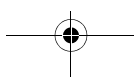
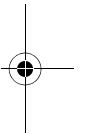
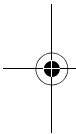
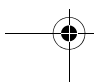
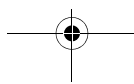
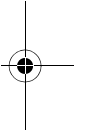
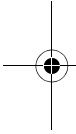
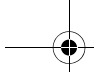
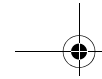


De auteur



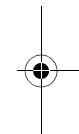
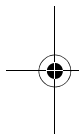




CLW 6 • CAHIER VOOR LITERATUURWETENSCHAP

DE AUTEUR

Matthieu Sergier, Hans Vandevoorde & Marc van Zoggel (red.)



© Academia Press

Eekhout 2

9000 Gent

Tel. 09/233 80 88

Info@academiapress.be

Fax 09/233 14 09

www.academiapress.be

Matthieu Sergier, Hans Vandevoorde & Marc van Zoggel (red.)

De auteur

Gent, Academia Press, 2014, 181 pp.

ISBN: 978 90 382 2429 9

D/2014/4804/259

U2293

NUR 617

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of vermenigvuldigd door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

INHOUDSTAFEL

DE AUTEUR

Inleiding: de auteur als Lazarus	5
Introduction: l'auteur Lazare	19
Matthieu Sergier, Hans Vandevoorde & Marc van Zoggel	
The Genius and the Hive	33
<i>Travelling Concepts of Authorship in Literature and Culture</i>	
Ingo Berensmeyer	
L'Art pour l'Art: un Art pour l'artiste?	47
Michel Brix	
Espace d'étayage: la scène et la coulisse	59
<i>De la circulation des discours dans le champ littéraire</i>	
Pascale Delormas	
«J'ai bien hâte aussi de vous dire: parrain, regardez votre filleul!»	71
<i>Louis Dantin, préfacier</i>	
Marie-Pier Luneau & Pierre Hébert	
De la position auctoriale à la construction de l'ethos	85
<i>Entre identités et identification</i>	
Annabelle Seoane	
Wachten op de androgyn.	99
<i>Paratopie, scenografie en ethos aan de hand van Jan Emiel Daeles Een</i>	
<i>placenta, De achtervolgers en De moedergodinnen</i>	
Matthieu Sergier	
'Zeer ironisch, maar intussen'	115
<i>Mulisch' zelfironie tussen eironeia en alazoneia</i>	
Marc van Zoggel	
In gesprek met Beer-Hofmann	129
<i>Auteursbeelden in literaire interviews</i>	
Mathias Meert	

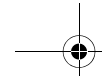
INHOUDSTAFEL

BIJDRAGE BUITEN HET THEMA

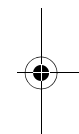
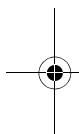
Ideologiekritiek na het postmodernisme	145
Sven Vitse	

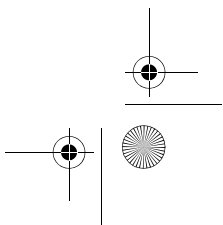
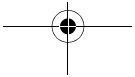
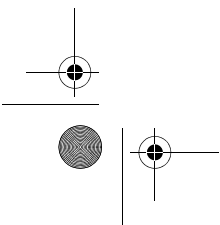
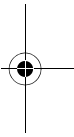
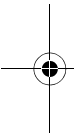
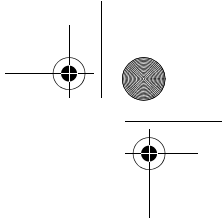
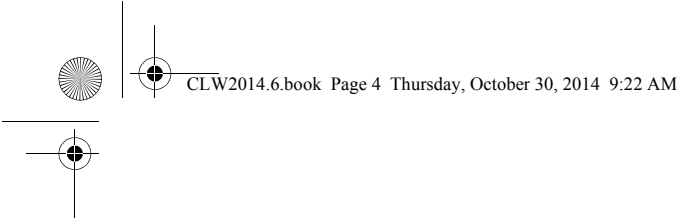
HET VELD

De <i>spatial turn</i>	167
Liesbeth Francois	
Fan Fiction Studies	173
Veerle Van Steenhuyse	
Personalia	179



DE AUTEUR





INLEIDING: DE AUTEUR ALS LAZARUS¹

Matthieu Sergier

Université Saint-Louis – Bruxelles / Université catholique de Louvain

Hans Vandevoorde & Marc van Zoggel

Vrije Universiteit Brussel

‘Couturier neemt terminologie als de “impliciete auteur” en de “heterodiëgetische verteller” in de mond als was het bedorven schoolmelk,’ schrijft Daniel Rovers in *De figuur in het tapijt* (2012), een van de eerste studies in het Nederlands die de wederopstanding van de auteur in de praktijk toonde. Toen Roland Barthes en Michel Foucault in de jaren zestig van de twintigste eeuw de aanval openden op het idee van de auteur als begin van alle literatuurstudie, leek de auteur voorgoed te gaan verdwijnen als studieobject binnen de letterkundige disciplines en de literatuurwetenschap. Niets is minder waar gebleken. De ontmanteling van het traditionele auteursconcept maakte weliswaar een einde aan de status van de auteur als almachtig subject, tegelijkertijd opende zij wijde perspectieven voor een herijking van het concept. De door Rovers aangehaalde Maurice Couturier is daar een vroeg voorbeeld van. In zijn studie *La Figure de l’auteur* schrijft hij provocatief: “On ne lit pas seulement des livres, on lit d’abord des auteurs.” (Couturier 1995: 25) Sinds de jaren tachtig en negentig hebben rondom de figuur van de auteur verscheidene vruchtbare onderzoeksbenaderingen uit even zovele onderzoeksgebieden ingang gevonden. Zonder ooit helemaal verdwenen te zijn, is de auteur met andere woorden opnieuw in het brandpunt van de aandacht gekomen. In deze aflevering van het *Cahier voor Literatuurwetenschap* gaan we na waartoe dit kan leiden.

Een beetje geschiedenis

Zoals bekend is het woord auteur pas vrij recent gaan staan voor individuele creativiteit. De huidige betekenis kwam op in de zeventiende eeuw, aan het einde van de ‘Querelle des Anciens et des Modernes’, die komaf maakte met de opvatting van de auteur als iemand die modellen navolgde en die dus meer naar het genie van het verleden was gericht, zoals het genie van de in de renaissance herontdekte klassieke oudheid.² Vanaf de zeventiende eeuw verwijderde de auteur zich bijgevolg van een schriftuur die de imitatie als norm had. Voortaan was er

1. Met dank aan Reindert Dhondt voor zijn opmerkingen.

2. Voor een geschiedenis van de auteursopvattingen, zie *Ecrivains. Modes d’emploi* (2012).

ook ten dele sprake van een eigen genie, zoals we dat kennen in de achttiende-eeuwse opvattingen van het schrijverschap.

Met figuren als Voltaire zien we hoe de schrijver overgaat van een positie waarin hij afhankelijk is van mecenaat, naar een financieel autonome positie. Steeds meer wordt de schrijver geassocieerd met de figuur van het genie, de visionair, de onbegrepene, de marginaal bij uitstek of zoals de theoreticus Dominique Maingueneau het uitdrukt: de schrijver als figuratie van iemand die geen plaats heeft, als een ‘paratopisch’ element (Maingueneau 2004): hij staat enigszins ‘naast’ het veld zonder er helemaal aan te (kunnen) ontsnappen aangezien zijn auteursidentiteit ervan afhangt. Een figuratie die hem of haar in de twintigste eeuw – net zoals trouwens in de eenentwintigste eeuw – toeliet om een ambivalente houding in te nemen ten opzichte van het engagement. Daarom kan men zich afvragen waartoe hij eigenlijk dient, die schrijver. Is hij echt een intellectueel? Wat is zijn maatschappelijke waarde? Hoe zwaar weegt zijn (geschreven) woord? Sommigen beweren dat hij in staat is om ons een wereld te tonen die wij alleen niet zouden kunnen bereiken. Zo zou hij de mensheid kunnen inspireren bij de transformaties die zij continu die wereld doet ondergaan. Er bestaat ten minste overeenstemming over dat hij een onruststoker is, die capabel is om continu onze morele en ethische opvattingen ter discussie te stellen.

Niettegenstaande dat zijn status als creatief genie in de twintigste eeuw onwankelbaar leek, werd de schrijver aan het eind van de jaren zestig door toedoen van de nouveau roman en van het structuralisme – meer bepaald door Roland Barthes (1968) – dood verklaard. Deze dood van de auteur was bedoeld om meer het accent te kunnen leggen op de problematiek van het lezen en de lezer, maar had als belangrijkste neveneffect dat de aandacht voor ‘l’inscription des oeuvres littéraires dans les processus énonciatifs et les pratiques discursives d’une société’ dreigde naar de achtergrond verdrongen te worden (Maingueneau 2004: 22).

Na Barthes werd de auteur op zijn hoogst een ‘functie’, zoals Foucault proclameerde in zijn *Qu’est-ce qu’un auteur?* (1969)

La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l’univers des discours; elle ne s’exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation; elle n’est pas définie par l’attribution spontanée d’un discours à son producteur, mais par une série d’opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujet que des classes différentes d’individus peuvent venir occuper. (Foucault 1969: 78)

Elke tekst veronderstelt met andere woorden een reeks functionaliteiten die toegerekend kunnen worden aan een zekere ‘auctorialiteit’ en niet noodzakelijk aan één individu. De tekst zou dus een serie van posities construeren die bezet worden door het trefwoord ‘schrijver’. De functie-auteur is niet alleen verbonden met de

literaire productie van de schrijver, maar ook met zijn maatschappelijke rol. Een hele reeks literaire studies concentreren zich dan ook vandaag – in het spoor van vooral Pierre Bourdieu – op de institutionele positie van de schrijver, de politiek van het literaire veld, dat wil dus zeggen op de manier waarop hij wordt gerepresenteerd, of de manier waarop hij zich representeert, op de verbanden die hij onderhoudt met het publiek, met zijn uitgever, op de manier waarop hij zijn publieke beeldvorming of symbolisch kapitaal beheert, enzovoort.³ Kortom, de schrijver is de producent van een discours, maar is tegelijk ook het object van een discours.

Ondanks Foucault en het discursieve en institutionele onderzoek dat al dan niet in zijn voetspoor werd verricht, is de auteur toch sinds de jaren zestig bijna verdwenen van de kaart van het mainstream literaire onderzoek, alsof het taboe dat verbonden is met zijn dood, veertig jaar lang bleef nazinderen. In veel handboeken van de voorbije twintig jaar is de benadering nog gebaseerd op het structuralisme zoals dat bijvoorbeeld van Gérard Genette geërfd werd. En die enkele keer dat er sprake is van schrijverschap, wordt een problematisch concept gebruikt dat van de Amerikaanse theoreticus Wayne C. Booth werd geleend: dat van de ‘implied author’. Men kan deze geïmpliceerde auteur omschrijven als een figuur die niet zozeer aanwezig is in de tekst (als personage of als verteller bijvoorbeeld) maar die wel een soort instantie is die garant staat voor de normen en waarden van wat men in het werk kan lezen, een soort ideologische reling.⁴ Het probleem is dat er geen heldere procedure bestaat om die impliciete auteur aan de hand van de tekst te reconstrueren en dat de manier waarop die normen en waarden worden ervaren, verschilt van lezer tot lezer. Om die reden installeren Genette en zijn erfgenamen graag een strikte scheiding tussen de echte auteur van vlees en bloed, die zich buiten de tekst bevindt, en de verteller, die letterlijk aanwezig is in de tekst.

De honger van de auteur

Een ander gevaar dat dikwijls door de structuralistische benaderingen en die van hun erfgenamen wordt gesignaleerd, is dat men de tekst teveel antropomorfiseert of dat men vervalt in biografisme als men de auteur, expliciet of impliciet, in de analyse van de tekst betreft. Maar hoe de handboeken of referentiewerken ook de neiging hebben om rond de problematiek van de auteur heen te fietsen, toch voelt men zich gedwongen te constateren dat de auteur niet echt dood is en dat hij appetijt heeft om te leven na zijn schijndood. Vooral in academische milieus ziet men een waaier van nieuwe (en minder nieuwe) benaderingen van het schrijverschap. Het gaat hier trouwens niet om een terugkeer naar het verleden maar gro-

3. Voor een overzicht van de sociologische literatuurstudie over de schrijver, zie Van Nuijs in het vorige nummer van het *CLW* (Van Nuijs 2013).

4. Zie bijvoorbeeld Herman & Vervaeck (2005: 24-26), die ook kritiek leveren op het concept.

tendeels om benaderingen die berusten op of gebruik maken van de erfenis van het structuralisme en die er hun lessen uit getrokken hebben. Enkele van die wegen sommen we hier op:

- de literaire geschiedschrijving (zie bijvoorbeeld *Ecrivains. Modes d'emploi* 2012)
- de band tussen poëtica en intentionaliteit (Grüttemeier 2011; Vandevoorde 2007)
- de studie van de 'implied author' en verwante concepten (Kindt/Müller 2006; Joosten 2008)
- de studie van pseudonomimiteit (Martens 2010; Van Zoggel 2009)
- de editiewetenschap of 'critique génétique' (Bushell 2005; Van Hulle 2011)

In de volgende bijdragen komen die nieuwe wegen slechts zijdelings of niet aan bod, aangezien ze elders of hier in het *Cahier* al uitvoerig werden uiteengezet. Voor het kader van de literatuursociologische benadering verwijzen we graag naar het overzicht van Laurence van Nuijs in de rubriek 'Het veld' in de vorige aflevering (Van Nuijs 2013). Haar bijdrage toont dat er ook zo iets bestaat als 'nationale' tradities, ook al zijn die grensoverschrijdend zowel wat de theoretici als de impact van hun werk betreft. Naast de bovenstaande verticale of paradigmatische opsomming van alle mogelijke invalshoeken op de auteur is er immers ook een horizontale of syntagmatische benaderingswijze van de studie mogelijk via verschillende meer taalgebonden tradities.

In een tekst die hier verder als inleiding op de problematiek van de auteur fungeert, verkent **Ingo Berensmeyer** vooral de studie van auteurschap met betrekking op Engelstalige literatuur, waar die notie 'under-theorised', 'under-historicised' en 'under-explored' is. Hij stelt een performatieve theorie voor die zich volgens hem in tegenstelling tot de traditionele benaderingen in de literaire sociologie of psychoanalyse niet bezig houdt met het halen van betekenis uit individuele werken maar met de verbanden tussen de historische auteursconcepten en de empirische situatie van het schrijven.

Ook voor **Michel Brix**, internationaal dé specialist op het vlak van de studie van Gérard de Nerval, is de auteur onlosmakelijk verbonden met het echte leven. De gastredacteuren hebben er uitdrukkelijk voor geopteerd om ook zijn wat meer polemische en essayistische bijdrage in deze aflevering op te nemen, die durft te pleiten voor het gebruik van de biografie van de auteur. In zijn artikel ironiseert Brix de behoefte van Marcel Proust om in zijn *Contre Sainte-Beuve* het 'Moi social' weg te laten ten voordele van het 'Moi créateur' of het 'Moi littéraire'. Hij onthult dat Proust en vele andere schrijvers in feite precies zichzelf als auteur heilig hebben willen verklaren door een mausoleum op te trekken waarin alleen het (positieve) beeld van zichzelf dat zij voor het nageslacht bewaard willen zien, opgeslagen ligt. De critici uit de twintigste eeuw zijn daar gewillig in mee gegaan uit angst om geëxcommuniceerd te worden uit de school van de moderniteit.

Ethos en postuur

Hoezeer nationale tradities dooreen zijn gaan lopen blijkt ook uit de bijdrage van **Matthias Meert**. Zijn onderwerp, het literaire interview, wordt bekeken vanuit de ‘Inszenierungspraxis’ die Christoph Jürgensen en Gerhard Kaiser uit een veld-theoretisch perspectief bestuderen. Interviews en literaire gesprekken met de Oostenrijkse auteur Richard Beer-Hofmann (1866-1945) illustreren het belang van de dialogische ruimte bij de vormgeving van zijn auteurschap. Als genre confronteren zij de auteur met het spanningsveld tussen geïntendeerde zelfpresentatie en ensceneringen door andere actoren uit het literaire veld. Tegelijkertijd bieden zij de mogelijkheid om – in confrontatie met de respectieve interviewer – te sleutelen aan negatieve en stereotiepe auteursbeelden binnen de publieke receptie.

Het verband met de ‘postures littéraires’ van Meizoz en met het onderzoek van de groep ADARR (zie onder) ligt voor de hand. Ondanks de aandacht voor dergelijke ‘nationale’ nuances valt het accent in dit cahier toch duidelijk op benaderingen die, in het spoor van Ruth Amossy en Dominique Maingueneau, het ethos van de auteur centraal stellen.⁵ Zij werden door Van Nuijs als voorname representanten van de literatuursociologische benadering voorgesteld. Gezien het belang ervan en de voorkennis die sommige gespecialiseerde bijdragen in dit cahier vereisen, gaan wij hier nog kort op deze benadering in.

Het succes van de notie ethos is vooral te verklaren uit het feit dat zij het mogelijk maakt om het concept van de auteur binnen te brengen in de analyse van literaire teksten zonder dat de analist de indruk heeft dat hij raakt aan dat wat, sinds Barthes en Foucault, een taboe geworden is. Wie het begrip gebruikt voor de analyse van teksten, gebruikt een conceptueel apparaat dat zich bevindt op het kruispunt van drie verschillende disciplines: de discoursanalyse (met Dominique Maingueneau en Ruth Amossy), de retoriek (met opnieuw Amossy als belangrijkste theoreticus) en de sociologie van de literatuur (met als belangrijk practicus Jérôme Meizoz).

Maingueneau introduceerde een verschil tussen drie dimensies van de auteur (2004: 107-108): eerst is er de *personne*, ‘l’individu doté d’un état civil, d’une vie privée’ (107). Vervolgens is er de *écrivain*, de actor die een specifiek traject in het literaire veld beschrijft. Ten slotte is er de *inscripteur*, die als ‘énonciateur discursif’ functioneert. Tegelijk staat hij dicht bij de ‘écrivain’ omdat hij een zekere institutionele verantwoordelijkheid op zich neemt. Maingueneau beschouwt hem als verantwoordelijk voor de genregebonden leescontracten waartoe de tekst uitnodigt: “L’inscripteur est [...] à la fois énonciateur d’un texte particulier et, qu’il le veuille ou non, le ministre de l’Institution littéraire qui donne sens aux contrats impliqués par les scènes génériques et s’en porte garant.” (108)

Daarnaast veronderstelt voor Maingueneau elke situatie waarin iemand het woord neemt een *scène d’énonciation*, die men uit de tekst kan kennen ‘à travers

5. Voor een nadere uitwerking van het concept, zie bijvoorbeeld Dhondt (2013).

la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même où elle se déploie. Un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est *mise en scène*.' (191) Deze 'scène d'énonciation' veronderstelt ook een *énonciateur*, die *zich toont* door de manier waarop hij spreekt. Dat *ethos* veronderstelt zelfs een zekere lichamelijkeheid, 'l'image corporelle qu'on assigne à celui dont émane le discours' (Amossy 2010: 35-36)⁶. Het is mogelijk om dat *ethos* gedeeltelijk op basis van de tekst te reconstrueren: de woordkeuze, de kennis die de 'inscripteur' etaleert, de stijl, de argumentatie, en zelfs de toon (humoristisch, ironisch, cynisch, arrogant, naïef). Dat alles verwijst naar wat Maingueneau het *ethos montré* noemt (Maingueneau e.a. 2012). Daarnaast is er het *ethos dit*, dat op zelfbeschrijvende passages berust. Het spreekt vanzelf dat het *ethos* niet uitsluitend discursief is. In het geval van de tekst moet ook rekening gehouden worden met de (voor)kennis die de lezer bezit van de auteur, het beeld dat hij zich van deze heeft gevormd, voor hij met de lectuur begon. Dat beeld noemt Maingueneau het *ethos prédiscursif*.

Amossy spreekt Maingueneau niet tegen (zij heeft het over een 'ethos préalable' gebaseerd op status, reputatie, eerdere uitspraken, enzovoort van een auteur), maar er is eerder sprake van een zekere complementariteit van de twee verschillende perspectieven van disciplines. Interessant is dat zij het accent legt op de wederzijdse invloed tussen auteur en lezer, die bepaald wordt door hun sociale functies, hun institutionele positie. De auteur kan zijn discursieve ethè proberen te beïnvloeden op basis van het beeld dat hij zich vormt van zijn lezer en daar ook in slagen. Wellicht heeft hij zelfs een zekere kennis van zijn discursief *ethos*. De meest geëigende wijze om dat *ethos* te manipuleren, is inspelen op de *doxa* en (historisch variabele) stereotypes die er deel van uitmaken (dit wordt uitgewerkt in Amossy 2010). Daarmee zijn de kennis en de waarden bedoeld die mogelijk met het publiek kunnen worden gedeeld. Deze interactie tussen schrijver en publiek door de tussenkomst van de *doxa* heeft dus een directe invloed op de positie van de auteur in zijn veld.

Ten slotte staat bij Meizoz, die zich onder meer op die 'stéréotypie auctoriale' baseert, de notie van *posture* centraal:

Une posture désigne la présentation de soi de l'écrivain, et met donc l'accent sur la construction d'une figure d'auteur singulière par le biais d'un *ethos* linguistique et de conduites littéraires publiques. Manière singulière d'occuper sa position sérielle dans le champ littéraire, un choix postural ne se comprend qu'en référence à l'espace des possibles du champ. (2011: 18)

Met andere woorden, het postuur betreft zowel de tekst (het discursieve *ethos*) als wat buiten de tekst staat: de kledij, de optredens tijdens interviews of tijdens signeersessies, de manier van spreken. Het is dus onmogelijk om dat postuur volledig

6. Maingueneau (2004: 219-221) spreekt van 'incorporation textuelle'.

onder controle te hebben, en zij kan zelfs volledig aan de auteur ontsnappen. In het geval van de schrijver is het postuur nauw gebonden aan het institutionele traject van de schrijver: op welke manier beïnvloeden zijn publicaties dit traject? Waar lijkt hij naartoe te willen gaan? Welke literaire groepen, welke netwerken doorloopt dit traject? Wat zijn de artistieke mogelijkheden die dat traject toelaat?

Deze aflevering van het *CLW* is verder zo uitgewerkt dat zij een brede waaier aan topics bestrijkt die in aanmerking komen voor een betere kennis van het ethos van de auteur: dagboeken, voorwoorden, reisgidsen, ... **Marie-Pier Luneau** en **Pierre Hébert** tonen aan de hand van de Quebecse auteur Louis Dantin aan dat een woord vooraf licht kan werpen op de historiek van de functie-auteur (diachronisch perspectief) en van de positionering van de auteur in het veld (synchroon perspectief). Daarvoor breiden zij de definitie van Genette ('un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède') uit en lanceren de hypothese dat dit type van discours *in* en *op* de geschiedenis van het boek inwerkt. Om deze band tussen het woord vooraf en het boek als systeem te kunnen onderzoeken worden er in dat vooraf aanwijzingen gezocht voor de evolutie van de functie-auteur, voor de positionering van de auteur in het veld, voor zijn ethos en zijn 'image d'auteur'.

Met een discoursanalyse van toeristische gidsen, vooral van de *Guide du Routard*, gaat **Annabelle Seoane** op zoek naar de auteurspositie en de constructie van het ethos. Zij demonstreert dat de homogeniteit van de auteurspositie die geëtaleerd wordt, de verstandhouding met de lezer vergemakkelijkt en toelaat om een coherent ethos te construeren in de loop van het discours. Het ethos viseert de identificatie en instemming van de lezer. Daarna analyseert zij de verwijzingen naar de persoonlijke identiteit en naar de sociale identiteit om te tonen dat het ethos ondersteund wordt door een cruciale pragmatische dimensie die de uiteenzetting een evenwicht doet zoeken tussen de routine van het genre van de reisgids en zijn specifieke verschijningsvorm.

In haar bijdrage duidt **Pascale Delormas** de pertinentie van het discoursanalytische begrip 'espace d'étayage' aan ten opzichte van een ander concept: de 'espace canonique'. Een contrastieve aanpak van beide ruimtes waarin hun wederzijdse plasticiteit aangetoond wordt, draagt bij tot een beter inzicht in de circulatie van de verschillende discoursen binnen het literaire veld. Op zijn beurt toetst **Matthieu Sergier** de discoursanalytische begrippen 'scenografie' en 'paratopie' aan drie romans van de Vlaamse auteur Jan Emiel Daele (1942-1978). Aan de hand van *Een placenta* (1969), *De achtervolgers* (1974) en *De moedergodinnen* (1975) laat hij zien hoe het ethos van Daele aanleunt bij een enscenering van het kunstenaarschap als paratopisch bedrijf bij uitstek. Merkwaardig is echter dat de paratopie die het kunstenaarschap kenmerkt, zich niet tot de tijdruimtelijke opstelling van het kunstbedrijf beperkt maar ook bepaald wordt door de afbakening van identiteit, lichaam en geslacht.

Marc van Zoggel bestudeert in zijn bijdrage het ethos van de auteur daarentegen door terug te gaan naar de antieke ethiek van onder meer Aristoteles. Aan de hand van diens begrippen *eironeia* en *alazoneia* kadert hij de vaak als 'zelfiro-

nie' omschreven pedante zelfpresentatie van de Nederlandse auteur Harry Mulisch (1927-2010) in een traditie van denkers en schrijvers die kritiek leverden op het bescheidenheidstopy als het ideale ingrediënt voor de imago-opbouw van een literair auteur. Hierbij blijkt ook een meer poëtische visie op doel en ambitie van auteurschap, die wortelt in de geschriften van en over Goethe, een rol te spelen.

Onderzoekscentra en -projecten

In plaats van alle mogelijke individuele benaderingen van de auteur op een rijtje te zetten, hadden wij voor de VAL-studiedag van 14 november 2012 een aantal universitaire onderzoekscentra of onderzoeksprojecten die de auteur centraal stellen, gevraagd om zich te presenteren. Hoewel lang niet alle centra en projecten hieronder vertegenwoordigd zijn, hopen we toch dat hun korte presentatie ertoe zal bijdragen dat er een interdisciplinaire dialoog ontstaat tussen de verschillende groepen en projecten. De keuze viel op een van de leidende groepen in de discoursanalyse (ADARR), op een onderzoeksproject van de universiteit van Lausanne dat zich met historische letterkunde bezighoudt, en op Nederlandstalige en/of Franstalige groepen uit België. Opvallend is hoe deze groepen ook vaak een eigen (elektronisch) tijdschrift uitgeven of met een tijdschrift sterk verbonden zijn. De Israëlische groep ADARR wordt hier gepresenteerd door de coördinatrice, Galia Yanoshevsky. Het project *Entre Moyen Âge et modernité: pratiques communicatives à l'époque de Charles VI (Tussen middeleeuwen en moderniteit: communicatieve praktijken in de tijd van Charles VI)* wordt voorgesteld door Jean-Claude Mühlethaler, Delphine Burghgraeve en Claire-Marie Schertz-Lomenech, de groep RAP@UGent wordt toegelicht door een van de coördinatoren, Gert Buelens van de Universiteit Gent, en de activiteiten van de groep van het Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI), programma: 'Figurations, fonctions, territoires de l'écrivain', van de UCL, worden geschetst door Myriam Watthee-Delmotte, onderzoeksdirecteur bij het Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS. Tot slot stelt Laurence van Nuijs de groep COnTEXTES voor.

Analyse du discours, argumentation, rhétorique (ADARR)

Leden: Ruth Amossy, Nana Ariel, Francine Edelstein, Maya Hauptman, Colette Leinman, Valeria Pery Borissov, Daphne Pulliat, Ilai Rowner, Tal Sela, Jurgen Siess, Galia Yanoshevsky, coördinator

De groep ADARR (Tel-Aviv) doet onderzoek naar het beeld van de auteur zoals dat geconstrueerd wordt buiten fictionele teksten (essays, interviews, manifesten, briefwisselingen, enzovoort). Op dit moment buigt zij zich over het beeld van de auteur in het prisma van allerlei genres van het discours, met gebruikmaking van

de discoursanalyse en de retoriek. Zij verenigt de studie van het ‘*ethos* discursif’ met dat van het ‘posture’ en van de positionering in het literaire veld, en sluit zich daardoor aan bij een sociologisch perspectief. Om dat te doen volgt ze de lijn van de reflecties in het nummer drie van het tijdschrift van de *Argumentation et analyse du discours*, met als thema ‘*Ethos discursif et image d’auteur*’ (aad.revues.org; Amossy 2009)

Een deel van het vroegere werk van de leden ging over het literaire interview. In relatie gebracht tot de poëtica van de schrijver (Amossy 1996, 1997, Pulliat 2012) wordt dat interview een plaats waar de schrijver probeert om een beeld van zich te (re)produceren dat overeenkomt met dat uit zijn literaire werk. Andere studies tonen nochtans dat die integratie in een esthetica en een eenheid van postuur geen noodzakelijk effect zijn: het beeld dat uit de interviews naar voren komt, kan in gevoelige mate verschillen van dat wat uit het literaire werk gehaald kan worden (Pery Borissov 2012). Maar het literaire gesprek is ook ‘une forme de vie’, een plaats waar nieuwe ideeën geproduceerd worden dankzij de wisselwerking tussen de auteur en de interviewer (Yanoshevsky 2004, 2006, 2007). Dankzij bijvoorbeeld procedures van zich opnieuw toe-eigenen zoals de herschrijving, kan het in sommige gevallen zo zijn dat de interviewer de auteur van het interview wordt, en dat hij zo de vraag opwerpt naar de auctorialiteit (van wie is het interview?). Ten slotte behoort de studie van bundelingen met interviews – van één auteur of van diverse auteurs – tot het literaire veld zoals de literaire sociologie dat verstaat. Zulke bundels met interviews van verschillende auteurs verwijzen dikwijls naar een project dat het postuur of de ideeën van één schrijver in omvang overstijgt, en ze tonen, net als een literair handboek, een tendens van het literaire veld die nationaal of tijdsgebonden is. De aparte interactie met elke schrijver wordt aldus ondergeschikt gemaakt aan een ruimer programma, dat er zelfs op uit is om het DNA van de literatuur te verkennen (Yanoshevsky 2011). De groep publiceerde in 2014 een speciale aflevering van *Argumentation et analyse du discours* (uitgegeven door Galia Yanoshevsky) over het literaire gesprek, samen met onderzoekers uit België en Frankrijk (aad.revues.org). Voor meer informatie, zie <http://humanities.tau.ac.il/adarr/fr/>.

Entre Moyen Âge et modernité: pratiques communicatives à l’époque de Charles VI (Tussen middeleeuwen en moderniteit: communicatieve praktijken in de tijd van Charles VI)

Project gesteund door het Fonds National Suisse en uitgevoerd aan de Université de Lausanne, Zwitserland

Dit project, begonnen in juni 2011, wil de inzet van het literaire postuur naar boven halen uit Franse teksten die ontstonden tijdens het bewind van Charles VI (1380-1422). Deze periode, gekenmerkt door de bloei van het vroege humanisme en (het ontstaan van?) literaire strijd, is ook een tijd van crisis (waanin van de

vorst, Engelse bezetting, binnenlandse oorlogen), die het politieke engagement van de dichter vergemakkelijkt en die wat Daniel Poirion de 'crisis van de hoofsheid' heeft genoemd, met zich meebrengt. Door zijn veelzijdigheid biedt de literatuur op het keerpunt van de veertiende en vijftiende eeuw zo een rijk onderzoeksveld om een 'cartografie' te schetsen van de literaire communicatie enkele decennia voor het verschijnen van de boekdrukkunst.

Het eerste doel van het project bestaat erin om een database aan te leggen van technische termen, metaforen, rolfiguren die de schrijver, lezer en communicatie moeten aanduiden, om op die manier de affectieve of intellectuele toestand van de spreker, de aanwezigheid van biografische elementen (fictief of reëel) of ook nog de doeleinden van het schrijven aan het licht te brengen. Bovendien stelt de groep een diepgaande studie voor van alle literaire posturen uit de tijd van Charles VI, anders gezegd van de narratieve of lyrische rollen, die geconstrueerd en belichaamd worden door de 'inscripteur', zoals die van de leerling, de getuige, de secretaris, de boodschapper, de geliefde, de filosoof of de profeet. Door die elementen op te sporen moet het mogelijk zijn om in een tweede fase en op een meer abstract niveau het *ethos* naar boven te halen van de verschillende auteurs in de tijd van Charles VI.

Deze benaderingswijze moet eveneens bepalen in welke mate het *ethos* van een spreker geconditioneerd wordt door het literaire genre, de keuze van een model (antiek, bijbels, enzovoort), het beoogde publiek en haar verwachtingen en door de receptie van de tekst aan het hof en in de stad. Eveneens moet ze de integratie aangeven van dat ethos in *debating communities*, netwerken van werken en auteurs die zich vormen ofwel door de expliciete antwoorden die een tekst geeft ('intertextualité affichée') ofwel door een verband te leggen met andere werken in een bundel ('intertextualité par co-présence'). Voor meer informatie, zie <http://p3.snf.ch/Project-132014>.

Research Group on Authorship as Cultural Performance (RAP)

Coördinerende leden: Ingo Berensmeyer (Justus Liebig Universität Giessen-UGent), Marysa Demoor (UGent), Gert Buelens (UGent)

RAP@UGent is een onderzoeksgroep aan de Universiteit Gent, die zich richt op de studie van auteurschap als performance. RAP heeft als doel om de materiële condities en de historische visies op literair auteurschap opnieuw te onderzoeken in het licht van recente ontwikkelingen in de theorie (en de historische opvatting van de culturele dynamiek) van auteurschap, autoriteit en 'agency'. Door haar onderzoek wil RAP de geschiedenis van concepten van auteurschap in de Britse en Amerikaanse cultuur in kaart brengen en dat van het midden van de zestiende tot de vroege twintigste eeuw. Daarbij wordt uitgegaan van een kloof tussen een 'sterk' concept van auteurschap als agency, originele creativiteit en intellectuele eigendom, en een 'zwak' (maar historisch veel zichtbaarder) concept van auteur-

schap als product van culturele netwerken. Het team werkt op basis van twee cruciale theoretische modellen (Berensmeyer, Buelens en Demoer 2012 en 2014): de theorie van performativiteit en de theorie van mediacultuur. Het gebruikt kwantitatieve methoden om tot een beter begrip te komen van het semantische veld van auteurschap. Het open access en peer-reviewed tijdschrift *Authorship* (<http://www.authorship.ugent.be/>), uitgegeven door Gert Buelens, wil plaats bieden om diverse historische en discursieve settings van auteurschap te beschrijven en om de complexe materie van 'authorial authority', 'independence' of 'interdependence', en 'self-fashioning' aan te pakken. Voor meer informatie, zie <http://www.rap.ugent.be/>.

Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI)

Programma: 'Figurations, fonctions, territoires de l'écrivain', UCL

Het doel van dit interdisciplinaire programma, dat literatuurspecialisten verenigt die werken op een periode die gaat van Voltaire tot vandaag, maar ook historici, filosofen, psychologen, filmspecialisten en specialisten in hypermedia, was om de uitdagingen en de ontwikkelingsvormen van die veelvormige soort die de auteur is te bestuderen in de culturele representaties van het Westen. Dat gebeurt zowel in zijn diachronische als synchrone – zelfs de meest contemporaine – varianten door er de theoretische constanten uit te halen en door de epistemologische kaders te ondervragen die dit studieveld schragen.

Dit parcours liep volgens meerdere stappen die zowel individueel (artikelen, boeken) als gemeenschappelijk van aard waren (seminaries, colloquia en collectieve publicaties) en mondde uit onder de vorm van een referentiewerk en tentoonstelling *Ecrivains, modes d'emploi. De Voltaire à bleuOrange (revue hypermédiatique)*, die geopend werd op 31 oktober 2012 en sloot op 17 februari 2013. Dit project was een partnerschap tussen het CRI en andere universitaire groepen: MDRN (KU Leuven), l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Figura (UQAM, Montréal), en een culturele organisatie met wetenschappelijke basis: het Musée royal de Mariemont (Morlanwelz). De expertisedomeinen van het CRI op het vlak van de auteur zijn onder meer: het theoretische statuut van de auteur en de band tussen de evolutie van de schrijver en de evolutie van generische vormen, in het bijzonder van hybride genres zoals het dagboek. Over dat laatste verschenen twee delen in het elektronische tijdschrift van de UCL-KU Leuven *Interférences littéraires/Littéraire Interferenties*. In al de activiteiten van CRI over de auteur staan interacties centraal: de literaire auteur verschijnt als een grensganger, zoals blijkt uit *L'écrivain comme objet culturel* (2012) van David Martens en Myriam Watthee-Delmotte. Voor meer informatie, zie <http://www.uclouvain.be/centre-recherche-imaginaire.html>.

COntEXTES

De FNRS-onderzoeksgemeenschap COntEXTES bestaat uit jonge onderzoekers van Belgische universiteiten die een contextuele benadering van de literatuur voorstaan. De onderzoeksgemeenschap is editor van het gelijknamige online-tijdschrift *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*. Bevoorrechte onderzoekslijnen zijn onder meer: 1) de studie van literaire instanties (uitgeverijen, literaire kritiek, literaire prijzen, enzovoort); 2) de socio-kritische analyse van literaire werken; 3) onderzoek naar literaire groepsvorming en literaire netwerken; 4) onderzoek naar vormen van sociale zichtbaarheid van de literatuur (receptieonderzoek, representaties). Daarnaast biedt het tijdschrift ruimte voor theoretische reflectie op de conceptuele instrumenten die eigen zijn aan dergelijke benaderingen, en voor epistemologische reflectie. Hierbij wordt ernaar gestreefd om sociologische instrumenten te koppelen aan analysemethodes uit andere humane wetenschappen en uit de literatuurwetenschap. Verschillende activiteiten van COntEXTES hebben direct of indirect betrekking op de problematiek van de auteur (als sociale actor, discursieve constructie en verbeeldingsobject). Het gaat hierbij zowel om activiteiten die door de leden van de groep werden geïnitieerd als om externe activiteiten die in het tijdschrift een weerslag vonden. Zo komen centrale begrippen rond de auteur uit de discoursanalyse (Amossy, Maingueneau), de sociologische veldanalyse (Bourdieu) en de sociale poëtica (Viala, Meizoz) aan bod in de themanummers: 'La posture. Genèse, usages et limites d'un concept' (COntEXTES 2010), 'Nouveaux regards sur l'illusion' (Saint-Amand & Vrydaghs 2011) en 'L'Ethos en question' (Dhondt, Vanacker, Horemans & Vandemeulebroucke 2013). In het verlengde van onderzoek geïnitieerd door de GREMLIN ('Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions'), is er in uiteenlopende bijdragen aandacht voor de auteur als voorwerp van de literaire representaties. De auteur als cultureel object, en meer bepaald als voorwerp van de fotografie, staat centraal in het themanummer 'Le portrait photographique d'écrivain' (Bertrand, Durand & Lavaud 2013). Het perspectief op de 'socialisaties van de auteur' (Lahire 2010) maakt het voorwerp uit van een komend themanummer (Giraud & Saunier 2015). Voor meer informatie, zie <http://contextes.revues.org/>.

Bibliografie

- Amossy, R. 1996. 'Auteur pas mort. Réflexions autour du livre-entretien de Pinget', in: Goulet, A. & Chamarat, G. (red.) *L'auteur*. Caen: Presses de l'Université de Caen, 1996, 149-163.
- Amossy, R. 'Autoportrait à deux voix: *La nuit sera calme* de Romain Gary', in: *Elseneur*, 1997, 141-162.
- Amossy, R. 'La double nature de l'image d'auteur', in: *Argumentation et Analyse du Discours*. 3, 2009: <http://aad.revues.org/index662.html>.

- Amossy, R. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF, 2010.
- Barthes, R. 'La mort de l'auteur' (1968), in: *Œuvres complètes*. Paris, Seuil, 2002, 40-45.
- Berensmeyer, I., Buelens G. & Demoor M. 'Authorship as cultural performance: new perspectives in authorship studies', in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. 60 (1), 2012, 5-29.
- Berensmeyer, I., Buelens, G. & Demoor M. 'Reconfiguring Autorship', in: *Authorship*. 3 (1), 2014: <http://www.authorship.ugent.be/issue/view/240>
- Bertrand J-P., Durand P. & Lavaud M. *Le portrait photographique d'écrivain*, *CONTEXTES*. 13, 2014: <http://contextes.revues.org/5904>
- Bushell, S. 'Intention Revisited. Towards an Anglo-American "Genetic Criticism"', in: *Text*. 17, 2005, 55-91.
- CONTEXTES (red.) *La posture. Genèse, usages et limites d'un concept*, *CONTEXTES*. 8, 2011: <http://contextes.revues.org/4692>
- Couturier, M. *La Figure de l'auteur*. Paris: Seuil, 1995.
- Dhondt R., Horemans K., Vanacker B. & Vandemeulebroucke K. (red.) *L'Ethos en question*, *CONTEXTES*. 13, 2013: <http://contextes.revues.org/5674>
- Dhondt R. & Vanacker B., *Ethos: pour une mise au point conceptuelle et méthodologique*, in: *CONTEXTES*. 13, 2013: <http://contextes.revues.org/5685>
- Ecrivains. Modes d'emploi. De Voltaire à bleuOrange revue hypermédiatique*. Musée royal de Mariemont, 2012.
- Foucault, M. 'Qu'est-ce qu'un auteur?' (1969), in: Foucault, M. *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001, 817-849.
- Grüttemeier, R., *Auteursintentie. Een beknopte geschiedenis*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant, 2011.
- Herman, L. & Vervaeck, B. *Vertelduivels*. Nijmegen: Vantilt, 2005.
- Van Hulle, D. 'Interpretatie en critique génétique', in: *CLW*. 3, 2011, 109-120
- Joosten, J. 'Terug naar de auteur als stap vooruit? Op zoek naar een leeswijze voor niet-coherente poëzie', in: *Misbaar. Hoe literatuur literatuur wordt*. Nijmegen: Vantilt, 2008, 153-167.
- Lahire, B. *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris: La Découverte, 2010.
- Maingueneau, D. *Le Discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris: A. Colin, coll. U. Lettres, 2004.
- Maingueneau, D., Dhondt, R. & Martens D. 'Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau au sujet de l'analyse du discours littéraire', in: *Interférences littéraires*. 8, 2012: <http://www.interferenceslitteraires.be/nl/node/162>
- Martens, D. *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*. Paris: Champion, coll. «Cahiers Blaise Cendrars», No. 10, 2010.
- Martens, D., Laghouati S. & Schoolcraft R. *La pseudonymie dans les littératures francophones: formes et enjeux d'une pratique d'écriture*, in: *Lettres romanes*, No. 65 (3-4), 2010.
- Martens D. & Wathee-Delmotte M., *L'écrivain, un objet culturel*. Dijon, Editions Universitaire de Dijon, 2012.
- Meizoz, J. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.
- Meizoz, J. 'Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur', in: *Argumentation et analyse du discours*. 3, 2009: <http://aad.revues.org/667>

- Meizoz, J. *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine, 2011.
- Van Nuijs, L. 'Literatuursociologische benaderingen van de auteur', in: *CLW*. 5, 2013, 163-68.
- Pery Borissov, V. 'La position paradoxale d'Andrei Makine dans le champ littéraire russe,' *Communication, lettres et sciences du langage*. 4 (1), 2010: http://pages.usherbrooke.ca/clsl/vol4no1/BORISSOV_vol4_no1_2010.htm
- Pulliat, D. 'La critique d'art et ses stratégies discursives; l'exemple de Pascal Quignard', *Écrire l'art*. <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/72-communications-des-groupes-de-travail-2008-2010.html#>
- Rovers, D. *De figuur in het tapijt*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2012.
- Saint-Amand D. & Vrydaghs D. (red.) *CONTEXTES, 'Nouveaux regards sur l'illusio'*. 9, 2011. <http://contextes.revues.org/4783>
- Sergier, M. 'A quoi pourraient servir une sorcière, un diable et un peintre. Figurations autoriales dans les journaux expérimentaux flamands de Maurice Gilliams (1900-1982) et Gaston Burssens (1896-1965)', in: *Image and Narrative*. 13 (4), 2012, 83-97.
- Sergier, M. & Vanderlinden, S. (red.) *Le journal d'écrivain. Les libertés génériques d'une pratique d'écriture*, in: *Interférences littéraires*. 9, 2012: www.interferenceslitteraires.be.
- Sergier, M. & Watthée-Delmotte (red.) M. *Le journal d'écrivain et l'énoncé de la survivance*, in: *Interférences littéraires*. 10, 2013: www.interferenceslitteraires.be.
- Vandevoorde H. 'Elsschots kaaswonde. Over auteursintenties en context', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*. 123 (4), 2007, 344-355.
- Viala, A. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Minuit, 1985.
- Yanoshevsky, G. 'L'entretien d'écrivain et la co-construction d'une image de soi: le cas de Nathalie Sarraute', in: *Revue des sciences humaines*. 273 (1), 2004, 131-148.
- Yanoshevsky, G. 'Alain Robbe-Grillet et la parole (vive): Entretiens et oralité' in: Milat, C. & Allemand, R.-M., *Alain Robbe-Grillet: balises pour le XXI^e siècle*. Presses de l'Université d'Ottawa et les Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 66-75.
- Yanoshevsky, G. 'Sans prétexte, le paratexte: la dimension argumentative du discours et l'entretien littéraire', in: Kuperty-Tsur, N. (dir.), *Mélanges offerts à Ruth Amossy*. Leuven: Peeters, 2012.
- Van Zoggel, M. 'Littéraire pseudonimiteit als samenspel van auteur en lezer', in: *Spiegel der Letteren*. 51 (4), 2009, 471-494.

INTRODUCTION: L'AUTEUR LAZARE¹

Matthieu Sergier

Université Saint-Louis – Bruxelles / Université catholique de Louvain

Hans Vandevoorde & Marc van Zoggel

Vrije Universiteit Brussel

«Couturier s'abreuve de terminologie telle que 'auteur implicite' et 'narrateur hétérodiégétique' comme s'il s'agissait de lait d'écolier caillé.»² écrit Daniel Rovers dans *De figuur in het tapijt* (2012). L'ouvrage de Rovers fut une des premières études en néerlandais qui mit en pratique l'idée d'une éventuelle résurrection de l'auteur. Lorsque, à la fin des années 1960 du siècle dernier Roland Barthes et Michel Foucault s'attaquèrent à l'auteur en tant que fondement de toute étude littéraire, il semblait que celui-ci se trouverait rayé à tout jamais de la théorie de la littérature, voire des études littéraires. Il faut cependant admettre le contraire. Si la déconstruction du concept auctorial traditionnel mit fin au statut de l'auteur en tant que sujet tout-puissant, cette démarche ouvrit de nombreuses pistes nouvelles en pointant vers une reconsidération du concept. Maurice Couturier, auquel renvoie Rovers, en est un bel exemple. Dans son étude *La Figure de l'auteur*, on peut lire la provocation suivante: 'On ne lit pas seulement des livres, on lit d'abord des auteurs.' (Couturier 1995: 25) Depuis les années 1980 et 1990, de nombreuses nouvelles approches ont vu le jour et se sont penchées sur la figure de l'auteur, défrichant tout autant de nouvelles voies pour la recherche. L'auteur n'a jamais vraiment disparu, il a désormais retrouvé le feu des projecteurs. Ce numéro du *Cahier voor Literatuurwetenschap* souhaite explorer les pistes ouvertes par cet intérêt renouvelé.

Bref historique

Le mot auteur n'est devenu que très récemment synonyme de créativité individuelle, comme on sait. L'acception actuelle n'apparaît qu'au 17^e siècle, à la fin de la 'Querelle des Anciens et des Modernes', qui mit fin à la conception d'un auteur éclairé par des modèles et tourné avant tout vers le génie du passé, comme celui de l'antiquité classique redécouvert à la Renaissance.³ Avec le 17^e siècle donc, l'auteur s'éloigne d'une écriture dont la norme était l'imitation, pour s'ouvrir pro-

1. Nos plus vifs remerciements vont à Reindert Dhont pour ses remarques sur le contenu de cette introduction, et à Sonja Vanderlinden pour sa relecture de cette traduction du néerlandais vers le français.
2. 'Couturier neemt terminologie als de "impliciete auteur" en de "heterodiëgetische verteller" in de mond als was het bedorven schoolmelk.'
3. Pour un historique de l'auctorialité, nous renvoyons à *Ecrivains. Modes d'emploi* (2012).

gressivement au génie individuel, comme c'est le cas dans les conceptions du 18^e siècle.

Avec Voltaire et d'autres, on voit évoluer l'écrivain d'une dépendance du mécénat vers une autonomie financière. Graduellement, l'écrivain se trouve associé à la figure du génie, du visionnaire, de l'incompris, du marginal par excellence, ou comme l'exprime le théoricien Dominique Maingueneau: l'écrivain comme figuration de celui qui n'a pas de place, comme élément 'paratopique'. (Maingueneau 2004) L'écrivain se trouve en quelque sorte en marge du champ sans pouvoir y échapper complètement puisque son identité d'auteur en dépend. Cette figuration lui permet – tant au 20^e qu'au 21^e siècle – d'adopter une position ambivalente face à l'engagement. On pourrait dès lors se demander à quoi il sert, au fond, cet écrivain. S'agit-il vraiment d'un intellectuel? Quelle est sa valeur sociétale? Quel poids faut-il accorder à sa parole, écrite ou non? D'aucuns prétendent qu'il est en mesure de nous dévoiler des univers que nous ne pourrions atteindre seuls. Il pourrait ainsi inspirer l'humanité dans les transformations qu'elle ne cesse d'imposer au monde. Tout au moins, on s'accordera à dire qu'il s'agit d'un fauteur de trouble, capable de remettre continuellement en question nos convictions morales et éthiques.

Bien que ce statut de génie créatif semblât inébranlable au 20^e siècle, à la fin des années 1960, le nouveau roman et le structuralisme – plus précisément Roland Barthes (1968) – déclarèrent la mort de l'auteur. Cette mort de l'auteur permit de déplacer l'accent sur la problématique de la lecture et du lecteur, mais eut aussi pour conséquence que 'l'inscription des oeuvres littéraires dans les processus énonciatifs et les pratiques discursives d'une société' (Maingueneau 2004: 22) menaça de disparaître à l'arrière-plan.

Après Barthes, l'auteur devint tout au plus une 'fonction', comme Foucault le proclama dans son *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969):

La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujet que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper. (Foucault 1969: 78)

En d'autres termes, le texte sous-entendrait une série de fonctionnalités qui peuvent être attribuées à une certaine 'auctorialité' et pas forcément à un individu. Le texte construirait une série de positions qui peuvent être occupées par l'entrée 'écrivain'. Cette fonctionnalité n'est pas seulement liée à la production littéraire de l'écrivain, mais aussi à son rôle social. Aujourd'hui, toute une série d'études littéraires se concentrent – à la suite de Pierre Bourdieu, surtout – sur la position institutionnelle de l'écrivain, la politique du champ littéraire, c'est-à-dire la façon

dont on le représente, ou la façon dont il se représente, les liens qu'il entretient avec son public, avec son éditeur, la manière dont il gère son image publique ou son capital symbolique, etc.⁴ Bref, l'écrivain est le producteur d'un discours, mais il est aussi l'objet d'un discours.

Malgré Foucault et la recherche discursive et institutionnelle qui suivit, l'auteur disparut presque complètement de l'univers de la recherche en littérature dès les années 1960, comme si le tabou lié à sa mort persista durant quatre décennies. De nombreux manuels des vingt dernières années utilisent une approche basée sur le structuralisme tel qu'on l'hérita par exemple de Gérard Genette. Et lorsqu'il y est tout de même question d'auctorialité, on emploie un concept problématique emprunté au théoricien américain Wayne C. Booth: l'«*implied author*», ou auteur implicite. On peut décrire celui-ci comme une figure qui n'est pas vraiment présente dans le texte (comme personnage ou comme narrateur) mais malgré tout une instance garante des normes et valeurs que l'on peut lire dans l'oeuvre, une sorte de retranchement idéologique.⁵ Le problème est qu'il n'existe pas vraiment de procédure claire pour reconstruire cet auteur implicite sur base du texte et que la façon dont ces normes et valeurs sont ressenties varie d'un lecteur à l'autre. C'est notamment pour ces raisons-là que Genette et ses héritiers installèrent une séparation nette entre le véritable auteur, de chair et de sang, qui se trouve dans le hors-texte, et le narrateur, qui appartient au texte.

La fin de l'auteur, ou sa faim?

Un autre problème signalé par le structuralisme et ses épigones concerne la tendance à anthropomorphiser le texte et/ou la tendance au biographisme lorsqu'on associe, implicitement ou explicitement l'auteur à l'analyse du texte. Mais s'il faut donc admettre que les manuels ou ouvrages de référence ont une fâcheuse tendance à contourner la problématique auctoriale, force est de constater que l'auteur n'est pas vraiment mort, et qu'il a plutôt «*faim*» de vivre. Les milieux académiques, surtout, s'intéressent à tout un éventail d'approches nouvelles (et moins nouvelles) de l'auctorialité. Il ne s'agit pas pour autant d'un retour vers le passé. Une grande majorité des approches qui reposent sur l'héritage du structuralisme en font usage tout en ayant tiré des leçons. Voici quelques-unes de ces voies:

- l'historiographie littéraire (par exemple *Ecrivains. Modes d'emploi* 2012)
- le rapport entre poétologie et intentionnalisme (Grüttemeier 2011; Vandevoorde 2007)
- l'étude de l'auteur implicite et les concepts apparentés (Kindt/Müller 2006; Joosten 2008)

4. Pour un aperçu de l'étude sociologique de l'écrivain, voir Van Nuijs dans le numéro précédent du *CLW* (Van Nuijs 2013).

5. Voir par exemple Herman & Vervaeck (2005: 24-26), pour une critique du concept.

- l'étude de la pseudonymie (e.a. Martens 2010; Van Zoggel 2009)
- les sciences et métiers du livre et la 'critique génétique' (Bushell 2005; Van Hulle 2011)

Ces nouvelles voies de recherche ne forment pas le noyau des contributions qui suivent. Elles ont en effet été abordées en détail dans d'autres ouvrages ou dans un autre numéro du *Cahier*. Le précédent numéro comportait notamment un article rédigé par Laurence Van Nuijs offrant un aperçu des méthodes en sociologie de la littérature. Sa contribution montre l'existence de traditions 'nationales', même si celles-ci dépassent les frontières tant par les théoriciens que par l'impact de leurs travaux. Outre l'énumération verticale ou paradigmatique de toutes les approches de l'auteur ci-dessus, il existe également une approche syntagmatique ou horizontale, fondée sur des traditions davantage linguistiques.

Dans un texte introductif à la problématique, **Ingo Berensmeyer** explore l'étude de l'auteur avant tout sur base de la littérature de langue anglaise, où la notion apparaît comme 'under-theorised', 'under-historicised' et 'under-explored'. Il propose une théorie performative qui, contrairement aux approches traditionnelles en sociologie de la littérature ou en psychanalyse, ne part pas en quête de sens dans des oeuvres individuelles mais, au contraire, s'intéresse à ce qui lie les concepts auctoriaux historiques à la situation d'écriture empirique.

Pour **Michel Brix**, spécialiste de Gérard de Nerval reconnu à l'échelle internationale, l'auteur est indissociablement lié à la vraie vie. Les éditeurs scientifiques ont expressément tenu à intégrer sa contribution plus essayistique et polémique à ce numéro. Celle-ci ose en effet plaider en faveur d'une utilisation de la biographie de l'auteur. Brix ironise le besoin témoigné par Marcel Proust d'effacer dans son *Contre Sainte-Beuve* le 'Moi social' au profit du 'Moi créateur' ou du 'Moi littéraire'. Il dévoile que Proust et de nombreux autres auteurs ont précisément tenté de s'auto-encenser en s'érigeant un mausolée dans lequel figure uniquement l'image (positive) qu'ils souhaitent léguer à la postérité. Les critiques du 20^e siècle les ont volontiers suivis sur ce point par crainte d'être excommuniés de l'école de la modernité.

Ethos et posture

La contribution de **Matthias Meert** montre à quel point les traditions nationales se sont mélangées. L'interview littéraire y est considérée selon la perspective de l'Inszenierungspraxis que Christoph Jürgensen et Gerhard Kaiser étudient à l'aide des théories du champ littéraire. Les interviews et les entretiens littéraires avec l'auteur autrichien Richard Beer-Hofmann (1866-1945) illustrent l'importance de l'espace dialogique dans la figuration de l'auctorialité. D'un point de vue générique, ces textes confrontent l'auteur avec la tension, au sein du champ littéraire, entre la représentation intentionnelle de soi et la mise en scène par d'autres.

INTRODUCTION: L'AUTEUR LAZARE

Parallèlement, ils offrent la possibilité – par la confrontation avec l'interviewer – de remédier à des images auctoriales négatives et stéréotypées à l'intérieur de la réception publique.

Le lien avec l'étude des 'postures littéraires' (Jérôme Meizoz) et les travaux du troupe ADARR (voir ci-dessous) est évident. En dépit de l'attention apportée à de telles nuances 'nationales', l'accent est mis dans ce cahier sur les approches qui, dans le sillage de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, donnent une place centrale à l'éthos de l'auteur.⁶ Ces deux théoriciens furent présentés par Van Nuijs comme étant des représentants éminents de l'approche sociologique de la littérature. En raison de l'importance de cette 'perspective disciplinaire' et des connaissances préalables requises par certains articles, nous nous y attardons encore quelque peu.

Le succès de la notion d'éthos s'explique probablement par le fait que le concept permet d'introduire l'auctorialité au sein de l'analyse de textes littéraires, sans que le chercheur ait l'impression de bousculer ce qui, depuis Barthes et Foucault, est devenu un tabou. L'appareil conceptuel se trouve au carrefour de trois disciplines importantes: l'analyse du discours (avec Dominique Maingueneau et Ruth Amossy), la rhétorique (avec à nouveau Ruth Amossy comme théoricienne majeure) et la sociologie de la littérature (avec comme praticien majeur Jérôme Meizoz).

Maingueneau a introduit une différence entre trois dimensions de l'auteur (2004: 107-108): il y a tout d'abord la *personne*, l'individu doté d'un état civil, d'une vie privée (107). Ensuite, il y a l'*écrivain*, l'acteur qui décrit une trajectoire spécifique au sein du champ littéraire. Enfin, Maingueneau distingue l'*inscripteur*, qui fonctionne comme 'énonciateur discursif'. Celui-ci est proche de l'"écrivain" puisqu'il assume une certaine responsabilité institutionnelle. Maingueneau le considère en effet comme responsable des contrats de lecture génériques auxquels invite le texte: 'L'inscripteur est [...] à la fois énonciateur d'un texte particulier et, qu'il le veuille ou non, le ministre de l'Institution littéraire qui donne sens aux contrats impliqués par les scènes génériques et s'en porte garant.' (108)

En outre, d'après Maingueneau, chaque situation dans laquelle quelqu'un prend la parole présuppose une *scène d'énonciation*, que l'on peut appréhender par le texte 'à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même où elle se déploie. Un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est *mise en scène*.' (191) Cette 'scène d'énonciation' présuppose également un *énonciateur*, qui *se montre* au travers de sa façon de s'exprimer. Cet *ethos* suppose même une certaine corporalité, 'l'image corporelle qu'on assigne à celui dont émane le discours' (Amossy 2010: 35-36).⁷ Il est donc possible de reconstruire partiellement cet éthos sur base du texte: le choix des mots, la connaissance qu'étale l'"inscripteur", le style, l'argumentation et même le ton (humoristique, ironique, cynique, arrogant, naïf). Tout ceci renvoie

6. Pour une analyse approfondie du concept, voir par exemple Dhondt (2013).

7. Maingueneau (2004: 219-221) parle d'"incorporation textuelle".

à ce que Maingueneau appelle l'*ethos montré* (Maingueneau e.a. 2012). L'*ethos dit*, quant à lui, repose sur des passages autodescriptifs. L'*ethos* n'est cependant pas exclusivement discursif. Il faut prendre en compte également la connaissance (préalable) dont dispose le lecteur à propos de l'auteur, l'image qu'il s'est forgée de lui, avant qu'il n'entame sa lecture. Cette image, Maingueneau l'appelle *ethos prédiscursif*.

Amossy ne contredit pas Maingueneau (elle parle d'un 'ethos préalable' qui repose notamment sur le statut, la réputation, des déclarations préalables de l'auteur, etc.). Il est plutôt question de complémentarité entre les deux perspectives disciplinaires. Il est intéressant de constater qu'elle met l'accent sur l'influence réciproque entre auteur et lecteur, qui est déterminée par leurs fonctions sociales, leur position institutionnelle. L'auteur peut tenter d'influencer ses *ethè* discursifs sur base de l'image qu'il se forge de son lecteur et y parvenir. Peut-être a-t-il aussi une certaine connaissance de son *ethos* discursif. La voie la plus appropriée pour manipuler l'*ethos* concerne la *doxa* et les stéréotypes (historiquement variables) qui en font partie.⁸ La *doxa* renvoie à la connaissance et les valeurs susceptibles d'être partagées avec le public. Par conséquent, cette interaction entre écrivain et public par l'entremise de la *doxa* influence directement le positionnement de l'auteur dans le champ.

Chez Meizoz, enfin, la notion de *posture*, qui repose entre autre sur cette 'stéréotypie' auctoriale, se trouve centrale:

Une posture désigne la présentation de soi de l'écrivain, et met donc l'accent sur la construction d'une figure d'auteur singulière par le biais d'un *ethos* linguistique et de conduites littéraires publiques. Manière singulière d'occuper sa position sérielle dans le champ littéraire, un choix postural ne se comprend qu'en référence à l'espace des possibles du champ. (2011: 18)

Cela signifie que la posture concerne le texte (l'*ethos* discursif) tout autant que ce qui se trouve hors du texte: les vêtements, l'attitude lors de séances de dédicaces ou d'interviews, la façon de parler. Il est donc impossible de contrôler totalement cette posture, elle peut même échapper complètement à l'emprise de l'auteur. La posture est intimement liée au trajet institutionnel de l'écrivain: de quelle façon les publications influencent-elles ce trajet? Vers où ce trajet pointe-t-il? Quels groupes littéraires, quels réseaux ce trajet traverse-t-il? Quelles sont les opportunités artistiques offertes par ce trajet?

Ce numéro de *CLW* a été préparé de façon à recouvrir un large éventail de topiques liées à la problématique de l'*ethos* auctorial: journaux personnels, préfaces, guides de voyage,... À partir des travaux de l'auteur québécois Louis Dantin, Marie-Pier Luneau et Pierre Hébert montrent que la préface permet de mieux comprendre l'historique de la fonction-auteur (perspective diachronique)

8. Voir à ce sujet Amossy (2010).

et du positionnement de l'auteur dans le champ (perspective synchronique). À cet effet, il élargissent la définition de Genette ('un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède') et émettent l'hypothèse que ce type de discours agit *sur* et *dans* l'histoire du livre. Afin de parvenir à analyser le lien entre la préface et le livre en tant que système, leur attention se porte dans la préface sur les indicateurs de l'évolution de la fonction-auteur, du positionnement de l'auteur dans le champ, de son ethos et de son 'image d'auteur'.

