

» Wohlvollende Ratschläge«

Der Umgang französischer Verlage mit frankophonen Autoren

CORNELIA RUHE

1. »FRANZÖSISCH« VERSUS »FRANKOPHON«

Die französische Kolonisation, die Teile Afrikas und der Antillen unter die Herrschaft Frankreichs brachte, hat zu einer historischen Verbindung geführt, deren politische und literarische, kulinarische und kulturelle Auswirkungen beide Seiten bis heute nachhaltig prägen. Auch wenn die meisten Kolonien inzwischen unabhängig sind (und diejenigen, die es nicht sind, den Status von Départements et Régions d'Outre-Mer erhalten haben), so sind diese Prozesse des Austauschs weiterhin ungebrochen, sie erfolgen lediglich unter anderen Voraussetzungen, etwa denen der globalisierten wirtschaftlichen oder kulturellen Beziehungen wie der Arbeitsmigration, des Tourismus, des Kinos oder der Literatur.

Die vermeintlich radikal veränderten politischen Kräfteverhältnisse sind allerdings von einer neuen, der historischen nicht unähnlichen Hierarchie abgelöst worden, die dem, was nun nicht mehr das »Mutterland«, aber ein privilegierter Handelspartner ist, die höhere, Bedeutung sanktionierende Rolle zugesteht. Als Ziel von Migrationsbewegungen nicht nur aus den eigenen ehemaligen Kolonien befindet Frankreich sich in einer Position, die seinen Institutionen die Definitionsmacht über weite Teile des bis heute andauernden Tauschprozesses geben, indem sie den Zugang etwa zum nationalen Territorium oder dem Arbeitsmarkt auf juristischer Ebene regeln, ebenso aber die Einfuhr von Waren. Frankreich profitiert, so kann man festhalten, bis heute in mehr oder weniger subtiler Weise von den Früchten des Kolonialismus, erlegt diesem Austausch aber eigene Regeln auf.

Insbesondere dort, wo sie keinen rein materiellen, sondern sprachlichen Charakter besitzen, ist die »Einfuhr« kultureller Güter nicht leicht zu kanalisieren. Einzig die Sprachbarriere, die gleichwohl mit Hilfe von Übersetzungen abgebaut

werden kann, scheint dem Zugang anderer als (national) französischer Texte zumindest vorübergehend Einhalt zu gebieten.¹ Wo selbst sie aus historischen Gründen nicht vorhanden ist, wie im Falle frankophoner Autoren, setzen die die Normen der Mehrheitsgesellschaft vertretenden Institutionen regulierende Mechanismen in Gang, um ihre Einhaltung zu gewährleisten. Die Aufdeckung dieser oftmals unausgesprochenen wie unbewussten, deswegen aber nicht weniger problematischen Regeln gibt Auskunft über das hierarchische Verhältnis, das etwa der Literaturbetrieb während der Kolonialzeit, aber auch nach ihrem Ende, zu Autoren unterhält, die aus den (ehemaligen) Kolonien stammen.

Die »mission civilisatrice«, eine der Grundkonstanten des Kolonialismus »à la française«, sorgte für die Installierung französischer Schulen auch in den Kolonien und damit für eine Verbreitung der französischen Sprache² und Kultur, deren literarische Früchte von französischen Verlagen bis heute bereitwillig, wenn gleich, wie zu zeigen sein wird, nicht bedingungslos geerntet werden (siehe hierzu Diawara 2001: 152). Es ist überraschend, dass Pascale Casanova (2008: 182) noch in der überarbeiteten Neuauflage von *La république mondiale des lettres* von 2008 konstatiert:

»Paris never took an interest in writers from its colonial territories; or, more precisely, it long despised and mistreated them as a species of extreme provincials, too similar to be celebrated as exotic foreigners but too remote to be considered worthy of interest.« (Casanova 2004: 122)

Von Verachtung zu sprechen ist zwar in mancherlei Hinsicht richtig, es kann aber nicht die Rede davon sein, dass die französische Verlagslandschaft die frankophonen Autoren in pauschaler Weise nicht beachtet hätte.

In Ermangelung einer funktionierenden und auch international zugänglichen Verlagsstruktur publizieren frankophone Autoren ihre Texte nach wie vor zu-

1 Zum problematischen Charakter von Übersetzungen, denen stets auch ein normativer Aspekt innewohnt, siehe Ruhe 2012.

2 Jean-Claude Blachère spricht in diesem Zusammenhang von einem »Französisch unter Aufsicht« (»français surveillé«): Nicht nur die Aussagen und Aufsätze der Schüler, sondern später auch die Texte afrikanischer (und maghrebinischer) Autoren unterstehen einer Aufsicht, die durch französische Institutionen übernommen wird. (Blachère 1993: 11)

meist in französischen Verlagshäusern³, die somit den Zugang maghrebischer und afrikanischer Autoren zum französischen Buchmarkt regeln. Die kritischen Editionen von inzwischen kanonisierten (post)kolonialen Autoren wie Aimé Césaire oder Léopold Sédar Senghor werden aufgrund der leichteren Zugänglichkeit von wissenschaftlicher Infrastruktur oftmals ebenfalls in Frankreich verantwortet.

Was auf der einen Seite positiv zu bewerten ist – Texte, die ansonsten womöglich unpubliziert geblieben wären, können nicht nur erscheinen, sondern werden auch einem breiten Publikum zugänglich gemacht –, hat auf der anderen Seite zur Folge, dass sich die Autoren vor der Publikation »nolens volens« einer bestimmten Verlagspolitik zu unterwerfen haben, von der Pascale Casanova in einer allgemeinen Aussage über das Verhältnis zentraler und peripherer Autoren feststellt, sie erlaube es den Verlagen, »to lay claim to, and then annex, peripheral literary innovations under a central linguistic and cultural aegis« (Casanova 2004: 120). Einerseits sehen sie die frankophonen Autoren nicht als gleichberechtigte Spieler auf dem literarischen Feld an, sondern messen sie an dem, was man mit Casanova als zum literarischen Universalismus erhobene, aus dem Realismus des 19. Jahrhunderts abgeleitete Paradigmen bezeichnen könnte. Andererseits sind die Ansprüche, die an die Texte herangetragen werden, die einer so genannten authentischen Repräsentation afrikanischer Realität, die den Erwartungen der Lektoren und dem Interesse zukünftiger Leser in hinreichender Weise Rechnung tragen soll (siehe hierzu Miano 2012). Mit Casanova kann man sagen:

