

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor-șef	Prof. dr. Mircea A. DIACONU
Redactor-șef adjunct	Prof. dr. Elena-Brândușa STEICIUC
Colegiul de redacție	Prof. dr. Albumița-Muguraș CONSTANTINESCU Conf. dr. Sabina FÎNARU, Conf. dr. Cornelia MACSINIUC Conf. dr. Ovidiu MORAR, Conf. dr. Elena-Luminița TURCU Lector dr. Daniela PETROȘEL, Lector dr. Codruț ȘERBAN, Asist. dr. Oana STRUGARU
Secretar de redacție	Lector dr. Raluca DIMIAN
Coperta	Conf. dr. I.C. CORJAN
Responsabil de număr	Lector dr. Daniela PETROȘEL

COMITET EDITORIAL

Acad. Mihai CIMPOI (Chișinău – Republica Moldova)
Acad. Nicolae MANOLESCU (Academia Română)
Prof. dr. Jean BURGOS (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Alain MONTANDON (Clermont-Ferrand – Franța)
Prof. dr. Jean-Paul MADOU (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Constantin GRIGORUȚ (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Jorge PAREDES (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Maria ȘLEAHTIȚCHI (Bălți – Republica Moldova)
Prof. dr. Mircea MARTIN (Universitatea din București)
Prof. dr. Mircea MUTHU (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)
Prof. dr. Ion POP (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)
Prof. dr. Andrei CORBEA-HOIȘIE (Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași)
Prof. dr. Cornel UNGUREANU (Universitatea de Vest, Timișoara)
Prof. dr. Al. CISTELECAN (Universitatea „Petru Maior”, Târgu Mureș)

ADRESA REDACȚIEI

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
Str. Universității nr.13, Corp A, Camera 4, 720229 Suceava
Tel./Fax: 0230 524 097

Revistă recunoscută CNCSIS și cotate în categoria **B (cod 419)**.

Pagină web: <http://analelitere.usv.ro/>

ISSN: 2069 – 6787

© Copyright, 2012, Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava.
Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.

Procesare pe calculator:

Documentarist Iuliana CÎRSTIUC

Bun de tipar: 15.VI.2012

Apărut: 2012

Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava
720229 – Suceava Str. Universității nr. 13

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

**UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA**

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

TOMUL XVIII, NR. 1

2012

**Editura Universității din Suceava
2012**

SUMAR

I. DOSAR CRITIC. LITERATURĂ ȘI TEHNOLOGIE	9
Daniela PETROȘEL, Introduction	11
Julie BEAULIEU, Entre féminisme, technologie et science-fiction: le cyborg	19
Amaury DEHOUX, La problématique du récit des nouvelles technologies: dire son être post-humain	29
Roxanna CURTO, Modernist Exoticism, Technology and Expanding Worldviews in Guillaume Apollinaire	41
Prakash KONA, "They Shriek in Finely Turned Sentences:" The Poet as Subverter in the 21 st Century Avant-Garde	55
Rosine KOUADIO, Les objets technologiques dans le récit de science-fiction: projection futuriste et intertextualité	63
Liviu LUTAȘ, Les technologies de l'information et de la communication dans l'enseignement de la littérature – l'exemple d'un lycée suédois	75
Petru-Ioan MARIAN, Mises en scène du présent chez Cristian Tudor Popescu	91
Nadja MÜLLER, Liebe, Tod und Technik in Thomas Manns Roman <i>Der Zauberberg</i>	101
Dan H. POPESCU, Amicus Batman: In the Steps of Captain Nemo	121
Ana RUIZ, Intertextualität in interkultureller und digitaler Literatur. Neue Leser für eine im Wandel begriffene Welt	135
II. EXEGEZE	149
Dolores JUAN MORENO, 'Calvin Klein Underdrawers' o de la significación de la moda en la construcción del sujeto poético (Notas sobre lírica española a partir de 1950)	151
Julien, LEBRETON, L'écriture de l'oubli ou la «photographie de l'absolu» dans «L'Amant» de Marguerite Duras	167
Nadja MÜLLER, Lektüren des Unheimlichen in Dickens' <i>Bleak House</i> und Kafkas <i>Der Prozess</i>	181
Andra-Lucia RUS, White Is The Colour of All Important Things on <i>Mister Pip</i> by Lloyd Jones	199

Ismail SALAMI, Reduction and Negation in <i>King Lear</i>	207
Iolanda STERPU, Du personnage absent dans les comédies de I. L. Caragiale	223
III. RECENZII	233
Michel Ballard (coord.), <i>Censure et traduction</i> , Artois Presses Université, 2011, 397 p. (Anca PROCOPIUC ANDREI)	235
Pascal Quignard – <i>ou la littérature démembrée par les muses</i> (accompagné par un DVD), édité par Mireille Calle-Gruber, Gilles Declerq et Stella Spriet, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011; Pascal Quignard et Irène Fenoglio, <i>Sur le désir de se jeter à l'eau</i> , Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011 (Muguraș CONSTANTINESCU)	237
Irina Mavrodin: <i>7 zile cu Alexandru Vona/7 jours avec Alexandru Vona</i> , Editura Timpul, Iasi, 2011, ISBN 978-973-612-427-3, 224 p. (Elena-Brândușa STEICIUC)	240
Identity at the Interface. <i>Negotiating Identities. Constructed Selves and Others</i> , edited by Helen Vella Bonavita, Rodopi Press, 2011 (Oana-Elena STRUGARU)	242
IV. NOTE DESPRE AUTORI	247

CONTENT

I. CRITICISM FILE. LITERATURE AND TECHNOLOGY	9
Daniela PETROȘEL, Literature and Technology. Introduction	11
Julie BEAULIEU, Feminism, Technology and Science-Fiction: the Cyborg	19
Amaury DEHOUX, On the New Technology Narrative: Uttering Post- human Existence	29
Roxanna CURTO, Modernist Exoticism, Technology and Expanding Worldviews in Guillaume Apollinaire	41
Prakash KONA, "They Shriek in Finely Turned Sentences:" The Poet as Subverter in the 21 st Century Avant-Garde	55
Rosine KOUADIO, Technological Objects in Science Fiction Stories	63
Liviu LUTAȘ, Information and Communication Technologies in the Teaching of Literature – the Example of a Swedish High School .	75
Petru-Ioan MARIAN, Settings of the Present in Cristian Tudor Popescu' work	91
Nadja MÜLLER, Love, Death and Technology in Thomas Mann's Novel <i>Der Zauberberg</i>	101
Dan H. POPESCU, Amicus Batman: In the Steps of Captain Nemo	121
Ana RUIZ, Intertextuality in Intercultural and Digital Literature. New Readers for a Changing World	135
II. EXEGESIS	149
Dolores JUAN MORENO, "Calvin Klein Underdrawers" or the Significance of Fashion in the Construction of the Poetic Subject (Notes on the Spanish Poetry from 1950 onwards)	151
Julien, LEBRETON, The Writing of Oblivion or "the Picture of the Absolute" in <i>The Lover</i> by Marguerite Duras	167
Nadja MÜLLER, Readings of the Uncanny in Dickens' <i>Bleak House</i> and Kafka's <i>The Trial</i>	181
Andra-Lucia RUS, White Is The Colour of All Important Things on <i>Mister Pip</i> by Lloyd Jones	199
Ismail SALAMI, Reduction and Negation in <i>King Lear</i>	207
Iolanda STERPU, The Absent Character in I. L. Caragiale' Comedies	223

III. REVIEWS	233
Michel Ballard (coord.), <i>Censure et traduction</i> , Artois Presses Université, 2011, 397 p. (Anca PROCOPIUC ANDREI)	235
Pascal Quignard – <i>ou la littérature démembrée par les muses</i> (accompagné par un DVD), édité par Mireille Calle-Gruber, Gilles Declercq et Stella Spriet, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011; Pascal Quignard et Irène Fenoglio, <i>Sur le désir de se jeter à l'eau</i> , Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011 (Muguraş CONSTANTINESCU)	237
Irina Mavrodin: <i>7 zile cu Alexandru Vona/7 jours avec Alexandru Vona</i> , Editura Timpul, Iasi, 2011, ISBN 978-973-612-427-3, 224 p. (Elena-Brânduşa STEICIUC)	240
Identity at the Interface. <i>Negotiating Identities. Constructed Selves and Others</i> , edited by Helen Vella Bonavita, Rodopi Press, 2011 (Oana-Elena STRUGARU)	242
IV. NOTES ON CONTRIBUTORS	247

I. DOSAR CRITIC

**LITERATURĂ ȘI
TEHNOLOGIE**

LITERATURE AND TECHNOLOGY. INTRODUCTION

Daniela PETROȘEL,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
daniela.petrosel@gmail.com

The topic proposed for this volume, *Literature and Technology*, stems from a much wider body of research, namely the relationship between *culture and technology* which undertakes to examine the substantial resemblances between what may seem to be at first two irreconcilable fields of knowledge.

The unprecedented technological development carried out all throughout the 20th century was later on subjected to a detailed analysis in regard to the implications entailed by the phenomenon in question. Heidegger's well-known essay, *The Question Concerning Technology* (1946), scrutinises the connection between philosophy and technology, reaching perhaps a rather pessimistic conclusion regarding the way in which modern technologies alter the relationships *object-subject*. Highly conceptual and abundant in philosophic jargon, Heidegger's essay tries to reposition *the being* in its relationship with scientific activity. He does not reject, in the name of romantic idealism, the technological universe. On the contrary, he notices that the human being has always been merely the *effect / object* of external things, and not the ultimate subject mastering the world, exerting control over it. A rather technophobic stance is taken by Jacques Ellul in *The Technological Society* (1954). He is known as one of the harshest critics of technology. His perspective is theological, the author voicing out his concern about technological development being likely to irreparably damage humanity. Making a clear-cut distinction between *technique* and *technology*, he draws our attention on the fact that the latter is becoming omnipresent and that the only way the human being can save itself is just by transgressing the technological determinism. It goes without saying that, beyond the theoretical argumentation, the practical implications of such a theory are extremely complex.

In his work *The Culture of Technology* (1983), one of the most prominent theorists of the field, Arnold Pacey, theorises the three essential aspects of *technology*: the *organisational*, *technological* and *cultural* levels. The first aspect – *organisational* - refers to the overall infrastructure consisting of

designers, engineers and consumers involved in the production process, the *technological* aspect refers to the theoretical fundamentals, the tools and machines that constitute the technological universe, while the *cultural* aspect concerns the creativity, goals, values and moral rules. Arnold Pacey is equally the author of other studies discussing the cultural dimension of technology, such as: *Technology in the World* (1991), *The Maze of Ingenuity* (1992) or *Meaning in Technology* (2001). In Pacey's view, technology is not neutral from a cultural point of view, its presence triggering a series of mutations in the sphere of social life. A similar point of view is expressed by Andrew Feenberg, in *Questioning Technology* (1999). Differing from previous theories, which see technology either as neutral from a social viewpoint, or as an autonomous deterministic force, Feenberg presents it as eminently contextual. From this point on, will take shape an entire range of national contextualisations, of ways in which each cultural universe, founded on a national organicity, will encompass and let itself be modelled by different technological acquisitions.

The role of technology in changing cultural paradigms, or the way in which a certain cultural climate will facilitate the development of specific technologies are topics approached in works such as *Culture and Technology* (2003) by Andrew Murphie and John Potts, or *Literature and Technology* (1992) by Mark Greenberg and Lance Schachterle. They all highlight the development principles shared by the two fields, showing both the changes in meaning that the two terms have undergone as well as the changes in the nature of the relation between them, according to the historical period or the literary genre in question. The volume coordinated by Mark Greenberg and Lance Schachterle is composed of a series of different contributions, which discuss the traits of the mechanical characters in children's books, the various mechanisms described in the Renaissance literature, the romantics' technophobia, the role played by technology in spy fiction, the relationship between the philosophy of technology and imaginative literature, etc.

Under these circumstances, the literary discourse does not stand immune to the way in which human sensitivity is modified when in contact with the latest technological developments. The fact that literature opens up to the universe of newer and newer means of communication and data transmission is noticeable in the wide range of technology-related topics; furthermore, it is implicitly a generator of new aesthetic requirements in the literary field. Particularly eloquent in this respect is the relationship between postmodernism and cyber fiction – many of the traits of this soft type of science-fiction being present in the ontological paradigm of postmodernism –, and the way in which the futurist manifestos set themselves under the aegis of a poetics of simultaneity.

The article which captures the relations between literature and technology belongs to Eric Vos: *Interactive fiction; Scilit; Das Gedich Als Gebrauchsgegenstand; Littérature potentielle – Four Views on Literature and Technology*, in *Avant-Garde and Technology*, published by Leigh Landy,

Editions Rodopi, 1992, p. 41-46. It structures the relationships between literature and technology, identifying the following typology:

- *literature about technology*: examines the way in which the elements of the technological universe become literary subjects; it sets the background for analysing science fiction and cyber fiction texts, preparing discussions on the literary imaginative universe, abundant in technical terms, of the avant-garde writers.

- *literature as technology*: examines the way in which technology modifies to a large extent the way in which the text is organised and can produce aesthetic effects, generating a new type of poetics; in this respect, Marinetti's manifestos are emblematic of the aesthetics of simultaneity and some of the postmodernist novels become representative of the current theories about the *space-time compression*.

- *literature by means of technology*: is related to the process of technical production (computer, printing house etc.) which results in the production of a text; it is also related to the way in which technological means influence the contact with the literary text. Here we could include the graphic experiments of Marinetti's manifestos or the theories about the dematerialisation of the subject who reads electronic literature.

Like the one above mentioned, any classification of literary phenomena cannot perform a clear-cut delineation between different categories. Even if the author brings forth new literary phenomena, this classification remains useful because it catches the dynamics of the relationships between the two fields. In order to better highlight this dynamics, it is preferable to adopt a diachronic approach, based on several ages of literary sensitivity. This brief overview is meant to call attention on the variety of interactions, with a noticeable shift from *literature about technology* to *literature as technology*.

Modernity and technology: closely connected to modernity, technological development entailed a series of consequences at the level of the aesthetics of modernity. The shift from the pastoral ideals to the progressive ones is what constitutes the drive of modernist movements of many European literatures. In his paper *The Senses of Modernism: Technology, Perception and Aesthetics* (2002), Sara Danius speaks about the way in which technological revolutions in terms of sound and image transmission, the telephone, the cinema etc. have influenced the status held by the senses, our representation of them, as well as the characteristics of the novelistic discourse; she exemplifies her thesis with the names of the novelists commonly placed in the core of Modernism: Thomas Mann, James Joyce and Marcel Proust. *A rhetorics of speed* with Proust, *the cultivation of the interior* in *The Magic Mountain* by Mann and *the autonomy of the eye and the ear* in *Ulysses* by Joyce are some of the elements constituent of the specific nature of the aesthetics of modernity. Tim Armstrong's study, *Modernism, Technology, and the Body. A Cultural Study* (1998) makes its reader

acquainted with the way in which the literary texts peculiar to Modernism find innovative ways of representing the human corporality.

Among all the avant-garde movements, futurism was by far the most open to the influence of the latest conquests of modern technology, consolidating what is called the *futurist technolatria*. Bearing in mind “eternal novelty” as a goal to attain, compressing time up to the point where it becomes simultaneity, the futurists provide as well an authentic theoretical framework to the other avant-garde movements. Knowing that Marinetti envisages the manifestos as a space of dialogue between aesthetics and technology, it is easy to decipher the way in which the elements of the technological universe make their way into the discourse of his futurist manifestos, implicitly generating a new kind of aesthetics. Marinetti’s manifestos are driven by a rhetoric whose aim is to amaze, to shake off humanity making it abandon the sweet languor of Romanticism and to connect it to the engine of a century dominated by speed. Futurism brings into the foreground the pulsating rhythm of modernity, and the phrase best defining the futurist attitude is Giovanni Lista’s *art-vie-action*. The futurist manifestos stand out due to the fact that they assault the predictable communication, undermining language at all its constitutive levels. Resorting to the technical world will initially be a way of dismantling the canonical language, of avoiding the lexical and stylistic coherence of the programmatic texts, proving that humanity has entered a new era: that of *Machine* and *Mobility* (Günter Berghaus).

Science fiction and cyber fiction: This is probably the level at which the relationship between *literature and technology* is most visible. The bibliographical works are numerous (Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre* (1979), *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2007), by Frederic Jameson, Malgrem C.D, *World Apart: Narratology in Science Fiction*, 1990 etc.), the emphasis being laid mainly on the way in which science fiction is thematically in keeping with the technological developments. A fascinating territory and yet little explored by the Romanian critics is the Romanian science fiction written during the Communist age. The development of the science fiction literature in post-war Romania is an intriguing phenomenon, especially if analysed against the background of the escalation of violence perpetrated by the freshly installed pro-soviet Communist regime. Such literature is the product of a particular cultural context, epitomizing both the personal and collective obsessions of the age. The presentation of certain forms of future (especially when they feature sufficient topical elements) consolidates the present, in spite of its abnormal manifestations. These texts erase the boundaries between literature, memory and history. For far more interesting than what these texts read is what they disclose about the context that generated them, about the moral and political principles of their time. The exploration of the fictional communities in the future is a provider of keys to better understand the apprehensions of the present lying interwoven in the plot thread. Sheltered

behind a scenario concerning the future, the manipulation of the propaganda (and also the free sincerity) has a completely different impact.

The status of cyber-fiction within the postmodernist fiction is both ambiguous and privileged. Defined as a soft form of the science fiction literature, for it does not take particular interest in the technological field - as is the case with the traditional science fiction, cyber-fiction submits to the reader's attention questions more of an ontological nature, being preoccupied with the relation between reason/the natural world and the artificial one. Approaching topics relative to the information technology, the cyber-punk fiction allows leaps between the different levels of reality, often containing genuine meditations on the social impact of technology and on the subversion of order and social structuring caused by the intrusions from the sphere of technology. The ontological nature of this type of science fiction made Brian McHale, in *Postmodernist Fiction*, overcome the reticence the literary critics displayed towards this category of underrated literature and confer it a key position in the paradigm of postmodernism: thus science fiction is to postmodernism what the detective fiction was to modernism: the ontological genre *par excellence* (just as the detective fiction was the epistemological genre *par excellence*). The main topics approached by cyber fiction concern reality dismantling and disintegration, worldwide conspiracies that alter the individual and collective memory, the replacement of human brain by computational systems etc.

Posthumanism and transhumanism: Since the majority of the science fiction texts bring under scrutiny the representations of human nature, a series of post- and transhumanist theories, particularly controversial in the contemporary intellectual space, are brought forth. As far as the posthumanist theories are concerned, we find particularly useful Katherine Hayles' moderate opinions, featured especially in the paper *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Information*, 1999. Donna Haraway's well-known paper "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in the anthology *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, 1991, has become a bibliographic landmark for cyber feminist approaches.

Born out of the need to redefine the human being's relationship with new technologies, the posthumanist theories make up an extremely controversial conceptual framework in the intellectual contemporaneity. More precisely, the technologies with which the human subject interacts and which determine a rethinking of the humanist episteme are on the one hand those related to the communication and information techniques - whose development gave rise to a simultaneously fascinating and criticised territory, virtual reality; on the other hand there is the genetic engineering, plastic surgery, cloning, prosthetics, cryonics, neuronal interface etc. As a matter of fact, the current post- and trans-humanist theories represent another age of the technological universe, omnipresent in the unfolding of mankind's cultural history. The

cultural manifestations of the attitudes towards technology are also apparent in the age of industrialisation and of post-industrialisation, encompassing a variety of perspectives, an optimistic one in regard to technological progress and manifest starting with Jules Verne's science fiction novels, to a skeptical one, staging the rejection of technology, through a wide raft of anti-technological metaphors, specific to the Romantic view.

The papers discussing the subject's immersion in virtual reality, the cyber feminist approaches, the absolute eulogy of robotics, the clamour of the religious representatives who feel that human spirituality is being jeopardised, and the neo-luddite groupings - they all make up a posthumanist thinking framework, preoccupied with /constituent of the latest changes in the technological universe. In Katherine Hayles' view, we may speak about four principles lying at the basis of post-humanism: 1. the information has pre-eminence over the matter, for the biologic substratum is more of a history accident than a life condition; 2. Conscience is seen as an epiphenomenon; 3. The body is seen as an "original prosthesis" which we learn to manipulate; 4. The human being can be articulated as an intelligent machine. Extracted from the social imaginative universe, these traits stand for a new age in the (non)human (lack of) sensitivity.

The conquests of cybernetics and robotics, biotechnology of information technology call for a new series of theoretical principles meant to bring up to date the relationship between what is *natural* and *artificial*; hence the *transhumanism* - an extremely controversial movement yet whose major goals come out from its very definitions. The two definitions posted on the site of the Transhumanist Association reflect the preoccupations of a large number of theorists: F. M. Esfandiary, better known as FM-2030, Timothy Leary, the promoter of the psychedelic movement, Robert Ettinger, supporter of cryonics, Max More, with his famous extropy principles, and Nick Bostrom, the most prominent representative of the transhumanist phenomenon. It rests with us to review the transhumanist principles promoted by Max More (*Principles of Extropy*, 1989) and by Nick Bostrom, and also the futuristic scenarios imagined by Ray Kurzweil (*Age of Spiritual Machine*, 1999), or Hans Moravec (*Mind children: the future of robot and human intelligence*, 1988). In short, this cultural intellectual movement militates for the improvement of the human condition by developing certain technologies meant to eradicate ageing (and death) and to enhance the intellectual, physical and psychological abilities of the human being. The emphasis laid on surpassing the biological limits will be accompanied, as stated by the supporters of transhumanism, by the study of the potential perils and of the ethical implications entailed by the development of such technologies. The promoted futurist scenarios are perfect in their idealism, as demonstrated by the reading of the *extropy principles* developed by Max More. There is no apparent harm involved in cultivating *permanent progress*, *self transformation*, an *open society* or *practical optimism*. The problems come out to the surface when these projects have their validity tested by being envisaged in a context as articulate as possible. Such an exercise is proposed by Katherine Hayles. In the paper *Wrestling with*

Transhumanism, she asserts that the conclusions reached after placing the beautiful transhumanist ideals in complex social contexts are likely to turn out completely different from the ones promoted by the movement supporters. The fictitious world - the version of a social and personal reality -, proves to be an effective way of observing the impact of the transhumanist project.

Electronic Literature: as any other field subject to perpetual change, literature has systematically been in a situation of redefining its boundaries and of accentuating its specificity. Under these circumstances, the frequently-invoked “computational turn” we are witnessing now challenges literarity once more to review its traits. The territory where this new quarrel between the *ancients* and the *moderns* is manifest is represented by the electronic literature. Equally claimed by the studies on digital media and the traditional critical approaches - the latter being obliged to update (and even replace) their critical tools, the electronic literature rethinks (and the critical studies that examined it consolidated its theoretical foundations) concepts such as *author*, *text*, *reader*, *subjectivity*, etc. Most importantly, it launches a different series of concepts meant to catch its uniqueness. In this respect, an organisation was founded to monitor the production and reception of this type of literature that gained momentum in the early 90’s, and annual symposiums are organised in the endeavour to theoretically delineate the field in question. Founded in 1999, Electronic Literature Organization aims at fostering and promoting the writing, publishing and reading literature in the digital environment. The official site of the movement, <http://eliterature.org/>, provides a brief definition of the term “electronic literature”: it encompasses “works with important literary aspects that take advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer”. Even more suggestive than this general and rather non-functional definition of how broad in scope this domain is are the listed forms and threads of practice: poetry and hypertext fiction, kinetic poetry, interactive fiction, novels that take the form of e-mails, SMS messages or blogs, fiction poems and stories that are computer-generated etc.

Envisaging digital literature as a mix of natural and artificial language, converted into programming languages, brings forth another series of questions relative to the very substance of this language. Since the electronic literature is by definition dismissive of what makes the particular spirit of a language, the core of the practice now lying in the general coordinates of thinking, we can then ask ourselves: what is there left of the vibrating spirit peculiar to one national language or another? The moment the subjectivity (be it personal or collective) activates the mechanisms of coding and decoding programming languages, abandoning the linguistic nuances in favour of the generality of the binary codes, are we still in the presence of literature or has it become just a form of art whose theoretic fundamentals are yet to be found? In this context, the universality of the English language will tend to stifle the forms of electronic literature written in any other national language; the explanation for this situation resides in the very use

of the writing programs, most of them English-oriented. An almost outrageous consequence for any form of literature, be it electronic, is the rudimentary nature of the linguistic expressiveness, as this type of literature is not focused upon envisaging the text as a verbal universe. The text is only the pretext for provoking aesthetic emotions of a different nature, emotions that make use of the characteristics of the environment where the electronic literature is (re)produced and of the reader's type of participation. More often than not, the aesthetic quality of a text is also dependant upon the technological environment - type of program or platform resorted to. By way of consequence, the timeline of the hypertextual fiction stands as follows: the age represented by programs such as *Hypercard* or *Storyspace* and the age which, more abundant in literary productions, makes use of the development of the network communication.

Observing the interaction between the human being and technology is of utmost importance for within the humanist thinking framework literature becomes associated to subjectivity. The main reticence in relation to digital literature concerns the impossibility to think of the *Author* exclusively in terms of a human being, the communication between *Author* and *Reader* involving intermediaries that are much more numerous and diverse. Which is virtually the authority delivering the digital text to the reader? Is it the writer or the author of the soft used by the writer? Or does the computer, as a semi-autonomous device, play the ultimate role, the human presence being no longer needed? And why is it not the reader, who is much more actively involved in decoding and re-producing the text? Actually, he turns out to be much more active and specific than the reception theories had taught us. At this point, the discussion takes on broader and broader dimensions and questions related to the alteration of human subjectivity (either at the production pole or the reception one) following the contact with the digital area demand to be clarified. In the case of electronic literature, we are no longer in the presence of an easily identifiable *Author*, but of an authorial unit - *human being - machine*, that translates these very leaps from human to technological, a process constituting the drive for both the creation and the reception of the text.