À l'aide de l'analyse du discours, **Annabelle Seoane** part à la recherche du positionnement de l'auteur et de la construction de l'ethos dans des guides touristiques, en particulier *Le Guide du Routard*. Elle démontre que l'homogénéité de la position auctoriale facilite l'entente avec le lecteur et permet, tout au long du discours, la construction d'un ethos cohérent. En effet, l'ethos vise l'identification et l'approbation du lecteur. Ensuite, Seoane analyse les renvois à l'identité personnelle et à l'identité sociale afin de montrer que l'ethos est soutenu par une dimension pragmatique cruciale: celle-ci repose en effet sur un équilibre entre la routine du genre du guide touristique et sa forme spécifique.

Pascale Delormas, quant à elle, montre la pertinence du concept d'«espace d'étayage» par rapport à un autre concept: l'«espace canonique». Une approche contrastive de ces deux espaces, dans laquelle leur plasticité réciproque est mise en exergue, permet de mieux comprendre la circulation des différents discours au sein du champ littéraire. **Matthieu Sergier**, quant à lui, s'intéresse aux concepts de 'scénographie' et de 'paratopie' qu'il mesure à trois romans de l'auteur flamand Jan Emiel Daele (1942-1978): *Een placenta* (1969), *De achtervolgers* (1974) et *De moedergodinnen* (1975). Il montre que l'ethos de Daele s'appuie sur une mise en scène de l'art en tant qu'effet d'une démarche paratopique par excellence. Il est cependant frappant de constater à quel point la paratopie qui caractérise cet art, ne se limite pas à la mise en scène spatio-temporelle de la démarche artistique, mais que celle-ci est également déterminée par les délimitations identitaires, corporelles et sexuelles.

La contribution de **Marc van Zoggel**, quant à elle, se penche sur l'ethos mais à partir de l'éthique antique d'Aristote notamment. À l'aide de ses concepts *eironia* et *alazoneia*, il tente de mieux cerner l'autoreprésentation chez l'auteur hollandais Harry Mulisch (1927-2010). Celle-ci a souvent été qualifiée de pédante, mais elle a aussi été fréquemment interprétée comme une forme d'ironisation de soi issue d'une tradition de penseurs et d'écrivains qui ne manquaient pas de critiquer la topique de la modestie. Elle ne constituait aucunement un ingrédient idéal pour la construction de l'image de l'auteur littéraire. La vision poétologique sur le but et l'ambition de l'auteur qui se fonde sur des écrits sur et par Goethe, semble y jouer un rôle également.

Centres de recherche et projets

Au lieu de lister toutes les approches de l'auteur possibles, nous avons choisi de demander à une série de centres ou de projets de recherche qui placent l'auteur au centre de leurs préoccupations, de présenter leurs travaux. Même s'il va de soi que tous les centres et projets n'ont pu être représentés ci-dessous, nous espérons que cette brève notice contribuera au dialogue interdisciplinaire entre les groupes et les projets. Le choix s'est porté sur une des équipes majeures autour de l'analyse du discours (ADARR), sur un projet de recherche de l'Université de Lausanne qui se consacre à l'histoire de la littérature, et sur des groupes belges de langue néerlandaise et française. Ces groupes sont fréquemment liés à une revue, électronique ou non. Le projet israélien ADARR est présenté par sa coordinatrice Galia Yanoshevsky. Le projet *Entre Moyen Âge et modernité: pratiques communicatives à l'époque de Charles VI* est présenté par Jean-Claude Mühlethaler, Delphine Burghgraeve et Claire-Marie Schertz-Lomenech, le groupe RAP@UGent est présenté par un de ses coordonnateurs, Gert Buelens de l'Université de Gand, les activités du Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI, UCL), programme: 'Figurations, fonctions, territoires de l'écrivain', sont présentées par Myriam Delmotte, directeur de recherches auprès du Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS. Enfin, Laurence van Nuijs nous dresse le portrait du groupe CONTEXTES.

Analyse du discours, argumentation, rhétorique (ADARR)

Membres: Ruth Amossy, Nana Ariel, Francine Edelstein, Maya Hauptman, Colette Leinman, Valeria Pery Borissov, Daphne Pulliat, Ilai Rowner, Tal Sela, Jurgen Siess, Galia Yanoshevsky, coordinatrice.

Le Groupe ADARR (Tel-Aviv) travaille sur la question de l'auteur, et plus précisément de l'image d'auteur telle qu'elle se construit en-dehors des textes fictionnels (essais, entretiens, manifestes, correspondances, etc.). Il se penche tout particulièrement sur l'image d'auteur au prisme des genres de discours, en suivant les principes de l'analyse du discours et de la rhétorique. Il allie l'étude de l'ethos discursif à celle de la 'posture' et du positionnement dans le champ littéraire, en s'inscrivant dans une perspective sociologique. Il se situe pour ce faire dans le droit fil de la réflexion menée dans le numéro trois de la revue *Argumentation et analyse du discours*, consacrée au thème «Ethos discursif et image d'auteur» (aad.revues.org; Amossy 2009).

Une partie des travaux précédents des membres du groupe a porté sur l'entretien littéraire. Exploré dans son rapport à la poétique de l'écrivain (Amossy 1996, 1997, Pulliat 2012), le livre entretien devient un lieu de mimétisme où l'écrivain œuvre pour la production d'une image de soi semblable à celle qui se dégage de ses écrits littéraires. D'autres études montrent cependant que cette intégration dans une esthétique et cette unité de posture ne sont pas un effet obligé: l'image qui se

dégage des entretiens peut différer sensiblement de celle qui se construit dans les textes littéraires (Pery-Borissav 2012). Mais l'entretien littéraire est aussi 'une forme de vie', un cadre de production d'idées inédites grâce à l'interaction de l'auteur avec l'interviewer (Yanoshevsky 2004, 2006, 2007). Grâce à des procédures de réappropriation comme la réécriture, celui-ci devient dans certains cas l'auteur de l'entretien, soulevant ainsi la question de l'auctorialité (à qui l'entretien revient-il?). Enfin, l'étude des recueils d'entretiens – d'un auteur singulier ou de divers auteurs – renvoie au champ littéraire tel que l'entend la sociologie de la littérature. Les diverses collections qui regroupent les entretiens d'auteurs différents renvoient souvent à un projet dont l'envergure dépasse la posture ou les idées d'un auteur particulier pour montrer, à l'instar d'un manuel de littérature, une tendance du champ littéraire national ou de l'époque. L'interaction particulière avec chaque écrivain se voit alors subordonnée à un programme plus vaste, allant jusqu'à explorer l'ADN même de la littérature (Yanoshevsky, 2011). Le groupe a dirigé un numéro spécial d'*Argumentation et analyse du discours* (dirigé par Galia Yanoshevsky) sur l'entretien littéraire, avec des équipes en Belgique et en France (aad.revues.org). Pour en savoir plus: <http://humanities.tau.ac.il/adarr/fr/>.

Entre Moyen Âge et modernité: pratiques communicatives à l'époque de Charles VI

Projet soutenu par le FNS, basé à l'Université de Lausanne, Suisse

Le projet, commencé en juin 2011, vise à dégager les enjeux des postures littéraires dans les textes français écrits sous le règne de Charles VI (1380-1422). La période, marquée par l'essor du premier humanisme et (le début?) des querelles littéraires, est aussi un temps de crise (folie du roi, occupation anglaise, guerres intestines), qui favorise l'engagement politique du poète et entraîne ce que Daniel Poirion a appelé la 'crise de la courtoisie'. Par sa variété même, la littérature du tournant du XIV^e au XV^e siècle offre ainsi un champ d'investigation particulièrement riche pour dresser une 'cartographie' de la communication littéraire quelques décennies avant l'apparition de l'imprimerie.

Le premier but du projet est d'établir une base de données des termes techniques, des métaphores, des figures de projection servant à désigner l'auteur, le lecteur et les actes de communication, afin de mettre en lumière les états affectifs ou intellectuels du locuteur, la présence d'éléments biographiques (fictifs ou réels) ou encore les buts de l'écriture. De plus, l'équipe propose une étude approfondie de toutes les postures littéraires à l'époque de Charles VI, autrement dit des rôles narratifs ou lyriques, construits et endossés par l'auteur inscrit, tels que celui de l'élève, du témoin, du secrétaire, du messenger, de l'amant, du philosophe ou du prophète. L'articulation de tous ces éléments devrait permettre de dégager, dans un second temps et à un niveau plus abstrait, l'ethos des différents auteurs de l'époque de Charles VI.

Cette démarche devrait également déterminer dans quelle mesure l'ethos d'un locuteur est conditionné par le genre littéraire, le choix du modèle (antique, biblique, etc.), le public visé et ses attentes et la réception du texte à la cour et en ville, ainsi que son insertion dans les debating communities, ces réseaux d'œuvres et d'auteurs qui se constituent soit à travers des réponses explicites que donne un texte ('intertextualité affichée'), soit à travers la mise en relation avec d'autres œuvres dans un recueil ('intertextualité par co-présence'). Pour en savoir plus: <http://p3.snf.ch/Project-132014>.

Research Group on Authorship as Cultural Performance (RAP)

Membres coordinateurs: Ingo Berensmeyer (Justus Liebig Universität Giessen-UGent), Marysa Demoor (UGent), Gert Buelens (UGent)

RAP@UGent est un groupe de recherche établi à l'Université de Gand (UGent) qui se concentre sur l'étude de l'auctorialité en tant que performance. RAP souhaite investiguer à nouveau les conditions matérielles et les visions historiques sur l'auctorialité littéraire à la lumière des développements récents en théorie (et la conception historique de la dynamique culturelle) de l'auteur, de l'autorité et de l'agency. Par le biais de ses travaux, RAP souhaite mettre en perspective l'histoire des concepts d'auctorialité dans la culture britannique et américaine, et ce depuis la moitié du 16^e siècle jusqu'au début du 20^e siècle. Une des hypothèses de travail est qu'il existe un clivage entre une conceptualisation 'forte' de l'auctorialité telle que l'agency, la créativité originale et la propriété intellectuelle, et une conception plus 'faible' (mais historiquement bien plus visible) de l'auctorialité en tant que produit de réseaux culturels. L'équipe travaille à partir de deux modèles théoriques cruciaux (Berensmeyer, Buelens et Demoor 2012; 2014): la théorie de la performativité et la théorie de la culture des médias. Elle utilise des méthodes quantitatives afin de mieux cerner le champ sémantique de l'auctorialité. La revue 'open access' *Authorship* (<http://www.authorship.ugent.be/>) qui fait appel à des expertises anonymes et qui est éditée par Gert Buelens, accueille diverses contributions sur des sujets historiques et discursifs ayant trait à l'auctorialité et visant à mieux comprendre des matières complexes telles que 'authorial authority', 'independence' ou 'interdependence' et 'self-fashioning'. Pour en savoir plus: <http://www.rap.ugent.be/>.

Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI)

Programme: 'Figurations, fonctions, territoires de l'écrivain', UCL

La visée de ce programme interdisciplinaire qui réunit des spécialistes en littérature travaillant sur une période qui va de Voltaire à aujourd'hui, mais aussi des historiens, des philosophes, des psychologues, des spécialistes du cinéma et de la

INTRODUCTION: L'AUTEUR LAZARE

communication hypermédiatique notamment, a été d'étudier les enjeux et les formes évolutives de ce statut polymorphe qu'est celui de l'écrivain dans les représentations culturelles en Occident, dans ses fluctuations diachroniques et synchroniques, y compris dans l'extrême contemporain, en dégagant des constantes théoriques et en interrogeant les cadres épistémiques qui organisent ce champ d'études.

Ce parcours s'est opéré en plusieurs étapes individuelles (des articles, des ouvrages) et collégiales (des séminaires de 3^e cycle, des colloques et des publications collectives) pour aboutir à une synthèse sous la forme d'un ouvrage de référence et d'une exposition intitulée *Ecrivains, modes d'emploi. De Voltaire à bleuOrange (revue hypermédiatique)*, qui eut lieu du 31 octobre 2012 au 17 février 2013. Ce projet a fait l'objet d'un partenariat entre le CRI et d'autres équipes universitaires: MDRN (KU Leuven), l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Figura (UQAM, Montréal) et un organisme culturel à ancrage scientifique: le Musée royal de Mariemont. Les domaines d'expertise du CRI sur le plan de l'auctorialité sont notamment: le statut théorique de l'auteur et le lien entre l'évolution de l'écrivain et l'évolution des formes génériques, en particulier les formes hybrides telles que le journal d'écrivain. Deux numéros de la revue électronique *Interférences littéraires/Littéraire Interferentia* (UCL / KU Leuven) ont d'ailleurs été consacrés à ce genre particulier. L'intégralité des interrogations ici évoquées concerne des interactions: l'auteur littéraire apparaît comme un passeur de frontières, comme souligné dans l'ouvrage paru aux E.U.D. et consacré à l'examen de *L'écrivain comme objet culturel* (2012)⁹. Pour en savoir plus: <http://www.uclouvain.be/centre-recherche-imaginaire.html>.

COntEXTES

Le groupe de recherche FNRS COntEXTES est constitué de jeunes chercheurs issus d'université belges qui ont choisi une approche contextuelle de la littérature. Cette communauté édite la revue en ligne du même nom *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*. Les lignes de recherche privilégiées sont notamment: 1) l'étude d'instances littéraires (éditeurs, critique littéraire, prix littéraires, etc...); 2) l'analyse socio-critique des ouvrages littéraires; 3) la recherche sur les groupes et réseaux littéraires; 4) l'analyse des formes de visibilité sociale de la littérature (études de réception, représentations). En outre, la revue se veut être un espace de réflexion épistémologique et théorique sur les instruments conceptuels propres à une telle approche. Le groupe souhaite associer les outils sociologiques à des méthodes d'analyse issues des études littéraires et d'autres sciences humaines. Plusieurs travaux de COntEXTES sont directement ou indirectement liés à la problématique de l'auteur (comme acteur social, construction discursive, objet de

9. Martens D. et Wathee-Delmotte M., «L'écrivain, un objet culturel, une figure en complexité», dans *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, E.U.D., p. 7-8.

représentations). Cela concerne tant des activités initiées par les membres du groupe que des activités externes dont la revue s'est fait l'écho. Ainsi, des concepts-clés liés à l'auctorialité issus de l'analyse du discours (Amossy, Maingueneau), de l'analyse sociologique du champ (Bourdieu), de sociopoétique (Viala, Meizoz) ont été traités dans des numéros spéciaux: 'La posture. Genèse, usages et limites d'un concept' (COnTEXTES 2010), 'Nouveaux regards sur l'illusion' (Saint-Amand & Vrydaghs 2011) et 'L'Ethos en question' (Dhondt, Vanacker, Horemans & Vandemeulebroucke 2013). Suite à la recherche initiée par le GREMLIN ('Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions'), différentes contributions se sont penchées sur l'auteur comme objet de représentations littéraires. L'auteur comme objet culturel, et plus précisément comme objet de photographie, se trouve au centre du numéro spécial 'Le portrait photographique d'écrivain' (Bertrand, Durand & Lavaud 2013). La perspective sur les 'socialisations de l'auteur' (Lahire 2010) fait l'objet d'un numéro spécial à venir (Giraud & Saunier 2015). Pour plus d'informations: <http://contextes.revues.org/>.

Bibliographie

- Amossy, R. 1996. 'Auteur pas mort. Réflexions autour du livre-entretien de Pinget', in: Goulet, A. & Chamarat, G. (éd.) *L'auteur*. Caen: Presses de l'Université de Caen, 1996, 149-163.
- Amossy, R. 'Autoportrait à deux voix: *La nuit sera calme* de Romain Gary', in: *Elseneur*, 1997, 141-162.
- Amossy, R. 'La double nature de l'imagé d'auteur', in: *Argumentation et Analyse du Discours*. 3, 2009: <http://aad.revues.org/index662.html>.
- Amossy, R. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF, 2010.
- Barthes, R. 'La mort de l'auteur' (1968), in: *Ceuvres complètes*. Paris, Seuil, 2002, 40-45.
- Berensmeyer, I., Buelens G. & Demoor M. 'Authorship as cultural performance: new perspectives in authorship studies', in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. 60 (1), 2012, 5-29.
- Berensmeyer, I., Buelens, G. & Demoor M. 'Reconfiguring Autorship', in: *Authorship*. 3 (1), 2014: <http://www.authorship.ugent.be/issue/view/240>
- Bertrand J-P., Durand P. & Lavaud M. 'Le portrait photographique d'écrivain', in: *COnTEXTES*. 13, 2014: <http://contextes.revues.org/5904>
- Bushell, S. 'Intention Revisited. Towards an Anglo-American "Genetic Criticism"', in: *Text*. 17, 2005, 55-91.
- COnTEXTES (éd.) 'La posture. Genèse, usages et limites d'un concept', *COnTEXTES*. 8, 2011: <http://contextes.revues.org/4692>
- Couturier, M. *La Figure de l'auteur*. Paris: Seuil, 1995.
- Dhondt R., Horemans K., Vanacker B. & Vandemeulebroucke K. (éd.) 'L'Ethos en question', *COnTEXTES*. 13, 2013: <http://contextes.revues.org/5674>
- Dhondt R. & Vanacker B., 'Ethos: pour une mise au point conceptuelle et méthodologique', in: *COnTEXTES*. 13, 2013: <http://contextes.revues.org/5685>

- Ecrivains. Modes d'emploi. De Voltaire à bleuOrange revue hypermédiatique*. Musée royal de Mariemont, 2012.
- Foucault, M. 'Qu'est-ce qu'un auteur?' (1969), in: Foucault, M. *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001, 817-849.
- Grüttemeier, R., *Auteursintentie. Een beknopte geschiedenis*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant, 2011.
- Herman, L. & Vervaeck, B. *Vertelduivels*. Nijmegen: Vantilt, 2005.
- Van Hulle, D. 'Interpretatie en critique génétique', in: *CLW*. 3, 2011, 109-120
- Joosten, J. 'Terug naar de auteur als stap vooruit? Op zoek naar een leeswijze voor niet-coherente poëzie', in: *Misbaar. Hoe literatuur literatuur wordt*. Nijmegen: Vantilt, 2008, 153-167.
- Lahire, B. *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris: La Découverte, 2010.
- Maingueneau, D. *Le Discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris: A. Colin, coll. U. Lettres, 2004.
- Maingueneau, D., Dhondt, R. & Martens D. 'Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau au sujet de l'analyse du discours littéraire', in: *Interférences littéraires*, 8, 2012: <http://www.interferenceslitteraires.be/nl/node/162>
- Martens, D. *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*. Paris: Champion, coll. «Cahiers Blaise Cendrars», No. 10, 2010.
- Martens, D., Laghouati S. & Schoolcraft R. *La pseudonymie dans les littératures francophones: formes et enjeux d'une pratique d'écriture*, in: *Lettres romanes*. No. 65 (3-4), 2010.
- Martens D. & Watthee-Delmotte M., *L'écrivain, un objet culturel*. Dijon, Editions Universitaire de Dijon, 2012.
- Meizoz, J. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.
- Meizoz, J. 'Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur', in: *Argumentation et analyse du discours*. 3, 2009: <http://aad.revues.org/667>.
- Meizoz, J. *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine, 2011.
- Van Nuijs, L. 'Literatuursociologische benaderingen van de auteur', in: *CLW*. 5, 2013, 163-68.
- Pery Borissov, V. 'La position paradoxale d'Andrei Makine dans le champ littéraire russe,' *Communication, lettres et sciences du langage* 4 (1): http://pages.usherbrooke.ca/clsl/vol4no1/BORISSOV_vol4_no1_2010.htm
- Pulliat, D. 'La critique d'art et ses stratégies discursives; l'exemple de Pascal Quignard', *Écrire l'art*: <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/72-communications-des-groupes-de-travail-2008-2010.html#>
- Daniel Rovers, *De figuur in het tapijt*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2012.
- Saint-Amand D. & Vrydaghs D. (éd.) *CONTEXTES, 'Nouveaux regards sur l'illusio'*. 9, 2011. <http://contextes.revues.org/4783>
- Sergier, M. 'A quoi pourraient servir une sorcière, un diable et un peintre. Figurations autoriales dans les journaux expérimentaux flamands de Maurice Gilliams (1900-1982) et Gaston Burssens (1896-1965)', in: *Image and Narrative*. 13 (4), 2012, 83-97.
- Sergier, M. & Vanderlinden, S. (éd.) *Le journal d'écrivain. Les libertés génériques d'une pratique d'écriture*, in: *Interférences littéraires*, 9, 2012: www.interferenceslitteraires.be.

- Sergier, M. & Watthée-Delmotte M. (éd.) *Le journal d'écrivain et l'énoncé de la survivance*, in: *Interférences littéraires*, 10, 2013: www.interferenceslitteraires.be.
- Vandevoorde H. 'Elsschots kaaswonde. Over auteursintenties en context', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*. 123 (4), 2007, 344-355.
- Viala, A. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Minuit, 1985.
- Yanoshevsky, G. 'L'entretien d'écrivain et la co-construction d'une image de soi: le cas de Nathalie Sarraute', in: *Revue des sciences humaines*. 273 (1), 2004, 131-148.
- Yanoshevsky, G. 'Alain Robbe-Grillet et la parole (vive): Entretiens et oralité' in: Milat, C. & Allemand, R.-M., *Alain Robbe-Grillet: balises pour le XXI^e siècle*. Presses de l'Université d'Ottawa et les Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 66-75.
- Yanoshevsky, G. 'Sans prétexte, le paratexte: la dimension argumentative du discours et l'entretien littéraire', in: Kuperty-Tsur, N. (éd.) *Mélanges offerts à Ruth Amossy*. Leuven: Peeters, 2012.
- Van Zoggel, M. 'Littéraire pseudonimiteit als samenspel van auteur en lezer', in: *Spiegel der Letteren*, 51 (4), 2009, 471-494.

THE GENIUS AND THE HIVE

Travelling Concepts of Authorship in Literature and Culture

Ingo Berensmeyer

Justus Liebig University Giessen / Ghent University

The field of authorship studies has become diverse and wide-ranging. From the Middle Ages to the present, from discourse analysis to literary sociology, and from letters to blogs, questions relating to authorship are important to scholars working in literary studies from very different perspectives: historical, systematic, theoretical and genre-related. This essay examines reasons for the recent increase in author-related studies and discusses some of the possibilities of pursuing such studies today. While it is important to acknowledge that there are different traditions of authorship research in different fields and sub-disciplines as well as different national philological traditions, the focus of this argument will be limited, for the most part, to the study of English literature.¹

But instead of beginning with an exhaustive and exhausting overview of this topic in a strictly top-down approach, I will start with a story: a forgotten piece of short fiction from the late eighteenth century. Its title is 'The Brain-Sucker: Or, the Distress of Authorship', and it was published in an ephemeral literary journal, *The British Mercury*, in 1787. Its most likely author is John Oswald, a Scottish radical who died a few years later fighting for the French Revolutionary Army.² 'The Brain-Sucker' is told in the form of a letter by a farmer, appropriately named Homely, to an 'absent friend', in which he relates the story of his unfortunate son Dick. Dick's brain has become 'infected' by reading and composing poetry; this 'disorder', as the text calls it (22), makes him move to London and end up a Grub Street hack and the starving slave of a ruthless bookseller, the 'Brain-Sucker', who profits from the young man's literary creativity. When his father has rescued him from his imminent demise, the humbled author returns to a life of subsistence farming. This story, or 'serio-comic caricature' (subtitle), appears to pit the genius against the marketplace. But the question is, what is the object of this caricature? Is it the bookseller as a capitalist exploiter of creative labour, or is it the ingenious

1. For a (random) sample of different national traditions in approaching authorship studies, see e.g. the notion of 'posture d'auteur' developed by Viala 1993 and Meizoz 2007, the volumes by Jannidis 1999, Detering 2002 and Kray/Städtke 2003 proclaiming a 'return of the author' in Germany around the turn of the millennium, and the recent interest in a concept of *autoría encarnada* in Spain (Torras/Pérez 2014).
2. Thanks to Alise Jameson, who rediscovered this text in the ECCO database while researching for her doctoral thesis on eighteenth-century authorship; a critical annotated edition of the text is in progress. On Oswald, see Henderson 2004.

ingénu, the natural born writer who has a talent for poetry but no education, which might have saved him from a Grub Street existence? The satire addresses, on the one hand, the notion of poetic authorship as the result of inspiration without formal education and, on the other hand, the working conditions of professional writers in the late eighteenth century. It is thus based on a contrast between two kinds of authorial heteronomy or *Fremdbestimmung*: the genius's inspiration that comes from somewhere else, untainted by nurture, and operates like a disease, turning the poet into a victim of poetry, on the one hand; and, on the other hand, the excruciating labour conditions of professional authors who have to survive in a cut-rate market by selling their intellectual property. Both positions are worlds away from the elite notion of the autonomous author as original genius, as celebrated, for instance, in the works of Alexander Pope or in Edward Young's 1759 *Conjectures on Original Composition*, one of the key documents of eighteenth-century genius discourse.

This story can be taken to illustrate many things; one of them is that we must not equate historical manifestos and ideas like the romantic genius with historical reality, which is usually much more complex, especially as regards the legal and economic underpinnings of literary labour. This also holds true for our own time, which is often understood as undergoing a digital revolution, as we are experiencing a transfer of knowledge production, entertainment and information retrieval onto the Internet and Web 2.0. At the same time, and perhaps not quite by accident, we are also experiencing a return of the author in literary studies. Even though one might argue that questions of authorship have never quite disappeared from view, despite deconstruction and despite Roland Barthes's attempt to kill off the 'Author-God' along with other bourgeois deities in the 1960ies and 70ies (2008 [1978]), the increasing amount of research on authorship in various fields – from legal to literary and from science to the arts – in recent years merits attention in its own right.

Perhaps this is because in the age of cloud computing and crowdfunding, mass data aggregation and targeted advertising, we are again interested in what Jared Lanier refers to as 'the very idea of the individual point of view' (Lanier 2010: 47), making it possible to link utterances, opinions and ideas to a human source of origin, a real-world reference point for answerability. In the humanities, for example, we are increasingly worried by our students' lack of concern about plagiarism, using the ideas or words of others and presenting them as their own. Recent cases of celebrity plagiarism in Germany, especially the case of former Secretary of Defence Karl-Theodor zu Guttenberg, who was discovered in 2011 to have plagiarised large parts of his dissertation (96 percent, in fact), have contributed to a wider media awareness of authorship and its challenges. Where there are geniuses, there will always be brain-suckers also.

But even without these external and rather trivial triggers that have made authorship into a much-debated topic, there is sufficient need for continuing scholarly investigation and analysis. Authorship, as a many-faceted cultural

phenomenon, is still under-theorised, or perhaps one should rather say that it has been over-theorised and under-historicised – in the sense that theoretical statements about authorship have often lacked sufficient factual and historical supporting evidence, especially with regard to its material economic and legal foundations. There has generally been too little connection between empirical historical data and theoretical pronouncements concerning literary authorship.³

Ever since its inception in classical antiquity, the concept of authorship has functioned as a crucial link between human beings and texts or, more generally, between human beings and modes of artistic production.⁴ Modern copyright legislation in the West is often, though not exclusively, based on ideas of originality and ownership, located at the source, ensuring the property rights and thus the economic sustenance of authors as participants in a marketplace of communication. In copyright law, authorship is, as Martha Woodmansee explains, “the term of art for the diverse modes of creative production that it is the function of copyright to promote” (2008: 141). In its current guise, it is a product of eighteenth- and early nineteenth-century Europe. This modern concept of authorship has increasingly come under pressure in new theoretical, technological and cultural developments such as the massive transfer of printed matter into the digital domain, with the clear advantage of near-universal accessibility (and a number of real or potential disadvantages, including piracy and a loss of accountability). In the process, we are seeing a massive restructuring of print culture, with its privileging of individual efforts and rewards, into a new media ecology that cultivates anonymity and collectivism, the ‘hive mind’ and the ‘wisdom of crowds’ (see Surowiecki 2004). New research tools like Literature Online or Eighteenth Century Collections Online, databases that allow full-text searches of huge amounts of data, open new approaches to the study of literature and culture. Again, these developments – especially the possibility to do quantitative, corpus-based or corpus-driven work in the humanities – will be viewed with some skepticism by those who fear the rise of the ideal of scientific objectivity in the humanities as a fallacy of misplaced concreteness, or those who merely deplore the supersession of modernity by the ‘next society’ (cf. Drucker 2003). Should literary studies go the way of computer linguistics and analyse literary data aggregates instead of pursuing qualitative studies of individual texts? Should we send our students to statistics courses instead of teaching them to appreciate the aesthetics of Cervantes, Shakespeare or Proust? Will this mean the end of philology? Or will the new methods still include ways of integrating individual texts and affective responses to literature, and thus combining the traditional micro-perspective with the new macro-view of the literary hive?

3. This was the motivation for embarking on a collaborative research project with Marysa Demoor and Gert Buelens of Ghent University in 2008. This project and its challenges form the basis of this article; for more details, see Berensmeyer, Buelens & Demoor 2012.

4. For a useful survey of the conceptual history of the term author/artist, see Wetzel 2000.

As the digital revolution continues, traditional concepts of reading and writing, authorship and copyright are coming under pressure – and this economic and social pressure may well stimulate conceptual reinventions. For scholars of literature, this is an interesting time to observe, not only because it changes the way they work, or at least the way their students work, but also because it demonstrates (if this needed demonstrating) that the cultural configurations in which literature is perceived to operate are subject to historical evolution and change – that this has always been the case and that it is definitely the case nowadays, perhaps in an accelerating manner.

Authorship as a concept and as a practice has come a long way; it has been subject to diverse cultural and economic pressures and conceptual changes, oscillating between the poles of the solitary genius and the communal hive. It is emphatically a travelling concept, not only in the sense that it has a long history but also in the sense of Mieke Bal (2002; cf. Neumann/Nünning 2012) in that it has travelled across different ‘universes of discourse’ (Ogden/Richards 1923: 102, 120), different semantic fields and various areas of human practice. In this long history, the concept of authorship has also been affected by many social, technological, legal and media developments. One could even see it as a kind of travel *agent* that links different sets of practices and cultural assumptions, such as the notions of performance, production or labour with the notion of ownership, and the notion of originality with that of copyright.

In the following, I will respond to what I see as the three key questions in current studies of the concept and practice of authorship.

Question 1: Why should we still care about authors?

Why do readers need authors, and why are they not satisfied with texts alone? One possible answer is the common-sense notion that books or poems do not grow on trees but are produced – more often indeed than not – by real people in real-life conditions, and the intentions of these people and the influence of these concrete situations of writing cannot *not* matter, at least occasionally. So there is no good reason to ignore them if sufficient information about them is available. There *is* something outside the text, *pace* Derrida, and sometimes there is quite a lot. There is no reason, then, to dogmatically exclude information that is accessible for the understanding of texts.⁵

Another possible answer is related to the author-function as analysed by Michel Foucault (2008 [1969]): giving a local habitation and a name to textual

5. Derrida’s famous phrase (1997: 158) is sometimes misunderstood to imply that ‘everything is text’. Its original context in *Of Grammatology*, however, is the interpretation of Rousseau; I take Derrida to mean that, from an intra-textual perspective, there are no external reference points that could be used to control the endless play of difference and deferral of meaning that constitutes the semantic condition of textuality (see Berensmeyer 2009: 90).

productions, the author serves as a filter of textual arbitrariness and contingency. As such, the author is no longer necessarily related to the situation of writing and the person of the writer who has originally produced the text; the author is a hinge between the act of writing and the acts of editing / publishing / printing that can turn a text into a work. The author is an important category in ordering texts, in editing, cataloguing, and also in reading. The author function becomes necessary as soon as one needs something to distinguish texts from each other, to separate one body of work from another; in editing, it is used to protect the text against conflation or corruption (by referring to the author's intention); in interpretation, the author is invoked as a safeguard against a hermeneutics of actualisation or improvement (cf. Spoerhase 2007: 448). The author, in other words, is an important element in literature, no matter if we understand literature principally as a symbol system (aesthetics) or as a social system (sociology of literature).

Because it relates a text to the context of production, authorship is an important link between literary texts and the world. However, because of long predominant academic interests in purely textual criticism (traditionally the so-called new criticism, practical criticism, stylistics, *werkimmanente Interpretation*, but also deconstruction), or in reader responses, or in the traces of power and subversion (in new historicism), authorship as a set of historical practices and speculative concepts directly related to the production and circulation of literary texts has been unduly neglected. Despite the recent emphasis on context-oriented approaches to literature, the relationship between authors and texts still remains under-explored; furthermore, one can argue that authorship is more than mere context, but indeed a vital link between literature and life. There can be no literature without authors.

Question 2: What do we mean by 'authors' and 'authorship'?

However, there are authors and authorship in many different forms, in many different situations of writing, and not only in literature but also in other arts, and – depending on which language you follow – also in science and technology. English, for instance, has no term of art to distinguish literary authors from the author of a technical invention, a painting or a computer game, where German has *Urheber* rather than *Autor*. Copyright in German is *Urheberrecht*, and this linguistic shift has legal consequences for understanding copyright as the right of the author (and not, for example, the printer or publisher). The term authorship is used for many different situations of writing and creation; distinct concepts and models of authorship apply in different disciplines and cultural fields, for instance in drama and film. Authorship does not have a single unified history, but it has developed in several parallel strands both transhistorically, through time, and also transculturally, across different social, institutional and legal contexts, and across boundaries of genre and media. Focusing only on literature,

one has to realize that one excludes a range of other fields, and one needs to pay attention to what one excludes. But, hopefully, one also gains greater clarity by reducing complexity.

In this way, Harold Love has suggested a typology of different author functions that apply to literature. He calls these functions ‘authemes’, and they refer not to authorship as ‘the condition of being the originator of works’, but to ‘a set of linked activities [...] which are sometimes performed by a single person but will often be performed collaboratively or by several persons in succession’ (2002: 39). Love’s typology makes it possible to focus on authorship as an activity (performance) while also conceptualizing authorship as the result of ascriptions (performativity in the sense of Judith Butler; acts that perform authorship within certain conventional or institutional frames without assuming a single originary focus of action):

precursory authorship: if ‘a significant contribution from an earlier writer is incorporated into the new work’ (Love 2002: 40)

executive authorship: if the author is a ‘maker’ or *artifex*, solo or collaborative (43)

declarative authorship: if the author is a ‘validator’ (e.g. King James Bible) (44-45)

revisory authorship: if the work is revised by the executive author or someone else, e.g. an editor or censor (46-49)

This takes into account the real multiplicity of authorial practices, including the fact that writing in real life – beyond and between the two poles of the solitary genius and the buzzing hive – is often characterized by collaboration and multiple authorship, and surrounded by an entire range of related activities: editing, correcting, revising, printing, etc. Only recently, for instance, Shakespeare philologists (aided by new technologies in computer stylistics) have openly acknowledged the evidence of what is called ‘other hands’ in some of the most central plays of the Shakespeare canon, *Macbeth* for example: an idea that, a century ago, would still have been hard to accept in view of the cultural ideal of Shakespeare the genius (see Vickers 2002, 2011). A genius he certainly was, but a genius in working with others rather than alone in a London garret.

Even in the Romantic era, genius concepts could vary between strong, affirmative notions of authorial autonomy and originality (often, it needs to be said, promoted by empirical authors whose real conditions of writing were economically precarious) and much weaker, heteronomous notions of divine inspiration or, in the case of Goethe, an idea of collective subjectivity as the source of Goethe’s *Faust*, which he called the work of a collective being (‘œuvre d’un être collectif’, cit. in Detering 2002: xii) that just happens to bear Goethe’s name.

The current field of authorship studies is marked by a conflicting multitude of concepts – coming from different disciplines and historical periods. Historical conceptual accretions and assumptions impinge upon any scholarly desire for neat, systematic conceptual tidiness. If it is now clear that the debate on author-

ship has moved away from grand narratives like the ‘death of the author’ to more complex theoretical arguments and methodological assumptions (cf. Livingston 2008: 197), what is needed is a renewed investigation into concrete historical manifestations, or performances, of *empirical* authorship, as well as a renewed effort to come to terms with different *concepts* or *models* of authorship in different disciplines and in different areas of culture. In this sense, authorship may be regarded as a travelling concept, but it is far from homogeneous and unified as *one* concept, as it is characterised by a lot of internal mobility and conflict, and it is not only a concept with a history but also more than just a concept, but related to a set of sometimes very concrete human practices, activities and socio-cultural conditions.

In an article published in 2012, Ingo Berensmeyer, Gert Buelens and Marysa Demoor propose a systematic typology of author functions that reduce this complexity of actual options even further:

Table 1. Typology of author functions (Berensmeyer, Buelens & Demoor 2012: 14)

	heteronomy	autonomy
weak	author as originator and communicator of texts, tied to rules and conventions	author as creator of immaterial ‘work’ that is materially presented in the text
strong	Barthes’s ‘scripteur’: writer as merely a textual function, a compiler	author as absolute ruler over the work and its meaning, a genius

The extreme positions marked in this table are, bottom left, the strong heteronomy of the Barthesian ‘scripteur’, a mere compiler of text, vs. bottom right the strong autonomy of the Nabokovian author as absolute monarch, or the extreme genius idea. Other existing historical models could be arranged on a scale between these extremes. But it is necessary to see that that these are not solely based on what authors themselves claim to do or to be, but also on social ascriptions: on what readers and scholars assume authors to do or to be.

It should be clear that in order to use any of these concepts meaningfully, they need to be discussed not only in their systematic implications, which are often conflicting, but also in connection with other cultural practices where authorship matters, first and foremost in the context of cultural manifestations, or actual situations of text production, distribution and reception. This leads me to the third question, the question of methodology.

Question 3: How should we study authorship today?

As William St Clair persuasively argues, a past culture is not a parade of great authors, but ‘a dynamic system with many interacting agents’ (2005: 5); looked at from the point of view of book history, the evidence for the ‘political economy

of reading' in the Romantic period actually suggests that it is not based on the original ideas of a handful of geniuses, but on those more affordable texts from the eighteenth century that could easily be accessed by a large number of readers. In writing the history of authorship, one cannot merely study the works or biographies of individual authors; one needs to give an account of the dynamic system that produced them, which also involves an account of complex epistemological and economic shifts in cultural history.

Authorship studies now differs from traditional approaches of biography, literary sociology or psychoanalysis, i.e. from reading works of individual authors in order to find 'meanings' in literary texts that can be related to information about the author's life; so far, it is also unrelated to the reawakened interest in the 'implied author' as a formal category in narratology (see Kindt/Müller 2006). What the Ghent project seeks to develop instead is a performativity theory of authorship, which – hopefully – will furnish a better account of the linkages between historical author concepts in various fields and empirical situations of writing; how, for instance, did authorship of literary texts in the early modern period differ from authorship in the 19th century? How did writers perform authorship, and how did their audiences relate to such acts? What were considered successful ways of authorial self-presentation? After all, not every writer can be considered an author; there are writers who do not count as authors because they do not write creatively (scriveners like Melville's Bartleby, for instance, or department secretaries, those who cannot suffer from writer's block), and there are authors who do not write or who have stopped writing and are still usually considered to be authors in the emphatic sense (like J.D. Salinger or Wolfgang Koeppen, who were able to create a sense of mystique around their *not* writing, or at least no longer publishing).

One way of doing this is to investigate the concrete settings in which authorship has historically functioned, and thus to arrive at a historical mapping of concepts of authorship instructed by the cultural topography, the material and intellectual conditions that influence actual situations of writing and reading – authorship as cultural performance. This is not the place to go into very much detail about the Ghent project that tries to go into exactly that direction; some lines of flight for a historical perspective are sketched in Berensmeyer, Buelens & Demoor 2012, ranging from medieval inscriptions and interpersonal literary networks of exchange and servitude to more complex networks of literary agency in modern print culture from the sixteenth century onwards. As text production and reception become more and more disconnected from each other, authors' names and signatures, and later author portraits and photographs, become more important as assertions of answerability, identifiability and textual coherence.

In modernity, the number of authors vying for attention with patrons and, later, buyers in a literary marketplace explodes to such an extent that the special mark of distinction connected to the 'noble title of an author' (Edward Young [1759] in Young 1968: 565) begins to lose its value; when authorship is a mass

phenomenon, it loses its distinct quality as a special and noteworthy 'noble title'. The example of 'The Brain-Sucker' helps to clarify the extent to which questions of authorship are also, at this time, involved with questions of social class. You can be a lone genius, but as an uneducated farmer's son your genius will not lead you to success, but to slavery.

Put simply, in the discursive régime of mass authorship and literary competition in a saturated marketplace, it is increasingly difficult to gain any prestige or distinction by the practice of authorship. As a consequence, literary advertising focuses on the staging of authors as personalities in the public sphere and in the media. Author portraits are being placed on frontispieces, and facsimile signatures are printed on book covers, as was the case with Dickens's signature for the 1867 'Charles Dickens Edition', to stress the personal link between author, work and readership in the age of mass production. Dickens's name and signature, the prospectus for this edition claims, 'may suggest to the author's countrymen his present watchfulness over his own edition and his hope that it may remain a favourite with them when he shall have left them for ever' (cit. in Schlicke 2011: 208), thereby intensifying the personal bond between an author and his readers. The irony here is that Dickens's signature throughout his career was actually very unstable, and the permanence of the mechanically reproduced signature was an illusory media effect based on a temporary, ephemeral performance.

One of the earliest occasions of a signature by the author on the cover of a printed book appears to be from the 1760s. Elizabeth Raffald's *The Experienced English House-Keeper, for the Use and Ease of Ladies, House-Keepers, Cooks, &c.* states on its title page that '[t]he Book [is] to be signed by the Author's own Hand-writing, and entered at Stationers Hall', presumably to guarantee that the reader has not acquired a pirated copy.

Already in the mid-19th century, the cult of personality, of celebrity authorship, generates counter-reactions, such as Herman Melville's famous withdrawal from the literary marketplace and the requirements of staging an authorial personality. For example, Melville refused to submit a photograph to his publisher Evert Duykinck for a magazine whose editorship he was about to assume. In his letter to Duykinck of 12 Feb. 1851, Melville writes: 'The fact is, almost everybody is having his "mug" engraved nowadays; so that this test of distinction is getting to be reversed; and therefore, to see one's "mug" in a magazine, is presumptive evidence that he's a nobody. [...] I respectfully decline being *oblivionated* by a Daguerreotype [sic]' (cit. in Parker 1996: 816). Melville's 'resistance to the marketplace', according to Jasper Schelstraete, is 'an escalation of the romantic ideal of the Genius, where the Author is not only independent from society but also in contempt of it' (2010: 21). This anticipates modernist authors whose creed is *épater le bourgeois*, to shock the middle-classes. When Barthes wrote 'The Death of the Author', his own authorship may still have been modelled on this anti-bourgeois attitude. Such high-theory incantations of the end of authorship can be seen as merely the reverse of the medal that celebrates

the author as the work's godlike monarch. In fact, attributions of autonomy and heteronomy remain mixed.

Perhaps the Internet, Web 2.0 and other contemporary media arrangements inaugurate a return to quasi-premodern forms of a collectivisation and anonymisation of knowledge. In the electronic form of links and tags, the spatial representation of 'hive' knowledge might even resemble, in a more mobile and fluid manner, the old order of rhetorical topoi as indicators of knowledge and aids to argumentation. It is being claimed, time and again, that the Internet and its de-authorized 'hive mind' (Kelly 1994: 5) are about to supersede the legal relics of copyright and authorship as individual creation, as if the net were the realized utopia of a freely circulating Barthesian *écriture*. It is true that, similar to ancient rhetoric and the visions of poststructuralism alike, information that is linkable to an identifiable source is less important on the web than the generation of new connections, through linkability and searchability: the centrifugal dispersal rather than a return to the source. On the other hand, the debate about the Google Book Settlement illustrates that at least the European legal notion of copyright as an author's right is not dead yet, and the cyber-espionage debates of 2013 have also led to an increasing awareness of the pressures exerted on the individual ownership of personal data on the web.

As regards authorship studies, we are now situated at a historical watershed: placed so that we can see past developments in great detail, aided by interdisciplinary research perspectives and the searchable text collections provided by digital archives; and, while we cannot know what the future will bring, at least we have the chance to reach a vantage point that allows us to face the future with sufficient information, and we should use all the available technologies and methods at our disposal. I think we should pay attention to what the digital revolution will ultimately do to, or mean for, authorship in the sense of individual accountability for bits of information, for the distinction between a text and its context. Will the mashup kill the masterpiece, as video killed the radio show? As of now, it is too early to tell, but it is also necessary to remember, as the story of the 'Brain-Sucker' illustrates, that literature does not only consist of masterpieces. As one of the characters in Roberto Bolaño's novel *2666* explains, '[l]iterature is a vast forest and the masterpieces are the lakes, the towering trees or strange trees, the lovely, eloquent flowers, the hidden caves, but a forest is also made up of ordinary trees, patches of grass, puddles, clinging vines, mushrooms, and little wildflowers' (Bolaño 2008: 785).⁶ These minor works, as again the 'Brain-Sucker' illustrates and as Deleuze and Guattari argued years ago, can be extremely revealing about the

6. In the Spanish original: 'La literatura es un vasto bosque y las obras maestras son los lagos, los árboles inmensos o extrañísimos, las elocuentes flores preciosas o las escondidas grutas, pero un bosque también está compuesto por árboles comunes y corrientes, por yerbazaes, por charcos, por plantas parásitas, por hongos y por florecillas silvestres' (cit. on <http://despuesdelnaufrajo.blogcindario.com/2011/02/00866-2666-roberto-bolano.html>, access 11/11/2012).

history of literature as not merely a collection of texts from the past, but also as a human, and sometimes all-too-human, practice. At the end of Oswald's story, young Dick is saved from literature to return to his humble life as a farmer's son:

The dreadful distemper that made such woeful havoc in his brain is radically exterminated. He has abandoned forever the heathenish worship of Apollo, swears that he would not exchange a single smile of his lovely Nancy for the last favours of the *Nine Sisters*, and that he would rather plant cabbages on his paternal estate than cultivate with Homer, Ossian, and Virgil the very summits of Parnassus (47-78).

If authorship can be described as a pathological condition, a 'dreadful distemper', in a minor Grub Street text of the late eighteenth century, this is evidence of a conceptual crisis. The crisis concerns the modern, Romantic concept of the author as an individual genius who embodies the autonomy of literature. In the story, this concept or ideology of individual authorship is given the lie by the social reality of a natural, untutored genius who ends up as an exploited, alienated hack threatened by starvation. In pursuing the historical study of authorship as a travelling concept and a set of practices, we should pay more attention to these 'pathologies in the system of literature' (Gumbrecht 1992, ch. 10) that reveal the contradictions between ideologies and practices of literary production. In this manner, the study of authorship might also prevent us from embracing the digital revolution and its ideology of 'hive mind' all too hastily as a realisation of authorless *écriture*, in which the ideal of universal accessibility trumps notions of copyright and individual ownership of texts. At least for those who regard the notion of 'collective intelligence' as an oxymoron, this ideal seems like a 'dreadful distemper' and a symptom of a new pathology in the system of literature. The renewed interest in authors and questions of authorship, together with new technological possibilities of pursuing research on authorship, are concurrent with these recent developments in the digital world that presage the possible disappearance of authorship 'as we know it'. Taking the long view on authorship from the pre-modern to contemporary world may help to recognise this current crisis as no more and no less than another way station along the historical route of authorship as a travelling concept.

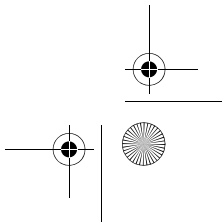
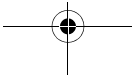
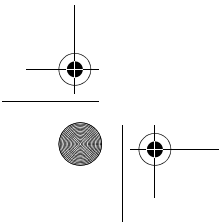
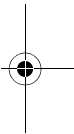
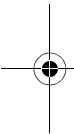
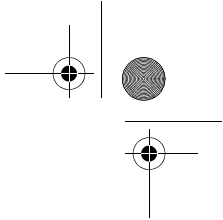
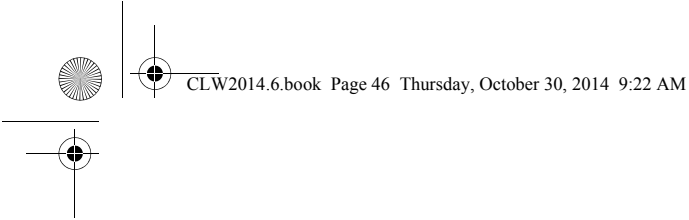
Works cited

- Bal, M. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: U of Toronto P, 2002.
- Barthes, R. 'The Death of the Author' (1978), in: Lodge, D. & Wood, N. (ed.) *Modern Criticism and Theory*. 3rd ed. Harlow: Pearson, 2008, 313-316.
- Berensmeyer, I. *Literary Theory. An Introduction to Approaches, Methods and Terms*. Stuttgart: Klett, 2009.

- Berensmeyer, I., Buelens, G. & Demoor, M. 'Authorship as Cultural Performance. New Perspectives in Authorship Studies', in: *ZAA*. 60 (1), 2012, 5-29.
- Bolaño, R. 2666. Trans. N. Wimmer. New York: Picador, 2008.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 'What Is a Minor Literature?' Trans. R. Brinkley. *Mississippi Review*. 11 (3), 1983, 13-33.
- Derrida, J. *Of Grammatology*. Trans. G. C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997.
- Detering, H. (ed.) *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002.
- Drucker, P. 'The Next Society. A Survey of the Near Future', in: *Managing in the Next Society*. New York: St Martin's Griffin, 2003, 233-299.
- Foucault, M. 'What is an Author?' (1969), in: Lodge, D. & Wood, N. (ed.) *Modern Criticism and Theory*. 3rd ed. Harlow: Pearson, 2008, 281-293.
- Gumbrecht, H. U. *Making Sense in Life and Literature*. Trans. G. Burns. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992.
- Henderson, T.F. 'Oswald, John (c. 1760-1793)', in: *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004: <http://www.oxforddnb.com/index/20/101020922/>
- Jannidis, F. et al. (ed.). *Die Rückkehr des Autors*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Kelly, K. *Out of Control: The Rise of Neo-Biological Civilization*. New York: Addison-Wesley, 1994.
- Kindt, T./Müller, H.-H. *The Implied Author. Concept and Controversy*. Trans. A. Matthews. Berlin/New York: de Gruyter, 2006.
- Lanier, J. *You Are Not a Gadget. A Manifesto*. New York: Knopf, 2010.
- Livingston, P. 'Authorship Redux: On Some Recent and Not-So-Recent Work in Literary Theory', in: *Philosophy and Literature*. 32 (1), 2008, 191-197.
- Love, H. *Attributing Authorship: An Introduction*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Meizoz, J. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Geneva: Slatkine, 2007.
- Neumann, B., Nünning, A. (ed.) *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Berlin/New York: De Gruyter, 2012.
- Ogden, C.K., Richards, I.A. *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1923.
- Oswald, J. 'The Brain-Sucker, or the Distress of Authorship', in: *The British Mercury*. 1-2, 1787, 14-27, 43-48.
- Parker, H. *Herman Melville: A Biography*. Vol. 1. 1819-1851. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.
- Raffald, E. *The Experienced English House-Keeper, for the Use and Ease of Ladies, House-Keepers, Cooks, &c [...]*. Manchester, 1769.
- Schelstraete, J. *Dollars Damn Me: Authorship in Melville*. Catholic University of Leuven, 2010. [MA Dissertation]
- Schlicke, P. (ed.) *The Oxford Companion to Charles Dickens. Anniversary Edition*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- Spoerhase, C. *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik*. Berlin/New York: De Gruyter, 2007.
- Städtke, K./Kray, R. (ed.). *Spielräume des auktorialen Diskurses*. Berlin: Akademie Verlag, 2003.

THE GENIUS AND THE HIVE

- St Clair, W. *The Political Economy of Reading*. The John Coffin Memorial Lecture in the History of the Book 2005. Institute of English Studies, School of Advanced Study, University of London, 2005: <http://ies.sas.ac.uk/Publications/johncoffin/stclair.pdf>
- Surowiecki, J. *The Wisdom of Crowds. Why the Many are Smarter than the Few and How Collective Wisdom Shapes Business, Economies, Societies and Nations*. New York: Anchor, 2004.
- Torras, M./Pérez, A. 'El Caleidoscopio Autorial: Textualizaciones del Cuerpo-Corpus.' Call for Papers, *III Congreso Internacional Los Textos del Cuerpo*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014: <http://www.cositextualitat.uab.cat>.
- Viala, A. 'Eléments de sociopoétique', in: Molinié, G. & Viala, A. (ed.), *Approches de la réception*. Paris: PUF, 1993, 137-297.
- Vickers, B. *Shakespeare, Co-Author. A Historical Study of Five Collaborative Plays*. Oxford: Oxford UP, 2002.
- Vickers, B. 'Shakespeare and Authorship Studies in the Twenty-First Century', in: *Shakespeare Quarterly*. 62 (1), 2011, 106-142.
- Wetzel, M. 'Autor/Künstler', in: *Ästhetische Grundbegriffe*, ed. K. Barck et al. Vol. 1. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000. 480-544.
- Woodmansee, M. "'Author"/"Pirate": Literary Theory in the Global Commerce in Ideas', in: *Foreign Literature Studies*. 30 (4), 2008, 140-154.
- Young, E. *Conjectures on Original Composition. In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (1759), in: Nichols, J. (ed.) *The Complete Works. Poetry and Prose*. London 1854. Rpt. Hildesheim: Olms, 1968. Vol. 2, 547-586.



L'ART POUR L'ART: UN ART POUR L'ARTISTE?

Michel Brix

Université de Namur

Dans les années 1960, la Nouvelle Critique s'est employée à supprimer la prise en compte de l'auteur, qui caractérisait les études littéraires traditionnelles. La Nouvelle Critique a ainsi donné l'impression d'aller dans le sens de l'histoire, en tirant les conclusions du règne de «L'Art pour l'Art», initié par Flaubert et Mallarmé au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle. On aimerait cependant savoir si cet apparent bannissement de l'auteur hors du champ de l'exégèse – et qui doit en théorie aboutir à une meilleure compréhension du texte, par une attention exclusivement dévolue à celui-ci – ne cache pas une stratégie visant d'autres objectifs ou répondant à d'autres intentions. Le présent article fait l'hypothèse que les écrivains ont trouvé, dans le principe de «L'Art pour l'Art», le moyen de contrôler – par une mise en scène toute à leur profit – les interrogations que suscite spontanément chez les lecteurs la biographie de ceux dont ils lisent les livres.

On s'accorde à voir, dans le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, le texte qui a imposé dans le champ littéraire un des points majeurs de la *doxa* critique moderne: la partition Moi créateur / Moi social. Le *Contre Sainte-Beuve* n'est pas, à proprement parler, un ouvrage conçu par Proust en vue d'une publication, et le titre n'appartient même pas à cet auteur: il s'agit d'un recueil de fragments écrits au cours des années 1908-1909 – la plupart liés à la genèse de la *Recherche du temps perdu* – et que Bernard de Fallois a publiés en 1954. Ont particulièrement retenu l'attention, dans cet ensemble, les pages où le romancier blâme Sainte-Beuve pour les allers-retours incessants qu'il effectue ce dernier, en accomplissant son travail de critique, entre l'œuvre d'un écrivain et sa vie. À entendre Proust, l'auteur des *Lundis* attesterait, de la sorte, qu'il ignore que l'œuvre littéraire n'est pas le produit du Moi social de l'écrivain, celui que manifestent sa correspondance, ses amours, ses rapports aux autres, son comportement dans les salons ou dans les bureaux, etc.; les sources de l'œuvre, bien au contraire, seraient à chercher du côté d'un Moi «créateur», avec lequel le Moi social n'entretiendrait que des rapports, sinon très lointains, en tout cas sans pertinence pour la compréhension de l'œuvre.

Roland Barthes et Michel Foucault tireront, de l'argumentation proustienne, des conséquences radicales et décriront comme résolument désuète, voire erronée, l'habitude critique qui consiste à intégrer dans l'analyse d'un ouvrage littéraire des considérations sur l'individu qui l'a produit. En 1968, l'essai de Barthes intitulé significativement «La Mort de l'auteur» appelait à renoncer à une «image de la littérature [...] tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions » et à des explications de l'œuvre «toujours cherchée[s] du côté

de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'*auteur*, qui livrait sa 'confidence'» (1984: 62). L'année suivante, allant dans le même sens, Michel Foucault évoquait la perspective du complet gommage de la notion d'auteur dans la sphère de la critique, au profit de l'examen des formes propres aux discours (Foucault 1969: 73-95). Et il est intéressant de noter aussi que, pour justifier le titre de son article de 1968, Barthes indiquait qu'une fois un récit terminé, «la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence» (1984: 69).

De telles prises de position eussent ravi Flaubert, le pionnier de la modernité, lequel s'écriait dans une lettre à George Sand: «L'homme n'est rien, l'œuvre tout!» (1981: 513). Le maître de Croisset a multiplié les déclarations indiquant que seules comptent les œuvres: la critique doit faire, donc, comme si les écrivains n'existaient pas ou n'avaient pas existé. C'est pourquoi on voit par exemple Zola, dans son article du *Messenger de l'Europe* de novembre 1875, présenter ses excuses lorsqu'il se risque à donner sur l'auteur de *Madame Bovary* quelques renseignements – réduits à peu de choses d'ailleurs – d'ordre privé. Avec l'avènement de la modernité, l'œuvre semble être devenue «tout», en effet, et l'effacement de la notion d'auteur tendrait même à lui conférer un statut quasi-sacré et intouchable, comme cela s'était vu pour la Bible au cours des premiers siècles de la civilisation européenne, quand les Écritures saintes étaient considérées comme le produit d'une pure inspiration divine. Au reste, ce n'est pas, on le constatera, le seul lien que l'on peut établir, dans le débat qui nous occupe, entre la littérature et la religion. Ce qui suit démontre à quel point l'auteur moderne tente d'édifier à travers ses écrits un tombeau littéraire à la hauteur de son image et trouve dans la critique littéraire du vingtième siècle un serviteur de choix.

En fait, Proust, plus mesuré dans ses formulations que Barthes ou Foucault, ne recommandait pas de «liquider» la notion d'auteur mais plutôt de reconfigurer celle-ci à la lumière de ses argumentations. Et pour cause: l'écrivain qui voudrait défendre à ses lecteurs de «remonter» vers lui-même appartient à une espèce qui n'a sans doute jamais existé. À l'instar de n'importe quel homme de lettres, le romancier de la *Recherche* n'était pas sans savoir – ni désirer – que la lecture d'une œuvre littéraire détermine, dans l'esprit de celui qui lit, l'invention d'une figure auctoriale: entre les lignes du texte et à partir de ce texte, on construit fantasmatiquement le portrait du Moi créateur. Proust, bien sûr, est loin d'interdire à son public d'imaginer, quand il lit, le Moi du créateur. Mais il veut empêcher, en revanche, que cette construction se fonde, fût-ce partiellement, sur des éléments qui ne seraient pas pris dans l'œuvre elle-même, c'est-à-dire qui ne ressortiraient pas d'une biographie qu'on peut qualifier, dans tous les sens, d'«autorisée».

Ainsi, le *Contre Sainte-Beuve* reproche par exemple à Sainte-Beuve d'avoir fait part, dans un article, de la candidature – vaine – de Baudelaire à l'Académie française. Cet épisode, dont l'auteur de la *Recherche* ne conteste pas la véracité, n'a pas,

cependant, été évoqué par Baudelaire dans un de ses ouvrages: il faut respecter ce choix, sans quoi l'on «parasite» la lecture des textes baudelairiens par l'introduction d'éléments qui ne relèvent pas du Moi créateur mais du Moi social, lequel se compose, si l'on comprend bien Proust, de tout ce qui a été laissé de côté par l'auteur au moment où il s'est agi pour lui de construire l'œuvre littéraire. Aux yeux de la postérité et de l'histoire des lettres, le poète des *Fleurs du Mal* n'est pas, ou au moins ne devrait pas être, le Baudelaire qui effectua des visites pour se faire élire parmi les Quarante du quai Conti. On imagine que le raisonnement de Proust se fût trouvé tout autre si Baudelaire, après sa tentative infructueuse, avait – par exemple – publié un pamphlet contre l'Académie. Il aurait alors lui-même adoubé littérairement, si l'on ose dire, cet épisode et autorisé que les critiques et la postérité en traitassent. Mais en l'absence de ce *visa* du poète, toute allusion au quai Conti est, en ce qui le concerne, non avenue, et, plus généralement, défense est faite à la critique de procéder à des enquêtes ou à des révélations biographiques sur des événements de leur vie auxquels les écrivains n'ont pas jugé bon de conférer un statut littéraire. Par contre, et toujours à suivre Proust, il serait légitime de mener des recherches sur les domiciles de Gérard de Nerval, puisque celui-ci – dans *Les Faux Saulniers* (1851), *La Bohème galante* (1852) et *Promenades et Souvenirs* (1854) – a évoqué ses déménagements ainsi que les quartiers parisiens où il vécut. En revanche, conduites sur les adresses où Flaubert descendait lors de ses séjours à Paris, de telles recherches ne seraient pas pertinentes, puisque l'auteur de *Madame Bovary* (1857) n'a jamais évoqué, dans son œuvre, lesdits séjours.

En fait Proust n'était pas, loin de là, le premier écrivain à prendre position sur cette question. Un siècle plus tôt, Balzac et Lamartine, déjà, avaient exprimé le mécontentement que leur inspirait l'image de leur «Moi» qui se trouvait diffusée dans le public, et avaient fait part de leurs interrogations sur les moyens de la rectifier. On note ainsi que Balzac consacre une bonne partie de la préface de *La Peau de chagrin* (1831) à se plaindre des représentations de sa personne qui circulaient depuis la publication de la *Physiologie du mariage* (1829). Cet ouvrage, qui était paru sans signature, mais que Balzac avoue en 1831, a été – écrit-il – «attribu[é] par les uns à quelque vieux médecin, par d'autres, à un débauché courtisan de la Pompadour, ou à quelque misanthrope n'ayant plus aucune illusion, et qui, dans toute sa vie, n'avait pas rencontré une seule femme à respecter» (1979: 49). Il y a dans ces rumeurs des calomnies que le romancier dit ne pouvoir accepter, et auxquelles il voudrait mettre fin en publiant *La Peau de chagrin*. Mais – suggère encore l'auteur – la cause n'est-elle pas perdue d'avance?

Malgré l'incertitude des lois qui régissent la physiognomonie littéraire, les lecteurs ne peuvent jamais rester impartiaux entre un livre et le poète. Involontairement, ils dessinent, dans leur pensée, une figure, bâtissent un homme, le supposent jeune ou vieux, grand ou petit, aimable ou méchant. L'auteur une fois peint, tout est dit. *Leur siège est fait!* / Et alors, vous êtes bossu à Orléans, blond à Bordeaux, fluet à Brest, gros et gras à Cambrai. (1979: 48)

De même, dans une préface également, Lamartine s'est impatienté de ce que «le bon public [...] ne crée pas, comme Jéhovah, l'[écrivain] à son image, mais [...] le défigure à sa fantaisie¹»; l'auteur des *Recueils poétiques* (1839) voulait, à la fin des années 1830, être regardé comme un homme politique et trouvait embarrassant que le public persistât à le considérer principalement comme un poète.