»[...] the ethnocentrism of the dominant authorities (notably those in Paris) and in the mechanism of annexation (by which works from outlying areas are subordinated to the aesthetic, historical, political, and formal categories of the centre) [...] operates through the very act of literary recognition.« (Casanova 2004: 155)

Jenseits dieser Kriterien, die der Publikation eines Textes vorgängig sind und so für die Leser unsichtbar bleiben, weisen bestimmte verlagspolitische Maßnahmen auf eine Unterscheidung zwischen »französischen« und »frankophonen« Autoren hin: Die Texte werden nicht selten eigenen Reihen zugeordnet, die sie von »anderer« Literatur – wie der aus Fremdsprachen übersetzten oder der französischen – getrennt halten. Sie werden impliziten sprachlichen und literarischen Normen und ebenso impliziten Interessen des Marktes angepasst und damit ei-

3 Der Rekurs auf französische Verlagshäuser gilt, so muss betont werden, nicht allein für Autoren aus dem frankophonen Afrika, sondern ebenfalls z. B. für belgische Autoren wie etwa Jean-Philippe Toussaint und Amélie Nothomb.

nem Assimilationsverfahren unterworfen, das ihre literarische Originalität bedrohen, wenn nicht tilgen kann.

Diese Praxis und ihre Implikationen soll im Folgenden auf unterschiedlichen Ebenen beleuchtet werden, um so sichtbar zu machen, was Sarah Burnautzki treffend als die »colour line« der französischen Literatur bezeichnet.⁴

2. EDITION UND KONSEKRATION

Die Reihe »Planète libre«, in der jüngst, koordiniert von der Forschungsgruppe ITEM (Institut des textes & manuscrits modernes), eine kritische Edition der Lyrik, des Theaters sowie von Reden und Essays Aimé Césaires erschienen ist (Césaire 2013), versteht sich, so die »Principes généraux d'édition«, als frankophone Ergänzung zur Bibliothèque de La Pléiade (Équipe »Manuscrits francophones« 2013: 27). Interessant erscheint dieser Umstand im Lichte dessen, dass der von den Pléiade-Ausgaben bereitgestellte Kanon vor allem im 20. Jahrhundert eine ganze Reihe nicht-französischer Autoren beinhaltet – wie etwa Jorge Luis Borges, Michail Bulgakov, James Joyce, Franz Kafka und Milan Kundera, aber auch Ernst Jünger. Unter den Ausgaben der sich nicht nur als Konsekration nationaler Schriftsteller verstehenden Editionen findet sich gleichwohl kein einziger frankophoner Autor.⁵ Vielmehr wurde zur literarischen Würdigung von Autoren wie Léopold Sédar Senghor, Jean-Joseph Rabearivelo und eben Aimé Césaire eine neue »Collection« aus der Taufe gehoben.

Die Willkürlichkeit dieser Unterscheidung wird daran ersichtlich, dass Autoren wie Rabearivelo, vor allem aber Césaire bei einer national argumentierenden Unterscheidung zwischen »frankophonen« und »französischen« Autoren fraglos der Seite der Franzosen zuzuordnen wären, war Césaire doch bis zu seinem Tod im Jahr 2008 französischer Staatsbürger. Es scheint, als werde bezüglich der verschiedenen Facetten seiner Persönlichkeit eine Differenzierung vorgenommen,

4 Siehe hierzu die bisher noch unveröffentlichte Dissertation von Sarah Burnautzki (2014), in der dieser Frage in detaillierter Form anhand der Autoren Yambo Ouloguem und Marie NDiaye nachgegangen wird.

5 Es findet sich, so könnte man die Aussage noch zuspitzen, kein farbiger Autor unter den durch die Pléiade geehrten, mit der Ausnahme von Alexandre Dumas, Enkel einer Plantagensklavin von den französischen Antillen. Interessant im Zusammenhang mit diesem farbigen Autor ist die Tatsache, dass in der jüngeren Filmgeschichte seine Rolle von dem zweifelsfrei weißen Gérard Depardieu gespielt wird (L'AUTRE DUMAS [F 2010, R: Safy Nebbou]).

die die Ungleichzeitigkeit gesellschaftlicher Entwicklungen offenlegt: Césaire wird zwar als französischer Politiker und Abgeordneter bezeichnet und geehrt⁶, das reicht aber nicht, um ihn auch zum französischen Autor zu erheben, der würdig wäre, in die Pléiade aufgenommen zu werden.

Genügen, so muss gefragt werden, frankophone Autoren in gleichsam programmatischer Weise den Ansprüchen der Pléiade nicht, die es sich zum Ziel gemacht hat

»[...] Referenzausgaben der größten Werke des literarischen und philosophischen Kulturerbes, aus Frankreich wie aus dem Ausland, auf Bibelpapier und im goldgeprägten Lederumschlag«⁷

zu versammeln? Können sie daher nicht dem »literarischen und philosophischen Kulturerbe« angehören?

Das können sie sehr wohl. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass die Verlagspolitik für diese besonders renommierte Reihe in ausgesprochen massiver Weise von der »colour line« definiert wird, die die französische Verlagslandschaft auch an anderen Stellen prägt. Wenn, wie Mathieu Lindon in einem Artikel in *Libération* 2010 behauptet, man sich die Geschichte der Literatur mit Hilfe der Pléiade erschließen könne – »indem man die Texte dieser Sammlung studiert, erkundet man die Literaturgeschichte« (Lindon 2010, meine Übersetzung) – so ist die Abwesenheit frankophoner Autoren in dieser Literaturgeschichte à la Gallimard nur als ein willentlicher Akt der Ausschließung zu verstehen.

6 2011 hat Césaire mindestens symbolisch – sein Grab befindet sich weiterhin auf dem Friedhof von Fort-de-France auf der Insel Martinique – Eingang ins Panthéon gefunden. Die Wortwahl des französischen Kultusministers Frédéric Mitterrand anlässlich der Zeremonie weist ihm allerdings einen klaren Platz im nationalen Gedächtnis zu: »Indem wir eine ihrer wichtigsten Stimmen anerkennen, würdigen wir auch die Vitalität der überseeischen Kulturen, die nie aufgehört haben, die französische Kultur zu beeinflussen.« Césaire, so macht Mitterrand mit dieser Aussage deutlich, kann die französische Kultur allenfalls »beeinflusst« haben, er ist somit kein Teil von ihr, sondern gehört den »überseeischen Kulturen« an (zitiert nach G.L. 2011, meine Übersetzung).