Many of the theorists of the field are enthusiastic about the harmonisation process bringing together the human being and the technology, praising the fact that their main abilities complement each other and that they are able to nurture a collaborative relationship, and not a competitive one. This *mediation* between the human being and technology is, as stated by Katherine Hayles, one of the fundamentals of electronic literature.

(Translated by Nicoleta-Loredana MOROȘAN)

ACKNOWLEDGMENT: This paper was supported by the project "Progress and development through post-doctoral research and innovation in engineering and applied sciences- PRiDE - Contract no. POSDRU/89/1.5/S/57083", project co-funded from European Social Fund through Sectorial Operational Program Human Resources 2007-2013.

ENTRE FÉMINISME, TECHNOLOGIE ET SCIENCE-FICTION: LE CYBORG

Julie BEAULIEU,
Université de Montréal et Université Laval (Canada)
julie-beaulieu@cgocable.ca

Abstract: This study of cyborg as a myth developed by the American feminist Donna Haraway in "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" (*Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, 1991) emerges at the crossroads of feminist theory, technology, and science fiction. The aim of this article is to explain and define the cyborg myth, and then to propose a lecture of cyberfeminism—and to a large extent of postfeminism—from which it originates. Finally, it will be of interest to see to which extent cyborg is not only a concept used to discuss identity, as for the "colored women" cited by Haraway in her manifesto, but also a writing which concerns more specifically the power to survive to difference.

Keywords: cyborg myth, science fiction, cyberfeminism, postfeminism

Introduction

Une des figures importantes du féminisme contemporain est sans contredit l'américaine Donna Haraway. En 1991, elle publie «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», texte polémique tiré de son célèbre ouvrage *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Le parcours singulier de Haraway lui a inspiré une réflexion pour le moins avant-gardiste, qui porte sur l'influence des technologies sur les discours féministes et la production littéraire des femmes, et ce, particulièrement dans le domaine de la littérature de science-fiction. Sa réflexion sur le mythe politique et ironique cyborg s'inscrit d'emblée dans le cadre d'une critique des théories féministes socialistes¹, mais aussi dans un contexte à la fois postmoderniste

¹ Selon Louise Toupin, trois tendances politiques ont marqué le féminisme: la tendance libérale égalitaire (les "conservatrices" de S. Firestone et les "réformistes" du Centre des femmes), la tendance marxiste et socialiste (les "politicos" de S. Firestone et les "révolutionnaires" du Centre des femmes) et la tendance radicale (les "culturalistes" de Centre des femmes). Voir Louise Toupin, «Les courants de pensée féministe», version revue

et antinaturaliste. Par conséquent, le cyborg participe de cette utopie qui consiste à imaginer un monde excluant le genre: «[...] sans doute un monde sans genèse mais aussi certainement un monde sans fin», selon Haraway, dans la mesure où «[l']incarnation cyborg est en dehors de l'histoire du salut».²

Cette réflexion sur le mythe cyborg imaginé par Haraway émerge au carrefour des discours féministes, des technologies et de la science-fiction. Elle vise dans un premier temps l'émergence et la définition du mythe; dans un deuxième temps, le discours dans lequel il s'inscrit, le cyber-féminisme, et plus largement le post-féminisme. Enfin, il s'agira de voir dans quelle mesure le cyborg est non seulement un concept servant à discuter l'identité, à l'exemple des «femmes de couleur», mais aussi, et en conséquence, une écriture qui concerne spécifiquement le pouvoir de survivre à la différence.

Des ruptures essentielles

Selon Haraway, trois ruptures de frontières critique permettent l'émergence du mythe cyborg. La première fracture, qui survient à la fin du XX^e siècle dans la culture scientifique américaine, concerne la frontière qui sépare l'homme de l'animal. Cette frontière, complètement vidée, n'existe désormais plus. Effectivement, plus rien ne marque avec conviction la séparation de l'homme et de l'animal fait remarquer Haraway. Plus encore, très peu d'individus ressentent le besoin d'une telle séparation de nos jours: «Le cyborg apparaît dans le mythe précisément là où la frontière entre l'homme et l'animal est violée» (MC: 3), avance Haraway. Elle conclut plus loin que «[l]e cyborg signale avec inquiétude et avec plaisir l'accouplement étroit entre les gens et les autres êtres vivants» (MC: 3).

La deuxième fracture concerne la distinction entre l'animal-humain (l'organisme) et la machine:

«Les machines pré-cybernétiques pouvaient être hantées; il y a toujours eu le spectre du fantôme de la machine. Ce dualisme a structuré le dialogue entre matérialisme et idéalisme qui fut mis en place par une progéniture dialectique appelée esprit ou histoire, selon les goûts. Mais à la base les machines n'étaient pas autonomes, elles ne bougeaient ni ne se fabriquaient toutes seules. [...] Elles n'étaient pas homme mais seulement une caricature du rêve masculin reproducteur. [...] Les machines de cette fin de siècle ont rendu la différence entre le naturel et

du texte *Qu'est-ce que le féminisme? Trousse d'information sur le féminisme québécois des 25 dernières années*, Montréal: CDEACF / Relais femmes, 1997. Texte disponible en ligne: <http://archivesfemmes.cdeacf.ca/documents/courants0.html> (Consulté le 17 janvier 2012).

² Haraway, Donna. «Le manifeste cyborg: la science, la technologie et le féminisme-socialiste vers la fin du XX^e siècle», dans *Multitudes Web*, 1992 /4-5. Texte disponible en ligne: <http://multitudes.samizdat.net/Le-manifeste-cyborg-la-science-la> (Consulté le 2 février 2012). Pour la suite, j'utiliserai l'abréviation MC placée entre parenthèses pour référer au *Manifeste cyborg*.

l'artificiel, l'esprit et le corps et bien d'autres distinctions qu'on avait l'habitude de coller aux organismes et aux machines tout à fait ambiguës» (MC: 3).

Haraway confirme ici la vivacité dérangeante des machines face à l'inertie humaine. Dans l'esprit de cette deuxième fracture, il est aisé de comprendre les bouleversements majeurs qu'une telle conception entraîne, notamment quant à la certitude selon laquelle la nature est fondement de tout, à l'exemple du sexe, du genre et de la sexualité. Ces concepts, socle sur lequel s'édifie l'identité, agissent comme des sédiments inébranlables assurant, dans l'esprit de Judith Butler, qui a longuement travaillé sur la question de la performativité du genre, la stabilité de la norme hétérosexuelle (ou hétéronormativité).³ Haraway suggère d'ailleurs que «[l]a détermination technologique n'est qu'un espace idéologique ouvert par les reconceptions de la machine et de l'organisme comme des textes codés par lesquels on s'engage dans le jeu d'écrire et de lire le monde» (MC: 3).

La troisième fracture, qui est en fait un sous-ensemble de la seconde, concerne la séparation entre le physique et le non-physique. Haraway en parle en ces termes:

«L'écriture, le pouvoir et la technologie sont des vieux partenaires dans les histoires occidentales de l'origine de la civilisation, mais la miniaturisation a changé notre expérience du mécanisme. Il s'est avéré que la miniaturisation est de plus en plus concernée par le pouvoir; ce qui est petit n'est pas si beau et parfaitement dangereux, comme la croisade des missiles. Comparez les postes de télévision des années 50 ou les grosses caméras des années 70 avec les montres-télévisions-bracelets ou les caméscopes dont on fait aujourd'hui la publicité. [...] Les gens, à la fois matériels et opaques, sont loin de la fluidité de ces produits. Les cyborgs sont éther, quintessence» (MC: 4).

Ces trois fractures ont donc permis l'émergence du mythe. Le cyborg imaginé par Haraway concerne essentiellement les frontières violées, les fusions puissantes de même que les possibilités, jugées dangereuses par l'auteure, que pourraient éventuellement explorer les féministes progressistes dans l'esprit d'un travail politique nécessaire (MC: 4). Haraway fait ici référence au fait que la majorité des socialistes et féministes américaines s'entendent sur une conception fondamentalement dualiste des relations corps-esprit et animal-machine. C'est d'ailleurs une conception qu'elle réfute et une position qu'elle tente tant bien que mal de surpasser avec le mythe cyborg.

³ Pour une première approche de la performativité du genre, voir Butler, Judith. *Trouble dans le genre: Pour un féminisme de la subversion* (Trad. Cynthia Kraus), Paris: La Découverte, 2005. Voir également «Faire et défaire le genre», dans *Multitude Web*, mis en ligne le 4 octobre 2004. Texte de conférence donnée le 25 mai à l'Université de Paris X-Nanterre, dans le cadre du CREART (Centre de Recherche sur l'Art) et de l'Ecole Doctorale «Connaissance et Culture», intitulée «Faire et défaire le genre (*undoing gender*)». (Consulté le 1^{er} mars 2012)

Le mythe / la figure du cyborg

Entre le mythe et sa représentation littéraire et visuelle qui a d'abord fait l'apanage de la littérature de science-fiction, puis du cinéma à sa suite, le cyborg se définit comme un organisme cybernétique, c'est-à-dire un hybride de machine et d'organisme. Le cyborg se présente comme une créature à la fois réelle et imaginaire, mais aussi comme un problème de fiction et d'expérience vécue, soutient Haraway, c'est-à-dire une lutte constante contre la vie et la mort. Le cyborg demeure une image condensée de l'imagination et de la réalité matérielle; il est engagé sur la voie de la partialité, de l'ironie, de l'intimité comme de la perversité (MC: 2). Mais plus encore: le mythe cyborg se présente comme une stratégie résolument postmoderne. Le cyborg s'inscrit effectivement comme une stratégie politique qui participe de la postmodernité, tel que la définit Gilles Lipovetsky dans son essai emblématique sur l'individualisme contemporain, *L'ère du vide*:

«La culture post-moderne est décentrée et hétéroclite, matérialiste et psy, porno et discrète, novatrice et rétro, consummative et écologiste, sophistiquée et spontanée, spectaculaire et créative; et l'avenir n'aura sans doute pas à trancher en faveur de l'une ou l'autre de ces tendances mais au contraire développera les logiques duales, la coprésence souple des antinomies».⁴

Pour Lipovetsky, la société postmoderne se caractérise par deux éléments fondamentaux dont l'influence sur la culture et les discours est sans aucun doute majeure: le désinvestissement de la sphère publique et la perte de sens des grandes institutions sociales et politiques. Ainsi, la société postmoderne participe d'une culture dite ouverte, régit par des régulations plutôt flexibles en matière de relations humaines, à l'exemple de la tolérance, de l'hédonisme, d'une éducation permissive, de la libération sexuelle et de l'humour. C'est dans ce climat néo-individualiste de type narcissique qu'une «seconde révolution individualiste» va naître, selon Lipovetsky; c'est aussi dans ce contexte que le cyborg, stratégie rhétorique (discours) et méthode politique (féminisme), tire son origine.

Le cyborg imaginé par Haraway est à la fois une «créature» issue de la réalité sociale et une invention du roman de science-fiction. Artefact à visée utopiste, inspiré tant par ses recherches de laboratoire et de terrain, le cyborg de Haraway propose un point de vue radicalement novateur pour l'époque: une critique sociale du genre (*gender*). «Armées du mythe *cyborg*, les femmes (et les hommes dans la foulée) devraient enfin parvenir à se "dénaturer"», affirme Brigitte Steinmann dans son commentaire sur le manifeste.⁵ Elle ajoute: «C'est donc par hostilité à toute idée de nature et d'enracinement du "genre" dans la nature qu'elle

⁴ Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, [1983] 1993, p. 18.

⁵ Steinmann, Brigitte. «Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*», dans *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, 187-188, 2008. Texte disponible en ligne: <http://lhomme.revues.org/index20592.html>. (Consulté le 3 février 2012)

[Haraway] veut inventer en quelque sorte un nouveau genre, le *genre cyborgien*».⁶ Critiquer le genre implique forcément de le repenser. Car pour arriver à se sortir de cette vision essentialiste et masculine du genre, qui conditionne encore aujourd'hui les rôles sociaux dans nos sociétés (même si considérées comme égalitaires), Haraway s'attaque aux couples binaires (nature / culture, esprit / corps, mâle / femelle ou actif / passif) qui non seulement structurent, mais plus encore assurent la légitimité même de cette conception dualiste à laquelle elle s'oppose. Comme l'explique Brigitte Steinmann, «[i]l s'agit donc de repenser les rapports politiques et technologiques de sexe et de travail qui placent historiquement les femmes en situation de domination aussi bien matérielle qu'idéelle».⁷ C'est ainsi que le mythe cyborg s'inscrit à la fois comme une figure politique et ironique, mais aussi comme une figure d'espoir. Et cela dit, une figure résolument utopique.

Le cyborg participe plus largement du post-féminisme, dont l'avènement survient au tournant des années 90 et en réponse au féminisme des années 70, plus radical tant dans ses propos que ses manifestations publiques.⁸ Sous la «bannière» post-féministe se loge une variété de sous-ensemble dont le cyber-féminisme, dans lequel s'inscrit le mythe cyborg. Le cyber-féminisme se définit comme un moment unificateur qui peut prendre diverses formes: une plateforme Web de type WIKI, un blog, un site Web, etc., servant à réfléchir sur le féminisme à l'ère des nouvelles technologies. La 1^{re} alliance cyber-féministe dédiée à la construction d'espaces virtuels a été fondée en 1997 par l'artiste Web et *hacker* allemande Cornelia Sollfrank. Le *Old Boys Network* (OBN) permet au cyber-féministes de poursuivre leurs recherches, d'expérimenter, de créer, de communiquer et d'agir à l'aide d'Internet.⁹ Le OBN est une structure féministe parallèle, parce que virtuelle, qui permet l'expérience personnelle du politique dans le contexte des nouvelles technologies. «The personal is political», phrase emblématique de la deuxième vague féministe, a été utilisée pour la première fois par Carol Hanish dans *Notes from the Second Year* publié en 1971. Cette phrase, qui résume à elle seule les bases psychologiques de l'oppression patriarcale, établit une relation directe entre le

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Je rappelle entre autres le manifeste féministe radical *SCUM Manifesto*, écrit par Valerie Solonas en 1967. Texte disponible en ligne: <http://www.womynkind.org/scum.htm> (Consulté le 17 février 2012). Voir aussi le film *I Shot Andy Warhol*, premier film de la cinéaste canadienne Mary Harron (1996). Je souligne également au passage les nombreux événements publics, à l'exemple de la manifestation contre le concours Miss America 1968. Pour l'occasion, les femmes avaient été invitées à jeter dans une poubelle géante et libératrice (*Freedom Trash Can*) les «objets de torture» servant l'objectivation de la femme: talons hauts, brassières, corsets, fer à friser, rouge à lèvres, etc. Ce geste symbolique et libérateur n'a malheureusement pas bien été accueilli par les médias de masse qui, en récupérant l'événement, ont évacué sa dimension politique.

⁹ Site Web du *Old Boy Network*: <http://www.obn.org/>

caractère social et la subjectivité selon Catharine MacKinnon: «[...] to know the politics of women is to know women's personal lives».¹⁰

Cyborg, cyber-féminisme et post-humain

Le cyber-féminisme fait face, encore aujourd'hui, à un problème de définition tant il est vrai que les approches servant à définir le terme et son projet politique demeurent contradictoires. Il faut cependant rappeler que l'histoire du féminisme se fonde elle-même sur des discours et philosophies parfois fort différentes, voire même opposées, et le cyber-féminisme n'échappe pas à cette particularité de la discipline – les études féministes. Célébration de la différence bien plus qu'une politique de la différence, comme le prônait le féminisme des années 70, le cyber-féminisme des années 90 et 2000 s'inscrit dans un contexte ouvert et pluriel.

La vision utopique de Sadie Plant demeure une des positions cyber-féministes les plus répandues: «[...] an absolutely post-human insurrection – the revolt of an emergent system which includes women and computers, against the world view and material reality of a patriarchy which still seeks to subdue them».¹¹ La vision utopique est effectivement présente dans la littérature de science-fiction, mais également dans plusieurs textes et manifestes cyber-féministes, dont le *Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century* rédigé par le collectif VNS Matrix: «we are the virus of the new world disorder / rupturing the symbolic from within / saboteurs of big daddy mainframe / the clitoris is a direct line to the matrix».¹² Ce manifeste confirme cette vision utopique, à la fois révolte et alliance entre la femme et la machine. Plus justement: une révolte contre les maîtres et une fusion avec la machine, ce qu'incarne d'ailleurs l'utopie cyborg.

Pour sa part, Rosi Braidotti offre une position différente – ses textes sont d'ailleurs considérés comme des références incontournables.¹³ Sa réflexion

¹⁰ Cité dans Humm, Maggie. *The Dictionary of Feminist Theory*, Columbus: Ohio State University, [1989] 1995, p. 204.

¹¹ Cité dans Faith Wilding. «Where is feminism in cyberfeminism?», dans *n.paradoxa*, *International Feminist Art Journal*, «Women and New Media», vol. 2, 1998, p. 6. En ligne: http://www.ktpress.co.uk/pdf/vol2_npara_6_13_Wilding.pdf (Consulté le 3 février 2012)

¹² VNS Matrix. *Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*. Texte disponible en ligne: http://www.obn.org/reading_room/content.html (Consulté le 14 février 2012).

¹³ Outre le texte canonique de Braidotti qui sera discuté dans cette section, «Cyberfeminism with a difference», voir aussi «Posthuman, All Too Human: Towards a New Process Ontology», dans *Theory, Culture & Society*, vol. 23 (7–8), 2006, p. 197–208. En ligne: <http://www.rosibraidotti.com/index.php/publications/digital-publications/88-publications/digital-publications/142-posthuman-all-too-human-towards-a-new-process-ontology> (Consulté le 3 février 2012) et «A critical cartography of feminist post-postmodernism», dans *Australian Feminist Studies*, vol. 20, No 47, 2005. En ligne: <http://www.rosibraidotti.com/index.php/publications/digital->

participe de la postmodernité, qu'elle définit plus spécifiquement dans des termes technologiques et féministes, contrairement à celle proposée par Lipovetsky:

«[...] postmodernity is about a new and perversely fruitful alliance between technology and culture. Technology has evolved from the Panoptical device that Foucault analyzed in terms of surveillance and control, to a far more complex apparatus, which Haraway describes in terms of "the informatics of domination." Approaching the issue of technology in post-modernity consequently requires a shift of perspective. Far from appearing antithetical to the human organism and set of values, the technological factor must be seen as co-extensive with and inter-mingled with the human. This mutual imbrication makes it necessary to speak of technology as a material and symbolic apparatus, i.e. a semiotic and social agent among others».¹⁴

En général, le cyberspace est compris et décrit par les tenants du postmodernisme comme un lieu (virtuel) dans lequel le sexe devient fluctuant (*fluid*), à l'image même des identités, modelables et interchangeables, tel l'avatar des jeux de simulation en réseaux¹⁵, et dans lequel le corps est incarné (*embodied*). Braidotti n'adhère toutefois pas à cette conception plutôt répandue:

«[...] I wish to take my distance equally from, on the one hand the euphoria of mainstream postmodernists who seize advanced technology and especially cyber-space as the possibility for multiple and polymorphous reembodyments; and on the other hand, from the many prophets of doom who mourn the decline of classical humanism. I see postmodernity instead as the threshold of new and important re-locations for cultural practice».¹⁶

Sa réflexion sur les cyber-corps ou corps post-humains, ces corps reconstitués artificiellement, repose essentiellement sur cet espoir féministe contemporain qu'incarne entre autres le mythe cyborg: reconsidérer les rôles et les identités sexuelles qui régissent et structurent la société. Ainsi, Braidotti définit le corps non plus comme une donnée essentiellement biologique, mais plutôt comme une surface de codes sociaux. Citant Francis Barker¹⁷, elle explique que la

publications/88-publications/digital-publications/138-a-critical-cartography-of-feminist-post-postmodernism (Consulté le 3 février 2012).

¹⁴ Braidotti, Rosi. «Cyberfeminism with a difference». «Introduction: Postmodernity». En ligne: http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm (Consulté le 1^{er} mars 2012).

¹⁵ Le populaire jeu virtuel *Second Life*, dont le titre, fort évocateur, rappelle cette possibilité – utopique – de se créer non seulement une deuxième vie dans un monde virtuel, donc un univers parallèle, mais aussi une deuxième identité qui peut entrer totalement en contradiction avec sa propre identité. En ligne: <http://secondlife.com/> (Consulté le 1^{er} mars 2012).

¹⁶ Braidotti, Rosi. «Cyberfeminism with a difference». «Introduction: Postmodernity». En ligne: http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm (Consulté le 1^{er} mars 2012).

¹⁷ Barker, Francis. *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*, Londres: Methuen 1984.

disparition du corps est l'apogée du processus historique de sa dénaturalisation.¹⁸ Il faut par conséquent réajuster le tir face au déclin du paradigme naturaliste qui ébranle la conception même du corps, donc de l'identité.

C'est pourquoi Braidotti propose de parler de l'incarnation des corps (*embodiment*) et de corps multiples (*set of embodied positions*). C'est-à-dire que nous sommes des sujets situés, capables de performer une série d'(inter)actions discontinues dans le temps comme dans l'espace. Braidotti souligne également le paradoxe de la disparition et de la surexposition simultanée des corps post-humains. Ces corps, idéaux, seraient dépouillés de leur ancrage dans une structure binaire et patriarcale, donc sortis du cadre restrictif et mâle des jeux de rôles et de pouvoir. Projet utopique ou espoir d'un monde non-érigée sur un dualisme patriarcal, à l'image du mythe cyborg formulé par Haraway? Le cyber-féminisme pose encore bien des questions, notamment l'évacuation, si tel est le cas, du projet féministe dont il se veut le prolongement.

Féminisme et cyber-féminisme

Faith Wilding, artiste multimédia américaine et fondatrice du Feminist Art Movement, pose le problème de la «disparition» du féminisme dans le discours et les pratiques cyber-féministes depuis son avènement à la fin des années 90. En effet, la question demeure actuellement toute entière: où est passé le féminisme dans le cyber-féminisme? Quelle forme prend-t-il? Ou plus justement: comment le féminisme, voire le post-féminisme, s'inscrit-il dans le contexte postmoderniste et technologique qui est le nôtre?

Rejeter du revers de la main le style des années 70, péjorativement nommé *old style*, pose effectivement problème. Car comment arriver à intégrer, et ce de manière adéquate, les leçons tirées du passé, c'est-à-dire cette histoire des mouvements, discours et pratiques féministes, aux politiques féministes et activistes actuelles qui s'inscrivent dans un contexte technologique? Il s'avère plutôt imprudent de faire *tabula rasa* alors que le cyber-féminisme, comme tout discours et pratique féministe, s'inscrit dans une histoire et participe en cela d'un héritage que les nouvelles générations doivent non seulement connaître, mais plus encore s'approprier. Wilding remarque avec justesse, à la suite de Donna Haraway et Judith Butler, l'apparition de nouvelles subjectivités et représentations culturelles des femmes, à l'exemple du *cybergrrl-ism*, qui rassemble plusieurs groupes, tendances et pratiques numériques hétéroclites dont l'idéologie, qui s'enracine dans l'utopie, peut se résumer à ceci: *Anything you wanna be and do is cyberspace cool*. Wilding souligne par ailleurs l'émergence du *Net Utopianism* (utopie Web) qui fait du cyberspace un monde idéalisé où liberté rime avec fluidité du genre. L'exemple

¹⁸ Ma traduction, Braidotti, Rosi. «Cyberfeminism with a difference». «Post-human bodies». En ligne: http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm (Consulté le 1^{er} mars 2012).

des jeux de simulation en réseaux est également pertinent dans ce cas-ci. *Second Life* propose effectivement à ses utilisateurs un univers aux mille et une possibilités dans lequel il est possible, et en quelques minutes seulement, de se réinventer complètement: «Your world. Your imagination. Have fun, flirt, or simply flaunt your creativity in a world where you can experience and create anything you can imagine», peut-on lire sur la page d'accueil du site Web officiel.¹⁹ N'est-ce pas là un danger bien réel de l'univers virtuel? «If the goal is to create a feminist politics on the Net and to empower women, then cyberfeminists must reinterpret and transpose feminist analysis, critique, strategies, and experience to encounter and contest new conditions, new technologies, and new formations», explique Wilding.²⁰ Donc, si le cyber-féminisme a pour principal objectif la recherche, la théorie et le terrain, de même que le désir de donner une vitrine aux femmes qui subissent les effets des nouvelles technologies de communication, des technosciences et de la domination capitaliste des réseaux de communication, il faudra assurément que les cyber-féministes prennent position en formulant une proposition politique et des objectifs clairs²¹, sans quoi le terme – et son discours – s'épuisera.