On voit aussi Flaubert s'inquiéter en 1856, dans deux lettres à Bouilhet, qu'une coquille de la *Revue de Paris* écorche son nom et tende à confondre le signataire de *Madame Bovary* avec un épicier de la rue de Richelieu. On pourrait également rappeler ici les démêlés de Sainte-Beuve avec Vigny. Le premier nommé avait consacré au second un long article, en 1835, dans la *Revue des Deux Mondes*. L'année suivante, cet article fut appelé à figurer en recueil, dans le tome II des *Critiques et portraits littéraires*. Averti de l'imminence de cette reprise, Vigny assiégea Sainte-Beuve pour obtenir un certain nombre de rectifications et d'ajouts: il voulait notamment que le critique signalât que Mme de Vigny mère descendait de l'amiral de Baraudin, chef d'escadre dans la marine royale, sous l'Ancien Régime. Sainte-Beuve s'exécuta, de bonne grâce, mais fit remarquer, beaucoup plus tard, que Vigny, si prompt à exiger des changements, s'était tu, en revanche, sur la principale erreur contenue dans l'article de 1835, où le critique avait rajeuni le poète de deux ans, le faisant naître en 1799 (au lieu de 1797). L'exactitude, en ce cas particulier, pouvait céder à la coquetterie...

Enfin, on comprend bien pourquoi Proust reprochait au même Sainte-Beuve d'avoir évoqué la candidature de Baudelaire à l'Académie française: cet épisode ne correspond guère à l'image du «poète maudit» – rebelle, déclassé, réfractaire, par surcroît orgueilleux et arrogant vis-à-vis des pouvoirs établis – sous laquelle on se représente habituellement Baudelaire. Dans ce tableau, l'affaire de ladite candidature fait tache, incontestablement.

Dissertant, dans l'*Histoire de la peinture en Italie* (1817), sur l'œuvre d'art, Stendhal décrit celle-ci comme un «sanctuaire» (1817: LXXIII), où l'artiste – sans nécessairement parler en «je» – aurait déposé ce qu'il a trouvé en lui de meilleur et où il convierait le public, en faisant appel aussi, de la sorte, aux sentiments les plus élevés des lecteurs ou des spectateurs. De même, Proust faisait l'équivalence entre la matière de ses livres et «la substance transparente de [ses] minutes [à lui, Proust] les meilleures» (1954: 309), tandis que Sainte-Beuve avait fait observer, à propos de l'abbé Prévost: «[...] si notre vie bien souvent laisse trop voir ce que nous sommes devenus, nos écrits nous montrent tels du moins que nous aurions voulu être» (1993: 1019). Et ces propos seraient à rapprocher également des termes de la confidence faite par Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre: «[L'histoire de *La Nouvelle Héloïse* ne correspond] pas tout à fait à ce que j'ai été, mais à ce que j'aurais voulu être» (1907: 139-140).

1. Il s'agit de la préface des *Recueils poétiques* (1839: IV).

L'écrivain nourrit son œuvre en y introduisant ce qu'il a trouvé en lui de meilleur, et c'est la révélation d'un tel trésor qui fait tout le prix d'un livre, aux yeux des lecteurs. Comme disait Descartes,

la lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés, qui en ont été les auteurs, et même une conversation étudiée en laquelle ils ne nous découvrent que les meilleures de leurs pensées. (1953: 128)

Ces conceptions se manifestent aussi dans le chapitre des *Voix du silence* où Malraux, trois ans avant la révélation du *Contre Sainte-Beuve* de Proust, s'avisait de formuler à l'encontre du critique des *Lundis* des reproches similaires à ceux de l'auteur de la *Recherche*:

La critique de Stendhal par Sainte-Beuve repose sur le sentiment suivant: «J'ai bien connu M. Beyle. Vous ne me ferez pas croire que ce plaisantin a écrit des chefs-d'œuvre.» Restait à savoir si la *Chartreuse* avait été écrite par M. Beyle, ou par Stendhal [...]. / Lorsque M. Beyle rencontrait Sainte-Beuve, il voulait l'amuser, l'irriter ou le séduire. Lorsque Stendhal écrivait *Le Rouge et le Noir*, rien de pareil: il interdisait à M. Beyle tout ce qui n'appartenait pas au meilleur de son intelligence et de sa sensibilité. Il le filtrait. Il le raturait. (1951: 341)

Ce qui a été «raturé» et éliminé, ce sont bien sûr les compromissions, les petites choses, les médiocrités et les mesquineries de la vie quotidienne. Ainsi, tout auteur opère une espèce de tri, de sélection, qui le voit déposer dans son œuvre le meilleur de lui-même, ou ce qu'il tient pour le meilleur, et laisser de côté ce qui, chez lui, le satisfait moins. L'œuvre s'apparente ainsi à une manière d'autoportrait en beau, réalisé par un peintre qui s'attache à créer dans l'esprit du lecteur une identité selon ses vœux et prend soin de retrancher les éléments susceptibles d'indiquer au public que sa personnalité comporte des zones moins favorables.

Dans le *Contre Sainte-Beuve*, il n'est donc pas question, pour le romancier de la *Recherche du temps perdu*, d'interdire au lecteur de «remonter» vers l'auteur et de se former une image de la figure auctoriale, mais – comme la plupart des écrivains – Proust voudrait pouvoir s'assurer que cette construction s'inspire, et dans l'avenir s'inspirera, uniquement de données qui (parce que l'auteur les a retenues) composent de lui-même un portrait avantageux. Pas question, pour reprendre les termes de Malraux, de laisser le lecteur ou le critique aller chercher dans la vie des choses qui auraient été «raturées» par l'écrivain et ne s'accordent pas avec le contenu des œuvres, c'est-à-dire avec l'autoportrait en beau qui est offert par celles-ci.

On voit que, regardée sous cet angle, l'œuvre d'art entretient un rapport privilégié avec l'âme, dans la théologie chrétienne: elle concentre l'essence la plus précieuse d'un individu et assure en quelque sorte l'immortalité de celui-ci, comme objet d'admiration. Mais les écrivains, bien sûr, entendent profiter dès leur vivant du prestige que leur confèrent ces sortes d'éditions revues et corrigées d'eux-mêmes. Dans *Le Voyage aux bains du docteur Katzenberger* (1809), l'écrivain

allemand Jean-Paul Richter s'est moqué de la propension des auteurs à vouloir se faire passer, dans la vie quotidienne, pour un tome de leurs œuvres et à en profiter pour essayer de recueillir toutes sortes de bénéfices, notamment auprès des femmes.

Sainte-Beuve n'ignorait rien, lui non plus, de cette problématique, et avait eu souvent l'occasion d'éprouver que les écrivains se montraient particulièrement chatouilleux et sévères à l'égard des critiques qui voulaient remplir trop librement leur ministère et étaient ainsi amenés à égratigner l'une ou l'autre statue. Ainsi, Sainte-Beuve s'est attiré, de la part de Balzac, une haine corse pour avoir révélé que le romancier avait fait, avant 1829, de nombreuses tentatives romanesques, peu concluantes, sous des pseudonymes divers et le plus souvent en collaboration: Balzac voulait que, dans sa biographie, l'on oublie ces ouvrages et que l'on fasse coïncider son hégire avec *Le Dernier Chouan* (1829).

Les écrivains, qui tous, comme Balzac, voudraient effacer de la mémoire publique tel ou tel épisode gênant, regardent donc avec suspicion la liberté dont font preuve certains commentateurs, et voudraient brider cette liberté, pour que ne soit pas remis en question le tableau avantageux proposé dans le «sanctuaire». D'où des pressions, des intimidations, des démarches pour déjouer la vigilance du critique, pour diriger celui-ci à son insu, voire pour le récuser d'avance. De ses relations houleuses avec Hugo, Sainte-Beuve avait retenu que tout auteur rêvait de «l'enferm[er], la pauvre critique, dans un cercle étroit, inflexible, et [de] la somm[er] d'y demeurer ou d'y venir, avec menace autrement de la rejeter.» (2008: 302.) Vigny – observe toujours Sainte-Beuve – est allé encore plus loin; il a défendu expressément, «même au plus pieux et au plus filial des éditeurs², qu'un seul mot de préface fût mis en tête de ses Œuvres posthumes»:

[...]: il [Vigny] considérait volontiers tout appareil de ce genre comme un tréteau au pied d'une statue, comme une baraque au pied d'un temple; mais lui-même, et ne se confiant qu'à lui seul, [dans son œuvre] il dégageait et dressait amoureusement sur son socle de marbre blanc une figure élevée, pure, une image sereine, chaste, éblouissante, austère et sans tache, sa forme incorporelle, si l'on peut dire. Il a accompli de son propre ciseau cette sorte de transfiguration et d'apothéose de soi-même [...]. (2013: 115.)

Dans le *Contre Sainte-Beuve*, et sans aller aussi loin que Vigny qui voulait tout bonnement les faire taire, Proust n'a cependant pas d'autre intention que d'enfermer les critiques dans un périmètre où ceux-ci ne pourraient plus rien dire de contrariant: sa diatribe entend interdire aux commentateurs d'aller voir du côté du Moi social de l'écrivain et de faire état de découvertes qui infirmeraient, ou au moins nuanceraient, l'image toute favorable d'eux-mêmes que les auteurs ont patiemment créée et polie dans leurs œuvres. La critique ainsi muselée, l'écrivain peut en toute tranquillité, et sans risquer la contradiction, accomplir son désir de

2. Louis Ratisbonne.

«s'imposer [...] tout sculpté, – comme disait encore Sainte-Beuve de Vigny – façonné de ses propres mains, et une fois pour toutes, au culte des contemporains et de la postérité» (2013: 116).

À la limite, l'œuvre elle-même n'est plus utile, en tout cas est moins indispensable – aux yeux d'un écrivain qui envisage d'affronter la postérité – que cette «vie littéraire», ou cette légende dorée, qu'il se construit. Du reste, Mallarmé, comme on ne l'ignore pas, a souhaité que l'on brûlât ses poèmes après sa mort: les choses se passent comme si ces derniers avaient joué leur rôle et pouvaient disparaître. De même, Tristan Tzara a disserté en 1931, à propos de Rimbaud et de certains «petits romantiques», de la «poésie-vie», que peut accompagner, mais que n'accompagne pas nécessairement, une «poésie-œuvre» (1931: 15-23): des deux notions, la première est clairement, selon Tzara, la plus importante. Cette tentative de liquider l'œuvre au profit de la vie aurait quelque titre à se voir désignée comme le syndrome de Des Esseintes: le personnage de Huysmans, en effet, consacre ses efforts, non point à la rédaction d'une œuvre, mais à la mise en scène littéraire de sa propre existence.

Ces considérations suggèrent que le sujet central de l'œuvre moderne, c'est moins l'Art que l'artiste lui-même. Gustave Merlet a évoqué ce point avec beaucoup de pénétration dans un compte rendu de *Madame Bovary*, célèbre pour avoir créé et introduit dans la tradition le terme de «bovarisme». Dans cet article (que publie la *Revue européenne* du 15 juin 1860), Merlet épinglait en particulier la formule clé de la révolution flaubertienne – «L'Art pour l'Art» – en notant que derrière celle-ci se cachait en fait la proposition «L'Art pour l'artiste» (2006: 177). L'Art en effet n'avait rien demandé à personne, ni avant ni après 1857, et du reste les services que l'on pourrait lui rendre ne correspondent à aucun élément quantifiable, ou objectivable. En réalité, ainsi que le faisait remarquer Merlet, c'est l'artiste qui a tout à gagner à cette connivence supposée avec l'Art: «par des tours de force», l'écrivain prouve aux lecteurs, non sa capacité à répondre à leurs attentes, mais «sa merveilleuse adresse de main» (2006: 177). Envisagée sous cet angle, la littérature des modernes a quand même un but, même si on feint de ne pas lui en reconnaître: faire admirer l'auteur et le démarquer de la «foule», ou de la multitude.

La contradiction est apparente chez Flaubert. On sait que le principe de l'«impassibilité» a constitué chez cet auteur une revendication récurrente, liée d'ailleurs à la volonté affichée de chasser la personnalité privée de l'artiste hors de la sphère de l'art. Ainsi, Flaubert déclare à Amélie Bosquet qu'«[u]n romancier [...] n'a pas le droit de dire son avis sur les choses de ce monde. – Il doit, dans sa création, imiter Dieu dans la sienne, c'est-à-dire faire et se taire.» (1991: 517.) Parmi les préceptes qui composent la «formule du roman moderne», Zola mentionnera donc le «désintéressement» de l'auteur et la complète disparition du romancier derrière son récit: en pratique, l'écrivain devra veiller à éviter toute prise de parole intempestive et se gardera d'énoncer des conclusions, des leçons

ou des moralités; son œuvre sera «impersonnelle, vivant de sa beauté propre, ainsi qu'un beau marbre³».

Nonobstant ces beaux principes, Flaubert est à coup sûr l'écrivain le plus prévisible qui soit: quel que soit le sujet abordé dans ses écrits, il se contente de mettre en scène son point de vue, et le jugement qu'il portait sur le monde (assimilé par lui à un ratage désastreux). À le lire, on comprend vite que ce n'est pas l'histoire qui importe pour Flaubert: il s'est dit d'ailleurs rapidement fatigué d'avoir à en composer et cette lassitude ira croissant, comme en témoigne *Bouvard et Pécuchet* (1881), où l'auteur semble renoncer définitivement à construire un récit, et livre plutôt des morceaux de bravoure à peine reliés les uns aux autres. L'écrivain, arrivé au terme, s'apprêtait en fait à dévoiler dans *Bouvard* son intention majeure, à laquelle avait obéi toute son entreprise littéraire: créer chez les lecteurs, par ses phrases, des impressions qui restituent le miroir de son intime personnalité, qu'il entend donner en spectacle; se faire admirer comme un être à part, dégoûté du monde (qu'on voit piétiné dans les romans) et supérieur à celui-ci. Jacques Rivière a bien analysé ce paradoxe du roman flaubertien qui, sous couvert de décrire le monde, ne fait en réalité qu'utiliser celui-ci pour donner corps aux «lubies dont [l'auteur] est hanté» (1999: 383). Flaubert inaugure dans la littérature le moment où le Moi créateur se met à primer sur l'objet du livre et se dépose par «petits paquets» dans l'œuvre, celle-ci devenant un substitut ou une incarnation des pensées – ici, en l'occurrence, la mauvaise humeur – qui habitent l'auteur. Et on se tromperait en pensant que, contrairement à Stendhal, Flaubert ne mettait pas ainsi dans son œuvre le «meilleur» de lui-même: aux yeux de l'auteur de *Madame Bovary*, cette hostilité au monde est précisément la marque d'élection, le portrait avantageux qui distingue l'écrivain du commun des mortels, et surtout des bourgeois, lesquels sont coupables de se satisfaire de la bêtise qui les environne.

Barthes, on s'en souvient, disait que l'auteur, une fois l'œuvre publiée, «entre dans sa propre mort» (1984: 69). Mais – comme dans la théologie catholique, à nouveau – cette «mort» ne représente pas, pour un écrivain, la fin de l'histoire, puisque celui-ci ressuscite comme objet littéraire. Le texte, où il s'est donné à contempler sous son profil le plus favorable, devient en quelque sorte son corps de gloire. Ainsi, l'objectif majeur de l'œuvre moderne consiste à assurer l'assomption de l'auteur au Ciel littéraire: d'«écrivain» ou d'«écrivain», l'auteur se fait reconnaître comme écrivain; confondu avec son œuvre (qu'il a élaborée comme un reflet de lui-même), détournant à son profit le prestige séculaire de l'institution des lettres, il manifeste par l'écriture sa supériorité vis-à-vis d'un monde réputé médiocre et vil. Dans cette perspective, on voit bien tout l'intérêt, pour les modernes, du concept d'intertextualité: celle-ci atteste que le but principal de tout livre est bien de doter son auteur d'un Moi littéraire, fabriqué en l'occurrence avec des lambeaux assemblés et tirés d'ouvrages antérieurs émanant de personnalités

3. *Le Messager de l'Europe*, novembre 1875 (2006: 356 et 364)

déjà panthéonisées. Ainsi drapé dans sa tunique d'Arlequin (faite des différents emprunts avec lesquels a été constituée son œuvre), l'auteur peut profiter du statut enviable d'«artiste» et prendre rang dans la communauté des élus.

Et le lecteur en cette affaire? Bien à plaindre, il n'est plus là que pour applaudir, se prosterner et saluer l'apothéose de l'écrivain. Cette montée dans les astres assimile la littérature à quelque chose de stérile, voire d'attristant, en ce que le public se voit signifier que l'œuvre «moderne» n'a pas été écrite pour lui tendre la main, à lui, pas plus qu'aux lecteurs des générations suivantes. Et comme si ce n'était pas suffisant, cette œuvre, par surcroît, fait éprouver aux lecteurs qu'ils resteront à jamais, pour ce qui les concerne, tout petits et prisonniers de la mesquinerie de cette existence quotidienne dont l'écrivain a réussi à s'émanciper, en donnant corps à son mépris. C'est le message de la modernité, qui constituait déjà le socle doctrinal de la pratique romanesque flaubertienne: le monde est un ratage et seule la pratique de l'Art permet d'y échapper, – ce que ne manquent pas de rappeler les écrivains, dans les moindres de leurs pages, en faisant l'étalage de leurs prouesses stylistiques et narratologiques. Et à moins de devenir lui-même auteur, le lecteur est englobé, sans pouvoir réagir, dans la dénonciation de la Bêtise générale.

Enfin, ce pauvre lecteur, encore lui, on le prive même de ses avocats naturels, les critiques, qui – à l'époque de Sainte-Beuve – s'employaient au moins à dénoncer les écrivains qui trichaient sans vergogne avec leur biographie, pour que leur image soit plus favorable encore, et qui se faisaient passer pour ce qu'ils n'étaient pas. Sainte-Beuve a-t-il vraiment eu tort de faire observer que le génie n'était pas apparu tout armé dans la tête de Balzac (comme celui-ci eût aimé le faire croire) et que – avant de produire ses chefs-d'œuvre – le romancier avait multiplié les essais peu concluants? De même, doit-on vraiment reprocher à Sainte-Beuve d'avoir repris Vigny, qui, pour cacher l'influence qu'André Chénier avait exercée sur lui, avait antidaté ses poèmes néo-grecs? Vigny voulait donner à penser, par ces petits mensonges, que son brio poétique ne relevait que de lui-même. Et serait-il vraiment inutile de faire apparaître – tout au moins quand on les a retrouvées – que Chateaubriand a souvent modifié le texte des lettres qu'il cite dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*? Même Flaubert, qui a fondé la modernité sur la thèse que «l'œuvre est tout, l'homme rien», était coutumier de ces petits arrangements avec la réalité. La question de ses rapports avec la photographie est très éloquente de ce point de vue. Officiellement, il la rejette et tient à le faire savoir. Mais officieusement il a molli dans ce refus, il a finalement accepté à quelques reprises d'être photographié et, à l'occasion, il a même envoyé son portrait à plusieurs de ses amis. Mais au-delà de ce petit cercle d'intimes, on n'a rien su de cette concession au «progrès» faite par l'irréductible contempteur de la société. Flaubert a en effet opposé un refus catégorique aux éditeurs qui voulaient publier son image photographique en frontispice de ses livres: pour le public, il devait rester l'écrivain de l'impersonnalité, le Grand Imprécatteur que les nuées dérobent aux regards, et se montrer ferme – en apparence tout au moins – dans son rejet de

l'invention de Daguerre, et de toutes les innovations techniques en général (Leclerc 1999: 97-106). Mais cette «réputation» ne reposait plus sur la vérité. On voit bien ici, en action, cette volonté de «construire» un Moi créateur idéal, pour lequel on n'hésite pas à travestir la réalité.

Seul un critique appartenant lui aussi au milieu littéraire aurait été en mesure de révéler au public la mauvaise foi de Flaubert, sur cette question de la photographie. Aujourd'hui, les injonctions proustiennes ont mis, en principe, les écrivains à l'abri de pareilles remises en question, qu'un Sainte-Beuve avait souvent l'«audace» de formuler. Pour achever de déconsidérer celles-ci, on a même taxé l'auteur des *Lundis* de jalousie. La démarche adoptée par le critique n'était-elle pas salutaire, pourtant? Est-il souhaitable que l'artiste se fasse admirer pour des choses qu'il a très consciemment falsifiées? La littérature, qui devrait nous apprendre à connaître le cœur humain, conserve-t-elle la moindre chance d'accomplir pareil objectif, si l'on constate que les personnalités qui nous proposent leurs œuvres se sont construit une image en jouant avec la vérité? La biographie de l'auteur doit-elle devenir à son tour une fiction? Le public a besoin de «vies exemplaires» – c'est-à-dire des vies qui suscitent la réflexion, voire la contradiction – et non de «vies parfaites».

Même si une telle démarche n'est pas toujours possible (dans le cas des écrivains du Moyen Âge, par exemple), il y a toutes sortes de bénéfices, pour le critique et pour le lecteur, à aller interroger, plutôt que le «Moi littéraire», le «Moi social» de l'écrivain. À travers l'œuvre, il s'agit, observe Sainte-Beuve, de «connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit» (1865: 28), – et ce même si l'écrivain préférerait, pour son confort, être précisément traité en «pur esprit».

Plus encore: on ne saurait, à moins de penser que les écrivains ont parlé pour ne rien dire, se priver de l'éclairage de la biographie. Ainsi, en lisant le théâtre de Marivaux, on se voit questionné dans sa propre vie relationnelle par les personnages que conçut cet auteur et dont il nous dévoile que les comportements sont tous mus par l'amour-propre. Sous un vernis chatoyant, Marivaux dit des choses extrêmement désagréables pour le genre humain et suggère notamment que, dans le domaine sentimental, les individus ont pour préoccupations essentielles de mettre leur amour-propre à couvert et d'égratigner celui des autres. Le lecteur, légitimement, se demande quel poids accorder à ces condamnations et voudrait savoir si elles dérivent d'une étude désintéressée et objective, d'une généralisation un peu abusive de tendances présentes chez l'auteur lui-même voire d'une forme de dépit que celui-ci aurait pu éprouver. Si je prends au sérieux les textes de Marivaux, j'ai besoin de tirer ce point au clair et de me plonger, non dans sa légende dorée (où il a eu soin, on peut le supposer, que n'apparaisse pas la clé de l'énigme, si celle-ci n'est pas à son honneur), mais dans ce que furent réellement son existence quotidienne et ses rapports aux autres. De même, Musset exalte, dans son œuvre, la jeunesse; il montre en long et en large que le malheur, c'est la vieillesse, et que le secret du bonheur, c'est d'avoir tout le temps dix-neuf ans. À nouveau,

il est légitime que le lecteur, avant de suivre Musset, se demande comment le poète s'est arrangé lui-même, dans sa vie quotidienne, pour obéir à une injonction aussi surprenante. Enfin, de façon plus générale, le lecteur peut aussi souhaiter connaître les côtés moins lumineux de l'existence d'un écrivain, pour puiser dans pareil exemple des encouragements à faire un sort à ses propres petites. Il est plein d'enseignements de suivre, au plus près, les efforts d'un auteur pour exprimer le meilleur de lui-même, malgré les obstacles qui se sont dressés devant lui, venant de son entourage immédiat ou de la société: dans *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire nous a appris que toute quête authentique du Beau présupposait d'avoir préalablement passé par les amertumes du monde.

C'est à la critique de montrer l'exemple de ces allers-retours œuvre-vie, qui peuvent ressortir de mobiles très divers et qui ne sont pas nécessairement – on l'aura compris – avantageux pour les écrivains, mais sans lesquels le public ne trouve pas son compte. Or Proust, dans le *Contre Sainte-Beuve*, a trouvé les mots qu'il fallait pour récuser ces allers-retours, barrer le chemin vers le «Moi social» et abolir tout contre-pouvoir gênant. Terrorisés par la perspective de manquer au catéchisme de la «modernité», les critiques se sont laissés lier les mains et ont en quelque sorte changé de camp, se faisant les idiots utiles des écrivains et se vouant à protéger ceux-ci contre certaines aspirations des lecteurs, tenues désormais pour impertinentes.

Le plus cocasse, en l'occurrence, est que Proust a fait accroire aux représentants de la critique qu'ils étaient devenus les maîtres du jeu, alors que la partition Moi littéraire / Moi social profite aux seuls écrivains. Ainsi, par les propos que nous avons rappelés, Barthes et Foucault ont cru éliminer l'auteur. En réalité, ils n'ont fait que placer celui-ci hors de portée de la critique et lui donner toute latitude de se consacrer, sans risquer d'être réfuté, à cette «sculpture de soi» dont est inséparable l'œuvre moderne. Libre à l'écrivain, dans ce domaine réservé qu'est devenue son existence privée, de s'édifier une statue de «pur héros des lettres», qui deviendra son plus sûr titre à la postérité. C'est la thèse qu'ont exprimée Nietzsche et Oscar Wilde: la vie doit devenir une œuvre d'art, ou mieux encore L'œuvre d'art, devant laquelle la production matérielle d'un poème ou d'un tableau apparaîtrait finalement pâle et dérisoire, pour ne pas dire superflue. Et s'il faut bien tolérer malgré tout cette production, ce sera en rappelant qu'elle n'a qu'un but: faire admirer l'homme.

On décrit régulièrement le XX^e siècle comme le siècle du règne, ou de l'Empire, de la critique universitaire, laquelle aurait imposé sa domination dans la République des Lettres: en fait, le XX^e siècle doit plutôt être regardé comme la période où les auteurs se sont, bien au contraire, débarrassés des critiques, en leur imposant d'étroites lisières. Auxdits critiques, du haut de leur chaire universitaire ou médiatique, il n'est plus resté qu'à jouer les «connaisseurs», en interdisant l'accès au Moi social des écrivains et en martelant l'antienne de la coupure œuvre/auteur. Ils délaissaient ainsi leur mission traditionnelle et empêchaient de surcroît le public d'user – comme celui-ci en a le droit – du texte littéraire en toute liberté.

MICHEL BRIX

Bibliographie

- Balzac, H. de. *La Comédie Humaine*. P.-G. Castex (éd.). Paris: Gallimard, t. X, 1979.
- Barthes, R. *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984.
- Bernardin de Saint-Pierre, H. de. *La Vie et les ouvrages de Jean-Jacques Rousseau*. M. Souriau (éd.). Paris: Cornély et Cie, 1907.
- Descartes, R. *Œuvres et lettres*. A. Bridoux (éd.). Paris: Gallimard, 1953.
- Flaubert, G. & Sand G. *Correspondance*. A. Jacobs (éd.). Paris: Flammarion, 1981.
- Flaubert, G. *Correspondance*. J. Bruneau (éd.). Paris: Gallimard, t. III, 1991.
- Foucault, M. 'Qu'est-ce qu'un auteur?', in: *Bulletin de la Société française de philosophie*. 3 (63), 1969, 73-104.
- Lamartine, A. de. *Recueils poétiques*. Paris: Charles Gosselin, 1839.
- Leclerc, Y. 'Portraits de Flaubert et de Maupassant en photophobes', in: *Romantisme*. 105 (29), 1999, 107-106.
- Malraux, A. *Les Voix du silence*. Paris: Gallimard, 1951.
- Philippot, D. *Flaubert. Mémoire de la critique*. Paris: Presses universitaires de la Sorbonne, 2006.
- Proust, M. *Contre Sainte-Beuve*. Bernard de Fallois (éd.). Paris: Gallimard, 1954.
- Rivière, J. *Études*. Alain Rivière (éd.). Paris: Gallimard, 1999.
- Sainte-Beuve, C. A. *Nouveaux lundis*. Paris: Michel Lévy Frères, t. III, 1865.
- Sainte-Beuve, C. A. *Portraits littéraires*. Gérald Antoine (éd.). Paris: Robert Laffont, 1993.
- Sainte-Beuve, C. A. *Portraits contemporains*. M. Brix (éd.). Paris: Presses universitaires de la Sorbonne, 2008.
- Sainte-Beuve, C. A. *Vigny*. Michel Brix (éd.). Paris: Kime, 2013.
- Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*. Paris: Didot l'Aîné, t. I, 1817.
- Tzara, T. 'Essai sur la situation en poésie', in: *Le Surréalisme au service de la révolution*. 4, 1931, 15-23.

ESPACE D'ÉTAYAGE: LA SCÈNE ET LA COULISSE

De la circulation des discours dans le champ littéraire

Pascale Delormas
Université Paris-Est

Sujet à fluctuations historiquement déterminées, le champ littéraire est envisagé ici comme phénomène socio-langagier conflictuel. Pour le circonscrire et en comprendre le fonctionnement discursif, la notion d'«interdiscours» semble centrale. Aborder la littérature comme un champ traversé par le discours des média, de l'édition littéraire, de l'édition scolaire, c'est être attentif aux tensions, aux positions instables, aux limites improbables qui la constituent comme telle. Car toute affectation d'un texte au domaine de la littérature, par opposition à ce qui ne serait pas littéraire, repose sur la distinction ténue, fluctuante et fortement dépendante d'une réception historique et subjective entre *espace canonique* et *espace d'étayage*. Je propose d'introduire cette dernière notion parmi les outils à privilégier en analyse du discours pour décrire le fonctionnement particulier de l'interdiscours littéraire et révéler la dynamique de la configuration du champ. Le recours à un corpus de critiques et de textes «littéraires» permettra d'illustrer différents aspects de cette problématique.

1. Un double discours

«Espace d'étayage» versus «espace canonique»

Ce couple notionnel permet l'observation de la circularité et de la circulation des discours dans le champ littéraire. La notion d'«espace d'étayage» s'oppose à celle d'«espace canonique» et elle se distingue de celle d'«espace associé» introduite par Maingueneau (2004: 113-116). L'ensemble des œuvres consacrées qui revendique traditionnellement son autonomie, c'est-à-dire l'Opus d'un auteur, constitue l'espace canonique. L'ensemble des manifestations verbales de l'auteur qui accompagnent l'œuvre constitue l'espace associé. Alors que l'espace associé est géré par l'écrivain lui-même, l'espace d'étayage englobe plus largement les écrits non canoniques quelle qu'en soit la source énonciative. Privilégier la notion d'espace d'étayage permet de neutraliser la spécificité énonciative des discours qui relèvent de l'espace associé et de les considérer comme partie prenante du continuum discursif des interactions qui rendent l'œuvre possible.

Ces deux espaces sont loin d'être étanches et la labilité qui les caractérise trouvera à s'illustrer dans les lignes qui suivent. Statut de l'œuvre et auctorialité

peuvent être interrogés à travers le constat de l'instabilité de ces deux espaces. La notion d'espace d'étayage, dont je voudrais montrer ici la complexité, suppose que l'on envisage un espace extra «canonique» de figuration auctoriale dans lequel l'implication de l'auteur est plus ou moins grande, voire absente, ainsi, la publicité donnée aux scandales qui touchent à sa biographie ou à son nom alimente sa légende, que sa participation soit massive et volontaire ou inexistante. En revanche, si l'activité de médiation des critiques relève de l'espace d'étayage, elle autorise le plumitif comme l'autorité universitaire à écrire et leur fournit une audience et, en cela, ce personnel littéraire dont il faut admettre qu'il est loin d'être secondaire, gagne également en visibilité et éventuellement en notoriété.

La notion d'espace d'étayage permet de donner une certaine visibilité à la fabrique de l'image auctoriale, la figure d'auteur, indissociable de l'œuvre, n'émergeant pas de la seule œuvre mais de tout l'interdiscours, c'est-à-dire, par exemple, des commentaires critiques qui la promeuvent ou la discréditent et qui donnent lieu à la reconnaissance collective dont l'œuvre a besoin pour exister.

Un habitus: valorisation de l'espace canonique

Alors que les deux espaces (canonique et d'étayage) sont l'avvers et le revers de la même médaille qui consacre l'artiste, un habitus culturel introduit une hiérarchie entre espace d'étayage et espace canonique et valorise le second. Ainsi, traditionnellement dans les études littéraires, seul est pris en compte l'espace canonique supposé détaché de toute contingence (Maingueneau 2006).

Le critique littéraire (acteur de l'espace d'étayage) réaffirme toujours la supériorité de l'espace canonique, dont dépend sa survie. L'énoncé suivant, extrait du *Monde* du 4 septembre 2009, montre le consensus qui règne à cet égard, quel que soit le domaine artistique:

Adam Laloum impose sa sensibilité musicale et remporte le prestigieux concours Clara Haskil: On a essayé de lui parler, après les résultats proclamés. Mais Adam Laloum a l'air d'être sur une planète où l'on se fiche des journalistes. Ce qui l'intéresse, c'est la musique, pas le commentaire sur la musique. Décidément, il a déjà tout d'un grand.¹

Les deux protagonistes manifestent un même habitus culturel: le musicien dédaigne l'espace d'étayage pour privilégier l'espace canonique (l'œuvre est supérieure au *commentaire* sur l'œuvre) et l'interaction représentée montre que le journaliste, victime du rejet de l'artiste qu'il veut interviewer («on a essayé de lui parler», «on» renvoie au journaliste), est convaincu par cette manifestation de grandeur. La qualité artistique du musicien est mesurée à l'aune de son comportement méprisant, signe non verbal efficace de mise en scène de soi. Le commen-

1. Le recours à un exemple issu du champ de la critique musicale témoigne du fait que les différents domaines de l'art sont caractérisés par le même phénomène.

tateur lui-même prend acte de l'incommensurabilité des espaces canonique et d'étayage (musique *versus* commentaire sur la musique) et de la condition des acteurs (journalistes/on *versus* grand). Il assigne aux artistes un ailleurs où les codes ne sont plus partagés par le commun des mortels. L'ironie de la formule selon laquelle il a «l'air d'être sur une autre planète» (la planète de l'art, éloignée des contingences) se retourne en compliment: *il a tout d'un grand*.

Cependant, dans le même mouvement, le journaliste tient sa revanche: son papier manifeste, certes, qu'il souscrit à la hiérarchie des places (il admet que l'artiste est l'instance dominante), mais il gagne une position haute, puisqu'il est celui qui a le dernier mot et qu'il détient, par la force de son verbe et de sa fonction, le pouvoir de faire le succès ou la défaite de l'artiste auprès de l'opinion. Il est celui qui prend la décision de décrire la négociation entre artiste et journaliste et en cela, malgré sa soumission finale, il signe la suprématie effective de l'espace d'étayage.

De la canonisation de l'auteur sans œuvre

La passion dans le champ littéraire pour l'étrange phénomène que constituerait l'existence d'auteurs sans œuvre ou d'œuvres sans auteur ne fait que souligner l'indéfectible dépendance de l'espace canonique à l'espace d'étayage. Deux cas d'incomplétude peuvent être évoqués à travers les exemples symétriques de Jacques Vaché et de Thomas Pynchon.

Si la notion d'auteur admet le régime intransitif jusqu'à s'accommoder de la disparition de l'espace canonique,² c'est que l'icône auctoriale est en mesure de se substituer à l'œuvre dans l'imaginaire collectif par l'action: elle ne relève pas de l'espace canonique car ce n'est pas le discours de l'œuvre qui en fourbit l'image mais elle suffit à en construire l'illusion par défaut. C'est la réponse que l'on pourrait faire à Jean-Yves Jouannais, auteur de l'essai *Artistes sans œuvres, I would prefer not to* lorsqu'il demande:

Pourquoi Jacques Vaché [dont André Breton publia après sa mort une sommaire correspondance] apparaît-il comme écrivain dans les histoires de la littérature tandis que Théodore Fraenkel n'est jamais considéré comme un artiste, mais comme un compagnon de route du surréalisme, un témoin, lui qui écrivit certes aussi peu de livres que le premier, c'est-à-dire précisément aucun, mais fut l'auteur d'une correspondance beaucoup plus nourrie? (Jouannais 1997: 124)

Le fantasme est rendu possible par l'action d'écrivains reconnus: ils confèrent une place à leurs compagnons en emphasiant leurs gestes, leur art de vivre, leur esprit

2. Il ne faut pas confondre ce phénomène avec l'intransitivité de l'écriture, centrale dans une vision romantique de la littérature et qui culmine dans le propos paradoxal du *Livre à venir* de Blanchot, adepte d'une écriture blanche.

comme Breton s'écriant dans le *Manifeste du Surréalisme* à propos du dandy: «Vaché est surréaliste en moi».

Le volet symétrique du diptyque «auteur sans œuvre / œuvre sans auteur» peut être illustré par le cas particulier de Thomas Pynchon. Thomas Pynchon est un romancier que nul ne connaît mais dont les œuvres sont très diffusées. Un mystère entoure la réalité de sa personne du fait de son refus de souscrire à toute concession mondaine. Le discours critique contribue à populariser l'œuvre en faisant de son auteur une figure mythique. Ainsi, extrait du collectif *Face à Pynchon* (2008), le texte de Percival Everett en dit long sur l'ampleur de la mystification:

Qu'il [Thomas Pynchon] vive comme un reclus qui s'y intéresse? C'est son problème. Seuls les petits esprits sont fascinés par ce genre de détail. Mais l'œuvre... ce travail superbe et ajusté à la virgule près, fait sens quand nous l'espérons et plus encore ensuite. Lire Pynchon revient à faire de la spéléologie. Vous pourrez vous perdre, vous serez trempés, vous devrez amener votre propre lampe torche et retrouver votre propre sortie. Qu'est ce qu'on peut demander de plus à l'art? Juste pour finir, Thomas Pynchon est en fait le nom d'emprunt de... Enfin, vous ne voulez sans doute pas le savoir. (Everett: 244-245)

L'auteur de ce commentaire semble déplorer que ce qui relève de l'espace d'étagage – c'est-à-dire les commentaires sur la personne de l'auteur et son existence mondaine – soit susceptible de figurer sur la scène publique. Je ne m'étendrai pas sur la redoutable efficacité d'un tel positionnement d'auteur, mais on peut souligner que le fait même de condamner l'attrait que représente tout ce qui n'est pas l'œuvre est encore une façon paradoxale de manifester le désir utopique d'accéder à une œuvre qui tiendrait par sa seule clôture. Il est intéressant de voir que dans les deux cas – celui de Vaché comme celui de Pynchon –, la fonction de l'espace d'étagage est centrale pour que leurs noms soient inscrits dans l'histoire littéraire. Qu'ils aient écrit ou non, peut importe, pourvu qu'une source énonciative leur donne vie.³

2. L'empire de l'étagage

Le potentiel d'expansion de l'espace d'étagage est tel qu'il est en mesure de devenir la substance même de l'œuvre. On peut parler de canonisation des écrits d'étagage lorsque, tandis qu'elle est thématisée, la fonction première passe à l'arrière-plan. Cette thématisation se manifeste de façon plus ou moins explicite et technique. Elle fait intervenir les acteurs du champ, questionne la généricité des discours comme leur textualité et jusqu'à leur statut dans les espaces en concurrence.

3. Rappelons la perspective épistémologique de Michel Foucault lorsqu'il écrit dans *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) que «l'auteur manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. [...] La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société».

La mise en scène des coulisses

Le dévoilement des «coulisses» offre de nouveaux arguments à une poétique paradoxale nourrie de cela même qui menace de l'anéantir: le personnage de romancier cynique dans *Mes prix littéraires* (1980), de Thomas Bernhard ou de critique dans *La carte et le territoire* (2010), de Michel Houellebecq ou dans *Moi et Kaminski* (2003), de Daniel Kehlmann évoluent dans un champ brocardé par les auteurs: le lecteur est le témoin de l'opportunisme, de la vie de parasite, de la perversion de tout un milieu qui vit de la production des artistes.

Le commentaire plutôt que l'œuvre

L'attraction du canonique est si grande que l'idée de la supériorité de l'œuvre sur le commentaire est un poncif dont on se joue sur un mode ironique dans la fiction. Assimilant tous les discours critiques pour en faire son miel, le roman trouve prétexte à de nouveaux jeux rhétoriques dans le questionnement de l'instance auctorielle et la dénonciation des codes qui structurent le champ littéraire: spéculation métadiscursive à caractère ludique et procédés narratifs incongrus ont pour effet paradoxal de renforcer l'opposition entre espace d'étayage et espace canonique.

Les propos fantaisistes de Jorge Luis Borges dans le prologue à *Fictions* (1944) sont la référence la plus citée de l'interdépendance des espaces canonique et d'étayage:

Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire.

Le commentaire critique de l'espace canonique se substitue à celui-ci selon une circularité infinie. Le mépris feint est naturellement une manière de renverser par l'absurde la hiérarchie du champ.

De nombreux auteurs redoublent d'ingéniosité dans ces jeux «maniéristes» et mettent en œuvre la proposition de Borges. Ainsi, la fiction d'une édition savante d'un auteur de pure invention dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire* (2008) de J.-B. Puech et Y. Savigny et *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999) d'Eric Chevillard sont de ces entreprises ironiques qui instituent à la fois l'espace canonique et l'espace d'étayage dans un même geste. Ces fictions posent en creux la question de l'auteur et y répondent ainsi: «C'est celui que l'on édite, dont on commente les écrits, que l'on sacralise et dont on édifie la création en chef d'œuvre». C'est aussi celui qui justifie l'activité critique. Ainsi *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* parodie-t-elle l'ambition d'exhaustivité de l'édition en en soulignant le caractère fastidieux:

Il est évidemment inutile de rappeler ici qui fut Thomas Pilaster, écrivain tant aimé, dont la mort brutale a fait de nous tous de lamentables orphelins. Mince contrepartie, les sept textes inédits rassemblés dans ce volume, que présente et annote son excellent ami, Marc-Antoine Marson, le poète, avec un sens aigu de la nuance critique qui lui permet de tempérer son admiration et de ne jamais verser naïvement dans l'hagiographie, laissant par ailleurs deviner l'histoire surprenante et complexe de leur amitié. Ses commentaires inspirés ressuscitent surtout pour notre plus grand bonheur la compagne de Pilaster, Lise, et contiennent quelques révélations qui devraient faire du bruit sur le rôle exact qu'elle a joué dans la vie et l'œuvre de l'écrivain. (Quatrième de couverture)

Dans la suite du texte dont nous venons de lire le préambule, l'éditeur condamne l'indigence de l'auteur jusqu'à l'absurde. Ainsi la critique s'empare-t-elle des grands auteurs comme des auteurs mineurs ou médiocres, sa vocation d'espace d'étagage s'alimentant de toute production littéraire, quelle qu'en soit la qualité.

Cette voracité s'affiche déjà dans la critique du non chef-d'œuvre qu'illustre le *Chef d'œuvre d'un inconnu* (1714), de Thémiseul de Saint Hyacinthe (paru en 1714, il a donné son titre au roman de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu* (1831)) à travers le commentaire savant et élogieux d'une banale chanson populaire, apparue, comme il se doit, des gloses savantes et du rapprochement avec de grands textes (Belting 2000).

Dramatisation du lien problématique entre espace canonique et espace d'étagage

Ces genres discursifs sont l'objet de subversions ludiques en littérature: parodie ou dramatisation de leur fonction subalterne. La problématique des deux espaces se trouve illustrée dans un roman récent, la *Vengeance du traducteur* (2009), de Brice Matthieussent, par un montage fictionnel subtil: le lecteur pris à témoin assiste au combat du traducteur, éternelle doublure de l'auteur à la fois secondaire et nécessaire à sa notoriété, habituellement relégué aux notes en bas de page, ancillaire s'il en est, pour accéder à l'espace canonique du corps du texte. La concurrence des places occupées dans l'un et l'autre espace est manifestée par la difficulté du commentateur à s'extraire de l'espace d'étagage pour le subvertir en espace canonique. On notera les indices axiologiques qui dramatisent le statut des textes de l'espace d'étagage à travers la personnification et la métaphore du combat.

* Je loge ici sous cette fine barre noire. Voici mon lieu, mon séjour, ma tanière. Les murs sont peints en blanc, puis couverts de nombreuses lignes de minces caractères noirs, comme une frise irrégulière, un papier peint changeant. Bienvenue à toi, cher lecteur, franchis donc le seuil de mon antre. Ce n'est pas aussi spacieux que chez mon voisin d'au-dessus, mais en son absence j'accueille ici ses visiteurs déroutés par cette désertion inexpliquée. Je sais que c'est lui que tu venais voir, et tu tombes sur moi. Il faudra t'en accommoder. Dans ce

modeste espace je joue des coudes. J'empile ces lignes pour que ma cave ne soit pas un cercueil, ma soute un tombeau.

Ce discours réflexif illustre jusque dans le choix de mise en page le caractère dramatique de l'expérience des règles qui organisent le champ littéraire en des espaces si distincts que la reconnaissance suppose de franchir une ligne décisive. Il montre la difficulté à vivre l'inféodation de l'espace d'étayage et la propension à vouloir atteindre l'espace canonique.

La lutte pour la conquête de l'espace canonique est incessante mais vouée à l'échec car le texte de commentaire qui aura «basculé» en régime canonique peut à tout moment se retrouver l'otage du métadiscours d'un nouvel intervenant dans l'interdiscours, lequel risque lui aussi de prétendre à la première place. Enfin, l'ultime obstacle à la notoriété dans le cadre d'une écriture à la première personne est surtout la fatalité pour le personnage d'auteur qui dit «je» de dépendre du bon vouloir de l'auteur hors texte. Il n'y a pas d'auteur sans les entours qui lui fournissent à la fois crédibilité et accès à la gloire – ancrage institutionnel et ailes de la renommée.

3. Processus de canonisation

Du paratexte à l'œuvre: foin de l'interdiscours

Certains écrits sont perçus comme relevant de l'un ou l'autre espace. Selon les circonstances et les institutions qui s'en emparent, ils sont toujours affectés à l'un des pôles de cette opposition binaire.

Détaché de l'écrit qu'il commente, c'est-à-dire du contexte qui l'a motivé, le péri-texte est susceptible d'être basculé dans l'espace canonique par décision éditoriale. On peut lire la teneur des arguments invoqués en quatrième de couverture de l'édition d'Actes Sud de 1993 d'un écrit préfaciel de Proust qu'il s'agit de promouvoir:

Sur la lecture n'est ni un texte méconnu ni un introuvable. Mais ces pages dépassent de si loin l'ouvrage qu'elles introduisent, elles proposent un si bel éloge de la lecture et préparent avec tant de bonheur à la *Recherche* que nous avons voulu, les délivrant de leur condition de préface, les publier dans leur plénitude.

La «Préface de la traduction de *Sésame et les lys* de John Ruskin», datée de 1905, devient *Sur la lecture*, dans la nouvelle édition datée de 1993. La visée critique initiale de la préface disparaît au bénéfice de la valeur esthétique, non contingente.

Manifestation de l'incertitude de la critique spécialisée, l'histoire de la réception des *Confessions* et des *Dialogues* de Jean-Jacques Rousseau en dit long sur l'ignorance de la réalité interdiscursive que constituent les écrits de soi. Parce qu'ils semblaient ne relever ni d'un questionnement philosophique ni d'un ques-

tionnement littéraire, les écrits de soi furent longtemps absents des corpus académiques et leur statut problématique a été en général ignoré. Jusque dans les années 1930, les *Confessions* furent lues comme un document pour l'histoire de la philosophie ou l'histoire des idées. Au milieu du 20^{ème} siècle, avec l'engouement pour les récits de vie, elles ont basculé dans l'espace canonique de la littérature. Leur caractère très didactique a valu longtemps aux *Dialogues* d'être considérés comme 'une œuvre ratée' (Bayard 2000), jusqu'à leur parution au programme de l'Agrégation de Lettres de 2004. Cette «reconnaissance» est récente, le temps s'étant chargé d'en estomper le caractère contingent.

Cas de cumul: de l'autobiographie à l'autographie

Considérons le cas particulier de l'autobiographie. Cette catégorie discursive offre un cadre idéal pour construire une figure d'auteur qui transcende la contingence et elle exemplifie bien la plasticité des deux espaces: elle relève de l'espace associé dans la mesure elle a une fonction de guidage et de figuration pour l'ensemble de la production de l'auteur mais lorsqu'elle prétend faire œuvre, elle change de statut. C'est par le néologisme d'«autographie» en lieu et place d'«autobiographie» que j'ai voulu signaler cette tension et ce déplacement vers l'espace canonique (Delormas 2010).

Certains auteurs, comme Rousseau, veulent faire admettre leurs écrits de soi comme des œuvres à part entière et non comme de simples discours d'accompagnement des œuvres – fonction initialement dévolue aux *Vies de philosophe*, genre routinier en plein essor dans l'Europe du 18^{ème} siècle. Dans la mesure où elles se donnent à lire comme des écrits absolument originaux, il est nécessaire de comprendre comment ces autographies tentent d'asseoir leur autorité. Leur légitimité devra s'appuyer sur des genres préexistants: par la captation de genres «nobles» comme le dialogue philosophique avec *Rousseau juge de Jean-Jacques* (1772-1775) ou les méditations avec les *Rêveries* (1776-1778), Rousseau leur octroie le bénéfice du prestige qui y est attaché mais il doit s'en émanciper selon une scénographie originale.

Pour forger la conviction d'une différence essentielle qui le fera advenir dans le panthéon des auteurs, Rousseau choisit d'exhiber une image de soi frappée de marginalité. Ce positionnement relève de la *paratopie*, notion introduite par Maingueneau (2003: 28), qui désigne une «appartenance paradoxale [qui] n'est pas l'absence de tout lieu, mais une négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Ce qui contraint les processus créateurs à se nourrir des lieux, des groupes, des comportements qui sont pris dans une impossible appartenance.»

Tous les types de marginalité possibles sont représentés dans les discours autographiques de Rousseau. Marginalité temporelle, spatiale, familiale, sexuelle ou identitaire interfèrent et cumulent constamment leurs effets pour fonder l'image

d'une personnalité unique, complexe et ambiguë, fondamentalement étrangère à tous et inassimilable par une quelconque communauté. Parmi les topoï et les postures disponibles dans la tradition qui désignent les carences de l'auteur⁴, un cas particulier de paratopie que j'ai appelé *paratopie langagière* mérite d'être évoqué parce qu'il touche une distorsion fondamentale de l'activité de l'écrivain (Delormas 2013).

La paratopie langagière renvoie à un positionnement de l'auteur à travers un discours sur son rapport au langage. Elle repose sur la non congruence entre ce que dit l'auteur sur son dire et ce que montre son discours. Les éthés associés à la figure de l'auteur et à celle du personnage dans les autographies de Rousseau sont en effet incompatibles. Parce que l'auteur doit être dans la communauté pour être lu et être hors la communauté pour être considéré comme un grand, il lui faut faire la démonstration de ses compétences de rhéteur – l'espace canonique réclame une belle langue en dépit de sa dénégation – et dans le même temps prétendre négliger le verbe mondain. Rousseau écrit les mots suivants à propos de son personnage:

Si peu maître de mon esprit seul avec moi-même, qu'on juge de ce que je dois être dans la conversation, où, pour parler à propos, il faut penser à la fois et sur-le-champ à mille choses.⁵

C'est la vocation de l'espace canonique que d'accueillir des discours fondés sur de tels paradoxes. C'est précisément parce que l'autographie a ses racines dans l'espace d'étayage que sont visibles les marques d'une émancipation qui n'est que partielle.

4. Tout dépend de la saisie

L'approche de l'œuvre dépend du dispositif énonciatif qui la porte. Si les anthologies scolaires jouent un rôle nodal dans le champ littéraire – leur mission est d'assurer la transmission du patrimoine littéraire et de rendre accessible à un public scolaire les œuvres des grands auteurs – le discours des intellectuels, des politiques et des journalistes participe, lui aussi, de l'espace d'étayage: il est susceptible de promouvoir la littérature au nom de valeurs partagées et, en l'instrumentalisant à des fins idéologiques, il agit sur la définition de la littérature.

4. Ces attitudes paradoxales ont fait l'objet d'un certain nombre d'études dont les titres parlent d'eux-mêmes: *La Malédiction littéraire: du poète crotté au génie malheureux* (2005) de Pascal Brissette, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique* (2007) de José-Luis Diaz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007) et *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)* (2003) de Jérôme Meizoz.
5. *Confessions*, Livre III, p. 115.

Les anthologies: le dispositif énonciatif en cause

Les anthologies relèvent de la scène englobante⁶ de l'univers scolaire et d'un type de discours didactique qui suppose un travail de secondarisation. Toute la structure du manuel tourne autour du texte littéraire qu'une multitude d'énonciateurs cherche à faire valoir. La scène générique de l'anthologie suppose l'intervention d'un locuteur qui organise dans un métacommentaire un vaste montage citationnel d'extraits de textes d'auteurs, de commentaires savants et d'indications didactiques.

La polyphonie énonciative est telle qu'il en résulte une grande opacité: la raison d'être de l'anthologie, c'est-à-dire la connaissance de l'œuvre et le fonctionnement du fait littéraire passent à la trappe, l'édifice semble sans fondement... Outre la labilité du statut des «textes-noyaux» eux-mêmes – question évoquée plus haut – achevant le brouillage, la référence à des critiques célèbres peut entrer en concurrence avec les écrits commentés: ainsi J. Starobinski et Rousseau ou Ph. Lejeune et les auteurs de textes autobiographiques.

Le poids de l'idéologie

Si le critère rhétorique ou stylistique prévaut sur la catégorisation des textes dans l'espace canonique, c'est parfois un prétexte d'ordre idéologique qui leur donne une certaine actualité et les promeut au rang de symboles, les faisant canoniques au carré.

Un événement médiatique récent a fortement mobilisé la population française autour de la valeur sociale à accorder à la littérature. Dans une interview télévisée⁷, Nicolas Sarkozy disait qu'il lui semblait normal de promouvoir un travailleur par 'validation des acquis' pour son engagement associatif plutôt que sur l'évaluation de sa compétence à lire la *Princesse de Clèves*. Les journalistes ont renchéri sur les «intellectuels» en conspuant son défaut de culture... et la résistance à la marginalisation de la littérature s'est organisée au nom d'un combat dont le roman était devenu le fer de lance.

Le cinéma soutient également une certaine idée de la littérature comme le montrent deux exemples récents. *La journée de la jupe*, réalisé par Jean-Paul Lilienfeld en 2009, met en scène de façon caricaturale l'espace d'étayage que constitue le cours de littérature. Le film montre la violence faite aux élèves déconnectés des attentes de l'école lorsque leur professeur les contraint à écouter la lecture qu'elle fait de la biographie de Jean-Baptiste Poquelin. Cette approche, dont

6. Cf. Maingueneau (2002: 516): La scène 'englobante' assigne un statut pragmatique au type de discours dont relève un texte», si bien que «la reconnaissance de la scène englobante est décisive lorsqu'il s'agit d'interpréter un texte». Les types de discours (politique, scolaire médiatique) renvoient à la scène englobante, les genres de discours à la scène générique.

7. http://www.dailymotion.com/video/x68n3c_nicolas-sarkozy-s-en-prend-a-la-pri_news.

on sait qu'elle ne correspond pas à la majorité des pratiques enseignantes, risque de réduire la littérature à l'histoire littéraire telle qu'on l'enseignerait. On peut se demander également quelle conception de la littérature préside au propos de *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche, sorti en 2004. La mise en scène d'élèves capables des émotions amoureuses que vivent les personnages du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux (1730) réduit la vocation de la littérature, dont l'atout majeur serait d'ordre psychologique.

Conclusion

On peut escompter un gain d'intelligibilité certain d'une approche discursive du phénomène littéraire à partir de la notion d'espace d'étayage. Sa configuration est mise au jour dès lors que l'on accepte que l'objet 'littérature', éminemment plastique, échappe à toute tentative de définition sinon à travers ce qui l'agit et ce qu'elle mobilise: considérer l'espace canonique comme un espace bordé par l'espace d'étayage permet d'éviter toute essentialisation. Le couple notionnel «espace d'étayage / espace canonique» permet d'observer les modes de circulation des discours dans le champ littéraire, l'espace canonique pouvant manifester une volonté toujours renouvelée d'occuper une intenable position «méta» et l'espace d'étayage pouvant devenir l'objet de l'œuvre au-delà de sa visée métadiscursive première. Le statut de l'œuvre et l'auctorialité peuvent être interrogés à travers les possibilités de positionnement qu'offre la plasticité de ces espaces.

Bibliographie

- Amossy, R. (éd.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne-Paris: Delachaux & Niestlé, coll. «Textes de base en sciences des discours», 1999.
- Bayard, P. *Comment améliorer les œuvres ratées?* Paris: Minuit, 2000.
- Belting, H. «L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef d'œuvre», in: Galard, J. & Waschek, M. (éd.) *Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre?* Paris: Gallimard, 2000, 47-65.
- Delormas P., «L'image de soi dans les 'autographies' de Rousseau», in: *Argumentation et Analyse du Discours*, 1, 2008: <http://www.tau.ac.il/~adarr/>.
- Delormas, P. «Du genre littéraire au genre discursif: le cas de l'autographie», in: Ablali, D. & Kastberg Sjöblom, M. (éd.), *Linguistique et littérature. Cluny, 40 ans après*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, coll. «Annales littéraires de l'université de Franche-Comté», 2010, 267-277.
- Delormas, P. «Polémique et paratopie créatrice: de l'ombre à la lumière éditoriale», in: Maingueneau, D. & Østenstad, I. (éd.) *Au-delà des œuvres*. Paris: L'Harmattan, 2010, 103-123.
- Delormas, P. «Modalités de légitimation auctoriale: identité collective *vs* identité individuelle», in: Amedegnato, O. S., Gbanou, S. K. & Ngalasso-Mwatha, M. (éd.) *Légitimité, légitimation*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2011, 343-355.

- Delormas, P. «Les *Confessions* disent-elles quelque chose de Rousseau?» in: Cossutta, F., Delormas, P. & Maingueneau, D. (éd.) *La vie à l'œuvre. Le biographique dans le discours philosophique*. Limoges: Lambert-Lucas, 2012, 71-86.
- Delormas, P. *De l'autobiographique à la mise en scène de soi. Le cas Rousseau*. Limoges: Lambert-Lucas, 2012.
- Delormas, P. «De l'interincompréhension à la conquête du public. Modes de paratopie langagière et légitimité auctoriale», dans Delormas P., Maingueneau D. et Østenstad I. (éds), *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*. Limoges, Lambert-Lucas, 2013, 51-67
- Maingueneau, D. *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation et société*. Paris: Dunod, 1993.
- Maingueneau, D. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.
- Maingueneau, D. «Problèmes d'ethos», in: *Pratiques*. 113-114, 2002, 55-67.
- Maingueneau, D. «Scène d'énonciation», in: Charaudeau, P. & Maingueneau, D. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Le Seuil, 2002.
- Maingueneau, D. *Contre Saint Proust. Ou la fin de la Littérature*. Paris: Belin, 2006.
- Meizoz, J. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.

Références des ouvrages et extraits commentés

- Bernhard, T. *Mes prix littéraires*. Paris: Gallimard, 2010.
- Borges, J. L. *Fictions*. Paris: Gallimard, 1956.
- Chevillard, E. *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Paris: Minuit, 1999.
- Collectif. *Face à Pynchon*. Paris: Le Cherche-Midi-revue Inculte, 2008
- Houellebecq, M. *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion, 2010.
- Jouannais, J.-Y. *Artistes sans œuvres – I would prefer not to*. Paris: Hazan, 1997.
- Kehlmann, D. *Ich und Kaminski, Roman*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003. (Traduction: *Moi et Kaminski*. Arles: Actes sud, 2004).
- Matthieussent, B. *Vengeance du traducteur*. Paris: P.O.L., 2009.
- Rousseau, J.-J. *Les Confessions et autres textes autobiographiques*. Paris: Gallimard, Coll 'La Pléiade', 1959.
- Savigny, Y. & Puech, J.-B. *Benjamin Jordane, une vie littéraire*. Seyssel: Champ Vallon, 2008.

«J'AI BIEN HÂTE AUSSI DE VOUS DIRE: PARRAIN, REGARDEZ VOTRE FILLEUL!»

Louis Dantin, préfacier

Marie-Pier Luneau & Pierre Hébert
Université de Sherbrooke

Le mot de Borges est bien connu, lui qui se moquait de la préface, assimilable à «un discours de fin de banquet» ou à «une oraison funèbre», truffée d'«hyperboles gratuites» (Borges 1980: 10). Loin de nous l'idée de prétendre que cela est faux; et pourtant, on conviendra sans peine que les «hyperboles» contenues dans les préfaces sont bien souvent tout, sauf gratuites. Le 5 juin 1928, Jovette Bernier, une jeune poète (elle est née en 1900) écrit à son aîné qui a 62 ans, Louis Dantin, critique: «Je retrouve à mon arrivée mon manuscrit et tout le travail que vous avez bien voulu faire. La préface me plaît tout à fait, et je ne sais trop comment vous en remercier»¹. Il s'agit sans doute de l'un des usages les plus répandus de la préface: un parrain, dont la réputation est bien établie, présente sur les fonts baptismaux de la littérature son protégé, sur lequel se transfère – du moins le souhaite-t-il –, une partie du capital symbolique du préfacier. Le nouvel entrant a tout à gagner dans cette relation d'adoubement. Ce rapport s'exprime parfaitement dans cette exclamation reconnaissante de Jovette Bernier: «j'ai bien hâte aussi de vous dire: parrain, regardez votre filleul!» (Jovette Bernier à Louis Dantin, 13 septembre 1928, fonds Gabriel Nadeau, BAnQ V-M, MSS 177/77).

Si, en sociologie de la littérature, cette pratique de parrainage a été relativement étudiée, toute la richesse de la préface, en regard précisément de la question de l'auteur, n'a pas fini d'être exploitée. Objet particulier, la préface peut encore documenter, d'une part, l'histoire de la fonction auctoriale dans une perspective diachronique, autant que de permettre, d'autre part, une meilleure compréhension du positionnement de l'auteur au sein du champ, sous un angle synchronique. Notre démarche ne vise pas à conceptualiser de nouvelles notions, mais simplement à nous aventurer sur le terrain, pour confronter les concepts aux données. Dans le but de poser les limites de notre analyse, il est tentant de le faire sous le mode de l'*excusatio propter infirmitatem* (Genette 1987: 211), dont la préface a justement fait sa niche. Plus qu'une posture de modestie, clarifions toutefois d'entrée de jeu que nous souhaitons simplement ouvrir ici des pistes d'analyse, reposant sur le postulat que la préface incarne un catalyseur de discours, dont l'auteur constitue bien souvent le point nodal. Suivant Maxime Leroy, nous définissons ainsi la préface

1. Jovette Bernier à Louis Dantin, 5 juin 1928, fonds Gabriel Nadeau, Bibliothèque et archives nationales du Québec Vieux-Montréal (désormais BAnQ V-M), MSS 177/77).

comme un «trou noir», qui «absorbe et recycle des échanges passés, d'autres textes, ses propres états antérieurs, la parole des grands auteurs» (Leroy 2003: 171).