7 »[...] des éditions de référence des plus grandes œuvres du patrimoine littéraire et philosophique français et étranger, imprimées sur papier bible et reliées sous couverture pleine peau dorée à l'or fin« (Präsentation der Bibliothèque de la Pléiade auf der offiziellen Webseite, <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/La-collection> vom 05.02.2014, meine Übersetzung).

»Planète libre« tritt nun an, frankophonen Autoren in einem analogen Rahmen ähnliche Ehre zu erweisen, und das mit – so das methodologische Vorwort – noch größerer editorischer Akribie. Die Argumente der Équipe »Manuscris francophones« des ITEM für die Notwendigkeit einer solchen Unternehmung sind jedoch von derselben markanten Unterscheidung zwischen frankophoner und französischer Literatur getragen, die auch die Auswahlkriterien der Pléiade implizit zu bestimmen scheinen. Ziel der »Sammlung von Referenz(ausgaben)« sei es

»[...] den frankophonen Literaturen ebenso würdige Editionsbedingungen zu bieten wie sie der französischen Literatur bereits zur Verfügung stehen: eine Bibliothek kritischer Editionen, die der angesehenen Sammlung La Pléiade vergleichbar wäre.«⁸

Es wird folglich angestrebt, der frankophonen Literatur nun endlich eine gleichberechtigte Position zur französischen einzuräumen – gleichwohl im Rahmen eines separaten und ihr vorbehaltenen editorischen Projekts. Auf der einen Seite steht die von der Pléiade und ihrem Herausberteam sanktionierte Weltliteratur, auf der anderen stehen Autoren wie Senghor und Césaire. 670 Bände von 200 Autoren gegen bisher vier Bände von drei Autoren. Es wird noch einiges an editorischer Aktivität erfordern, bis die frankophonen Autoren aufgeholt haben werden.

Die editorische Genauigkeit müsste dabei auch denjenigen Modifikationen in den Texten Rechnung tragen, die nicht die Autoren selbst aufgrund sich verändernder ästhetischer Vorstellungen vollzogen, sondern die ihnen Lektoren und Herausgeber bei den Éditions du Seuil auftrugen und die die Texte z. B. von allzu unvertrauten Vokabeln und Konzepten gereinigt wissen wollten. Die Eindämmung der Fremdheit passt Autoren und Texte ästhetischen Kriterien an, die sie einem bestimmten Verständnis von Realismus bzw. Moderne einverleiben, und läuft dabei Gefahr, die ihnen eigene Stimme einem Prozess der Normalisierung zu unterwerfen. Im Zusammenhang mit der Untersuchung (post)kolonialer Strategien der Assimilierung und ihres zuweilen diskriminierenden Charakters erscheint die detaillierte Untersuchung der editorischen Praxis und ihrer Strategien von zentraler Bedeutung für das Verständnis des Verhältnisses Frankreichs zu seinen ehemaligen Kolonien.

8 »[...] visant à offrir aux littératures francophones des conditions d'édition scientifique aussi dignes que celles dont dispose la littérature française: une bibliothèque d'éditions critiques comparables à la prestigieuse collection de la Pléiade« (Équipe »Manuscris francophones« 2013: 27, meine Übersetzung).

Dabei muss das besondere Augenmerk auf die Rolle der Lektoren in diesem Prozess gelegt werden, sind sie es doch, die nicht nur die Texte innerhalb des Verlages abzulehnen oder aber anzunehmen und zu verteidigen haben. Sie müssen dafür Sorge tragen, dass das von ihnen betreute Produkt den Ansprüchen des Verlags auf der einen Seite und dem Geschmack des Zielpublikums auf der anderen entspricht. Da die afrikanische oder antillanische Verlagslandschaft kaum Möglichkeiten bereitstellt, gilt für die entsprechenden Autoren »everything involved with production is to be found in Paris« (Diawara 2001: 151; siehe hierzu auch Blachère 1993: 51 f.). Ihre ersten Leser dort, ihre Lektoren, werfen einen in spezifischer Weise geprägten Blick auf die Texte, wie die »afropäische«⁹ (französisch-kamerunesische) Autorin Léonora Miano in einem ihrer Essays ausführt:

»[...] die fraglichen Texte werden zunächst von europäischen Lektoren gelesen, und ich schließe in diese Kategorie auch Personen aus dem subsaharischen Afrika ein, die sich in Europa etabliert haben und die diese Texte lesen. In der Tat lebt diese letztere Kategorie von Lektoren in Europa, auch wenn sie Verbindungen nach Afrika hat, selbst wenn sie seiner Kultur zugehörig sind. Sie leben in Europa und sind dem Blick der Anderen ausgesetzt, von dem sie das Bedürfnis haben, sich anerkannt zu fühlen. Diese Tatsache führt zu einer Verzerrung ihrer Lektüre [...].«¹⁰

Diese Assimilation frankophoner Autoren, die die Éditions du Seuil in einem Katalog mit dem Titel *Les littératures francophones au Seuil* zu der bemerkenswerten Aussage führt »Auf seine Art hat Le Seuil die ›frankophonen Literaturen‹ erfunden« (Éditions du Seuil 2006: 2), gilt es im Folgenden anhand einiger gut dokumentierter Beispiele zu skizzieren.

9 Miano eignet sich den Begriff »afropéen« für »Europäer mit afrikanischer Aszendenz« an (Miano 2008: 53, meine Übersetzung), der, wie sie selbst ausführt, seit den 1990er Jahren in der afrikanisch-europäischen Community zirkuliert.

10 »[...] les textes en question sont d'abord lus par un lectorat européen, et j'inclus dans cette catégorie ceux des Subsahariens installés en Europe qui lisent ces romans. En effet, cette catégorie de lecteurs, même si elle a des attaches avec l'Afrique, même si elle en possède souvent la culture, vit en Europe, sous le regard de l'autre, dans lequel elle a besoin de se sentir valorisée. Cet état de fait a tendance à biaiser la lecture [...].« (Miano 2012: 38 f., meine Übersetzung)

3. »EDITORISCHE FORMATIERUNG« – *LE FILS DU PAUVRE* VON MOULOUD FERAOUN

Emanuel Roblès, Algerienfranzose und selbst Autor, gründet 1951 unter dem Dach der Éditions du Seuil die Reihe *Méditerranée*. Ihm kommt damit das Verdienst zu, Autoren wie Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Kateb Yacine und viele Andere einem breiten französischen Publikum zugänglich gemacht zu haben. Als Vertrauter und Freund vieler seiner Autoren mit ehrlichem Interesse für die sich herausbildenden Literaturen des Maghreb – er selbst wird gemeinhin zur »École d’Alger« gezählt – kann Emanuel Roblès nicht unterstellt werden, dass er als Lektor die Texte seiner Autoren literarisch zu kolonisieren versuchte. Glaubt man seinem engen Freund Albert Camus, so ist vielmehr davon auszugehen, dass Roblès selbst den normativen Kriterien der damaligen französischen Literaturlandschaft nicht immer gänzlich zu genügen wusste:

»Roblès ist im doppelten Sinne Algerier, denn er vereint in sich, wie viele von uns, spanisches Blut und die Energie der Berber. Es ist hinreichend bekannt, dass das eine Menschenrasse hervorbringt, die sich auf dem Festland unwohl fühlt, in deren Anwesenheit die Festlandfranzosen sich jedoch ebenfalls nicht wohl fühlen. Zugleich ergibt das eine besondere Art von Werken, die sich selbstverständlich in die französische Tradition einschreiben (Roblès müsste Maupassant und Flaubert als seine Väter betrachten), die sich aber auch durch einen bisweilen subtilen, bisweilen ungeglätteten, barbarischen Zug von ihnen abheben.«¹¹

Roblès, dessen Texte sich demnach selbst eines »subtilen [...] barbarischen Zuges« schuldig machen, lektoriert – und glättet – nun die Erstlingswerke seiner nordafrikanischen Kollegen, und öffnet ihnen damit den Zugang zu französischen Verlagen. Die »Fehler«, für die seine eigenen Texte auf der Basis der von der französischen Schule und Kultur geprägten ästhetischen Maßstäbe kritisiert wurden, versucht er, aus ihren Texten zu eliminieren, und hinterlässt damit in ihnen die Spuren eines normalisierenden Eingriffs. Zwar konstatiert Martine Ma-

11 »Roblès est deux fois algérien, unissant en lui, comme beaucoup d’entre nous, le sang espagnol et l’énergie berbère. On sait assez que cela donne une race d’hommes qui se sent mal à l’aise en métropole, mais devant qui, aussi bien, les métropolitains se sentent dans l’inconfort. De même manière, cela donne des œuvres particulières qui s’inscrivent, bien sûr, dans la tradition française (Roblès, de ce point de vue, devrait reconnaître pour pères Maupassant et Flaubert) mais qui se distinguent aussi par un air de barbarie, parfois subtile, parfois sans apprêts.« (Camus 1959, meine Übersetzung)

thieu-Job, dass es bei Seuil gegenüber den algerischen Autoren nur »Freundschaft und wohlwollende Ratschläge« (Mathieu-Job 2007: 18, meine Übersetzung) gegeben habe, ungeachtet ihrer Freundschaftlichkeit haben die Ratschläge aber zweifelsohne normativen Charakter, insofern sie die Texte vor der Folie einer spezifischen Ästhetik lesen und sie ihr anzupassen suchen.

Im Falle des Erstlingsromans von Mouloud Feraoun, *Le fils du pauvre*, der 1954 in der »Collection Méditerranée« veröffentlicht wurde, lassen sich die Modifikationen des Textes insofern besonders gut nachvollziehen, als Feraoun den Text im Jahr 1950 bereits im Selbstverlag veröffentlicht hatte. Die Seuil-Ausgabe, die bis heute für die Lektüre des Textes in Schule und Universitäten herangezogen wird, kürzt den ursprünglichen Text um drei Kapitel mit insgesamt rund 40 Seiten. Der so entstandene, kürzere Text, folgt dem Modell des autobiographischen (Kindheits)Romans und endet in konziliantem Ton vor der Schwelle zum Erwachsenenalter. Der ursprünglich letzte Teil des Textes fällt der Erfüllung genrespezifischer Erwartungen zum Opfer; er beinhaltet klarere gesellschaftspolitische Stellungnahmen und hätte so demjenigen Teil der späteren, nationalistisch motivierten Kritik zuvorkommen können, der behauptete, Feraoun habe mit seinem Werk der französischen Schule und der Kolonialverwaltung ein unreflektiert harmonisierendes literarisches Denkmal gesetzt. Eine lange Debatte wäre so gegenstandslos gewesen.

Die Éditions du Seuil publizieren, wiederum unter der Ägide von Roblès, 1972, zehn Jahre nach dem gewaltsamen Tod Feraouns und achtzehn Jahre, nachdem sie seinen Erstling veröffentlicht hatten, die fehlenden Kapitel des Romans in einem Sammelband mit Texten des Autors. Eine einleitende Fußnote begründet die Tilgung dieses Teils in der Ausgabe von 1954 nicht etwa mit Eingriffen der Herausgeber, vielmehr sei es der Wunsch Feraouns selbst gewesen, der »sie daraus [aus der Neuauflage von *Le fils du pauvre*] zurückgezogen habe, um sie später in einen zweiten autobiographischen Text einzuarbeiten« (Feraoun 1972: 103, meine Übersetzung). Ob dieser Sinneswandel Feraouns nicht letztlich doch auf Einwendungen seiner Pariser Herausgeber zurückging, könnte nur ein Einblick in die Korrespondenz zwischen Feraoun und Seuil ergeben.

Neben dieser Kürzung wird der gesamte Roman vor seiner Publikation in der »Collection Méditerranée« einer »editorischen Formatierung« (»formatage éditorial«) unterzogen, wie Martine Mathieu-Job (2007: 18, meine Übersetzung) herausgearbeitet hat. Ihre detaillierte Untersuchung dieser Veränderungen bleibt allerdings unbefriedigend. So konstatiert sie zwar, Roblès und Paul Flamand, der damalige Direktor von Seuil, wären die Überarbeitung mit »auf okzidentalene ästhetischen Kriterien basierten Ansichten« angegangen, die Korrekturen Feraouns selbst seien allerdings ohnehin in dieselbe Richtung gegangen, da er »als Neu-

ling auf dem Gebiet der Literatur« durchdrungen gewesen sei von »Zweifeln und Unsicherheiten« (Mathieu-Job 2007: 18, meine Übersetzung). Damit habe man den Text Modellen »okzidentaler Werke, die man als ähnlich empfand, vor allem Bildungsromanen« angenähert und »entprechend teilweise seine Originalität, die Fremdheit seiner ursprünglichen Eigenschaften kaschiert« (Mathieu-Job 2007: 18, meine Übersetzung).