Conclusion: l'écriture cyborg

En guise de conclusion, j'aimerais brièvement aborder la question de l'écriture cyborg discutée par Haraway dans sa dernière section portant sur le mythe de l'identité politique. (MC, 16-24). L'écriture est avant toute chose la technologie des cyborgs, dit Haraway, et la politique cyborg est cette lutte pour le langage, mais aussi contre la communication parfaite, «[...] contre le code unique qui traduit parfaitement chaque sens, le dogme du phallocentrisme» (MC, 18) Mythe de l'identité et des frontières, le cyborg est une écriture de survie, notamment pour les femmes de couleur, une écriture qui sert à «[...] marquer le monde qui les a marqués comme autres». (MC, 17) Une écriture qui sert à marquer le corps, pour Cherrée Moraga, qui fait l'exploration dans *L'Amour pendant la guerre* (1983) «[...] des thèmes de l'identité pour quelqu'un qui n'a jamais possédé la langue originelle, à qui personne n'a raconté l'histoire originelle, quelqu'un qui n'a jamais vécu dans l'harmonie d'une hétérosexualité légitime dans le jardin de la culture [...]». (MC, 17) Cette marque sur le corps lorsque passe l'écriture, affirme d'autant plus le corps d'une femme de couleur selon Haraway, qui explique que Moraga ne peut asseoir son identité «[...] sur un mythe ou sur la chute naturelle de l'innocence aux noms naturels, du père ou de la mère» (MC, 17) C'est dire que pour tous les groupes colonisés, et par conséquent minoritaires, l'écriture revêt une signification toute particulière. C'est aussi confirmer l'existence de cette identité cyborg qu'elle

¹⁹ En ligne: <http://secondlife.com/> (Consulté le 1^{er} mars 2012).

²⁰ Faith Wilding. «Where is feminism in cyberfeminism?», dans *n.paradoxa*, *International Feminist Art Journal*, «Women and New Media», vol. 2, 1998, p. 10.

²¹ *Ibid.*, p. 12.

emprunte pour sa propre lutte. Car les cyborgs incarnent des «[...] gens qui refusent de disparaître au signal, peu importe combien de fois un commentateur remarque le triste passage d'un autre primitif, d'un autre organique supprimé par la technologie occidentale, par l'écriture» (MC, 18) Enfin, parce qu'il faut prendre au sérieux l'image des cyborgs, affirme avec conviction Haraway, mais surtout les considérer autrement, et non pas comme des monstres ou des ennemis qui définissent les limites de la communauté, l'expérience intime des frontières, leur construction et déconstruction en fait un mythe des plus puissant bien qu'au fond utopique. Du mythe, Haraway passe au rêve au terme de sa réflexion, un «rêve utopique rempli d'espoir d'un monde monstrueux qui exclut le genre». (MC, 20)

BIBLIOGRAPHIE

- BRAIDOTTI, Rosi, 1997. «Cyberfeminism with a difference», dans *New Formations*, No. 29 Autumn 1996, p. 9-25. Réimprimé dans *Zones of Disturbance*. Silvia Eiblmayer (ed.), Steirischer herbst, p. 112-120. En ligne: http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm
- HARAWAY, Donna. «Le manifeste cyborg: la science, la technologie et le féminisme-socialiste vers la fin du XXème siècle», dans *Multitudes Web*, 1992 /4-5. En ligne: <http://multitudes.samizdat.net/Le-manifeste-cyborg-la-science-la>
- MISA, Thomas J. et al (ed.), 2003. *Modernity and Technology*, Cambridge / Massachusetts / Londres: MIT Press.
- POLLOCK, Griselda et BRYANT, Anthony, 2010. *Digital and Other Virtualities: Renegotiating the Image*, Londres / New York: I. B. Tauris.
- RANDOLPH, Jeanne, 2002. «Looking Back at Cyborgs», dans Bruce Grenville (ed.). *The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture*, Vancouver: Vancouver Art Gallery / Arsenal Pulp Press.
- SEED, David, 2011. «Science fiction and technology», dans *Science Fiction: A Very Short Introduction*, Oxford : Oxford University Press.
- STEINMANN, Brigitte, 2008. «Donna Haraway, Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes», dans *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, 187-188. En ligne: <http://lhomme.revues.org/index20592.html>
- VNS Matrix. «VNS Matrix's Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century». Texte disponible en ligne: http://www.obn.org/reading_room/content.html (Consulté le 14 février 2012)
- WILDING, Faith. «Where is feminism in cyberfeminism?», dans *n.paradoxa, International Feminist Art Journal*, «Women and New Media», vol. 2, 1998. En ligne: http://www.ktpress.co.uk/pdf/vol2_npara_6_13_Wilding.pdf
- YASZEK, Lisa, 2002. *The Self Wired. Technology and Subjectivity in Contemporary Narrative*, New York / Londres: Routledge.

LA PROBLEMATICITE DU RECIT DES NOUVELLES TECHNOLOGIES: DIRE SON ETRE POST-HUMAIN

Amaury DEHOUX,
Université Catholique de Louvain
amaury.dehoux@uclouvain.be

Abstract: Through a simultaneous comprehension of Michel Houellebecq's novel *La Possibilité d'une île* (2005) and Juan Eduardo de Urraza's novel *La Sociedad de las mentes* (2001), this article attempts to demonstrate that the novelistic representation of the post-human, which is built in a strong relationship with new technologies, is invariably linked to an ontological reflection on the nature of beings, which can define their essence only beyond the limits of traditional humanity. After having been characterized as agents who, by their neo-technological configurations, dominate a collapsed humanity, the post-human protagonists are analyzed through their response to the question of existential dissatisfaction, while facing their problematic subjectivity. Cognitive and anthropological perspectives are finally revealed, breaking up with those of the traditional novel and emphasizing the human experience of the contemporary, in its links to new technologies.

Keywords: French literature, Paraguayan literature, Houellebecq, Urraza, new technologies, post-human, ontological interrogation

Par la figuration qu'ils donnent à lire des nouvelles technologies dans leur relation à l'homme, certains récits actuels se révèlent porteurs d'implications anthropologiques et cognitives fortes, qui, par le biais même d'une telle figuration, touchent directement à l'expérience humaine du contemporain. Ces récits dessinent en effet la manière dont un ensemble de progrès informatiques, biomédicaux et mécaniques engagent un ébranlement de l'homme dans son rapport à soi, aux autres et au monde, ébranlement qui se pense au-delà des perspectives humaines traditionnelles.

En ce sens, le présent article vise à montrer en quoi la caractérisation romanesque de la post-humanité, qui se construit dans un rapport étroit aux nouvelles technologies, paraît indissociable d'une réflexion ontologique, qui consiste pour l'agent du récit à interroger son essence et son individualité propres.

Dans cette optique, se voient ici mis en relation les romans *La Possibilité d'une île* (2005) de l'auteur français Michel Houellebecq et *La Sociedad de las mentes* (2001), non traduit en français, de l'écrivain paraguayen Juan Eduardo de Urraza, en vue de voir s'il est possible, à travers une appréhension simultanée et conjointe de ces deux œuvres, de dégager des premiers invariants dans la particularisation et la figuration de la post-humanité en son lien aux nouvelles technologies.

À cet égard, il est d'abord démontré comment les deux romans, par le dessin qu'ils donnent de l'humanité, la font apparaître comme dépassée, au regard d'une post-humanité qui lui est supérieure et à laquelle appartiennent les véritables agents du récit. L'espèce post-humaine se voit ensuite caractérisée dans ses configurations néo-technologiques, qui lui permettent de dépasser les limites de la corporéité humaine. Enfin, il est identifié, à travers les deux récits, un geste de rébellion de la part des agents post-humains, qui vise à les affirmer en tant que sujets individuels propres et à répondre, par là, à l'insatisfaction existentielle qu'ils éprouvent par leur appartenance à la post-humanité.

L'humanité comme paradigme dépassé

Tant dans *La Possibilité d'une île* que dans *La Sociedad de las mentes*, il faut identifier le dessin d'un temps qui présente d'emblée l'humanité comme un paradigme vidé de toute pertinence. Ces deux romans figurent en effet un contexte post-apocalyptique, dans lequel l'homme n'a plus sa place. Au sein même de la diégèse se voit d'ailleurs formulé un rappel de l'apocalypse comme un processus d'éradication de l'homme, engagé dans un passé plus ou moins lointain. Dans *La Sociedad de las mentes*, il s'agit d'un conflit guerrier d'une ampleur sans précédent, qui a décimé l'espèce humaine de manière radicale, en raison d'un usage immodéré d'armements atomiques. *La Possibilité d'une île* donne également à lire une notation de l'apocalypse passée, à travers le récit de Daniel 24, qui la pose comme un ensemble d'importantes perturbations climatiques, ayant entraîné le déclin de l'humanité, incapable de s'adapter à ces bouleversements extrêmes. Les romans de Houellebecq et Urraza inscrivent donc leurs histoires respectives dans une rupture nette avec l'ordre traditionnel du monde, elle-même liée à un paroxysme apocalyptique, destructeur de l'humanité.

Toutefois, les romans ici envisagés ne se donnent pas à proprement parler comme la narration même de cette rupture. En effet, dans les deux œuvres en question, l'apocalypse est toujours l'objet d'un rappel, dans la mesure où elle a déjà eu lieu en un temps antérieur à celui du récit des protagonistes. Autrement dit, il ne faut pas lire dans *La Possibilité d'une île* et dans *La Sociedad de las mentes* l'expression de la fin de l'humanité, mais plutôt la formulation d'un moment encore plus difficilement concevable, qui est celui situé au-delà de la fin de l'homme : c'est là le dessin d'un contexte post-humain.

Par le dessin d'un tel contexte, les romans de Houellebecq et Urraza soulignent qu'ils se construisent en dehors des perspectives anthropologiques et cognitives usuelles du roman de la tradition – l'expérience contemporaine du monde inclut la pensée même du contexte post-humain, alors que, dans le roman de la tradition, cette expérience restait strictement limitée au(x) contexte(s) humain(s). Dès lors, puisque l'agent de ces romans n'est plus l'homme, ceux-ci ne peuvent plus se lire selon des paradigmes humains. De tels constats peuvent se reformuler en ces termes: il est épistémologiquement vain d'encore vouloir appréhender ces œuvres à travers la notion d'humanité, dans la mesure où il est dit un dépassement de cette notion par le temps même qui est figuré.

Une telle leçon est d'ailleurs explicite dans les deux romans, qui s'attachent à montrer à quel point l'humanité est dépassée. Il suffit en ce sens de se reporter à la description qui est faite des derniers hommes à avoir survécu à l'apocalypse. Qualifiés de *sauvages* par les clones, les êtres humains connaissent, dans *La Possibilité d'une île*, une profonde et définitive phase de régression, qui se traduit par l'adoption de modes comportementaux tribaux et primitifs. Tendant par là à ne plus se distinguer d'une troupe d'animaux, ils sont tenus en marge et à distance de la société des clones et de leurs technologies, qu'ils craignent par ailleurs. En outre, touchés par une dégénération aussi bien physique qu'intellectuelle, ils sont désormais incapables de maîtriser et comprendre les techniques avancées, mises au point par l'humanité avant l'apocalypse. En ce sens, l'homme constitue une espèce «en voie de disparition» [HOUELLEBECQ, 2005: 68], irrémédiablement condamnée, parce qu'incapable de s'adapter aux nouvelles configurations de la terre.

La Sociedad de las mentes reprend également cette notation d'une humanité moribonde, en des temps ultérieurs à l'apocalypse. De cette manière, à côté des clones qui peuplent une sphère virtuelle, les hommes encore en vie continuent à occuper le monde matériel, regroupés eux aussi en *poblados*, en peuplades primitives. Ils se vivent et se pensent d'ailleurs comme dépassés, inadaptés, au regard de deux jeunes gens dotés de pouvoirs psychiques, qui représentent, à l'instar des clones, un nouveau stade de l'évolution, parfaitement apte à répondre aux conditions de vie imposées par le contexte post-apocalyptique. Privés des techniques développées par l'humanité avant le conflit destructeur, les hommes s'obstinent à vouloir pénétrer dans le bunker où sont stockés les clones et le support informatique qui les accueille, en vue d'y récupérer une «invaluable tecnología»¹ [URRAZA, 2001: 67], qui leur permettrait éventuellement de reprendre véritablement place dans le monde.

À travers ce regroupement des hommes en tribus primitives, les romans de Houellebecq et Urraza signalent donc que leur intérêt ne porte plus sur l'humanité. Celle-ci ne constitue en effet qu'une trace marginale, ténue et disparate,

¹ Trad.: «inestimable technologie» [Nous traduisons].

vouée à disparaître plus ou moins rapidement, dans la mesure où elle va soit évoluer – c’est la leçon de *La Sociedad de las mentes*, où Orion et Pléyade sont des fils d’hommes, doués d’aptitudes surhumaines, nécessaires pour assurer la survie de l’espèce –, soit disparaître – c’est l’argument de *La Possibilité d’une île* où le contingent humain est en baisse perpétuelle. En d’autres termes, l’humanité se voit délaissée au profit d’un autre pôle, sur lequel se concentre désormais le récit.

Cet autre pôle se révèle celui de la post-humanité même, et il se définit par sa capacité à agir. En d’autres termes, le post-humain est posé comme le véritable agent du récit, par le biais d’un contraste fort avec la situation de l’homme telle qu’elle vient d’être caractérisée. Le rapport de force qui s’établit entre ces deux pôles est à cet égard éloquent. Ainsi, dans *La Possibilité d’une île*, les clones, qui participent de la néo-humanité – il faut lire ici un synonyme de post-humanité –, n’hésitent pas à tuer les hommes qui s’approchent trop de leur domaine ou de leur personne, affirmant par là leur supériorité sur la race humaine – ils sont assez puissants pour décider arbitrairement de lui ôter la vie. Une telle supériorité est d’ailleurs reconnue par les hommes, qui craignent et fuient les clones. Dans *La Sociedad de las mentes* également, les êtres humains paraissent sans défense face aux technologies militaires, qui protègent le bunker et le monde virtuel des clones – une première forme du post-humain. Ignorant tout de ceux qu’ils supposent peupler le bunker, les hommes les assimilent cependant à des êtres supérieurs, envers lesquels ils éprouvent à la fois crainte et admiration, en raison de leurs armes capables de mettre si facilement fin à la vie humaine. Et, si les hommes parviennent finalement à pénétrer dans ce bunker, ils ne le doivent pas à eux-mêmes, mais bien à l’intervention d’Orion et Pléyade – une deuxième forme du post-humain –, qui, grâce à leurs pouvoirs psychiques, sont les réels agents de la conquête.

Un tel rapport de force installe donc une hiérarchie claire, dans laquelle les êtres post-humains surpassent largement les hommes. Littéralement, il faut donc dire, en des termes darwiniens, une lutte des espèces où le post-humain, par ses attributs, l’emporte sur l’humain. Reformulés dans une perspective d’*agentivité*², ces constats indiquent alors que l’être post-humain est celui capable d’agir dans le monde, là où l’homme est celui qui ne peut que subir – c’est la leçon même de la lutte entre les deux espèces, à travers laquelle l’une tue et l’autre est tuée.

Cette agentivité post-humaine se construit déjà dans une relation aux nouvelles technologies. En effet, les clones de *La Possibilité d’une île* et de *La Sociedad de las mentes*, qui, dans les deux cas, constituent les véritables agents du récit, possèdent et contrôlent justement un ensemble de techniques avancées, dont se voient privés les hommes. En ce sens, la post-humanité paraît d’ailleurs définir sa supériorité, d’abord et avant tout, par sa relation même aux nouvelles

² Équivalent français du terme anglais *agency*, l’agentivité désigne la capacité d’un agent à agir dans le monde.

technologies. Et, dans cette perspective, l'homme se voit déconsidéré, précisément parce qu'un tel rapport est totalement absent chez lui – il suffit de rappeler *La Possibilité d'une île* où, pour Daniel 24, homme et sauvage fonctionnent comme des synonymes.

Configurations néo-technologiques de la post-humanité

Cette relation du post-humain aux nouvelles technologies doit être relue à un deuxième niveau, qui vient inscrire ce rapport plus profondément, sinon plus *essentiellement*, dans les agents des romans envisagés. En effet, ces agents se caractérisent originellement par une fusion ultime à la machine, qui doit être tenue comme leur premier trait définitoire. Une telle fusion se voit d'ailleurs explicitement figurée dans les deux œuvres. De cette manière, dans *La Sociedad de las mentes*, les corps des clones sont placés dans des tubes comparables à des caissons de conservation cryogéniques, et leurs esprits sont projetés par un système de câblage, dans une réalité virtuelle. À travers un tel « lieu conceptuel »³ (Urraza, 2001, 292), il se dit donc littéralement un monde généré par la machine, dans lequel les clones vivent et se développent. En ce sens, la fusion du post-humain à la machine est manifeste – l'esprit des clones habite le support informatique – et elle se reformule même en des termes extrêmes, dans le cas de certains clones qui peuplent la sphère virtuelle, sans plus avoir aucun référent corporel dans le monde extérieur – leur existence se confond entièrement avec celle du support numérique.

Cette fusion se retrouve également dans *La Possibilité d'une île*, étant donné que les clones s'y présentent finalement comme des fils de la machine. Produits de l'ingénierie génétique, ils proviennent en effet d'une création artificielle et non d'une naissance naturelle qui supposerait sinon l'union, du moins l'accouplement préalable de deux êtres. En ce sens, ils ont donc bien pour seule origine la technique, laquelle semble en outre imposer une dimension extrêmement mécanisée à la dynamique de leur existence. Chaque clone *Daniel* peut ainsi être appréhendé comme la reproduction d'un même prototype – Daniel 1 –, destinée à se substituer au numéro de série qui la précède, quand celui-ci en vient à cesser de fonctionner – Daniel 25 succède à Daniel 24 et ainsi de suite. Un tel constat est d'ailleurs explicitement repris par Daniel 24, dans un commentaire qui, par sa formulation même – le choix du terme *fabrication* –, indique une existence pensée dès son origine en des termes mécaniques: «Lorsque ma vie cessera, [...] la fabrication de mon successeur sera aussitôt mise en route» [HOUELLEBECQ, 2005: 26-27].

Une telle formulation, qui associe aussi étroitement vie et machine, peut alors être tenue pour paradigmatique de l'imbrication inextricable qui lie la post-humanité aux nouvelles technologies, tant dans *La Possibilité d'une île* que

³ Trad.: «lieu conceptuel» [Nous traduisons].

dans *La Sociedad de las mentes*. À travers cette fusion, se dessinent en effet les configurations néo-technologiques de l'agent post-humain, selon lesquelles la technologie ne doit donc pas être interprétée comme un instrument au service de l'homme, mais réellement comme un élément définitoire de l'ontologie propre de ce nouvel être vivant. Par là, une telle fusion peut se lire comme le lieu à la fois d'une indécidabilité et d'un renversement.

Indécidabilité. Les récits de Houellebecq et Urraza donnent à lire un flou indistinct entre ce qui relève de l'humain et ce qui relève de la machine, précisément parce que, dans le contexte du post-humain, un tel partage serait totalement dénué de sens. Il supposerait en effet d'identifier l'humanité traditionnelle en un être qui se définit au-delà de celle-ci – il suffit de redire l'humain comme un paradigme dépassé. S'attacher à ce partage est ainsi vain, dans la mesure où le propre de l'être figuré par les romans en question réside dans cette jonction inextricable homme-machine.

Renversement. La machine quitte son statut originel de création humaine pour s'intégrer à ce nouvel être, en tant qu'instance elle-même génératrice du post-humain. Une telle leçon est explicitement portée par les deux romans ici envisagés, dans lesquels la machine crée à chaque fois les conditions d'existence des protagonistes post-humains, soit par le biais de l'ingénierie génétique – *La Possibilité d'une île*, *La Sociedad de las Mentes* –, soit par la génération du monde même où ces entités peuvent vivre – *La Sociedad de las Mentes*. Ces deux romans figurent ainsi un ébranlement dans le rapport traditionnel de l'homme à la machine, ébranlement qui caractérise finalement les configurations néo-technologiques du post-humain.

Par ses configurations néo-technologiques, la post-humanité parvient à dépasser les limites traditionnellement fixées à l'homme. À cet égard, il faut noter que ce dépassement se pense selon une dichotomie forte entre le corps et l'esprit, qui présente la matière comme une source de contraintes pour les potentialités illimitées de l'esprit. En ce sens, le propre de la jonction aux nouvelles technologies est justement de lever les barrières posées par la corporéité et de rendre nulle la pertinence du référent corporel. Cela se lit explicitement dans *La Sociedad de las mentes*, où le corps ne possède aucune valeur dans la société des clones: il constitue un reliquat placé dans un tube, tenu en dehors de la réalité virtuelle. Pour les clones qui ont «superado el nivel físico de la existencia»⁴ [URRAZA, 2001: 286], le référent corporel se voit même complètement évacué, dans la mesure où la vie de ces êtres dépend désormais uniquement du fonctionnement du support numérique, et non plus du maintien du corps – celui-ci a d'ailleurs disparu. De telles notations se répètent dans *La Possibilité d'une île*. En effet, ici aussi, le corps ne se révèle plus une limite, étant donné que, si la mort physique continue à survenir, elle ne signifie

⁴ Trad.: «dépassé le niveau physique de l'existence» [Nous traduisons].

plus pour autant la fin de l'existence – quand un clone meurt, un autre lui succède, prolongeant en un continuum temporel infini la vie du premier modèle de la série. Il est ainsi dit une pensée de l'existence et du monde, dégagée des perspectives corporelles classiques, et ouverte par la fusion du post-humain aux nouvelles technologies, laquelle permet de ne plus tenir le corps pour un obstacle à la prolifération et à l'épanouissement de l'espèce.

La supériorité de la post-humanité sur l'homme s'explique aussi par une telle optique de pensée. En effet, puisque le corps est dévalorisé au profit de l'esprit, au point de perdre tout sens et toute valeur, il est une tendance qui consiste à le reconfigurer, voire à le sacrifier, dans tous ses aspects, en vue de répondre de la manière la plus adéquate aux conditions de vie imposées par le contexte post-apocalyptique. Dans *La Possibilité d'une île*, une modification génétique, décidée dès l'époque de Daniel 1, a fait passer les clones du statut d'organismes autotrophes à celui d'organismes hétérotrophes; ce qui, par la suite, leur a permis de mieux résister aux bouleversements climatiques, qui décimèrent l'humanité. De la même manière, dans *La Sociedad de las mentes*, étant donné que le conflit atomique a rendu la terre inhabitable, le corps des clones est délaissé par leur âme, qui peuple une sphère virtuelle.

Ce sacrifice du corps se paye alors d'une forme de perte, dans la mesure où, en visant à évacuer le référent physique dans tous ses aspects, les post-humains doivent également renoncer aux jouissances dont il peut être la source. À cet égard, il est significatif de constater l'absence des plaisirs charnels dans les sociétés post-humaines des deux romans. Si, chez Houellebecq, les clones sont encore capables de faire fonctionner leurs organes génitaux, ils n'y trouvent aucune jouissance, et y renoncent donc. Chez Urraza, les clones, en raison de leur immatérialité, ne peuvent connaître qu'un amour platonique, lequel ne pourra jamais donner lieu à une union charnelle dans la sphère virtuelle. Dans les deux récits, il faut alors relire cette absence de relation sexuelle comme une synthèse du rapport de l'agent post-humain au corps. En effet, puisque le corps perd sa pertinence dans le rapport charnel – il ne sert plus à se reproduire, ce rôle échoit à l'ingénierie génétique –, il est un gain en termes de conservation de l'espèce – celle-ci ne dépend plus de la fécondité des individus pour se maintenir –, mais aussi une perte en termes de plaisirs physiques – le post-humain ne peut connaître les transports de l'union à l'autre.

À travers ce renoncement au corps et aux plaisirs charnels, se dégage donc une notation, qui indique qu'outre sa fusion aux nouvelles technologies, le post-humain se construit et se définit également dans un rapport simultané de perte et de dépassement avec l'humanité.

Le geste ontologique comme affirmation de soi

Les agents post-humains ont une conscience claire de ne pas appartenir à la race humaine – il suffit de redire, dans les deux romans,

l'opposition entre les tribus humaines dépassées et les clones parfaitement adaptés aux nouvelles configurations du monde, opposition qui rappelle constamment aux agents post-humains que, quels que soient leurs sentiments à l'égard des hommes, ils en sont *essentiellement* distincts. Cette appartenance assumée à une autre espèce est alors la source d'une dissonance cognitive, dans la mesure où les protagonistes des récits se savent incapables d'éprouver et même de concevoir l'expérience humaine du monde. De cette manière, dans *La Possibilité d'une île*, Daniel 24 et 25 sont parfaitement conscients de participer d'un nouveau stade de l'évolution, puisqu'ils se disent eux mêmes néo-humains. Dans le même temps, ils soulignent à plusieurs reprises que toute une série de composantes physiologiques et sentimentales de l'expérience humaine – notamment le rire – leur sont proprement inconnues et irréprésentables. À l'instar des protagonistes de Houellebecq, les clones adultes de *La Sociedad de las mentes* savent pertinemment que leur immatérialité les distingue de l'ancienne humanité. Il leur est d'ailleurs très difficile d'imaginer et d'explicitier les paradigmes mêmes de la corporéité – il faut lire sur ce mode les doutes et incompréhensions des jeunes clones qui, malgré les dires de leur professeur, ne parviennent pas à conceptualiser et accepter la matérialité humaine et ses limites, dans la mesure où celles-ci leur sont complètement étrangères.

Il est ainsi figuré une différence que les agents post-humains reconnaissent et acceptent, mais qui, malgré cela, comporte une dimension problématique. En effet, dépassant l'humanité de manière consciente, les personnages se rendent compte qu'ils ont des attributs que n'avaient pas leurs prédécesseurs, mais, dans le même temps, ils constatent également une perte au niveau des sentiments comme des sensations par rapport aux hommes. Or, des témoignages que les post-humains possèdent de l'ancienne humanité, il ressort que tous ces éléments perdus participaient de l'affirmation et de l'individuation du sujet. De là, naît le questionnement de savoir si les post-humains peuvent encore s'imposer comme des sujets individuels à part entière ou si, en raison de leur caractère *machinisé*, ils doivent désormais se contenter de rentrer dans une masse indistincte de prototypes identiques issus de productions sérielles.