D'emblée, nous proposons donc d'élargir la définition de la préface avancée par Genette, à savoir «un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède» (Genette 1987: 164), pour poser l'hypothèse que ce discours informe *aussi* sur le champ et sur l'histoire culturelle dans lequel il s'insère. Sans en tirer tout le potentiel heuristique, Genette désignait déjà le paratexte comme une zone de «transaction». Andrea del Lungo, dans sa réinterprétation de *Seuils*, synthétise habilement cette idée: «le paratexte constitue moins un *objet* – car il est précisément trop varié – qu'un *effet*» (Lungo 2009: 101), effet, ajouterons-nous, *dans* et *sur* l'histoire du livre. Dans cette perspective, la préface éclaire les cinq points de vue suivants: 1) le texte qui la suit (dans la perspective des travaux de Genette); 2) l'objet-livre qui la contient (les conditions de production et de diffusion); 3) le livre et l'imprimé en général (les supports, types d'imprimés, valeurs, etc.); 4) le système-livre en général (les auteurs, éditeurs, traducteurs, imprimeurs, etc.); 5) la lecture et les usages du livre dans la société.

Dans le cadre du thème de ce recueil d'études, nous nous intéresserons seulement à un aspect du quatrième de ces points, c'est-à-dire à la façon dont la préface commente le système-livre, et plus précisément l'auteur. Sollicitant surtout les travaux de Björn-Olav Dozo et de Ruth Amossy, nous examinerons en quoi la préface offre de précieux indices sur l'évolution de la fonction auctoriale, sur le positionnement de l'auteur au sein du champ littéraire, sur son ethos et sur son image d'auteur. Enfin, notre analyse, arrimant préface et notions conceptuelles, s'appuiera sur des exemples précis, tirés de l'œuvre de Louis Dantin.

Prolégomènes

Dans une perspective diachronique, notons d'abord que l'histoire de la préface reste à écrire. Genette y consacre quelques pages par acquit de conscience, séparant cette histoire en deux temps: avant et après Rabelais. Le moins qu'on puisse dire est que l'idée d'une histoire de la préface n'intéresse que médiocrement le grand narratologue, qui affirme de toute façon qu'il «ne lui semble pas», «d'après [s]es lectures», «qu'une telle histoire serait très significative» (Genette 1987: 166). C'est que Genette, étudiant le rapport entre la préface et le texte qui suit, est amené à constater qu'à partir de Rabelais, les codes et les thèmes liés à ce «genre» particulier restent stables.

Or cette lunette occulte un aspect fondamental des textes préfaciels: s'ils existent, c'est aussi à travers un système-livre extérieur dont ils sont partie prenante. Cette évidence reconnue, la nécessité d'étudier l'évolution de ce monde du livre en lien avec la préface apparaît dès lors clairement. Pour reprendre précisément la question de l'auteur, il faudrait d'abord analyser finement les transformations des pratiques préfacielles, sur une longue période temporelle. On pourrait

«J'AI BIEN HÂTE AUSSI DE VOUS DIRE: PARRAIN, REGARDEZ VOTRE FILLEUL!»

notamment poser l'hypothèse d'une relation directe entre l'autonomie du champ et les signataires des préfaces. En effet, dans un champ littéraire non constitué au sein duquel l'auteur lui-même se charge de toutes les étapes de la production et de la diffusion de son livre, les préfaces auctoriales sont sans doute plus nombreuses: l'auteur, faute de mieux, se voit en quelque sorte contraint à «s'autoriser» lui-même... Sans doute les préfaces auctoriales cèdent-elles peu à peu la place aux préfaces allographes, à mesure qu'apparaissent des instances de reconnaissance comme l'éditeur, la critique, les prix littéraires. Autrement dit, qu'est-ce que ces étapes ont à nous apprendre sur l'évolution de la fonction auctoriale? À qui l'auteur confie-t-il progressivement la parole, pour présenter son livre? À l'imprimeur? À l'éditeur? Au critique? François Rigolot a démontré comment l'invention de l'imprimerie a créé un nouvel espace typographique qui a permis à la figure de l'auteur de se déployer davantage et de prendre de l'expansion (Rigolot 2000). Aussi importe-t-il de réinterpréter cette dialectique entre préfaces et bouleversements du monde du livre, en observant de quelle façon le texte liminaire permet à l'auteur d'asseoir son autorité, lors même qu'il le fait par l'intermédiaire d'autrui. Dans un article portant précisément sur la préface, Björn-Olav Dozo constate que pour le corpus belge, à la période de l'entre-deux-guerres, ce sont les préfaces allographes qui dominent largement: le même constat se vérifie pour le Québec (Dozo 2010). Outre l'évidence (la crédibilité accrue du propos, puisqu'il provient d'un tiers plutôt que du principal intéressé, l'auteur juge et partie), que peut nous apprendre ce constat sur les rapports généraux de l'auteur à la critique par exemple, ou à l'éditeur? En somme, pour chaque champ littéraire, qui sont, au fil du temps et par catégories globales, les agents les mieux placés pour doter l'auteur de capital symbolique, et pourquoi?

Pour répondre à ces questions, il nous apparaît essentiel de compiler des données statistiques sur l'usage de la préface dans un champ littéraire donné, puis de confronter celles-ci à l'histoire de la fonction auctoriale dans ce même champ. Dans la foulée des conclusions qui apparaissent dans *Mesures de l'écrivain* de Björn-Olav Dozo (2011), il y a fort à parier que ce type d'analyse conduira à faire émerger une catégorie d'agents encore peu étudiée: les animateurs de la vie littéraire, qui sont en leur époque des préfaciers tout désignés.

Ces considérations nous amènent à développer certaines pistes que propose la préface pour éclairer la notion d'auteur, mais cette fois-ci sur le plan synchronique. En introduction, nous avons illustré comment la préface d'un protecteur profite à l'auteur; or cet aspect de l'échange symbolique entre préfacier et préfacé est suffisamment connu pour que nous n'y revenions pas. Le bénéfice inverse, c'est-à-dire une préface qui profite essentiellement au préfacier, mérite quant à lui d'être investigué, car «c'est alors l'acte de préfacier qui construit le préfacier en tant qu'auteur dans le sens où il tire son existence dans le champ littéraire de sa capacité à produire des préfaces pour d'autres.» (Dozo 2010: 189)

Pour André Patient-Bokiba, cette «légitimité du préfacier» (Bokiba 1991: 78) repose sur des bases à la fois objectives et subjectives. Les bases objectives de cette

autorité dépendent de la position occupée par le préfacier dans le champ et des éléments factuels (fonctions, titres honorifiques, prix, etc.) dont il tire son droit de parole. S'ajoutent à ces critères «objectifs» des conditions «subjectives» qui transforment la préface en pacte, comme le relève Patient-Bokiba: «c'est l'auteur candidat à la notoriété qui, par la reconnaissance qu'implique son choix, crée la légitimité de son préfacier. Solliciter une préface est à la fois un acte d'allégeance, d'élection et d'habilitation» (Bokiba 1991: 78). C'est donc aussi grâce à l'accréditation de l'auteur que le préfacier acquiert son statut, a fortiori lorsqu'il s'agit d'une toute première préface pour le préfacier. Cette forme de retombées symboliques est particulièrement visible dans l'usage que Louis Dantin a habilement fait de la préface. Mais qui est, d'abord, ce Louis Dantin?

Louis Dantin: un mentor en exil

«Tous nos lettrés parlent de vous maintenant comme de notre meilleur juge des choses littéraires» (Jean-Charles Harvey à Louis Dantin, 20 avril 1929, fonds Gabriel Nadeau, BAnQ V-M, MSS 177/80). C'est ce que l'auteur Jean-Charles Harvey écrivait à Dantin, en 1929. Meilleur juge, certes, mais au parcours singulier, Dantin (de son vrai nom Eugène Seers) est né à Beauharnois, au Québec, le 28 novembre 1865. Élève fort brillant, appelé par la vocation religieuse, il entreprend à l'âge de 18 ans un voyage estival en Europe avant d'y poursuivre ses études. Entraîné par des amis et ses propres élans de mysticisme, il entre subitement chez les Pères du Très-Saint-Sacrement, en Belgique, après une retraite en juillet 1883. Commence alors chez lui un long... déclin de la foi, que des études en scolastique à Rome, qu'il juge absurdes et contraires à la vraie religion, vont amorcer dès 1884. Revenu dans sa communauté en Belgique, il vit une inclination très forte pour «sa jeune amie belge» Charlotte Beaufaux, de 13 ans sa cadette, qu'il a rencontrée lorsque celle-ci allait rendre visite à son frère, Alphonse Beaufaux, novice dans cette même communauté.

Ses parents et un père du Très-Saint-Sacrement venu du Québec expressément à cette fin ramènent alors la brebis égarée presque *manu militari* dans sa congrégation à Montréal, en 1894. Participant peu à la vie religieuse, Dantin mène dès lors une existence parallèle d'imprimeur. Responsable de la revue de la communauté à partir de 1898 (*Le Petit messager du Très-Saint-Sacrement*), il prend l'initiative d'y inclure des poèmes de son cru ou encore ceux d'Émile Nelligan, qu'il rencontre en 1895. Il publie aussi clandestinement *Franges d'autel*, recueil regroupant divers poètes dont surtout lui-même, en 1900. C'est à ce moment qu'il entreprend la publication qui le rendra célèbre: l'édition, sur les presses de la communauté, des poèmes du jeune poète encore inconnu, Émile Nelligan, précédés de sa préface. Coup de théâtre: au mois de février 1903, Dantin quitte précipitamment sa communauté avec une femme, Clotilde Lacroix, pour s'exiler à Boston jusqu'à la fin de ses jours, en 1945. Il interrompt la publi-

«J'AI BIEN HÂTE AUSSI DE VOUS DIRE: PARRAIN, REGARDEZ VOTRE FILLEUL!»

cation des poèmes de Nelligan, qui sera terminée l'année suivante (1904) par Beauchemin. Cet éditeur montréalais maintient la série de textes critiques de Dantin (parus originellement dans le journal *Les Débats*), qui feront office de préface et établiront rapidement la réputation de Dantin comme découvreur du grand poète québécois.

Paradoxalement, ce sera de la Nouvelle-Angleterre que Dantin deviendra «notre meilleur juge des choses littéraires», mais en suivant encore bien des méandres. De Dantin on ne sait presque rien, entre 1903 et 1909. Il n'écrit plus, ni poèmes ni correspondance, sauf à Germain Beaulieu, en 1909, à propos d'une nouvelle revue, *Le Terroir*, pour y soumettre deux poèmes (cette correspondance durera jusqu'en 1941). Puis, à nouveau, le vide, de 1909 à 1920. Dantin, alors âgé de 55 ans, amorce sa seconde «carrière» littéraire. Il écrira au total plus de 400 articles critiques dans plusieurs revues et journaux du Québec; il publiera aussi des contes, de la poésie, signera des préfaces.

Entre 1920 et 1927, Dantin a fait paraître une trentaine d'articles dans *La Revue moderne* et *L'Avenir du Nord*. C'est à cette date que les auteurs commencent à s'adresser personnellement à lui si bien que, entre 1927 et 1942, il correspond, toujours de Boston, avec à peu près tout ce que le Québec compte d'écrivains. Ceux-ci lui demandent des conseils, des critiques, des révisions de manuscrits. Au total, Dantin échange quelque 3000 lettres avec eux, source première pour jauger de son influence. Typographe depuis 1918 à l'Université de Harvard et, à 55 ans, pour ainsi dire inconnu, Dantin devient dans la soixantaine un véritable mentor des lettres québécoises, à une époque où la jeune génération, soucieuse de redéfinir le caractère profond de la littérature et de dépasser la question de sa nationalisation, est en mal de modèles différents de ceux offerts par la critique cléricalo-nationaliste dont, au premier chef, Mgr Camille Roy.

Comme première préface, Louis Dantin présente Émile Nelligan, qui a été interné en 1899. De ce poète de moins de 20 ans, on ne connaissait à l'époque que des poèmes parus entre autres dans des journaux, dans *Franges d'autel* et dans le recueil *Les Soirées du Château de Ramezay* (1900). Compileur, Dantin a en main des cahiers, des «feuilles volantes de divers types» (Dantin 1997: 11), à partir desquels il rédige une présentation qui paraîtra en sept livraisons dans le journal *Les Débats*² et qui deviendra la préface du livre, en 1904³. Dantin ne peut soupçonner à l'époque que, dans l'histoire littéraire, cette préface accolera son nom

2. 1902, 17 août, p. 2; 24 août, p. 2; 31 août, p. 2; 7 septembre, p. 2; 14 septembre, p. 2; 21 septembre, p. 3; 28 septembre, p. 3. Dans l'édition originale, cette préface occupe les pages I-XXXIV.
3. Le 12 août 1931, Dantin écrit à Alfred DesRochers: «À propos, savez-vous l'histoire vraie de cette édition des Poésies? Savez-vous que le premier tiers du volume fut imprimé sous ma surveillance à la communauté dont je faisais partie? Que ce fut juste à cette époque que je quittai cette communauté, et qu'alors je remis à Mme Nelligan, non seulement tous les cahiers de son fils, mais la sélection que j'en avais faite, et tous les feuillets déjà imprimés du volume? Ce ne fut que l'année suivante que Beauchemin en finit l'impression, sans que j'eusse plus rien à y voir; et cela explique en partie qu'il se soit glissé dans le livre beaucoup de malheureuses coquilles.» (Fonds Gabriel Nadeau, BAnQ V-M, MSS 177/78). C'est exactement à la page 70 que se termine la contribution de Dantin à l'impression du volume.

peut-être à tout jamais à celui du grand poète, Émile Nelligan. Les travaux de Pascal Brissette ont bien montré la pérennité de cette préface et le rôle majeur qu'elle a joué dans la création du «mythe» Nelligan (Brissette 1998). Pour Dantin, il s'agit indiscutablement d'une entrée déterminante en tant que critique, puisque, comme le rappelle Jacques Michon, «dans l'ensemble, tout se passe comme si l'étude de Louis Dantin [...] avait épuisé pour un demi-siècle ce qu'on pouvait écrire sur l'œuvre du poète» (Michon 1987: 23). À Alfred DesRochers, Dantin ne se plaint pas d'être un «découvreur»: «J'aime assez le rôle de lanceur de mérites incompris. J'ai 'lancé' jadis Nelligan; puis Alphonse Beauregard; un peu, je crois, Mlle Le Franc. Je serais enchanté d'avoir une part quelconque à vous faire remarquer et reconnaître» (Louis Dantin à Alfred DesRochers, 22 juillet 1929, fonds Gabriel Nadeau, BAnQ V-M, MSS 177/78).

À partir de 1904, Dantin apparaît dans le champ comme l'*editor*⁴ de Nelligan, ce qui n'est pas sans conséquence sur sa propre figure d'auteur. Comme l'affirme Pascal Brissette, le «mythe» Nelligan contamine, tout au long de sa trajectoire et bien au-delà de sa mort, la figure du Dantin *editor*: «emporté par la vague, il sera tour à tour béni, adulé ou détesté» (Brissette 1998: 36). S'arrêtant en particulier sur les années 1980-1990, Brissette y observe une contestation franche de la figure de Dantin, au moment où «le lieu mythique du 'frère sauveur' a été évincé par celui du 'faux frère'» (Brissette 1998: 36). Pour le commentateur Jean Larose, par exemple, Dantin n'aura été que le représentant de la «niaiserie catholique», ayant détruit le meilleur de Nelligan. Consécration oblige, cette période de contestation aura une fin: les années 1990 réhabilitent Dantin, en particulier à travers l'édition critique des poèmes de Nelligan, préparée par Réjean Robidoux. Dans *Émile Nelligan et son œuvre*, Robidoux voit son «chef-d'œuvre», «au sens technique et ancien du terme», c'est-à-dire le chef-d'œuvre... de Dantin (Dantin 1997: 10). Enfin, en 2013, il est plus que réhabilité: Yvette Francoli allègue que Dantin a joué un rôle tellement prépondérant dans l'œuvre même de Nelligan (révision, réécriture de poèmes, etc.) qu'«il est impossible de départager Dantin de Nelligan, [...] parce qu'ils ne forment qu'une seule et même personne.» (Francoli 2013: 421).

Après avoir préfacé Nelligan, Dantin ne revient à ce type d'exercice qu'en 1928, au moment où il commence à incarner un modèle pour les écrivains de la jeune génération⁵. Or, c'est aussi la même année qu'il publie son premier recueil de critiques (plusieurs de celles-ci ayant paru antérieurement dans des journaux et

4. Nous entendons ici par *editor* «un auteur qui assume la publication de l'œuvre d'un autre auteur» (Luneau 2011: 40).

5. De cette «jeune génération» (nés aux environs de 1900) il préface ainsi les recueils de Jovette-Alice Bernier, *Tout n'est pas dit*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1928, p. 5-8; Simone Routier, *Ceux qui seront aimés...*, Paris, Éditions Pierre Roger, 1931, p. 5-6; Rosaire Dion-Lévesque, *Walt Whitman, ses meilleures pages* (traduction), Montréal, Les Elzéviros, 1933, p. 11-17. Sa correspondance avec cette jeune génération commence d'ailleurs entre 1927 et 1929: entre autres, avec Jovette Bernier, 1927-1934; Robert Choquette, 1927-1933; Rosaire Dion-Lévesque, 1928-1944; Alfred DesRochers, 1928-1939; Simone Routier, 1929-1933.

«J'AI BIEN HÂTE AUSSI DE VOUS DIRE: PARRAIN, REGARDEZ VOTRE FILLEUL!»

revues), *Poètes de l'Amérique française*. Il n'est pas étonnant que tout en présentant, dans des préfaces, les jeunes auteurs, Dantin exprime au détour la conception de la poésie qui apparaît dans son essai⁶. À une époque où être écrivain, c'est aussi être auteur d'essais critiques portant sur la littérature, comment ne pas interpréter ce discours préfaciel comme élément constitutif de la figure du Dantin-auteur qui s'engendre au même moment au sein du champ? Assurément, la préface a des effets de ressac sur la réputation de Dantin comme écrivain. En témoigne cet extrait d'une lettre du préfacé Gonzalve Desaulniers au préfacier Dantin: «deux grands écrivains français laissent particulièrement entendre que la préface de mon livre est un véritable chef-d'œuvre» (Gonzalve Desaulniers à Louis Dantin, 7 mai 1931, fonds Gabriel Nadeau, BAnQ V-M, MSS 177/78). Au-delà de la part de flatterie que contient cette affirmation, on peut avancer que l'autorité de Dantin comme écrivain, et surtout comme critique, se consolide à ce moment: ses autres textes critiques sont publiés sous le titre de *Gloses critiques* (I et II) en 1931 et en 1935 dans la prestigieuse collection «Les Jugements» d'Albert Lévesque, qui consacre les plus grandes voix critiques de l'entre-deux-guerres au Québec.

Préfaces, ethos et image d'auteur

À ce stade de notre analyse, les concepts d'ethos et d'image d'auteur⁷ permettent d'«explicitier les transferts d'ordre symbolique qui s'opèrent entre les fonctions préfacielles et auctoriales. Rappelons que l'ethos ne renvoie pas «à un être empirique, à une personne en chair et en os, mais à l'image que l'énonciateur construit de lui-même dans son discours. L'ethos [...] est une construction verbale qui vise

6. Voir par exemple des affirmations programmatiques, comme: «Il semble qu'un grand et fort courant ait été négligé [...]: le torrent du lyrisme pur, où l'âme épanche ses rêves en effusions plus libres, avec la chaleur, l'abandon des forces spontanées; poésie faite surtout d'imagination, de tendresse, de mélancolie et de grâce» ou encore tout ce qui suit, en faveur du lyrisme en poésie: «C'est par lui que la poésie est un chant, un essor, s'élève au-dessus des idées vulgaires [...]», «Nul caprice esthétique ne saurait bannir du poème l'idéal et l'enthousiasme, ses deux ailes nécessaires, en faire un simple bruissement de mots et de syllabes» (Dantin 1930: 13).
7. Considérant les sources de cet article (un corpus de préfaces) et les objectifs que nous nous sommes fixés (voir en quoi les préfaces constituent un catalyseur de discours), nous avons préféré ici la notion d'ethos à celle de posture, théorisée par Jérôme Meizoz. La raison en est simple: si l'ethos incarne en clair l'image de soi construite par le discours, la posture renvoie quant à elle à un ensemble d'actions (discursives et non discursives) qui couvrent un spectre beaucoup plus large, que nous n'aurions pu ici qu'effleurer. Pour Meizoz, le concept de posture possède en effet une dimension rhétorique (textuelle) et actionnelle (contextuelle) qui permettent d'appréhender globalement la trajectoire d'un agent dans le champ, notamment les positions successivement occupées, en articulant celles-ci à la façon singulière dont il assume ces positions. Meizoz établit ainsi la distinction entre ethos et posture: «dans les corpus de littérature écrite, l'éthos est inféré de l'intérieur d'un discours et ne peut inclure une conduite sociale comme le vêtement porté par celui qui se présente comme écrivain: en effet, comme l'écrit Maingueneau lui-même, 'l'éthos est une notion discursive, il se construit à travers le discours, ce n'est pas une image du locuteur extérieure à la parole.'» (Meizoz 2009) En somme, si la notion de posture eût été utile pour analyse approfondie de la trajectoire de Louis Dantin – ambition qu'interdisent les limites d'un article –, celle d'ethos permet à notre avis une étude plus fine du corpus de ses préfaces, source exclusivement discursive.

à assurer une communication efficace» (Amossy 2010: 18). N'apparaît-il pas alors opportun d'analyser l'ethos mobilisé par l'auteur en vue d'établir, dans les préfaces auctoriales, sa propre autorité? On se doute bien que cette volonté de s'imposer se niera d'elle-même en mettant en œuvre toute une rhétorique de l'humilité. Dans la préface à son essai *Poètes de l'Amérique française*, Dantin, grand modeste devant l'éternel, n'y échappe évidemment pas, confessant d'entrée de jeu: «Ce livre n'a pas la prétention d'être une revue d'ensemble, d'offrir même un tableau logique et ordonné de la poésie contemporaine dans notre Canada français», mais «ces pages, telles qu'elles sont, refléteront peut-être un moment fructueux, actif, du progrès littéraire qui se manifeste chez nous.» (Dantin 1928: 6)

Au-delà de cette humilité obligée, il serait intéressant d'observer comment la mise en œuvre d'ethos particuliers est liée au créneau dans lequel s'inscrit l'auteur. Pour ne prendre qu'un exemple, le pamphlétaire, figure d'ailleurs étudiée par Amossy, aura sans doute tendance à marquer sa parole au fer d'une vérité irrésistible et plus grande que lui, tout en «projetant une image pessimiste de l'échange verbal dans lequel il s'engage malgré tout (...)» (Amossy 2010: 55). Car, rappelons-le, l'ethos reste invariablement tributaire d'un imaginaire social, rattaché à un «stock d'images préexistantes», de stéréotypes accolés à une fonction précise. Dans cette optique, la préface semble aussi un observatoire de premier choix pour voir quels stéréotypes accompagnent concrètement la fonction auctoriale au fil du temps.

Amossy postule que le stéréotypage, en plus d'amener les agents à se conformer à un modèle culturel préétabli qui gouverne leurs comportements verbaux, préside à toute présentation de soi «qui doit exhiber, de façon plus ou moins programmée, une compétence professionnelle» (Amossy 2010: 52). C'est précisément par cette voie que passe la construction de l'identité, donnée qui est, dans le cas de l'écrivain, hautement problématique puisqu'elle nécessite l'accréditation symbolique, dispensée par les pourvoyeurs de légitimité. Pour prendre un exemple concret, on se souvient que Pascal Brissette a identifié, en ce qui concerne le «stéréotype» lié à la malédiction littéraire, trois topiques récurrentes: la pauvreté, la malédiction et la folie (Brissette 2005). Dans sa préface aux poèmes d'Émile Nelligan, Dantin en joue à fond, et la préface aura pour effet, on l'a vu, d'établir solidement la figure de Nelligan.

Or, le stéréotype peut servir tout autant de point de référence que de repoussoir, dans la mesure où il «est aussi possible de subvertir le modèle: mais dans ce cas également, l'image nouvelle ne peut faire sens que sur le fond du stéréotypage qu'elle rejette» (Amossy 2010: 47). Ainsi est-il particulièrement intéressant de voir que Dantin, lorsqu'il agit à titre de préfacier, maîtrise ce qu'on pourrait appeler les codes du genre préfaciel pour créer des figures auctoriales se rangeant hors de tout doute dans ce que Nathalie Heinich nomme un régime de singularité (Heinich 2000). Voulant fermement faire connaître le poète américain Walt Whitman au public canadien-français, Dantin en dresse le portrait suivant dans sa préface au recueil de poèmes, traduit par Rosaire Dion-Lévesque:

«J'AI BIEN HÂTE AUSSI DE VOUS DIRE: PARRAIN, REGARDEZ VOTRE FILLEUL!»

Tout génie est individuel, mais on dirait qu'en lui [Whitman] c'est l'individualité transcendante, unique, qui est le génie même. Sa personne physique déjà est étrange. Voyez son galbe de jeune homme: ce torse aux lignes géantes, cette face rugueuse, hirsute, aux traits de Christ plébéen, percée d'yeux qui sondent et défient, sont ceux d'un vagabond qui erre, presque fantôme, dans un monde qui n'est pas le sien. Voyez son portrait de vieillard: il évoque la figure des mages fabuleux, d'anciens d'Apocalypse, des Moïses hallucinés que Michel-Ange tire de ses marbres. De même son âme est isolée, sans filiation et sans race (Dantin 1933: 11).

Les pièces du puzzle semblent ici parfaitement imbriquées pour créer une figure de poète en marge du monde, sans filiation et sans race et pourtant Christ, Mage ou Prophète, en tout cas «génial», loin du commun des mortels. La vocation, forcément véritable, s'inscrit hors de toute lignée. Et comme il est intéressant de comparer ce discours préfaciel allographe à celui que Dantin tient dans une préface cette fois-ci auctoriale, qu'il rédige pour la deuxième série de ses *Poètes de l'Amérique française*, son propre recueil de critiques! Suivant notre postulat, c'est son autorité d'auteur autant que de critique qui s'engage ici, et cette fois, Dantin rejette clairement le stéréotype rattaché au poète excentrique. Dantin affiche ici en creux des capacités de lecture supérieures à ses pairs, ou à tout le moins un sens critique plus développé:

Il n'est pas aisé de savoir ce que certains de nos critiques entendent par le mot «poésie». Ils lui donnent des sens si confus, et en même temps si excessifs, qu'il reste flottant dans la brume ou n'en sort qu'en figures outrées, monstrueuses. La poésie, dirait-on, pour eux, c'est nécessairement la vision de choses surhumaines; c'est l'esprit transporté dans une région d'Apocalypse où passent des cauchemars à faire se dresser les cheveux; c'est un état d'envoûtement où l'on trépigne, où l'on délire, en proie à des dieux frénétiques; c'est la distillation d'essences si violentes qu'une seule goutte en produit la catalepsie ou l'extase. Ils ne semblent voir le poète que sous la forme d'un prophète gesticulant dans les éclairs, ou celle d'un possédé proclamant de fatales énigmes d'une voix aigüe [sic] et rauque de fièvre. (Dantin 1934: 7-8)

Certes, Dantin s'amuse ici à la caricature, grossissant allègrement le trait. N'empêche qu'il puise au même stéréotype, fondant qui plus est son propos au même champ lexical: peut-être Whitman ne gesticule-t-il pas, mais il n'en évoque pas moins les «anciens d'Apocalypse», le fantôme, en plus d'exhiber une face «hirsute»....

Exploitant puis rejetant le stéréotype, Dantin ne se contredit pas. Il recourt simplement à un usage différent du «stock d'images préexistantes», le modulant selon la fonction qu'il occupe dans le champ. Dantin préfacier allographe ne vise pas les mêmes effets que Dantin préfacier auctorial. Ceci nous amène naturellement à évoquer la différence entre l'image d'auteur qu'il construit des autres, en tant que préfacier, et l'ethos qu'il engage de lui-même. Rappelons que selon Amossy, l'image d'auteur est construite dans et par le discours et correspond donc

à une représentation imaginaire de l'écrivain; elle n'est par ailleurs en aucun cas construite par l'auteur lui-même, mais plutôt relayée par des tiers. Ainsi, participant à «l'image d'auteur» de Nelligan ou de Whitman, Dantin utilise le stéréotype: ce faisant, il confirme leur appartenance au groupe de «grands poètes», tel que le conçoit le modèle culturel dominant. Puisque «le degré de stéréotypage et la liberté octroyée au locuteur par rapport aux modèles dominants varient en fonction des genres de discours qu'ils mobilisent» (Amossy 2010: 47), il n'est pas étonnant que Dantin prenne ses distances face au stéréotype lorsqu'il s'agit de présenter son propre recueil. L'apogée de l'autorité pour un critique ne réside-t-il pas, en somme, dans sa capacité à voir ce que les autres ne voient pas? La liberté face au stéréotype en est accrue. Pour résumer, visant à imposer une image de poète, Dantin colle au stéréotype; visant à s'imposer comme critique, il s'en écarte.

C'est du moins ce que la lecture première des textes nous révèle. Toutefois, la préface sur Whitman brouille ces frontières; autrement dit, dans sa préface allo-graphie, Dantin joue sur deux registres simultanés, l'un, plus immédiatement accessible, de la construction d'un auteur et l'autre, en sous-texte, de l'élaboration d'un éthos. Mais comment mettre au jour ces deux points de vue énonciatifs sans les confondre?

C'est ici que la correspondance autour de la préface peut être éclairante. À l'époque où il rédige cette préface, Dantin écrit à Alfred DesRochers:

[...] je suis resté stupéfait de l'ampleur, de la hardiesse, de la totale originalité de ce génie, peut-être unique dans l'histoire littéraire. Je le relis depuis lors dans l'original, et, tout blasé que je sois après tant de livres, je tombe sur des passages qui me coupent la respiration et, tout ennemi que je sois des superlatifs, je ne trouve que des termes énormes pour le qualifier. C'est, je crois bien, que *sa philosophie ressemble beaucoup à la mienne et qu'ainsi j'entre de plain-pied dans sa pensée intime*. Mais lui, au moins, a l'audace de s'exprimer, d'affirmer les droits de son âme, et avec quelle liberté splendide. C'est cela surtout que j'admire, parce que c'est un courage que je n'ai jamais eu [...].! (Nous soulignons) (Louis Dantin à Alfred DesRochers, 28 novembre 1933, fonds Gabriel Nadeau, BAnQ V-M, MSS 177/78)

Il se produit ici une interférence ou, mieux, une complémentarité des discours. Parler de l'autre et aussi parler de soi, créer sur la même portée deux voix sur laquelle se disent à la fois l'image de l'auteur et l'éthos, tout cela reste à démontrer; il apparaît néanmoins raisonnable de lire cette préface en vertu de ce double registre. Sans tomber dans l'interprétation biographique abusive, il est presque impossible de ne pas voir une mise en scène de soi quand Dantin parle de Whitman comme d'une «âme isolée», ou qu'il dit que le vrai pays de Whitman «le reconnaît si peu qu'il met le tabou à ses livres»...

«J'AI BIEN HÂTE AUSSI DE VOUS DIRE: PARRAIN, REGARDEZ VOTRE FILLEUL!»

Conclusion

En parlant des autres, Dantin parle aussi de lui. Le constat n'a rien d'une grande révélation, mais tentons d'aller un peu plus loin. L'ethos discursif participe d'une image d'auteur et d'une posture. Il représente un des éléments consubstantiels de ces poupées russes. Le cas de Dantin nous rappelle d'abord l'importance de séparer, dans l'étude des préfaces, le corpus allographe du corpus auctorial. Ici, le célèbre «qu'importe qui parle» ne saurait qu'être dénié. En fin connaisseur des processus de légitimation littéraire, Dantin tire habilement sur les ficelles des stéréotypes efficaces, qu'il s'agisse de faire mourir Émile Nelligan près de 40 ans avant sa mort⁸, ou de dépeindre Whitman en Mage sans ascendance et sans filiation, évoluant dans un monde qui n'est pas le sien. Dantin préfacier allographe mobilise le discours pour faire de l'auteur concerné un être unique (bien que modelé sur les stéréotypes préexistants), tandis que Dantin préfacier auctorial «s'autorise» en prenant des distances face au discours critique stéréotypé. Le découpage des fonctions du système-livre nous montre ici, à l'œuvre, des mécanismes fort différents, tributaires de l'image qu'il s'agit de valoriser.

Deuxièmement, le cas Dantin nous démontre la nécessité de confronter les sources et de faire s'entrechoquer les discours, quand il s'agit d'analyser des préfaces. Nous n'avons ici qu'entrouvert cette fenêtre, mais déjà, la correspondance de l'auteur complète, conforte et contredit son discours préficiel. Dantin ne «déteste pas» «lancer» des écrivains, confesse-t-il à DesRochers. N'y a-t-il pas là un aveu implicite d'autorité, qui confirme la connaissance des règles du jeu, de la part du grand critique? Et cet aveu d'autorité, ne vient-il pas clairement contredire la posture d'humilité du Dantin critique qui préface son propre livre sur les *Poètes de l'Amérique française*, livre «sans grande valeur» qui ne fera qu'attester un moment de l'histoire littéraire du Canada français? Certes, la préface a ses codes que la correspondance ne partage pas, et vice-versa. Mais en avouant à DesRochers, sous le couvert de l'intimité qu'appelle la relation épistolaire, combien la philosophie de Whitman s'apparente à la sienne, tout en atténuant la comparaison par ses propres limites (Whitman a l'audace de s'exprimer, un courage que Dantin n'a jamais eu), Dantin prolonge l'effet du discours préficiel, par plusieurs moyens. Il affiche encore une forme d'humilité (il n'est quand même pas Whitman), mais s'arroe en partie son capital symbolique (il lui ressemble, malgré tout) et donne ainsi de nouvelles clés de lecture à DesRochers, qui pourra dès lors relire la préface de Dantin aux œuvres de Whitman en voyant se profiler, en filigrane de l'image du poète américain, la figure malheureuse du grand Dantin, plus critique que tous les critiques. Là où s'arrête l'ethos, l'image d'auteur prend le relais: Dantin n'a plus besoin de parler. Faisant allusion aux écrivains de sa géné-

8. Le célèbre «Émile Nelligan est mort» qui sert d'incipit à la préface à l'œuvre du poète en 1904 se révèle, comme l'a noté Pascal Brissette, «une stupéfiante négation de la réalité» (Brissette 1998: 45) puisqu'alors interné dans un hôpital psychiatrique, Nelligan ne décédera qu'en 1941.

ration, DesRochers pourra ainsi relayer la figure de Dantin quelques années après sa mort:

Toutefois l'imprimé ne représente qu'une partie infinitésimale de l'influence dantinienne sur les écrivains susdits. Sa correspondance, la plus abondante peut-être, la plus substantielle sûrement au point de vue littéraire, de l'autre demi-siècle au Canada, atteignit, si je ne me trompe, toutes les personnes ci-haut nommées et constituerait la matière d'un recueil dans plus d'un cas. [...] C'est en relisant cette correspondance, récemment, que m'est apparue la grandeur de Dantin comme animateur et mentor de ma génération.⁹

Au final, nos propositions convergent vers une conclusion simple: en dépit d'une importante «littérature» à son sujet, la préface n'a pas fini d'étaler toutes ses richesses. Sans conteste, elle mérite d'être appréhendée globalement, dans une perspective diachronique, autant que de façon fine, en synchronie. À la croisée de l'histoire du livre, de la sociologie de la littérature et de l'analyse de discours, cet objet précieux mérite qu'on lui accorde une place de choix dans l'élaboration d'une histoire littéraire qui prendrait en compte l'auteur comme sujet agissant, tout en considérant en même temps les contraintes structurelles pesant sur lui. En somme, de nouveaux chantiers sur le paratexte se justifient dans la mesure où ils se proposent de redonner un lieu au sujet dans l'histoire factuelle du livre, de dévoiler les stratégies de ses acteurs importants et de jeter la lumière sur les enjeux, les questionnements et les tensions que l'histoire du littéraire n'a jusqu'ici pas retenus, pour avoir considéré trop souvent la préface, au mieux, comme clé de lecture de l'œuvre, au pire, comme «discours de fin de banquet».

Bibliographie

- Amossy, R. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF, 2010.
- Bokiba, A. P. «Le discours préficiel, instance de légitimation littéraire», in: *Études littéraires*. 24 (2), automne 1991, 77-97.
- Borges, J. L. *Livre de préfaces*, Paris: Gallimard, 1980.
- Brissette, P. *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*. Montréal: Fides, 1998.
- Brissette, P. *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. Montréal: PUM, 2005.
- Dantin, L. *Émile Nelligan et son œuvre, édition critique par Réjean Robidoux*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1997.
- Dantin, L. *Gloses critiques*. Montréal: Éditions Albert Lévesque, coll. «Les jugements», 2 vols, 1931 et 1935.
- Dantin, L. «Préface», in: Desaulniers, G. *Les bois qui chantent*. Montréal: Beauchemin, 1930, 9-18.

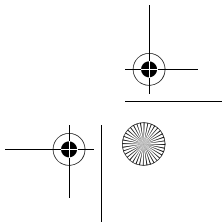
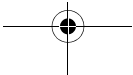
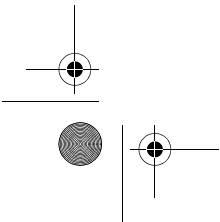
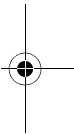
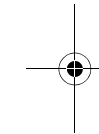
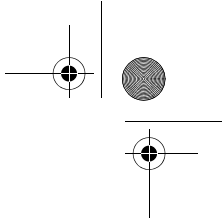
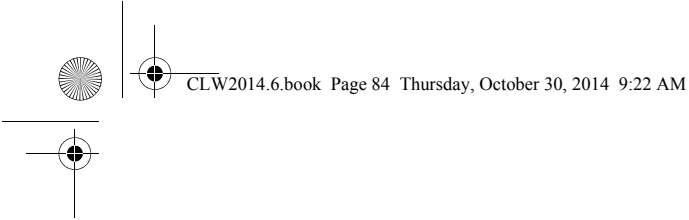
9. Alfred DesRochers. «Louis Dantin et la 'génération perdue'», *Carnets viatoriens*. 17 (4), 1952, 122.

«J'AI BIEN HÂTE AUSSI DE VOUS DIRE: PARRAIN, REGARDEZ VOTRE FILLEUL!»

- Dantin, L. *Poètes de l'Amérique française*. Montréal: Éditions du Mercure, 1928; Albert Lévesque, 1934.
- Dantin, L. «Préface», in: *Walt Whitman, ses meilleures pages traduites de l'anglais par Rosaire Dion-Lévesque*. Montréal: Les Elzéviros, Montréal, 1933, 11-17.
- Dozo, B.-O. «Structure de l'espace relationnel des auteurs francophones belges de l'entre-deux-guerres», in: Luneau, M.-P. & Vincent, J. (éd.) *La fabrication de l'auteur*. Québec: Nota Bene, 2010, 183-203.
- Dozo, B.-O. *Mesures de l'écrivain*. Liège: Presses universitaires de Liège, coll. «Situations», 2011.
- Francoli, Y. *Le naufragé du vaisseau d'or. Les vies secrètes de Louis Dantin*. [Montréal]: Del Busso, 2013.
- Genette, G. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Heinich, N. *Être écrivain. Création et identité*. Paris: La Découverte, 2000.
- Kahan, M.B. «Introduction», in: *Argumentation et Analyse du Discours*. 3, 2009: <http://aad.revues.org/658>.
- Leroy, M. *La préface de roman comme système communicationnel: autour de Walter Scott, Henry James et Joseph Conrad*, thèse de doctorat, Université d'Angers, 2003.
- Luneau, M.-P. *Louvigny de Montigny à la défense des auteurs*. Montréal: Leméac, 2011.
- Lungo, A. D. «Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette», in: *Littérature*. 3 (55), 2009, 98-111.
- Meizoz, J. «Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur», in: *Argumentation et Analyse du Discours*. 3, 2009: <http://aad.revues.org/667>.
- Michon, J. «La réception de l'œuvre de Nelligan de 1904 à 1941», in: Blodgett, E. D. & Purdy, A. G. (éd.) *Problems of Literary Reception / Problèmes de réception littéraire*. University of Alberta: Research Institute for Comparative Literature, 77-92.
- Rigolot, F. «Le paratexte et l'émergence d'une subjectivité littéraire», in: Calle-Gruber, M. & Zawisza, E. (éd.) *Paratextes. Études au bord du texte*. Paris: L'Harmattan, 2000, 19-40.

Documents d'archives

Fonds Gabriel Nadeau, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, MSS 177.



DE LA POSITION AUCTORIALE À LA CONSTRUCTION DE L'ETHOS

Entre identités et identification

Annabelle Seoane

Université de Lorraine, CREM

Suivant une approche dans la tradition de l'école française d'analyse du discours, nous aborderons le texte comme une production discursive inscrite dans un champ social, telle que l'ont définie entre autres Catherine Kerbrat-Orecchioni ou Dominique Maingueneau. Dans la continuité de nos travaux antérieurs (Seoane 2013), nous interrogerons ici les notions de position auctoriale et de construction de l'ethos qui en résulte dans ces espaces plurisémiotiques que sont les discours de guides touristiques. Notre analyse portera sur la scénographie caractéristique du *Guide du Routard* qui répond à la fois à la visée d'information et de captation et marque clairement une proximité énonciative avec le lecteur.

Après avoir brièvement défini l'ethos et le cadre méthodologique de notre éclairage, nous montrerons que l'homogénéité affichée de la position auctoriale dans ces guides facilite la relation de connivence avec le lecteur, puisque le locuteur se donne comme unique alors même que dans les faits, les instances productrices sont multiples. Nous utiliserons le terme de locuteur dans l'acception proposée par Rabatel (2010: 370):

Le locuteur est l'instance première qui produit matériellement les énoncés [...] L'énonciateur est l'instance qui se positionne par rapport aux objets du discours auxquels il réfère, et, ce faisant, qui les prend en charge. La notion d'énonciateur correspond à une position (énonciative) qu'adopte le locuteur dans son discours pour envisager les faits, les notions, sous tel ou tel point de vue pour son compte ou pour le compte des autres.

Nous tâcherons de relever comment cette unicité de la voix auctoriale permet de construire un ethos cohérent au fil du discours et en quoi la notion d'ethos est avant tout une construction travaillée et adaptée qui se développe avec une scénographie appropriée visant l'identification et l'adhésion du lecteur dont certains éléments (le logotype, l'autodésignation, la couverture des guides ou le site Internet) s'avèrent décisifs dans cette élaboration de l'ethos. Nous appliquerons l'analyse de l'ethos à des éléments tant verbaux qu'iconiques car ceux-ci nous semblent se fonder au même titre sur les deux composantes complémentaires de la représentation: la référence à l'identité personnelle et la référence à l'identité sociale et fonctionner dès lors comme les premiers indices de recherche d'individualisation

pour le locuteur, de construction d'identité. Nous montrerons ainsi que l'ethos est soutenu par une dimension pragmatique qui pousse l'énonciation vers la recherche constante d'un équilibre entre la routine du genre et la spécificité de son identité.

Ethos et spécificités du corpus

Cette construction d'identité est facilitée par l'homogénéité affichée de la position auctoriale dans les guides de voyage, puisque le locuteur s'y donne comme unique alors que dans les faits, du point de vue de la production, elle est composite, dans la mesure où de nombreux auteurs participent au processus d'écriture. Pour construire ensuite son positionnement, le locuteur développe une scène d'énonciation et une scénographie adaptée. Il élabore un ethos spécifique qui lui permet de se départir de la posture du locuteur anonyme qui s'adresse à une foule d'anonymes pour se construire une figure discursive à qui l'énonciation a conféré une «corporalité» et qui est alors en mesure de communiquer avec un destinataire lui-même «incorporé». Il s'agit là d'un processus dans lequel le locuteur donne une certaine identité – il «donne corps», (Dascal 1999: 42) – à son lecteur en lui donnant accès à son «univers de sens» en même temps que le lecteur se l'approprie et reconnaît par là l'identité du garant (il lui «donne corp» également) en acceptant tacitement l'énonciation et le rôle assignés.

L'ethos intègre alors une composante axiologique plus ou moins forte, il est plus ou moins explicite, plus ou moins conventionnel selon le type de discours et selon le destinataire visé. Il privilégie un cadre de référence au détriment d'un autre toujours avec un certain objectif. A la fois donnée extradiscursive et image discursive perpétuellement (ré)actualisée par son écriture et par sa lecture, l'ethos provoque des effets chez le lecteur. Il n'a d'autre ambition que l'adhésion d'autrui à une certaine posture discursive, la sienne.

Dans notre corpus de guides de voyage, si les enjeux sont *a priori* multiples, chaque locuteur (au sens de la source énonciative homogénéisée donc) développe sa stratégie qui passe par les énoncés aussi bien que par la scène d'énonciation. En cela, l'ethos n'est pas seulement un moyen de persuasion: il fait partie intégrante de cette scène d'énonciation. Le destinataire est ainsi amené à s'identifier, à s'accorder à cette '*manière de dire qui est aussi une manière d'être*' (Dascal 1999: 62).

Aussi, l'ethos établit le positionnement du locuteur et le fait même de l'établir le légitime. En parallèle, il conduit le lecteur à y adhérer, ce qui assoit la légitimation du locuteur. C'est de cette réciprocité que naît le pouvoir de persuasion. A travers des mises en discours textuelles, structurelles et iconiques de soi, ces séquences discursives se révèlent être le lieu d'un jeu d'interaction entre le locuteur et son allocataire où il s'agit de jouer de l'altérité pour fonder son identité.

L'ethos apparaît donc comme une image travaillée et foncièrement téléologique puisqu'elle vise à créer une identification et une adhésion du lecteur. Nous allons nous intéresser à présent à la scénographie que le *Guide du Routard* met en place en amont de la lecture même de l'ouvrage, et ce, pour répondre à la fois à la visée d'information et de captation et marquer clairement une proximité énonciative avec le lecteur.

A cet égard, nous analyserons succinctement son auto-présentation sur son site Internet, son logotype qui évolue au fil des décennies, sa désignation même de «routard» avec les traits sémantiques qu'elle recouvre ainsi que l'évolution des couvertures et des quatrièmes de couverture comme autant d'indices d'un formatage socioculturel sous-jacent et de construction d'un ethos propre et si caractéristique qu'il est devenu emblématique du *Routard*.

Cette mise en œuvre scénographique de soi se situe alors à la frontière de l'«ethos discursif» et de l'«ethos préalable», puisque ces éléments sont vus / lus avant de parcourir les pages du guide. Cet ethos préalable renvoie au prédiscursif et est exploré par plusieurs analystes du discours (Adam 1999; Amossy 1999; Dascal 1999; Maingueneau 1999...), il constitue «une détermination situationnelle incontournable pour la construction de l'ethos discursif» (Jaubert & Mayaffre 2013).

Nous considérerons l'ethos non pas uniquement dans sa dimension verbale mais, plus largement discursive en y intégrant une composante iconographique,¹ dans la mesure où le discours est un ensemble organisé, normé et contextualisé d'énoncés régis par un acte de communication déterminé.² Ces matériaux sémiologiques prennent intégralement part selon nous au dispositif d'analyse en tant que traces signifiantes d'une mise en scène de soi par un collectif d'auteurs condensé dans une figure locutrice harmonisée qui se construit au fil du discours et donc dès les premiers éléments de captation du lecteur: le nom, l'autoprésentation en ligne et à des aspects iconographiques comme la couverture ou logotype auxquels nous limiterons notre analyse ici.

Malgré la pluralité des auteurs, cette volonté affichée d'incarner le *Routard* comme une entité unique et non multiple, nous éloigne de la notion d'«ethos collectif», notion qui relève d'«une rhétorique de l'affirmation identitaire s'ajoute une rhétorique de polarisation dont l'objectif est de consolider l'identité du groupe» (Orkibi 2008). Il ne s'agit pas de construire une image du groupe mais celle d'un locuteur qui va chercher à s'individualiser, voire à s'incarner pour répondre aux contraintes marketing d'un marché très concurrentiel.

En effet, chaque guide adapte son discours à son public-cible, l'image de soi que donne à percevoir le locuteur doit se positionner en adéquation avec le lecto-

1. D'autres avant nous ont également dépassé le cadre purement verbal dans lequel la notion d'ethos a longtemps été restreinte. Ainsi, se fondant sur les travaux de Bourdieu (1979: 179), Coulomb-Gully (2009) analyse l'ethos à travers la communication non verbale des corps des candidats à l'élection présidentielle française de 2007.
2. Cf. entrée «Discours», Charaudeau & Maingueneau 2002: 184-189.

rat visé. Chacun bâtit donc une identité forte et située, l'ethos, démarquée par des éléments d'ordre macro- et micro-textuels: hyperstructuration, iconographie, phénomènes énonciatifs tels que deixis, la modalité et le dialogisme...³ Plus cette identité est différenciée, plus le ciblage du destinataire s'opère, favorisant ainsi l'attractivité du discours. Il se met alors en place une scénographie propre à chaque locuteur, par laquelle se tissent des passerelles entre les contraintes communicatives (et commerciales) et le contrat pragmatique.

Si tous les guides touristiques disposent d'un socle commun, un cahier des charges inhérent au genre, dans lequel viennent s'insérer les particularités propres à chacun, modelées selon les différentes collections et selon le lecteur visé, le *Guide du Routard* opte pour une tonalité plus décontractée: axé sur l'initiative, la liberté, la découverte, l'aventure avec des moyens modestes, il prône l'authenticité, les rencontres humaines et culturelles. Ce registre de langue plus familier vise à tisser une connivence avec le lecteur, et ce en gardant un esprit qu'on pourrait appeler «journalistique». Il semble s'inscrire au-delà de l'écriture de genre, dans un registre d'écriture socialement spécifié, soumis à un système de contraintes (infra-) discursives d'ordre médiatique qui module en permanence les mécanismes énonciatifs mis en jeu:

- un texte très segmenté (une hyperstructure caractéristique des discours médiatiques selon les travaux de Gilles Lugin (2000)),
- des titres décalés empreints de dialogisme (interdiscursif et interlocutif): «Angkor et toujours» pour le Cambodge, «de la sardine à l'or noir» pour la Norvège, «La plongée sous-marine: Jetez-vous à l'eau» et «C'est la première fois?» pour la Bretagne etc.
- un dialogisme omniprésent avec des discours rapportés par exemple, une ponctuation qui joue sur l'interaction avec le lecteur (points d'exclamation, de suspension, d'exclamation...),
- une forte modalisation avec des tensions entre subjectivité et objectivité, comme en témoigne son site Internet.

L'auto-présentation sur le site Internet

La saga du routard: En 1973, qui aurait cru qu'un guide 'hippie' deviendrait un phénomène de l'édition, incontournable compagnon des voyageurs? Né de la mouvance 'soixante-huitarde' qui engendra Libération et Nouvelles Frontières, le Routard trouve ses racines dans la littérature beatnik (Kerouac) et la vague musicale et culturelle qui en découla (du flower power de San Francisco au road movie ambiance Easy Rider). Son succès n'est pas seulement marketing: il tient avant tout à des valeurs, partagées par le lectorat qu'il reflète: mel-

3. Nous entendons par dialogisme la coprésence de plusieurs énonciateurs. Le dialogisme interdiscursif se tourne vers des discours réalisés antérieurement sur le même objet et le dialogisme interlocutif se tourne, par anticipation souvent, vers les discours tenus par l'allocutaire (entre autres: Bres et Nowakowska 2006).

ting pot d'humanisme, d'écologie, de respect des peuples, d'autodérision, d'humour bon enfant, de quête d'authenticité, de nostalgie des paradis perdus et de clins d'œil à Tintin... (www.routard.com, au 11/10/2012).

Cette auto-présentation montre bien comme le *Routard* cherche à se démarquer historiquement, désireux dès sa création de rompre avec la routine des guides traditionnels comme le *Guide Bleu*. D'une part, il se situe dans la continuité de la révolution idéologique issu de Mai 1968 et dans l'interdiscours affiché comme anticonformiste de *Libération* et Nouvelles Frontières (dont les publicités se retrouvent souvent encore aujourd'hui dans les *Guides du Routard* d'ailleurs) et de l'univers «beatnik» de Jack Kerouac (*On the road* (1957)) qui prône la quête spirituelle au fil des rencontres. D'autre part, il trouve ses marques au sein d'une certaine génération de lecteurs-voyageurs français capable de comprendre l'implicite des allusions: «saga», «mouvance 'soixante-huitarde'», «Easy Rider», «Kerouac», «flower power», voire «Tintin». La silhouette du locuteur s'y dessine en filigrane. Le discours, reflet alors d'un lectorat et d'une société humaniste, libérée, «vraie», y est annoncé comme non académique. Le guide se dépeint comme anticonformiste et authentique, en rupture avec les guides précédents, classiques et guindés (la référence à Mai 1968 n'est pas anodine) et justifie son succès par cette nouvelle forme de connivence qu'il a tâché de créer avec le lecteur: «phénomène de l'édition, incontournable compagnon des voyageurs», «son succès n'est pas seulement marketing». Cette auto-valorisation du locuteur se fait à la troisième personne comme une mise en scène de sa distanciation.

Le *Guide du Routard* fait sienne une tonalité plus subjective, aux effets d'oralité et de connivence qui lui confèrent une dimension plus vivante, un ethos de «bon copain» qui prodigue «bons plans» et conseils. Ce positionnement révèle ainsi non seulement un ethos caractéristique mais un ancrage social particulier dans le large public visé. Intéressons-nous à présent à cette mise en discours et aux principaux indices scénographiques.

L'autodénomination

L'autodénomination du «Routard» fonctionne comme le premier indice de recherche d'individualisation. Il y a ici une bonne adéquation entre elle et le logo-type car le substantif «routard»: désigne celui qui fait la route, qui part à l'aventure; il contient les traits sémantiques de l'expérience, la décontraction, l'esprit de découverte et de liberté. Le choix du registre familier et le suffixe en «-ard» avec sa consonance de familiarité situe le discours qui suit dans le même univers socio-culturel que le lecteur modèle. D'un point de vue plus affectif, cette familiarité place précisément le discours dans le cadre d'une oralité d'ordre privé, hors des usages génériques habituels, ce qui tend à accentuer le caractère unique et original

avancé par l'article défini. Qui plus est, par un jeu d'interaction, «routard» s'applique aussi bien au locuteur qu'à son destinataire.

Du point de vue de l'ethos, le locuteur s'estime déjà connu du lecteur et se pose comme appartenant à la même sphère sociolinguistique que son destinataire. Malgré une vocation didactique clairement affichée, il n'adopte pas une attitude de pédagogue mais choisit une approche familière, amicale. Il «rompt» ainsi la hiérarchie qui aurait pu s'instaurer entre l'apprenant et le pédagogue au profit d'un rapport plus égalitaire et direct. Bienveillant, il rassure autant qu'il conseille. De cette manière, grâce à cette dénomination, le locuteur peut se forger une première identité en promettant une plus grande proximité langagière et relationnelle loin du stéréotype du guide un peu guindé ou du voyageur aisé en vigueur à sa création. Il met en avant des qualités valorisantes pour un large lectorat, et se veut donc avant tout fédérateur, tout en étant par là même forcément sélectif: il fait adhérer ce public visé, tout en écartant, du moins au départ, un public non réceptif à ce registre langagier.

La couverture

La couverture a également une place prépondérante dans cette interactivité et cette mise en scène scénographique. Elle est tenue d'attribuer à chaque constituant un fort pouvoir d'évocation puis d'agencer l'ensemble de façon intelligible. Elle se compose de deux composants fondamentaux: d'une part, le signifiant iconique, d'autre part, le signifiant linguistique, ici réduit essentiellement au nom du guide. Parce qu'il prend appui sur l'univers véhiculé par le titre, le référent iconique est allié à cette mise en discours globale, toujours en interaction avec le destinataire. Au moyen d'un développement argumentatif de type publicitaire, la couverture doit éveiller la curiosité, elle s'avère un «avant-goût» incitatif. Elle s'ingénie à allier fonction commerciale, fonctions de transmission des savoirs et description / présentation au sein d'une seule et même page.

Certains guides vont plus loin dans cette mise en scène de soi et changent leur couverture à chaque édition annuelle: c'est le cas pour le *Guide du Routard*. En variant régulièrement le choix du sujet, l'orientation du paratexte et la gamme chromatique à chaque édition, le *Routard* marque sa volonté (ou son positionnement énonciatif) de démarcation par un renouvellement éditorial qui induit donc une dynamique discursive implicite: si la forme est réactualisée, le contenu informatif l'est également. Il s'opère alors un glissement d'autant plus efficient du contenant vers le contenu. Plus que l'objet référent, c'est le sujet de l'énonciation qui prime. Le *Guide du Routard* a fait de cette mise en exergue de soi son mode de communication marketing. Sa stratégie de marque s'appuie sur cette spécificité qui s'oppose aux guides historiquement plus traditionnels comme le *Guide Gallimard* ou le *Guide Bleu*. La couverture met en avant sa capacité à atti-

rer l'œil du lecteur (et donc à le guider) mais aussi sa capacité à s'adapter à son époque et au besoin de son public. Parmi tous les guides touristiques français, le guide du *Routard* est celui chez qui cette caractéristique est la plus prégnante.

Ainsi, nous distinguons trois grandes 'tendances' de scénographies :

1. Une scénographie égocentrée: le logotype occupe tout l'espace, jusqu'en 2001-2002. En effet, depuis ses débuts, le *Routard* joue de cette démarcation par la mise en scène constante de son image: le référent ne figure pour ainsi dire pas et où le contenu iconique se borne au nom et au logotype du locuteur:

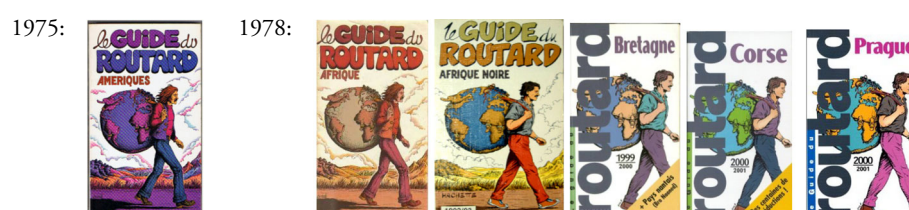


Figure 1. Couvertures du *Guide du Routard* de 1975 à 2001

2. De 2002 à 2010: le locuteur-guide met moins en avant son côté guide baroudeur que la mise en scène du pittoresque, de situations cocasses, parfois largement de l'ordre du stéréotype.



Figure 2. Couvertures du *Guide du Routard* de 2002 à 2010

3. Tout récemment, depuis 2010, cette mise en scène est poussée jusqu'à son paroxysme puisque ces situations apparaissent sous forme de deux photographies superposées. La couverture ne montre plus le cheminement d'un baroudeur avec un sac-à-dos mais bien la destination uniquement vue à travers l'objectif d'un

ANNABELLE SEOANE

appareil-photo. D'un point de vue symbolique, le locuteur ne s'adresse plus au voyageur épris d'aventure mais bien au touriste photographe.

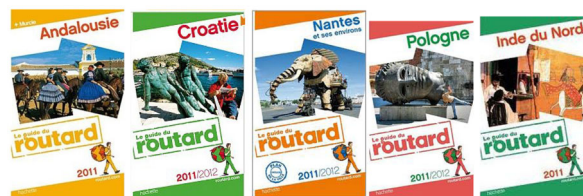


Figure 3. Couvertures du *Guide du Routard* de 2010 à 2014

Le logotype

Le logotype participe particulièrement à cette (re)présentation de soi. Celui du *Routard* représente un jeune homme habillé d'un pantalon de jean et portant un gros sac-à-dos en forme de globe terrestre, archétype du «routard» – aventurier parcourant le monde. Les couleurs de son équipement et de ses vêtements varient au gré des ouvrages.



Figure 4. Evolution du logotype du *Guide du Routard*

Le personnage lui-même évolue au fil des modes (il est en cela fortement ancré dans son époque), comme en témoignent sa moustache qui disparaît au début des années 2000 et les sourcils qui deviennent moins épais, l'ensemble ayant pour effet de rajeunir les traits du jeune homme. C'est parce que la représentation sociale du *Routard* lambda s'est élargie à un public plus large (plus jeune, plus féminin) en fonction de facteurs économiques, sociétaux etc. que le guide a dû adapter son image à ce nouveau public, en gommant des signes d'une virilité trop exacerbée.

années 1970



1985/1990



années 2000



Figure 5. Evolution du personnage du *Routard*

La représentation de ce routard se fonde sur l'identification du personnage à Philippe Gloaguen, le co-fondateur et aujourd'hui unique propriétaire du *Guide du Routard*. Le parallèle (ci-dessous) entre une couverture de 1975 (du guide sur les Amériques) et 1997 (du guide sur New-York) et une de 2000 (du guide «week-ends autour de Paris») montre bien ce mimétisme entre le créateur et le logotype du produit. Au début des années 1980, il se coupe les cheveux puis perd sa moustache au début des années 2000. Lorsque le routard abandonne sa moustache, la photographie de l'équipe de rédaction qui apparaît en quatrième de couverture montre Gloaguen également sans moustache:



Figure 6.

Cette «incarnation» du produit dans son créateur est explicitée dans l'histoire du guide retracée dans son site Internet. Le locuteur devient narrateur et esquisse une filiation («tout a commencé en musique», «la légende») entre un jeune rêveur («il rêve de 'la route des Zindes'»), humble («Chef! Chef!»), à l'avenir prometteur («la flamme d'une vocation naissante») et un produit qui prendra une envergure mondiale. Il s'agit de fonder le mythe:

Tout a commencé en musique... En 1968, Philippe Gloaguen écoute le Métèque de Moustaki et la musique de Macadam Cow-boy. Et, entre deux pavés lancés contre les CRS (c'est du moins ce que colporte la légende), il rêve de «la route des Zindes»... En 1972, de retour des contrées mythiques enfin arpentées (Istanbul, Téhéran, Islamabad, Goa, Katmandu), Philippe se précipite dans le bureau du fondateur d'*Actuel*: «Chef! chef! Je tiens un reportage d'enfer!» Jean-François Bizot (directeur d'*Actuel*) fut le premier à avoir entre les mains, le manuscrit du Guide du Routard... 22 pays en un volume! Sentant monter en lui la flamme d'une vocation naissante, Philippe entame un nouveau genre de trek himalayen: le tour des éditeurs parisiens. [...] (http://www.routard.com/planete_coulisse/page/saga.htm)

Il est intéressant de remarquer que sur cette page Internet, le locuteur décrit la féminisation de l'équipe de rédaction ainsi que l'embourgeoisement du public-cible au cours de la décennie où, justement, le personnage du logotype perd sa moustache:

1990 – 2000. En 10 ans, le nombre de titres a doublé. Le Routard devient une marque déposée. Les publicitaires s'intéressent à lui. Les produits dérivés fleurissent (disques, bagages, Laguiole...). Un rédacteur en chef (Patrice Trapier) du *Journal du Dimanche* lui consacre même une biographie: *Génération Routard* (Ed. JC Lattes). Pour le Routard, cette décennie est marquée par une révolution technique: les guides s'offrent des cartes en couleur; une révolution technologique: la création du Web du Routard en 1996, bien avant qu'Internet devienne à la mode; et une révolution sociologique: l'équipe du Guide se féminise! Le lectorat évolue aussi, les anciens lecteurs ont eu le temps de s'embourgeoiser et deviennent plus exigeants (ce n'est pas un défaut!): ils recherchent plus le petit hôtel de charme que l'auberge de jeunesse cracra... Le Routard ne perd pas ses valeurs pour autant. La Charte de routard, publiée dans tous les guides, rappelle les voyageurs à leurs devoirs: «A l'étranger, l'étranger c'est nous!»