In Anbetracht dieser durchaus klarsichtigen und kritischen Analyse erstaunt es umso mehr, wenn Mathieu-Job auf den folgenden Seiten im Detail und ganz offensichtlich vor der Lektürefolie des realistischen französischen Romans ausführt, wie es gerade diesen Eingriffen zu verdanken sei, dass der Roman an »Prägnanz und [...] Homogenität« gewonnen habe, da »zahlreiche seiner Auswüchse und Digressionen« getilgt worden seien, um dem Text »größere Lesbarkeit und thematische Kohärenz« (Mathieu-Job 2007: 30, meine Übersetzung) zu verleihen. Auch die Entfernung der letzten Kapitel durch die Herausgeber wird damit legitimiert, dass die Erzählung so gestrafft worden sei (Mathieu-Job 2007: 31). Die Selbstverständlichkeit, mit der diese Veränderungen und Kürzungen, die den Charakter des Textes offensichtlich substantiell verändert haben, von der Kritikerin akzeptiert werden zugunsten der Anpassung an eine Poetik, die wenige Seiten zuvor noch als problematisch bezeichnet wurde, ist überraschend.¹²

Ihre Ausführungen gipfeln in der Aussage: »Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass es strategische Überlegungen hinsichtlich der guten Durchführung eines Romans waren (>de bonne conduite d'un roman<), die die meisten Korrekturen motiviert haben.« (Mathieu-Job 2007: 38, meine Übersetzung) Dass gerade diese strategischen Überlegungen für einen »guten Roman« nicht etwa neutral sind, sondern aufgrund einer spezifischen ästhetischen Prägung erfolgen, ist der blinde Fleck von Mathieu-Jobs Überlegungen.

Die Angleichungen an die Verlagspolitik, die den Text der Poetik des zeitgenössischen, realistischen Romans unterworfen haben sowie insbesondere die Auslassung der letzten, politischeren Kapitel, wird von den Kritikern Feraouns als Defizit aufgefasst, als mangelnde Originalität des Autors in literarischer Sicht, aber vor allem als übermäßige Anpassung, ja Anbiederung an die französischen Kolonialherren.

12 Die Rede ist davon, dass die »Ankündigungen, die Spuren eines unersättlichen Wunsches nach Proliferation der Erzählung trugen« (Mathieu-Job 2007: 31, meine Übersetzung), getilgt worden seien. Diese Aussage zeugt ebenso von der französischen und realistischen Brille, mit der Mathieu-Job liest.

4. VERWEIGERTE EINGRENZUNG – NEDJMA VON KATEB YACINE

Yacine Kateb, der unter der durch die Kolonialverwaltung vertauschten Reihenfolge von Vor- und Nachname als Autor unter dem Namen Kateb Yacine bekannt wurde, schickt bereits Ende der 40er Jahre ein Manuskript an die Éditions du Seuil. Die Reaktion des Verlegers Paul Flamand, nach, so heißt es, der Lektüre nur eines Kapitels, ist reserviert: »Sie sollten sich aufmerksam über den Stil dieses Werks beugen« (Éditions du Seuil 2006: 29, meine Übersetzung)¹³. Kateb reagiert darauf in einem Brief vom 19. November 1948:

»Ich habe Ihre freundliche Nachricht erhalten und da ich nun mein Manuskript wieder habe, hinterlege ich es vollständig in Ihrem Büro. Der Ratschlag, den Sie so freundlich sind, mir in Bezug auf meinen Stil zu erteilen, ist gewiss berechtigt und ich werde ihn zu nutzen wissen (j'en ferai mon profit); ich würde Sie jedoch gerne dazu bringen zuzugeben, dass das fragliche Werk gerade bestimmte allgemeine Formen von Stil *in Frage stellt*, die zu leichtfertig für Qualitätsmerkmale eines jeden Werks gehalten werden [...]. Aber ich wollte die Realität nicht herausfordern, meine Ideen im Flug auffangen. Daher die Abgründe, die die einzelnen Kapitel des Buches voneinander trennen. Es ist fast ein kurzes Vorwort, das ich mir nun erlaubt habe zu schreiben, um mich ein wenig zu verteidigen ... Im Übrigen bin ich zu Korrekturen bereit, wenn Sie das Werk denn ungeachtet seiner Fehler der Publikation für wert befinden. Und wenn Sie so freundlich sein könnten, mich das wissen zu lassen.«¹⁴

13 Es wird nur der genannte Satz aus dem Schreiben Flamands an Kateb zitiert.

14 »J'ai reçu votre amiable mot – comme j'ai pu récupérer mon manuscrit, je le dépose, au complet, à votre bureau. Le conseil que vous voulez bien me donner au sujet de mon style, je le crois certes justifié et j'en ferai mon profit. Je voudrais toutefois vous faire admettre que l'ouvrage en question remet *en cause* précisément certaines formes générales de style, formes trop facilement reconnus comme qualité profonde de toute œuvre [...]. Mais j'ai voulu ne point tenter la réalité, surprendre mes idées en plein vol. D'où les gouffres séparant chacun des chapitres de ce livre. C'est presque une courte préface que je me suis permis de vous écrire, pour me défendre un peu... Au demeurant je suis disposé à me corriger, si toutefois vous jugez que l'œuvre mérite publication, malgré ses défauts. Et si vous êtes assez aimable pour me le faire savoir.« (Éditions du Seuil 2006: 28, meine Übersetzung, Hervorhebung im Original) – Jean-Pierre Orban zitiert diesen Brief Yacines als Beispiel für die Unterstellung der Autoren an die Lektoren, diese würden in normalisierender Weise in ihre Texte eingreifen;

Ohne den Text bisher zur Publikation akzeptiert zu haben, hat Flamand deutlich gemacht, das grundlegende stilistische und, so scheint es, auch strukturelle Änderungen vorzunehmen seien, um eine Veröffentlichung bei Seuil in Betracht zu ziehen.¹⁵ Da *Nedjma*, der erste Roman Katebs, erst 1956 bei Seuil erscheinen wird, ist davon auszugehen, dass der Überarbeitungsprozess – im zitierten Katalog von Seuil heißt es dazu, Kateb habe »seine Bemühungen fortgesetzt« (»Kateb Yacine poursuit ses efforts«) (Éditions du Seuil 2006: 29, meine Übersetzung) – acht lange Jahre gedauert hat. Kateb wird die herausgekürzten Passagen – das ursprüngliche Manuskript umfasst mehr als 400 Seiten – zum Teil in seinen nächsten Roman, *Le polygone étoilé* integrieren.¹⁶