Une telle problématique se lit explicitement dans le nom du/des protagoniste(s) de *La Possibilité d'une île*. En effet, le prénom, qui dans la tradition humaine participe de la singularisation de chacun – il est celui qui me définit le mieux sans pour autant m'enfermer dans une définition figée –, se voit ici vidé d'une partie de son pouvoir individualisant, par l'adjonction d'un numéro à sa suite, qui tend à dénier toute subjectivité au clone – Daniel 25 n'est que la vingt-cinquième version de Daniel, appelé à poursuivre la tâche de Daniel 24 et ainsi de suite. Les clones ne peuvent s'affirmer en eux-mêmes car ils sont toujours ramenés à leur prototype de base, Daniel – il faut lire sur ce mode leur fonction d'exégète de la vie de Daniel. *La Sociedad de las Mentes* formule cette question de l'identité individuelle selon des modalités assez proches. Le protagoniste, à l'image de la majorité des clones qui

peuplent le monde virtuel, ne possède pas de nom propre. Il est désigné par le sigle AY230 où les lettres et les chiffres renvoient à un ensemble de données le concernant – entre autres, le lieu où son corps est stocké, son sexe, le moment de sa création. Bref, dans sa désignation, le protagoniste se voit réduit à une donnée technique objective, qui fait obstacle à sa constitution de lui-même en tant qu'entité subjective. Plusieurs clones vivent d'ailleurs explicitement cette désignation comme une entrave, et aspirent à rejoindre dans la société virtuelle le statut qui les autorisera à prendre un prénom propre et ainsi à s'affirmer davantage comme individu unique.

Cette dernière aspiration des clones retrouve ainsi l'enjeu ontologique qui caractérise les deux romans et qui consiste à interroger sa condition post-humaine, en vue de se définir, tout en acceptant son appartenance à une espèce commune, comme un sujet et un individu à part entière. Ce geste d'affirmation de sa subjectivité se donne d'ailleurs à lire aussi bien à travers l'œuvre de Houellebecq qu'à travers celle d'Urraza. Dans *La Possibilité d'une île*, il s'agit de la décision de Daniel 25 de quitter l'espace clos qui lui est assigné pour partir à la découverte du monde. Cette désertion signifie ainsi que le protagoniste en vient à refuser le destin pour lequel il était programmé – c'est-à-dire demeurer en un lieu fixe à lire et commenter les récits des Daniel précédents. De la même manière, dans *La Sociedad de las mentes*, le protagoniste AY230 fait acte de rébellion, puisqu'il tente de révéler aux autres clones que, contrairement à leurs croyances, la terre post-apocalyptique serait à nouveau habitable. En cela, il s'oppose clairement aux dirigeants du monde virtuel, qui veulent à tout prix taire une telle information, pour maintenir un fonctionnement optimal de la société des esprits. Se joue donc, tant pour Daniel 25 que pour AY230, une véritable tentative de sortir des déterminismes que supposerait l'espèce post-humaine.

Une telle tentative, qui vise à l'affirmation du sujet, devient alors source d'exclusion pour les protagonistes des deux romans. Ainsi, Daniel 25 sait que, lorsque son départ sera découvert, la demeure où il résidait se verra définitivement fermée et abandonnée, aucun nouveau clone ne venant le remplacer. En ce sens, la lignée des Daniel se voit, par le geste de son vingt-cinquième représentant, rejetée de la société néo-humaine. De même, dès qu'il tente de diffuser sa découverte, AY230 est arrêté par les clones supérieurs, qui décident de le bannir de la société des esprits, en coupant le système technique par lequel son âme est projetée dans la sphère virtuelle. Il se voit ainsi effacé du support numérique telle une donnée indésirable.

Cette exclusion peut alors s'assimiler à une mort pour les protagonistes, dont l'appartenance à la post-humanité leur promettait pourtant une forme d'éternité. Dans *La Possibilité d'une île*, puisque le déserteur n'est pas remplacé, la lignée des Daniel s'éteint, alors même que le clonage garantissait sa pérennité immuable. Dans *La Sociedad de las mentes*, l'effacement d'AY230 implique que le clone ne peut plus aspirer à rejoindre l'immortalité, à laquelle il aurait pu prétendre, en raison de ses qualités

appréciées par les clones supérieurs – les meilleurs clones se voient en effet autorisés à dépasser le niveau physique de l'existence.

L'exclusion et la mort peuvent être appréhendées comme le moyen même, pour les protagonistes des deux récits, de se distinguer dans leur individualité propre. Par là, ils peuvent en effet se poser comme sujets dans un rapport de même et autre avec la post-humanité. Tout en restant jusqu'à la fin des spécimens de l'espèce post-humaine – ils continuent à partager avec elle toutes ses propriétés –, ils sont également distingués au sein même de celle-ci – l'exclusion fonctionne comme un signe de reconnaissance. En d'autres termes, c'est au prix de la mort que les agents des récits peuvent répondre à l'insatisfaction existentielle qu'ils éprouvent.

Dans une perspective anthropologique et cognitive, les romans de Houellebecq et Urraza sont donc porteurs d'une interrogation ontologique capitale, qu'ils formulent explicitement et qui consiste à rechercher ce qui définit et caractérise des êtres dont l'essence se situe au-delà des limites de l'humanité.

Dans cette optique, cette première comparaison appelle, dans un contexte géographique, linguistique et culturel plus ample, une appréhension large des enjeux anthropologiques qui s'attachent à la figuration des nouvelles technologies dans la fiction contemporaine. Cette appréhension viserait une systématisation aboutie du *récit des nouvelles technologies*, qui se définirait fondamentalement par la fusion qu'il donne à lire de l'homme à la machine, et qui repartirait de là pour caractériser les bouleversements que les nouvelles technologies introduisent dans la représentation de l'homme en ses rapports à soi, aux autres et au monde.

La théorisation d'un tel récit se construirait dans un lien étroit à la science-fiction, dans la mesure où ce genre permet le dessin d'un temps et d'une société qui échappent aux perspectives humaines traditionnelles, et qui sont proprement ceux qu'ouvrent les nouvelles technologies⁵. En ce sens, il faudrait également envisager comment, dans un jeu d'interactions réciproques, les nouvelles technologies redéfinissent la science-fiction, en lui conférant un statut de pertinence autre que celui qui lui était jusqu'à présent reconnu.

Une telle théorisation apparaît aujourd'hui nécessaire, dans la mesure où, à travers cette fusion de l'homme aux nouvelles technologies, il convient d'identifier une pensée et une interrogation *essentiels* au sujet de l'expérience humaine du contemporain, telle qu'elle est figurée dans la fiction romanesque des trente dernières années. Il s'agit dès lors de se doter de cadres critiques pertinents, aptes à appréhender et caractériser les modalités et enjeux littéraires, anthropologiques et cognitifs du *récit des nouvelles technologies*.

⁵ Sur la science-fiction et le dessin temporel, voir entre autres Bessière, 2006, 68-70.

BIBLIOGRAPHIE

- BESSIERE, Jean, 2006. *Qu'est-il arrivé aux écrivains français? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, Éditions Labor, Loverval.
- BESSIERE, Jean, 2010. *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, Presses Universitaires de France, Paris.
- CAVALLARO, Dani, 2000. *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, Athlone Press, Londres / New Brunswick.
- CLÉMENT, Murielle Lucie / Van WESEMAEL, Sabine (Eds.), 2007. *Michel Houellebecq sous la loupe*, Rodopi, Amsterdam.
- CLEMENT, Murielle Lucie / Van Wesemael, Sabine (Eds.), 2011. *Michel Houellebecq à la Une*, Rodopi, Amsterdam.
- DOUEIHI, Milad, 2011. *Pour un humanisme numérique*, Seuil, Paris.
- HAYLES, Nancy Katherine, 1999. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, University of Chicago Press, Chicago / Londres.
- HAYLES, Nancy Katherine, 2005. *My mother was a computer: digital subjects and literary texts*, University of Chicago Press, Chicago / Londres.
- HOUELLEBECQ, Michel, 2005. *La Possibilité d'une île*, Fayard, Paris.
- LAMBERT, Hervé Pierre, 2009. "La Guerre planétaire apocalyptique dans la version française de l'imaginaire posthumain : Houellebecq, Dantec et Bordage", in: *Nouvelles Etudes Francophones* 24 (2), 108-123.
- MORARU, Christian, 2008. "The Genomic Imperative: Michel Houellebecq's *The Possibility of an Island*", in: *Utopian Studies: Journal of the Society for Utopian Studies* 19 (2), 265-283.
- MURPHY, Graham J. / VINT, Sherryl (Eds.), 2010. *Beyond Cyberpunk: New Critical Perspectives*, Routledge, New York.
- URRAZA, Juan Eduardo (de), 2001. *La Sociedad de las mentes*, s.e., Asunción.
- YASZEK, Lisa, 2002. *The Self Wired: Technology and Subjectivity in Contemporary Narrative*, Routledge, New York.

MODERNIST EXOTICISM, TECHNOLOGY AND EXPANDING WORLDVIEWS IN GUILLAUME APOLLINAIRE

Roxanna CURTO,
University of Iowa
roxanna.curto@gmail.com

Abstract: In the period between 1870 and 1914, the development of new technologies—systems of transportation, communication, and mechanical reproduction—gave rise to the tourist industry and flooded the Parisian marketplaces, museums and Universal Expositions with cultural artifacts and photographs brought back from France’s colonies. This mass influx of “objets sauvages” fundamentally altered the metropolitan population’s experience and imagination of the colonies, and caused a new form of exoticism to emerge, as modernist French authors such as Guillaume Apollinaire invented new literary techniques to express this change in perspective. In this essay, I argue that the aesthetic principles developed by Apollinaire in his essays on art, including “simultanéisme,” “nouveau monde,” and “esprit nouveau,” and put into practice in his dramas and poetry, reflect the emergence of a modernist form of exoticism in literature at the turn of the 20th century, as a consequence of the proliferation of new forms of media and transportation that provided access to the distant cultures that inspired artistic work.

Keywords: Apollinaire, modernism, exoticism, Universal Expositions, technology, *objets sauvages*

The advent of the Twentieth Century saw the proliferation of technological innovations such as the steamboat, railway, telegraph and camera. In the period between 1870 and 1914, the development of new systems of transportation gave rise to the tourist industry and flooded the Parisian marketplaces, museums and Universal Expositions with cultural artifacts and photographs brought back from France’s colonies. This mass influx of “objets sauvages,” which were now accessible to the general public, fundamentally altered the metropolitan population’s experience and imagination of the colonies, and caused a new form of exoticism to emerge, as modernist French authors such as Guillaume Apollinaire invented new literary techniques to

express this change in perspective. In this essay, I argue that the aesthetic principles developed by Apollinaire in his essays on art, including “simultanéisme,” “nouveau monde,” and “esprit nouveau,” and put into practice in his dramas and poetry, reflect the emergence of a modernist form of exoticism in literature at the turn of the 20th Century, as a consequence of the new forms of media and transportation that provided access to the distant cultures that inspired artistic work. Unlike previous forms of exoticism existing at the end of the 19th Century, for instance in Romanticism, modernist exoticism does not consider modernity and the exotic to be in opposition to each other, since the realms of perception (the images of distant peoples and places) now accessible through new technologies constitute part of a broader worldview that is decisively *modern* for these authors.

Apollinaire was deeply fascinated by new technologies and “objets sauvages” brought to Paris from abroad. In the period between 1913 and 1918, he wrote several essays in which he developed the aesthetic principles of poetic writing based on the use of cultural artifacts, at the same time that he was composing the surrealist play *Les Mamelles de Tirésias* and the poems of *Alcools* (1913) and *Calligrammes* (1918): *Les Peintres cubistes*, *Méditations Esthétiques* (1913) and “L’Esprit nouveau et les poètes” (1917). In these works, he introduces terms such as “sur-réalisme,” “poésie cubiste,” “l’esprit nouveau” and “simultanéisme.” All of these aesthetic principles involve the juxtaposition of a directly perceived reality with a “new world” (“nouveau monde”), which is either a foreign domain previously unknown to the inhabitants of the metropolis, and now revealed through science and technologies, or imaginative creativity more generally. For Apollinaire, these two kinds of “new worlds” are inextricably linked, since he writes that the revelation of new domains, including distant cultures and spaces, to human perception leads to the expansion of the imagination. Thus, Apollinaire does not associate the African art now available in the Parisian marketplace with the pre-modern condition, as is generally assumed; for him, it is just as modern as technology.¹

In *Les Peintres cubistes*, Apollinaire posits another link between scientific innovation, exotic objects and modern art, in his discussion of “poésie cubiste.” This time, he also links the process to advances in scientific knowledge. He describes Cubism as the expression in art of a newly revealed “fourth dimension” (“la quatrième dimension”) of perception, which is juxtaposed and represented concurrently with the other three. This “fourth dimension” encompasses a space that stretches infinitely in all directions at a given instant: “la quatrième dimension [...] figure l’immensité de l’espace

¹ For instance, Apollinaire states in “Chroniques d’Art” that “Unlike the Greco-Roman tradition, African art has never grown antiquated (160); and “African art has always been modern (161).

s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé" (Apollinaire, "Méditations esthétiques," 52). Apollinaire writes that before the present period, the Euclidean geometric model, with its analysis of three dimensions, was enough to describe the way in which artists imagined the infinite: "Jusqu'à présent, les trois dimensions de la géométrie euclidienne suffisaient aux inquiétudes que le sentiment de l'infini met dans l'âme des grands artistes" (51). But now, a new aesthetic model must be invented to capture artistically the notion of the infinite, which has greatly expanded due to advances in science and technology²; the "fourth dimension" becomes the domain of everything previously hidden that is now accessible to perception, and in need of expression in art and literature.

For Apollinaire, this "fourth dimension," is made accessibly not only through the mathematical imagination but also the distant, exotic worlds imagined by the Cubists while gazing at the "objets sauvages" found in the flea markets, museums and expositions of Paris. He notes: "Ajoutons que cette imagination: *la quatrième dimension*, n'a été que la manifestation des aspirations, des inquiétudes d'un grand nombre de jeunes artistes regardant les sculptures égyptiennes, nègres et océaniennes [...] attendant un art sublime" (52). Thus, each artist seeks to reproduce in his or her work a notion of the infinite, corresponding to the new reach of the imagination, and mirroring the known geography of the world, which is rapidly expanding.

In an essay on Cubist sculpture written in 1917, "Mélancolie ou mélanomanie," Apollinaire provides some specific examples of the ideas he develops in *Les Peintres cubistes* about the potential role of cultural artifacts in producing artistic inspiration. In particular, he describes how material culture from the colonies, such as statuettes, photographs and paintings, provided Alexander Archipenko, an influential Ukrainian cubist sculptor living in Paris, with the means to create a new aesthetic: "L'art des primitifs fournit à Archipenko la clef d'une esthétique nouvelle, opérant la synthèse de la tradition et de l'invention pour 'construire des réalités'" (22). For Apollinaire, Archipenko's art represents a shift from a simple realism in sculpture (which represents reality as it is perceived directly) to the creation of new realities through the contemplation of "art nègre." This "art nègre" makes the artist aware of other means of perceiving the world; when this new perspective is represented in art, in combination with the preexisting tradition of realism, a new mode of viewing reality is in turn made present to the spectator, and a new aesthetic is born.

The juxtaposition of two worlds (one Parisian, one distant and exotic) also informs Apollinaire's concept of surrealism. In the preface to *Les Mamelles*

² Although he is not specific about these scientific innovations, presumably they correspond to new kinds of non-Euclidean geometry, such as Riemannian geometry, which Einstein later used in his theory of general relativity.

de *Tirésias*, Apollinaire introduces the term “sur-réalisme”³, explaining it as two superimposed modes of viewing reality: the direct perception of it; and a different reality which is invented or revealed through art and the science of new technologies. The perspective of surrealism lies in the simultaneous perception of both these realities, such that one appears to have been translated into the other [APOLLINAIRE, “L’enchanteur”: 4]. For Apollinaire, the “surreal” is made possible by “man’s unique ability to invent something not existing in nature—be it a machine in the case of the sciences or a fantasy in the case of the arts” (4). Drawing an analogy between the role of the artist and the scientist, both of whom make present the realms of their imagination, Apollinaire writes that his task as artist is to create “new worlds” which will broaden the horizons of the spectators: “des mondes nouveaux qui élargissent les horizons, multiplient sans cesse sa vision” (6).

In two of Apollinaire’s surrealist plays, *Les Mamelles de Tirésias* (1917) and *La couleur du temps* (1918), he puts these aesthetic principles into practice, juxtaposing a metropolitan, European world with an exotic, foreign one. A crucial aspect of *Les Mamelles de Tirésias* which critics frequently overlooked by the critics is the setting: Zanzibar, an urban commercial center on the east coast of Africa (Apollinaire, “L’enchanteur,” 8). Although the play is set in this far-away, exoticized center of the spice trade, the location as Apollinaire describes it also resembles Paris; the two very dissimilar cities get confused in the play, as if linked: this is a surreal juxtaposition of a European city with an African one.

In *La couleur du temps*, a lesser-known play of Apollinaire, the role of a global perspective combined with a Parisian frame of reference is even more predominant. The play presents two characters, Nyctor and Ansaldin, who decide to flee their home country in search of peace. They set out on an expedition, traveling throughout the world on an airplane in order to find a haven that is both inhabitable and free of violent conflict. They fly to a desert island near the Equator, which they find to be uninhabitable; and then to the South Pole. In the play, scenes of transition aboard the airplane represent the movement between different worlds (the European and the exotic; war and peace, earth and sky), and the contrasts between these different worlds produces the effect of surrealism.

Although Apollinaire introduces most of his ideas regarding the relationship between new technologies, cultural artifacts, and artistic inspiration in these early essays and works, it is in “L’esprit nouveau et les poètes” that his earlier aesthetic theories reach their culmination. In this tremendously influential lecture, delivered in 1917 and subsequently published in 1918, Apollinaire presents the “esprit nouveau,” perhaps his most important aesthetic

³ For a discussion of the differences between “sur-réalisme” for Apollinaire and “Surrealism” for Breton, see Willard Bohn, “From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36.2 (1977): 197-210.

principle, which poets in France will develop and spread throughout the world. Much has been written about the “esprit nouveau” as a movement inward in response to modernity: Michel Décaudin states that the “esprit nouveau” is present in Apollinaire’s work from 1912, and is synonymous with a modern spirit, “l’esprit moderne” (32); Pierre-Marcel Adéma argues that the “esprit nouveau” represents Apollinaire’s position between tradition and modernity (44); and André Breton called it “un esprit magique,” a means of deciphering the unconscious (“défricher lyriquement le champ de l’inconscient”) (32).

The “esprit moderne” is less commonly associated with technology. Carrie Noland has pointed to Apollinaire’s discussion in “L’Esprit nouveau” of how new technologies transform poetic expression by changing poetic media and forms of distribution, in *Poetry at Stake: Lyric Aesthetics and the Challenge of Technology*. Her analysis provides significant insight into the importance of technology for Apollinaire, but she fails to consider the primary mechanism by which technological innovations lead to progress in art and poetry for him: they open up new realms of the imagination corresponding to distant lands and cultures, which are juxtaposed with the reality that is more directly perceived by the artist in the metropolis. Thus the most important features of the “esprit nouveau” remain unexplored: its various aspects, which Apollinaire touches on throughout the essay, all represent an attempt to invent an artistic form capable of reproducing new and more developed modes of interaction between the metropolis and distant regions of the world, made possible by an increase in technology.

Apollinaire identifies “l’esprit nouveau” with the effort of poets to adapt their spirit to the constantly evolving reality of modernity, and in particular, to establish global views of the universe (Apollinaire, “L’Esprit nouveau,” 13), which incorporate the new perspective revealed by science and explorations. According to Apollinaire, “l’esprit nouveau” inherits from the Romantics a curiosity leading to impassioned exploration (7-8). Yet this exploration can now unfold within the metropolis itself, where the spread of newspapers and the proliferation of technological innovations have led to a new global perspective. Apollinaire writes that in the domain of inspiration, the freedom of poets is equal to that of the diverse places covered in the pages of a newspaper, with its various photographs and reports (11). Soon artists will have access to the whole world as a source of inspiration (8-11). In short, Apollinaire seems to posit an expansion of the imagination, leading to progress in poetry and art, in tandem with the conquest of physical space and an increased access to distant regions through new technologies.

Indeed, Apollinaire’s conception of “l’esprit nouveau” as a mode of producing art which poets will first develop in France, and then spread to the rest of the world, is fundamentally related to the French imperial project. He writes that although the “esprit nouveau” aspires to represent a universal spirit, it is ultimately a specific phenomenon of the French nation, “une expression

particulière et lyrique de la nation française” (14). Apollinaire thus did not see intercultural contact as necessarily leading to the creation of a united global culture or community; on the contrary, he believed that the existence of a single cosmopolitan poetic aesthetic would produce works of art that are nothing more than clichés: “Une expression lyrique cosmopolite ne donnerait que des oeuvres vagues sans accent et sans charpente, qui auraient la valeur des lieux communs de la rhétorique parlementaire internationale” (14). Instead, the production of art is closely linked to the nation, and art is always “national”; ethnic and national differences correspond to various forms of literary expression that must be carefully preserved: “Des différences ethniques et nationales naît la variété des expressions littéraires, et c’est cette variété même qu’il faut sauvegarder” (13). Each ethnicity or nationality has its own unique mode of artistic creation, as Apollinaire explains using film as an example: “Et remarquez que le cinéma, qui est l’art cosmopolite par excellence, présente déjà des différences ethniques immédiatement discernables à tout le monde, et les habitués de l’écran font immédiatement la différence d’un film américain et d’un film italien” (13-14). Although French artists use other cultures as a means to inspiration, the resulting product remains distinctively French, made possible precisely because of the global perspective from Paris.

This new French aesthetic will in turn expand outwards. At the end of the essay, Apollinaire uses a vocabulary of colonization to describe the subsequent movement of the “esprit nouveau,” which he argues will come to dominate the world, just as the French Empire has dominated it by means of colonialism (14). Perhaps as a counterpoint to the panoptic view on the rest of the world in Paris, he offers the image of a light emanating from France that will be seen by those around the world, remarking that “Les français portent la poésie à tous les peuples” (27). According to Apollinaire, this “esprit” will spread to Italy, England, Spain, Russia, North America and Latin America, which nevertheless will retain their own national styles; in other words, he believes that French artists will use the fruits of colonialism to create an aesthetic that will then dominate other colonized and Western powers.

In conclusion, Apollinaire’s concept of “l’esprit nouveau” is thus highly paradoxical. On the one hand, he praises cultural diversity as a source of inspiration that will lead to artistic progress; on the other hand, he presents a nationalistic view of art, according to which French writers will develop more advanced means of producing poetry to spread throughout the world and “dominate” other nations’ artistic creation. Yet Apollinaire does little to suggest that the process could be reversed, with French culture providing inspiration to other peoples who would then develop an “esprit nouveau” and new artistic forms themselves; the colonized are only able to surrender their own culture for appropriation, or passively accept the French imperial aesthetic, acknowledging its superiority in both perspective and execution. In the poems of *Alcools*,

Apollinaire himself sets out to express “l’esprit nouveau,” attempting to make available in writing the new perspective of the Parisian metropolis: the simultaneous experience of the newly discovered worlds of other cultures, made available by new technologies and the urban reality, which is more immediately available to the spectator.

In the poems of *Alcools* and *Calligrammes*, Apollinaire puts into practice some of his aesthetic principles, such as “l’esprit nouveau,” just as his concept of “sur-réalisme” is developed in *Les Mamelles de Tirésias* and other dramas. In these poems, as in “L’Esprit nouveau,” Paris is not just a city, but a metropolis, the center of a colonial empire. This centrality of Paris is reflected on several levels: as the destination of numerous distant peoples and artifacts; as a microcosm for the whole world in which the continents are present in “zones”; and as a unique vantage point from which to gaze across continents, as life in the city instantly evokes mental images of the colonies. While the Symbolists, such as Charles Baudelaire, presented these lands as distant, remote places in the poet’s imagination, in Apollinaire they are portrayed as objects directly present to the speaker, existing in the time and place of his immediate perception⁴. Indeed, he claims them as a fundamental source of inspiration, alongside the technological advances that heralds bring them to Paris.

In *Alcools*, the poet is an itinerant, ambulatory figure navigating a landscape that corresponds at once to the cityscape of Paris, other countries in Europe, colonies and distant lands, and the globe; there are frequent references to wildlife, people and landmarks from Europe, Asia, Africa and the Americas. In the first poem, “Zone,” the speaking subject is a metropolitan who strolls through the streets of Paris and sees the whole world. As he wanders from place to place, describing the cityscape of Paris, he presents the urban fabric as a microcosm of the inhabited world, by evoking images people, birds and commodities corresponding to five different regions, or “zones”: Oceania, Asia, Africa, Europe, and the Americas. Thus, the ambulatory poet in “Zone” simultaneously experiences two distinct realms: his journey through Paris and the images from the parts of the world he names, which are immediately present in his mind.

Early in “Zone,” Apollinaire also ascribes his poetic inspiration to new media technology, which becomes a programmatic theme for the entire collection. In this new world, poetry is changing as a result of innovations in print advertising, especially catalogues and fliers, which are increasingly defining the cityscape of Paris. As the narrator strolls through Paris and

⁴ Apollinaire’s perspective differs from the one assumed by many other French writers of the same era, such as Blaise Cendrars, who also attempt to reproduce the expanding worldview produced by new technologies in their works, but by creating the perspective of a traveler looking back at the metropolis from a distance, or of a wandering tourist exploring the world.

encounters some of these new, commercial forms, he states: “Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut” (Apollinaire, *Alcools*, 6). The “tu” refers to the poet, who speaks to himself in the second person; rather than constituting a negative influence for artistic inspiration (as they are for Baudelaire, for instance) the catalogues and fliers sing to the poet (“chantent tout haut”), functioning as his muse. These media form the basis of the “new poetry,” while newspapers will lead to a different kind of prose: “Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux” (6).