Par une concessive en fin de texte («Le Routard ne perd pas ses valeurs pour autant»), le locuteur insiste sur la continuité qu'induit cette évolution du public et donc du logotype (qui cherche donc à être un objet d'identification) car elle ne constitue en rien une rupture des «valeurs» de respect de l'autre, «l'étranger». La récente adjonction de la locution «Chacun sa route» au-dessus du sac, peut d'ailleurs rendre compte de cet élargissement du signifié du terme de «routard». Le logotype du guide porte par conséquent à la fois la marque de l'identification à son créateur (ce qui contribue à fonder le mythe du routard, ainsi qu'un ethos de loyauté envers son fondateur et de «petit qui devient grand») et les marques de l'évolution de la société (l'équipe de rédaction, le public). Il se fonde sur les deux composantes complémentaires de la représentation: la référence à l'identité personnelle et la référence à l'identité sociale, qui en font un objet particulièrement propice à l'identification du lecteur.

D'ailleurs, si nous comparons le logotype du *Guide du Routard* avec ceux du *Guide Gallimard*, du *Guide Bleu* ou du *Lonely Planet* par exemple, nous constatons que seul le *Guide du Routard* joue de cette recherche d'identification. Le *Petit Futé* jusqu'en 2007 procédait à une personnification un peu ambiguë (représentait-elle le locuteur? le lecteur?) par la représentation d'un couple de renards souriants, avec un regard de face intimant une forte interlocution avec le destinataire et portant un sac à dos (cette représentation est devenue un seul renard, stylisé).



Figure 7. Logotypes de quelques autres guides

Ces logotypes entrent dans une démarche globale d'accompagnement au voyage (une boussole, une carte de France, un cercle qui symbolise la planète, un renard au graphisme stylisé qui apporte les traits sémantiques de la ruse (du cliché «rusé comme un renard») et du dynamisme (c'est une figure fine, en mouvement), là où, pour le *Guide du Routard*, le logotype participe pleinement à l'identification du personnage discursif construit.

La quatrième de couverture



Figure 8. Evolution des photographies des quatrièmes de couverture du *Routard*

Les photographies qui illustrent l'ethos de jovialité de l'équipe du *Routard* montrent bien une évolution similaire à celle du logotype. En 1981, ce sont les figures de deux amis, bretelles apparentes et chemises à carreaux qui boivent un ballon de vin rouge au bistrot, donnant ainsi l'image stéréotypée du Français moyen, tel qu'on peut la percevoir dans l'espace médiatique.

De 1989 à 1997, les représentations évoluent: on passe de l'image de quatre jeunes en jean et tee-shirt, tous sur un bateau gonflable, qui saluent jovialement

le public à un groupe plus «adulte»: la convivialité est toujours de mise, au restaurant, autour d'une table où on voit un pichet de vin rouge (1997), mais il se dégage l'impression que ce ne sont plus des amis qui posent mais des collègues. À partir des années 2000, l'équipe rédactionnelle se présente de plus en plus nombreuse et avec une tenue vestimentaire de plus en plus étudiée, si bien que le groupe finit même par poser en tenant un cadre et en regardant le photographe qui prend le cliché en plongée, ce qui donne une dimension très officielle à la photographie. Il s'est opéré une normalisation car les auteurs se fondent peu à peu dans la norme sociale d'une société que le routard a lui-même qualifiée de «bourgeoise». Au-delà du simple effet de la mode vestimentaire, on voit bien que l'ethos que le *Routard* construit à travers cette photographie a bien évolué entre la salopette à bretelles et la chemise à carreau de 1981 aux pulls «marinière» de 2012...

D'ailleurs, à cette standardisation de l'image des membres de l'équipe de production, vient se juxtaposer une standardisation du contenu informatif également, comme l'illustrent bien le reste de la quatrième de couverture, qui est de plus en plus rationalisé, didactisé avec des cartes, des schémas:

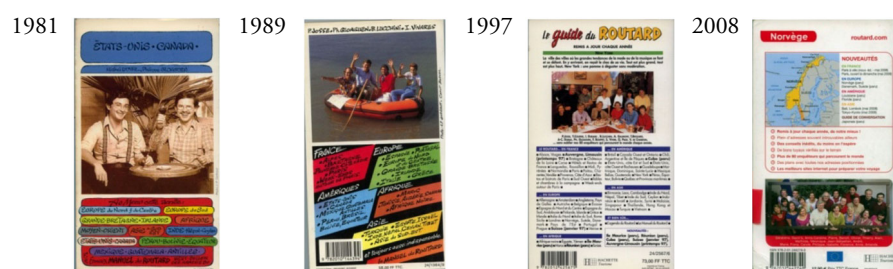


Figure 9. Evolution des quatrièmes de couverture du *Guide du Routard*

Conclusion

Pour fonder son identité aux yeux du lecteur, le locuteur est amené à se mettre en discours par une scénographie adaptée. Ainsi, l'organisation structurelle globale ou la désignation même du guide s'avèrent des éléments signifiants dans cette élaboration de l'ethos. Le discours du guide porte à la fois la marque de l'identification à son créateur (ce qui contribue à fonder le mythe du routard, ainsi qu'un ethos de loyauté envers son fondateur et de «petit qui devient grand») et les marques de l'évolution de la société (l'équipe de rédaction, le public). Il se fonde donc sur les deux composantes complémentaires de la représentation: la référence à l'identité personnelle et la référence l'identité sociale, qui en font un objet particulièrement propice à l'identification du lecteur.

Nous nous sommes intéressés à la manière dont ses marquages du discours élaborent un ethos et révèlent ainsi une prise en charge énonciative caractérisée

par les constituants de rangs micro-textuel et macro-textuel. L'ethos, s'éloignant d'un ethos collectif que pourrait suggérer la photographie de la quatrième de couverture, participe à l'ancrage de l'instance énonciatrice et à la construction d'un être de discours à la source de chaque texte.

Le *Guide du Routard* se veut proche de son «lecteur modèle», pour reprendre l'expression d'Umberto Eco (1979), il met en exergue une prise en charge modale et référentielle et un dialogisme qui favorisent une coopération interprétative du lecteur. En tissant ces liens de connivence et par le déploiement d'un système énonciatif égocentré, il assume le côté subjectivant de *sa* vision et construit une figure identitaire du bon copain, devenue emblématique. Nous avons tâché de montrer en quoi la notion d'ethos est avant tout une construction ajustée, puisque l'instance énonciative projette *une* image à son lecteur mais celui-ci saisit *une* image qui peut être la même ou une autre. Pour faire alors coïncider la production et la réception de cette image, le locuteur met en œuvre un ethos qui lui est propre, et qui s'appuie bien souvent sur l'ethos prédiscursif, forgé au fil des années et des éditions.

Plus généralement, le discours des guides offre une textualité conditionnée par une contextualité qu'elle contribue elle-même à modeler. A la lumière de ce corpus, nous avons finalement travaillé la parole comme une interaction intrinsèquement régie par des normes sociales, sujette à une réflexivité qui constitue, en somme, les fondements mêmes de l'analyse du discours.

Bibliographie

- Amossy, R. 'Ethos', in: Charaudeau, P. & Maingueneau, D. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.
- Amossy, R. *Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos*. Paris: Delachaux et Niestlé, 1999.
- Bres, J., Nowakowska A. «Dialogisme: du principe à la matérialité discursive», in: Perrin, L. (éd.) *Le sens et ses voix, Recherches linguistiques* 28. Metz: Université de Metz, 2006, 21-48.
- Bourdieu, P. *La distinction*. Paris: Minuit, 1979.
- Cabasino, F. «La construction de l'ethos présidentiel dans le débat télévisé français», in: *Mots. Les langages du politique*, 89, 2009: <http://mots.revues.org/18743>.
- Charaudeau, P. *Le discours politique. Les masques du pouvoir*. Paris: Vuibert, 2005.
- Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (éd.) *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil, 2002.
- Coulomb-Gully, M. «Le corps présidentiel. Représentation politique et incarnation dans la campagne présidentielle française de 2007», in: *Mots. Les langages du politique*. 89, 2009: <http://mots.revues.org/18753>.
- Dascal, M. «L'ethos dans l'argumentation: une approche pragma-rhétorique», in: Amossy, R. (éd) *Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos*. Paris: Delachaux et Niestlé, 1999, 61-73.

ANNABELLE SEOANE

- Eco, U. *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Milan / Paris, Grasset / Fasquelle, 1985.
- Jaubert, A. & Mayaffre, D. «Ethos préalable et ethos (re)construit. La transformation de l'humour légendaire de François Hollande», in: *Langage et société*. 46, 2013, 71-88: www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2013-4-page-71.htm.
- Kerbrat-Orecchioni, C. *L'Enonciation*, Paris: Armand Colin, 1999.
- Lugrin, G. «Le mélange des genres dans l'hyperstructure», in: *Semen*. 13: «Genres de la presse écrite et analyse de discours», Besançon, 2000, 65-96: <http://semen.revues.org/document2654.html>
- Maingueneau, D. «Ethos, scénographie, incorporation», in: Amossy R. (éd.) *Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos*, Paris: Delachaux et Niestlé, 1999, 75-100.
- Maingueneau, D. «Problèmes d'ethos», in: *Pratiques*. 113 (6), 2002, 55-68.
- Orkibi, E. «Ethos collectif et Rhétorique de polarisation: le discours des étudiants en France pendant la guerre d'Algérie», in: *Argumentation et Analyse du Discours*. 1, 2008: <http://aad.revues.org/438>.
- Rabatel, A. «Retour sur les relations entre locuteurs et énonciateurs. Des voix et des points de vue», in: *Recherches linguistiques*. 31, 2010, 357-373.
- Seoane, A. *Mécanismes énonciatifs dans les guides touristiques: entre genre et positionnements discursifs*. Paris: L'Harmattan, 2013.

WACHTEN OP DE ANDROGYN

Paratopie, scenografie en ethos aan de hand van Jan Emiel Daeles *Een placenta*, *De achtervolgers* en *De moedergodinnen*

Matthieu Sergier

Université Saint-Louis – Bruxelles / Université catholique de Louvain

Het begrip *ethos*, het louter discursieve zelfbeeld van een schrijver of een spreker, is binnen het letterkundige onderzoek snel ingeburgerd. Ethos is bekend geworden door het werk van de Israëlische retorica-specialiste Ruth Amossy (1999 & 2010), de Franse linguïst Dominique Maingueneau en de Zwitserse socioloog Jérôme Meizoz. Maingueneau toetste het begrip aan de literatuur in *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004). Meizoz introduceerde in *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007) naast *ethos* een ander begrip, *posture*, dat hij definieerde als: 'la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire' of nog: "l'identité littéraire" construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public' (Meizoz 2007: 18).

Uit de confrontatie van ethos en posture ontstond een boeiend collegiaal debat dat niet beperkt bleef tot een terminologische discussie – Meizoz (2009) stelde een precieze omschrijving van de begrippen voor om overlappingsen te vermijden – maar ook ruimte liet voor terreinwerk. Zo wijdde het online tijdschrift *Argumentation et analyse du discours* (<http://aad.revues.org/>) een themanummer aan de discussie, waarin Meizoz een duidelijk onderscheid maakte tussen postuur, ethos en Ruth Amossys begrip 'image d'auteur'. Ook *COntEXTES* (<http://contextes.revues.org/>) boog zich in zijn achtste nummer over het begrip postuur.¹ Zowel van ethos als van postuur wordt blijkbaar veel verwacht als instrument om tekstanalyse opnieuw met een studie van de auteursfiguur te verbinden en nieuwe bruggen te slaan tussen tekst en context.

Toch blijkt het aantal publicaties die het ethos aan een fictionele tekst toetsen relatief gering. Saint-Amand & Vrijdaghs (2011) schrijven in het themanummer van *COntEXTES* (over het nauw aan het ethos verwante begrip postuur): 'On considère pour notre part qu'il vaut mieux restreindre le champ d'application du concept de posture aux seuls textes (oraux ou écrits) autobiographiques'. Daarvoor steunen ze op Meizoz, die terughoudend is om fictie met realiteit te verbin-

1. Ook vermeldenswaard is het discussieseminarie en de studiedag over 'ethos' die van februari 2012 tot juni 2012 aan de KU Leuven werden georganiseerd alsook een artikel van Jeroen Dera (2012) over Hans Faverey.

den, wat niet betekent dat hij de band tussen beide werelden volledig verwerpt. Het themanummer van *Argumentation et analyse du discours* bevat slechts twee bijdragen die op een overtuigende wijze de bruikbaarheid toetsen van het begrip ethos in fictionele teksten: een bijdrage van Michèle Bokobza Kahan over ethos en metalepsis en een artikel van Ruth Amossy waarin zij gebruik maakt van Jonathan Littells roman *Les Bienveillantes* (2006).

In mijn bijdrage zou ik voor een ander perspectief willen kiezen door naast het ethos ook Maingueneaus begrippen 'scenografie' en 'paratopie' te betrekken. '[L]'ethos n'est qu'une composante de la scénographie et cette dernière est relative au genre de discours et éventuellement au positionnement de l'auteur. Cela n'a donc pas grand sens d'isoler l'ethos, de le considérer en lui-même', schrijft Maingueneau (2012: 216). De relevantie van die stelling wil ik verifiëren door middel van een tekstanalytische benadering van drie romans van de Vlaamse schrijver Jan Emiel Daele (1942-1978), die '[o]mwille van hun thematische verwantschap', zo staat te lezen, 'gewoonlijk als een cyclus [worden] beschouwd'²: *Een placenta* (1969), *De achtervolgers* (1974) en *De moedergodinnen* (1975). De keuze voor een cyclus, in plaats van één roman moet mij in staat stellen om eventuele evoluties van de ethè in het licht van de paratopie bloot te leggen. Ik wil mij zoveel mogelijk toespitsen op een tekstinterne aanpak van de beeldvorming rond de schrijver. Over Daele werd bitter weinig gepubliceerd. Hij wordt vooral herinnerd als een auteur die op Valentijnsdag zijn vrouw vermoordde, zichzelf van het leven beroofde en zijn nog geen drie jaar oude zoontje ouderloos achterliet. Deze bijdrage kan de gelegenheid vormen om de macabere beeldvorming rond Daeles postuur zo niet te corrigeren, in ieder geval te nuanceren.

Paratopie, scenografie en ethos

De term 'paratopie' uit de ondertitel van Maingueneaus *Le discours littéraire*, verwijst naar het feit dat de schrijver als zodanig niet over een wel bepaalde ruimte beschikt. Hij is een figuur 'dont l'énonciation se construit à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société' (Maingueneau 2004: 85). Het is die wankelende positie van de schrijver, dat problematische toebehoren tot de maatschappij én tot het literaire veld, die als basis dient voor de schepping van een oeuvre, zegt Maingueneau. Paratopie mag volgens hem niet met 'marginaliteit' verward worden, hoewel het begrip vaak met een ruimtelijke paradox overeenstemt (zijn plaats niet vinden, steeds van plaats veranderen). De reden daarvoor is dat paratopie tot het creatieve proces zelf

2. Zie bijvoorbeeld <http://www.litterair.gent.be/html/lexicondetail.asp?ID=5&AID=221&l=D> (laatst geraadpleegd op 12 juli 2013) of de website *Schrijversgewijs* (<http://schrijversgewijs.be/schrijvers/daele-jan-emiel/>).

behoort en tegelijk dat creatieve proces omvat. Daardoor komt een wederzijdse dynamiek tot stand:

Ni support ni cadre, [la paratopie] enveloppe le processus créateur, qui l'enveloppe aussi: faire œuvre, c'est d'un seul mouvement produire des énoncés et construire par là-même les conditions qui permettent de la produire. Structurante [sic] une énonciation et structurée par elle, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit. (Maingueneau 2003)

Het paratopische tweerichtingsverkeer laat volgens Maingueneau sporen achter in de literaire tekst. Hier en daar bevat de tekst signalen van '*embrayage paratopique*' tussen tekst en context en omgekeerd. Dat overschakelen gebeurt door middel van uiteenlopende elementen die 'participent à la fois du monde représenté par l'oeuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde' (Maingueneau 2004: 96). Voor Maingueneau is de tekst dus niet zomaar een loutere afspiegeling van de realiteit. Eerder wordt de tekst beschouwd als de enscenering van een vertelsituatie waarbij een variërende graad van herkenning betrokken wordt. De tekst fungeert dan ook volgens een 'scenografie' die zowel kan steunen op paratekstuele gegevens als titel, genre aanduiding, voorwoord, als op diëgetische gegevens, zoals vertelscènes (Maingueneau 2004: 192):

À chaque fois, la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une 'scénographie'. [...] Une scénographie s'identifie sur la base d'indices variés repérables dans le texte ou le paratexte, mais elle n'est pas tenue de se désigner: elle se *montre*, par définition en excès de toute scène de parole qui serait *dite* dans le texte. À la théâtralité de la 'scène', le terme de 'scénographie' ajoute la dimension de graphie. [...] La scénographie apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément *la* scénographie requise pour énoncer comme il convient. (Maingueneau 2004: 192-193)

Ook het ethos behoort voor Maingueneau tot de scenografie. Toch beseft hij dat het tekstuele zelfbeeld van de auteur niet volledig door de tekst geschapen wordt. Hij verliest niet uit het oog dat het ethos ten slotte een door de lezer samengestelde constructie is die door een reeks sociale en historische stereotypen wordt bepaald. Het ethos kan daardoor in een meer of mindere mate van lezer tot lezer wisselen (Maingueneau 2012: 215-217).

Uit wat volgt zal blijken in hoeverre het ethos van Daele als jonge experimentele schrijver die over eigen ervaringen schrijft – zo laten de paratekstuele gegevens vermoeden – aanleunt bij een enscenering, op diëgetisch vlak, van het kunstenaarschap als paratopisch bedrijf bij uitstek. Tegelijk zal ook duidelijk worden hoezeer de paratopie die het kunstenaarschap kenmerkt, zich niet tot de tijdruimtelijke opstelling van het kunstbedrijf beperkt maar ook bepaald wordt door de afbakening van identiteit, lichaam en geslacht.

Daeles paratekst

Het eerste onderdeel van de scenografie waarmee de lezer geconfronteerd wordt, is meestal de paratekst. Dat onderdeel van een tekst heeft een aankondigende functie. Een klassiek voorbeeld daarvoor is de genre-aankondiging. Hierdoor voelt de lezer zich aangesproken om de voorkeur te geven aan één bepaald leesmodel. Wat de ethosproblematiek betreft, mag niet over het hoofd gezien worden dat de paratekst uit een reeks beslissingen voortvloeit die behalve door de uitgever in de meeste gevallen door de auteur werden genomen. In dat opzicht kan de paratekst ook beschouwd worden als een belangrijk onderdeel van de institutionele positioneringdaad van de schrijver.

Wat kan in de paratekst van de drie romans over het schrijversethos gelezen worden? *Een placenta*, *De achtervolgers* en *De moedergodinnen* werden bij Manteau uitgegeven, de laatste twee als Marnixpocket, terwijl *Een placenta* in de reeks 'Vijfde Meridiaan' belandde. Achterin *Een placenta* wordt vermeld dat de reeks zich tot lezers 'met een jonge geest' richt en literatuur wil publiceren die 'geënt is op de grote lijnen van de hedendaagse wereldliteratuur, ofwel naar vorm en inhoud revolutionair, gedurfd, ongewoon is'. Daele wordt hier geënceneerd als jonge en vernieuwende schrijver die niet bang is om te experimenteren. Op het achterplat wordt nog aanvullende biografische informatie gegeven. Op de linkerzijde van de flap, onder een blijkbaar met houtskool uitgevoerd portret van de hand van Dees de Bruyne, staan leeftijd en studie van de auteur te lezen alsook het feit dat de auteur de tijdschriften *Yang* en *Daele* oprichtte en redacteur is van *Totens*. De neutrale toon waarmee die informatie bij de lezer wordt gebracht, contrasteert met de sensatiezucht waarmee Daele en zijn boek op de rechterzijde worden gepresenteerd: '[H]et officiële debuut van de jonge Vlaamse auteur Jan Emiel Daele, die wegens zijn non-conformistische teksten en agressieve oneman tijdschrift "daele" herhaaldelijk in het nieuws kwam.' Hierop volgt een korte presentatie van de inhoud, onder meer 'het probleem van het schrijven en het kunstenaarschap enerzijds, en het probleem van de mogelijke grenzen van de zelfexploratie' anderzijds. Het boek bevat dus een reflexieve thematiek: de schrijver behandelt problemen die zowel betrekking hebben op de verkenning van het 'ik' als op het schrijversbestaan. Dat die 'zelfexploratie' niet van een leien dakje gaat, laat het aan W.F. Hermans' roman *Nooit meer slapen* (1966) ontleende motto vermoeden: 'Het spiegeltje is zo klein, dat als ik mijn neus en ogen erin zien kan, mijn oren onzichtbaar zijn. Als ik mijn kin bekijk, kan ik mijn ogen niet zien. Zelfs als ik het op armslengte van mij afhoud, kan ik er nog mijn hele gezicht niet in weerkaatsen.' Het is niet mogelijk om een totaalbeeld van de identiteit weer te geven. Het ene detailleren veronderstelt dat het andere verwaarloosd wordt, of buiten zicht blijft. Wie al te precies wil werken, komt nooit tot een coherent, laat staan harmonieus en overzichtelijk geheel. De lezer die paratekst met hoofdtekst associeert, voelt zich dan ook uitgenodigd om het boek te beschouwen als het verslag van een bewust fragmentaire zelfexploratie die, parallel hiermee, met de ver-

kenning van het schrijversbestaan samenvalt. Dat de schrijver daarvoor van zijn eigen ervaring uitgaat, wordt niet letterlijk gezegd, maar niets belet de lezer om een verband te leggen tussen het boek en het schrijversbeeld dat hij koestert voordat hij begint te lezen – het laatste duidt Maingueneau aan met de term ‘ethos prédiscursif’ (Maingueneau 2004: 204-206). Die neiging wordt nog aangewakkerd door het stereotiepe vermoeden van een lezer dat wanneer een schrijver over het schrijversbestaan schrijft, dat verslag wellicht op eigen ervaring steunt.

De paratekstuele uitnodiging om het boek te lezen als constructie van een uit close-ups bestaand schrijversethos, dat bijdraagt tot een zekere beeldvorming van de schrijver Daele, wordt door twee bijkomende elementen ondersteund. Ten eerste bevat *Een placenta* geen genre-aanduiding, waardoor de lezer meer leesvrijheid wordt gegund. Hier wordt fictie noch non-fictie aangekondigd. Wel draagt het boek als ondertitel *oriëntatie*, wat gezien het achterplat op een zekere existentiële oriëntatie zou kunnen wijzen. Op de titelpagina van de twee volgende boeken staat wel de genre-aanduiding ‘roman’, wat wel degelijk op een fictionele inhoud duidt.

Het tweede element is de onder het motto gedrukte opdracht: ‘Voor Dees de Bruyne (bijzonder) en anderen: elke gelijkenis met figuren of gebeurtenissen uit de werkelijkheid is toeval.’ Op het eerste gezicht hebben we hier te maken met een onschuldige opdracht ter attentie van de maker van Daeles portret op het achterplat, waarin de lezer uitgenodigd wordt om een duidelijke scheiding tussen fictie en werkelijkheid te maken. Het boek zou dus wel als fictie gelezen moeten worden. De inhoud van de opdracht wordt echter problematischer zodra een verband gelegd wordt met de diëtese. Daarin treden twee vertellers op: Willem en Nelly. Beide richten zich via hun geschriften tot éénzelfde intradiëgetische *narra-tee*, een kunstschilder die hen blijkbaar niet leest. Door Willem wordt dat personage André genoemd. Een afleiding daarvan is ook Dees, zoals hij door Nelly wordt genoemd. Zo treedt meteen interferentie op tussen de wereld in de tekst en buiten de tekst, en blijkt de uitnodiging om geen verband te leggen tussen diëgesis en realiteit achteraf bekeken een ironische hint om dat misschien toch te doen. Het personage Dees zou wel eens de schilder Dees de Bruyne kunnen zijn, en toch weer niet. De lezer wordt enerzijds aangemoedigd om zich niet tot een autonomistische lectuur te beperken maar tegelijkertijd wordt hij ook aangespoord om de verwijzingen naar de buiten de tekst gelegen werkelijkheid met een korreltje zout te nemen.

De kافت van *Een placenta* is, typisch voor de reeks Vijfde Meridiaan, te abstract om een vanzelfsprekend verband met de diëtese te doen ontstaan.³ Voor de volgende twee boeken is dat wel het geval. De kaften van *De achtervolgers* en *De moedergodinnen* tonen illustraties van Robert Nix die duidelijk de erotische inhoud van de romans aankondigen. Dit stemt overeen met de informatie die op het achterplat te lezen staat en die zich, in tegenstelling tot *Een placenta*, tot een korte

3. In verband met de vormgeving van de Vijfde Meridiaan verwijs ik naar Kevin Absilis (2009: 422-427).

inhoudelijke beschrijving beperkt. Er worden dus geen gegevens verstrekt over het werk van de auteur, maar de inhoud wordt wel, wat *De achtervolgers* betreft, als volgt omschreven: '[d]e extatische liefde van een jonge man en een jonge vrouw, elkaar ongeremd en hevig minnend [...]. Erotiek behoort tot de ontsnapingsmogelijkheden.' En op de achterflap van *De moedergodinnen* staat te lezen dat 'veelvuldig het liefdesspel [beoefend wordt]'. Het achterplat van *De achtervolgers* en *De moedergodinnen* wordt verder volledig in beslag genomen door een foto van de auteur die in een tuin poseert. In het geval van *De moedergodinnen* is dat met een baby op de arm.⁴ Opnieuw zien die foto's er na de lectuur van het boek minder onschuldig uit dan op het eerste gezicht lijkt, zodat er opnieuw interferentie optreedt tussen diëtese en de wereld buiten de tekst: de inhoud van *De achtervolgers* en *De moedergodinnen* lijkt een heidense agrarische leefwijze te propageren en alle drie de teksten monden uit in een nieuwe geboorte. Bovendien blijkt uit tal van passages in *De moedergodinnen* dat moederschap niet per se seksegebonden is, zoals ik verder nog zal aantonen.

Al lezend vloeien, naar binnen toe

Het door de paratekst aangekondigde ethos van de experimentele schrijver zet zich voort in de hoofdtekst, die uit verschillende autobiografische genres bestaat. Het experiment wordt wel niet zodanig uitgevoerd dat er geen structuur meer in te duiden valt. Correspondentie en dagboek lossen elkaar met een strakke regelmaat af. Die strenge indeling staat wel in schril contrast met *De moedergodinnen*. Ook daar is de tekst met dagboeknotities doorspekt maar de overgang van het hoofdverhaal naar de ingebedde dagboeknotities is niet altijd duidelijk, waardoor het experiment meer opvalt. Daartegenover bestaat *Een placenta* uit negen hoofdstukken die elk uit twee teksten bestaan: een brief van de hand van Willem en een dagboekfragment geschreven door Nelly. Alleen het laatste hoofdstuk blijft beperkt tot een brief van Willem.⁵ Met zijn brieven wil hij het 'verhaal' (7) van André schrijven. Hij verstuurt ze niet (36) maar als hij op de laatste bladzijde beseft dat zijn relaas bijna klaar is, beslist hij om 'het [André] binnen enkele dagen [te] laten lezen' (116). Ook Nelly wil haar dagboek aan Dees laten lezen als het af is. Haar notities bevatten trouwens talrijke passages waarin zij zichzelf als dagboekschrijfster ensceeneert: 'Eindelijk. Dees is hier geweest en ik ben in de war. Ik had vlug mijn schrift onder de zetel gegooid. Nu heb ik het weer te voorschijn gehaald. Ik laat het Dees lezen als het vol is. Nu is hij naar Willem om verslag uit te brengen van wat hem is overkomen' (78).

4. Het gaat in feite om Daeles zoontje Marius, zo kan men lezen in Brouwers (1984: 29).

5. Françoise Simonet-Tenant (2012) heeft aangetoond dat de afstand tussen beide genres in feite veel kleiner is dan men zou denken.

Willem en Nelly zijn dus twee personages die, elk op hun manier, een zeker schrijversstatuut ensceneren. Willem wordt geënceneerd als de schrijver van een boek over de gebeurtenissen die zich in *Een placenta* afspelen. Het staat niet vast of dat boek letterlijk met de inhoud van *Een Placenta* overeenstemt. Zijn werk laat hij naarmate hij vordert aan Nelly lezen. Tussen beide vertellers ontstaat daardoor een machtsverhouding. Aangezien Nelly het verhaal van Willem leest waarin zij zelf als personage optreedt, kan zij reageren. Toch blijft Willem als auteur het laatste woord hebben. Een treffend voorbeeld is een passage waarin Nelly het over compromitterende details heeft die in Willems boek opgenomen werden. In die passage wordt ook verwezen naar omstandigheden die tot Claus' *Omtrent Deedee* (1963) te herleiden zijn:

Wat ik zeker niet mag vergeten op te tekenen [...] is het feit dat Dees' vriend [Willem] iets over ons aan het schrijven is. Over ons allemaal, zei hij vaag. En dat maakte mij nieuwsgierig. Ik mocht het eerste hoofdstuk lezen en het ontstelde mij. Ik begreep dat ik op onze talrijke praat- en braspertijen sommige dingen te veel had verteld. Ik vertrouwde Dees' vriend en ik vertrouw hem nog. [...] Ik ben bang voor Gerard. Als hij te weten komt dat een buitenstaander op de hoogte is van wat vroeger op de pastorie gebeurde gooit hij er mij voor altijd uit. Zoals hij zijn vroegere vriend Hugo Claus, die ook schrijver is, eruit gooide. [...] Dees' vriend (ik zal hem maar Willem noemen) heeft in elk geval beloofd de voor mij zo gevaarlijke passages uit dat eerste hoofdstuk te schrappen. (16)

Als het boek dat Willem aan het schrijven is, niet met *Een placenta* overeenstemt, bestaat de mogelijkheid dat hij zijn woord heeft gehouden. Als beide boeken toch dezelfde zijn, zou dit veronderstellen dat hij een onbetrouwbaar personage is en een verwarring zaaiende verteller. Verder zou dit veronderstellen dat hij op een of andere manier de hand op Nelly's dagboek heeft kunnen leggen. Een dergelijke situatie zou ironisch zijn: Willem zou zijn woord gehouden hebben door in zijn eigen relaas geen vertrouwelijke informatie op te nemen, maar onbetrouwbaar zijn door die compromitterende informatie niet uit Nelly's bladzijden te schrappen. Dat Nelly Willem maar weinig mag vertrouwen, zou op zich ook niet zo verrassend zijn, gezien de vrouwenhaat die hij in zijn teksten op een arrogante toon etaleert.

Het boek kan dus ten minste op twee verschillende manieren gelezen worden, wat op een dubbelzinnig leescontract duidt. Ook hier zijn er gevolgen voor Daeles' ethos: hij treedt op als een schrijver die met verschillende genres en verschillende vertelniveaus experimenteert, overeenkomstig de avant-gardistische poëtica waar de reeks Vijfde Meridiaan voor staat.

Over het schrijversethos in *Een placenta* valt nog meer te vertellen. Het boek berust op twee duidelijk gescheiden vertelscènes die twee verschillende manifestaties van een schrijversbewustzijn weergeven: een mannelijk en een vrouwelijk. Dat draagt bij tot het ethos van een schrijver die in staat is om zich in de beleveningswereld van de twee verschillende geslachten in te leven. Die schrijver zou

met andere woorden in staat zijn om zich zowel in een vrouwelijk als in een mannelijk bewustzijn thuis te voelen. Dat ethos van een tweeslachtig bestaan heeft vooral betrekking op schepperfiguren. Tweeslachtigheid blijkt in Daeles proza door talrijke motieven voor te komen. Zo ensceneren, in *De moedergodinnen*, de personages Dimitri en Cybele de samensmelting van hun beider lichamen voor een spiegel: ‘Stukken van ons lichaam over en in elkaar, er zit een penis aan jouw rug, draai je eens om. En nu draag ik jouw borsten. Ik probeer ze met mijn vingers aan te raken’ (33). Samensmeltende lichamen komen ook in Dimitri’s dromen voor: ‘parelende kittelaars op glanzende eikels vrouwen in vrouwen en jongens in jongens en vrouwen ze groeien allen in elkaar’ (77).

Het in elkaar overvloeien is een van de belangrijkste motieven die de drang naar een androgyn schepperstatuut ondersteunen. Naast eerder vermelde voorbeelden kunnen ook sommige narratologische experimenten dit illustreren. In het voorlaatste hoofdstuk van *Een placenta* lijken het bewustzijn van Willem en dat van André plotseling nog maar één bewustzijn te vormen:

Je [André] hebt mij [Willem] werkelijk verbaasd toen je me vertelde dat je samen met Nelly en Micheline heel de nacht had gevrijd en geslapen [...]. Jij lag in het midden, Nelly aan je linker-, Micheline aan je rechterzij; ze streelden je beiden [...]. Jij draaide je om en deed alsof je sliep; ze kusten elkaar en wanneer Nelly haar opnieuw begon te strelen sloeg Micheline wild d'r armen om haar [...]; het is zo goed, zó goed, murmelde Micheline, en ik hoorde ze aan elkaars tong zuigen, ik hield me muisstil [...]. [Z]e vingerden aan mijn rug maar ik gaf geen teken van leven; ik zal het je leren bij jezelf doen, hoorde ik Nelly fezen, en ik wist hoe ze Michelines hand greep en oordeelkundig haar vingers bewoog tot ze alleen verder kon. (98-99)

De samensmelting van beide identiteiten – in tegenstelling tot de volgende romans gaat het hier nog om twee mannen – wordt door het slot van de roman bevestigd. Willem kijkt er naar een zelfportret van André. Het schilderij toont hoe hij in een onzichtbare spiegel staart, met daarboven de tekst: “‘ik en mijzelf’”. In de weerspiegeling van André herkent Willem zijn eigen gezicht: ‘Je onheilspellende blik, die twee doordringende ogen kijken brandend – naar mij’ (116).⁶

Het narratologische experiment met het vloeimotief wordt in *Een placenta* doorgedreven. Terwijl Willem en André in het slot van *Een placenta* een soort Siamese tweeling vormen – de voorlaatste alinea eindigt met: ‘pas nu zijn we geboren’ (116) – ensceneert *De achtervolgers* een vertelstroom waarin de stem van de extradiëgetische verteller, samen met de dialogen tussen de hoofdpersonages Chris en Solange, een dusdanige wirwar vormen dat het voor de lezer soms niet helemaal duidelijk is wie eigenlijk aan het woord is. In het volgende voorbeeld zit het paar in een café te praten:

6. Een dergelijke ervaring herinnert trouwens aan wat de Franse filosoof Jacques Derrida ‘hypothèse de la vue’ noemde: een analyse van de spiegelervaring die de persoon beleeft als hij naar een zelfportret staart (Derrida 1990: 65).

hij glimlacht, bestelt nog twee koffie, rekent meteen af, stopt het bierviltje weg, weet je hoe laat het is, vijf over een, de nieuwsberichten op de radio zijn al bezig, straks moet ik opstappen naar het kantoor, dan loop ik een eindje met je mee, als je 't goed vindt, fijn, door de beslagen ruiten kijkt hij naar buiten, de mensen haasten zich in een floers van regen voorbij.
(11)

Opmerkelijk is dat met een dergelijke vertelling Daeles ethos als experimentele auteur steeds bevestigd wordt, ondanks het feit dat de roman niet meer in de reeks Vijfde Meridiaan verscheen. Daar komt nog bij dat vanaf de voordehandse titel boven en onder de kantlijn gedateerde uittreksels uit nieuwsberichten staan, van 25 december 1972 tot 24 december 1973. Samen vormen ook zij een doorlopende tekstuele stroom die de indeling van het boek volledig negeert.⁷ In de berichten komen onder meer aan bod: het Arabisch-Israëliësch conflict, de oorlog in Vietnam, de Franse kernproeven in de Stille Oceaan, het Griekse kolonelsregime, de Koude Oorlog, het Watergate-schandaal, enz. Beide teksten beginnen min of meer op hetzelfde moment aangezien de ontmoeting tussen Solange en Chris op 22 december 1972 plaatsvindt. Het is echter niet duidelijk wanneer de roman eindigt.

Achtervolging versus paratopie

Zoals verder zal blijken, zou het voor een verklaring van de titel *De achtervolgers* voorbarig zijn om zich tot de nieuwsstroom boven en onder de hoofdttekst te beperken. Al snel staat vermeld dat de achtervolgers 'alom' (7) aanwezig zijn. Uiteraard kan de randtekst met zijn onophoudelijke onheilspellende informatiestroom beschouwd worden als een bedreiging voor de hoofdttekst, die zich vooral toespitst op het liefdesverhaal tussen Chris en Solange. Hier en daar ontstaan zelfs interferenties, bijvoorbeeld doordat de radio hoorbaar is terwijl Chris en Sol elkaar aan de lijn hebben: 'ik hoor je zo uit de verte, en er zit een vreemd geluid op de lijn, net andere stemmen, het is de radio schatje het zijn de nieuwsberichten' (43-44).

Dat de berichten uit de wereld een bedreiging kunnen vormen, impliceert niet dat Chris en Solange er geen interesse voor tonen. Chris houdt bijvoorbeeld mappen bij met krantenknipsels. Maar wie het verhaal aandachtig leest, beseft dat vooral de persoonlijke geschiedenis – waaronder de jeugdtrauma's – Chris achtervolgt: het kerkelijke en ouderlijke gezag, de repressieve seksuele opvoeding, de armoede, de schaamte voor een werkloze vader.⁸ In het volgende voorbeeld, waarin de associatie met de achtervolgers duidelijk is, moet Chris als kind aan de

7. Wat uiteraard herinnert aan de opmaak van het haast twintig jaar eerder verschenen *Menuet* (1955) van Louis Paul Boon.

8. Eigenlijk veel van datgene waartegen de jeugd eind jaren zestig in opstand kwam.

klas het beroep van zijn vader noemen: 'achtervolgers onheilspellende onafwendbaar, jij komt rillend overeind en de leraar roept geen beroep dat bestaat niet! en doodsbang prevel je hij is werkloos meneer en de leraar buldert dat is geen beroep steenezel' (55). Zo bekeken zijn de achtervolgers de elementen die het personage aan zijn verleden herinneren, de vinger leggen op het feit dat het persoonlijke verleden niet zomaar uitgewist kan worden, dat het blijft voortwoekeren en het huidige geluk blijft bedreigen.

Vandaar de drang om apart te gaan leven, niet per se naast de geopolitieke gebeurtenissen maar in een paratopische tijdruimte aan de rand van de directe maatschappelijke omgeving. Voor het creatieve proces bij de schepperfiguur en voor de encensering van dat proces zal dat marginale bestaan uiteraard beslissend zijn.⁹ Het is die paratopische dynamiek – de diëgetische tijdruimtelijke opstelling tegenover de achtervolgers – die ten grondslag ligt aan een artistieke creatie, die de paratopische opstelling ook zal bekrachtigen. Hierin kan een 'paratopische embrayeur' gezien worden: de diëgetische paratopische positionering en het artistieke proces dat die positionering bewerkstelligt, worden door de literaire tekst als object, dat wil zeggen als eindproduct van een literair project, geëchood. Ze dragen zo bij tot de institutionele beeldvorming rond de schrijver van het boek.

In *Een placenta* is Nelly de uitbaatster van een bordeel in de buurt van Gent. Zowel Nelly als Willem en André leiden er een liederlijk nachtelijk bestaan. André probeert met zijn kunst te overleven. Willem is werkloos en leeft op de rand van de armoede. Die scenografie laat echter zien hoe juist dat perifere bestaan, waar de personages zo anders dan de goegemeente zijn, de kunstscheping ondersteunt. De driehoek die Nelly, Willem en André samen vormen, bevindt zich niet naast de maatschappij maar behoort ertoe. Maar binnen die maatschappij leven zij radicaal anders:

Ik weet niet of jij [André] ook zo intensief die enorme verandering in je eigen leven ervaren hebt 'niet meer te werken', om weer eens een uitdrukking van de maatschappij, van onze omgeving, te gebruiken, wij zijn inderdaad ingesloten door de maatschappij, en 'geen geld meer te verdienen', maar niemand begrijpt hoelang jij met een doek in je hoofd overvol i.p.v. leeg rondloopt, hoelang ik op een verhaal of een hoofdstuk tob tot het mij opjaagt, of hoeveel tekeningen jij al woedend kapot hebt gescheurd, of hoe krampachtig traag ik soms op dat spierwitte papier vooruitkruip, niemand begrijpt dat, nee, wij zijn luilakken, wij zijn parasieten. (26)

In die ruimte is Willem zelf dan weer een marginale figuur die binnen de driehoeksrelatie een randpositie inneemt en zich voornamelijk beperkt tot het observeren en het becommentariëren. Hij is de marginale focalisator, die waarneemt en optekent. Hij wordt aan de buitengrens van de marge geënceneerd. Zo schrijft Nelly: 'Als we met z'n drieën zitten praten zegt Willem soms dingen die precies

9. Hier stuiten we overigens op thema's en motieven die ook bij de iets oudere (ook met dagboeken) experimenterende generatiegenoot Paul de Wispelaere duidelijk aanwezig zijn.

op mijn tong liggen [...]. Dees en ik zitten dicht bijeen. Soms strelen en kussen we elkaar of doen wat gek. Al twee keer zei Willem ons: Vrij er maar lekker op los!' (28).

Wat in *Een placenta* dus verworpen wordt, is het traditionalisme en het conformisme van de maatschappij waartoe de personages tegen hun zin behoren, niet de geopolitieke gebeurtenissen op wereldvlak, noch de opstandige muziek zoals die van Bob Dylan, The Rolling Stones of Donovan (62). En toch valt ook op dat niveau een paradoxale verhouding te ontwaren. Want het heden is overvol, beseffen de hoofdpersonages, en moet voluit beleefd worden. Dat bewustzijn van de actualiteit gaat gepaard met het besef op een scharniermoment van de wereldgeschiedenis te leven. 'Ik wil over alles schrijven wat nu, onophoudelijk nu aan het gebeuren is, en waardoor onze toekomst kan geduid worden, tot tenslotte alles verleden wordt', schrijft Willem in *Een Placenta* (8). Maar tegelijkertijd valt het heden moeilijk in toom te houden, 'de tijd staat op barsten' (62). De uitdaging waar de schrijver voor staat, is het zwaar beladen heden zo intens, zo gedetailleerd mogelijk te beleven, niets te missen en zich niet gewoonweg 'door de tijd te laten verdoven en meeslepen' (14), zodat die radicaal intense beleving in kunst gegoten kan worden. Daarin zou de paratopische existentie moeten uitmonden:

Tegenover de stabiliteit stel jij [André] het dynamisme van je creativiteit, een dubbele creativiteit als het ware: die van je kunst en die van 'het volle leven' dat je telkens opnieuw en opnieuw beleeft, al vallen beide samen. [...] Ik vraag mij af of jouw schilderkunst en mijn schrijven op dit ogenblik niet hoofdzakelijk of misschien 'alleen' een middel zijn om dat leven te bereiken: wij scheppen ons een aparte wereld, en wij trachten er zoveel mogelijk naar te leven; [...] het is een 'reële' wereld, een aardse wereld [...], maar hij blijft apart en zelfs vijandig voor de anderen [...]; nee, we mogen ons in geen enkele wereld laten inpassen, laten ondergaan, het zou evenzeer de dood betekenen, we moeten leven, alleen maar leven zoals we zijn, en dat wordt met de dag moeilijker. (57-58)

Die houding wordt vanaf *De achtervolgers* als steeds problematischer ervaren. Wegens dat overvolle karakter behoort het wereldgebeuren net als het persoonlijke verleden en de directe maatschappelijke omgeving tot de dreigende achtervolgers. De keuze voor een gemarginaliseerd tijdruimtelijk bestaan kan dan veel meer als onderdeel van een vluchtmanoeuvre beschouwd worden dan in het vorige boek. Chris en Solange leiden eerst een teruggetrokken bestaan in

een oude villa type 1910, een bouwvallig landhuis tussen stad en platteland, met een wilde tuin eromheen, oude bomen, ongesnoeide boomgaard, het geheel van de buitenwereld afgesloten door een dichte haag [...], afgesloten door een anderhalve brede sloot vol rotte bladeren, plus hier en daar nog beschilderd pokdalig zwart hek tussen twee stevige pijlers. (50-51)

Die terugtrekkende beweging wordt door een zuidwaartse beweging gevolgd. Op aandringen van Solange reist het koppel naar de Middellandse Zee, 'dichter naar

de zon trekken weken zon maanden zon jaren zon' (115). De reis wordt hun echter bijna fataal. Beide personages raken tijdens een wandeltocht te ver buiten de bewoonde wereld en sterven haast van hitte, uitputting en dorst. De zonne-engel waar Solanges naam op lijkt te duiden, krijgt icarische trekken.

In *De moedergodinnen* leiden Cybèle en Dimitri een teruggetrokken bestaan in een groot landhuis. De ruimtelijke afzondering gaat er met een temporele stilstand gepaard. Op het fronton van het gebouw is 'een grote klok' bevestigd 'waarvan de wijzers lang geleden op twaalf zijn blijven stilstaan' (8). Ook op andere plaatsen wordt dit herhaald. De tijdloosheid wordt verder nog bevorderd door het kosmische gehalte van de tekst. Om te beginnen wordt daaraan bijgedragen door intertekstuele verwijzingen, vooral naar de klassieke oudheid. Cybèles naam, bijvoorbeeld, verwijst naar de orgiastische natuurgodin Cybele, terwijl Dimitri – op bladzijde 9 'zoon van Demeter' genoemd – als een van haar priesters fungeert. Van Cybeles priesters is bekend dat zij zichzelf castreerden (Kuiper 2007). In dat laatste kan dan weer een verwijzing naar het androgynmotief gezien worden: op bladzijde 35 staat te lezen hoe Dimitri per toeval zijn penis kwetst terwijl hij zich als vrouw aan het verkleden is.

De kosmische draagwijdte van de tekst blijkt ook uit het universele karakter van dagelijkse handelingen door het paar. Kleine daden krijgen kosmische proporties, zoals de stoelgang, waarover – met een knipoog naar Paul van Ostaijen – wordt beweerd: 'Zo begroeten wij 's morgens de dingen, in onze plastic pot hebben wij al een hele wereld geschapen, een zonnestelsel, een melkwegstelsel!' (10). De daden mogen dan wel banaal lijken, ze behoren tot de basisfuncties van ieder levend organisme en dragen zo bij tot de voortgang van het universum. De basale existentiële dingen, zoals zij door beide personages in *De moedergodinnen* uitgevoerd en beschreven worden, nemen hier vitale proporties aan. Met hun afgezonderd bestaan dat volledig ten dienste staat van het leven in al zijn eenvoud, worden Dimitri en Cybèle geënceneerd als kapitale en volwaardige schakels in de goede gang van zaken op kosmisch niveau.

Zoals in *Een placenta* heeft ook de afzondering van Dimitri en Cybèle meer te maken met de directe maatschappelijke context dan met de geopolitieke gebeurtenissen op wereldvlak. Zo worden er in de roman kranten gelezen, of wordt er verwezen naar hedendaagse literatuur en muziek. Verder maakt schep-
perfiguur Dimitri ook allerlei collagecomposities waarop pin-ups naast min of meer hedendaagse figuren prijken. Een gemeenschappelijk kenmerk met *De achtervolgers* is dat het mannelijke personage zich door zijn persoonlijke geschiedenis belaagd voelt. Zoals het universum wordt die geschiedenis steeds groter en daardoor minder overzichtelijk en controleerbaar. Weer daagt het achtervolgersmotief op:

Het [verleden] is er wel altijd, dat weet ik. [I]k denk dat het verleden eigenlijk altijd gedacht wordt, [...] het blijft altijd voortleven, verder en verder, het is allang voorbij, alles verdwijnt sneller en sneller, maar het treurige, het lelijke, het kwade gaat nooit voorbij, elke dag wordt

korter en korter en het verleden wordt altijd groter en groter, de scheidingslijn wordt scherper en scherper tussen wat je zelf denkt en wat gedacht wordt, het scheidingsvlak, de waterdichte schotten, de gespletenheid, soms weet ik niet wat ik denk [...], ik moet volgen, ik word achtervolgd. (91)

Daartegenover stelt de roman dat het dagboekschrijven, een genre dat dicht bij het alledaagse leven staat, overzichtelijk is en het mogelijk maakt om het verleden in bedwang te houden. Het maakt een objectievere houding mogelijk tegenover het vervormende optreden van de herinnering: '[Het dagboek in het vuur gooien] heeft nog veel minder zin. Alles zou toch blijven voortwoekeren, en allicht nog erger dan zonder enig spoor van zwart op wit, zeker' (51).

Hoe erg dat voortwoekerende verleden kan optreden, staat in het slot van *De achtervolgers*. In die roman is het sprookjesachtige personage 'pinkie', dat tot Chris' verleden behoort, diegene die het tegen de achtervolgers durft op te nemen, maar ook hij/zij die in het slot van de roman de achtervolgers vertegenwoordigt. Pinkie belichaamt een tweelingfiguur waartegenover Chris als 'duimpje' fungeert. Samen vormen zij een androgyn geheel, 'met hun beide cirkelvingers een bolletje [...], pinkieduim, gesplitste eicel-eenheid, het mannetje is vrouwtje het vrouwtje is mannetje, mannetje is vrouwtje, twee vrouwtjes zijn twee mannetjes' (88). Chris' herinneringen¹⁰ laten zien hoe, toen hij nog een kind was, de fusionele verhouding als oplossing diende voor eenzaamheid waar zowel vader als moeder verantwoordelijk voor waren. In het hoofdstramien lijkt de passionele relatie tussen Chris en Solange voortaan de eenzaamheid te verdrijven. Toch valt aan het verleden niet te ontsnappen. Uit de beeldenstroom waar de roman mee eindigt, kan afgeleid worden dat Chris' persoonlijkheid door pinkies bewustzijn wordt ingehaald. Alles lijkt erop te duiden dat Chris/pinkie in een gevecht tegen zichzelf het leven laat, terwijl Solange op dat moment aan het bevallen is. Zo verdwijnt pinkie even snel als hij opnieuw verschenen is, en valt Chris' dood samen met de geboorte van zijn kind: '(H)et einde is nabij Solange krochen persen de laatste snikken de schrille snokken Pinkieduim knetteren rochelen verschroeien zichzelf opvreten knersen verteerd de dood verschrompelen opgeteerd, Solange de schelle kreet zuurstof glashelder holte de morgen in bloed het slagveld zij ademen het kind leeft de kinderen huilen' (160).

Conclusie

Het ethos van Jan Emiel Daele berust voor een deel op paratekstuele gegevens die door middel van een reflexieve dynamiek bijdragen tot het auteursbeeld van een jonge experimentele schrijver. Die beeldvorming wordt in de hoofdtekst door

10. Het zou trouwens interessant zijn om verder onderzoek te voeren naar de trekken die die herinneringen vertonen van het groteske zoals door Kayser beschreven in *The grotesque in Art and Literature* (1957).

allerlei procedés bevestigd: genres worden gemengd, er wordt een metafictioneel spel gevoerd, vertelniveaus worden door elkaar gehaald, personages en hun stemmen vloeien in elkaar. Of Jan Emiel Daele in vergelijking met andere experimentele schrijvers uit de jaren 1960 en 1970 daadwerkelijk zo experimenteel en vernieuwend was, laat ik terzijde.

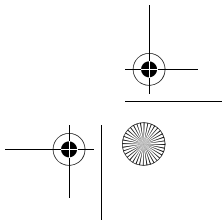
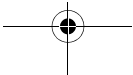
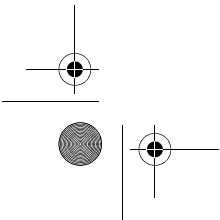
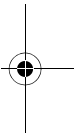
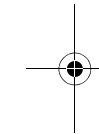
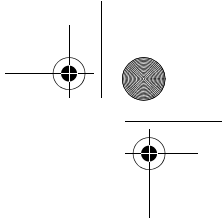
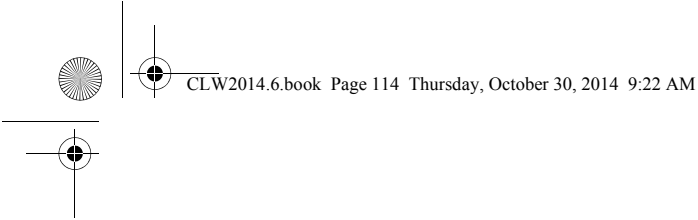
Dat schrijversbeeld kan nog verder bijgewerkt worden als we er de diëgetische scenografie bij betrekken, en die scenografie aan de al dan niet paratopische positionering van de kunstenaarsfiguur koppelen. De paratopische positionering van de hoofdpersonages die aan hun non-conformistische artistieke onderneming ten grondslag ligt, is een centraal onderdeel van Daeles fictie en draagt daarmee bij tot Daeles postuur. De tekst laat echter zien dat aan het tijdruimtelijke paratopische kunstenaarschap nog een ander ideaalbeeld van de kunstenaar gekoppeld kan worden, dat het eerste overstijgt. Dit ideaalbeeld steunt ook op paratopie, die ditmaal identitair en lichamelijk is. De romans lijken inderdaad te pleiten voor het ethos van een androgyn schepper, in staat om een totaalproza te produceren waarin het volledige leven opgenomen wordt. Die androgyn schepper zou niet onderworpen zijn aan de traditionele begrenzings van lichamen en identiteiten, noch aan de conventionele grenzen tussen leven en dood of heden en verleden. De scenografie lijkt erop te duiden dat zowel de androgyn als zijn totaalproza nog niet gerealiseerd zijn. Telkens eindigen de boeken immers op een punt waar alles nog moet beginnen, met name op een geboorte: de Siamese tweeling die Willem en André in *Een placenta* vormen, Solanges bevalling die met de dood van pinkie en Chris samenvalt. Ook *De moedergodinnen* eindigt op een eenwording waarin seksuele identiteiten door elkaar gehaald worden: de beeldspraak laat een zwangere Dimitri optreden. In zijn buik draagt hij de urn met de as van Cybele. Via die ultieme fusie waarin het baren van de dood toch op leven neerkomt,¹¹ en waarin het allerkleinste zijn weerklank vindt in de voortgang van het universum, komt een nieuw intra-uterien levensproces op gang dat de 'kinderen van Hermes en Afrodite' (134) aankondigt, die de kenmerken van beide geslachten in zich verenigen. Het lijkt alsof ieder boek, elke keer weer, de placenta, 'de anorganische materie de organische stof' (137)¹² aankondigt voor een totale kunst die nog moet komen. Daeles verhaalwereld mag dan heidens heten, door het verwachtingspatroon dat die diëgetische via de onvolmaakte schriftuur tentoonspreidt, is het snakken naar het optreden van de verlosser. Wie weet is die verlosser androgyn.

11. In dat samengaan van leven en dood zag de Franse denker Georges Bataille (1897-1962) trouwens de levensdynamiek zelf: 'Que la mort soit aussi la jeunesse du monde, l'humanité s'accorde à le méconnaître. Un bandeau sur les yeux, nous refusons de voir que la mort seule assure sans cesse un rejaillissement sans lequel la vie déclinerait. [...] [La vie] ne se poursuit qu'à une condition: que ceux des êtres qu'elle engendra, et dont la force d'explosion est épuisée, cèdent la place à de nouveaux êtres, entrant dans la ronde avec une force nouvelle' (Bataille 1957 [2011]: 64).

12. Zo luiden de allerlaatste woorden van *De moedergodinnen*.

Bibliografie

- Absilis, K. *Vechten tegen de bierkaai. Over het uitgevershuis van Angèle Manteau (1932-1970)*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2009.
- Amossy, R. *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Genève: Delachaux & Niestlé, 1999.
- Amossy, R. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF, 2010.
- Bataille, G. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957 [2011].
- Bokobza Kahan, M. & Amossy R. 'Ethos discursif et image d'auteur', in: *Argumentation & analyse du discours*. 3, 2009.
- Brouwers, J. *De laatste deur. Essays over zelfmoord in de Nederlandstalige letteren*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1984.
- Daele, J. E. *Een placenta. Oriëntatie*. Brussel/Den Haag: Manteau [Vijfde Meridiaan], 1969.
- Daele, J. E. *De achtervolgers*. Brussel/Den Haag: Manteau, 1974.
- Daele, J. E. *De moedergodinnen*, Brussel/Den Haag: Manteau, 1975.
- Dera, J. 'De potscherf in het woestijnzand. Hans Faverey: beeld en beeldvorming', in: *Spiegel der letteren*. 54 (4), 2012, 459-489.
- Derrida, J. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990.
- Kayser, W. *The grotesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1957.
- Kuiper, K. 'Great mother of the Gods', in: *Encyclopaedia Britannica*, 2007: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/243491/Great-Mother-of-the-Gods>.
- Maingueneau, D. 'Paratopie', *Ma page personnelle*, (2003) [juli 2013]: <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/qna.html#Paratopie>.
- Maingueneau, D. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.
- Maingueneau, D., Dhondt, R. & Martens D. 'Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau au sujet de l'analyse du discours littéraire', in: *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*. 8 (2012), 203-221: <http://www.interferenceslitteraires.be/en/node/162>.
- Meizoz, J. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.
- Meizoz, J. 'Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur', in: *Argumentation et analyse du discours*. 3 (2009): <http://aad.revues.org/667>.
- Meizoz, J. *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine, 2011.
- Saint-Amand, D. & Vrydaghs, D. 'La posture. Genèse, usages et limites d'un concept', in: *COntEXTES*, 8 (2011): <http://contextes.revues.org/4712>.
- Simonet-Tenant, F. 'Lettres et journal intime: rivalité ou complémentarité?', in: Sergier, M. & Vanderlinden, S. (red.) 'Le journal d'écrivain. Les libertés génériques d'une pratique d'écriture', themanummer van *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*. 9 (2012), 59-69: <http://www.interferenceslitteraires.be/en/node/169>.



‘ZEER IRONISCH, MAAR INTUSSEN’

Mulisch’ zelfironie tussen *eironeia* en *alazoneia*

Marc van Zoggel

Vrije Universiteit Brussel / Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, Den Haag

‘Al zolang ik leef wordt mij arrogantie verweten’, zegt Harry Mulisch in 2002 tegen interviewer Onno Blom (Blom 2007: 433). De zelfpresentatie van de auteur heeft daar zeker aan bijgedragen. Uitspraken als ‘Ik ben een groot schrijver, daar helpt geen moedertjelijef aan’ hebben stevast munitie geleverd voor hen die de auteur van arrogantie betichtten. Blom nam een ‘interview over de interviews’ af dat het sluitstuk vormt van een door hem samengestelde bloemlezing van vraaggesprekken met Mulisch door de jaren heen, en in sommige van die interviews worden typering van diens imago geciteerd of geparafraseerd die inderdaad niet al te rooskleurig zijn: ‘Arrogant. Verwaand. Hoogmoedig. Onuitstaanbaar’ (Haveman 2007: 223); ‘Arrogante kwast, ijdelruit, kapsoneslijder’ (Fransen 2007: 312). Stevast pareert Mulisch zulke verwijten met een verwijzing naar zijn stokpaardje ‘zelfironie’. Tegen Haveman bijvoorbeeld: ‘Als ik zeg: ik ben een groot schrijver, daar helpt geen moedertjelijef aan, dan voelen ze de zelfspot gewoon niet aan. Dat is het in Nederland, hè: iedereen heeft ironie hoog in het vaandel, maar voor zelfironie bezitten ze zelfs geen orgaan’ (Haveman 2007: 224). Die Nederlandse ongevoeligheid voor ‘zelfironie’ beklagt hij ook in een interview met Max Pam:

In Nederland staat ironie hoog in het vaandel, maar de zelfironie niet. [...] Ironie is als je zegt: ik beschouw Van Genderen Stort als de grootste Nederlandse schrijver, zelfs groter dan Shakespeare. Dat is ironie, want dat vind je niet. Je wilt eigenlijk zeggen dat je Van Genderen Stort een prulschrijver vindt. Die ironie begrijpt iedereen. Die ironie is heel Hollands. Maar als je zegt: ik beschouw mijzelf als de evenknie van Shakespeare, dan wordt het ineens door niemand meer begrepen. Dan zeggen de mensen: hoor die arrogante kwast. Dat is ook heel typisch Nederlands: om niet te willen begrijpen dat dat zelfironie is. (Pam 2007: 239)

Zelfvergroting of het opzichtig overdrijven van de eigen kwaliteiten wordt door Mulisch dus een vorm van ‘zelfironie’ genoemd. Die term hanteerde hij al in de jaren vijftig, toen hij in ‘Voer voor psychologen’ (1956) over zijn door ‘overstatement’ gekenmerkte stijl schreef: ‘overall waar ik mij hyperbolisch en oneigenlijk uitdruk, in ieder te veel, druk ik mijn (zelf-)ironie uit’ (Mulisch 2001: 36).

Het begrip ‘ironie’ gaat terug op het antieke *eironeia*. De Grieken duiden met dit woord *zelfverkleining* à la Socrates aan in plaats van *zelfvergroting*. Voor dat laatste hanteert bijvoorbeeld Aristoteles de term *alazoneia*. Toch is er geen sprake van betekenisverwarring of een oneigenlijke begripskeuze van Mulisch.

Ook in de studie *Poétique de l'ironie* (2001) van Pierre Schoentjes wordt de hyperbool immers als een vorm van ironie geclassificeerd (Schoentjes 2001: 175). Dat is, zo benadrukt ook Schoentjes, evenwel een moderne invulling. Bij de klassieken was ironie nog uitsluitend verbonden aan het understatement: 'on pourrait dire de l'ironie des Anciens qu'elle est une espèce de litote en action'. Bovendien was ironie bij de oude Grieken in de eerste plaats een kwestie van ethische aard, in tegenstelling tot de retorische betekenis die in het huidige tijdsgewricht domineert (2001: 38).