Nedjma bleibt jedoch, ungeachtet der Einwände des Verlegers auch in seiner publizierten Form ein Text, der seine Leser durch stilistische und strukturelle Besonderheiten – die sich amerikanischen Modellen wie William Faulkner verdanken – zu verwirren weiß, ein dezidiert moderner Text, der sich den Regeln des realistischen Erzählens nicht unterwirft. Es ist also davon auszugehen, dass die Publikation sich nicht zuletzt deswegen so lange hinausgezögert hat, weil Kateb sich einer Anpassung seines Textes an diejenigen »Qualitätsmerkmale« verweigert hat, die Flamand vertreten zu haben scheint. Allein der Versuch der Normalisierung eines sich so deutlich als nicht realistisch verstehenden Textes zeigt, wie umfassend der Verlag unter dem Diktat einer bestimmten Ästhetik steht, von der abzuweichen er nur nach zähen Verhandlungen bereit ist.

eine Unterstellung, die Orbans Artikel zu entkräften antritt, obgleich der Sinn des zitierten Textes deutlich in die Gegenrichtung geht. (Orban 2011: 31)

- 15 Pius Ngandu-Nkashama findet deutliche Worte, um den Druck, der damit auf die Autoren ausgeübt wird, zu qualifizieren: »Wird das Buch zur Publikation angenommen, so werden andere Überlegungen es verstümmeln, manchmal in umfassender Weise: Entweder ist es zu lang und muss gekürzt werden. Oder die Sprache ist nicht korrekt und die schlecht geschriebenen Passagen werden ihm einfach amputiert. Da das Verlagshaus in diesem Prozess selbstverständlich sowohl Richter als auch interessierte Partei ist und kein Einspruch möglich ist (wichtig ist doch vor allem, dass es publiziert wird, richtig? Monsieur!), akzeptieren die betroffenen Schriftsteller solche Akte des flagranten Angriffs auf die fundamentale Freiheit des Schreibens.« (Ngandu-Nkashama 1989: 291, meine Übersetzung)
- 16 Jean Dejeux, der sich in seinem Artikel nur am Rande mit der Interaktion zwischen Kateb und Seuil befasst, bezeichnet das ursprünglich eingesandte Manuskript als »gewaltig und inkohärent, ohne Struktur und ohne Hand und Fuß« (Dejeux 1973: 269, meine Übersetzung) und schließt sich damit der wertenden Haltung der Herausgeber an.

Als der Roman 1956 erscheint, haben »Die Verleger« ihm zur Sicherheit ein Vorwort vorangestellt, das die Leser auf die Schwierigkeiten einstimmen soll, die sie erwarten. Es macht zugleich deutlich, dass es Kateb im Ringen mit den Verlegern um Stil und Struktur zwar letztlich gelungen ist, diese für ihn zentralen Aspekte nicht ihren Ansprüchen anzupassen. Das Unbehagen an einem Text, der so offensichtlich nicht den Normen der sonst in diesem Verlag erscheinenden Romane entspricht, wird im Vorwort ausgesprochen. Es wird durch eine stark von Klischees getragene Vorstellung vom »arabischen Menschen« und seiner Denkweise begründet. Erreicht wird so eine deutliche Distanzierung von einem Werk, dass man nicht in die Schranken des realistischen Erzählens hatte verweisen können und so klar als kulturell anders markiert wissen will.

Das Vorwort der Herausgeber ist nach dem Protest von Kritikern wie Autoren in der Neuauflage des Romans von 1996 durch eines von Gilles Carpentier ersetzt worden, das den bis dahin etablierten Forschungsstand zu Kateb resümiert. In Anbetracht der vorherigen editorischen Skepsis gegenüber den avantgardistischen Tendenzen des Textes ist es signifikant, dass Carpentier *Nedjma* als »entschieden modern« bezeichnet und »seine ebenso fragmentarische wie zyklische Konstruktion« (Carpentier 1996: 8, meine Übersetzung) hervorhebt.

Während des Überarbeitungsprozesses wird bei Seuil die bereits erwähnte Reihe »Méditerranée« gegründet, den Verlegern erscheint es naheliegend, nach Dib und Feraoun mit Kateb einen weiteren algerischen Autor in sie zu integrieren. Kateb protestiert gegen diese Eingrenzung, die zugleich eine Ausgrenzung ist, da er der Ansicht ist, »dass es Zeit sei, mit dem Mythos des Mittelmeers als Ort der Vermischungen und der Versöhnungen aufzuräumen« (Arnaud 1982: 39 f., meine Übersetzung). Er besteht darauf, dass sein Text im Hauptprogramm des Verlags, dem »Cadre rouge«, erscheint, wie auch die Texte anderer französischer Autoren.

5. KANALISIERUNG DURCH DAS »VERLEGERISCHE ESTABLISHMENT« – *L'ÉTAT HONTEUX* VON SONY LABOU TANSI

Dem erwachenden Interesse der Forschung für den Umgang der Verlage mit frankophonen Autoren ist es zu verdanken, dass im Jahr 2005 die Éditions Revue Noire nicht nur die Korrespondenz und Lyrik des kongolesischen Autors Sony Labou Tansi publiziert, sondern, in einem dritten Band, auch die typoskriptbasierte Version des Romans (Labou Tansi 2005), den die Éditions du Seuil 1981 unter dem Titel *L'État honteux* herausgebracht hatten. Die nun erstmals publi-

zierte Version, die unter dem ursprünglich vom Autor vorgesehenen Titel *Ma-chin la Hernie* veröffentlicht wird, geht auf das Typoskript zurück, das Labou Tansi 1979 an Seuil geschickt hatte, bei denen soeben sein erster Roman, *La vie et demie*, veröffentlicht worden war. Sechs Monate später sei er von Seuil aufgefordert worden, den Text um rund ein Drittel zu kürzen, was der Autor getan habe, so dass der Text in einer von den Seuil-Lektoren sanktionierten Version 1981 erscheinen konnte.¹⁷ Dass eine Einflussnahme von Seiten des Verlages stattgefunden hat, ist damit unstrittig, interessant ist wiederum der Umfang und die Natur der Veränderungen, die der Autor auf diese Aufforderung hin vorzunehmen für nötig befand. Entlarvend ist darüber hinaus, ähnlich wie bei Martine Mathieu-Jobs Untersuchung zu Mouloud Feraouns Roman, die wertende Haltung der Kritik in Bezug auf die Veränderungen, die der Vergleich der beiden publizierten Versionen deutlich macht.