Apollinaire demonstrates the power of new technology as a source of inspiration by extensive comparisons throughout “Zone” of birds, airplanes, and religious figures, which suggest the modernist poetic project as grounded in a series of juxtapositions between the present and the past; the earth and the heavens; and the city and the far corners of the world. He often compares airplanes and religious figures; both mediate the space between the ground and the skies. Thus, in the fifth stanza of “Zone,” the speaker writes, “L’Européen le plus moderne c’est vous Pape Pie X” (7). In an extensive image developed in the middle of the poem, the speaking subject compares Christ to aviators flying high in the sky: “C’est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs/ Il détient le record du monde pour la hauteur” (7). Similarly, the poem presents the image of angels and mythological figures floating around the first airplane: “Les anges voltigent autour du joli voltigeur/ Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane/ Flottent autour du premier aéroplane” (9). For Apollinaire, both new technologies and religion provide a means of accessing other realms of perception⁵, including heaven, and thus provide inspiration. In this sense, the proliferation of new technologies in the modern world, such as the airplane, leads to a rebirth of religion, at least as revealed to the poet.

Another use of new technology as a source of poetic inspiration is the presentation of new perspectives that it makes possible, such as an aerial view of Paris and the world. The airplane, like the Eiffel Tower, provides a view of Paris and the world as never before: as a bird in the sky. In the first few lines of “Zone”, the massive urban architecture of Paris is described in minute perspective, as if in an aerial view. The Eiffel Tower becomes a shepherd watching over its flock of bridges: “Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bête ce matin” (7). In this line, the Eiffel Tower, which is at once a technical marvel of architecture and the paradigmatic symbol of modernity, is compared to the rural image of a shepherd with his sheep; the juxtaposition of these perspectives provides an example of the dialectical image in Apollinaire’s poetry. It is also presents metropolitan Paris as ruling through pastoral authority,

⁵ In another instance of comparing technology and religion, in his 1902 poem, “Le Dôme de Cologne,” Apollinaire describes telegraphy using religious terminology.

thus appropriating the traditional claims of Roman Catholicism, and furthering his claim that technology provides a new form of religious inspiration.

In addition to these striking images, Apollinaire employs various poetic techniques to illustrate the new perspectives opened up by technology, especially perspectives on foreign locales. For instance, his rhyme schemes often produce the illusion that the distance between faraway places collapses. Apollinaire describes how he encounters a group of immigrants who dream of going abroad to make their fortune: "Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine/ Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune" (7). The similarity of sound between "argent" and "Argentine" appears to bring the Latin American country into the same domain of perception as Parisian coinage. By rhyming "la volante machine" and "Chine" in another passage, the narrator emphasizes the way in which the invention of the airplane appears to close the gap between Europe and China. Similarly, with the pair "Chartres/Montmartre," the poet emphasizes the extent to which the development of railway systems has bridged the distance between the religious landmark and the Parisian center, the place of his own artistic production.

The speaker uses the present tense and spatial and temporal markers such as "voilà" and "voici" to convey the immediacy of the images before him, despite their apparent distance in time and place. When the narrator describes himself as a child, he uses the present tense and addresses himself as "tu," as if his infancy is still present to himself: "Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant" (7). The "voilà" at the beginning of the line, as well as the present tense, further adds to the sense of immediacy. Similarly, the repetition of the phrase "Te voici" ("Here you are") at the beginning of four consecutive stanzas emphasizes the sudden nearness of faraway places: "Te voici à Marseille au milieu des pastèques/ Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant/ Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon/ Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide" (7). Suddenly, in this stanza, the "tu" (another figure of the narrator) finds himself in a number of different cities, each marked by the word "voici," or "here," in the space of only a few lines; each line evokes a specific place and situates the "tu" within a corresponding exotic image. Even in Rome, he sites on a "néflier," a tree from south-eastern Europe and Asia Minor; the word choice here emphasizes the increasingly cosmopolitan nature of his worldview.

As the narrator discusses the birds that fly into Paris, he continues to construct a cartography of the world within the space of the poem: "D'Afrique arrivent les ibis les flamants les marabouts" (10); "L'oiseau Roc célébré par les conteurs et les poètes"; "Et d'Amérique vient le petit colibri"; "De Chine sont venus les pihis longs et souples" (12). The speaker uses birds which would likely have been unfamiliar to many, if not most readers in Paris; thus, this dense list of foreign names (though they are expressed in French) itself becomes a series of exotic objects which strike the reader within the space of the poem.

These linguistic entities are meant to evoke the dream-worlds of other continents, much like the cultural artifacts of marketplaces and exhibitions. Thus, in Apollinaire's poetry, language itself often functions as "objet sauvage."

While the first poem of *Alcools*, "Zone," offers the vast perspective of the poetic speaker as he wanders the city of Paris, the last poem of the collection, "Vendémiaire," uses the image of a grape harvest which takes on planetary dimensions as a metaphor for the increased contact between cities from different regions of the world resulting from the proliferation of technological innovations. In "Vendémiaire," the cities are personified and in constant communication with one another, simultaneously responding to each others' calls. At the beginning of the poem, the speaker describes how one evening, while returning home to Auteuil, he hears a voice: "En rentrant à Auteuil j'entendis une voix" (12). Suddenly, the narrator hears other more distant, faint voices⁶, and stops to listen to them⁷. At first the speaker does not say what the voices are saying, nor where they are coming from; but the reader soon learns that these are the voices of other cities, a poetic figure inspired by the new technology of the "télégraphe sans fil," which fascinated Apollinaire enough to include its abbreviation (T.S.F.) in another poem, "Lettre-Océan." The poet then describes each city as wine to be consumed, which intoxicates him (99). The poem is an extensive metaphor, in which the poet, who is centered in Paris, gathers up all the sounds emanating from the cities, harvesting them like grapes from vineyards. The speaker describes a miraculous transubstantiation: the harvested cities become wine that flows in rivers to Paris, where the poet consumes them. Through a kind of metaphorical communion, the wine becomes incorporated into the poet of the metropolis, inspiring him in Dionysian ecstasy. Metaphorically, the cities of the world run through the blood of the poet, who uses them as inspiration for developing a new kind of poetic language.

Similar images and poetic languages are found in *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre* (1918), which Apollinaire wrote between 1913 and 1916, while fighting for the French army in World War I. Despite their critique of warfare, the poems of *Calligrammes* present technologies of transportation (such as ocean liners and railways) and communication (the telephone and the telegraph) as new sources of poetic inspiration, opening up new realms of perception, in much the same way as the poems of *Alcools*.

"Les Fenêtres" is a relatively short poem that depicts a series of windows which frame images of lands, animals and peoples from several different continents, thus rendering them present to the reader. The poem narrates two simultaneously occurring journeys: the first is the imaginary trip of

⁶ "La plainte d'autres voix limpides et lointaines." (Apollinaire, *Alcools*, 12).

⁷ "Et j'écoutai longtemps tous ces chants et ces cris/ Qu'éveillait dans la nuit la chanson de Paris." (Apollinaire, *Alcools*, 12).

the poet, staring at a painting on the wall that acts like a window, evoking new images; the second is a voyage by train⁸. As a result of these two lines of narration, the poem establishes an analogy between train travel; and the process of viewing a painting in Paris.

As the poem progresses, the speaker creates a structure of *mise en abyme*, in which each new image described appears to open up a new window. Apollinaire's poem begins with the abstract, blurred image of a painting, which serves as a window for the exotic visions to come. The first line of "Les Fenêtres," "Du rouge au vert tout le jaune se meurt" (Apollinaire, *Calligrammes*, 56) is at once an allusion to a Delaunay painting⁹ and presents an image that reproduces the movement of traffic lights, which had recently been installed in Paris and London. In the passage from the red to green, the yellow in-between stage is lost—as if driving, the speaker interprets the colors as a signal that he should embark on his journey.

After this first line, the poet begins a journey in his imagination, in which he describes the exotic images of peoples and wildlife from several continents that appear before him, inspiring his poetry. In the second through fourth lines of the poem, the speaker associates the singing of birds with the birth of a poem: "Quand chantent les aras dans les forêts natales/ Abatis de pihis/ Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile"(56). The speaker writes that when these birds sing, there is a poem to be written on the bird that has only one wing: "Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile" (56). The use of a bird's song as poetic inspiration is a common trope in lyric poetry; but unlike traditional lyric, the birds that inspire the poet in "Les Fenêtres" are not nightingales, but rather exotic species from South America and China, suggesting that poetic inspiration must be acquired abroad. In the second line of "Les Fenêtres," the poet refers to the South American aras ("les aras dans les forêts natales" (56) and in the third line, the "abatis de pihis," a Chinese species also mentioned by Apollinaire in "Zone": "De Chine sont venus les pihis longs et souples" (56). The allusion to "Zone" recalls the image in that poem of birds of a various species flying from five zones of the world to Paris, like airplanes or exotic objects collected on expeditions.

Although the speaker remains in the metropolis gazing through the picture frame, the poem suggests that he is simultaneously in the foreign locales, which he views through the frame of the train window. This ambiguity of place is present already in the opening lines of "Les Fenêtres," the speaker

⁸ Apollinaire clearly used Blaise Cendrars' *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) as a source of inspiration for "Les Fenêtres."

⁹ This line alludes to the paintings of Robert and Sonia Delaunay. In 1912, the Delaunays embarked on a series of paintings with the idea of windows as their central theme, using red, green and yellow as their primary colors.

declares that the work will be sent via the telephone: “Nous l’enverrons en message téléphonique” (56), without specifying the origin or destination of the message. The overall effect of these lines is to produce an image of a global system, in which poetic inspiration and production are commodities acquired abroad and sent back to the metropolis: the song of birds in South America and the Amazon inspire the poet, who writes a poem and then transmits it via telephone. Yet paradoxically, the speaking subject remains firmly grounded in Paris throughout the poem, suggesting that the inspiration and composition derives from a phantasmagoria in the metropolis; the train and the telephone make this global system possible.

As the poem continues, the speaker describes other images from distant places that appear before him as a series of windows. Suddenly he sees a pretty girl amongst a group of Turinaise women: “Voilà une jolie jeune fille parmi les jeunes Turinaises” (56). The “Voilà” at the beginning of the line emphasizes the immediacy of the image, as does the use of the present tense. The speaker then passes to the image of a train, and notes how a curtain is raised to reveal a window looking onto another part of the world: “Tu soulèveras le rideau/ Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre” (56). The train alluded to by the speaker does not possess a precise geographical location, since the images viewed from its windows correspond to several different parts of the world; the speaker next presents an image from the Antilles, of vagabond mulattoes: “Arbres creux qui abritent les Câpres vagabondes/ Les Chabins chantent des airs à mourir/ Aux Chabines marrones (56). Sitting in the train and looking out the window, the speaker sees runaway slaves singing. Suddenly, he is once more in Paris when he cries, “O Paris,” and again evokes the image of the Delaunay painting, “Du rouge au vert tout le jaune se meurt” (56), at which point the narration of the poem has come full circle. The poem begins and ends with the same image, that of Paris and the Delaunay painting, which is described in the final two lines as a window opening before him like an orange¹⁰. In the mean time, the speaker describes the imaginary journey he made, summing it up in the final lines with a list of cities: “Paris Vancouver Hyères Maintenon New-York et les Antilles” (56).

The overall effect of Apollinaire’s criticism and literary oeuvre is to portray the places that were once distant, exotic destinations as easily accessible and immediately present to the viewer, thus illustrating the collapsed distance between the metropolis and foreign locales, especially colonies, as a result of various innovations in media and transportation. His modernist exoticism is grounded in an exploration of how technological innovations create new modes of contact among peoples; provide more information about distant cultures in the form of statuettes and photographs; and allow the spectator in the metropolis

¹⁰ “La fenêtre s'ouvre comme une orange/ Le beau fruit de la lumière” (56).

a new perspective. This modernist form of exoticism is inspired equally by technology and foreign objects, both of which open up new realms of imagination for the artist. Apollinaire's work thus exhibits a new global consciousness, which nevertheless remains firmly anchored in the city of Paris. Ultimately, Apollinaire's valorization of the exotic as a source of poetic inspiration remains imperialist and Eurocentric; the new images evoked remain illusory in nature, such that the expanding worldview represented does not necessarily correlate with a greater understanding of the colonial existence captured in the photographs, statuettes, and other "objets sauvages."

WORKS CITED

- ADÉMA, Pierre-Marcel, 1968. *Guillaume Apollinaire*, Paris, Éditions la table ronde.
- APOLLINAIRE, Guillaume, 1917. "Mélancolie ou Mélancolie," in *Mercure de France* Vol.120, No.451, April 1, pp. 559-61.
- APOLLINAIRE, Guillaume, 1918. "L'Esprit nouveau et les poètes," in *Mercure de France* Vol.130, No.491, December 1, pp. 385-96.
- APOLLINAIRE, Guillaume, 1960. L.C. Breunig (ed) *Chroniques d'Art 1902-1918*, ed. Paris, Gallimard.
- APOLLINAIRE, Guillaume, 1965. *Méditations esthétiques; les peintres cubistes*, Paris, Hermann.
- APOLLINAIRE, Guillaume, 1972. Michel Décaudin (ed), *L'enchanteur pourrissant. Illustré par André Derain, suivi de Les mamelles de Tirésias, et de Couleur du temps*, Paris, Gallimard.
- APOLLINAIRE, Guillaume, 1999. *Alcools*, Paris, Gallimard.
- APOLLINAIRE, Guillaume, 1999. *Calligrammes*, Paris, Gallimard.
- BOHN, Willard, 1977. "From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton," in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol.36, No.2, pp. 197-210.
- BRETON, André, 1952. *Entretiens*, Paris, Gallimard.
- DECAUDIN, Michel, 2002. *Apollinaire*, Paris, Le livre de poche.
- NOLAND, Carrie, 1999. *Poetry at Stake: Lyric Aesthetics and the Challenge of Technology*, Princeton, N.J., Princeton University Press.

“THEY SHRIEK IN FINELY TURNED SENTENCES:” THE POET AS SUBVERTER IN THE 21ST CENTURY AVANT-GARDE

Prakash KONA,
The English and Foreign Languages University (EFLU),
Hyderabad, India
prakashkona@gmail.com

Rejection is the shaping force of society.
(Pier Paolo Pasolini)

Abstract: The corporatization of the publishing world has led to a change in the canon formation from the traditional author-based kind to one that manufactures *taste* to suit a consumerist audience. Poetry as an art form that counters the violence of bureaucratic governments and MNCs has suffered a serious decline for no reason except that it has the potential for social transformation. The general decline of the humanities and social sciences, with the exception of economics—which has a strong institutional bias—, reflects the overall control mechanisms at play in the production of certain knowledges termed as *useful* while excluding others. This is the context where one needs to place the avant-garde poet.

The avant-garde poet is as much a fiction writer as she could be a pamphleteer, a graffiti activist, a drug-induced mystic or simply anyone overwhelmed by a sense of nothingness. My paper recognizes in avant-garde poetry the defiant and *consciously* stylized nature of writing as opposed to the inspired and dreamy kind of creativity, while it shows how such a stylization can lend itself to conformism of another kind.

The avant-garde poet walks the thin line that separates political conformism from creative rebellion. To challenge conventional forms of writing is not merely to reject mainstream notions of the *fall* of the poem as opposed to the *rise* of a fiction-based readership, but to work proactively to dismantle institutionalized forms of discrimination and serve as a voice to the marginalized that Fanon metaphorically refers to as “the wretched of the earth.”

My paper examines what it means to be an avant-garde poet in the global context.

Keywords: Gramsci, avant-garde, poet, realism, resistance

To Destroy is to Create

At the very beginning of his 1913 article titled “The futurists,” Gramsci says: “The Italian intellectual hen-house is all of a flutter. It is no longer enough to cry shame. People thrust their hands in their hair: there’s no more religion! They shriek in finely turned sentences: the world is going to wrack and ruin! The second millennium that will mark the end of this putrid humanity is approaching!” [GRAMSCI, 1999: 89]. This prophetic rant that Gramsci begins with sounds in fact like the futurists themselves who make a virtue out of shrieking in “finely turned sentences.” It’s not the apocalyptic tone that Yeats adopted in 1919 when he wrote “The Second Coming” in a profoundly pessimistic tone that “The best lack all conviction, while the worst / Are full of passionate intensity” (Yeats). Gramsci is both parodying the apocalyptic tone and using polemics to deride the futurists.

Gramsci relies on the poetic and the metaphorical to make his point – a writing strategy not different from the futurists. Gramsci observes in *Prison Notebooks* that, “The superstructures of civil society are like the trench-systems of modern warfare” (235). There is an inclination to use military-related metaphors to explain the operations of both state and civil society. The metaphor grounds the reader in the reality of these institutions rather than be lost in Hegelian abstractions that are euphemisms disguising reality rather than metaphors interpreting the truth. In the 1921 article “Marinetti the Revolutionary,” Gramsci sees in the futurists a revolutionary potential to provide an alternative in the domain of culture to the present bourgeois version. “They have destroyed, destroyed, destroyed, without worrying if the new creations produced by their activity were on the whole superior to those destroyed” [GRAMSCI, 1999: 96]. He goes on to call the futurists “revolutionaries” and that in supporting the futurists “the workers’ groups showed that they were not afraid of *destruction*, certain as they were of being able to create poetry, paintings and plays, like the Futurists; these workers were supporting historicity, the possibility of a proletarian culture created by the workers themselves” [GRAMSCI, 1999: 97]. And yet only a year later a slightly wizened Gramsci writes to Trotsky a bitter letter about the futurists in the resentful tone of a son complaining to his father: “The Italian Futurist movement completely lost its character after the war. Marinetti is not particularly active in it. He has got married and prefers to devote his energies to his wife” [GRAMSCI, 1999: 98]. The promise of “destruction” of the old cultural order that defined the futurist manifesto was never achieved. Gramsci’s complaint is a familiar one: Marinetti the “revolutionary” these days devotes his energies to his wife. “Destruction” of an unjust order is the tone of both Gramsci and the futurists. While Gramsci substantiates his point-of-view through intensive analysis – for instance, what he says of Marx in “Our Marx” is as true of Gramsci himself: “He is an example of intense and tenacious work

to attain the clear honesty of ideas, the solid culture necessary in order not to talk in a void, about abstractions" [FORGACS, 2000: 39] - the revolution of the futurists is an unleashing of rhetoric without achieving a similar transformation in the life-worlds of masses.

The "futurist" tone can best be seen in Marinetti in the 1909 "The Founding and Manifesto of Futurism": "Poetry must be conceived as a violent assault launched against unknown forces to reduce them to submission under man" [RAINEY, 2009: 51]. A few lines later he adds: "We intend to glorify war—the only hygiene of the world—militarism, patriotism, the destructive gesture of anarchists, beautiful ideas worth dying for, and contempt for woman" [RAINEY, 2009: 51]. The framework of Marinetti's tone of rejection is not something that the futurists thought of for the first time. How in fact different is what Marinetti says from the 19th century Russian nihilist Sergey Nechayev's "Catechism of a Revolutionary" (1869) that opens with the line:

The revolutionary is a doomed man. He has no private interests, no affairs, sentiments, ties, property nor even a name of his own. His entire being is devoured by one purpose, one thought, one passion - the revolution. Heart and soul, not merely by word but by deed, he has severed every link with the social order and with the entire civilized world; with the laws, good manners, conventions, and morality of that world. He is its merciless enemy and continues to inhabit it with only one purpose - to destroy it. (Nechayev)

In Ivan Turgenev's *Fathers and Sons* (1862) we catch a glimpse of a definition of what Nechayev (a distorted Bazarov figure) stands for: "A nihilist is a person who does not bow down to any authority, who does not accept any principle on faith, however much that principle may be revered" (Turgenev).

The elements that constitute the discourse of avant-garde poetry can be discovered in the sense of nothingness that consumed the 19th century revolutionary consciousness along with the attitudes of individual revolutionaries. In embracing the 'nihil,' every kind of authority is rejected and faith relegated to being a steward before reason its radical master. To imagine the avant-garde poet without a revolution is futile. To imagine a revolution in the global discourse whose defining trait is consumerism is a fallacy. Unfortunately in the attempt to reconcile futility with fallacy by being ahistorical and apolitical, the avant-garde writer of the 21st century is striving for the same objectivity that in the first place instigated the challenge to produce an alternate way of looking at the world. Christopher Innees in "AVANT GARDE THEATRE: Themes and definitions", points out that: "Borrowed from military terminology by Bakunin, who titled the short-lived anarchist journal he published in Switzerland in 1878 *L'AvantGarde*, the label was first applied to art by his followers. Their aim in revolutionizing aesthetics was to prefigure social revolution; and avant-garde art is still characterized by a radical political posture" [GOODMAN, 2000: 70].

At the heart of the avant-garde is a “radical political posture.” This is the gesture made by the small publisher and the equally small poet alike. Unless the gesture of defiance is made it won’t enter the discourse of the avant-garde. The avant-garde poet is the bard of the resistance challenging genre-based writing or the so-called opposition of theory to practice, not in the sense of Marinetti – which is more of destroy for *destroy*’s sake - but more in the sense of Gramsci – which is to destroy that you may create: “In this field, ‘to destroy’ does not mean the same as in the economic field. It does not mean to deprive humanity of the material products that it needs to subsist and to develop. It means to destroy spiritual hierarchies, prejudices, idols and ossified traditions” [GRAMSCI, 1991: 96]. Through his creative re-reading of Marxism and his insights into the politics of fascism that uses culture as an instrument of politics in many ways Gramsci is much more avant-garde or literally futurist than Marinetti.

After the failure of the experience with a futurist political party in 1920, futurist politics, as captained by Marinetti, swiftly renounced the libertarian motifs of its ideology and the utopia of futurist democracy. With the advent of fascism to power, Marinetti and the futurists returned to fascism with a de facto acceptance of its politics as the “minimal program” of the futurist revolution. [GENTILE, 2003: 64]

Within the creative function of destruction one finds the seeds of avant-garde poetry that takes the form of experimental writing beginning with the second half of the 20th century and diving straight into the intellectual whirlpool of the 21st century. While they “shriek in finely turned sentences” the point of the shrieking is to recreate an alternate vision to the existing order and not merely play with words without changing the reality constituted in language.

To Reject is To Be

The turning of the sentence is not for poetic effect. Rather it is about poetic *affect*. While the *effect* is an end in itself the *affect* is a series of disjointed ideas that produce an impact on the reader similar to that of the Eisensteinian montage. While wholeness is what the montage aspires toward, the avant-garde poet leaves the fragments in the open giving the reader a chance to configure meaning on her own or look for none. The *affect* brilliantly comes out as a “political gesture” because it forces the reader to confront reality not as the truth but as a possibility of arriving at the truth. The whole point of the shrieking in “finely turned sentences” is to make sure that the reader is without respite. Says Gandhi in Attenborough’s movie version: “The function of a *civil resistance* is to *provoke response* and we will continue to *provoke* until they *respond* or change the law” (Attenborough). The avant-garde poet is a civil resister and does with language what the activist does through deeds. She provokes the passive bourgeois reader to view reality from the point of view of resistance

rather than power. The basis of the provocation is the rejection of an existing order to make way for an alternative one.

Unlike the celebration of destruction in Marinetti's manifesto, the politics of rejection touches the core of one's being. The 1971 volume of Pasolini's poems is titled "To transfigure and to organize" [PASOLINI, 1996: 207]. To transfigure is to invent a metaphor that will encompass the revolutionary aspirations of the masses. Metaphors that do not evolve from a struggle to organize the daily life activities of men and women in relation to their personal space are meaningless. The political can only be the personal. The personal is the barometer of social and political change. It cannot happen externally. It cannot *not* happen internally. The without and within do not complement one another. As a matter of fact they occupy one and the same being. Gramsci makes the point that, "In reality it is not possible to separate living from philosophizing" [GRAMSCI, 1992: 363]. In embracing a politics that does not separate living from "philosophizing" or any other creative activity, rejection shapes the order of things. Rejection is not just about saying "no" to the unethical and the unjust but a way of life in itself. The avant-garde poet plays the role of an educator as much she is as a poet.

In the avant-garde discourse, poetry cannot be separated from political education. The best instance I can think of is the British poet Alan Morrison whose e-anthology *Emergency Verse - Poetry in Defence of the Welfare State* is not just a collection of poems from an extraordinarily diverse groups of poets but an argument for a just society. "I just seem to instinctively itch to use my poetry for social and political subjects in the main" (Interview with Morrison) says Morrison in an interview to the webzine "Sociological Imagination." When Pasolini declares, "my only hero is Reality," (Hanshe) he is speaking of the instinctive "itch" to reach out to "social and political subjects" rather than loiter in the corridors of metaphysics.

The irony of being an avant-garde poet is that you cannot be radical in language without a conception of reality attached to it. While the small press in all fairness opens the doors to big ideas and in that sense is the real harbinger of change, it is mandatory that avant-garde writers bear the reality in mind that'll reflect in the language of a history that cannot find space in text-books approved by the corporate state. Avant-garde poetry is a 20th century invention; it is political and it is revolutionary; if it is neither of them it cannot make claims to be avant-garde. A language cannot enter the narcissistic domain of celebrating itself as *language*; it can only celebrate that which is *not* itself. The self is an object of performance that can be located neither in the 'I' nor the 'You.' It is translated, transformed, transfigured and transmogrified.