Mulisch' hyperbolische zelfpresentatie en de rol van 'zelfironie' hierin zijn nog weinig bestudeerd.¹ Omdat zelfpresentatie en positionering sterk samenhangen met het auteursbeeld of *ethos* dat van een schrijver bestaat en dat hij mede helpt vormgeven, wil ik in dit artikel beproeven of een benadering op basis van de klassieke begrippen *eironeia* en *alazoneia* verhelderend kan zijn om Mulisch' karakteristieke zelfvergroting te begrijpen en zijn uitspraken hieromtrent vanuit een meer historisch perspectief te belichten.²

De *Ethica* van Aristoteles

In zijn *Ethica Nicomachea* stelt Aristoteles een deugdenleer op waarin een deugd het midden vormt tussen twee extremen, die, in de parafrase van Uwe Japp, 'die zwei Seiten eines moralischen Defizits' zijn (Japp 1983: 83). Op het gebied van de 'oprechtheid' is iemand volgens Aristoteles deugdzaam wanneer hij 'oprecht is in zijn manier van leven en in zijn woorden: hij komt uit voor de kwaliteiten die hij bezit zonder ze te bagatelliseren of te overdrijven'. Deze karakterhouding houdt het midden tussen 'opschepperij' en 'quasi-bescheidenheid'.³ De opschepper doet 'alsof hij hoogstaande kwaliteiten bezit terwijl hij die in feite helemaal niet of niet in die mate bezit', de quasi-bescheiden persoon 'loochent [...] de kwaliteiten die hij bezit of bagatelliseert ze' (Aristoteles 1999: 133). Het eerste manco heet bij Aristoteles als gezegd *alazoneia*, het tweede *eironeia*. De overdrijving, het hyperbolische, is in dit systeem dus onder de noemer 'alazonie', evenals ironie, een ondeugd ten opzichte van de deugd oprechtheid.

Bagatelliseren en overdrijven waren voor Aristoteles niet twee gelijkwaardige ondeugden. Hij vond het eerste minder afkeurenswaardig dan het tweede. Om dit

1. Zie over Mulisch en ironie Berger (1972), Donner (1975: 55-67), De Rover (1995: 61-62), Francken (2012) en Van Zoggel (2013). Piet Meeuse (1992) heeft Mulisch' zelfvergroting en het ongemak van critici en publiek met deze vorm van zelfpresentatie gepoogd te verklaren door hem als een vertegenwoordiger van de on-Nederlandse traditie van het 'overstatement' te typeren. Zie over auteursbeeld en positionering van Mulisch voorts Thuring (1962), Bax (2009) en (2010) en Van Zoggel (2010).
2. Naar schrijverschap en *ethos* is de laatste jaren veel onderzoek gedaan, vooral in het Franstalige onderzoeksveld, met als bekendste manifestaties de discoursanalyse van Dominique Maingueneau, de retorische benadering van Ruth Amossy en de sociologische invalshoek van Jérôme Meizoz, die de notie *posture* breed ingang deed vinden. Zie daarvoor de inleiding bij deze aflevering van het CLW.
3. De terminologie en de citaten komen uit de Nederlandse vertaling van Christine Pannier en Jean Verhaeghe (Aristoteles 1999), die ik ook verderop steeds gebruik.

te beargumenteren kijkt Aristoteles naar de toepassing van de beide houdingen. Oprechtheid, quasi-bescheidenheid en opschepperij zijn weliswaar drie aangeboren disposities, maar het maakt een verschil of ze wel of niet *ingezet* worden met een bepaald oogmerk. Een persoon die opschept zonder een bepaalde bedoeling is 'klaarblijkelijk toch eerder ijdel dan slecht'; een persoon die wél met een bepaalde bedoeling opschept is laakbaarder, zij het niet in alle gevallen: is zijn intentie het verwerven van roem of aanzien, dan is hij 'toch nog niet te zeer te bekritisieren', maar als het hem om financieel gewin gaat, dan 'is hij minder fatsoenlijk' (Aristoteles 1999: 134). Een 'quasi-bescheiden' persoon zal echter per definitie nooit uit zijn op geldelijke 'winst' en daarom is hij sowieso deugdzamer dan de opschepper: 'Mensen die quasi-bescheiden zijn spreken altijd met gering-schatting over zichzelf en maken daardoor een voornamere indruk. Men neemt namelijk aan dat ze niet zo spreken om daar winst uit te slaan maar omdat ze niet gewichtig willen doen. Net als opscheppers gaat het ook hen vooral om kwaliteiten die in aanzien staan, maar zij loochenen die juist, zoals Socrates deed' (1999: 134). Zij zullen hun kwaliteiten eerder bagatelliseren dan overdrijven. Dat getuigt 'van meer smaak, want overdrijven is grof' (1999: 133). Ook voor de 'quasi-bescheiden' persoon geldt nog een onderscheid: wie quasi-bescheiden doet over niet zo belangrijke of al te manifeste kwaliteiten is 'aanstellerig'. Die quasi-bescheidenheid wordt dan van de weeromstuit snoeverij: 'Soms is zelfs dat blijkbaar een vorm van opschepperij, zoals bijvoorbeeld de kledingstijl van de Spartanen. Zowel overdaad als een te ver gevoerd tekort heeft namelijk iets van opschepperij.' Wie echter met mate quasi-bescheiden is en het bovendien is 'ten aanzien van kwaliteiten die niet al te vanzelfsprekend of manifest zijn, maakt niettemin een voorname indruk.' De conclusie luidt dan: 'Klaarblijkelijk is de opschepper het tegendeel van de oprechte mens, want hij is slechter dan een quasi-bescheiden mens' (1999: 134).

We zouden nu voorlopig kunnen concluderen dat wat Mulisch' zijn 'zelfironie' noemt, naar klassieke maatstaven eigenlijk geen ironie is, geen *eironeia*. Het zich hyperbolisch uitdrukken met betrekking tot de eigen kwaliteiten sluit beter aan bij de negatiever gewaardeerde tegenhanger *alazoneia*, of 'alazonie'. Om dit verder te onderzoeken is het nodig iets dieper in te gaan op de geschiedenis van beide begrippen.

De *eironeia*

Aristoteles was de eerste die *eironeia* opwaardeerde door het tegenover *alazoneia* te plaatsen (Knox 1961: 4). Daarvóór had het begrip een louter negatieve betekenis. Alexander Nehamas laat zien dat het woord *eironeia* en afgeleiden voor het eerst verschijnen in de vijfde eeuw voor Christus bij Aristophanes, bijvoorbeeld in zijn *Wolken* en *Wespen*, waar het de betekenis droeg van 'dissembling, shaming, and deceiving'. Ook in de dialogen *Laches* en *Sofist* van de iets jongere Plato

en de *Eerste Philippische rede* van Demosthenes, en zelfs nog in de *Rhetorica* van Aristoteles, heeft *eironeia* deze negatieve lading. Pas in de *Ethica Nicomachea* verwerft het dan, via de tegenstelling *eironeia* versus *alazoneia*, een positievere connotatie (Nehamas 1998: 50). Ook Harald Weinrich merkt op dat ironie al vóór Socrates bij de Grieken bekend stond als een bijstelling van de waarheid ‘naar beneden’, of met een term van Goethe als ‘Kleintun’, en dat dit net zozeer laakbaar, want leugenachtig, was als ‘Großtun’ (Weinrich 2006: 63). Maar volgens Aristoteles maken kleindoeners dus een sympathiekere indruk dan grootdoeners, wat niet met zijn strenge ethische systeem in overeenstemming is. Weinrich meent dat Aristoteles deze concessie doet omwille van de status van Socrates: de quasi-bescheiden Socrates zou volgens deze ethica immers als een leugenaar moeten worden betiteld, vandaar Aristoteles’ nuancerings (Weinrich 2006: 63). Het is echter wel een nuancerings die nadien grote invloed zou uitoefenen op de waardering voor beide vormen van waarheidsafwijking.

In de *Karakterschetsen* van Aristoteles-leerling Theophrastus zijn de ‘Eiron’ en de ‘Alazon’ allebei negatieve karakters. In de Nederlandse vertaling van Hein van Dolen worden zij respectievelijk ‘huichelaar’ en ‘blaaskaak’ genoemd. De korte definities luiden: ‘Huichelarij zou grofweg kunnen doorgaan voor laaghartige veinzerij in woord en daad’ en ‘De blaaskaak kan men eenvoudigweg beschouwen als een man die pretendeert eigenschappen te bezitten, welke hem in feite ontbreken’ (Theophrastos 1991: 25, 58). Theophrastus baseerde zijn *Karakterschetsen* dan ook niet op de *Ethica* maar op de *Rhetorica* van zijn leermeester, waarin ironie nog in lijn met de negatieve betekenis bij Aristophanes aan de orde kwam. Paradoxaal genoeg zou de positieve connotatie van ironie echter niet via de ethische maar toch via de retorische traditie ingang vinden. Heinrich Lausberg laat in zijn standaardwerk over de retorica zien dat de koppeling die Aristoteles in zijn *Ethica Nicomachea* maakte tussen *eironeia* en het gedrag van Socrates daarbij cruciaal was: ‘This “ironical” tendency towards caution was developed by Socrates into an art, and may be regarded as ethical *licentia* [...], as rhetoric has included it in its stock of figures serving *utilitas*’ (Lausberg 1998: 403).

Ironie wordt voor het eerst als retorische troep genoemd in de *Rhetorica ad Alexandrum* van Anaximenes van Lampsacus. Die volgde – gezien de titel opnieuw enigszins paradoxaal – niet de *Rhetorica* van Aristoteles maar diens *Ethica*. Anaximenes’ tekst is niet overgeleverd, maar we kennen hem voornamelijk via Quintilianus, die er in zijn befaamde *Opleiding tot redenaar* naar verwijst. En precies Quintilianus alsook zijn voorganger Cicero gaven aan het begrip ironie de betekenis zoals die vandaag de dag nog gemeengoed is, als *dissimulatio*, als veinzerij: ‘This, then, is the traditional picture of the development from Aristophanes’ *eirôneia* to Cicero’s irony – from coarse lying to the avowed, elegant pretense of hiding what one really thinks, which Dr. Johnson described as “a mode of speech in which the meaning is contrary to the words”’ (Nehamas 1998: 51).

In latere eeuwen werd de reikwijdte van ironie verder uitgebreid tot een narratieve categorie en sinds de Romantiek zelfs tot een levenshouding: ‘Im lateini-

schen Altertum und lateinischen Mittelalter von der Rhetorik bewahrt, in der Renaissance und im 18. Jahrhundert von der Epik als Erzählhaltung entdeckt, wird die Ironie von den Romantikern als metaphysischer Habitus kanonisiert und bleibt der modernen Literatur erhalten, auch nachdem die Romantik sich wieder entromantisiert hat' (Weinrich 2006: 63).

De *alazoneia*

Omgekeerd evenredig aan de opwaardering van *eironeia* lijkt de *alazoneia* een gestage neergang te hebben doorgemaakt. Douglas MacDowell, die de betekenis van *alazon* bij de vroegste Griekse auteurs heeft onderzocht, vat zijn bevindingen als volgt samen: 'an *alazon* in Old Comedy is a man who holds an official position or professes expertise which, he claims, makes him superior to other men; he exploits it, normally in speech, to obtain profit, power, or reputation; but what he says is actually false or useless. "Charlatan" is probably the best English translation' (MacDowell 1990: 289). Op basis van tekstfragmenten van Herodotus, Xenophon, Isokrates en Plato laat MacDowell zien dat al van de vijfde tot de vierde eeuw de betekenis van de term onderhevig was aan 'linguistic degeneration': binnen minder dan een eeuw tijd 'the meaning of *alazon* drifted from the more precise "charlatan" to the more general "liar"' (1990: 291).

De *alazoneia* ontwikkelde zich kortom van charlatanerie naar leugenachtigheid, terwijl *eironeia* de omgekeerde weg van bedrog naar veinzerij aflegde. Zoals we hebben gezien was Aristoteles de eerste die beide begrippen tegenover elkaar plaatste. Weliswaar kwamen ze al in de *Wolken* van Aristophanes samen voor, maar nog niet in oppositioneel verband: het personage Strepsiades noemt daar iemand een 'masthes eiron gloios alazon', wat Joseph A. Dane vertaalt als 'a slippery, oily knave, an *eiron*, a braggart' (Dane 2011: 20). Beide woorden hebben dezelfde (negatieve) gevoelswaarde: 'In Aristophanes, *eiron* is a term of abuse as is *alazon*' (2011: 48). De studie *Alazon* (1882) van de Duitse classicus Otto Ribbeck staat volgens MacDowell aan het begin van de moderne betekenisinflatie. De voorbeelden van *alazon* die Ribbeck verzamelde hadden namelijk niet zozeer betrekking op woordplaatsen maar vooral op het stereotype van de bluffende soldaat. Dit personage is als de *miles gloriosus* uit de gelijknamige komedie van de Romeinse blijspelauteur Plautus de spreekwoordelijke opschepper geworden en heeft als zodanig ook de vroegmoderne literatuur bereikt.⁴

Waar *eironeia* zich in de moderne Europese talen als 'ironie', 'irony', et cetera, in de dagelijkse woordenschat heeft gehandhaafd, daar beschikken we niet meer over een modern equivalent van *alazoneia* – even los van het feit dat de betekenis in woorden als 'snoeven', 'opscheppen', 'bluffen', et cetera, natuurlijk nog wel

4. Zie voor een beschrijving van deze ontwikkeling bijvoorbeeld Hofmann (1961), Miola (1994) en Major (2006).

bestaat. Het verdwijnen van het *woord* heeft latere filologen in elk geval in staat gesteld het klassieke begrip naar believen te operationaliseren en op modernere literatuur toe te passen. Dit doet bijvoorbeeld Northrop Frye in zijn *Anatomy of Criticism* (1957) als hij de *alazon* als personagetype transposeert van de klassieke komedie naar de moderne tragedie waarin personages gekweld worden door een obsessie met status (Balzac), een conflict tussen binnen- en buitenwereld (*Madame Bovary*; *Lord Jim*), of de impact van de maatschappelijke moraal op de ervaring (Melvilles *Pierre*; Ibsens *Brand*): 'The type of character involved here we may call by the Greek word *alazon*, which means impostor, someone who pretends or tries to be something more than he is.' De *alazon* kennen we weliswaar voornamelijk als *miles gloriosus*, 'but the *alazon* may be one aspect of the tragic hero as well' (Frye 1957: 38-39). Frye geeft dus aan het begrip *alazon* deels een nieuwe invulling.

Concluderend is de positievere connotatie van zelfverkleining (*eironeia*) ten opzichte van zelfvergroting (*alazoneia*) een erfenis van Aristoteles. Terwijl ironie sindsdien ook de betekenis kreeg van een legitieme retorische techniek en zelfs een levenshouding, werd de *alazon* in de manifestatie van de *alazon* of *miles gloriosus*, de snoevende soldaat, een overwegend negatief personagetype in komedies.

Een tegengeluid?

Toch is door de eeuwen heen die relatief positieve connotatie van ironie als zelfverkleining ook regelmatig betwist. Nehamas heeft aandacht gevraagd voor dit andere geluid. Hij wijst er daarbij uiteraard op dat de positieve waardering van ironie die de retorici na Aristoteles introduceerden, aan de betekenis van het begrip *eironeia* bij Aristoteles feitelijk geen recht doet, aangezien het daar nog altijd een ondeugd is.

In de Middeleeuwen werd het thema weer opgepakt in de scholastiek. Aristoteles waarschuwde al voor te ver doorgevoerde quasi-bescheidenheid die uiteindelijk niets anders was dan vermomde opschepperij, met de kledingstijl van de Spartanen als voorbeeld. Buridanus, een leerling van Ockham, sloot zich hierbij aan: 'sometimes people belittle themselves in order to mislead someone deceitfully or even to exalt themselves very cunningly as exceptionally worthy. *Yronia* of this kind includes the vice of boastfulness or some other, even worse, vice and is therefore worse than straightforward boastfulness. Properly speaking, it should be called hypocrisy' (cit. in Knox 1989: 129). Maar Buridanus en anderen gingen nog een stap verder. Het verborgen motief achter deze bescheiden kledingstijl, een spiritueel excellente indruk maken, betekende dat de ondeugden van opschepperij en quasi-bescheidenheid bij elkaar opgeteld moesten worden. En in de kwantitatief-logische denkwijze van de scholastici is een dubbele ondeugd erger dan een enkele (Knox 1989: 130).

Zo'n twee eeuwen later, in de vroege Renaissance, plaatst Michel de Montaigne soortgelijke kanttekeningen bij de quasi-bescheidenheid: 'Wie niet weet hoeveel hij waard is, blijft evenzeer in gebreke als wie meer over zichzelf vertelt dan hij weet' (Montaigne 2010: 1160). En weer een paar eeuwen later laat ook Kierkegaard een dergelijk geluid horen in zijn *Om begrebet ironi* (1841): 'It can be just as ironic to pretend to know when one knows that one does not know as to pretend not to know when one knows that one knows' (cit. in Nehamas 1998: 208). Nehamas spreekt dan ook van 'the implicit claim of superiority that is, I am convinced, inherent to irony. Irony and boastfulness are never far apart and we cannot understand one without the other.'

Mulisch' poëtica

Kunnen we de zelfvergroting van Mulisch verklaren aan de hand van het bovenstaande? Als hij van 'zelfironie' spreekt, gaat het in elk geval niet om ironie in de inmiddels vigerende retorische betekenis van het tegenovergestelde zeggen van wat je eigenlijk vindt. Het citaat uit het interview met Max Pam aan het begin van deze bijdrage zou dan immers zijn eigen tegenwerping bevatten: als degene die zegt dat hij Van Genderen Stort even groot als Shakespeare vindt, eigenlijk bedoelt dat hij hem een prulschrijver vindt, dan zou degene die zegt dat hij zichzelf even groot als Shakespeare vindt volgens deze logica zichzelf een prulschrijver moeten vinden, maar we kunnen gevoeglijk aannemen dat Mulisch er niet zo over denkt.

Wel zijn bepaalde aspecten van Mulisch' poëtica en visie op het schrijverschap te situeren binnen de hierboven aangestipte traditie van 'sceptici' die kanttekeningen bij de positieve waardering van ironische bescheidenheid hebben geplaatst. In een radio-interview met Mulisch uit 1965 vraagt Nol Gregoor of Mulisch zijn 'groteske, overbetoonde formuleringen hanteert als ironie, zelfironie dan, om te kunnen zijn die je bent'. Mulisch antwoordt:

Nu ja, het slaat dus vermoedelijk op dingen, die ik nu wel eens gezegd heb als *Ik ben een groot schrijver, daar helpt geen moedertjelijf aan*. Dat is dus oneigenlijk, hyperbolisch uitgedrukt. Waarbij we helemaal terzijde laten of het nu eigenlijk gewoon zo is. Maar dat ik het zo zeg, dat is natuurlijk, als je ervan uitgaat dat ik bij mijn verstand ben, zelfironie, nietwaar? Want als ik een tactiek wilde volgen... de mensen, afgezien van mijn boeken, de indruk geven dat ik een groot schrijver ben... dan zou ik mij zo gedragen als de *image* van de grote schrijver bij de mensen is, namelijk uiterst bescheiden. En dan zou ik zeggen, ach, ik doe wat ik kan en het betekent niets, zou ik dan zeggen. Dan zou ik veel eerder de indruk gaan wekken, dat ik een groot schrijver ben. (Gregoor 1965: 23)

In zijn lezing 'Over de verbeelding' (1977) hekelt Mulisch die voorkeur van het publiek voor bescheidenheid, te identificeren als de *eironeia* van Aristoteles, als de ideale *image* van de artiest: 'Zo ziet men de kunstenaar het liefst: meesterwerken voortbrengend en toch eenvoudig blijvend. [...] "t Is niets," zegt hij [...] even

bescheiden als doortrapt' (Mulisch 1986: 20). Doortrapt, want de bescheidenheid is niet gemeend en dus hypocriet.

Ook in fictioneel werk is deze redenering te vinden. In zijn debuutroman *Archibald Strohalm* (1952) heeft de protagonist uit de titel een gesprek met zijn buurman, de heer Heidenberg. Die vraagt Strohalm of hij zichzelf een genie vindt, wat deze bevestigt, tot verbijstering van Heidenberg: 'Het lijkt me dat een werkelijk genie juist heel bescheiden is!' Strohalm antwoordt daarop:

U moet biografieën gaan lezen, dan komt u wel wat te weten over die bescheidenheid. Ieder genie heeft altijd geweten dat hij het was, en als hij eerlijk was, zei hij het, als ze hem er naar vroegen. Met aanmatiging of arrogantie heeft die zelfverzekerdheid overigens niets te maken, vergist u niet. Iemand is arroganter naarmate hij géén zelfbewustzijn heeft. Een genie kenmerkt zich juist door een gemis aan arrogantie, behalve misschien als pantsering tegen... (Mulisch 1952: 126)

Mulisch verwijst in 'Over de verbeelding' naar Goethe als lichtend voorbeeld van de zich voor een genie houdende kunstenaar die niet arrogant is maar zeker ook niet doortrapt bescheiden. Goethes dichtregel 'Nur die Lumpe sind bescheiden' wordt door Mulisch instemmend geciteerd. Ook het idee van 'pantsering' keert hier terug. Mulisch verdedigt de pedante pose van de kunstenaar in die gevallen waarin 'de hoogmoed, de arrogantie, de ijdele façade voornamelijk pantseringen zijn tegen een al te opdringerige buitenwereld: pantseringen, waarachter kwetsbare zielen schuilgaan' (Mulisch 1986: 22).

Het voorbeeld waarmee Aristoteles oneigenlijke quasi-bescheidenheid als 'een te ver gevoerd tekort' nader illustreerde, de kledingstijl van de Spartanen, zien we zelfs vrijwel letterlijk gereproduceerd in een anekdote over Socrates die Mulisch meermaals oplepelt, bijvoorbeeld in 'Over de verbeelding': 'U kent dat verhaal van die wijsgeer in zijn oude, kapotte toga, die tegen Socrates zei: "Jij ijdeluit in je prachtige toga!" Waarop Socrates antwoordde: "Jouw ijdelheid spreekt uit ieder gat in je toga"' (Mulisch 1986: 17-18).⁵ In het spoor van Aristoteles, Buridanus, Goethe, Nehamas constateert Mulisch dan ook: 'De bescheidenheid is klaarblijkelijk van zichzelf al iets, dat zijn eigen tegenspraak bevat' (Mulisch 1986: 18). De bescheiden zelfpresentatie, *eironeia* in de Grieks-ethische betekenis, is in de loop der eeuwen een steeds positiever gewaardeerde houding geworden, ook voor schrijvers, maar Mulisch verwerpt de hypocrisie die hij er inherent aan acht. De ironische bescheidenheid is in de praktijk dikwijls valse bescheidenheid.

Mulisch' zelfpresentatie is in de praktijk een vorm van overdrijving, van zelfvergroting, dus eerder van *alazoneia* dan van *eironeia*. Wat problematisch is, is dat *alazoneia* ondanks deze nuancerings een begrip met een negatieve connotatie blijft: de opschepper is ondeugdzaam, de *alazon* een te ridiculiseren personage. Voor Mulisch is zijn hyperbolische zelfpresentatie echter ook een essentieel en

5. Ook in interviews verwees Mulisch naar de anekdote; zie bijvoorbeeld Mulisch & Blom (2002: 263) en Fransen (2007: 319).

positief kenmerk van zijn visie op het schrijverschap. De idee van de scheppende kunstenaar als genie is hierbij van belang. Was de zelfoverschatting van een personage in het toneel van de antieke tijd tot en met de Renaissance nog een humoristisch element, in de Renaissance en zeker in de Romantiek wordt zelfvergroting gelegitimeerd als een serieuze vorm van zelfpresentatie die eigen is aan de individuele, zelfbewuste auteur als groot Kunstenaar. 'De periode van de twijfel', zo tekent Eckermann begin negentiende eeuw op uit de mond van Goethe, 'is voorbij. Nu twijfelt iemand even weinig aan zichzelf als aan God' (Eckermann 1999: 339). De invloed van Goethe en een derde begrip uit Aristoteles' *Ethica* kunnen de complexe verhouding tussen bescheidenheid en opschepperij in Mulisch' zelfpresentatie verhelderen.

De *kalokagathia*

We zagen dat in Aristoteles' verhandeling over 'oprechtheid' *eironeia* vertaald werd als 'quasi-bescheidenheid'. Dat 'quasi' is niet voor niets als prefix gebruikt, want het moet onderscheiden worden van 'bescheidenheid' *sec*, waarvan sprake is in Aristoteles' bespreking van de deugd 'fierheid'. Een 'fier' mens wordt daar gedefinieerd als 'iemand die hoge ambities heeft en inderdaad ook grote verdiensten heeft.' Een 'bescheiden' persoon heeft daarentegen weinig verdiensten en toont zich daarvan bewust: hij heeft geen hoge ambities. Geen verdiensten en toch hoge ambities duidt op 'verwaandheid', hoge verdiensten maar geen ambities, tot slot, op 'nederigheid'. Een fier mens is altijd een 'voortreffelijk' mens: 'Omdat een fier mens de grootste verdiensten heeft, moet hij de voortreffelijkste zijn. Wie beter is heeft altijd grotere verdiensten, en wie het best is, heeft de grootste verdiensten' (Aristoteles 1999: 123). Een fier mens zijn is volgens Aristoteles zelfs 'onmogelijk als men niet geheel en al voortreffelijk is'.

De Griekse term voor dat 'geheel en al voortreffelijk' is *kalokagathia*, zoals een noot bij de Nederlandse vertaling vermeldt. Dit begrip komt ook in literatuur over Goethe voor, bijvoorbeeld in het door Emil Schaeffer samengestelde *Goethes äussere Erscheinung* (1914). Schaeffer verklaart waarom men Goethes persoonlijkheid dikwijls als een kunstwerk heeft beschouwd: 'Weil der sittlichen Schönheit Goethes die sinnliche entsprach, weil seine Seele aufs herrlichste in der körperlichen Erscheinung sich offenbarte, und weil er darum, wie kein Deutscher vor oder nach ihm, das hellenische Ideal der Kalloagathie erfüllte' (Schaeffer 1914: 5). Dit boek nu is een van de titels die Mulisch in *De Verteller verteld* (1971) noemt wanneer hij verwijst naar secundaire literatuur over Goethe waar hij 'bij tijd en wijlen verslaafd' aan is: 'te beginnen natuurlijk met Eckermanns Gespräche mit Goethe [...] en eindigend met allerlei zeldzame boeken die ik bezit, zoals Goethes äussere Erscheinung, van een zekere Emil Schaeffer [...]. Allemaal prachtige boeken, waar ik mijn vrienden graag uit voorlees, zeer ironisch, maar intussen' (Mulisch 1971: 56).

Aan Blom, die hem het ‘moedertjelief’-citaat voorlegde, doceerde Mulisch in 2007: ‘Nu is toch het moment gekomen dat ik je moet wijzen op het bestaan van de zelfironie. Veel mensen begrijpen dat niet. Dat je jezelf met een korreltje zout neemt én serieus tegelijk. Je moet arrogant of bescheiden zijn, maar de combinatie wordt vaak misverstaan.’ Wederom is Goethe het voorbeeld: ‘Je kunt het heel goed allebei tegelijk zijn. Het een is ook vaak de dekmantel voor het ander. Goethe heeft het goed gezegd: “Bescheidenheit ist eine Zier, aber weiter kommt mann[sic] ohne Ihr[sic]”’ (Blom 2007: 434).

Even daarvoor zegt Mulisch al dat hij het liefst nog wat gas bij geeft wanneer hij arrogant wordt genoemd: ‘dan gooi ik er een flinke schep bovenop. Zodat ik veel arroganter overkom dan de mensen in hun donkerste momenten denken dat ik ben’ (Blom 2007: 433). Een tussenzinnetje in het eerder geciteerde antwoord aan Gregoor – ‘Waarbij we helemaal terzijde laten of het nu eigenlijk gewoon zo is’ (cf. supra) – kan op basis hiervan op twee manieren worden verklaard: als dat speelse ‘schepje erbovenop’ in de praktijk, maar ook als een serieuze component van zijn visie op het schrijverschap als een combinatie van bescheidenheid en onbescheidenheid. De zelfvergroting is zeer ironisch, maar intussen wel degelijk serieus. De idee van voortreffelijkheid – een ‘groot schrijver’ te zijn – is daarbij als ideaaltype altijd aanwezig.

De pupil

Een voorbeeld van hoe Mulisch een en ander ook in zijn fictionele werk etaleert is de korte roman *De pupil* (1987). Hierin blikte een 59-jarige schrijver die nadrukkelijk als alter ego van de auteur wordt gepresenteerd⁶ terug op een jeugdepisode in Italië, de bron van zijn schrijverschap. Dit perspectief is belangrijk, omdat alle zelfbeschrijvingen in feite terugblikken zijn van het ‘ik-nu’ op het ‘ik-toen’. Deze beschrijvingen zijn extreem hyperbolisch, en hoewel het met het schrijven nog niet wil lukken lijkt de pupil alle kenmerken te bezitten van een voortreffelijk, *kalokagathisch* persoon: ‘Ofschoon ik een grondige hekel had aan zelfingenomenheid, ontveins ik mij niet, dat ik vaak zeer onder de indruk was als ik aan mijzelf dacht. Iemand als ik kwam niet alle dagen voor, om het zacht uit te drukken. Als ik aan andere mensen dacht, moest ik wel eens lachen’ (Mulisch 1987: 32). En verderop:

ik, een buitengewoon opmerkelijke jongeman van achttien, even opgewekt als getourmenteerd, met een volstrekt onafhankelijke geest en een universele belangstelling, uitzonderlijk begaafd, met een mateloze ambitie, gecombineerd met een tomeloze werklust, daarbij ongetwijfeld creatief, met een aangeboren mensenkennis en een verbluffend originele fantasie, ook zeer geestig en ad rem, bovendien vrijwel volmaakt gebouwd en altijd smaakvol

6. Ook de flaptekst draagt bij aan dit effect: ‘In zijn zestigste levensjaar haalt *de* schrijver een jeugdherinnering op’ (mijn cursivering, MvZ).

'ZEER IRONISCH, MAAR INTUSSEN'

gekleed, welgemanierd, goed van de tongriem gesneden en bij dat alles van een hartveroverende bescheidenheid, ik beeldde natuurlijk nauwkeurig de ideale zoon uit. (1987: 38-39)

In het laatste zinnetje na de komma zit in mijn optiek echter een wenk voor de ingewijde lezer om de zelfbeschrijving ironisch te lezen. Om dat te zien moeten we terug naar 'Over de verbeelding'. Mulisch geeft daarin twee definities van 'verbeelding': 'inbeelding, verwaandheid' en 'uitbeelding, uitdrukking in een beeld', ook wel 'creativiteit' genoemd. Die twee betekenissen leveren een aantal mogelijke combinaties op. 'Inbeelding zonder uitbeelding' reserveert hij voor personen die zich vooral een groot kunstenaar wanen zonder nog veel gepresteerd te hebben. Onder 'uitbeelding zonder inbeelding' ressorteren de eerder gememoreerde vals bescheiden kunstenaars, die Mulisch veracht. Een derde categorie is 'uitbeelding en inbeelding', maar wel 'nog los van elkaar' voorkomend: 'De man die iets bijzonders maakt, en tegelijk laat merken dat hij van dat bijzondere bijzonder goed op de hoogte is'. Dat is echter misplaatst, want het gaat hier niet om een verdienste maar om een aangeboren vermogen: 'Je beroemen op een vermogen tot uitbeelding, dat je niet aan jezelf te danken hebt, dat is pure inbeelding. Hij gedraagt zich alsof hij zichzelf gemaakt heeft, maar dat is niet het geval. Zijn werken, die heeft hij gemaakt, maar niet de maker er van.' De opschepper die doet alsof zijn talent een verdienste is valt binnen deze categorie: 'Als hij zich mag beroemen op zijn geluk, dan moet men, omgekeerd, het mongooltje en de hongerijsder hun ongeluk *verwijten*.' Het gaat Mulisch uiteindelijk om een vierde categorie, 'het echte samenvallen van uitbeelding en inbeelding'; ze vallen samen in 'de verbeelding', en Goethe is het schoolvoorbeeld. Niemand schreef zoveel over zichzelf als Goethe, hij 'beschouwde zijn persoonlijkheid als zijn eigenlijke en grootste kunstwerk, dat hij met overleg componeerde', waardoor inbeelding en uitbeelding één werden en leven en werk van de schrijver 'de voorbeeldigheid hebben gekregen, die de eeuwen weerstaat' (Mulisch 1986: 18-24).

De formulering 'ik beeldde natuurlijk nauwkeurig de ideale zoon uit' dunkt me aldus zeer welbewust gekozen. Wat de jonge pupil, de 'ik-toen', deed is deels te situeren in de eerste categorie – hij beeldde zich in voortreffelijk te zijn, evenwel zonder daadwerkelijk grote literatuur op papier te hebben gezet –, en deels ook in de tweede categorie: die zelfverklaarde 'hartveroverende bescheidenheid' was uitbeelding, afgestemd op wat het publiek wil, en dus valse bescheidenheid. Pas aan het eind van zijn verblijf in Italië, na een serie beslissende gebeurtenissen, was hij klaar voor het echte schrijverschap, voor de 'verbeelding': 'Ik popelde, maar die drang was anders dan vroeger, en ook zonder de opwindning waarin ik nog vanochtend op de boot had verkeerd.' De *Sturm und Drang* heeft plaatsgemaakt voor rust en kalmte:

Er was intussen iets beslissends gebeurd: de geboorte van het besef, dat ik alles wat ik in mijn leven zou schrijven weliswaar nog moest schrijven, maar dat het tegelijk al aanwezig was op een of andere manier. Het was een rustig besef van zekerheid en onfeilbaarheid, dat

zich zelfs tot in het lichamelijke uitstrekte: ik zou niet sterven eer ik ook het laatste woord had geschreven – misschien eens op het nippertje niet sterven, maar niet sterven. (Mulisch 1987: 125-126)

Aan het eind wordt hij, ‘die met woorden wilde leven, overweldigd door stilte. Of was ook deze stilte verwant met de peilloze stilte van onuitgesproken, geschreven woorden op het witte papier?’ (Mulisch 1987: 128). Die ervaring, zo had Mulisch al in ‘Over de verbeelding’ aangegeven, is echter eigen aan scheppende kunstenaars, de ‘kwetsbare zielen’ die steeds op nul moeten beginnen ‘met een stuk steen, met wat verf in tubes, met mogelijke tonen [...] of met de verzameling woorden van hun taal, zielloos gerangschikt in het woordenboek’. Zij gebruiken de ‘verbeelding’ – de combinatie van bescheidenheid en opschepperij – daarom als pantsering: ‘Men kan dat, abstracter, ook ironie noemen’ (Mulisch 1986: 22-23).

Ten grondslag aan Mulisch’ ‘zelfironie’ ligt dus een visie op de manier waarop de schrijver zich tot zijn eigen schrijverschap dient te verhouden. Schrijven is een talent en talent kan men niet claimen. Talent is ‘vanzelfsprekend’ in de zin dat iemand het heeft of niet. Voor Mulisch is het talent van de schrijver een manifest talent, en het zou van hypocrisie en aanstellerij getuigen dat te bagatelliseren; dat zou pas opschepperij zijn. De onzekerheid die iedere schrijver desalniettemin eigen is en die steeds weer noopt tot bescheidenheid, kan met openlijke onbescheidenheid op afstand worden gehouden. Hoewel hij als schrijver *qualitate qua* oprecht moet geloven in zijn eigen talent, speelt de alazonische schrijver ook een rol. Zijn zelfvergroting is altijd ook een *persona*, is strategie, positionering, ironie.

Besluit

Met het voorgaande hoop ik te hebben aangetoond dat een beter begrip van Mulisch’ schrijversethos mogelijk is wanneer we de kenmerkende zelfvergroting of ‘zelfironie’ van dit ethos bezien vanuit het klassieke begrippenkader *eironeia* en *alazoneia*. Het imago van kale opschepper dat aan Mulisch kleeft, vertoont sterke gelijkenis met dat van de *alazon* in de aristoteliaanse betekenis: een persoon die zichzelf groter, sterker, beter voordoet dan hij is. Mulisch maakt juist een onderscheid tussen opscheppers die nog niets gepresteerd hebben, opscheppers die wel talent hebben maar dat als hun verdienste zien en opscheppers die hun talent als een wezenskenmerk van de schrijver beschouwen maar dit in de vorm van uitvergroting of hyperbolische zelfpresentatie ook inzetten als strategie, als pantsering. Schrijvers uit de laatste categorie, onder wie hij zichzelf rekent, hanteren de goetheaanse voortreffelijkheid of ‘fierheid’ (*kalokagathia*) als ideaaltype. Zo’n schrijver combineert ‘uitbeelding’ en ‘inbeelding’ en brengt deze op een hoger plan in de ‘verbeelding’. Wat zich aan de oppervlakte als opschepperij manifesteert is dan in wezen een combinatie van arrogantie en bescheidenheid, jezelf en

je talent bloedserieus nemen én met een korreltje zout. Dit type schrijver brengt Mulisch bovendien in het strijdperk tegen de norm van de ironische auteur, de zichzelf verkleinende schrijver die door het publiek als bescheiden wordt gewaardeerd maar in Mulisch' ogen veeleer een *iron* is, een vals-bescheiden artiest.

Dit idee werkt Mulisch expliciet uit, zoals in 'Over de verbeelding', maar soms ook meer impliciet, in zijn fictionele werk, bijvoorbeeld in *De pupil*. Hierin treedt een personage op dat het hyperbolisch over zichzelf spreken tot in het extreme doorvoert. De pupil, de jonge schrijver, is een echte *alazon*, een onrechtmatige overdrijver. Pas na zijn beslissende inzicht in Italië ziet hij in hoe hij zijn onbescheidenheid met bescheidenheid moet combineren. Door dat personage autobiografische trekken te geven, ironiseert Mulisch daarnaast zijn imago van arrogante opschepper: hij doet er 'een schepje bovenop'. Met de hyperbool als stijlfiguur wordt het bestaande auteursbeeld van pedante schrijver op die manier tegelijk uitvergroot en geïroniseerd. Het is zowel een bevestiging van zijn bijzondere status als auteur als een pantsering tegen de kwetsbaarheid ervan.

Bibliografie

- Aristoteles, *Ethica*. Vert. Pannier, C. & Verhaeghe, J. Groningen: Historische Uitgeverij, 1999.
- Bax, S. "‘Waar ernst was, moet spel komen’". Harry Mulisch tussen groot schrijver en publieke intellectueel', in: *Ts. Tijdschrift voor tijdschriftstudies*. 26, 2009, 35-53.
- Bax, S. 'De man die Carré ging bezetten. Het beeld van Harry Mulisch als geëngageerd schrijver', in: *Voors*. 28 (2), 2010, 58-72.
- Berger, P. 'De twist tussen Mulisch en Van het Reve ofwel De Harry Kiri van een halfgod', in: *Kentering*. 13 (1), 1972, 28-50.
- Blom, O. 'Onsterfelijk leven. Een interview over de interviews', in: id. (red.) *Onsterfelijk leven. Interviews met Harry Mulisch*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2007, 430-439.
- Dane, J.A. *The Critical Mythology of Irony*. Athens: University of Georgia Press, 2011.
- Donner, J.H. *Jacht op de inktvis*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1975.
- Eckermann, J.P. *Gesprekken met Goethe*. Vert. Meijerink, G. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1999³.
- Francken, E. 'Ironie of niet? Mulisch contra Reve', in: Fagel, S., Francken, E. & Honings, R. (ed.) *Strijd! Polemie en conflict in de Nederlandse letteren: voor Jaap Godegebuure*. Leiden: Leiden University Press, 2012, 134-140.
- Fransen, A. "‘Ik ben toch ook een koning’", in: Blom, O. (red.) *Onsterfelijk leven. Interviews met Harry Mulisch*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2007, 312-321.
- Frye, N. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Gregoor, N. *In gesprek met Harry Mulisch*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965.
- Haveman, B. 'De Goethe van het Leidseplein', in: Blom, O. (red.) *Onsterfelijk leven. Interviews met Harry Mulisch*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2007, 223-233.
- Hofmann, W. 'Zur Entstehungsgeschichte des ??????', in: *Acta Antiqua. Academiae Scientiarum Hungaricae*. 9, 1961, 37-40.
- Japp, U. *Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1983.

- Knox, D. *Ironia. Medieval and Renaissance Ideas on Irony*. Leiden: Brill, 1989.
- Knox, N. *The Word Irony and its Context, 1500-1755*. Durham: Duke University Press, 1961.
- Lausberg, H. *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*. Leiden: Brill, 1998.
- MacDowell, D. 'The Meaning of alazon', in: Craik, E.M. (red.) *'Owls to Athens'. Essays on Classical Subjects presented to sir Kenneth Dover*. Oxford: Clarendon Press, 1990, 287-292.
- Major, W.E. 'Aristophanes and *Alazoneia*: Laughing at the Parabasis of the *Clouds*', in: *Classical World*. 99 (2), 2006, 131-144.
- Meeuse, P. 'Zijn tuimelen boven de afgrond', in: id., *De jacht op Proteus*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1992, 55-69.
- Miola, R.S. *Shakespeare and Classical Comedy. The influence of Plautus and Terence*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Montaigne, M. de. *De essays*. Vert. Pinxteren, H. van. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2010.
- Mulisch, H. *Archibald Strohalm*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1952.
- Mulisch, H. *De Verteller verteld. Kommentaar Katalogus Kuriosa Katastrofestuk*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1971.
- Mulisch, H. 'Over de verbeelding', in: id. *Aan het woord*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1986, 15-29.
- Mulisch, H. *De pupil*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1987.
- Mulisch, H. 'Voer voor psychologen', in: id., *Voer voor psychologen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2001 [1961], 11-41.
- Mulisch, H & Blom, O. *Mijn getijdenboek 1927-1951. Zijn getijdenboek 1952-2002*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2002.
- Nehamas, A. *The Art of Living. Socratic Reflections from Plato to Foucault*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Pam, M. 'De hemel ligt op apegapen'. In: Blom, O. (ed.) *Onsterfelijk leven. Interviews met Harry Mulisch*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2007, 234-245.
- Rover, F. de. *Harry Mulisch ontdekt. Over Harry Mulisch en De ontdekking van de hemel*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1995.
- Schaeffer, E. (ed.) *Goethes äussere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen*. Leipzig: Insel-Verlag, 1914.
- Schoentjes, P. *Poétique de l'ironie*. Parijs: Seuil, 2001.
- Theophrastos. *Karakterschetsen*. Vert. Dolen, H.L. van. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1991.
- Thuring, L. *Harry Mulisch. De minstreel van het Leidseplein*. Tiel: Lannoo, 1962.
- Weinrich, H. *Linguistik der Lüge*. München: Verlag C.H. Beck, 2006 [1966].
- Zoggel, M. van. 'Van een hartveroverende bescheidenheid. Zelfironie als intentionele auteursstrategie?', in: *Handelingen van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*. 64, 2010 [verschenen 2012], 183-198.
- Zoggel, M. van. "'Een échte ironicus". De rol van Thomas Mann in de ironieopvatting van Harry Mulisch', in: *Internationale neerlandistiek*. 51 (3), 2013, 201-216.

IN GESPREK MET BEER-HOFMANN

Auteursbeelden in literaire interviews

Mathias Meert

FWO-Vlaanderen / Vrije Universiteit Brussel

In navolging van onder andere Jérôme Meizoz' studie van zogenaamde *postures littéraires* (Meizoz 2007 & 2011) ligt de klemtoon binnen de studie van auteursbeelden in sterke mate op de (zelfre)presentatie van de auteur, zowel als sociale actor binnen een literair veld als in tekstueel-discursieve vorm. Wie vanuit dit perspectief kijkt naar het werk van de Weens-joodse auteur Richard Beer-Hofmann (1866-1945), wordt onmiskenbaar geconfronteerd met het belang van een dergelijke auctorale beeldvorming in en door zijn werk. De vandaag minder bekende Beer-Hofmann maakte als vertrouweling en gerespecteerd auteur binnen de schrijversgroep van 'Jung-Wien' deel uit van de intieme (vrienden)kring rond Arthur Schnitzler (1862-1931) en Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Hoewel auteursbeelden deels ontstaan vanuit het concrete literaire werk van de schrijver dat in de receptie metonymisch met zijn naam verbonden wordt, zijn zij vaak allesbehalve eenduidig of door het volledige werk heen synthetisch te omvatten. Zo situeert zich een auteur als Beer-Hofmann niet enkel binnen de aanvankelijk estheticistische context van de *Wiener Moderne*, ook de expliciet joodse thematiek in het latere werk (onder andere via zijn bijbeltrilogie *Die Historie von König David*) en de receptie spelen een actieve rol in de totstandkoming van zijn auteursbeeld(en).¹ In tegenstelling tot subjectievere invullingen van auteursbeelden vanuit lezersperspectief² legt Meizoz eerder de nadruk op de concrete manier waarop auteurs actief een positie innemen in het literaire veld. Toch is deze literaire *posture* niet zozeer een uitsluitend individuele 'mise en scène intentionnelle' (Meizoz 2007: 21). Bij de totstandkoming speelt in belangrijke mate ook de dialogische context een rol, via interactie met literaire tijdgenoten, andere auteursbeelden uit 'un répertoire postural déjà présent' (Meizoz 2007: 26) of diverse actoren uit het literaire veld (publiek, critici, uitgevers, etc.).³ In wat volgt zal de

1. Naar die dubbele gebondenheid van Beer-Hofmann verwijst Dieter Borchmeyer rechtstreeks in de titel van de door hem uitgegeven symposiumband over de auteur. Hij plaatst Beer-Hofmann in een tussenruimte tussen deze twee dominante discoursen met raakvlakken aan elke zijde: '*Richard Beer-Hofmann: Zwischen Ästhetizismus und Judentum*' (Borchmeyer 1996).
2. Zo verstaat Fotis Jannidis onder de term auteursbeeld 'die Summe alles Wissens eines Lesers über einen realen Autor [...], alle Annahmen und Spekulation [...] auch die Erinnerung an die Lektüreerfahrung und die Rückschlüsse auf den Autor aufgrund seines Textes' (Jannidis 2002: 27).
3. Ook John Rodden benadrukt in zijn studie over de performatieve dimensie van interviews het belang van dit dialogische kader van auteurschap: 'as a "marginal", "emerging" genre in its own right, the interview can intervene and interrogate our received assumptions about what is central. By reducing or eliminating the single authorial voice, its dialogic form resists closure. Instead it generates patterns of interaction that "de-center" and "de-authorize" [...] all of which invites the reader to question in turn our canonical and critical premises' (Rodden 2001: 235).

auctorale beeldvorming bij Beer-Hofmann onderzocht worden aan de hand van vooroorlogse gesprekken en interviews die met de auteur gevoerd zijn. In hun verzameling van receptiedocumenten over Beer-Hofmann lijsten Sören Eberhardt en Charis Goer er een drietal op onder de epitekstuele noemer 'Übergreifendes zum Werk' (Eberhardt & Goer 2012: 216f.). Dergelijke gesprekken tonen niet enkel het 'dialogische' karakter van auteursbeelden via de directe interactie tussen interviewer en auteur, zij geven ook binnen de teksten zelf de dubbele dimensie van Meizoz' concept als 'conduite' en 'discours' (Meizoz 2007: 21) ten volle weer. Daarbij wordt ook aandacht geschonken aan de beschrijving en het belang van non-discursieve en non-verbale aspecten (mimiek, kledij, gedrag) die de *posture* van de geïnterviewde in kwestie mee vorm kunnen geven.

Als imagoproblematiek krijgen auteursbeelden binnen de mediacontext van interviews bovendien ook een duidelijk publiek karakter. Meer dan enkel als medium voor zelfenscenering kunnen interviews door auteurs ook doelbewust als middel gebruikt worden om hun positie binnen het literaire veld te vormen resp. te verstevigen. Die positionering kan zelfs uitdrukkelijker op basis van interviews gebeuren dan op grond van ('primaire') literaire teksten. Om die reden wijzen Christoph Jürgensen en Gerhard Kaiser vanuit veldtheoretisch perspectief precies op het belang van de 'öffentliche[r] Resonanzradius' (Jürgensen & Kaiser 2011: 12) van dergelijke parateksten binnen het door een concurrentie- en positioneringslogica gedomineerde literaire veld. Als 'Inszenierungspraxis' verstaan zij in die zin alle tekstuele, paratekstuele en habituele praktijken en activiteiten waarin resp. waarmee auteurs 'öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen' (Jürgensen & Kaiser 2011: 10). Ook Jürgensen en Kaiser wijzen hier op de mogelijkheid van uitwisselingen en op elkaar inwerkende invloeden van zowel intentionele zelfpresentaties als 'Fremdinszenierungen' door andere actoren van het literaire veld.⁴ Het zelfbewuste gebruik van interviews – opgevat als een 'Inszenierungspraxis' – hoort volgens beide auteurs dan ook binnen een veldspecifieke socialisatie gericht op de 'Markierung' en het 'Sichtbar-Machen' (Jürgensen & Kaiser 2011: 10) van de eigen positie. Vanuit diachroon perspectief neemt analoog met de historische ontwikkeling en autonomisering van de literaire markt ook de 'Inszenierungsdruck' (Jürgensen & Kaiser 2011: 16) op auteurs toe, wat een steeds vernieuwende zoektocht naar adequate antwoorden en vormen van (zelf)presentatie met zich meebrengt.

Met de analyse van positioneringsstrategieën in en door interviews worden niet toevallig ook allerhande genre-gerelateerde aspecten verbonden. In zijn ana-

4. Naast deze vaak moeilijk van elkaar te onderscheiden wisselwerkingen waarschuwen Jürgensen en Kaiser eveneens voor een te breed gebruik van hun concept waarbij al het verzamelde biografische en anekdotische materiaal (bijvoorbeeld uit interviews) retrospectief tot een 'Inszenierungspraxis' veralgemeend wordt. Een dergelijke invulling doet net afbreuk aan de geïntendeerde publieke resonantie van de auctorale encensering. Net zoals bij de literaire 'postures' (Meizoz 2007: 21) dient ook het concept van de 'Inszenierungspraxis' niet te worden opgevat als (pejorative) tegenhanger van 'authenticiteit'.

lyse van de interviews met Heiner Müller en W.G. Sebald pleit Torsten Hoffmann er voor om deze teksten niet automatisch als secundaire (epi)teksten te categoriseren die als metadiscours uitsluitend ten dienste staan van een 'primaire' tekst. Zijn pleidooi richt zich uitdrukkelijk op de noodzaak van onderzoek naar de specificiteit en literariteit van het interview als autonome 'literarische Textsorte' (Hoffmann 2009). Binnen de polemische en intermediale context van Müllers werk worden interviews door de auteur namelijk opgevat als performances en kunstvormen *sui generis* die het louter paratekstuele kader duidelijk overstijgen. Uiteraard verschilt Müllers performatieve en mediabewuste 'Impro-Theater' (Hoffmann 2011b: 317) sterk van de vroege (mediale) context van het eerder 'klassieke' auteursinterview (cf. Heubner 2002: 121) zoals dat met Beer-Hofmann gevoerd is. Desalniettemin leveren ook de gesprekken met Beer-Hofmann belangrijke inzichten in de generische opbouw van interviews en de dialogische constructie van auteursbeelden.⁵

Gesprek en interview als (para)tekst

Hoffmanns oproep om de interviews met Müller als 'Primärkommunikation' (Hoffmann 2011b: 315) op te vatten kadert in zijn breder onderzoek naar interviews als 'eigenständige Zeichenwelten' (Hoffmann 2011a). Kenmerkend voor dergelijke teksten zijn eerder spontane vormen van tekstproductie, verschillende persoonlijke (interview)stijlen alsook de concrete en vaak ook onvoorspelbare interactie tussen interviewer en auteur wat interviews tot een veelzijdig genre maakt, niet het minst voor wat de mogelijkheden tot zelfscenering betreft. De studie van het 'interview als interview' onderscheidt zich in die zin ook van de strikt paratekstuele invulling die onder anderen Gérard Genette er aan geeft. Binnen zijn classificatiesysteem van paratekstuele elementen situeert Genette interviews en gesprekken binnen de gemediatiseerde ruimte van de 'épitexte public' (Genette 1987: 346). Daarbij wordt weliswaar een onderscheid gemaakt tussen 'interviews' en 'gesprekken' naargelang de lengte en gelegenheid alsook op basis van de persoonlijkheid en het professionele statuut van de interviewer in kwestie. Als 'interview' geldt een doorgaans korte dialoog met een auteur, verzorgd door een professionele journalist naar aanleiding van een nieuw (te verschijnen) boek. Gesprekken ('entretiens') zijn daarentegen omvangrijker en minder gebonden aan het concrete moment van een nieuwe boekpublicatie. Deze ruimere terugblik op mens en werk kadert dan ook binnen een sterker gepersonaliseerde relatie tus-

5. De veranderende mediale context was één van de aandachtspunten van het KU Leuven & UCL colloquium (5-7 december 2011) over het literaire interview als 'dialogisch' genre: 'Les entretiens d'écrivains. Enjeux et mutations d'un genre dialogique / Writers in Conversation. A Dialogic Genre: Issues and Transformations'. Zie Masschelein et al. (2014) voor een synthese. Voor recente analyses van auteursbeelden en auctorale zelfpresentatie in literaire interviews binnen het Nederlandse taalgebied zie ook Dorleijn (2013) en Verstraeten (2013).

sen auteur en interviewer (cf. Genette 1987: 360-361). Het initiatief tot interviews schrijft Genette meestal toe aan de journalist, de ‘passieve’ auteur verkrijgt met andere woorden hoogstens een vorm van gratis publiciteit. Als een ‘jeu social’ beperkt het interview zich volgens Genette dan ook tot louter promotiemateriaal bij de ‘primaire’ literaire tekst: ‘un livre a paru, il faut le faire savoir, et faire savoir en quoi il consiste, par exemple en “en parlant” avec son auteur’ (Genette 1987: 364). Minder vulgariserend opgevat zijn gesprekken met auteurs waarin eerder een ‘rétrospection plutôt autobiographique’ (Genette 1987: 366) tot uiting komt, die zich weerspiegelt in de aandachtsverschuiving van het strikt literaire werk naar de context van de (biografische) figuur van de auteur en zijn omgeving.

Binnen de studie van de zogenaamde ‘lieux de mémoire’ benadert Olivier Nora dergelijke auteursgesprekken vanuit morfologisch standpunt. Daarbij gaat zijn aandacht specifiek uit naar wat hij als een ‘visite au grand écrivain’ omschrijft: een retrospectief verslag van een concreet bezoek aan een maatschappelijk en/of literair ‘groot’ schrijver.⁶ Nora’s *visites* overstijgen hier hun anekdotische karakter als ‘petite histoire littéraire’ en geven qua structuur en vorm aanzetten tot een ‘loi d’un genre’ (Nora 1986: 564). Het gesprek met de auteur is namelijk verbonden met het maatschappelijk-sociale ritueel van het ‘bezoek’ waarvan de topografische dimensie in de schriftelijke neerslag sterk doorwerkt. Focuspunt is daarbij de uitvoerige beschrijving van de ruimtelijke aspecten van het bezoek en de daarmee samenhangende activiteiten, zoals onder andere het belang van de concrete setting, de ontvangst van de interviewer, de fysieke verschijning van de auteur (gestalte, stem, blik, kledij) en de indrukken die deze nalaten op de gesprekspartner. Tal van gezamenlijk ondernomen handelingen vervolledigen deze beschrijvingen en geven het bezoek een geritualiseerd karakter: rondleidingen in het huis, lectuur en voorlezen uit (eigen) literair werk, gezamenlijke wandelingen in de tuin of het samen nuttigen van koffie, thee en/of maaltijden. Binnen het tekstuele kader van de *visites* hebben de ruimtelijke en habituele beschrijvingen bovendien ook een hermeneutische functie naargelang de interviewer er bepaalde verwachtingen mee kan bevestigen of ontkrachten: ‘selon que le visiteur vient admirer l’écrivain [...] ou bien surprendre l’homme dans un cadre où il quête les signes d’une infirmation du mythe, les descriptions n’ont rien de semblable’ (Nora 1986: 572). Het al dan niet positief of negatief betrekken van het ruimtelijke en intersubjectieve kader in het gesprek resp. in een ‘oordeel’ hangt met andere woorden sterk af van de co-productieve houding van de gesprekspartner. Die kan variëren van een voor Genette ideaaltypische ‘efface[ment] de sa personne’ (Genette 1987: 366) tot meer sceptisch-kritische blikken tegenover de auteur

6. Bij Beer-Hofmann werkt het topos van het ‘bezoek aan de schrijver’ sterk door in de receptie van zijn auteurschap. De in 1999 in Wenen en Amsterdam georganiseerde tentoonstelling over de joodse cultuur in Wenen rond de eeuwwisseling vertrekt precies vanuit het idee van Beer-Hofmann als ‘gastheer’ op een door hem georganiseerde (fictieve) ‘Abendgesellschaft’ met prominenten uit de toenmalige Weense intelligentsia: ‘Zu Gast bei Beer-Hofmann / Visiting Beer-Hofmann’ (Heimann-Jelinek 1999).

waarbij ook de individualiteit van de interviewer (even) sterk naar voren komt⁷ of zelfs tot onderdanige posities in een bijna hagiografische verering van de auteur in kwestie.

Wie auteursgesprekken literatuurhistorisch situeert binnen de Duitstalige traditie kan niet rond de 'Diskursivitätsbegründung' (Heubner 2002: 58) die van Johann Eckermanns *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836 & 1848) uitgaat. Als 'Gründungsdokument' (Heubner 2002: 60) van de genre-traditie van auteursgesprekken werkt hun invloed volgens Holger Heubner door tot hedendaagse vormen van auteursinterviews.⁸ In het zog van Eckermanns gesprekken spreekt Heubner zelfs van een 'Eckermann-syndroom' (Heubner 2002: 85f.) dat zich bij de interviewers in kwestie voordoet. Daarbij wordt aangenomen dat men via mondelinge gesprekken met de auteur een exclusieve en geprivilegieerde toegang krijgt tot diens werk, wat in navolging van Eckermanns gedetailleerde 'Aufschreibesystem' ook een uiterst precies en nauwkeurig protocolleren van het gesprek met zich meebrengt. De auteur wordt hier als een 'Auskunftsbüro für Sinnfragen' (Heubner 2002: 86) geconsulteerd, van wie de verklaringen door middel van het schriftelijk neergeschreven gesprek ook voor latere lezers toegankelijk worden gemaakt. Tijdens de gesprekken komt dan ook het veelgelaagde werk van Goethe aan bod dat door de directe bevragingen van Eckermann – als lezer en filoloog – voor een beter begrip moet zorgen. Zijn beschrijvingen van Goethe als schrijver, wetenschapper en staatsman, eveneens als zijn positie in een alledaagse en familiale context gaan met de filologisch georiënteerde passages hand in hand onder het motto: 'Goethe lesen, Goethe fragen, Goethe verstehen' (Heubner 2002: 45). De positieve invloed die Goethe op zijn persoonlijke leven had tematiseert Eckermann ook zelfreflexief in zijn gesprekken met de auteur.⁹

In tegenstelling tot Eckermanns idealistisch-hagiografische dialoog met Goethe zijn de gevoerde gesprekken met Beer-Hofmann een schouwplaats voor het eerder problematische spanningsveld tussen auctorale zelfpresentatie en *Fremdinszenierungen* door andere actoren. Uiteraard leveren ook de gesprekken met Beer-Hofmann belangrijke metatekstuele informatie over zijn eigen literaire werk (ontstaansgeschiedenis, invloeden, kritiek, etc.). Maar precies binnen het publieke kader van deze interviews treedt Beer-Hofmann sterk in contact met het beeld dat andere instanties uit het literaire veld over hem construeren op basis van zijn 'statut, [...] sa réputation ou ses dires antérieurs' (Amossy 2010: 72). Beer-

7. Rodden spreekt over dit type interviewers als 'intruders', '[who] insert themselves, sometimes quite forcibly, into the interview, competing with the interview subject for spotlight' (Rodden 2001: 19).

8. Voor een gedetailleerd overzicht van Eckermanns invloed op de eerste Duitstalige auteursinterviews zie Heubner (2002: 90f.).

9. Bij Eckermann komt het in bijna religieuze termen tot een zekere vorm van epifanie: 'Ich las seine Lieder und las sie immer von neuem und genoss dabei ein Glück, das keine Worte schildern. Es war mir, als fange ich erst an aufzuwachen und zum eigentlichen Bewusstsein zu gelangen; es kam mir vor als werde mir in diesen Liedern mein eigenes mir bisher unbekanntes Innere zurückgespiegelt' (Eckermann 2011: 28).

Hofmanns interactie met dit ‘prediscursieve’ auteursbeeld op basis van zijn literaire, sociale, individuele en/of institutionele reputatie maakt deel uit van wat men in het gesprek met de interviewer als een ‘retravail de l’éthos préalable’ kan beschouwen. Een zelfbeeld construeren houdt steeds een dialoog in met datgene wat anderen over ons zeggen en beweren: ‘C’est donc aussi réagir aux aspects négatifs de l’éthos préalable: le locuteur tente de transformer des représentations qui ne conviennent pas aux buts poursuivis ou qui ne répondent pas à ses besoins identitaires’ (Amossy 2010: 72).

De volgende analyse zal Beer-Hofmanns dialogische en (zelf)corrigerende gebruik van auteursbeelden in gesprekken specifiek benaderen als een *Inszenierungspraxis* die inzet op het zichtbaar maken van de auctoriale positie en op ‘Resonanzgewinn’ (Jürgensen & Kaiser 2011: 10) binnen de publieke ruimte. Binnen de concrete setting van het gesprek als een ‘bezoek aan de schrijver’ ligt de nadruk op Beer-Hofmanns spanningsvolle interactie met zijn publieke beeld en zijn pogingen dit te beïnvloeden.

‘Er gehört nicht zu den Vielschreibern...’