Jean-Pierre Orban, assoziiertes Mitglied der Forschergruppe ITEM, die die Frankophonie-Reihe »Planète libre« herausgibt, nutzt seinen Vergleich beider Versionen zu einer energischen Verteidigung der verlegerischen Praxis bei Seuil (Orban 2011). Er betont vor allem, Seuil habe nie ohne das Wissen der Autoren in die Texte eingegriffen. Das ist, wie im Folgenden gezeigt werden soll, in mehrfacher Hinsicht interessant: Zum einen legt der Artikel ungeachtet durchaus luzider Darstellungen der Problematik bloß, wie stark sein Verfasser von dem bei Pascale Casanova beschriebenen, universal gültigen Vorstellungen realistischer französischer Literatur geprägt ist, deren normative Geltung er nicht hinterfragt. Zum anderen ist die Verteidigung eines normierenden editorischen Vorgehens von Seiten eines Wissenschaftlers, der selbst einer Gruppe angehört, die Editionen (frankophoner Autoren) erstellt, letztlich weniger als wissenschaftliche Untersuchung, sondern vielmehr als Legitimation des eigenen Schaffens zu verstehen und zu problematisieren.

Orban betont die Bedeutung einer »leidenschaftslosen« (Orban 2011: 31, meine Übersetzung) Perspektive bei der Untersuchung der Beziehung zwischen (französischem) Verleger und (frankophonen) Autor. Von Vorverurteilungen der Lektoren oder gar der Unterstellung eines hierarchischen Verhältnisses zwischen ihnen und den Autoren sei abzusehen. Orban bezieht sich auf Unterhaltungen mit dem ehemaligen »directeur littéraire« der Éditions du Seuil, in denen betont wurde, man habe den Autoren stets lediglich »Vorschläge« unterbreitet, von den Autoren sei allerdings erwartet worden, dass sie darauf reagierten (Orban 2011: 33, meine Übersetzung). Der Druck, der mit solchen »Vorschlägen« – laut

17 Siehe hierzu das Vorwort des Herausgebers Nicolas Martin-Granel, »La naissance d'un monstre. Pour renommer le roman préféré de Sony Labou Tansi« (2005, 7-16).

Mathieu-Job machten auch die Lektoren Mouloud Feraoun nur »Vorschläge« – erzeugt wird, wird von Orban ignoriert, er hebt vielmehr, wiederum auf der Basis der Aussagen des Seuil-Direktors hervor, Sony Labou Tansi beispielsweise habe in der Zusammenarbeit mit Luc Estang, Autor und Lektor bei Seuil, »viel gelernt« (»il a beaucoup appris avec lui«) (Orban 2011: 33). Das hierarchische Verhältnis, das sich in dieser Konzeptualisierung des französischen Lektors als Lehrmeister und des frankophonen Autors als gelehrigem Schüler niederschlägt, wird nicht nur nicht problematisiert, sondern als richtig vorausgesetzt.

Es kommt noch deutlicher: Orbans Lieblingsmetapher im Zusammenhang mit dem von ihm untersuchten Verhältnis von Autor und Verleger ist das vom gebärenden Autor, dem der Lektor als Hebamme tatkräftig zur Seite steht. Von »Maieutik, Gebären, Wiedergeburt« ist die Rede, davon, dass zwischen beiden

»eine Art von Befruchtung (in folio oder ›in libro‹) stattfindet, und die Arbeit, die gemacht werde, tatsächliche Geburtsarbeit sei, bis zur Austreibung des Textes/Buches.«¹⁸

Orban scheint wiederum nicht bewusst zu sein, dass die von ihm verwendete Metapher den Autor Sony Labou Tansi in die passive Rolle des Befruchteten und Gebärenden drängt, dem die Geburt ohne die tätige Hilfe des Hebammen-Verlegers nicht möglich wäre, der – die Anspielung auf die künstliche Befruchtung (in vitro/in libro) suggeriert dies in aller Deutlichkeit – aus sich selbst heraus nicht imstande ist, Literatur zu schaffen.

Die Veränderungen, die der Abgleich beider Versionen ergibt, seien, so schließt Orban konsequent, allesamt nur dazu angetan, die literarischen Qualitäten des Textes substantiell zu verbessern. Es handle sich um eine sinnfällige Strukturierung des zuvor chaotischen Textes, die dafür gesorgt habe, dass der Bogen sich nun am Ende auch schließe (»la boucle est bouclée«) (Orban 2011: 38), die üblichen Satzzeichen an geeigneter Stelle verwendet werden. Das alles mache aus dem eingeschickten Typoskript, das wohl, so Orban, lediglich ein erster Entwurf gewesen sei, überhaupt erst Literatur (Orban 2011: 40). Das verdanke sich den »orientierenden Elementen« sowie der »Strukturierung«, die

»die Lektüre vereinfachen, dem Leser beim Verstehen des Textes helfen, vor allem aber in eine Erzählung verwandeln, was zunächst ein langer Wortstrom, ein unstillbarer Diskursfluss ist.«¹⁹

18 »une sorte de fécondation (in folio, ou ›in libro‹) et le travail qui s'effectue devient un vrai travail d'accouchement jusqu'à l'expulsion du texte-livre« (Orban 2011: 34, meine Übersetzung).

Den Gedanken, dass das, was Orban einzig als Defizite sehen kann, bewusste ästhetische Kunstgriffe waren, mit denen es galt, den Text von der erzählerischen Praxis zu unterscheiden, gegen die Labou Tansi anscrib (wie es seinerseits Kateb in seinem Brief an Flamad andeutet), lässt der ITEM-Forscher gar nicht erst aufkommen.

Daniel Delas formuliert in deutlichen Worten, dass aus diesen »dem ersten Manuskript aufgezwungenen Verbesserungen tiefes Unverständnis für das poetische Projekt des Autors [Labou Tansi] spreche«, er spricht von einer »Normalisierung« (Delas 2009: 71, meine Übersetzung) durch das »verlegerische *establishment*« (Delas 2009: 70, meine Übersetzung, Hervorhebung im Original). Diese Formel greift Orban auf und hält der Normalisierung, die er nicht bestreitet, das Argument der »Lesbarkeit« entgegen, denn das so erzeugte Resultat sei »zugänglicher als das Original« (Orban 2011: 41, meine Übersetzung).