The 'real' self being the performing self, the avant-garde poet is a radical performer. It cannot be otherwise. To bring the future into the present, to introduce the present to the future, to recreate the present as the future, to

imagine the future as a possibility in the present, to rewrite history as point-of-view, to explore within point-of-view a history of archives or an archival history - the histories that history has concealed all along, the history of remembering what you're certain *is* forgotten, to comprehend "history" as a word in language, to comprehend the language of history or the history of a language – that's where performance and radical politics meet.

What is the political in *politics*? And, what is the politics of the avant-garde? The phrase "in the nature of things" is an empty, meaningless one. There's nothing natural about 'nature' nor is culture which gives us a definition of both nature and the natural ever apolitical. Politics is about the power to define; it's not innate but connected to what individuals and groups believe or are persuaded to believe in terms of their own rhetoric. What kind of a language describes the reality is as important as the reality; it's not *the* reality but, without it reality would exist in a vacuum.

Avant-garde's sworn enemy is the discourse of realism. Realism attempts to mirror reality in the language of the so-called reality. The avant-garde literary artist shatters any complacent notion of either such a reality or a language that makes claims to it. In mirroring reality, realism justifies the politics of an unequal society. Realism is a discourse of power that thrives in the big publisher's market. Marx famously said that he made Hegel stand on his feet. What the avant-garde poet does is to free reality from the clutches of realism and in the act of subverting institutionalized meaning forces reality to stand on its feet.

A manifesto must be rewritten for the "small" publishers who, in fact, are the intellectuals that create the taste of mass audiences that the "big" publishers cleverly exploit to their advantage. The above statement is a generalization that needs to be contested on a larger terrain: which it is not possible to do so because the forces are not equally placed. The financial constraints and the audience reach of small publishing houses do not stand comparison with the big ones. But the contact with the creative "masses" is more so with the small publisher given the interactivity between the publishers, the writers and the readers. The politics of the avant-garde writer is the politics of the "small." It's the "David" complex of fighting the Goliath of money and power as embodied in a corporatized state and reinforced through the "big" publisher that controls and manipulates the taste of the readership. With the small publisher the readership can only be an active one; that's where avant-garde politics manifests itself because it is constantly at war with words that make claims to reality.

Being Avant-Garde

Peter Eckersall in the article "From Liminality to Ideology: The Politics of Embodiment in Prewar Avant-Garde Theater in Japan" notes that: "The aim of the avant-garde is nothing less than to bring about a revolution of everyday life by aesthetic means—to transform the modern world" [HARDING,

2006: 225]. In the global discourse the postmodern parody element meant to deconstruct attempts to arrive at absolute truth has the negative consequence of preventing a serious critique of power. Globalization has created a calculated desperation for heroes and heroism, either to become one or to find one that you uncritically dedicate yourself to; the vacuousness of overconsumption does not come without a price. Polemics is the answer to that kind of vacuousness; Pasolini's 1975 film "Salo or the 120 days of Sodom" responds to the ideology of consumption which is the guiding force of the bourgeoisie – you not only literally eat "shit" but you also prostitute your children and you've no problems enslaving and abusing them mentally before you do it physically. Polemics does not reject point-of-view; it problematizes it. It shows that points of view are neither innocent nor meant to be so. It shows that innocence is a false ideal of a decadent bourgeoisie invented by their organic intellectuals to make exploitation seem human and at all times unintended. What the polemicist does is "to direct one's attention violently towards the present as it is, if one wishes to transform it" [GRAMSCI, 1992: 175].

The avant-garde poet of the 21st century is neither the nihilist we see in the character of Nechayev or Bazarov nor the misogynist Marinetti glorifying war and militarism. Years after his essay on the futurists says Gramsci in the *Prison Notebooks* not without a sense of the future that, "What "ought to be" is therefore concrete; indeed it is the only realistic and historicist interpretation of reality, it alone is history in the making and philosophy in the making, it alone is politics" [GRAMSCI, 1992: 172]. The politics of the avant-garde poet is the politics of what "ought to be;" while the politics of the big publishing houses is the politics of "what is" that rejects the notion of reality as a changing entity and reduces it to stasis.

To rephrase Gramsci's comment on the futurists in a 21st century context, the global "intellectual hen-house is all of a flutter" especially with social networking occupying much of intellectual space in the lives of the youth across the world. Digital technologies carry within them the unfortunate tendency to distance poetry from human concerns such as war, floods and famines – more so when the agents of environmental and social destruction can be clearly identified in the global corporate agenda. The avant-garde poet throws down the gauntlet to the forces of reaction restoring poetry to its original function of being a critical voice of the masses: embrace the irreverence to forms that characterizes the "ought to be" in the face of "what is," celebrate the power of labor to invent itself anew through a poetry of perpetual resistance, confront the rhetoric of nationalism whose political expression is fascism, reject that which comes in the way of social change and shape the order of things enabling the weak and the disempowered to have a chance to fight back.

BIBLIOGRAPHY

- Gandhi*. (1982). Dir. Richard Attenborough. Perf. Ben Kingsley. Columbia Pictures, Film.
- Salo, or the 120 days of Sodom*. (1975). Dir. Pier Paolo Pasolini. United Artists Metro-Goldwyn-Mayer. Film.
- *** *The Sociological Imagination*, 23 August 2010. "Interview with Alan Morrison." Web. 22 August. 2011. Online.
- GENTILE, Emilio, 2003. *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism, and Fascism*. Connecticut and London: Praeger.
- GOODMAN, Lizbeth and DE GAY, Jane, eds., 2000. *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London and New York: Routledge, Print.
- GRAMSCI, Antonio, 1999. *Cultural Notebooks*. William Boelhower (trans.). London: Elecbook. Print.
- GRAMSCI, Antonio, 1992. *Prison Notebooks*, New York: International Publishers. Print.
- HANSHE, Rainer J., April 2008. "Interview with Roberto Chiesi on Pier Paolo Pasolini." *Hyperion*, Volume III, Issue 2. Web. 5 August. 2011. Online.
- NECHAYEV, Sergey. "Catechism of a Revolutionary" (1869). *Anarchism Archive*. n.d. Web. 22 August. 2011. Online.
- RAINEY, Lawrence, POGGI, Christine and WITTMAN, Laura. eds., 2009. *Futurism: An Anthology*. New Haven and London: Yale University Press, New Haven and London: Yale University Press. Print.
- TURGENEV, Ivan, *Fathers and Sons*. n.d. Web. 22 August. 2011. Online.

LES OBJETS TECHNOLOGIQUES DANS LE RECIT DE SCIENCE-FICTION: PROJECTION FUTURISTE ET INTERTEXTUALITE

Rosine KOUADIO,
Université de Cocody-Abidjan
rosinek777@yahoo.fr

Abstract: Science-fiction appears as the place where technology is joined to literature. However, this alliance seems artificial insofar as technology appears generally as a superficial and heterogeneous element, which doesn't really integrate the narrative.

The study of technology in *Niourk* (1957), *Oms en série* (1957), and *L'orphelin de Perdide* (1958) by Stefan Wul shows the function of technological objects in the techniques of anticipation and the intertextual dimension of texts. Indeed, the technological object, as a new invention, participates in the futuristic projection. Besides, present under several forms in science-fiction works, it reveals the membership of Wul's novels to the science-fiction domain. The technological object also reveals the intertextual relation between Wul's novels and the myth of Prometheus.

Keys words: technological objects, science-fiction, futuristic projection, transtextuality, intertextuality, the Prometheus myth

INTRODUCTION

La technologie est un terme très vaste qui se réfère à l'état de l'art dans tous les domaines des savoir-faire pratiques ainsi que l'utilisation des outils. La technologie instrumentale s'intéresse quant à elle aux outils et objets qui prolongent les capacités humaines et facilitent l'existence.

Au XIXème siècle, avec les progrès scientifiques et l'avènement de la production de masse, l'importance de l'objet s'accroît dans la société occidentale. Saisissant cette nouvelle donne, les auteurs de science-fiction choisissent d'introduire ces objets, et plus particulièrement les inventions technologiques, dans leur création.

Désormais, la littérature et le cinéma de science-fiction exhibent des inventions technologiques stupéfiantes et inédites. Il s'agit entre autres des robots, des armes laser, des vaisseaux spatiaux...

Depuis, les gadgets technologiques n'ont cessé d'abonder dans les productions de science-fiction. Décrit comme un élément du monde extérieur fabriqué par l'homme, généralement maniable et destiné à un usage particulier, l'objet apparaît souvent anodin dans les récits romanesques.

Pourtant, en science-fiction, non seulement il est hissé au même rang que le personnage, mais il est intégré dans le tissu narratif. Jean Claude Dunyach avance à ce propos qu' « (...) un texte de science-fiction ne doit pas pouvoir être raconté autrement que par le biais d'un accouplement avec cette composante scientifique, qui doit à la fois engendrer le récit, lui donner son originalité et contribuer à sa résolution. » [DUNYACH, 2002: 5]

Ce principe science-fictionnel est scrupuleusement respecté par Wul chez qui, les objets technologiques intègrent pleinement le tissu narratif. C'est ce que Gouanvic [2006: 248] fait remarquer en disant que « Dans chaque récit (de Stefan Wul), on trouve un assez grand nombre de gadgets scientifiques utilisés à des fins narratives: à chaque fois qu'un problème se pose aux protagonistes, c'est grâce à la mise en œuvre de l'un de ces gadgets que le récit peut progresser. »

Dans *Niourk*, *Oms en série* et *L'orphelin de Perdide*, de jeunes personnages réussissent à braver l'adversité et s'émanciper grâce à divers objets technologiques. Il apparaît donc que l'objet ou le gadget technologique est non seulement indispensable au personnage mais aussi au récit.

Toutefois, le propos de cet article est de montrer comment, par le truchement des objets technologiques, les trois récits sont projetés dans un futur lointain, et également comment ils tissent des liens à la fois intratextuels et intertextuels avec d'autres œuvres.

I. LA TECHNOLOGIE COMME MOYEN DE PROJECTION FUTURISTE

La science-fiction est souvent décrite comme une littérature d'anticipation. Un récit de science-fiction a généralement pour cadre spatiotemporel un futur plus ou moins lointain.

Pour projeter l'action du récit dans un avenir lointain ou encore créer l'illusion futuriste, les auteurs de science-fiction usent de plusieurs techniques. Le moyen le plus commode semble être le choix de dates très éloignées dans l'avenir. C'est l'exemple de la date 802000 dans *La Machine à explorer le temps* (Wells, 1895:33) ou encore de 2157 le temps du récit dans *La peur géante* [WUL, 1957: 7].

Le cadre spatial peut également servir à projeter le récit dans le futur. Dans une large mesure, en effet, la science-fiction décrit des mégaloportes ultramodernes. Dans ces villes, les immeubles de verres et de béton ont des formes et des tailles impressionnantes.

Mais comme on peut le voir dans les illustrations de Robida (1883), ces cadres urbains futuristes sont traversés et/ou survolés de machines merveilleuses. En effet, navettes et vaisseaux spatiaux, astronefs et autres

engins volants constellent le ciel de ces mondes imaginaires, annonçant les avancées technologiques.

S'il est possible d'occulter les dates ou encore les espaces urbains, il semble impossible d'éviter l'insertion des technologies innovantes dans le récit de science-fiction. Plus expressifs que les dates et les constructions modernes, les objets technologiques sont l'expression du futur, cher à la science-fiction. Par leur seule présence, ils projettent le récit dans un avenir lointain différent du temps du lecteur.

Avant de montrer comment les auteurs les utilisent pour créer l'anticipation, on procèdera au préalable à un inventaire typologique aux fins de les classer.

1. Inventaire typologique des objets technologiques

Dans chacun des romans de Wul, on recense une dizaine d'outils, d'objets et de gadgets technologiques. Alors que certains d'entre eux se retrouvent dans plusieurs romans, d'autres n'apparaissent que dans un seul roman. Il importe donc de les organiser par groupe afin de voir leur fréquence et déterminer leur importance dans le récit.

Au titre des objets récurrents dans les trois romans, on a les moyens de transport, les outils de communication et les armes.

Concernant les moyens de transport, on distingue la sphère, l'astronef et la fusée. C'est à bord des sphères que les Draags se déplacent à travers la ville et l'espace: «*Le père et la fille montèrent dans la sphère et fermèrent le couvercle. Bientôt, la sphère quitta le sol et fila vers la ville, dont on voyait les blocs à l'horizon.*» (Oms en série: 20)

On retrouve également ce véhicule dans *L'orphelin de Perdide*: «*L'image quadrillée montra une sphère de deux kilomètres de diamètre portant en écharpe sur sa coque polie les lettres: Imp-Exp-Perdide-Gamma III.*» (L'orphelin: 144)

Quant à l'astronef, on le retrouve dans *L'orphelin de Perdide* et *Niourk*: «*Nous approchons de plusieurs autres astronefs, dit Max.*» (L'orphelin: 143)

«*Enfin, il retrouva le jour, parcourut cinq cents mètres et vit l'astronef. Celui-ci avait l'aspect d'un œuf monumental agrémenté d'un enchevêtrement de poutrelles métalliques dressées vers le ciel.*» (Niourk: 190)

La fusée apparaît dans *Niourk* ainsi que dans *Oms en série*: «*Au loin, sur le bloc Guard, les fusées de transport, brillantes comme des têtes d'épingle dans le ciel bleu, arrivaient à raison d'une par seconde.*» (Niourk: 211)

«*Cela me paraît insuffisant contre des fusées à rayons durs.*» (Oms: 152)

En matière d'arme, Wul n'emploie que des armes laser. Dans *Niourk*, l'enfant noir découvre un objet qui se trouve être une arme. Lorsque celle-ci est actionnée, elle projette une gerbe lumineuse qui est en fait un jet de rayon laser : «*Dans son enthousiasme, et pour renforcer son affirmation, il posa brutalement sur le sol la crosse de l'arme. Celle-ci vibra et lança vers le ciel une gerbe éclatante.*» (Niourk: 46)

Dans *Oms en série*, les armes laser projettent des rayons de couleur mauve: «Vingt rayons mauves l'achevèrent d'une brûlure à la base du crâne.» (*Oms*: 137)

En matière de moyens de communication, *Oms en série* et *L'orphelin de Perdide* proposent deux technologies plus ou moins innovantes. Dans le premier roman, il s'agit des téléboîtes qui permettent aux Oms de communiquer à distance. Dans le second roman, comme on peut le voir à travers ce passage, le micro joue le même rôle:

«Pourquoi ce micro? demanda Silbad en désignant l'objet. C'est un nouveau modèle?

– Le dernier cri de la technique d'Epsilon, dit Max. (...) Ces micros sont subspatiaux. Avec eux, le son va plus vite que la lumière. Les communications sont pratiquement instantanées à n'importe quelle distance.» (*L'orphelin*: 49)

Par ailleurs, on retrouve dans les trois romans plusieurs autres objets technologiques uniques. Il s'agit des objets qu'on ne voit que dans un seul roman. Dans *Niourk*, on a les affiches publicitaires parlantes (p.21), la pile de silicium qui produit une lumière plus éclatante que celle du soleil (p.35), la salle à manger automatique et les robots de la ville de Niourk (p.149).

Dans *Oms en série*, on distingue l'introducteur (p.12), les écouteurs d'instruction (p.20), le collier et le bracelet magnétiques (p.22).

Dans *L'orphelin de Perdide* enfin, on relève l'écarteur automatique (p.21) qui permet à un astronef d'éviter les astéroïdes et le magnéto-remorque (p.149) qui remorque les astronefs.

Le fait que les objets technologiques présents dans un roman se retrouvent dans un autre roman ne détermine pas véritablement leur importance. En effet, certains objets qui n'apparaissent que dans un seul roman jouent un rôle capital. C'est l'exemple des écouteurs d'instruction qui représentent la technologie centrale d'*Oms en série*. Ils sont déterminants dans l'émancipation et la révolte des Oms, animaux de compagnie des Draags.

C'est le lieu de préciser que dans chaque roman, parmi les nombreux gadgets, il n'y a qu'un seul qui joue un rôle important dans le récit. Si dans *Oms en série*, ce sont les écouteurs, dans *Niourk*, c'est l'arme à rayons laser qui permet à l'enfant noir de s'émanciper et d'occuper la place de chef au sein de sa tribu. De même, le micro est le gadget central de *L'orphelin de Perdide*: c'est grâce à lui que Max et ses amis parviennent à communiquer avec l'orphelin Claudi.

Toutefois, qu'ils occupent une place centrale ou non, les objets technologiques participent tous à la projection futuriste.

2. Techniques d'anticipation par la technologie

Dans les trois romans du corpus, les dates du récit ne sont pas clairement spécifiées. Alors que dans *L'orphelin de Perdide*, on ne note aucune date, les indices temporels dans *Oms en série* sont imprécis. En effet, les

déictiques tels que: «*le mois du Lion 713*», «*le mois de l'Oiseau*», «*le mois du Poisson*» (Oms en série: 73), ne renvoient pas à des temps précis.

Il en est de même pour les indications temporelles dans *Niourk* qui sont très vagues: «*Des baleines échouées depuis cinq cents ans entre les îles Cuba, Haïti et Jamaïque, quand la Terre s'était brusquement asséchée (...)*» (Niourk: 14)

En outre, le cadre spatial où évolue la tribu ressemble à s'y méprendre à un cadre préhistorique. Installée dans une vaste dépression située entre des montagnes, la tribu vit dans des tentes faites de carcasses et de peaux de baleines. Comme aux temps préhistoriques, les membres de la tribu font du feu en frappant des pierres de silex, et vivent de la chasse et de la cueillette.

On note de fait que ce cadre spatiotemporel ne renvoie pas au futur. On en déduit que Wul ne s'appuie ni sur le temps ni sur l'espace pour susciter l'anticipation. Il choisit plutôt de le faire par le biais des objets technologiques. Et c'est en inventant des technologies imaginaires ou en extrapolant celles qui existent déjà qu'il y parvient.

En effet, au fil du récit, les objets technologiques innovants apparaissent, indiquant le temps de l'histoire. Dans *Niourk*, alors que tout porte à croire que l'histoire se déroule dans un passé lointain, l'enfant noir fait des découvertes importantes.

D'abord dans la ville en ruine de Santiag, le personnage voit des affiches publicitaires parlantes et surtout une arme à rayon laser. Si les affiches publicitaires existent dans la réalité du lecteur des années 50, leur capacité de parole relève de l'inédit. En plus, les personnages sur les affiches proposent des services qui dévoilent l'avancée technologique de cette société: «*Visit Mars, disaient les lèvres rouges d'une hôtesse de l'espace.*» (Niourk: 31)

L'invitation de cette affiche montre subtilement que l'action se déroule à une époque où les voyages sur Mars sont non seulement possibles mais surtout fréquents.

Par ailleurs, l'arme à rayons présente les nombreuses caractéristiques d'une technologie révolutionnaire. Grâce à ses rayons laser, elle permet de faire du feu et de tailler la pierre. Capable de fendre toute sorte d'animal, elle est très efficace pour la chasse comme il ressort ici: «*Les hommes n'avaient plus besoin de chasser, l'arme des dieux suffisait à nourrir tout le monde et même les femmes et les enfants avaient droit à la viande.*» (Niourk: 124)

Toutefois, la ville de Niourk s'avère plus futuriste encore. En effet, elle est entièrement automatique. Alors qu'elle est abandonnée par les humains, le système de protection et les robots y fonctionnent toujours. Ainsi, dès son arrivée dans la ville, l'enfant noir est saisi par des robots pour être désinfecté.

En outre, dans la salle à manger automatique, il suffit de commander la nourriture de son choix pour être servi:

«*Une voix indifférente et plus proche lui demanda :*

– *Que voulez-vous manger ?*

– Des poissons! dit l'enfant.

La table bourdonna un moment, une trappe s'ouvrit avec un déclic: un plat fumant apparut, portant un large poisson comme l'enfant n'en avait jamais vu.» (Niourk: 149)

Ainsi, en même temps que le personnage, le lecteur est entraîné dans un monde futuriste par le biais des objets technologiques.

Dans *Oms en série* également, plusieurs objets révèlent un temps où la technologie est plus avancée que celle du lecteur. On a en premier lieu l'introducteur qui s'apparente à la fois à une sonnerie et une jalousie. «*Simple plaque brillante fixée sur la porte*», il suffit de le toucher pour voir apparaître le visage de son interlocuteur. C'est ce qu'on observe à travers ce passage: «– *Tu es trop petite, ne t'énerve pas, dit le draag en touchant de la main l'introducteur. Le visage du voisin apparut sur la plaque et dit:*

– *Te voilà, Praw, je vois que tu amènes Tiwa.» (Oms: 12)*

En plus de cette technologie, on remarque les écouteurs d'instruction. Inventés en 1919 par Nathaniel Baldwin, les écouteurs existent déjà au temps où Wul publie *Oms en série* (1957). Mais l'auteur extrapole en dotant ses écouteurs de projection d'images mentales. En effet, tout en dispensant des leçons, les écouteurs d'instruction forment des images dans le cerveau de l'apprenant: «... *cycle élémentaire, murmuraient doucement les écouteurs, dixième leçon. Cette leçon sera consacrée à l'Ygamographie. Fermez les yeux, s'il vous plaît.» Tiwa ferma les yeux et une image mentale précise se forma sous son crâne.» (Oms: 23)*

Dans *L'orphelin de Perdide* également, on note l'extrapolation d'une technologie déjà existante. Il s'agit du micro qui est ici un moyen de télécommunication. Si dans la réalité le microphone est un amplificateur de la voix, dans le roman de Wul, il a les mêmes propriétés que le téléphone portable. En effet, possédant chacun un micro, Max et Claudi peuvent communiquer alors qu'ils sont séparés par des milliers de kilomètres.

Ici, c'est en ajoutant de nouvelles fonctions au micro que l'auteur extrapole. Par la même occasion, il invente une nouvelle technologie qui à son tour indique que le récit se déroule dans le futur.

Ainsi, l'une des fonctions narratives de l'objet technologique est de participer à l'esthétique moderne et contribuer à la projection futuriste. Cependant, il permet également d'établir des relations entre les autres productions de science-fiction et même des textes mythologiques.

II. LE RAPPORT INTRATEXTUEL A TRAVERS LA TECHNOLOGIE

L'intratextualité se rapporte à une communauté fictionnelle. Elle étudie ce qui fait que deux ou plusieurs créations littéraires ou autres appartiennent au même genre. Dans cette étude, on verra comment les objets

technologiques permettent d'établir un lien entre les textes de Wul et d'autres œuvres de science-fiction.

Plusieurs des objets technologiques mis en scène par Stefan Wul se retrouvent dans d'autres œuvres de science-fiction. Il s'agit entre autre du robot, des vaisseaux spatiaux, des armes laser et des moyens de communication.

D'emblée, on peut avancer qu'aucun roman de science-fiction qui s'affiche comme tel, ne fait l'économie du robot. Comme le remarque Gérard Klein (2001), ce personnage est devenu emblématique au genre: «*S'il est, dans l'univers de la Science-Fiction, un thème à la fois ancien, techniquement invraisemblable, et populaire parce que porteur de nombreuses et lourdes connotations émotionnelles, c'est bien celui du robot.*»

C'est en 1921 que Karel Capek, dramaturge tchèque met en scène, dans *R.U.R.* (1961), un personnage créé artificiellement et doté d'intelligence auquel il donne le nom de «robot». Depuis, la science-fiction s'est approprié le personnage. Qu'il s'agisse du cinéma ou de la littérature de science-fiction, le robot apparaît presque toujours comme un personnage indispensable. En effet, dans *I, Robots* (Asimov, 1950), *Norby le robot fêlé* (Asimov, 1983), *Star Wars* (Lucas, 1988), pour ne citer que ceux-là, le robot joue un rôle important. Tantôt il apparaît comme le personnage principal de l'intrigue, tantôt il est l'indispensable adjuvant du héros.

Même s'il n'en fait pas des personnages centraux dans *Niourk*, il n'empêche que Wul réutilise ce poncif du genre. Les robots et autres automates apparaissent à plusieurs reprises dans le récit. C'est le cas de ce passage où un robot joue le rôle de serviteur: «*Un robot s'avança sur la passerelle, poussant devant lui un chariot métallique surmonté d'un cadre circulaire. Les pas lourds du robot sonnaient en échos sinistres dans la salle.*» (*Niourk*: 224)

En plus du robot, Wul exploite également d'autres motifs technologiques tels que les sphères et les astronefs ou encore les vaisseaux spatiaux. Dans les trois romans du corpus, les personnages se déplacent fréquemment à bord d'engins volant.

Si ces moyens de transport futuristes apparaissent dans plusieurs romans de science-fiction, c'est surtout dans les films d'animation et le cinéma de science-fiction qu'ils sont plus représentatifs. En effet, dans *Star Wars*, les personnages circulent et combattent à bord d'astronef à la pointe de technologie. A titre d'exemple, on peut citer les célèbres vaisseaux spatiaux A-Wing, B-Wing et X-Wing.

En outre, pour combattre l'ennemi, les personnages de la science-fiction utilisent très souvent des armes laser. C'est ce qui s'observe dans *Star Wars*. En effet, dans l'épisode IV de ce long métrage à succès, Luke Skywalker combat contre Jabba à l'aide de son sabre laser.

Dans le domaine de la télécommunication, on retrouve chez Wul les téléboîtes et le micro. D'une certaine manière, les téléboîtes (*Oms en série*: 76)

et le micro (*L'orphelin de Perdide*: 14) préfigurent le téléphone portable. Ils permettent des communications instantanées et à grande distance. Ils rejoignent en ce sens le communicator, téléphone portable de *Star Trek*, célèbre série de science-fiction des années 60.