In de drie gesprekken met Beer-Hofmann voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog (1908, 1923, 1928; cf. Eberhardt & Goer 2011) wordt de auteur in het gesprek met de respectieve interviewer meermaals geconfronteerd met eerder negatief gepercipieerde aspecten van zijn auteurschap. In het bijzonder gaat het om zijn vermeende reputatie als moeizame en trage schrijver, al dan niet gekoppeld aan het etiket van een gedistantieerde en verheven ‘estheet’.¹⁰ Paul Wilhelm – pseudoniem van de Oostenrijkse journalist en auteur Wilhelm Dworaczek (1873-1916) – schuift in 1908 deze thematiek duidelijk naar voren in zijn artikel ‘Bei Richard Beer-Hofmann’ in het toentertijd politiek ‘unparteiische’ dagblad *Neues Wiener Journal*. Reeds in de inleidende beschrijvingen komt Wilhelms prediscursieve beeld van Beer-Hofmann duidelijk tot uitdrukking. Zo behoort Beer-Hofmann enerzijds tot de ‘feinste Könnern der Wiener Literatur’ met het voor de toenmalige Weense literatuur typische oog voor het ‘psychologisch Feinste und Tiefste’ (Eberhardt & Goer 2011: 217). Tegelijkertijd valt Wilhelm ook Beer-Hofmanns beperkte literaire productie op: ‘Er gehört nicht zu den Vielschreibern. Im Gegenteil! Bisher sind von dem Zweiundvierzigjährigen bloß drei Bücher: die *Novellen*, *Der Tod Georgs* und *der Graf von Charolais* auf dem Büchermarkt erschienen’ (Eberhardt & Goer 2011: 218). Wilhelms kwantitatieve benadering plaatst Beer-Hofmann minstens impliciet naast uitgebreider

10. Volgens Genettes typologie zijn deze teksten te classificeren als *entretiens*. Het ter sprake brengen van concrete literaire werken overstijgt een vulgariserend-promotionele functie en kadert binnen de ruimere aandacht voor de (auto)biografische persoon van Beer-Hofmann en zijn omgeving. Van een eventueel ingrijpen of herwerken van de inhoudelijke en/of schriftelijke vormgeving van het gesprek door Beer-Hofmann zijn geen directe aanwijzingen overgeleverd.

publicerende collega-schrijvers van 'Jung-Wien' (Schnitzler, Hofmannsthal) en bekende toenmalige feuilleton-schrijvers (Karl Kraus, Alfred Polgar). Ook al verbindt Wilhelm aan het kwantitatieve geen strikt negatieve kwalitatieve eigenschappen – 'Ein nicht sehr fruchtbares, aber darum innerlich nicht minder wertvolles Schafften' (Eberhard & Goer 2011: 218) –, toch duikt het beeld van de weinig publicerende en eerder terughoudende auteur herhaaldelijk op tijdens het gesprek. Niet alleen qua literaire productie staat Beer-Hofmann volgens Wilhelm geïsoleerd, ook op menselijk vlak lijkt er, ondanks de hartelijke ontvangst, sprake te zijn van een zekere afstand: 'Er ist sparsam als Künstler und zurückhaltend als Mensch' (Eberhardt & Goer 2011: 218). De ruimtelijke setting van het bezoek aan de auteur wordt door Wilhelm voluit ter ondersteuning van dit argument ingezet: zo lijkt Beer-Hofmanns villa in de Hasenauerstraße 'beinahe weltschou abgelegen!' (Eberhardt & Goer 2011: 218) en ook na afloop van het gesprek schrijft Wilhelm de auteur in zijn toenmalige woonst een zekere wereldvreemdheid en verhevenheid toe: 'Es ist mir, als hätte ich ein Stückchen Märchenland gesehen und nun gings wieder zurück ins rauhe, wache Leben... Es liegt so abseits vom Alltag, dieses vornehme, stille Dichterheim, gleichwie der Künstler, den es herbergt' (Eberhardt & Goer 2011: 222). Deze aan Beer-Hofmann toegeschreven 'verhevenheid' ten opzichte van het alledaagse schemert ook ironisch door in Wilhelms beschrijvingen van het eigenlijke gesprek. Zo is Beer-Hofmanns spreekstijl 'wohlabgestimmt' om 'gleichsam von den Banalitäten des Alltagsgespräches ins Subtile, Geistige [...] zu flüchten' (Eberhardt & Goer 2011: 218) en keert de conversatie pas na het brengen van de thee naar de 'Erdenschwerde des Alltags' (Eberhardt & Goer 2011: 220) terug. De verheven schrijver krijgt niet toevallig daardoor ook sterk het karakter van een erudiet persoon, wat Beer-Hofmann ook zelf onderstreept door het effectief voorlezen van tijdens het gesprek aangehaalde passages om de eigen argumentatie kracht bij te zetten: "Es fällt mir da ein schönes Wort aus der Bibel ein – ich glaube in 'Amos 9' – ich will es heraussuchen". *Und er holt aus dem Schranke ein kleines Handexemplar der Bibel, das er aufschlägt. Er zeigt mir die Stelle. Es stimmt: "Amos 9"* (Eberhardt & Goer: 220, mijn cursivering, MM).

Het beeld van Beer-Hofmann als geïsoleerde en moeizaam schrijvende auteur, zoals inleidend verwoord in Wilhelms artikel, hergebruikt dezelfde stereotypen die eerder reeds in de context van de toenmalige literatuurkritiek gearticuleerd werden. In zijn meest virulente vorm zijn deze negatief gepercipieerde eigenschappen terug te vinden in Karl Kraus' polemische essay *Die demolirte Literatur* (1896-1897), dat aanvankelijk via de *Wiener Rundschau* werd verspreid. Naar aanleiding van de afbraak van Café Griensteidl – bekend als verzamelpaats van de 'Jung-Wien'-auteurs – rekende Kraus in zijn essay radicaal af met de schrijverskring en de naar zijn mening maniëristische en geaffecteerde literatuur rond de groep van Hermann Bahr, weliswaar zonder de auteurs in kwestie expliciet bij naam te noemen. Als 'arbiter elegantiarum' lijkt Beer-Hofmann een auteur

der so große Erfolge auf dem Gebiete der Mode aufzuweisen hat, dass er sich getrost in eine Concurrenz mit der schönsten Leserin einlassen kann. Diesem Autor, der seit Jahren an der dritten Zeile einer Novelle arbeitet, weil er jedes Wort in mehreren Toiletten überlegt, liefert ein persischer Tuchfabrikant die besten Stoffe. [...] Stets auf Schönheit und möglichste Exactheit einer jeden Pose bedacht, versteht er Alles um sich herum zu geschmackvoller Wirkung zu vereinigen [...] Dieser Dichter nun geht in seinen Bestrebungen so weit, dass er von der eigenen Umgebung nicht mehr verstanden wird. (Kraus 1972: 19-21)

Kraus haalt in zijn karikatuur niet enkel het moeizame schrijven aan ('der seit Jahren an der dritten Zeile einer Novelle arbeitet'), ook de houding van de modebewuste en geaffecteerde dandy die voor Kraus symptomatisch verbonden lijkt met het schrijversbeeld van 'Jung-Wien', vormt het middelpunt van zijn (satirische) kritiek. De vermeende isolatie van Beer-Hofmann, ook ten opzichte van de eigen achterban, verbindt Kraus zelfs expliciet met het hardnekkige karakter waarmee de auteur dergelijke artificiële 'poses' aanhoudt.

Dat Beer-Hofmann in tegenstelling tot zijn Weense collega's moeizamer schrijft valt in de vroege jaren ook binnen de intiemere kring van 'Jung-Wien' op. In zijn briefwisseling met Schnitzler in de zomer van 1891 berichten beide schrijvers over hun toenmalige vakantieverblijven en literaire activiteiten. Op Schnitzlers aanraden deze tijd te benutten om 'viel und geistreich [zu] schreiben' (Fliedl 1992: 29) antwoordt Beer-Hofmann ontkennend: 'Wenn Sie glauben ich hätte viel Zeit zum Schreiben irren Sie' (Fliedl 1992: 30). In zijn daaropvolgende brief benadrukt Schnitzler nog uitdrukkelijker de noodzaak tot schrijven: 'Nächstens werden Sie etwas schreiben müssen, das steht fest. [...] Haben Sie wirklich gar so viel zu thun?' (Fliedl 1992: 30-31). Hij onderneemt vervolgens ook pogingen om Beer-Hofmann te betrekken bij een toekomstig literair project in de vorm van een samen te redigeren anthologie over de Weense koffiehuisliteratuur. De traagschrijvende Beer-Hofmann krijgt in Schnitzlers gesprekken en briefwisseling net wegens het schaars voorhanden zijnde tekstmateriaal tegelijkertijd ook een zeldzame en exclusieve status: 'Interessant ist, wie einige, als ihr Name [i.e. Beer-Hofmann] genannt wurde, mit einer gewissen Wehmut sagten: "Ja, wenn man von dem was kriegen könnte"' (Fliedl 1992: 30). Schnitzler gaat in zijn briefwisseling met Beer-Hofmann uiteindelijk zover dat hij zijn collega een bijna religieus-esthetische 'missie' toedicht: 'in Ihnen muß ja schließlich die Poesie *herangebracht* werden. Ich mache Sie auf dieses Wort ganz besondern aufmerksam' (Fliedl 1992: 30). In zijn autobiografische en chronologisch bijgehouden *Daten* blijkt de druk van Schnitzler niet zonder gevolg te zijn geweest. Beer-Hofmann vermeldt bij zijn notities van het jaar 1891: 'Im Frühsommer hab ich zu schreiben begonnen' (Weber 1984: 20).

Op zijn toenmalige positie binnen het literaire veld blijkt Beer-Hofmann in de laatste jaren van zijn leven in ballingschap in de Verenigde Staten uitvoerig terug. In gesprekken met de eveneens uit Europa gevluchte literatuurwetenschapper Werner Vordtriede (1915-1985) komt zijn eerder 'toevallige' opname binnen

de schrijversgroep van 'Jung-Wien' expliciet ter sprake.¹¹ Met name over zijn toenmalige onzekerheid en stuurloosheid als jonge schrijver bericht Beer-Hofmann openhartig:

ich [bin] mein ganzes Leben lang so unendlich verspielt gewesen und hab zu allem zu viel Zeit gebraucht [...] Ich wusste nie, was ich werden sollte. [...] Hätte ich nicht *durch reinen Zufall* in einem einzigen Sommer Hugo Hofmannsthal, Schnitzler und Bahr kennengelernt, wär ich vielleicht nie zum Schreiben gekommen. *Aber in jenem Kreise war man überzeugt, ich würde schreiben, und zwar etwas Gutes.* Ich hatte, verstehen Sie wohl, nicht etwa bevor ich irgend etwas veröffentlicht hatte, nein, bevor ich irgend etwas geschrieben hatte, gleichsam ungeheuren Kredit. (Vordtriede 1952: 131, mijn cursivering, MM)

Beer-Hofmanns vriendschappelijke contacten met Hofmannsthal, Schnitzler en Bahr verzekerden hem weliswaar van een vaste positie in hun groep, de verwachtingen en de druk die daarmee gepaard gingen bleken naar eigen zeggen eerder nefast te zijn voor het eigenlijke schrijven. Zover zelfs dat bij een terugblik op zijn eerste literaire werk hij zich retrospectief identificeert met Hofmannsthals beroemde personage Lord Chandos uit *Ein Brief* (1902), waarin poëtische en taalsceptische onzekerheid de vormen van een heuse identiteitscrisis aannemen: 'Aber dann, als ich meine erste Arbeit schrieb, blieb ich plötzlich in der Mitte stecken. Ähnlich wie der Lord Chandos' (Vordtriede 1952: 131). Deze fundamentele onzekerheid komt in de gepubliceerde krantengesprekken niet tot uiting. Door middel van verschillende ensceneringen probeert Beer-Hofmann net de interviewer te overtuigen en de voorstellingen van zichzelf als moeizaam en/of wereldvreemde schrijver om te buigen.

'...aber dem sei nicht so!'

In het reeds aangehaalde gesprek met Wilhelm countert Beer-Hofmann het cliché van de moeizame schrijver door te wijzen op het fundamentele verschil tussen 'moeizaam' en überhaupt 'niet' schrijven. Impliciet zoekt Beer-Hofmann hier aansluiting bij het auteursbeeld van een geïnspireerde *poeta vates*. Wat het schrijven motiveert is een noodzakelijke innerlijke bezieling die zich bij hem pas over een lange tijdsperiode ontvouwt: 'Beer-Hofmann meint, er besäße einen gewissen Ruf als Langsam-schreiber, aber dem sei nicht so! Er arbeite durchaus nicht langsam oder mühselig, er arbeite oft lange nichts – ehe eine Sache so stark auf

11. In tegenstelling tot de andere kranteninterviews waren Vordtriedes 'gesprekken' met Beer-Hofmann nooit voor directe publicatie bedoeld. Pas na de dood van Beer-Hofmann in 1945 verzamelde Vordtriede zijn dagboeknotities over zijn ontmoetingen met de auteur en publiceerde ze in 1952 in *Die neue Rundschau*. De professionele afstand tussen interviewer en auteur is in vergelijking met de andere gesprekken volledig verdwenen ten voordele van een persoonlijk-intiemere toon die de vorm aanneemt van een literaire dialoog tussen gelijkwaardige gesprekspartners met vergelijkbare biografische achtergronden en interesses. Pas postuum maken deze 'gesprekken' dus de overstap van een (epi)tekst 'privé' naar een (epi)tekst 'public'.

ihn wirke, dass er zur endlichen Gestaltung schreite' (Eberhardt & Goer 2011: 218). Wilhelm toont zich in de verdere verloop van het gesprek echter niet overtuigd van Beer-Hofmanns antwoord. Niet enkel toont hij zich sceptisch tegenover de tijdspanne waarin Beer-Hofmann literaire projecten probeert af te werken, eens te meer maakt hij gebruik van de ruimtelijke setting om ook zelf een verklaring te leveren voor Beer-Hofmanns beperkte literaire productie. Die 'verklaring' vindt hij in bijzondere mate in de rijk gevulde bibliotheek van de auteur terug die zijn tijd grotendeels zou opeisen:

Wir treten ins Bibliothekszimmer des Dichters ein. [...] Meine Blicke schweifen über die Wände bis an die Decke füllenden Bücher. Der Hausherr schätzt ihre Zahl auf über 4000 Bände. Die Fülle der Eindrücke, die hier im reichen Studium dem Dichter zuströmen, macht es begreiflich, dass er einen großen Teil seiner Zeit der genießenden, ansammelnden Lektüre widmet, und dass sich sein eigenes Schaffen als letzte Blüte seiner geistigen Tätigkeit nur zögernd von seiner Seele losringt. (Eberhardt & Goer 2011: 221)

Ook in het vijftien jaar later gevoerde gesprek tussen Beer-Hofmann en Karl Marilaun in het *Neues Wiener Journal* (1923) komen dezelfde problematische aspecten van zijn schrijverschap opnieuw naar voren. Marilaun confronteert de auteur voornamelijk met het publieke beeld van de afstandelijke, ongeïnteresseerde 'estheet' dat nog steeds over hem de ronde doet. Beer-Hofmann toont zich ook hier zeer bewust van zijn publieke imago en de verwachtingen die daarmee gepaard gaan: 'Man hat nun einmal sein "Kastel", in das man ein-und allemal eingesperrt wurde. Und in meinem Kastel steht: vornehm, reserviert, lebt in gemessener Entfernung von der Gegenwart, die ihn offenbar nicht interessiert' (Eberhardt & Goer 2011: 238). Aan de hand van zijn op dat moment nog onafgewerkte bijbeltrilogie *Die Historie von König David* probeert Beer-Hofmann deze strikte etikettering te ontwrichten. Enerzijds herhaalt hij het reeds bij Wilhelm gebruikte argument van de innerlijke bezieling – 'ohne wirkliches, inneres Müssen habe ich eigentlich nie in meinem Leben ein Wort geschrieben' (Eberhardt & Goer 2011: 239) –, anderzijds presenteert de dichter zichzelf echter in het bijzonder als een oudere, mature auteur die naar een 'opus magnum' toewerkt dat al het (literair) voorafgaande zal overschaduwen. Marilauns opmerking dat hij met zijn bijbeltrilogie net teruggrijpt naar mythische figuren die 'zeitlich [...] unserer Gegenwart entrückt scheinen' (Eberhardt & Goer 2011: 239) countert Beer-Hofmann door zijn werk juist als een uniek 'Dokument seiner Zeit' (Eberhardt & Goer 2011: 240) te presenteren: 'Ich kann darauf natürlich nur antworten, dass jede meiner Gestalten, der Jaakob des biblischen Dramas oder mein König David, in keinem Zeug verleugnen wollen, von meinem heutigen Weltbild bestimmt zu sein' (Eberhardt & Goer 2011: 239). Het idee continu beïnvloed te worden door hedendaagse problematieken incorporeert Beer-Hofmann bovendien in zijn antwoord op het beeld van de traagschrijvende auteur. Net wegens zijn aanhoudende 'Auseinandersetzung mit dem, was uns heute bewegt' (Eber-

hardt & Goer 2011: 239) kunnen zijn werken pas na een intensief-persoonlijke en literaire stellingname afgerond worden. Aan zijn fragmentaire *David*-cyclus kan Beer-Hofmann dan ook pas verder werken wanneer hij 'die großen, mein bisheriges Weltbild umstürzenden Eindrücke der letzten Jahre und unserer Gegenwart so weit innerlich zu verarbeiten vermocht habe, um nun zu ihnen auch dichterisch Stellung nehmen zu können' (Eberhardt & Goer 2011: 239).¹² Binnen die optiek vindt ook een nieuwe houding ten opzichte van het vroegere literaire werk plaats. Als 'älter Gewordener' spreekt Beer-Hofmann voor de eerste keer expliciet over 'Mängel', 'Fehler', 'Unklarheiten' en 'Ungekonntes' (Eberhardt & Goer 2011: 240) in vroegere teksten. Volledig afwijzen doet Beer-Hofmann zijn vroege literaire werk echter niet. In de hoedanigheid van 'Jugendwerke' wordt het door de auteur teleologisch geïncorporeerd als een noodzakelijk te nemen (om)weg naar het latere 'opus magnum': 'Sie Sehen, das Schlagwort vom wirklichkeitsfremden, die Gegenwart ablehnenden Ästheten lässt sich auf mich eigentlich doch nicht anwenden' (Eberhardt & Goer 2011: 239).

Ook in het relatief korte artikel in *Die literarische Welt* uit 1928 herneemt Beer-Hofmann enkele corrigerende strategieën ten opzichte van zijn prediscursieve auteursbeeld. Opnieuw benadrukt hij aan de hand van zijn *David*-trilogie dat hij niet 'jenen beistimmen [möchte], die mir vorhalten, dass ich lange an einer Sache arbeite: Die Wahrheit ist, dass ich lange *nicht* arbeite' (Eberhardt & Goer 2011: 242). De reeds in het gesprek met Paul Wilhelm vermelde langere periodes waarin niet geschreven wordt, laten hem dan ook toe zijn schrijverschap niet constant mee te dragen. Net zoals de geïnspireerde *poeta vates* 'ist man es nur dann, wenn der Sturm durch einen bläst' (Eberhardt & Goer 2011: 242). Beer-Hofmanns aandacht is niet alleen beperkt tot bepaalde (schrijf)periodes maar bovendien ook verdeeld: 'neuerdings fesselt mich ungemein ein anderer Stoff, den ich durch eine kleine prosaische Arbeit loszuwerden hoffe' (Eberhardt & Goer 2011: 242). Op aangeven van de journalist ('V.W.') komen binnen dezelfde context ook Beer-Hofmanns werkzaamheden als regisseur kort ter sprake. Opvallend haalt de auteur ook kort financiële-pragmatische beslommingen aan die hem van zijn literaire werk afhouden. Nadat hij sinds de jaren twintig onder andere als regisseur enige tijd werkzaam was bij Max Reinhardt hinderde 'das wirtschaftliche Problem [s]einer (früher unabhängigen) Existenz' (Eberhardt & Goer 2011: 242)

12. Als voorbeeld van een dergelijke stellingname publiceerde Beer-Hofmann reeds in 1918 zijn *Jaakobs Traum* in antwoord op een maatschappelijk groeiend en zich militant verspreidend antisemitisme na de Eerste Wereldoorlog: 'Es wäre mir gewünscht gewesen, "Jaakobs Traum" [...] bis zur Vollendung meiner Arbeit – unveröffentlicht zu lassen. Ereignisse veranlassen mich auf meinen Wunsch zu verzichten' (Beer-Hofmann 1996: 540). De volledige cyclus bleef uiteindelijk onafgewerkt. Na het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog gaf Beer-Hofmann het schrijven aan zijn *Historie* op. Eén deel van de theatercyclus verscheen reeds in 1933 als aparte publicatie onder de titel *Der Junge David. Sieben Bilder*. Daarop volgde in 1936 nog een *Vorspiel auf dem Theater zu König David*.

13. Van de interviewer in kwestie zijn enkel de initialen 'V.W.' terug te vinden. Naar aanleiding van een eerder verblijf in Berlijn hield de interviewer onder de vorm van een gezamenlijke wandeling met de auteur een kort gesprek in het 'Türkenschanzpark' nabij Beer-Hofmanns woonst in de Hasenauerstraße in Wenen.

tijdelijk zijn literaire productie. De concrete sociaal-economische omstandigheden van zijn schrijverschap na de Eerste Wereldoorlog komen hier voor de eerste keer, zij het op summiere wijze, aan bod. In de context van het teleologisch toewerken naar zijn bijbelcyclus valt eveneens op dat de aandacht zich verplaatst van een directe tegenstelling met het vroegere werk naar het bereiken van een geschikt moment *an sich*. Het kunnen afwerken van zijn *David*-stukken wordt een vraag van het 'auf seine Stunde warten können' (Eberhardt & Goer 2011: 242). Zijn naar eigen zeggen 'große Geduld' onderscheidt hem in die zin dan ook duidelijk van '[s]einen Freunden [...], die mir die Fortsetzung abverlangen' (Eberhardt & Goer 2011: 242).

Conclusie

De verschillende auctorale strategieën aan de hand waarvan Beer-Hofmann zich zelf presenteert komen binnen de vooroorlogse auteursgesprekken bijzonder duidelijk tot uiting. Dat Beer-Hofmann op de hoogte was van de publieke receptie van zijn figuur resp. van zijn werk bewijzen de herhaaldelijke pogingen om zijn foutieve 'label' te doorbreken. Bij dergelijke (corrigerende) zelfpresentaties gaat het niet principieel om pejoratieve en artificiële tegenhangers van één verondersteld 'authentiek' zelfbeeld, noch om personificaties van auteursintenties die het literaire werk dwingend sturen. Vanuit een positioneringslogica gedacht overstijgen de aangehaalde gesprekken met Beer-Hofmann dan ook het intersubjectieve en/of voyeuristische kader van 'persoonlijke' ontmoetingen tussen de auteur en een al dan niet kritisch ingestelde gesprekspartner. Opgevat als *Inszenierungspraxis* zijn literaire gesprekken voor Beer-Hofmann duidelijk een middel om dialogisch te sleutelen aan het publieke imago van de afstandelijke en moeizaam schrijvende estheet dat door andere actoren van het literaire veld wordt bepaald. De veldgeïnspireerde aandacht van Jürgensen en Kaiser voor het gebruik van (epi)teksten zoals interviews en gesprekken levert hier een belangrijke bijdrage aan de studie van auteursbeelden en auctorale *Selbstinszenierung* binnen de publieke ruimte. Als genre geven literaire gesprekken en interviews dan ook inzicht in de manier waarop auteurs binnen de bredere literaire context een plaats innemen en vormgeven. Beer-Hofmanns worsteling met bepaalde hem toegeschreven stereotiepe auteursbeelden benadrukt ook binnen deze context het belang van het dialogische kader van zijn auteurschap.

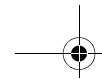
Bibliografie

- Amossy, R. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF, 2010.
 Beer-Hofmann, R. *Die Historie von König David und andere dramatische Entwürfe*. Hrsg. und mit einem Nachw. von Norbert Otto Eke. Paderborn: Igel Verlag, 1996.

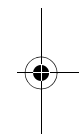
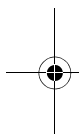
- Borchmeyer, D. (red.) *Richard Beer-Hofmann: Zwischen Ästhetizismus und Judentum*. Paderborn: Igel Verlag, 1996.
- Dorleijn, G. 'Grensverkeer in de media. De "Selbstinszenierung" van de auteur in literaire interviews', in: Besamusca, E., Hermann, C. & Vogl, U. (red.) *Out of the Box. Über den Wert des Grenzwertigen*. Wien: Praesens Verlag, 2013, 83-103.
- Eberhardt, S. & Goer, C. (red.) *Über Richard Beer-Hofmann. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren*. Hamburg: Igel Verlag, 2012 [1996].
- Eckermann, J. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. von Christoph Michel. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2011.
- Fliedl, K. (red.) *Arthur Schnitzler – Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel 1891-1931*. Zürich, Wien: Europaverlag, 1992.
- Genette, G. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Heimann-Jelinek, F. (red.) *Zu Gast bei Beer-Hofmann. Eine Ausstellung über das jüdische Wien der Jahrhundertwende*. Wien: Jüdisches Museum, 1999.
- Heubner, H. *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*. Berlin: Logos, 2002.
- Hoffmann, T. 'Das Interview als Kunstwerk. Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews am Beispiel W.G. Sebalds', in: *Weimarer Beiträge*. 55 (2), 2009, 276-292.
- Hoffmann, T. & Jaspers, U. 'Die eigenständige Zeichenwelt des Interviews. Torsten Hoffmann im Gespräch mit Ulrike Jaspers über Schriftsteller und ihr ambivalentes Verhältnis zum Interviews', in: *Forschung Frankfurt*. 3, 2011a, 50-55.
- Hoffmann, T. 'Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald', in: Jürgensen, C. & Kaiser, G. (red.) *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter, 2011b, 313-340.
- Jannidis, F. 'Autor, Autorbild und Autorintention', in: *Editio*. 16, 2002, 26-35.
- Jürgensen, C. & Kaiser, G. (red.) *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter, 2011.
- Kraus, K. *Die demolirte Literatur*. Steinbach: Anabas Verlag, 1972.
- Marilaun, K. 'Gespräch mit Beer-Hofmann', in: *Neues Wiener Journal*, 26 oktober 1923.
- Masschelein, A., Meurée, C., Martens, D. & Vanasten, S. 'The Literary Interview. Toward a Poetics of a Hybrid Genre', in: *Poetics Today*. 35 (1-2), 2014, 1-49.
- Meizoz, J. *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine érudition, 2007.
- Meizoz, J. *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine érudition, 2011.
- Nora, O. 'La visite au grand écrivain', in: Nora, P. (red.) *Les Lieux de Mémoire, La Nation*, vol. 3. Paris: Gallimard, 1986, 563-587.
- Rodden, J. *Performing the Literary Interview. How Writers Craft Their Public Selves*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2001.
- Verstraeten, P. 'Buysse in gesprek met D'Oliveira. Het literaire interview en de constructie van auteursbeelden', in: *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap*. 29, 2013, 39-53.
- Vordtriede, W. 'Gespräche mit Beer-Hofmann', in: *Die Neue Rundschau*. 63, 1952, 122-151.

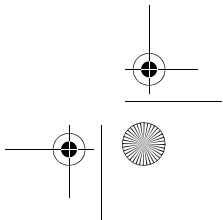
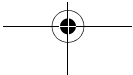
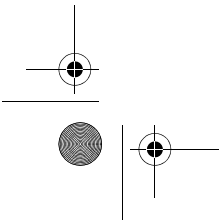
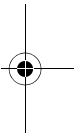
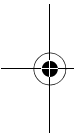
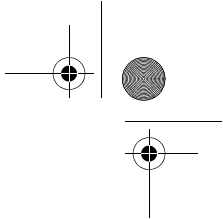
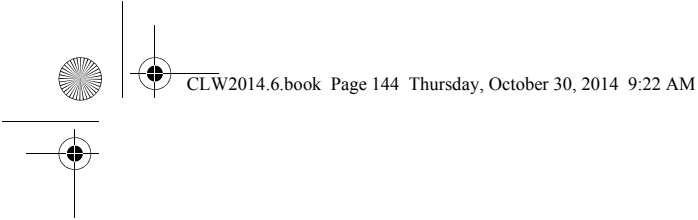
MATHIAS MEERT

- W., V. 'Ein Spaziergang mit Richard Beer-Hofmann', in: *Die Literarische Welt* (Berlin). 44, 2 november 1928.
- Weber, E. 'Richard Beer-Hofmann: Daten', in: *Modern Austrian Literature*. 17 (2), 1984, 13-42.
- Wilhelm, P. 'Bei Richard Beer-Hofmann', in: *Neues Wiener Journal*, 26 januari 1908.



BIJDRAGE BUITEN HET THEMA





IDEOLOGIEKRITIEK NA HET POSTMODERNISME

Sven Vitse
Universiteit Utrecht

De voorbije honderd jaar hebben letterkundigen met grote consistentie ethische en/of ideologiekritische effecten toegeschreven aan literatuur. Met name vormelijke innovaties worden vaak in staat geacht om het perspectief van de lezer op de wereld te beïnvloeden. Een dominante vertegenwoordiger van deze opvatting is de Russische formalist Viktor Sjklovski (1982), die in zijn sleutelartikel 'Kunst als procédé' betoogt dat innovatieve vormelijke strategieën de conventionele waarnemingspatronen van de lezer de-automatiseren. Deze redenering heeft een lange traditie in de literatuurwetenschap en werkt via de poststructuralistische opvattingen van Roland Barthes door in de studie van het postmodernisme. Geïnspireerd door Barthes schrijft bijvoorbeeld Linda Hutcheon (1989) aan postmoderne literatuur het vermogen toe om gevestigde ideeën, de zogeheten 'doxa', te ontwarpen en ter discussie te stellen.

Deze traditie heeft een keerzijde: met name in de marxistische literatuurstudie zijn literaire verschijnselen in vele gevallen zelf als ideologische effecten beschreven. Ook in deze traditie nemen innovatieve literaire vormen een bijzondere positie in, omdat daarin de ideologische reflecties het duidelijkst te zien zouden zijn. Zo interpreteert Georg Lukács (1963) de modernistische proza-experimenten als ideologische reflecties van maatschappelijke vervreemding. In de discussie over het postmodernisme is Fredric Jameson (1991) de meest eloquente vertegenwoordiger van de marxistische positie: hij veroordeelt de postmoderne roman als de culturele representatie van het laatkapitalistische warenfetisjisme.

Tussen beide uitersten zijn vanzelfsprekend veel grijstinten te vinden (ook bij Jameson), waarbij aan literatuur zowel ethische en ideologiekritische, als ideologische effecten toegeschreven worden. Theoretici als Louis Althusser (1977) en diens leerling Pierre Macherey (1966) gaan er bijvoorbeeld van uit dat literatuur raakvlakken heeft met ideologie maar deze tevens zichtbaar kan maken en er zich van kan distantiëren. Fascinatie over dit literatuurtheoretische moeras ligt aan de basis van deze bijdrage. Hoe is het mogelijk dat in een bepaalde periode dezelfde literaire praktijken zulke tegenstrijdige, in politieke termen geformuleerde reacties uitlokken? En hoe kan het dat dergelijke discussies op gezette tijden met veel overtuiging en emotie worden gevoerd? Het is mijn overtuiging, ten eerste, dat hier sprake is van een ingewikkelde begripsverwarring; ten tweede, dat het ideologische niet in de tekst zit maar plaatsvindt in de verhouding tussen lezer en tekst; en ten derde, dat het ideologische gepaard gaat met delicate processen van identificatie en subjectvorming.

Naar aanleiding van bovenstaande problematiek wil ik in dit artikel het theoretische concept ideologie heroverwegen en een model voorstellen voor de studie

van literatuur en ideologie. Dit doe ik op basis van twee theoretische tradities, het marxisme en het poststructuralisme, die zich sterk over ideologische verschijnselen hebben gebogen en die in de discussies over ideologie bovendien tegenover elkaar komen te staan. Zeggen het marxisme en het poststructuralisme immers niet van elkaar dat ze ideologieën zijn? Wat volgt, is niet bedoeld als een overzicht van de verschillende ideologietheorieën en heeft allerminst de pretentie een exhaustief beeld van dit theoretische veld te bieden. Het is veeleer een poging tot begripsbepaling, een heroverweging van het ideologiebegrip na de postmoderne deconstructie van de metaverhalen. Tegelijk is het een onderzoek naar een van de dominante aannames in de moderne letterkunde, namelijk het geloof in de ethische en ideologiekritische kracht van literatuur.

Marxisme en poststructuralisme

Als uitgangspunt neem ik een klassiek marxistische formulering van het ideologiebegrip. Ik citeer uit *Marxism and literary criticism* (1976) van Terry Eagleton. Zoals bekend maakt het marxisme een onderscheid tussen de sociaaleconomische basis van een samenleving en haar bovenbouw, waartoe onder meer de juridische en politieke organisatie behoren.

[This superstructure] also consists of certain 'definite forms of social consciousness' (political, religious, ethical, aesthetic, and so on), which is what Marxism designates as ideology. The function of ideology, also, is to legitimate the power of the ruling class in society: in the last instance, the dominant ideas of a society are the ideas of its ruling class.

Art, then, is for Marxism part of the 'superstructure' of society. It is (...) part of a society's ideology – an element in the complex structure of social perception which ensures that the situation in which one social class has power over the others is either seen by most members of the society as 'natural', or not seen at all. (Eagleton 1976: 5)

Deze basisgedachte is door Marx en Engels merkwaardig genoeg nauwelijks uitgewerkt en heeft geleid tot een enorme begripsverwarring die tot vandaag de discussie over literatuur en ideologie overschaduwt. Zij omvat ten minste drie theoretische concepten die in de marxistische literatuurstudie door elkaar lopen en die ik wil aanduiden met de termen determinatie, engagement en ideologie.

Het probleem van de determinatie vormt volgens mij de kern van de marxistische esthetiek. De worsteling met dit concept loopt dan ook als een rode draad door de marxistische literatuurstudie. Zij betreft de verhouding tussen de sociaaleconomische situatie enerzijds en het bewustzijn en/of de culturele productie anderzijds. Antonio Negri verwoordt in *Art & Multitude* (2011) deze gedachte als volgt: 'a correspondence (rough, of course, but nonetheless real) between the various periods of artistic activity (...) on the one hand, and the forms of capitalist production and organization of labour on the other' (Negri 2011: 102). Ik zou

het begrip determinatie met Raymond Williams veeleer willen omschrijven als 'the setting of limits and the exertion of pressure' (Williams 2005: 34) dan als een vorm van causaliteit, 'an external cause which totally predicts or prefigures, indeed totally controls a subsequent activity' (idem: 32). Determinatie impliceert dus de permanente druk van materiële omstandigheden, in interactie waarmee het handelen, het spreken, het denken en dus ook de esthetische productie zich vormen.

Het tweede probleem is dat van het engagement. Wanneer men accepteert dat literatuur deel uitmaakt van de ideologie, krijgt de schrijver de zware taak toegewezen om deze ideologie te ontmaskeren of zichtbaar te maken. Engagement verhoudt zich tot determinatie als subject tegenover object. Deze tegenstelling kan theoretisch worden opgeheven door middel van het concept dialectiek maar blijft in de praktijk verdeling zaaien, zoals de discussies binnen de marxistische traditie uitvoerig demonstreren.

Het derde probleem is dat van de ideologie. Het zou theoretisch elegant zijn om ideologie te definiëren als de bemiddelende factor in de oppositie tussen subject en object, tussen engagement en determinatie. Anders gezegd: in de ideologie beleeft en verwerkt het subject de determinatie. In de marxistische traditie is echter, vreemd genoeg, geen consistentie te vinden in de benadering van het ideologiebegrip. Dit heeft volgens mij veel te maken met de cruciale misvatting die in het basis-bovenbouwmodel is ingebakken: de veronderstelling dat ideologie een epistemologische term is, een vorm van reflectie, representatie of kennis die *tegenover* een als dieptestructuur opgevatte materiële werkelijkheid staat. Daar kom ik later op terug.

Hoe is het deze marxistische beginselen vergaan in het poststructuralisme? Het begrip determinatie is in de taboesfeer terechtgekomen: met name de suggestie dat het sociaaleconomische in laatste instantie bepalend zou zijn vormt een wig tussen marxisme en poststructuralisme. Dat onbehagen heeft geleid tot alternatieve conceptuele modellen voor de verhouding tussen het materiële en het symbolische. Ik denk aan concepten als overdeterminatie in het werk van Althusser (1996), waarin de determinatie blijft bestaan, of discours zoals uitgewerkt door Ernesto Laclau en Chantal Mouffe (1985).

Het onbehagen met determinatie lijkt gelijk op te gaan met de verheerlijking van het engagement. Het begrip engagement krijgt in de twintigste-eeuwse letterkunde grosso modo twee invullingen: de geëngageerde auteur moet samenhangen tonen (de realisme-traditie) of integendeel samenhangen ontwrichten (de vervreemdingstraditie). Beide opvattingen komen zowel binnen als buiten de marxistische traditie voor en beide appelleren aan de ideologiekritiek: de eerste beschouwt het onvermogen om samenhang tussen verschijnselen te zien als een ideologische reflectie, de tweede beschouwt het geloof in samenhang als een ideologische reflectie. Zowel binnen als buiten de marxistische traditie heeft men bovendien getracht engagement los te koppelen van auteursintentie, wat gepaard

gaat met een verschuiving van de focus op engagement naar een focus op ideologiekritiek. Van Engels tot Macherey hebben marxisten een onthullend en ideologiekritisch vermogen toegeschreven aan teksten, onafhankelijk van de auteursintentie.

De poststructuralistische literatuurstudie in de traditie van Barthes en Derrida combineert de vervreemdingstraditie met de ontkoppeling van engagement en auteursintentie, waarbij ideologiekritiek de vorm aanneemt van deconstructie. Concepten als de dood van de auteur, *la différence* en de onbepaaldheid van de tekst laten zich wonderwel verzoenen met het begrip engagement. Als 'Tekst' op transcendentiaal niveau onbepaald is, en als onbepaaldheid in beginsel ideologiekritisch is, dan is 'Tekst' per definitie ideologiekritisch, a fortiori teksten die de onbepaaldheid als literaire strategie inzetten. Rest nog slechts de teksten die de onbepaaldheid maskeren als ideologisch te deconstrueren.

De verschuiving van het engagement van de auteur (een intentionele categorie) naar het ideologiekritische vermogen van de literaire tekst (losgekoppeld van de auteursintentie) is volgens mij een variant van de *intentional fallacy* die ik zou willen aanduiden als de *critical fallacy*: het verschijnsel waarbij de criticus het eigen kritische bewustzijn projecteert als kenmerk of effect van de tekst. Deze *critical fallacy* is verwant aan wat Jacques Rancière in 'The paradoxes of political art' aanduidt als 'the *pedagogical* model of the efficacy of art' (Rancière 2010: 136): het geloof (ongefundeerd volgens Rancière) dat bepaalde esthetische verschijnselen leiden tot bewustzijns- en gedragsverandering. Dit 'pedagogische model' kan blijven bestaan, aldus Rancière, 'so long as there exist patterns of intelligibility and forms of mobilization strong enough to sustain the artistic procedures that, in turn, are supposed to sustain them' (idem: 143). Veeleer dan er het gevolg van te zijn, bemiddelt het kritische bewustzijn in de perceptie van esthetische verschijnselen, waaraan vervolgens kritische effecten worden toegeschreven.

Het begrip ideologie is in het poststructuralistische denken vooral op epistemologische gronden aangevallen. Het marxistische ideologiebegrip zou een metataal veronderstellen en in een dergelijke metataal gelooft de postmoderne mens niet meer. 'Le grand récit a perdu sa crédibilité' (Lyotard 1979: 63). Slavoj Žižek vat deze postmoderne scepsis als volgt samen:

does not the critique of ideology involve a privileged place, somehow exempted from the turmoils of social life (...)? Is not the claim that we can accede to this place the most obvious case of ideology? (Žižek 1994: 3)

Deze kritische benadering van het ideologiebegrip is volgens mij niet productief, en dat om twee redenen. In de eerste plaats vormt de deconstructie van de metataal een politiek en historisch probleem om tot een transcendentiaal probleem, een probleem dat de mogelijkhedenvoorwaarden betreft van de taal en het denken. Niet toevallig gebruikt Lyotard het woord 'crédibilité': de postmoderne

cultuur *geloofd* niet meer in metaverhalen, het probleem van de metataal is dus een probleem van legitimiteit, met aanwijsbare historische wortels, zoals de geschiedenis van het communisme.

De tweede reden is dat de deconstructie van het marxistische ideologiebegrip voorbijgaat aan het belangrijkste theoretische probleem, namelijk de epistemologische benadering die dat begrip impliceert. Met Raymond Williams beschouw ik als het fundamentele probleem van het basis/bovenbouwmodel dat het taal en bewustzijn *tegenover* de materiële werkelijkheid lijkt te plaatsen en daardoor mist dat spreken, denken en schrijven praktische handelingen, maatschappelijke praktijken *in* die materiële werkelijkheid zijn.

given the practical separation of 'the world' and 'the language in which we speak about it', or in another form, of 'reality' and 'consciousness', the materiality of language could be grasped only as physical – a set of physical properties – and not as material activity: in fact the ordinary scientific dissociation of the abstracted physical faculty from its actual human use (Williams 1977: 30).

Deze dualistische visie leidt tot de opvatting dat taal, literatuur en bewustzijn primair reflecties, representaties of uitdrukkingen bieden van een als dieptestructuur opgevatte werkelijkheid. Ideologie wordt in deze traditie al te gemakkelijk opgevat als onwetendheid, illusie, kortom: als epistemologische fout. Bovendien lijkt dit model taal en literatuur enerzijds en ideologie anderzijds op hetzelfde epistemologische niveau te plaatsen, een impliciete gelijkschakeling die marxistische literatuurwetenschappers voor grote problemen stelt.

De dualistische opvatting zit echter ook in het structuralisme ingebakken, zoals Williams betoogt, en leeft op die manier voort in het poststructuralisme. De diepgaande problematisering van taal als representatie – de radicale epistemologische twijfel – is een logisch gevolg van dit dualistische uitgangspunt, evenals het emancipatoire potentieel dat de poststructuralistische literatuurbeschouwing toeschrijft aan de materialiteit van de betekenaar. Bovendien neigen ook structuralisme en poststructuralisme naar een gelijkschakeling van taal en ideologie. Enerzijds gaat deze traditie ervan uit dat taal in hoge mate het bewustzijn constitueert; anderzijds wordt de epistemologische fout, de blinde vlek of miskenning die volgens het marxisme eigen is aan ideologie, veralgemeend naar elke vorm van taalgebruik en naar elk tekensysteem.

Een gevolg van deze dualistische taalopvatting zijn poststructuralistische omschrijvingen van ideologie als een vorm van taalgebruik die pretendeert met de werkelijkheid samen te vallen, als 'verstarde code' (cf. Van Alphen 1987), als 'semiotic closure', als naturaliserende mythe, als een hiërarchisch systeem van binaire opposities, of als een vertoog dat het particuliere laat doorgaan voor het universele. Deze talige of semiotische benaderingen van ideologie blijven volgens mij vastzitten in de weeffout van het basis/bovenbouwmodel. Met een marxistische term zou men kunnen zeggen dat deze opvattingen het verschijnsel ideologie

‘reïficeren’ door te spreken over ‘een’ ideologie, veeleer dan over ideologie als proces, en te suggereren dat ideologie een ‘ding’ is, in dit geval een talige of semiotische structuur. De problematische verhouding tussen het begrip (semiotische) code en het begrip ideologie blijkt bijvoorbeeld uit het codebegrip van Stuart Hall (1986a). De ‘dominant code’ (Hall 1986a: 136) is volgens Hall een genaturaliseerde code, waarvan het geconstrueerde karakter onopgemerkt blijft: deze code ‘has the (ideological) effect of concealing the practices of coding which are present’ (idem: 132). Terwijl het ideologische in deze formulering een effect is van een code, gebruikt Hall in hetzelfde artikel de term ‘dominant ideology’ (idem: 137) als synoniem voor ‘dominant code’.

Het begrip ‘discours’, in de benadering van Laclau en Mouffe (1985), biedt mogelijkheden om dit dualisme te ontstijgen. Als maatschappijmodel laat het immers toe om taalgebruik als een sociale praktijk te beschouwen, die onlosmakelijk verbonden is met sociale machtsverhoudingen, en om het symbolische met het materiële te verbinden – de discursieve organisatie betreft zowel talige als niet-talige verhoudingen. Daardoor is het concept erg geschikt om conflicten te beschrijven, zowel tussen partijen in het sociale antagonisme als tussen de vertogen die ze hanteren, bijvoorbeeld in literaire teksten. Als taalopvatting laat discours toe om het symbolische te verbinden met het reële, het verdrongen antagonisme waarrond elk vertoog georganiseerd is (en dat bij Laclau en Mouffe niet meer in marxistische termen geïnterpreteerd wordt).

Toch denk ik dat het onvruchtbaar is om het talige discoursbegrip als synoniem of alternatief voor ideologie te gebruiken. Žižek (1989) heeft laten zien dat talige discoursen mogelijkheden bieden tot ideologische processen van identificatie en verdringing – subjecten hechten zich aan discoursen en met name aan hun centrale betekenaars. Maar het discours valt niet met het ideologische proces samen. De centrering van betekenis in een talig discours maakt ideologische identificatie mogelijk maar is op zich een neutraal verschijnsel dat eigen is aan taalgebruik en betekenisgeving. Bovendien beperken ideologische effecten zich niet tot discursieve verschijnselen en kan zowel een discours als de deconstructie ervan tot heel uiteenlopende ideologische effecten aanleiding geven.

Ideologie

Ik wil dan ook het ideologiebegrip uit de epistemologische sfeer halen en losweken uit zijn verankering in de taalfilosofie. Taalgebruik heeft ideologische effecten maar ideologie is geen primair talig verschijnsel. Ik wil het begrip ideologie uit de epistemologische sfeer van kennis en representatie halen door het te omschrijven als een sociaalpsychologisch mechanisme – als iets wat ‘gebeurt’, een sociaalpsychologisch proces waarbij identificatie gekoppeld wordt aan verdringing.

Binnen de marxistische traditie heeft Louis Althusser (1976) een belangrijke wending in het ideologiebegrip in deze zin gerealiseerd. Zijn omschrijving van

ideologie als een imaginaire verhouding tot de werkelijkheid, als ‘geleefde ervaring’ van die werkelijkheid, ‘le rapport imaginaire [...] aux rapports réels’ (Althusser 1976: 117), heeft het ideologiebegrip losgemaakt uit het epistemologische keurslijf waarin het klassieke marxisme het had opgeborgen. Bovendien heeft Althusser ideologie geanalyseerd in termen van identificatie en subjectvorming, zodat ideologie niet langer als een representatie of een vorm van kennis wordt gezien maar als een sociaalpsychologisch mechanisme. De subjectvorming en het gevoel van vanzelfsprekendheid dat het individu daaraan ontleent, beschouwt Althusser als de kern van het ideologische proces: ‘Comme toutes les évidences (...) cette “évidence” que vous et moi sommes des sujets – et que ça ne fait pas problème – est un effet idéologique, l’effet idéologique élémentaire’ (idem: 124).

Het ideologische mechanisme impliceert dus identificatie en subjectivering: wanneer het succesvol is, zal het proces van identiteitsvorming slagen. Een geslaagde subjectvorming is een voorwaarde voor het welbevinden van het individu en voor de reproductie van de maatschappelijke werkelijkheid. Deze subjectvorming vindt plaats in uiteenlopende sociale en culturele praktijken en instituties (‘ideologische staatsapparaten’) en wordt in elke nieuwe praktijk herhaald – gereproduceerd of getransformeerd. In dit ideologische proces – dat Althusser aanduidt met de term ‘interpellatie’ – beleeft en verwerkt het zich vormende subject de materiële determinatie. Dit ideologiebegrip is verwant aan Gramsci’s hegemoniebegrip zoals dat uitgewerkt wordt door onder meer Raymond Williams: ‘a saturation of the whole process of living’ waarbij ‘the pressures and limits of a given form of domination are [...] experienced and *in practice internalized*’ (Williams 1977: 110).

Welke maatschappelijke praktijken deze identiteitsvorming begeleiden en met welke subjectposities identificatie tot stand komt, maakt niet uit – het ideologische mechanisme functioneert op dezelfde manier bij bijvoorbeeld identificatie met het marxisme of met het liberalisme. Wanneer dit proces van identificatie niet succesvol is, spreekt Žižek van hysterie: ‘the incapacity of the subject to fulfill the symbolic identification, to assume fully and without restraint the symbolic mandate’ (Žižek 1989: 113).

Hoewel een aan de psychologie ontleend begrip als subjectvorming een centrale rol speelt in het ideologische mechanisme, brengt het een theoretisch probleem met zich mee. Hall merkt op dat een psychologisch geïnspireerd ideologiebegrip – bijvoorbeeld gebaseerd op Lacans analyse van de ‘spiegelfase’ in de ontwikkeling van het kind – al snel een ahistorisch karakter krijgt: de processen van subjectvorming ‘which Freud and Lacan identify are, of course, universal. [...] The formation of “the subject” in this sense is trans-historical and trans-social’ (Hall 1986b: 160). Ook volgens Dave Morley dreigt een lacaniaans ideologiebegrip het ideologische mechanisme te reduceren tot het psychologisch-linguïstische proces waarbij het subject geconstitueerd wordt door en in de symbolische orde. De specifieke sociaalhistorische omstandigheden waarbinnen het ideologische mechanisme plaatsvindt, blijven in deze benadering onderbelicht.

Een dergelijk ideologiebegrip heeft met andere woorden onvoldoende aandacht voor het verschil ‘between the formation of subjects-for-language and the recruitment of specific subjects to the subject positions of discursive formations through the process of interpellation’ (Morley 1986: 164).

Michel Pêcheux lost dit probleem op door in Althussers ideologiebegrip ‘Ideologie’ (in het algemeen, met hoofdletter) te onderscheiden van (specifieke) ‘ideologieën’ of ‘ideologische formaties’, belichaamd in concrete ‘ideologische staatsapparaten’. Ideologie (in het algemeen) verwijst naar het (ahistorische) proces van interpellatie of subjectvorming; de mens is volgens Althusser en Pêcheux ‘an “ideological animal”’ en het is ‘within this “natural-human” process of history that “Ideology is eternal” (omni-historical)’ (Pêcheux 1994: 146). Net zoals het psychoanalytische subject is het ideologische subject in dit opzicht ‘always-already a subject’ (idem: 148). Ondanks deze verfijning constateert Pêcheux dat de psychoanalytische achtergrond van dit ideologiebegrip verder uitgewerkt dient te worden; zo mist hij ‘a worked-out conceptual articulation between *ideology* and the *unconscious*’ (idem: 147).

Een belangrijke brug tussen ideologie en het onbewuste wordt gevormd door het concept ‘verdringing’. In ‘Het Ik en het Es’ maakt Sigmund Freud het onderscheid tussen ‘het coherente Ik en het daarvan afgesplitste verdrongene’ (Freud 2009: 411). De psychische processen die het functioneren van het Ik zouden verstoren, worden ‘van het bewustzijn uitgesloten’ (idem: 410) en worden onbewust gemaakt door een kracht die Freud de ‘weerstand’ noemt. Het doel van de psychoanalytische arbeid is deze weerstand te overwinnen en de verdrongen psychische processen en voorstellingen bewust te maken: ‘De toestand waarin deze voorstellingen zich vóór de bewustmaking bevonden, noemen wij *verdringing*’ (idem: 407).

Psychologische concepten als het onbewuste en verdringing kennen in de marxistische traditie een lange geschiedenis. Lukács definieert het begrip klassenbewustzijn bijvoorbeeld als volgt: ‘a class-conditioned *unconsciousness* of one’s own socio-historical and economic condition’ (Lukács 1995: 227). Wat verdrongen wordt in het onbewuste, aldus Lukács, zijn de mogelijkheden voorwaarden van het klassenbewustzijn, en die berusten precies in de sociaaleconomische situatie. Die laatste blijft dus onbewust of verdrongen: ‘in the realm of thought also he [the member of a given class] is willing to venture only to the point at which those preconditions begin to be called into question’ (idem: 184). Anders geformuleerd: de ideologische identificatie gaat gepaard met een proces van verdringing.

In *Marxism and form* toont Jameson zich schatplichtig aan Lukács wanneer hij ideologie omschrijft als een vorm van verdringing:

such structural repression of an essential element in the situation (...) a kind of resistance (...) that grows ever stronger as we draw closer and closer to that truth of the socio-economic which, where it realized in all its transparency, would immediately obligate us to praxis (Jameson 1971: 374).

Niettemin voegt hij een belangrijk element aan Lukács' begrip klassenbewustzijn toe: verdringing houdt de situatie in stand, omdat ze het subject in staat stelt het onverdraaglijke van die situatie te verdragen, en op die manier de reproductie van de maatschappelijke werkelijkheid mogelijk maakt. Identificatie en verdringing gaan hand in hand: de verdringing maakt de identificatie mogelijk, die op haar beurt de verdringing bekrachtigt.

Bij het concept ideologische verdringing wil ik nog twee kanttekeningen maken. De eerste betreft het voorwerp van de verdringing. De marxistische formuleringen van Lukács en Jameson suggereren dat de verdringing in laatste instantie betrekking heeft op 'klasse'. Ik ben ervan overtuigd dat verdringing alle mogelijke sociale verhoudingen en conflicten kan betreffen, dus ook genderverhoudingen en etnische verhoudingen, in heden en verleden.

De tweede kanttekening betreft de verhouding tussen verdringing en kennis. Verdringing zie ik niet als een epistemologisch concept. Verdringing is immers niet het ontbreken van kennis, zij impliceert niet noodzakelijk onwetendheid. Het is psychologisch perfect mogelijk om te verdringen wat je weet, en om te weten wat je niettemin verdringt. In 'Het onbewuste' merkt Freud op dat kennis van verdrongen voorstellingen de verdringing niet noodzakelijk opheft. Nadat de verdrongen voorstelling onder woorden is gebracht, blijkt in eerste instantie dat 'de identiteit van de mededeling met de verdrongen herinnering van de patiënt slechts schijnbaar is' (Freud 2009: 236). Verwant aan deze schemerzone tussen onbewuste en bewuste is het principe van de loochening of ontkenning, dat Freud in een later artikel onderscheidt van de verdringing. De ontkenning impliceert 'een opheffing van de verdringing, maar uiteraard geen aanvaarding van het verdrongene' (Freud 2006: 151). Op intellectueel niveau, aldus Freud, erkent het subject datgene wat het ontkent, hoewel het dit op affectief niveau (nog) niet kan accepteren.

In het ideologische proces beschouw ik verdringing als het mechanisme dat toestaat om iets te weten en toch niet aan die wetenschap ten onder te gaan, of door die wetenschap gedwongen te worden de situatie te veranderen. De termen 'kennis' en 'wetenschap' gebruik ik hier echter niet in absolute, positivistische zin. De opheffing van de verdringing leidt veeleer tot een re-articulatie van het ideologische proces en een re-symbolisering van de ideologische identiteit dan tot objectieve kennis die zich aan het ideologische proces zou onttrekken. Op dit punt wijk ik af van Althussers ideologiebegrip, omdat die laatste tegenover de ideologische ervaring de objectieve wetenschappelijke kennis plaatst (hoewel hij ook in de wetenschap ideologische tendensen aanwijst) – een opvatting die mijns inziens niet compatibel is met de opvatting dat het individu 'always-already' een ideologisch subject is.

Literatuur en ideologie

Welke rol speelt literatuur in dit ideologische mechanisme? De productie van literatuur (of een andere kunstvorm) kan worden beschouwd als de materiële, esthetische vormgeving van het ideologische proces. Ik kies er echter voor deze kwestie niet vanuit het perspectief van de productie of de genese maar vanuit het perspectief van de receptie oftewel de lezer te benaderen.

De lezersgerichte benadering is de voorbije decennia dominant geworden in de ideologiekritische literatuurstudie. In de woorden van Herman en Vervaeck: 'It is always the reader who pieces together the ideology of the fiction at hand' (Herman & Vervaeck 2013). Belangrijker nog vind ik de vervolgoepmerking: 'Any aspect of narrative form can lead to multiple ideological interpretations on the part of the reader' (idem). Dit is een logische conclusie uit de poststructuralistische literatuuropvatting, die mijns inziens echter in de letterkundige praktijk niet heel consequent wordt toegepast. Ook de definitie van Herman en Vervaeck suggereert dat de tekst 'een ideologie' bevat, dat wil zeggen 'een waardenpatroon', dat een lezer al dan niet, en al dan niet bewust, waarneemt.

In *Poétique des valeurs* (2001) maakt Vincent Jouve in eerste instantie onderscheid tussen het waardenpatroon van een tekst – 'les valeurs qu'un texte affiche ouvertement' – en de ideologie van een tekst – 'ce qui imprègne un texte à son insu' (Jouve 2001: 11). Niettemin duidt hij dat waardenpatroon ook aan als 'l'idéologie du texte' (idem: 91), die uiteindelijk samen blijkt te vallen met de 'implied author' (idem: 90) en met de 'vision du monde' uitgedragen door de tekst. Een benadering die ideologie gelijkstelt aan waardenpatroon valt volgens mij bijna onvermijdelijk terug in al dan niet vermomde intentionele categorieën. Mijn belangrijkste bezwaar betreft echter de onderliggende poëtica, een mooi voorbeeld van wat ik de *critical fallacy* heb genoemd:

Si les structures du récit classique sont intrinsèquement conservatrices, c'est que la lisibilité, on l'a vu, repose sur la reconnaissance. Il appartient donc au texte ou bien de favoriser la lisibilité en se référant à une série de schémas préexistants, connus donc rassurants, ou bien de remettre en cause cette lisibilité dans le but d'éveiller la conscience critique du lecteur. Autrement dit, le texte peut conforter l'illusion en consolidant les effets de participation ou la désamorcer en jouant sur les effets de distanciation (Jouve 2001: 144).

Jouve kent aan bepaalde literaire strategieën een ideologiebevestigende kracht toe, gebaseerd op identificatie, en aan andere strategieën een ideologiekritische kracht, gebaseerd op de ontregeling van verwachtingen. De vervreemdingstechnieken waarin modernistische en postmoderne teksten grossieren, krijgen ideologiekritische effecten toegeschreven: 'Un texte qui privilégie la distance s'inscrit dans une remise en cause des habitudes de lecture, donc [cursivering, S.V.] des valeurs dominantes' (Jouve 2001: 159). Deze wijdverspreide poëtica steunt op de constructie en gelijkschakeling van drie binaire opposities: ideologie/ideologiekritiek;

identificatie/distantie; conventie/experiment. Met name de eerste oppositie is in deze opvatting dominant. In wat volgt presenter ik een alternatief model.

Mijn bedoeling is niet het bestaan van waardenpatronen en andere tekstenmerken te ontkennen. Wel denk ik dat de begrippen 'waardenpatroon' en 'ideologie' niet als synoniem kunnen worden gebruikt. Een gepercipieerd waardenpatroon biedt mogelijkheden tot ideologische identificatie en verdringing; het is op zichzelf niet dat ideologische proces. De constructie van dit waardenpatroon door de (al dan niet academische) lezer maakt bovendien deel uit van het ideologische proces dat tijdens de lectuur tot stand komt.

Ik focus op de ideologische effecten die tot stand komen tijdens de lectuur. Literatuur bemiddelt in het hierboven besproken ideologische proces van identificatie en verdringing. Jameson typeert de literaire tekst als een symbolische handeling: 'the individual narrative, or the individual formal structure, is to be grasped as the imaginary resolution of a real contradiction' (Jameson 1981: 77). Dat wil ik herformuleren: het literaire werk *kan* een imaginaire verhouding van de lezer tot een reële contradictie mogelijk maken, maar dit proces komt niet noodzakelijk tot stand en kan niet als een inherente eigenschap van een bepaald tekstenmerk beschouwd worden.

Elke literaire strategie of techniek, elk tekstelement, conventioneel of experimenteel, bezit het potentieel om bij te dragen aan identificatie en verdringing. Verschillende tekstelementen kunnen tijdens een en dezelfde lectuur op verschillende manieren en niveaus ideologische effecten sorteren. De mate waarin dat potentieel gerealiseerd wordt, hangt af van de lectuur. Daarbij zijn er geen goede of slechte lezingen, er zijn enkel meer of minder geslaagde en gelaagde ideologische effecten, dat wil zeggen processen van identificatie en verdringing. Het spreekt voor zich dat de ideologische effecten samenhangen met de historische en sociaaleconomische en media-technologische context, de institutionele positie, het waardenpatroon en de poëtische opvattingen van de lezer.

Het ideologische mechanisme wordt dus niet louter door teksten (of andere cultuurproducten) mogelijk gemaakt. Angela McRobbie wijst er terecht op dat in de *cultural studies* de focus vaak vooral op tekstuele identiteit ligt, terwijl subjectvorming evenzeer tot stand komt 'through the cultural practices of everyday life' (McRobbie 1994: 58); anders geformuleerd: 'groups and individuals [...] are more than just audiences for texts' (idem: 58-59). Het ideologische effect van elke lectuur wordt overgedetermineerd door alle andere ideologische processen die de lezer heeft doorgemaakt. In het lezende subject komen talrijke en uiteenlopende ideologische effecten tot stand en het effect van elke lectuur hangt van eerdere leeservaringen en andere sociale praktijken af. 'The text may be contradicted by the subject's position(s) in relation to other texts, problematics, institutions, discursive formations' (Morley 1986: 167).

Deze literaire bemiddeling in ideologische processen is niet inherent progressief of conservatief, wel werkt zij volgens mij altijd bevestigend of versterkend.

Het vermeende ideologiekritische effect van literatuur beschouw ik als het proces waarbij een literair werk een maatschappijkritische of progressieve perceptie bevestigt of versterkt die reeds aanwezig is, meer of minder bewust, maar niet door het literaire werk is gecreëerd. Literatuur bemiddelt in processen van bewustwording, van identificatie en verdringing, maar kan deze processen niet initiëren.

Wat houdt nu deze ideologische identificatie in? Identificatie betekent niets anders dan de vorming of bekrachtiging van de maatschappelijke identiteit van de lezer. Bij positieve identificatie verloopt deze subjectvorming via herkenning, bij negatieve identificatie via ontkenning of afwijzing. Zo kan het gepercipieerde vrouwbeeld of genderdiscours in *Max Havelaar*, opgehangen aan de tegenstelling tussen mevrouw Droogstoppel en Tine Havelaar, leiden tot positieve identificatie (bekrachtiging van het eigen vrouwbeeld door het gepercipieerde vrouwbeeld in de roman) of tot verschillende vormen van negatieve identificatie (bekrachtiging van het eigen vrouwbeeld door verwerping van het gepercipieerde vrouwbeeld, vanuit een hedendaags feministisch óf vanuit een traditioneel christelijk standpunt). Zowel bij positieve als bij negatieve identificatie is er sprake van een ideologische werking van de tekst. Beide vormen van identificatie kunnen bovendien meer of minder bewust verlopen en doorkruist worden door andere, gelijktijdige ideologische effecten. De lezer kan de indruk krijgen door de tekst een subjectpositie te worden aangereikt of opgedrongen (en deze vervolgens accepteren of weigeren), maar de lezer kan zich evengoed niet bewust zijn van een gesuggereerde subjectpositie.

De situatie wordt complexer wanneer er geen of geen volledige identificatie tot stand komt, bijvoorbeeld wanneer het vrouwbeeld in *Max Havelaar* als dermate inconsistent wordt gepercipieerd dat positieve noch negatieve identificatie mogelijk is, of wanneer een literaire strategie gewoon 'niet werkt' voor een lezer. De leeservaring is dan in meer of mindere mate verwarrend of frustrerend. Ik gebruik de term niet-identificatie om het proces aan te duiden waarbij het ideologische mechanisme niet succesvol of niet volledig werkzaam is.

Zoals ik zei, kunnen alle tekstkenmerken identificatie mogelijk maken, wat impliceert dat geen enkel tekstkenmerk een inherent ideologisch of ideologiekritisch karakter kan worden toegeschreven. Een eerste, voor de hand liggende categorie van tekstkenmerken met een mogelijk ideologisch effect wordt gevormd door de expliciete uitspraken, van vertellers of personages. Een tweede categorie betreft discoursen en stereotypen, zoals het vrouwbeeld in *Max Havelaar*, waarbij ook de deconstructie van een discours of een stereotype kan leiden tot identificatie. Motieven, zoals objecten in de verhaalwereld, kunnen evenzeer een belangrijke ideologische rol spelen. De manier waarop objecten worden gepresenteerd kan bemiddelen in de ideologische beleving en verdringing van de materiële omstandigheden, met name de warenproductie en de reïficatie.