6. ZUGÄNGLICHKEIT UND LESBARKEIT

Es ist in sich schon signifikant, dass Orban von »Original« spricht, dieses Original aber nicht identisch ist mit der von Seuil unter dem Titel *L'État honteux* publizierten Version. Es gibt jedoch vor allem Anlass zur Sorge, dass ein Mitglied derjenigen Forschergruppe, die es sich unter Einsatz umfangreicher staatlicher französischer Gelder zum Ziel gesetzt hat, die Referenz Ausgaben wenigstens einiger frankophoner Autoren zu etablieren, sich der eigenen, normativ geprägten Referenzfolie, vor der es die Texte bearbeitet, nicht bewusst ist, sie sich nicht bewusst machen möchte oder sie völlig richtig findet. Die Unfähigkeit, von dieser Vorprägung zu abstrahieren, wenn die Texte frankophoner Autoren behandelt werden, spricht ihnen die Qualität origineller literarischer Produkte mit ihnen spezifischer Ästhetik ab.

Es scheint, als sei die Bemühung der Kanalisierung frankophoner Autoren in die Bahnen eines als universell gültig empfundenen Katalogs an Qualitätskriterien nunmehr auf eine andere Stufe gehoben worden: Zunächst waren es die Verleger und Lektoren (oftmals, wie Emanuel Roblès, selbst Autoren), die sich dieser Aufgabe annahmen – häufig sicherlich mit den besten Absichten – und die sich dafür nicht selten der Kritik ihrer Autoren selbst, aber auch der über sie forschenden Wissenschaftler aussetzten. Nun, da die Kanonisierung der frankopho-

19 »pour faciliter la lecture, assister le lecteur dans sa compréhension du texte, mais surtout transformer en récit ce qui est au départ un long flux de parole, un discours-fleuve incoercible« (Orban 2011: 40, meine Übersetzung).

nen Autoren und ihrer Werke einsetzt und somit Editionen ihrer Texte erarbeitet werden, sind es die wissenschaftlichen Herausgeber – beispielsweise die der Forschergruppe ITEM –, die in der Funktion der Herausgeber auftreten und die kritischen Apparate erarbeiten. Waren sie zuvor angetreten, die normativen Zulassungs- und Ausschließungskriterien der Verlage zu kritisieren, so bestimmen sie nunmehr selbst, welche Informationen in die Editionen in welcher Form Eingang finden und welche für irrelevant erachtet werden. Als antizipiere man die Kritik an der eigenen editorischen Praxis, schweigt man sich über problematische Aspekte der Herausgebertätigkeit aus, auf deren Basis man nun seine Ausgaben erstellt.

Die Lesbarkeit der so entstandenen Texte für ein Publikum, dem dieselben ästhetischen Maßstäbe unterstellt werden wie den Editoren, wird als wichtiger erachtet als die Übereinstimmung mit einem ›Original‹. Die Bloßlegung kolonialer und hierarchisch geprägter, letztlich diskriminierender Praktiken wird hintangestellt zugunsten von »Zugänglichkeit« und »Lesbarkeit«, den beiden Kriterien, die von Mathieu-Job oder Orban in ihrer Bewertung der Texte von Feraoun (Mathieu-Job 2007: 30) oder Labou Tansi (Orban 2011: 41) hochgehalten werden. Diese »colour line« der französischen Verlags- und Editions politik im Umgang mit frankophonen Autoren in Vergangenheit und Gegenwart sichtbar zu machen, ist die Aufgabe künftiger Forschung.

LITERATUR

- Arnaud, Jaqueline (1982): *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*. 2 Bde. Bd. I. Paris.
- Blachère, Jean-Claude (1993): *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*. Paris.
- Burnautzki, Sarah (2014): *Les frontières ethniques de la littérature française. Contrôle au faciès et stratégies de passage*. Unveröffentlichte Dissertation. Paris/Heidelberg.
- Camus, Albert (1959): »Notre ami Roblès«. In: *Simoun* vom 30.12.1959.
- Carpentier, Gilles (1996): »Préface«. In: Kateb Yacine, *Nedjma*. Paris.
- Casanova, Pascale (2004): *The World Republic of Letters*. Cambridge, Ma./London.
- Casanova, Pascale (2008): *La république mondiale des lettres*. Paris.
- Césaire, Aimé (2013): *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*. Kritische Edition, koordiniert durch Albert James Arnold. Paris.

- Dejeux, Jean (1973): »Les structures de l'imaginaire dans l'œuvre de Kateb Yacine«. In: *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* 13-14,1, 267-292.
- Delas, Daniel (2009): »Métastases du discours postcolonial de Machin la Hernie à L'État honteux«. In: Papa Samba Diop/Xavier Garnier (Hg.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Paris.
- Diawara, Manthia (2001): »Francophonie and the publishing world/La Francophonie et l'édition«. In: *Black Renaissance/Renaissance noire* 3 (2), 143-157
- Éditions du Seuil (2006): *Les littératures francophones au Seuil. Une histoire 1945-2006*. Paris.
- Équipe »Manuscrits francophones« (2013): »Principes généraux d'éditions«. In: Césaire, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, 27-34.
- Feraoun, Mouloud (1972): *L'anniversaire*. Paris.
- G.L. (2011): »Le Panthéon accueille (quand même) Césaire«. In: *Le nouvel observateur* vom 6. April 2011.
- Labou Tansi, Sony (2005): *L'Atelier de Sony Labou Tansi*. Hrsg. von Nicolas Martin-Granel und Greta Rodriguez-Antoniotti. 3 Bde. Paris.
- Lindon, Mathieu (2010): »La Pléiade, une histoire en 566 volumes«. In: *Libération*, 18. Dezember 2010
- Martin-Granel, Nicolas (2005): »La naissance d'un monstre. Pour renommer le roman préféré de Sony Labou Tansi«. In: Labou Tansi, *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, Band 3. Paris, 7-16.
- Mathieu-Job, Martine (2007): *Le fils du pauvre de Mouloud Feraoun ou la fabrication d'un classique*. Paris.
- Miano, Léonora (2008): »Afropean Soul«. In: Dies., *Afropean Soul et autres nouvelles*. Paris, 53-68.
- Miano, Léonora (2012): »Lire enfin les écrivains subsahariens«. In: Dies., *Habiter la frontière. Conférences*. Paris, 33-57.
- Ngandu-Nkashama, Pius (1989): *Écriture et discours littéraires, études sur le roman africain*. Paris.
- Orban, Jean-Pierre (2011): »Interférences et création. La ›dynamique auteur-éditeur‹ dans le processus de création chez Sony Labou Tansi à partir de la comparaison entre *Machin la Hernie* et *L'état honteux*«. In: *Genesis* 33, 29-42.
- Ruhe, Cornelia (2012): »Invasion aus dem Osten«. *Die Aneignung russischer Literatur in Frankreich und Spanien 1880-1910*. Frankfurt/Main.
- L'AUTRE DUMAS (2010) (F; Regie: Safy Nebbou).