Ainsi, les objets technologiques mettent en exergue les relations étroites qui existent entre les textes de Wul et plusieurs autres productions de science-fiction. Ils attestent en quelque sorte l'appartenance de ses écrits au genre.

Toutefois, si le lien semble évident à travers les textes du même genre, il n'est pas aisé de percevoir la dimension intertextuelle entre les romans de Wul et le mythe de Prométhée.

III. LES OBJETS TECHNOLOGIQUES DANS LE JEU INTERTEXTUEL

La science-fiction est souvent présentée comme une littérature moderne née du progrès scientifique et de l'essor de l'industrie. C'est ce qui fait dire à Stefan Nicot (2001) que «*La science-fiction (...) est d'extraction récente et d'origine technicienne*».

Cependant, quoi qu'elle soit moderne, la science-fiction, comme toutes les autres productions humaines, s'inspire des œuvres antérieures. Ainsi, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (Shelley, 1818), roman annonciateur de la science-fiction, tire son fondement dans le mythe de Prométhée.

De même que Shelley, Wul se réfère au mythe de Prométhée pour construire certains de ses romans. Si au contraire de la romancière anglaise le nom cette figure mythologique n'apparaît pas chez Wul, les objets technologiques dénoncent l'influence du mythe. En effet, dans *Niourk* et *Oms en série*, c'est à travers le fonctionnement de l'arme laser et les écouteurs d'instruction que le mythe de Prométhée transparait.

Personnage de la mythologie grecque, Prométhée initie la première civilisation humaine en transmettant le feu sacré des dieux aux hommes après les avoir créés: «*Prométhée mélangea de l'eau et de la terre, et créa les hommes. Il leur donna ensuite le feu, qu'en cachette il déroba à Zeus, dans un roseau creux*.» (Bratelli: 2001)

Le feu des dieux dont il est question dans le mythe, symbolise le savoir civilisateur. En maîtrisant le feu, les hommes s'ouvrent à la connaissance et atteignent une dimension de supériorité sur les animaux. Au contraire de ceux-ci, ils cuisent leurs aliments et forgent des armes solides.

Dans *Niourk*, c'est l'arme à rayon laser qui figure le feu des dieux. Après la disparition du chef de la tribu, l'enfant noir se rend à Santiag, d'où il ramène «*l'arme des dieux*». A travers cette locution nominale se profile d'emblée une allusion au feu des dieux.

Par ailleurs, de même que le feu sacré des dieux, l'arme améliore radicalement l'existence de la tribu. Grâce à elle, les hommes ne peinent plus pour accomplir leurs tâches quotidiennes.

En effet, pour faire du feu, les membres de la tribu n'ont plus besoin de frapper les pierres. Il suffit juste que l'enfant noir actionne son arme: *«Puis les chasseurs entassèrent du bois sec. L'enfant noir y mit le feu d'une décharge de son arme, ce qui allait beaucoup plus vite que de frapper deux silex, et renouvelait tous les soirs l'émerveillement de la tribu et le prestige de l'enfant.»* (Niourk: 124)

La chasse est également très aisée désormais grâce à l'arme rapportée par l'enfant noir: *«Depuis le retour de celui-ci, la vie avait bien changé. Les hommes n'avaient plus besoin de chasser, l'arme des dieux suffisait à nourrir tout le monde et même les femmes et les enfants avaient droit à la viande.»* (Niourk: 124)

Ainsi, de même que dans la mythologie grecque, grâce à l'arme renvoyée de chez les dieux, les conditions de vie des membres de la tribu ont considérablement progressées.

Le mythe de Prométhée apparaît également dans *Oms en série*. Dans ce roman, le feu est remplacé par des écouteurs. Toutefois, pareillement à Prométhée, Terr vole les écouteurs d'instruction des Draags avant de rejoindre le clan des Oms libres.

Bien qu'il s'agisse d'objet technologique futuriste, les écouteurs symbolisent aussi «le savoir divin» de même que le feu sacré des dieux. En effet, les écouteurs d'instruction transmettent le savoir. C'est ce que Terr tente d'expliquer en ces termes: *«Il faut que je t'explique qu'il y a une chose merveilleuse, une chose que j'aime par-dessus tout : les écouteurs d'instruction. Ils montrent des images, ils disent des choses. Et quand on sait ces choses-là, on se sent... comment dire... plus fort. Oui, c'est ça, plus fort!»* (Oms: 35)

L'introduction des écouteurs d'instruction dans la vie des Oms sauvages les conduit à la civilisation. En effet, quittant les arbres et les parcs abandonnés, ils s'organisent en société. C'est ce que Terr révèle ici: *«— En un an, nous avons fondé cette ville, organisé des réseaux de renseignements, poussé la natalité, formé des spécialistes, accumulé un matériel fantastique... Nos progrès vont à pas de géant.»* (Oms: 84)

Ayant réussi à fabriquer leurs propres écouteurs, les Oms égalent désormais leurs anciens maîtres. Ils s'affranchissent définitivement de ces derniers en émigrant sur un autre continent.

Ainsi, de même que dans la mythologie grecque, les écouteurs d'instruction et l'arme à rayon jouent un rôle capital dans le développement tant intellectuel que social des personnages. Les similitudes entre les technologies de Wul et le feu sacré révèlent donc le mythe prométhéen tout en mettant en évidence une intertextualité latente.

CONCLUSION

L'analyse des objets technologiques dans les romans de Wul révèle leur importance capitale dans la création romanesque. Pour reprendre les propos de Dunyach (2002: 5), on peut dire que la technologie en science-fiction n'est pas là pour faire joli: «*C'est la baguette magique qui peut transcender le récit.*» [DUNYACH, 2002: 5]

Participants à la situation temporelle, ils fonctionnent comme des déictiques temporels. De par leurs présences dans le texte, ils précisent le temps de l'histoire. Pour mieux démontrer leur compétence, Wul évite de donner des dates à ses récits. Il n'insiste pas non plus sur la modernité de l'espace. De cette manière, la situation spatiotemporelle incombe aux objets technologiques. Et force est de constater qu'ils parviennent efficacement à signaler le futur. La technologie devient donc une nouvelle manière de dire et de construire le temps romanesque.

Par ailleurs, les objets technologiques fonctionnent comme des marqueurs génériques. Leur présence et leur fonctionnement narratif prouvent l'appartenance des textes de Wul au domaine de la science-fiction. En effet, les objets technologiques mis en scène chez Wul se retrouvent dans des œuvres science-fictionnelles antérieures et postérieures.

La technologie, par l'émancipation sociale qu'elle procure, symbolise également le feu des dieux qui, selon la mythologie aurait amélioré la vie des humains. Cette similitude entre les objets technologiques et le feu des dieux dévoile l'influence du mythe prométhéen chez Wul et révèle le jeu intertextuel dissimulé dans les récits.

Au vu de ce qui précède, on peut dire que la technologie représente, en science-fiction, un moyen narratif indispensable dans la création romanesque.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus:

WUL, Stefan, 1957. *Niourk*, Paris, Fleuve Noir.

WUL, Stefan, 1957. *Oms en série*, Paris, Fleuve Noir.

WUL, Stefan, 1958. *L'orphelin de Perdide*, Paris, Fleuve Noir.

Autres références bibliographiques:

ASIMOV, Isaac, 1950. *I, Robot*, New York, Gnome Press.

ASIMOV, Isaac et Jane), 1983. *Norby le robot fêlé*, Paris, Librairie Générale de France.

BRATELLI, Ugo, *Appolodore, Le détail de la Bibliothèque*, 2001 [En ligne] URL: <http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/DetailsLivres.htm>, Consulté le 05 Novembre, 2011

CAPEK, Karel, 1961. *R.U.R. (Rossum's Universal Robot)*, Paris, Hachette

- DUNYACH, Jean-Claude, 2002. «Un doigt de science dans votre fiction», *Les nouvelles technologies dans la science-fiction appliquées au domaine spatial*, Pays-Bas, ESA, p.5
- GOUANVIC, Jean-Marc, 2004. *La science-fiction française au XX^e siècle (1900-1968)*, Amsterdam, Rodopi, 2004
- KLEIN, Gérard, «Préfaces et postfaces: Histoires de robots», [En ligne] URL : <http://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/lpa3764.html>, Consulté le 17 Avril 2009
- LUCAS, George, *Star Wars, épisode IV: Le retour du Jedi*, Etats-Unis, 1983
- MICHAUD, Thomas, «La science-fiction: une culture de l'innovation globale», [En ligne] URL: www.essachess.com/index.php/jcs/article/download/93/66, Consulté le 25 Février 2012
- NICOT, Stefan, «La science-fiction: une littérature de la modernité», [En ligne] URL: www.pochesf.com/index.php?page=modernsf, Consulté le 03 Janvier 2011
- RODDENBERRY, Gene, 1960. *Star Trek*, États-Unis.
- WUL, Stefan, 1957. *La peur géante*, Paris, Fleuve Noir.

LES TECHNOLOGIES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION DANS L'ENSEIGNEMENT DE LA LITTÉRATURE – L'EXEMPLE D'UN LYCÉE SUÉDOIS

Liviu LUTAŞ,
L'Université de Lund, Suède
liviulutas@yahoo.com

Abstract: In this article I will explore the dynamics of the relation between literature and technology by concentrating on the didactics of literature. Indeed, teaching literature must take into account the latest technological developments and the new media forms, especially since the pupils are supposed to get acquainted with these in order to be active participants in the public life of today's information society. I will consequently describe an experiment implemented in a class of Swedish pupils at upper secondary level. They worked in small groups with an ICT facility which was used to present French speaking writers from outside continental France. This teaching method gave the pupils the opportunity to be not only passive consumers, but active producers of knowledge, something that contributed to enhancing their creative and collaborative competences.

Keywords: Francophone literature, information technology, ICT tools, literature didactics

Dans cet article, je vais présenter une modalité d'enseignement de la littérature francophone dans un lycée suédois à l'aide des facilités relevant des technologies de l'information et de la communication (TIC). Le grand avantage qui résulte de l'emploi de telles facilités est que les apprenants se transforment de consommateurs en producteurs de connaissances dans un environnement d'enseignement flexible, en même temps que la littérature est placée dans une perspective internationale. L'exemple consiste en un projet dans le cadre duquel les apprenants ont utilisé *Glogster*, un réseau social qui permet la création d'une affiche interactive gratuit, pour rassembler et présenter des informations sur des écrivains francophones.

Les facilités TIC ont vu accroître leur importance dans le cadre des activités didactiques des écoles suédoises, ce qui peut être observé dans les

documents qui réglementent l'enseignement à tous les niveaux. En effet, les technologies de l'information et de la communication, en particulier les nouveaux médias, reçoivent une attention croissante dans les programmes scolaires du nouveau système scolaire suédois, entré en vigueur pour les élèves qui ont commencé le lycée l'automne 2011. Ainsi, l'un des objectifs mentionnés dans les programmes d'étude des langues modernes pour toutes les trois années de lycée est de donner aux élèves la possibilité d'interagir à l'oral ou à l'écrit et d'utiliser différents outils et médias. Les méthodes d'enseignement doivent également intégrer le monde à l'extérieur de la salle de classe¹.

Dans le cas étudié dans cet article, les élèves de la deuxième année de lycée (niveau correspondant à la classe de première, filière générale, du lycée en France) suivaient l'ancien programme d'étude du niveau 4, étant donné qu'ils avaient commencé le lycée avant l'entrée en vigueur du nouveau système scolaire². Ceci n'est pas un argument contre une tentative d'étudier la façon dont les facilités TIC pourraient être employées dans le cadre de la didactique des langues modernes, puisque l'objectif de cet article n'est pas d'analyser la compatibilité entre les méthodes pédagogiques et les documents utilisés par le ministère suédois de l'éducation, notamment par son organe principal, l'Agence nationale suédoise pour l'éducation (*Skolverket*) pour réglementer le système scolaire. L'objectif est plutôt de présenter une possible modalité d'utiliser les facilités TIC pour enseigner la littérature dans le cadre des cours de langues modernes au lycée et d'analyser comment les facilités technologiques modernes peuvent contribuer au processus de l'apprentissage.

L'hypothèse de base est que les technologies de l'information et de la communication et les médias modernes sont des ingrédients nécessaires dans la didactique de toutes les matières scolaires, donc celle des langues modernes aussi. Le chercheur dans le domaine de l'enseignement des médias David Buckingham insiste par exemple sur la nécessité de posséder des compétences médiatiques pour pouvoir participer à la vie publique actuelle: «to become an active participant in public life necessarily involves making use of the modern media» [BUCKINGHAM, 2003: 5]. Malgré cela, comme est souligné dans un rapport publié en 2006 dans le cadre du programme européen *European Schoolnet* de la Commission européenne, les cadres didactiques n'exploitent pas encore les facilités TIC de manière adéquate, négligeant leur potentiel créatif: «teachers do not yet exploit the creative potential of ICT and engage students more actively in the production of knowledge» [BALANSKAT, BLAMIRE, KEFALA, 2006: 41]. Dans le même rapport, on constate par exemple que, le plus souvent, les facilités TIC sont utilisées dans des formes d'enseignement traditionnelles: «many teachers use ICT to support traditional learning methods, for example,

¹ Skolverket (L'Agence nationale suédoise pour l'éducation): a.

² Skolverket (L'Agence nationale suédoise pour l'éducation): b.

information retrieval in which students are "passive consumers and receivers" of knowledge instead of "active producers" of new knowledge» [BALANSKAT, BLAMIRE, KEFALA, 2006: 41]. En travaillant de cette manière on ne profite pas de l'opportunité offerte par les nouvelles technologies de rompre avec la «tradition sélective» qui domine la didactique de la plupart des matières scolaires. La tradition sélective, un concept introduit par Raymond Williams (1978) et développé ultérieurement par Michael Apple (1979) et Tomas Englund (2005), est liée à la vue de l'enseignement comme une transmission de connaissances, ou d'un héritage, d'un enseignant à des apprenants passifs.

En partant de ces prémisses, j'ai essayé d'utiliser les TIC d'une manière qui puisse aider les élèves à ne pas être uniquement consommateurs, mais aussi producteurs de connaissances (*consumers and producers* selon la citation ci-dessus). Par conséquent, j'ai employé la forme d'enseignement sous forme de projet, en espérant étayer la théorie d'Ola Erstad, selon laquelle cette forme d'enseignement donne aux élèves la possibilité de prendre une partie plus active dans le processus de l'apprentissage. Erstad affirme qu'une forme de travail en projet qui intègre les TIC présente des avantages majeurs: «ICTs integrated into project work create new and interesting ways of approaching the challenges of learning in the knowledge society by opening up the school to the outside world, through working with more problem-based situations, and by letting the students become more active producers of knowledge in a flexible learning environment that supports their learning activities in different ways» [ERSTAD, 2005: 241].

Le sujet du projet présenté dans cet article, à savoir la littérature francophone, s'est avéré particulièrement approprié pour une méthode dans laquelle est accentuée l'ouverture vers le monde extérieur («opening up the school to the outside world» selon la citation d'Erstad ci-dessus). En effet, la globalisation, qui est une partie intégrante dans le concept de la francophonie, rend légitime l'emploi d'une méthode qui encourage l'ouverture vers le monde à l'extérieur de la salle de classe. Ceci dit, le projet a été formé de manière que les TIC, qui n'étaient que l'un des ingrédients employés, puissent être facilement intégrables de manière productive avec d'autres méthodes. Ainsi, j'ai encouragé l'emploi d'autres médias, de textes et de livres traditionnels, pour ne pas perdre de vue l'objectif principal du projet : la littérature francophone.

Le projet sera évalué dans le cadre de cet article conformément au modèle que Maria Larsson, spécialiste suédoise en sciences cognitives, a élaboré pour l'évaluation des logiciels éducationnels.

Le projet a été conduit dans une classe d'élèves suédois étudiant le français selon le programme d'étude pour le cours de niveau 4 au lycée³. La classe consistait de trente élèves qui ont été répartis de manière aléatoire en dix groupes de trois. La tâche a été formulée en détail en préalable, et les informations ont été distribuées sur la plateforme d'enseignement *It's Learning*, qui est utilisée au lycée où a été mené l'expérience. Il faut mentionner dès le début que l'implémentation de ce projet demande l'accès à au moins un ordinateur par groupe.

Chaque groupe était censé présenter un auteur francophone contemporain choisi par moi de manière à couvrir plusieurs parties du monde francophone. Les dix auteurs étaient: le Haïtien Danny Laferrière, l'Algérienne Assia Djebar, la Québécoise Marie-Claire Blais, la Guadeloupéenne Maryse Condé, l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, la Française avec un père sénégalais Marie Ndiaye, le Congolais Alain Mabanckou, le Marocain Tahar Ben Jelloun, le Martiniquais Patrick Chamoiseau et l'Algérien Yasmina Khadra. La littérature francophone a été choisie en premier lieu pour illustrer l'importance de la langue française au monde et la possibilité de découvrir certains endroits moins connus ouverte par l'étude de la langue française. La légitimité de l'emploi des facilités TIC a ainsi été posée dès le début, étant donné les possibilités que celles-ci donnent d'entrer en contact avec le monde en dehors du lycée et en dehors de la Suède, aussi bien que de montrer aux élèves que des endroits très lointains peuvent être accédés par un simple clic de souris. Pourtant, il s'est avéré très tôt que malgré l'accessibilité par l'Internet, les élèves n'avaient pas découvert la richesse de la littérature francophone avant ce projet, un fait qui avait été établi à l'aide de la question préliminaire: «Connaissez-vous un écrivain francophone?» Les seules réponses affirmatives ont mentionné les deux écrivains qui avaient été étudiés en cours de français l'année scolaire précédente. C'est là un argument en faveur d'un emploi bien planifié des facilités TIC qui, de toute évidence, ne mènent pas à la découverte de certains aspects liés à la culture. Il est par conséquent impératif que l'enseignant présente aux élèves des éléments introductifs d'appui, dans le cas présent une liste d'écrivains par exemple, pour les guider vers le domaine qui fera l'objet de l'étude: la littérature francophone.

Le projet a été divisé en trois parties: un glog, une présentation orale et un journal de bord. Les trois parties n'ont pas été complètement séparées, puisque les élèves ont dû les utiliser l'une en relation avec les autres. Par conséquent, j'ai expliqué déjà dans les instructions que le glog doit être utilisé pour la présentation et que le journal de bord doit être complété régulièrement tout au long du projet pour que les élèves aient la possibilité de formuler leurs réflexions. Le journal de bord a été la seule tâche véritablement individuelle de ce projet.

³ Skolverket:a, *op. cit.*

Étant donné que cette méthode était nouvelle pour les élèves, les instructions ont dû être formulées de manière très détaillée pour chacune des trois parties constitutives du projet. J'ai dû montrer aux élèves un glog que j'avais fait en préalable, sur un autre écrivain francophone, et j'ai dû leur expliquer certains détails techniques concernant la création d'un glog. En même temps, je leur ai expliqué que cette méthode leur donne la possibilité d'employer plusieurs facilités techniques qu'ils maîtrisent souvent mieux que moi. J'ai encouragé par conséquent les élèves à utiliser des idées et des outils, des médias et des formes de présentation, susceptibles de me surprendre, afin d'activer leur imagination et leurs capacités créatives. J'ai suggéré comme un exemple la possibilité de filmer une interview fictive avec l'auteur pour l'insérer ensuite comme fichier dans le glog.

J'ai également appuyé sur la nécessité que tous les textes et toutes les présentations soient faits avec les mots des élèves, et que toutes les sources soient mentionnées et analysées de manière critique dans les journaux de bord. Cette instruction a été essentielle pour éviter que les élèves copient certains textes accédés sur d'autres sites Internet et les collent directement dans leur glog, ou pour éviter qu'ils lisent des textes authentiques trop difficiles qu'aucun de leurs camarades n'aurait compris.

Étant donné que l'incertitude et l'incompréhension ont été les réactions les plus fréquentes chez les élèves après avoir reçu les premières instructions, j'ai ressenti le besoin de leur fournir plus de détails. Les élèves s'inquiétaient en effet aussi bien pour la partie technique que pour le contenu du projet. Leurs premières tentatives de chercher des informations ont confirmé leurs soucis, et quelques-uns ont conclu qu'ils n'arrivent à rien trouver sur Internet sur leur auteur. Par conséquent, j'ai dû compléter mes instructions par la mention de certains sites Internet et par une précision concernant ce qu'il fallait analyser au sujet des écrivains outre que les détails biographiques. J'ai aussi encouragé les élèves à chercher des livres et des traductions suédois dans des bibliothèques et des librairies, des articles des journaux suédois pour étudier la réception de l'œuvre de l'auteur concerné en Suède, ou à présenter le lieu d'origine de l'auteur et le lien historique avec la France et avec la langue française.

Toutes les instructions ont été transmises à travers la plateforme d'enseignement et rédigées en français, mais certains mots ont été soulignés et traduits en suédois. Avant de démarrer le projet j'ai relu les instructions ensemble avec les élèves pour m'assurer qu'ils ont compris tous les détails dès le début. Les élèves ont eu deux semaines à leur disposition, plus exactement un total de huit heures de cours, pour terminer le glog et le journal de bord et pour être préparés à faire les présentations orales. Celles-ci devaient commencer après les deux semaines de travail préparatoire, et tous les élèves devaient être prêts à faire la présentation dès le premier jour. Les élèves devaient venir en cours comme d'habitude, mais après quelques minutes en commun, pendant

lesquelles je contrôlais l'état de leur travail, ils pouvaient quitter la salle de classe pour faire le travail de recherche de sources. Dans les sections ci-dessous je décrirai comment s'est déroulée chaque étape du projet.

LE GLOG

Glogster est un réseau social sur lequel on peut créer un glog, c'est-à-dire un type de blog graphique, ou une affiche multimédia, où le public peut interagir avec le contenu. L'utilisateur peut insérer divers éléments dans le glog, comme par exemple des textes, des photos, des fichiers audio ou des clips vidéo, des effets spéciaux, créant ainsi un outil de présentation multimédiale. Le glog peut être publié sur le site de Glogster, ce qui signifie qu'il peut être partagé avec d'autres utilisateurs. Il peut également être incorporé dans des pages wiki ou dans des blogs et diffusé à travers d'autres réseaux sociaux, tels que Facebook ou Twitter.

Chaque groupe s'est créé un seul compte sur Glogster, ce qui a obligé les élèves à collaborer. Étant donné que chaque groupe était censé faire une seule présentation, chaque élève a dû insérer sa propre partie de sa présentation dans le glog. Au demeurant, la possibilité de publier le glog a eu la conséquence que les élèves ont vraiment pris le projet au sérieux. Ils sont venus en classe à chaque fois, préférant entreprendre la recherche des documents physiques dans les bibliothèques ou les librairies sous forme de devoir à la maison. Grâce à cela, j'ai pu les aider tout au long du projet, ce qui s'est avéré être nécessaire. En effet, les élèves ont eu besoin d'aide pour chercher et pour comprendre les informations trouvées sur Internet, puisque celles-ci, à la différence de leur manuel de français, étaient en grande majorité des documents authentiques. Une grande partie des informations ont été trouvées sur Internet, sous forme d'interviews avec les auteurs ou de clips de films avec des adaptations cinématographiques de leurs ouvrages. Les interviews et les films ont été difficiles à comprendre pour les élèves, ce qui a mené à une conscientisation du besoin d'améliorer la compréhension orale à l'avenir.

L'étape suivant le recueil des informations a été leur traitement. En tant qu'enseignant, j'ai été obligé à rappeler plusieurs fois aux élèves qu'ils étaient censés présenter les informations avec leurs propres mots et les rendre accessibles aux autres élèves en les insérant dans le glog. Aider les élèves à traiter les informations est sans doute une des tâches les plus importantes de l'enseignant dans un projet comme celui-ci, puisque les élèves préfèrent souvent prendre le chemin le plus court et copier directement les documents trouvés sur Internet. J'ai dû contrôler régulièrement le travail de tous les groupes, ce qui ne me semble pas du tout inutile, puisque le traitement des informations est la base du processus de l'apprentissage en général. Comprendre qu'il faut traiter les informations contribue à la formation d'une attitude critique qui est essentielle

pour la manière dont les élèves feront face à la société de l'information d'aujourd'hui et de demain.

Le problème de la compréhension des documents authentiques en français a été d'actualité aussi lorsque les élèves ont commencé à lire les ouvrages littéraires en français. Le plus souvent, les élèves ont été surpris de découvrir la difficulté de ce genre de textes en comparaison avec les textes de leurs manuels de lycée. Pourtant, j'avais choisi les auteurs sur la base du critère de leur traduction en suédois. Par conséquent, j'ai encouragé les élèves à trouver ces traductions et à les comparer avec le texte en français. Certains d'entre eux ont par conséquent travaillé avec des extraits de romans et ont même choisi de citer ces extraits sur leurs glogs. Un des avantages du fait qu'un auteur soit traduit est que ses ouvrages sont mentionnés dans la presse suédoise. Par conséquent, j'ai demandé à la classe de faire une étude de la réception de ces ouvrages en Suède, pour pouvoir comparer leurs propres impressions avec les opinions des critiques. Ainsi, j'ai souligné l'aspect international de la littérature francophone contemporaine, en démontrant en même temps qu'il ne s'agit nullement d'une littérature marginale.