Behalve deze veeleer inhoudelijke tekstkenmerken bieden ook veeleer vormelijke tekstkenmerken (zoals narratieve, stilistische of grammaticale aspecten)

mogelijkheden tot identificatie. Een complexe vertelstructuur wordt vaak als ideologiekritisch geïnterpreteerd, maar biedt evengoed mogelijkheden tot positieve identificatie. Niet-identificatie kan uiteraard ook, wanneer een lezer niet goed weet wat met de tekst moet aan te vangen, of de tekst gewoon vervelend vindt. Bij het bestuderen van deze verschijnselen op tekstniveau zijn de inzichten van de discoursanalyse en de studie van waardenpatronen van essentieel cruciaal. Zeer relevant zijn bovendien inzichten uit de cognitieve narratologie: niet alleen spelen scripts en scenario's – en hun verstoringen – een duidelijke ideologische rol, ook de analyse van discursieve werelden kan ideologische effecten helpen verklaren. Zo nodigt het spel met verschillende ontologische niveaus in *Max Havelaar* uit tot identificatie met en authenticatie van de figuur Havelaar.

De uitgesproken reacties op de postmoderne roman die ik eerder memoreerde, kunnen als voorbeeld gelden van positieve en negatieve vormen van identificatie. Wanneer een marxistische lezer het gebruik van anachronisme en intertekstualiteit in de postmoderne historische roman percipieert als een kritiekloze reflectie van het kapitalistische warenfetisjme, dan kan deze lectuur gepaard gaan met een negatieve identificatie. De lezer verwerpt in dat geval dit vormelijke tekstkenmerk als conservatief en reactionair en bekrachtigt zodoende de eigen marxistische identiteit. De perceptie van hetzelfde tekstkenmerk als een negatie van het warenfetisjme kan dan weer leiden tot een positieve identificatie (indien deze perceptie de maatschappijkritiek bevestigt waarmee de lezer zich identificeert). Een derde optie is de perceptie van een dialectische onbeslisbaarheid – zowel weerspiegeling als negatie – die mogelijkheden biedt voor een gelaagde identificatie. Zowel bij de verwerping als bij de omarming van een bepaald tekstkenmerk is echter sprake van een ideologische werking.

Deze ideologische werking moet verder worden verfijnd. Een eerste verfijning houdt in dat identificatie en niet-identificatie niet in een binaire oppositie tegenover elkaar staan. Veeleer verwijzen deze termen naar gradaties op een niet-sluitende cirkel, waarbij de uiterste gradatie van identificatie samenvalt met en tegelijk absoluut tegengesteld is aan de uiterste gradatie van niet-identificatie. Beide grenspunten vormen grenspunten van de subjectvorming, waarbij het subject geconfronteerd wordt met de contingentie van elke vorm van identiteit en betekenisgeving.

De uiterste gradatie van identificatie gaat gepaard met het inzicht in de radicale contingentie van het subject en van het proces van betekenisgeving dat de subjectvorming begeleidt. Dat inzicht leidt dan niet tot een instorting van het subject maar tot euforie. Deze vorm van hyperidentificatie – identificatie met de contingentie van identiteit – wordt in de poststructuralistische literatuuropvatting wel eens met het sublieme, het *événement*, met *jouissance*, en met allerlei ethische effecten in verband gebracht. Ik zou het willen aanduiden als het ultieme, meest intense ideologische effect. De uiterste gradatie van niet-identificatie impliceert evenzeer confrontatie met de contingentie van identiteit, maar in deze situ-

atie leidt dit inzicht tot hysterische paniek in plaats van sublieme euforie. Dit totale mislukken van het ideologische mechanisme wil ik aanduiden als *hysterische niet-identificatie*.

Met name het verschijnsel dat ik hyperidentificatie noem, speelt een belangrijke rol in de poststructuralistische literatuuropvatting, die op exemplarische wijze vertolkt wordt door Derek Attridge in *The singularity of literature* (2004). In een derridiaanse variatie op Sjklovski definieert Attridge het literaire als het proces waarbij de lectuur van de tekst de perceptie en de belevingswereld van de lezer ontregelt en openheid creëert voor het andere, voor andere mogelijkheden dan wat conventioneel denkbaar en zegbaar is. Het literaire is dan ook een *event*: ‘an experience of meaning *in process*, of “meaning” understood as a participle of the verb “to mean” rather than as a noun – as the experience of an event’ (Attridge 2004: 58). Het literaire is ‘an event which opens new possibilities of meaning and feeling’ (idem: 59). Ik wil het bestaan van deze leeservaring allerminst ontkennen; wel wil ik haar, anders dan Attridge, omschrijven als een verhevigde vorm van ideologische identificatie.

Een tweede verfijning betreft niet zozeer de gradaties van ideologische identificatie maar de gelaagdheid ervan. Hiervoor ga ik andermaal te rade bij Žižek. Het uitgangspunt is Sloterdijks notie van cynisch bewustzijn: ‘theoretical knowledge does not abolish practical fetishism’ (Žižek 2006: 217). We weten dat een bepaalde praktijk verwerpelijk is maar niettemin houden we haar in stand. Preciezer geformuleerd: het feit dat we ons bewust menen te zijn van het verwerpelijke karakter van die praktijk staat ons toe om haar in stand te houden.

Dit vermeende inzicht in de situatie beschouwt Žižek evenzeer als een ideologische fantasie, die hij de subjectieve fantasie noemt. Die subjectieve fantasie staat het subject toe om zich te identificeren met een verdrongen fantasie, die hij de objectieve fantasie noemt. In de imaginaire verhouding tot de werkelijkheid onderscheidt Žižek dus twee niveaus: hoe het subject denkt dat het zich de werkelijkheid voorstelt – wat het subject beschouwt als zijn kennis van de werkelijkheid – en hoe het subject zich deze werkelijkheid echt voorstelt – ‘the way things really appear to us versus the way they appear to appear to us’ (idem: 170). Toegepast op het warenfetisjisme: ‘You may think that the commodity appears to you as a simple embodiment of social relations [subjectieve illusie] (...), but this is not how things really appear to you (...) a commodity really appears to you as a magical object [objectieve illusie]’ (idem: 351).

Hoewel de termen subjectieve en objectieve fantasie problematisch zijn – ik zou liever spreken over bewuste fantasie en verdrongen fantasie – is dit conceptuele onderscheid van grote waarde. Het helpt bijvoorbeeld om het ideologische effect van stereotypen te begrijpen. We weten wel dat stereotypen niet kloppen, maar we zijn er zo aan gehecht dat we ze blijven reproduceren. Voor de ideologische effecten van literatuur impliceert dit dat processen van identificatie en subjectvorming op verschillende niveaus tegelijk optreden. Negatieve identificatie met een stereotiep vrouwbeeld op het niveau van de bewuste fantasie kan gepaard

gaan met een positieve identificatie met hetzelfde stereotype op het niveau van de verdrongen fantasie. Op analoge wijze kan de onthulling van een feitelijke historische situatie gepaard gaan met ideologische verdringing van die situatie.

Het vormelijke niveau kan op een soortgelijke manier benaderd worden. Een narratieve vorm die de coherentie van het personage ondergraaft, kan op het niveau van de bewuste fantasie tot positieve identificatie leiden – de vorm bevestigt het theoretische, bijvoorbeeld poststructuralistische mensbeeld van de lezer – en op het niveau van de onbewuste fantasie deze lezer in staat stellen in werkelijkheid te handelen alsof het subject een harmonieuze eenheid vormt. Hetzelfde geldt voor narratieve vormen die bijdragen aan de deconstructie van metatalen en metaverhalen. Aandacht voor deze gelaagdheid van het ideologische effect gaat vaak verloren in ideologiekritische lezingen die een tekst op een bepaald waardenpatroon willen vastpinnen.

De gelaagdheid van de ideologische effecten wil ik kort illustreren aan de hand van de naturalistische novelle *Waan* van Marcellus Emants, verschenen in *De Gids* in 1904. *Waan* beschrijft de tot mislukken gedoemde relatie tussen Henk, een ongehuwde dominee van middelbare leeftijd die net uit Nederlands-Indië is teruggekeerd, en Maggie, de jonge vrouw die als gezelschapsdame bij Henks tante inwoont.

Maggie wordt neergezet als een typisch naturalistisch vrouwelijk personage: ze is labiel, ondoorgrondelijk en heeft last van extreme stemmingswisselingen. ‘Het ene ogenblik één en al opwindning en liefde (...) het andere een nuchterheid, een kou, een onverschilligheid ... o, allerakeligst’ (Emants 1904: 6). Ze is tegelijk zwak en bedreigend, en de novelle zoekt een delicaat evenwicht tussen beide polen van het stereotype. Zo speelt Maggie graag machtsspelletjes en vertelt ze Henk uitvoerig over haar verlangen gedomineerd te worden. Daarnaast houdt ze ervan zelf haar partner te domineren, te manipuleren en zelfs fysiek pijn te doen. Haar manipulatieve, bedreigende gedrag wordt niettemin verzacht doordat het wordt verbonden met haar verlangen naar affectie en haar kwetsbare maatschappelijke positie.

Henk lost de dreiging die uitgaat van Maggie op door haar tijdelijk te verlaten. Nu hij haar vernederd heeft door de relatie te verbreken, voelt ze haar liefde voor hem opnieuw oplaaien en onderwerpt ze zich in het huwelijk aan zijn macht. De tekst suggereert dat Henk in dit huwelijk de dominante partij is. Deze wending biedt een imaginaire oplossing voor de mannelijke angst om door de zich emanciperende vrouw gedomineerd te worden.

In het laatste deel van de roman wordt deze stereotiepe machtsverhouding tussen man en vrouw aan een dubbele omkering onderworpen. In eerste instantie verschuift het machtscentrum van Henk naar Maggie: zij veroverd de dominante positie in de relatie door Henks zwakke persoonlijkheid genadeloos bloot te leggen. Wanneer Henk vergeefs probeert haar omgang met andere mannen te controleren, ontslegt Maggie haar echtgenoot definitief elke controle over haar doen

en laten. ‘Bemoei jij je maar met je schrijverij, met je vergaderinge, met de politiek, met Indië ... ik zal weten hoe ik me te gedrage heb tegenover meneer Rietzen en tegenover alle andere here, met wie ik in aanraking kom’ (idem: 264-5). De lezer die zich tot dusver positief identificeerde met de genderverhouding zou door deze wending tot een angstige niet-identificatie bewogen kunnen worden. Bij een lezer met enige feministische sympathie zou een negatieve identificatie kunnen overgaan in een positieve identificatie.

Niettemin wordt de impact van deze machtswissel in de relatie meteen afgezwakt. Een eerste strategie daartoe is de karakterisering van Henk als een zwakke figuur: de relatieve macht van Maggie is dan in de eerste plaats een reflectie van de relatieve zwakte van de tegenpartij. De tweede strategie om Maggies machtspositie af te zwakken is interessanter en complexer. De novelle besluit namelijk met een innerlijke monoloog van Henk, waarin hij reflecteert over zijn huwelijk in termen die het element macht lijken te verdoezelen. Vandaag herkennen we zijn argumenten als naturalistische clichés: in een relatie ‘is de liefde maar een episode’ (idem: 266); gewenning neemt de plaats in van ‘de lichamelijke bekoring van het nieuwe’ (idem: 266). Opvallend hierbij is vooral Henks karakterisering van Maggie: ‘haar interessante tegenstrijdigheden ... ze schijnen spoorloos te zijn verdwenen. (...) [Ze is] veel kalmer, veel gewoner geworden’ (idem: 267).

Deze wending maakt een gelaagd ideologisch effect mogelijk. De mannelijke tijdgenoot van Emants zou zich positief kunnen identificeren met deze geruststellende slotwoorden en tegelijk het onbewuste verlangen gedomineerd te worden in stand houden. De feministische geïnspireerde lezer kan Henks naturalistische diagnose van het huwelijk dan weer verwerpen en kritisch percipiëren als een poging om de angst voor de vrouw te verdringen. Ook deze kritische lectuur kan *in negativo* het eigen wereldbeeld bevestigen en leiden tot een ideologische identificatie. Deze identificatie sluit bovendien een onbewuste identificatie met het stereotype van de zwakke, gedomineerde vrouw niet uit. Het ideologische effect van de lectuur speelt zich zeer waarschijnlijk op verschillende niveaus tegelijk af. Het is precies deze complexiteit die in een politiek gemotiveerde lezing gemakkelijk uit het beeld verdwijnt.

Ideologiekritische tekststudie

Welke consequenties heeft bovenstaande visie op literatuur en ideologie voor de ideologiekritische leeswijze? Volgens mij biedt zij twee complementaire perspectieven voor de ideologiekritische tekstanalyse. In het eerste perspectief fungeert de ideologiekritische tekstanalyse als voorstudie in een empirisch lezersonderzoek. De tekstanalyse, gecombineerd met een receptie-analyse, inventariseert mogelijke leeswijzen, mogelijkheden tot identificatie en niet-identificatie, en genereert zodoende hypothesen die vervolgens empirisch getoetst kunnen worden. Met

behulp van vragenlijsten, diepte-interviews en focusgroepen kan worden onderzocht hoe concrete lezers teksten percipiëren en welke processen van identificatie en bewustwording zich hierbij voordoen. Het spreekt voor zich dat het knelpunt hier vooral bij de toetsing van minder bewuste processen ligt.

In het tweede perspectief leidt de ideologiekritische tekstanalyse tot een kritisch oordeel, een ideologiekritische evaluatie van de tekst. Deze kritische evaluatie verplicht de criticus tot een explicitering van het eigen referentiekader en van de vormen van identificatie, niet-identificatie en verdringing die tijdens de lectuur en de analyse tot stand zijn gekomen. De tekststudie krijgt daardoor ten dele het karakter van een kritische zelfanalyse.

Bij deze ideologiekritische leeswijze wil ik hieronder ten slotte enkele kanttekeningen plaatsen. Een eerste kanttekening betreft de verhouding tussen ideologiekritiek en het begrip engagement. Het engagement behoort tot het niveau van de auteursintentie en de poëtica – zo je wil, de ideologische fantasie van de auteur – en staat dus niet centraal in mijn ideologiekritische benadering, waarbij immers de interactie tussen tekst en lezer centraal staat. Niettemin beïnvloeden kennis van en veronderstelling over de auteursintentie en het engagement van de auteur het ideologische effect dat tijdens de lectuur tot stand komt. Korthals Altes spreekt in dit verband (met onder meer Maingueneau en Amossy) over het ‘ethos’ van de auteur: het zelfbeeld dat de lezer construeert van een schrijver ‘on the basis of his or her whole way of speaking or writing’ (Korthals Altes 2014: 136). Dit ethos hangt samen met het waardenpatroon dat een lezer aan een tekst en/of een schrijver toeschrijft.

Identificatie met een nadrukkelijk gepresenteerd engagement (een geëngageerd ethos) van de auteur kan gepaard gaan met minder bewuste ideologische effecten van de narratieve vorm, of zelfs met een verdringing van de reële situatie waartegen de auteur beweert te ageren. Hoewel de analyse rekenschap dient af te leggen van het engagement kan de ideologiekritische leeswijze het engagement van de auteur niet als uitgangpunt nemen. Dat is dan ook mijn voornaamste bezwaar tegen de methode die Macherey voorstelt in *Pour une théorie de la production littéraire* (1966): de eerste stap in die methode is immers de afbakening van het ‘ideologische project’ – van het wereldbeeld en het engagement – van de auteur.

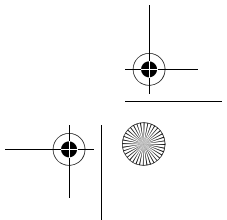
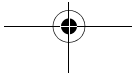
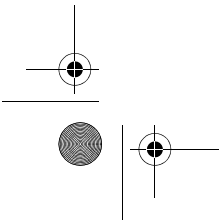
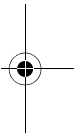
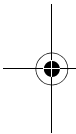
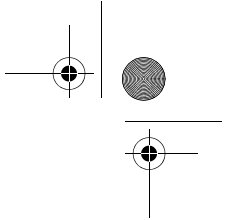
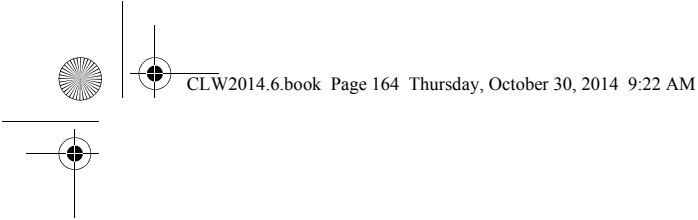
Een tweede kanttekening betreft de verhouding tussen ideologiekritiek en het concept determinatie. Marxistische literatuurwetenschappers hebben zich in duizend bochten gewrongen om de tekortkomingen van begrippen als determinatie, causaliteit en weerspiegeling te omzeilen. Zo stelt Terry Eagleton in *Criticism and ideology* (1978) voor om de ideologie als bemiddelende factor tussen tekst en sociaaleconomische basis te beschouwen en de tekst op zijn beurt als de productie of de bewerking van de ideologie. Jameson put in *The political unconscious* (1981) dan weer uit de terminologie van Lacan en Gilles Deleuze en doopt de sociaaleconomische basis om tot ‘het reële’ dat zich als afwezige oorzaak enkel manifesteert in zijn effecten.

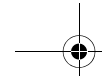
Met de marxistische traditie beschouw ik het als een evidentie dat het denken en het spreken zich ontwikkelen in interactie met de materiële leefomstandigheden en de sociale verhoudingen en dat ook de literatuur als maatschappelijke praktijk van deze interactie de sporen draagt, niet het minst op het meest abstracte, vormelijke niveau. Dit geldt zowel voor de productie als voor de receptie van literatuur, die bovendien niet noodzakelijk in dezelfde sociaalhistorische context plaatsvinden. Aan deze materiële omstandigheden zou ik nog de media-technologie willen toevoegen, die evengoed effecten heeft op het handelen, het denken en de esthetische productie. Het probleem met de marxistische literatuurstudie is echter dat zij uit het concept determinatie heeft geconcludeerd dat het ontstaan en de vorm van literaire werken objectief kunnen worden verklaard. Volgens mij kan een dergelijke verklaring hooguit speculatief zijn; zij kan beargumenteerd worden maar nooit bewezen. Liever dan vormelijke aspecten te verklaren vanuit de sociaalhistorische situatie zou ik dan ook willen onderzoeken welke rol zij kunnen spelen in het ideologische mechanisme zoals ik het hierboven heb omschreven.

Bibliografie

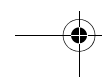
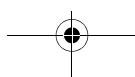
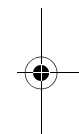
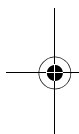
- Althusser, L. *Positions*. Parijs: Éditions sociales, 1976.
- Althusser, L. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Londen: NLB, 1977.
- Althusser, L. *Pour Marx*. Parijs: La Découverte, 1996.
- Attridge, D. *The Singularity of Literature*. Londen: Routledge, 2004.
- Eagleton, T. *Marxism and Literary Criticism*. Londen: Methuen, 1976.
- Eagleton, T. *Criticism & Ideology*. Londen: Verso, 1978.
- Emants, M. *Waan*, in: *De Gids*. 68 (1), 1904, 1-50 en 213-70.
- Freud, S. *Werken 9*. Amsterdam: Boom, 2006.
- Freud, S. *Het onbewuste*. Amsterdam: Boom, 2009.
- Herman, L. & Vervaeck, B. 'Ideology and Narrative Fiction', in: Hühn, P. et. al. (red.) *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2013: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/ideology-and-narrative-fiction>.
- Hall, S. 'Encoding/Decoding', in: Hall, S. et. al. (red.) *Culture, Media, Language*. Londen: Hutchinson, 1986(a), 128-138.
- Hall, S. 'Recent Developments in Theories of Language and Ideology: a Critical Note', in: Hall, S. et. al. (red.) *Culture, Media, Language*. Londen: Hutchinson, 1986(b), 157-162.
- Hutcheon, L. *The Politics of Postmodernism*. Londen: Routledge, 1989.
- Jameson, J. *Marxism and Form. Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Jameson, J. *The Political Unconscious*. Londen: Methuen, 1981.
- Jameson, J. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londen: Verso, 1991.
- Jouve, C. *Poétique des valeurs*. Parijs: PUF, 2001.
- Korthals Altes, L. *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln: The University of Nebraska Press, 2014.

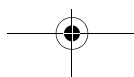
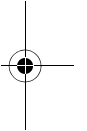
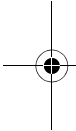
- Laclau, E. & Mouffe, C. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso, 1985.
- Lukács, G. *The Meaning of Contemporary Realism*. Londen: Merlin press, 1963.
- Lukács, G. *The Lukács Reader* (ed. by A. Kadarkay). Oxford: Blackwell, 1995.
- Lyotard, J.-F. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.
- Macherey, P. *Pour une théorie de la production littéraire*. Parijs: François Maspero, 1966.
- McRobbie, A. *Postmodernism and Popular Culture*. Londen: Routledge, 1994.
- Morley, D. 'Texts, Readers, Subjects', in: Hall, S. et. al. (red.) *Culture, media, language*. Londen: Hutchinson, 1986, 163-173.
- Negri, A. *Art and Multitude*. Cambridge: Polity, 2011.
- Pêcheux, M. 'The Mechanism of Ideological (Mis)Recognition', in: Žižek, S. (red.) *Mapping Ideology*. London: Verso, 1994, 141-151.
- Rancière, J. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Londen: Continuum, 2010.
- Sjklowski, W. 'Kunst als procédé', in: Vogelaar, J.F. et. al. (red.) *Russies formalisme. Sjklowski, Jakobson, Ejchenbaum, Tynjanow*. Nijmegen: SUN, 1982.
- Van Alphen, E. *Bang voor schennis? Inleiding in de ideologiekritiek*. Utrecht: HES, 1987.
- Williams, R. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford university press, 1977.
- Williams, R. *Culture and Materialism*. Londen: Verso, 2005.
- Žižek, S. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.
- Žižek, S. 'The Spectre of Ideology', in: Žižek, S. (red.) *Mapping Ideology*. London: Verso, 1994, 1-33.
- Žižek, S. *The Parallax View*. Cambridge: MIT Press, 2006.





HET VELD





DE SPATIAL TURN

Liesbeth François

KU Leuven / FWO-Vlaanderen

De *spatial turn* wordt vaak afgeschilderd als een intussen ruimschoots bekend en al voltooid proces, of als de zoveelste overbodige nieuwe paradigmawisseling binnen de humane wetenschappen. In de praktijk bestaat er echter veel minder duidelijkheid over de concrete inhoud, de reikwijdte en de invloed van deze *turn* in de sociale en culturele wetenschappen, en in de literatuurwetenschappen in het bijzonder. Hiervan getuigt de neiging om deze wending al dan niet bewust te reduceren tot een louter kwantitatieve stijging in de aandacht die aan de ruimtelijke dimensie van sociale fenomenen of culturele producten besteed wordt, zoals bijvoorbeeld gebeurt in *Im Raume lesen wir die Zeit* (2003) van Karl Schlögel. De *spatial turn* is meer dan een vrijblijvende toename van de interesse in ruimte. Op basis van interdisciplinaire samenwerking moeten de vertrouwde ruimtebegrippen immers diepgaand opnieuw worden gedefinieerd. De *spatial turn* kan dan als een doorgedreven methodologische en conceptuele uitbouw van de studie van ruimte beschreven worden. Er is aandacht voor zowel de invloed die deze dimensie uitoefent op bepaalde fenomenen als de manier waarop ze zelf geproduceerd en beïnvloed wordt door menselijk handelen. Hierbij neemt de kritiek en de herwerking van traditionele ruimtebegrippen een prominente plaats in.

De aanzet tot een *spatial turn* komt rond de jaren negentig van de vorige eeuw uit de hoek van de *human geography*. Deze discipline, die in de decennia daarvoor vrij weinig aandacht genoten heeft, begint op dat moment als impuls voor een interdisciplinair debat rond ruimte te functioneren. Verschillende *human geographers* en sociale theoretici zoals David Harvey, Fredric Jameson, Derek Gregory en Doreen Massey dragen bij aan het ontstaan van de *spatial turn*, maar de eerste aanzet voor een ‘paradigmawisseling’ als dusdanig wordt gegeven door de marxistische stadsgeograaf Edward Soja in zijn boek *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989). In dit boek schetst Soja een grondig overzicht van het historicistische denken dat vanaf de negentiende eeuw een kritische herziening van opvattingen over ruimte in de weg stond. Hij bespreekt ook de theoretische strijd gedurende de jaren zestig, zeventig en tachtig om dit onevenwicht te compenseren en de vroege aanzetten tot reconceptualisering van ruimte in de sociale wetenschappen. Zoals ook de titel van zijn boek uitwijst, verbindt Soja de *spatial turn* met de overgang naar een nieuwe cultuur van ruimte en tijd die de postmoderniteit kenmerkt (Soja 1989: 60). Volgens hem betreft het hier een fundamentele evolutie in het intellectuele panorama van de twintigste eeuw.

Wegbereiders van de spatial turn

In reactie op de hegeliaanse idee van het einde van de geschiedenis, waarin de rationaliteit uiteindelijk zal kristalliseren in de vast omschreven en onbeweeglijke vorm van de staat, leggen verschillende denkers in de tweede helft van de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw het accent op de herwaardering van de tijd en het daarin vervatte potentieel voor verandering. In die context identificeren onder anderen Marx, Bergson, Husserl en Lukács de ruimte met immobiliteit, of in het beste geval met een soort container waarin de geschiedenis zich kan voltrekken (Lefebvre 1991 [1974]: 21-22). De opkomst van het structuralisme in het midden van de twintigste eeuw lijkt met zijn focus op synchronische structuren in plaats van diachrone evolutie een verandering in dit panorama te beloven, maar laat de kans om een diepgravend ruimteonderzoek uit te werken onbenut door zich vooral tot ruimtelijke metaforen te beperken.

Een uitzondering hierop vormt Michel Foucaults lezing 'Des espaces autres' van 1967, die door velen als een eerste symptoom van de komende theoretische verschuivingen beschouwd wordt. Foucault leidt deze tekst immers in met het ondertussen befaamde dictum dat de grote obsessie van de negentiende eeuw de geschiedenis was, maar dat de twintigste eeuw eerder de eeuw van de ruimte zou zijn. De beknopte studie van heterotopieën – plaatsen in een samenleving die door hun grote verschil met de rest van de sociale ruimte daar een kritisch licht op werpen – die hij hierin uitvoert, en zijn werk over disciplinaire en machtsgebonden ruimtes zoals de gevangenis gelden daarbij als een eerste overwinning van de illusie dat ruimte een neutraal decor voor het verloop van de geschiedenis zou zijn. Er worden uiteraard nog andere denkers in deze context vermeld (zoals Simmel, Benjamin, Cassirer, de Certeau en Tuan), maar de teksten van Foucault worden door Soja zelf aangehaald als een kantelpunt in de geschiedenis van het onevenwicht tussen tijd en ruimte.

De belangrijkste bijdrage ter voorbereiding van de spatial turn is echter *La production de l'espace* (1974) van Henri Lefebvre. Volgens Doris Bachmann-Medick (2007: 291) zou het door de Franse filosoof uitgewerkte ruimtebegrip zelfs de grootste gemene deler vormen van de benaderingen die zich bij deze turn aansluiten. Lefebvre neemt zich in dit werk voor om korte metten te maken met twee illusies die een grondige studie van de ruimte in de weg stonden: de realistische illusie (waarbij ruimte gereduceerd wordt tot zijn materiële vorm) en de illusie van transparantie (een idealistisch perspectief waarbij de ruimte als begrijpelijk abstract mathematisch of filosofisch construct verstaan wordt). Hij stelt hier voor om ruimte principieel te beschouwen als een sociaal product, dat zowel een materieel als sociaal geconstrueerd bestaan kent. Zijn ruimtebegrip omvat ruimtelijke praktijken, die de ruimte van een bepaalde maatschappij creëren en als natuurlijk waar laten nemen; representaties van ruimte, die verwijzen naar kennis van de ruimte en zich situeren op het vlak van het intellect; en representationele ruimte, die verwijst naar een direct beleefde ruimte door middel van beelden en symbolen.

Vroeg ruimteonderzoek in de literatuurwetenschappen

Vóór de spatial turn zijn invloed ook in de literatuurwetenschappen laat gelden, wordt er relatief weinig aandacht geschonken aan de ruimtelijke dimensie van de verhaalwereld en van de tekst. Volgens Sabine Buchholz en Manfred Jahn in hun overzicht 'Space in narrative' (2005) is dit vooral te wijten aan de opvatting van narratieve literatuur als een temporele kunst en aan het feit dat de functie van ruimte in verhalen vaak gereduceerd lijkt te worden tot die van statisch decor. Toch worden er al vóór deze paradigmawisseling enkele aanzetten gegeven voor de studie van ruimte in literatuur die de traditionele opvattingen overstijgen en die ook voor hedendaags onderzoek hun nut nog bewijzen.

Hiervan getuigt het gegeven dat aan het einde van de twintigste eeuw de waardering opnieuw toeneemt voor Mikhail Bahktins *The Dialogic Imagination* (2008 [ca. 1930]), waarin hij zijn concept van de 'chronotoop' als tijdruimtelijke structuur van de verhaalwereld uitwerkt. Bakhtins chronotoop verwijst niet enkel naar de intra-literaire constructie van tijd en ruimte, maar ook naar het wereldbeeld dat hieraan ten grondslag ligt en in dialoog treedt met dat van de lezer en zijn context. Een meer psychologische opvatting van de leeservaring met betrekking tot ruimte kan teruggevonden worden bij Gaston Bachelard in *La poétique de l'espace* (1957), die de symbolische en poëtische beleving van verschillende plaatsen in kaart brengt vanuit een fenomenologische en psychoanalytische invalshoek.

Vanuit structuralistische hoek maakt ook Jurij Lotman in *La structure du texte artistique* (1973) al gewag van de symbolische en ideologische lading van de ruimtelijke indeling van de verhaalwereld. Later legt hij in zijn werken over de 'semiosfeer' – de overkoepelende en hiërarchisch gestructureerde ruimte die alle semiotische systemen bevat en de voorwaarde vormt voor hun functioneren – expliciet de nadruk op de gebondenheid van tekensystemen aan de fysieke ruimte waarin ze voorkomen. Hij ontwikkelt hiervoor een dynamisch model (Lotman 1990). De aandacht voor ideologisch gestructureerde ruimte-indelingen kenmerkt ook een belangrijk antecedent voor de postkoloniale studie van ruimte in literatuur, namelijk *Orientalism* (1978) van Edward Said. In dit inmiddels alom bekende werk bestudeert Said de geografische verbeelding die werkzaam is in literaire teksten en die het 'Oosten' en het 'Westen' eeuwenlang als geografische en discursieve tegenpolen afgebakend heeft. De hegemonische aspiraties van een 'Westen' dat zichzelf maar al te graag beschouwt als de betere beschaving zorgen er hierbij voor dat er systematisch negatieve eigenschappen toegekend worden aan het 'Oosten'.

De literatuurwetenschappen tussen een spatial turn en een topographical turn

In de context van de spatial turn worden de voorgaande concepten en theorieën in de literatuurwetenschappen gerecupereerd en verder uitgewerkt. Ook de niet-literatuurwetenschappelijke benaderingen die deze turn voorbereidden en mee vormden, hebben ruimschoots ingang gevonden in de literatuurstudie en spelen daar zelfs vaak een centrale rol. Daarmee is de klemtoon vanaf de jaren negentig vooral op interdisciplinariteit komen te liggen.

De interdisciplinariteit heeft ook mee voor een debat gezorgd over de rol van de spatial turn in de literatuurwetenschappen. In de Duitstalige academische wereld wordt het begrip van de '*topographical turn*' naar voren geschoven om een onderscheid te maken tussen het 'eerder Europese' descriptieve onderzoek naar de representatie van ruimte en het belang van 'plaats' voor literatuur en dat van de Anglo-Amerikaanse 'spatial turners', die een meer gepolitiseerde en etnografisch geïnspireerde kritiek van de ruimte als sociale constructie zouden articuleren (Weigel 2002). Volgens Winkler, Seifert & Detering in hun artikel 'Die Literaturwissenschaften im *Spatial Turn*' (2012) werd de topographical turn impliciet verbonden met de literatuurwetenschap, die op deze manier dreigde te hervallen in de dichotomie tussen reële en cultureel geconstrueerde ruimte die Lefebvre net had proberen te overstijgen. De literatuurwetenschap zou zich dan beperken tot de tweede pool. In die context zou ruimte als fysieke gegevenheid weinig belang hebben voor literatuurstudie en enkel in een tot tekstueel construct gereduceerde gedaante bestudeerd worden. Ook Doris Bachmann-Medick (2007) stelt dat de Duitstalige literatuur- en cultuurwetenschappen, als ze echt willen aansluiten bij de spatial turn, zich moeten openstellen voor een uitgebreide interdisciplinaire dialoog. De reductionistische visie van de topographical turn zouden ze volgens haar beter achter zich laten.

In de praktijk gaat deze reductie echter niet zo ver dat men echt over twee afzonderlijke stromingen of over een literatuurwetenschappelijke heroriëntering van de spatial turn zou kunnen spreken. Ook studies die nauwer lijken aan te sluiten bij het zogenaamde descriptieve perspectief volgen niet noodzakelijk de programmatische oproep tot een topographical turn, ook niet in de Duitstalige context. Een aantal narratologische bijdragen richt zich net op de integratie van de inzichten uit de spatial turn. In de bundel *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn* (2009) brengen Wolfgang Hallet en Birgit Neumann verschillende literatuurtheoretische artikels samen die het narratologische ruimteonderzoek kritisch onder de loep nemen, confronteren met nieuwe benaderingen en mogelijke herdefinities voorstellen. Katrin Dennerlein van haar kant werkt in *Narratologie des Raumes* (2009) een model voor de analyse van ruimte in verhalende literatuur uit, waarbij ze het reeds bestaande narratologische instrumentarium in een interdisciplinaire reflectie opneemt.

Studies van de representatie van fysieke plaatsen in de literatuur beperken zich evenmin tot de louter talige dimensie van ruimteconstructie. Franco Moretti's *Atlas of the European Novel 1800-1900* (1999) brengt de verhaalwerelden van de negentiende-eeuwse roman letterlijk in kaart; Bertrand Westphal werkt in *La géocritique* (2007) op basis van recent ruimteonderzoek een theoretische oproep uit om literaire werken vanuit de reële ruimte te benaderen en om specifieke plaatsen te laten dialogeren met hun literaire representaties. In *Topographies* (1995) gaat Joseph Hillis Miller in op de functie van topografische concepten en constructies in literaire teksten, maar ook op de ruimtelijke dimensie van de theorievorming zelf.

De spatial turn in een dynamisch perspectief

De spatial turn heeft een substantiële bijdrage geleverd aan de bredere reflectie over het belang van ruimte in maatschappelijke processen die een thematische en vormelijke invloed hebben op de literatuur. Het kritische potentieel dat in Lefebvres opvatting van ruimte als sociaal product vervat zit, wordt daarbij ten volle benut in het kader van postkoloniale benaderingen – *Imperial Eyes* (1992) van Mary-Louise Pratt is hierbij maar een van de talrijke voorbeelden – en *gender studies* – bijvoorbeeld in *Questions of Travel* (1996) van Caren Kaplan. Een belangrijk aandachtspunt in deze context is de geopolitieke rol van literatuur zelf, bijvoorbeeld in discussies over de literaire canon en over wereldliteratuur. Ook bij de versnelde ruimtelijke transformaties van de tweede helft van de twintigste eeuw die hun literaire weerklank gevonden hebben in de thematisering en studie van migratie, diaspora, transnationaliteit en globalisatie, heeft de voorgestelde herdefiniëring van ruimte een centrale rol gespeeld. Verscheidene concepten die verwijzen naar de tegelijk materiële en symbolische aard van ruimte, zoals heterotopie (Foucault), *imaginary geography* (Said), *global ethnoscapas* (Arjun Appadurai) en *thirdspace* (Soja/Homi Bhabha), zijn zeer vruchtbaar gebleken voor deze onderzoeksdomeinen (Bachmann-Medick 2007: 293).

Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat in het voorbije decennium de connectie tussen ruimte en mobiliteit expliciet in het centrum van de aandacht is komen te staan. John Urry en Mimi Sheller spreken in deze context zelfs van een 'New Mobilities Paradigm' (2004), dat een meer dynamische opvatting van ruimte in de humane wetenschappen bepleit. Literaire voorbeelden zijn Ottmar Ettes *Literature on the Move* (2003), waarin het verband tussen de hermeneutische bewegingen van de lezer en de bewegingen in de ruimte van literaire teksten uitgediept wordt, en Graciela Speranza's *Atlas portátil de América Latina* (2012), die de nieuwe 'zwervende' ficties van Latijns-Amerikaanse auteurs exploreert en hun invloed op de verbeelding omtrent het continent onderzoekt. Op deze manier lijkt de spatial turn, die vaak het ongewenste neveneffect bleek te hebben de temporele dimensie gedeeltelijk of zelfs helemaal van het toneel te verdringen (Hallet

& Neuman 2009: 15), nu zelf terug toe te zijn aan een verzoening met de tijd, in de vorm van het tijdruimtelijke fenomeen mobiliteit.

Bibliografie

- Bachmann-Medick, D. *Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007, 284-328.
- Dennerlein, K. *Narratologie des Raumes*. Berlin, New York: De Gruyter, 2009.
- Ette, O. *Literature on the Move*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003.
- Foucault, M. 'Des espaces autres', in: Defert, D. & Ewald F. (red.) *Dits et Écrits 1954-1988*. Vol. II (1976-1988). Paris: Gallimard, 2001, 1571-1581.
- Hallet, W. & Neumann, B. (red.) *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript, 2009.
- Miller, J. Hillis. *Topographies*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Kaplan, C. *Questions of travel: postmodern discourses of displacement*. Durham N.C.: Duke University Press, 1996.
- Lefebvre, H. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford/Cambridge: Blackwell, 1991 [1974].
- Moretti, F. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. London: Verso, 1999.
- Pratt, M. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London, New York: Routledge, 1992.
- Soja, E. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London, New York: Verso, 1989.
- Speranza, G. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Weigel, S. 'Zum "Topographical Turn". Kartographie, Topographie Und Raumkonzepte in Den Kulturwissenschaften', in: *KulturPoetik*. 2 (2), 2002, 151-165.
- Westphal, B. *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Minuit, 2007.
- Winkler, K., Seifert, K., & Detering, H. 'Die Literaturwissenschaften im Spatial Turn. Versuch einer Positionsbestimmung', in: *Journal of Literary Theory*. 6 (1), 2012, 253-269.

FAN FICTION STUDIES

Veerle Van Steenhuyse¹

Universiteit Gent / FWO

Fan fiction is een vorm van narratief proza die geschreven wordt door en voor fans, en die draait rond personages, ruimtes, concepten of gebeurtenissen uit bestaande teksten. De eerste belangrijke besprekingen van fan fiction maakten dan ook deel uit van studies over fans en fanculturen, zoals Henry Jenkins' *Textual Poachers* (1992) en Camille Bacon-Smiths *Enterprising Women* (1992). De studie van fan fiction kan daarom beschouwd worden als een deelgebied van *fan studies*, d.w.z. onderzoek naar fangemeenschappen en -culturen. In de laatste decennia is er een rijk en interdisciplinair onderzoeksveld gegroeid rond het onderwerp. Fan fiction is benaderd vanuit culturele studies (fan fiction als een subcultureel artefact), vanuit de psychologie en de psychoanalyse (fan fiction als een venster op de motivaties en affecten van fans), vanuit mediastudies (fan fiction als een gemedieerd object of als een teken van veranderingen in de relatie tussen producenten en consumenten), vanuit de rechten (fan fiction als een uitdaging voor auteursrecht), vanuit televisiestudies, filmstudies en andere gespecialiseerde disciplines (fan fiction als een middel om nieuw licht te werpen op specifieke bronteksten) en ten slotte vanuit de literatuurtheorie en -kritiek (fan fiction als een vorm van tekst of literatuur). Er verschijnen steeds vaker besprekingen van fan fiction op conferenties en in tijdschriften die niet toegespitst zijn op onderzoek naar fans (zoals de *European Narratology Network* conferentie van 2013), en er is recent een *Fan Fiction Studies Reader* verschenen (Hellekson en Busse 2014). Hierdoor begint de studie van fan fiction aan te voelen als een onderzoeksgebied met een eigen identiteit, hoewel het nog steeds erg sterke banden heeft met fan studies. In wat volgt zal ik daarom enkele belangrijke onderzoeksthema's uit het veld van *fan fiction studies* bespreken.

Fan fiction en discours

Het onderzoeksonderwerp 'fan fiction en discours' werd in de jaren tachtig geïntroduceerd door feministische academici zoals Joanna Russ, Patricia Frazer Lamb en Diana L. Veith, en het blijft tot op vandaag een belangrijk thema. Het leeuwendeel van dit onderzoek is gebaseerd op 'slashfictie', een vorm van fan fiction waarin twee mannelijke, heteroseksuele personages uit de brontekst een liefdesrelatie beginnen. Omdat lang werd aangenomen dat dit type fan fiction vooral

1. Ik wil graag Kristina Busse bedanken, omdat ze me toegang heeft gegeven tot haar ongepubliceerd werk en haar academische databank.

door heteroseksuele vrouwen wordt geschreven, roept het in de eerste plaats vragen op over gender en seksualiteit. Daarom wordt dit onderzoeksthema het beste getypeerd met de term 'queer'. Volgens Eve Kosofsky Sedgwick verwijst 'queer' naar datgene wat ontstaat als de verschillende dimensies van iemands gender of seksualiteit niet stroken met een gegeven norm, en dus niet samengebracht kunnen worden in een monolithisch, 'normaal' geheel (Sedgwick 1994: 7-8). In fan fiction studies gaat de aandacht vooral naar punten van spanning in bronteksten en fan fiction teksten – naar momenten dus waarop de verschillende dimensies van begrippen als 'mannelijk' en 'vrouwelijk' of 'heteroseksueel' en 'homoseksueel' vrij met elkaar gecombineerd worden.

In dit onderzoeksgebied is de invloed van fan studies, in het algemeen, duidelijker zichtbaar dan in de thema's die volgen. Volgens Jonathan Gray, Cornel Sandvoss en C. Lee Harrington zijn er drie grote onderzoekstradities in fan studies (Gray, Sandvoss en Harrington 2007: 1-10).² Zoals ik zal aantonen, resoneren die trends in fan fiction studies. In de eerste traditie wordt fan fiction voorgesteld als een collectieve poging om de ideologieën van 'the powers that be' te herschrijven. Die machthebbers kunnen specifieke auteursgerechtigden zijn, zoals de auteursgerechtigden van *Star Wars*. Het kan echter ook gaan om socioculturele krachten, zoals de instanties achter discoursen over gender of seksualiteit. Dit idee is duidelijk aanwezig in drie studies die fan fiction studies in de jaren negentig op de kaart hebben gezet. In *Textual Poachers* vergelijkt Henry Jenkins fans met stropers, in navolging van Michel de Certeau (1984). Jenkins stelt dat fans elementen wegnemen uit mediateksten om ze, zonder toestemming van de auteursgerechtigden, te gebruiken op een manier die hen beter uitkomt (Jenkins 1992: 23). In *NASA/Trek* geeft Constance Penley dit idee een feministische invulling. Zij stelt dat schrijvers van *Star Trek* slash eigenlijk het patriarchale discours over mannelijkheid herschrijven, door het lichaam en de geest van Captain Kirk en Mr. Spock te vervrouwelijken en door hun gelijkwaardigheid te benadrukken (Penley 1997: 127-131). Volgens Penley verbeelden slashfans een maatschappij die beter aangepast is aan de noden van de vrouw, en doen ze zo een poging om de socioculturele context waarin ze schrijven te veranderen (134-135, 145). Camille Bacon-Smith voert een gelijksoortig argument over *hurt-comfort* slash – verhalen waarin een van de mannelijke partners pijn lijdt door toedoen van een derde partij, en de andere partner troost biedt. Zij stelt dat fans dankzij deze plotstructuur kunnen omgaan met de ambivalente gevoelens die vrouwen koesteren voor hun onderdrukkers: met hun woede (door zich te identificeren met de derde partij), hun angst (via het slachtoffer) en hun liefde (via de verzorger) (Bacon-Smith 1992: 271). Op die manier gaan ze in tegen een systeem dat vrouwen in de rol van verzorgsters duwt en mannen aanmoedigt om zichzelf op een heroïsche manier op te offeren (271-272, 273-277).

2. Voor alternatieve overzichten van fan studies, zie Busse en Hellekson 2006: 17-25 en Thomas 2011: 2-5.

Zoals Gray, Sandvoss en Harrington opmerken, gaan studies als deze ervan uit dat er een dichotomie bestaat tussen fans, die structureel machteloos zijn, en 'the powers that be,' die structureel machtig zijn (Gray, Sandvoss en Harrington 2007: 3, 6). In de tweede traditie wordt niet meer aangenomen dat slash per definitie voortkomt uit een gevoel van machteloosheid, of subversief is. In 'The Sex Lives of Cult Television Characters' stelt Sara Gwenllian Jones bijvoorbeeld dat slashfictie over cultseries, zoals *The X-Files* en *Buffy the Vampire Slayer*, niet ingaat tegen de brontekst, maar er juist een logische uitloper van is (Gwenllian Jones 2002: 81). Zij gelooft dat de exotische en avontuurlijke werelden van cultseries niet te rijmen vallen met heteroseksualiteit. Heteroseksualiteit is namelijk onlosmakelijk verbonden met weinig exotische of spannende verhaalelementen als het huwelijk, het huiselijke, het krijgen en opvoeden van kinderen en het onderhouden van een gezin (87). Daarom moet de relatie tussen de hoofdpersonages van cultseries, zoals Mulder en Scully of Buffy en Angel, platonisch blijven (88). Relaties tussen twee hoofdpersonages van hetzelfde geslacht, zoals Kirk en Spock, kunnen veel intenser zijn, omdat ze geen bedreiging vormen voor de kern van cultseries (88-89). Gwenllian Jones concludeert dat slashfans die lijn gewoon doortrekken tot in het homo-erotische (89). Andere studies benadrukken dat slashfans zelf sociale en culturele hiërarchieën in stand houden. In 'Resistance Re-examined' toont Christine Scodari bijvoorbeeld aan dat sommige slashfans progressieve elementen uit de brontekst verwerpen en een standpunt innemen dat traditioneel geassocieerd wordt met 'onderdrukkende' machten, zoals het patriarchaat (Scodari 2003: 125-127).

In de derde traditie maakt politiek plaats voor individualiteit. In deze traditie wordt er veel meer aandacht besteed aan de intense, emotionele band die fans hebben met de brontekst, en die hen aanzet om fan fiction te schrijven. In *Fan Cultures* probeert Matt Hills bijvoorbeeld om zowel de psychologie van de individuele fans als hun culturele context in rekening te brengen, met het 'affective play'-concept (Hills 2002: 90). Hij stelt dat fans dankzij hun passionele band met de brontekst vrij kunnen bewegen tussen realiteit en fantasie, tussen zichzelf en de ander. Zo kunnen ze affectieve betekenissen ontdekken die niet gevat worden door gevestigde socioculturele categorieën (90-93). Hills probeert met dit concept, dat gegrond is in de psychoanalytische theorie van Donald Woods Winnicott, een dimensie toe te voegen aan bestaande studies van fans en fanschrijvers.

Fan fiction en media

Volgens een courante definitie van fan fiction verschenen de eerste 'fics' in de late jaren zestig, in het fandom van *Star Trek* (1966-1969). Aanvankelijk werden deze verhalen uitgewisseld in *fanzines* en andere amateurpublicaties, via de post of op conventies. Dit veranderde drastisch toen het internet zijn intrede deed in de jaren negentig. Het internet veranderde niet alleen de manier waarop fan fiction

gepubliceerd en verspreid wordt, maar ook de demografie van fangemeenschappen en de manier waarop fans met elkaar en met elkaars werk omgaan (Busse en Hellekson 2006: 13). In de laatste jaren hebben verschillende studies geprobeerd om die impact in kaart te brengen. Zo is er bijvoorbeeld onderzocht hoe fans MySpace, LiveJournal, Twitter en andere nieuwe technologieën gebruiken om verhalen te vertellen over hun favoriete personages (zie bijvoorbeeld Stein 2006). Daarnaast wordt er ook onderzoek gedaan naar de impact van het internet op de context waarin fan fiction geproduceerd wordt. In 'Interactive Audiences? The "Collective Intelligence" of Media Fans' bespreekt Jenkins bijvoorbeeld hoe de interactie tussen mediaconsumenten onderling, tussen mediaconsumenten en mediateksten en tussen mediaconsumenten en mediaproducten veranderd is (Jenkins 2006: 136). Hij stelt dat er een 'participatory culture' is ontstaan dankzij de opkomst van nieuwe technologieën, subculturele doe-het-zelvers, en een economische situatie die projecten belooft waarin consumenten kunnen participeren via verschillende media (135-136). Daarnaast heeft de opkomst van het internet ook nieuwe onderwerpen op de academische agenda gezet. Het internet heeft er bijvoorbeeld voor gezorgd dat bronteksten en fan artefacten sneller geografische en culturele grenzen oversteken, en terecht komen in andere contexten. Dit roept vragen op over de impact van nationale en culturele verschillen op fandom. In fan fiction studies vertaalt zich dit onder andere in een groeiende interesse in *doujinshi*, Japanse mangastrips die net als fan fiction gebaseerd zijn op de verhaalwereld van bestaande teksten.

Fan fiction en literatuur

Zoals ik al aangaf, wordt fan fiction vaak gebruikt om nieuw licht te werpen op een specifieke brontekst. Zulke studies gebruiken fan fiction ter illustratie. In de laatste jaren hebben academici als Sheenagh Pugh, Deborah Kaplan en Bronwen Thomas echter geprobeerd om recht te doen aan de eigenheid van fan fiction teksten. Pugh benadert ze als een literair genre en gebruikt in de eerste plaats de ervaringen van fans om de kenmerken van dit genre in kaart te brengen (Pugh 2005: 7). Kaplan gaat ook op zoek naar genre-specifieke kenmerken en wendt zich daarvoor tot de klassieke narratologie en *close readings*. Zo stelt ze vast dat sommige fans variabele focalisatie en andere narratieve technieken gebruiken om een dialoog op te zetten tussen mainstream interpretaties en interpretaties die algemeen aanvaard zijn in de fangemeenschap (Kaplan 2006: 151, 138). In een van de teksten die ze analyseert wordt bijvoorbeeld een eerste-persoonsverteller gebruikt om de opponent uit *The X-Files* in een ander daglicht te tonen, en sympathie op te wekken bij de lezer (139). In 'What Is Fanfiction and Why Are People Saying Such Nice Things About It?' ten slotte bespreekt Bronwen Thomas hoe fan fiction studies en narratologie elkaar verder kunnen verrijken (Thomas 2011: 2). In deze studies komen ook nieuwe vragen aan bod. Thomas besteedt bijvoorbeeld

ook aandacht aan de evaluatie en de esthetische waarde van fan fiction (Thomas 2011: 13-16) – punten die belangrijk zijn voor fans, maar die zelden besproken worden in fan fiction studies.

Fan fiction en onderzoeksethiek

In de laatste jaren zijn ook verschillende debatten gevoerd over methodologische en ethische aspecten van fan fiction onderzoek. Sommige van deze debatten worden ook in fan studies gevoerd. Als een van de eersten profileerde Jenkins zich in *Textual Poachers* als een academicus *en* een fan, in de overtuiging dat zijn engagement binnen de fangemeenschap zijn academisch werk kan verrijken (Jenkins 1992: 5-6). In de laatste jaren hebben verschillende academici zijn voorbeeld gevolgd, bijvoorbeeld met auto-etnografische studies (Busse en Hellekson 2006: 24-25). Toch blijft er discussie over de positie en de meerwaarde van de ‘aca-fan’ en de ‘fan-academicus’ (zie bijvoorbeeld Hills 2002: 1-21). Daarnaast zijn er ook debatten over de ethische kant van fan fiction onderzoek, zeker wanneer het gaat over het gebruik van online teksten. Deze debatten komen gedeeltelijk voort uit de interdisciplinaire aard van het veld, en uit het feit dat het internet in een schemerzone ligt tussen publiek en privaat. Amy Bruckman merkt bijvoorbeeld op dat de ethische codes van de menswetenschappen en de sociale wetenschappen sterk van elkaar verschillen wanneer er menselijke ‘onderzoeksubjecten’ bij het onderzoek betrokken zijn. In disciplines als de geneeskunde en de sociale wetenschappen zijn er strenge protocols om ‘human subjects research’ te reguleren (Bruckman 2002: 223). Zo zijn er duidelijke richtlijnen over het vragen van ‘informed consent’ of over het verwerken van persoonlijke informatie die verzameld wordt tijdens het onderzoek. Zulke protocols zijn meestal niet van toepassing op literatuurstudie, tenzij de onderzoeker de auteur persoonlijk ontmoet en potentieel kwetsende informatie te weten komt in de loop van zijn of haar onderzoek (224-225). De grens tussen publiek en privaat is echter moeilijk te bepalen in het geval van fan-artiesten (226-228). Daarom is het bijvoorbeeld niet altijd duidelijk of de namen van fanschrijvers geanonimiseerd moeten worden of niet. Bruckman stelt een protocol voor om met die netelige kwestie om te gaan (228-230).

Er zijn uiteraard meer onderzoeksthema’s dan deze. Fan fiction wordt bijvoorbeeld ook gebruikt voor onderzoek naar de verwerving van tweede talen en schrijfvaardigheden, en er is zelfs onderzocht hoe fan fiction gebruikt kan worden in literatuuronderwijs (zie Jenkins en Kelley 2013). Fan fiction studies is nog maar enkele decennia oud, maar het veld bevat nu al een immense waaier aan ideeën, methodologieën en doelstellingen. Het is met andere woorden een veelzijdige discipline, afgestemd op een veelzijdig fenomeen.

Bibliografie

- Bacon-Smith, C. *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- Bruckman, A. 'Studying the Amateur Artist: A Perspective on Disguising Data Collected in Human Subjects Research on the Internet', in: *Ethics and Information Technology*. 4 (3), 2002, 217-231.
- Busse, K. & Hellekson, K. 'Introduction: Work in Progress', in: Hellekson, K. & Busse, K. (red.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson: McFarland & Company, 2006, 5-32.
- De Certeau, M. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Gray, J., Sandvoss, C. & Harrington C. L. 'Introduction: Why Study Fans?', in: Gray, J., Sandvoss, C. & Harrington, C. L. (red.) *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, 2007, 1-16.
- Gwenllian Jones, S. 'The Sex Lives of Cult Television Characters', in: *Screen*. 43 (1), 2002, 79-90.
- Hellekson, K. & Busse K. (red.) *The Fan Fiction Studies Reader*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014.
- Hills, M. *Fan Cultures*. London: Routledge, 2002.
- Jenkins, H. 'Interactive Audiences? The "Collective Intelligence" of Media Fans', in: Jenkins, H. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York / London: New York University Press, 2006, 134-151.
- Jenkins, H. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. London: Routledge, 1992.
- Jenkins, H. & Kelley, W. (red.) *Reading in a Participatory Culture: Remixing Moby-Dick in the English Classroom*. New York / Berkeley: Teachers College Press and the National Writing Project, 2013.
- Kaplan, D. 'Construction of Fan Fiction Character Through Narrative', in: Hellekson, K. & Busse, K. (red.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson: McFarland & Company, 2006, 134-52.
- Penley, C. *NASA/TREK: Popular Science and Sex in America*. London/New York: Verso, 1997.
- Pugh, S. *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*. Bridgend: Seren, 2005.
- Scodari, C. 'Resistance Re-examined: Gender, Fan Practices, and Science Fiction Television', in: *Popular Communication*. 1 (2), 2003, 111-130.
- Sedgwick, E.K. *Tendencies*. London: Routledge, 1994.
- Stein, L. "'This Dratted Thing': Fannish Storytelling Through New Media', in: Hellekson, K. & Busse, K. (red.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson: McFarland & Company, 2006, 245-60.
- Thomas, B. 'What is Fanfiction and Why Are People Saying Such Nice Things About It?', in: *Storyworlds*. 3, 2011, 1-24.

PERSONALIA

Ingo Berensmeyer is Professor of English and American Literature at Justus-Liebig-University Giessen (Germany) and a visiting research professor in the English department at Ghent University. He is the author of *John Banville: Fictions of Order. Authority, Authorship, Authenticity* (Heidelberg, 2000) and *'Angles of Contingency': Literarische Kultur im England des 17. Jahrhunderts* (Tübingen, 2007). He has also written study guides to Shakespeare's *Hamlet* (Stuttgart, 2007) and literary theory (Stuttgart 2009), edited a collection of essays on mysticism and media (*Mystik und Medien*, Munich 2008), and co-edited a selection of essays by K. Ludwig Pfeiffer (*Von der Materialität der Kommunikation zur Medienanthropologie*, Heidelberg, 2009). He has published some forty essays in collections and journals, including *New Literary History*, *Poetics Today*, *Studies in English Literature*, *Anglia*, *Poetica* and *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. He is a co-editor of the online journal *Authorship* and a member of the research group on *Authorship as Cultural Performance*.

Michel Brix, maître de recherches à l'université de Namur, a consacré une quarantaine d'ouvrages – essais et éditions – à la littérature française des dix-huitième et dix-neuvième siècles. Une partie significative de ses travaux porte sur Nerval, Sainte-Beuve et le romantisme. Il s'est également intéressé à l'émergence de la modernité critique qui – sous l'impulsion de Flaubert – a mis un terme à l'“Ancien Régime” littéraire. Derniers ouvrages parus: *Nerval. Glanes et miettes de presse* (Champion, 2013), *L'Entonnoir, ou les Tribulations de la littérature à l'ère de la modernité* (Kimé, 2013), *Poème en prose, vers libre et modernité littéraire* (Kimé, 2014).

Pascale Delormas, maître de conférences HDR en Sciences du langage, enseigne à l'université Paris-Est Créteil. Elle est membre de l'équipe Escol (laboratoire Circeft Université Paris 8-UPEC) et membre associée du Céditec. Ses objets de recherche sont le discours littéraire (auctorialité, légitimité, discours citationnel, image de soi, typologies génériques), le discours médiatique et le discours scolaire (textes institutionnels, genres scolaires, éthos des acteurs, interactions verbales et inférence culturelle). Elle est l'auteur d'une monographie, *De l'autobiographie à la mise en scène de soi. Le cas Rousseau* (Lambert-Lucas, 2012) et elle a codirigé deux ouvrages, *La vie à l'œuvre. Le biographique dans le discours philosophique* (avec Frédéric Cossutta et Dominique Maingueneau) et *Se dire écrivain* (avec Dominique Maingueneau et Inger Østenstad), publiés chez le même éditeur en 2012 et 2013.

Liesbeth François werkt sinds oktober 2011 aan de KU Leuven als aspirant van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek (FWO-Vlaanderen). Ze studeerde Taal- en Letterkunde (Frans-Spaans) aan deze universiteit, waar ze ook het

diploma van Master in de Westerse Literatuur behaalde. Haar onderzoek richt zich op het motief van de wandeling en de interactie met de ruimte van de vertelde wereld in het prozawerk van de Argentijnse auteur Sergio Chejfec.

Pierre Hébert est professeur en études littéraires à l'Université de Sherbrooke. Spécialiste de littérature québécoise, il a publié, seul et en collaboration, une quinzaine d'ouvrages sur divers auteurs et sujets, dont cinq sur la censure littéraire. Son plus récent ouvrage (avec Patricia Godbout, Richard Giguère et Stéphanie Bernier, Fides, 2014) est *La correspondance entre Louis Dantin et Alfred DesRochers. Une émulation littéraire (1928-1939)*, premier de quatre tomes de l'édition annotée des lettres de Dantin. Il est également codirecteur du Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec (GRÉLQ) et président de l'Association québécoise pour l'étude de l'imprimé (AQÉI).

Marie-Pier Luneau, professeure titulaire au Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke, s'intéresse à la figure de l'auteur et aux stratégies d'écrivains. Elle a notamment signé *Louvigny de Montigny à la défense des auteurs* (Leméac, 2011) et vient de faire paraître, avec Pascal Brissette, *Deux siècles de malédiction littéraire* (PuLI, 2014). Elle est également directrice de la revue internationale *Mémoires du livre / Studies in Book culture*.

Mathias Meert studeerde Taal- en Letterkunde aan de Vrije Universiteit Brussel en Literatuurwetenschap aan de Katholieke Universiteit Leuven. Sinds oktober 2012 is hij als aspirant van het FWO werkzaam aan het Centrum voor Literatuur, Intermedialiteit en Cultuur (CLIC) van de Vrije Universiteit Brussel, waar hij aan een proefschrift over intertekstualiteit en auteurschap in het werk van de Oostenrijkse schrijver Richard Beer-Hofmann werkt.

Annabelle Seoane est docteure en sciences du langage, elle a soutenu sa thèse en analyse du discours sur l'énonciation dans les guides touristiques en 2011 (L'Harmattan). Elle s'intéresse aux phénomènes énonciatifs et à la construction de représentations dans et par le discours à des fins pragmatique. Elle a enseigné la linguistique, l'analyse du discours et la didactique du FLE dans différentes universités (Lyon 2, Lorraine, Paris 3).

Veerle Van Steenhuyse is sinds 2011 verbonden als FWO-aspirant aan de afdeling Algemene Literatuurwetenschap van de Universiteit Gent. Ze behaalde een Master in de Taal- en Letterkunde Nederlands-Engels en een Master na Master in de Literatuurwetenschappen. In haar doctoraatsproject confronteert zij fan fiction teksten met recente narratologische theorieën over verhaalwerelden.

Matthieu Sergier doceert Nederlandse letterkunde aan de Université Saint-Louis Bruxelles en aan de Université catholique de Louvain. Hij heeft een proefschrift

PERSONALIA

gewijd aan de waarneming van de andersheid en de ethiek van de lectuur in de romans van Frans Kellendonk. Een bewerkte versie daarvan verscheen in 2012 bij Academia Press. Zijn huidige onderzoek gaat over literaire experimenten in schrijversdagboeken. Hij is redactiesecretaris van *Interférences littéraires / Literaire interferences* (UCL / KU Leuven).

Hans Vandevoorde doceert Nederlandse literatuur aan de Vrije Universiteit Brussel. Hij publiceert vooral over de literatuur en cultuur van de lange negentiende eeuw en het interbellum en over hedendaagse poëzie.

Sven Vitse studeerde Germaanse Talen aan de Vrije Universiteit Brussel en doceert sinds 2007 moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Utrecht. In 2010 verscheen zijn essaybundel *Tekstbestanden*. Samen met Hans Demeyer en Carl de Strycker redigeerde hij *De ruimte van Roggeman* (SEL, 2013), een boek over de Vlaamse schrijver Willy Roggeman.

Marc van Zoggel werkt als assistent Nederlandse Letterkunde aan de Vrije Universiteit Brussel, waar hij een proefschrift voorbereidt over ironie en zelfironie bij Harry Mulisch. Daarnaast is hij als onderzoeksassistent verbonden aan het Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis in Den Haag bij het project *Volledige Werken* Willem Frederik Hermans.