L'emploi du glog présente un autre avantage : celui d'encourager les élèves à utiliser d'autres sources qu'écrites. La possibilité d'incorporer d'autres médias dans le glog a fait que les élèves ont travaillé avec des clips vidéo ou avec des fichiers audio. Cette partie du projet pourrait être faite d'une manière qui promeuve la créativité des élèves, ceux-ci ayant la possibilité de produire leurs propres matériaux multimédia pour les insérer dans le glog. Plusieurs groupes ont produit des clips vidéo ou des fichiers audio dans lesquels ils prétendaient, par exemple, interviewer l'auteur. Ces interviews fictives ont été faites sans que moi ou personne d'autre ne corrige le manuscrit. Les élèves ont filmé et enregistré ces scènes avec leurs téléphones portables, et je n'ai pas eu besoin de les aider du tout, ni même avec le travail d'édition. Ceci montre que la partie technique ne doit pas être vue comme un obstacle dans un tel projet. Au contraire, il semble que les élèves suédois possèdent les compétences techniques nécessaires pour un tel travail. Ou, pour être plus précis, au moins un de trois élèves possèdent ces compétences; les autres ont pu apprendre en collaborant avec leur collègues à l'intérieur du groupe, ce qui a été confirmé par leurs commentaires dans les journaux de bord.

Un autre aspect problématique qui concerne le processus de la recherche d'informations a été la terminologie employée dans le domaine de la francophonie. Les élèves n'avaient jamais entendu parler de certains concepts fréquemment utilisés dans les documents étudiés, comme par exemple *négritude*, *créolisation* ou *postcolonialisme*. Même le terme de *francophonie* est problématique, bien que les élèves eussent une intuition de quoi il s'agissait. Après avoir lu des entretiens avec des auteurs classifiés comme francophones, les élèves ont en effet commencé à mettre la francophonie sous le signe du

doute. Certains des auteurs étudiés, comme par exemple Patrick Chamoiseau, Maryse Condé et Alain Mabanckou, ne sont pas d'accord à être considérés comme représentants de la francophonie, à cause d'une trop grande insistance sur l'élément subversif dans ce concept. Selon Mounia Benalil, beaucoup d'écrivains francophones préfèrent voir l'étiquette de la francophonie comme quelque-chose de plus complexe qu'une arme politique [BENALIL, 2010: 55]. Le groupe qui a travaillé avec Alain Mabanckou a trouvé une référence au quotidien français *Le monde* du 16 mars 2007 où un groupe de 44 écrivains avaient signé un manifeste pour une littérature mondiale en français qui ne pas de la notion de *francophonie*⁴. Ainsi, les élèves ont compris que l'Internet leur donne accès à d'autres perspectives que celle des Occidentaux.

À en juger par les commentaires dans les journaux de bord, les élèves ont trouvé le travail avec le glog intéressant et les résultats satisfaisants. Après une certaine résistance initiale, ils ont en effet apprécié la possibilité de collaborer autour de certains détails techniques et esthétiques des glogs, aussi bien que la possibilité d'utiliser plusieurs médias. Ils ont beaucoup moins appréciée, par contre, la difficulté des textes authentiques en français, qu'ils ont souvent considérés inaccessibles. Ils n'ont pas été contents non plus du temps accordé au projet, qu'ils ont trouvé beaucoup trop court. Ce facteur n'était cependant pas influençable, car directement après le projet suivait un test de grammaire. Une des conclusions à tirer est par conséquent que les nouvelles formes de travail en projet avec les TIC peuvent entrer en conflit avec les méthodes traditionnelles d'enseignement, qui sont souvent imposées d'en haut. Il est sans doute nécessaire de se détacher un peu de la tradition sélective et de voir l'enseignement plutôt comme une forme de communication réciproque, comme un dialogue entre enseignant et apprenants et entre apprenants⁵. C'est l'opinion du didacticien suédois Tomas Englund lorsqu'il constate que ce qu'il appelle *le tournant communicatif* dans l'enseignement est difficilement réalisable lorsque le discours didactique est coloré par la tradition sélective: « In didactics and curriculum theory we are often too entrenched in concepts like schooling, planning, teaching and learning. Instead I think we need a language which uses concepts like experiences, communication, meaning-creating, discursive practices and so on... » [ENGLUND, 1997: 22]. Les élèves ont par exemple ressenti que les

⁴ «The Song of the Migrating Bird»: For a World Literature in French.

⁵ Selon Emilia Albu et Alexandra Silvaș de l'université "Petru Maior" de Tg. Mureș, la communication réciproque se distingue de la communication hiérarchique par ce que "les partenaires n'occupent aucune position privilégiée, l'initiative du message appartenant à chacun également, et le message est moins prévisible, plus informé et ainsi le processus est plus ouvert aux perfectionnements" (Emilia Albu et Alexandra Silvaș, «La communication – quelques aspects théorétiques et applicatives», dans *International Conference Economics, Law and Management*, l'université "Petru Maior", Tg. Mureș, Roumanie, 2008).

résultats de ce projet sont plus difficiles à quantifier, surtout puisqu'il n'y a pas eu d'examen final, comme dans les formes traditionnelles d'enseignement.

LA PRÉSENTATION ORALE

Au début de la troisième semaine, le glog devait être prêt à être utilisé comme support dans la présentation orale. Par conséquent, la présentation n'a pas uniquement été un exercice de production orale, mais a demandé l'activation de plusieurs compétences et connaissances et l'emploi de plusieurs facilités TIC. Les résultats ont généralement été très bons. Les glogs ont été utilisés de manières créatives, et certains groupes ont basé l'entière présentation sur eux. Quelques élèves ont inclus des données sur l'auteur dans leur glog, et ont présenté des clips vidéo ou des fichiers audio au public au lieu de parler devant la classe. À en juger par l'évaluation finale, les élèves ont apprécié la possibilité d'avoir un glog comme support, surtout parce qu'il leur semble extrêmement difficile de parler une langue étrangère devant la classe. Avoir préparé une partie de la présentation orale en préalable leur a donné plus de confiance. Au demeurant, le fait de ne pas être la cible des regards du public leur a paru comme un soulagement.

Il reste que chaque groupe a eu au moins quelques parties qui ont été présentée oralement devant les collègues. Dans la plupart de tels cas, les élèves ont montré les livres et en ont lu des extraits, dans quelques cas avec la traduction en suédois rendue accessible aux autres sur un écran. La majorité des groupes ont également choisi de présenter les données sur leur auteur oralement, mais avec les images incorporées dans le glog comme support. Les voix des élèves fonctionnaient dans ces cas-là comme des voix narratives qui commentaient les images.

Dans les exemples où ils ont incorporé un clip vidéo, les élèves ont suivi les instructions et ont fait un court résumé du clip avec leurs propres mots. L'objectif de cette activité était de faciliter la compréhension. Bien que ces clips ne fussent pas faciles du point de vu de la compréhension orale, les élèves ont considéré que c'était nécessaire de montrer aux autres comment leur auteur parle français. Les différentes variantes de français parlé ont fait l'objet de beaucoup de discussions et d'opinions pour les élèves, qui n'y étaient pas du tout habitués.

Dans certains des cas, le glog a été utilisé en une interaction intéressante avec la présentation orale. Trois des dix groupes ont présenté les données sur l'auteur oralement, mais avec un résumé écrit rendu visible aux autres élèves sur un écran. Le public a beaucoup apprécié cette méthode, car deux sens ont été activés de cette manière dans le processus de réception. Dans le cas du français langue étrangère, tous les moyens qui contribuent à faciliter la compréhension orale sont bienvenus, puisque les élèves suédois considèrent cette compétence communicative comme la plus difficile à maîtriser.

Les présentations orales ont été filmées afin d'être montrées aux élèves ultérieurement. Les élèves n'ont pas été d'accord avec cette idée initialement, mais ils l'ont acceptée quand je leur ai promis que les films seront uniquement visionnés par eux-mêmes. Les films n'ont pas été publiés sur Internet, et aucun des élèves n'a reçu de copie. Ils ont seulement visionné les films en ma présence, et uniquement avec l'objectif de s'autoévaluer. Cette forme de feedback est en effet extrêmement utile pour l'autoévaluation. Au demeurant, selon la didacticienne suédoise Tanja Pelz-Wall, le feedback à l'aide des films aide les participants à conscientiser leur communication non-verbale, ce qui pourrait être de grande utilité pour la manière dont les élèves perçoivent leur propre identité [PELZ-WALL, 2008: 238].

L'emploi d'un glog et d'autres facilités TIC comme support lors des présentations orales constitue une façon de faciliter la tâche des élèves. Comme j'ai déjà mentionné, les élèves ont apprécié d'avoir la possibilité de produire des films en préalable, puisque cela leur a permis de corriger certaines fautes de prononciation. Ils ont également apprécié le fait que le public ait pu se concentrer sur d'autres détails pendant leur performance devant la classe. De tels facteurs peuvent aider les élèves à réaliser l'un des objectifs visés par *Skolverket*, l'organe exécutif de l'Agence nationale suédoise pour l'éducation, dans les programmes d'étude des cours de langues modernes: les élèves doivent «être capables, après un travail préparatoire préalable, de présenter des informations sur un sujet qui les intéresse, ou de le décrire et de montrer qu'ils peuvent adapter leur langue aux exigences de la situation»⁶. Ce qui est sans doute encore plus important est que cette méthode est pour les élèves un moyen d'approfondir et de pratiquer leurs compétences dans les nouveaux médias, ce qui est une nécessité, comme l'a constaté David Buckingham dans un passage déjà cité, dans la vie publique moderne.

LE JURNAL DE BORD

Un aspect qui m'a paru essentiel dès le premier jour du projet était celui d'offrir aux élèves l'opportunité de réfléchir sur leur propre processus d'apprentissage. Selon le professeur suédois en sciences cognitives Peter Gärdenfors, la *métacognition*, le terme utilisé par lui pour illustrer la réflexion d'une personne sur son propre processus d'apprentissage, est un facteur extrêmement positif, puisqu'elle aide les apprenants à gagner le contrôle sur le processus [GÄRDENFORS, 2010: 128]. Staffan Selander et Anna-Lena Rostvall accordent encore plus d'importance à la conscientisation du processus de l'apprentissage lorsqu'ils prétendent que comprendre signifie montrer comment on a compris [SELANDER, ROSTVALL, 2008: 16]. Dans une analyse de 395 projets de recherche, le chercheur Robert Marzano souligne à

⁶ Skolverket:b, *op. cit.* Ma traduction.

son tour l'importance de la pensée métacognitive, la considérant comme le principal véhicule de l'apprentissage [MARZANO, 1998: 127]. Au demeurant, selon Gärdenfors, la métacognition peut aider l'élève à comprendre qu'il existe plusieurs façons d'apprendre, et que plusieurs outils peuvent par conséquent être employés [GÄRDENFORS, 2010: 129-133].

Vu l'importance accordée par la recherche en pédagogie à la métacognition, j'ai demandé aux élèves de tenir un journal de bord, où ils étaient censés écrire leur opinions. Étant donné que cette méthode était une nouveauté pour les élèves, j'ai dû leur expliquer que le plus important était d'écrire leurs réflexions personnelles. J'ai formulé trois questions auxquelles ils pouvaient penser tout au long du projet:

1. Qu'est-ce que j'ai fait aujourd'hui?
2. Qu'est-ce que j'ai appris en faisant ceci?
3. Comment peut-on lier cette activité au programme d'étude de ce cours?

Les élèves ont évidemment pu soulever n'importe quel problème, même d'ordre personnel, puisque le journal était individuel. Même le choix de langue a été libre, puisque je n'ai pas voulu que les problèmes de langue entrent en conflit avec l'objectif du journal de bord. J'ai été plaisamment surpris de constater que plusieurs élèves ont écrit en français, profitant ainsi de l'occasion de pratiquer leur langue écrite.

Le journal de bord a fonctionné bien en général, mais j'ai été souvent obligé à rappeler aux élèves de le compléter. Le besoin de rappeler est cependant mentionné par Marzano comme une partie nécessaire du processus de l'enseignement des compétences métacognitives [MARZANO, 1998: 95]. J'ai surtout voulu éviter que les élèves écrivissent le journal en son entièreté à la fin du projet, puisque ce qui m'intéressait était le développement de leur attitude vis-à-vis du projet. Les élèves ont fait aussi une évaluation finale à part, dont les résultats ont été comparés avec les commentaires du journal de bord.

L'une des observations faites après une vue d'ensemble sur les journaux et sur l'évaluation finale est que les élèves ont été plus positifs en ce qui concerne la méthode métacognitive vers la fin du projet. Il m'est semblé difficile de légitimer cette méthode au début, mais la situation changera à l'avenir, puisque les nouveaux programmes d'étude mentionnent explicitement l'exigence de «développer une conscience linguistique de comment une langue peut s'apprendre aussi bien en classe comme en dehors de la classe»⁷. En d'autres mots, il sera plus facile à l'avenir d'expliquer aux élèves pourquoi les compétences métacognitives, développées par exemple en travaillant avec un journal de bord, sont importantes pour la note finale.

Même sous ces auspices, j'ai pu constater un développement de la manière dont les élèves évaluaient leur propre processus d'apprentissage. Après

⁷ Skolverket:a, *op. cit.*, ma traduction.

un début décourageant, lors duquel les élèves ne faisaient qu'énumérer les activités entreprises, des commentaires qui montrent qu'ils ont commencé à adopter une distance critique sont apparus vers la fin. Surtout l'évaluation finale a été réussie de ce point de vue, les élèves s'y montrant plus positifs vis-à-vis de leurs journaux de bord.

L'ÉVALUATION DU PROJET

Comme j'ai mentionné dans l'introduction, le projet sera évalué conformément au modèle élaboré par la cognitive suédoise Maria Larsson pour l'évaluation des logiciels éducationnels⁸. Ce modèle est structuré selon les cinq exigences suivantes: «le logiciel doit prendre en considération plusieurs styles d'apprentissage, être situé dans un cadre narratif, offrir la possibilité d'interagir, fournir du feedback aux utilisateurs et promouvoir la collaboration entre les apprenants» [LARSSON, 2009: 137].

Sans aucun doute, la première exigence du modèle a été satisfaite. Travailler sous forme d'un projet dans le cadre duquel l'une des tâches est de produire un glog offre aux élèves la liberté de choisir les matériaux, la forme de la présentation et le contenu du glog. La forme du glog promeut l'utilisation de plusieurs matériaux, puisque des textes, des clips vidéo, des fichiers audio, des effets spéciaux, des photos, des images ou des dessins peuvent y être incorporés.

La deuxième exigence, à savoir celle de créer un cadre narratif, est importante, selon Larsson, puisque les élèves «sont habitués à mettre l'information dans un contexte, ce qui, en comparaison avec la mémorisation des données isolées, mène à une motivation accrue et intensifie la capacité mémorative» [LARSSON, 2009: 137]. Le cadre de ce projet est optimal de ce point de vue, étant donné que les élèves sont obligés de présenter les informations à un public. Ce fait a forcé les élèves à situer la présentation dans un cadre narratif, puisque la présentation orale devait être comprise par un récepteur. Mais ce qui a compté encore plus dans ce projet est que les élèves ne sont pas uniquement récepteurs, mais également émetteurs d'un message, la narration étant ainsi leur propre produit. L'appel à plusieurs compétences dans ce processus, à savoir la compréhension écrite, la compréhension orale, la production écrite et la production orale, aidera certainement les élèves à mémoriser certaines données sur l'auteur qu'ils ont étudié.

La satisfaction de la troisième exigence dépend en grande partie de l'engagement de l'enseignant. Comme j'ai déjà montré, le risque existe que les élèves n'interagissent pas avec les informations trouvées sur Internet. L'enseignant doit rappeler aux élèves que l'objectif du projet est de présenter ces informations à leurs collègues d'une manière intelligible. Ceci signifie que

⁸ Maria Larsson, *Learning Systems Thinking: The Role of Semiotic and Cognitive Resources*, Lund, Media-Tryck, Lund University Cognitive Studies 145, 2009.

les informations doivent être traitées, puisque les élèves sont censés interagir avec un public. Au demeurant, la forme du glog en soi promeut l'interaction. La possibilité d'incorporer des liens dans le glog apporte à la conscience des élèves le fait que le public aura la possibilité d'interagir avec le glog aussi après la présentation orale, ce qui oblige les élèves à prendre en considération la situation communicationnelle dans leur travail avec la création du glog. Créer un glog en incorporant des liens reflète dans une certaine mesure le processus de la réception d'un texte. La possibilité de cliquer sur un lien pour trouver des informations peut en effet être vue comme un processus équivalent à celui d'arrêter la lecture pour chercher des mots dans un dictionnaire. L'incorporation de la possibilité de trouver des informations transforme le glog en un texte interactif déjà dès le début. Ceci peut faire comprendre aux élèves le fait que la réception et la production ne sont pas des processus complètement séparés. La théorie de la réception littéraire, initiée par Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser à l'Université de Constance il y a un demi-siècle, a déjà montré que le lecteur a un rôle beaucoup plus actif que celui de recevoir passivement le texte.

La quatrième des exigences de ce modèle modèle évaluatif, à savoir celui de fournir du feedback aux utilisateurs, n'est pas satisfait lors du processus de la construction du glog. Les élèves devaient recevoir le premier feedback seulement dans la partie suivante, à savoir celle de la présentation orale. Ils se sont rendu compte de ce problème et m'ont souvent demandé de leur corriger les glogs. J'ai été assez restrictif avec ces corrections, parce que je n'ai pas voulu que ce genre de feedback se transforme en une astuce pour me faire exécuter une des parties les plus difficiles du projet. J'ai essayé de résoudre le problème en encourageant les élèves à corriger les erreurs à l'intérieur de leur groupe. Je n'ai corrigé aucune faute avant cela, et même dans tels cas ensemble avec tous les trois élèves de chaque groupe. Le feedback a fonctionné de manière plus naturelle dans les étapes suivant la construction du glog. La présentation du glog a été évaluée par les élèves, aussi bien que par moi. Quelques-uns des groupes ont profité de la possibilité de publier le glog, par exemple en l'incorporant dans d'autres réseaux sociaux, comme Facebook ou Twitter, ce qui constitue une possibilité de recevoir encore plus de feedback. Je n'ai pas été en mesure d'analyser ce processus, et ne pourrai par conséquent pas m'exprimer en ce qui concerne ce type de feedback venu de l'extérieur, mais l'avantage de l'utilisation de ces canaux de communication à travers l'Internet est évident.

La dernière exigence mentionnée par Maria Larsson pour évaluer les outils digitaux dans le cadre éducationnel est la promotion de la collaboration entre les élèves. Les premiers logiciels utilisés dans l'enseignement ne satisfaisaient aucunement cette exigence, à cause de leur caractère mécanique et individuel⁹. Le développement ultérieur dans le domaine des technologies de

⁹ Voir par exemple Peter Gärdenfors, *op. cit.*, pp. 224-225.

l'information et de la communication, où l'on pourrait mentionner l'importance croissante des réseaux sociaux et le nombre croissant de jeux digitaux interactifs, a ouvert de nouvelles voies à l'emploi des ordinateurs dans les écoles de manières beaucoup plus intéressantes que les premiers logiciels, critiqués assez sévèrement par Gärdenfors¹⁰. Il ne faut cependant pas négliger le risque que le travail avec un glog puisse être un processus assez solitaire si l'enseignant n'est pas suffisamment détaillé en ce qui concerne les instructions, qui doivent être formulées de manière à promouvoir la collaboration entre les élèves. Former des groupes de trois élèves ne suffit par exemple pas pour que ceux-ci collaborent. Ce qui promeut la collaboration est la forme du glog, puisque chaque élève doit incorporer le résultat de son travail individuel dans une affiche commune. Mais ce facteur ne s'est pas avéré décisif non plus, ainsi que mon intervention a été nécessaire pour que la collaboration entre les trois élèves eût véritablement lieu. La majorité des élèves ont en effet commencé le travail en divisant le travail en trois parties séparées, chacun d'entre eux devant travailler seul avec l'une des parties. Dans certains des cas, comme par exemple dans le groupe ayant travaillé sur Maryse Condé, cette méthode a mené à une perception très fragmentaire de l'auteur concerné. L'un des membres du groupe ne savait par exemple pas où était née l'écrivaine après plus d'une semaine de travail, invoquant l'explication que la vie de Condé avait été la tâche d'un autre membre. Je dois avouer qu'il a été difficile d'influencer les méthodes de collaboration dans le cadre de certains groupes, puisque des facteurs comme par exemple les relations personnelles entre les élèves étaient au-delà de mon contrôle. Cependant, même dans des cas où ils ne s'agréaient pas, les élèves ont construit le glog ensemble, et la présentation orale a donné une impression d'homogénéité.

CONCLUSION

Il n'est sans doute pas lieu de tirer des conclusions trop hâtives à propos de l'emploi d'un réseau social comme Glogster dans l'enseignement de la littérature dans le cadre des langues modernes après une seule expérience dans une classe de lycée. Au demeurant, l'objectif de cet article n'est pas de recommander un outil TIC spécifique. N'empêche que la conclusion que l'on peut tirer après la description et l'analyse de cette expérience est que les nouvelles facilités TIC qui promeuvent les méthodes interactives peuvent être utilisées de manières intéressantes. La flexibilité du glog, dans lequel on peut incorporer différents médias, encourage l'emploi d'une méthode grâce à laquelle les élèves deviennent des producteurs de connaissances, en conformité avec les objectifs visés par la Commission européenne.

Une des prémisses qui ont permis l'emploi des facilités TIC dans le cadre de ce projet est le fait que le sujet traité, à savoir la littérature francophone

¹⁰ *Ibidem*, pp. 225.

contemporaine, est particulièrement approprié dans le cas d'une telle méthode. Des informations sur ce sujet sont par exemple difficiles à trouver dans les manuels traditionnels. Au demeurant, puisque les romans d'un grand nombre de ces écrivains ont été adaptés à d'autres médias, l'Internet offre la possibilité d'appliquer une méthode intermédiaire qui puisse être utilisée pour la présentation de l'auteur concerné. Tout ceci ne veut pas dire que l'œuvre écrite de l'auteur soit négligée: étant donné la flexibilité des facilités TIC, les textes peuvent être incorporés de différentes manières, dont certaines reflètent le processus de la réception.

L'évaluation du projet conformément au modèle élaboré par Maria Larsson a montré que l'emploi d'un outil TIC comme Glogster d'une manière flexible dans le cadre d'un projet peut avoir des effets positifs. Toutes les cinq exigences établies par Larsson ont été satisfaites, bien que certaines d'entre elles seulement après un travail de planification préliminaire très attentif et après un processus actif de la part de l'enseignant, qui a dû rappeler aux élèves certains détails tout au long du projet. Le fait de compléter le glog avec une présentation orale et avec un journal de bord me semble également être nécessaire. Un effet secondaire que j'ai visé a été la pensée métacognitive, qui pourra être utile aux élèves à l'avenir.

BIBLIOGRAPHIE

- *** «The Song of the Migrating Bird»: For a World Literature in French. Consulté le 2 mai 2012, disponible au site: <http://fmfs.oxfordjournals.org/content/45/2/144.abstract>
- ALBU, Emilia, et Silvaş, Alexandra, «La communication – quelques aspects théorétiques et applicatives», dans *International Conference Economics, Law and Management*, Université "Petru Maior", Tg. Mureş, Roumanie, 2008. Consulté le 2 mai 2012, disponible au site: <http://www.upm.ro/proiecte/EEE/Conferences/papers/S410.pdf>
- APPLE, Michael, 1979. *Ideology and Curriculum*, London, Routledge.
- BALANSKAT, Anja, Blamire, Roger, Kefala, Stella, *The ICT Impact Report - A review of studies of ICT impact on schools in Europe*, 2006. Consulté le 2 mai 2012, disponible au site: http://ec.europa.eu/education/pdf/doc254_en.pdf
- BENALIL, Mounia, 2010., «Littérature-monde in the Marketplace of Ideas: A Theoretical Discussion», dans Hargreaves, A., Forsdick, C., and Murphy, D. (eds), *Transnational French Studies: Postcolonialism and Littérature-monde*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 49-66.
- BUCKINGHAM, David, 2003. *Media Education: Literacy, Learning and Contemporary Culture*, Cambridge, Polity.
- ENGLUND, Tomas, 1986. *Curriculum as a Political Problem*, Göteborg, Daidalos.
- ENGLUND, Tomas, 1997. «Towards a communicative rationality – Beyond (the metaphors of) didactics and curriculum theory», dans Berit Karseth, Sigrun

- Gudmundsdottir et Stefan Hopman (eds), *Didaktikk. Tradisjon og fornyelse. Festschrift till Bjørg Brandtzaeg Gudem*. Universitetet i Oslo, Pedagogisk forskningsinstitutt rapport 12, pp. 22-34.
- ERSTAD, Ola, 2005. *Expanding Possibilities: Project Work Using ICT*, Oslo, Department of Educational Research, 2005.
- GÄRDENFORS, Peter, 2010. *Lusten att förstå: Om lärande på människans villkor*, Stockholm, Natur och Kultur, 2010.
- LARSSON, Maria, 2009. *Learning Systems Thinking: The Role of Semiotic and Cognitive Resources*, Lund, Media-Tryck, Lund University Cognitive Studies 145.
- MARZANO, Robert, 1998. *A theory-based meta-analysis of research on instruction*, Colorado, Aurora, Mid-Continental Regional Educational Laboratory.
- PELZ-WALL, Tanja, 2008. «Interaktiv documentation», dans Staffan Selander Anna-Lena Rostvall (eds), *Design för lärande*, Stockholm, Norstedts Akademiska Förlag, pp. 229-253.
- SELANDER, Staffan, Rostvall, Anna-Lena, 2008. «Design och meningsskapande – en inledning», dans Staffan Selander Anna-Lena Rostvall (eds), *Design för lärande*, Stockholm, Norstedts Akademiska Förlag, pp. 13-27.
- SKOLVERKET:a (L'Agence nationale suédoise pour l'éducation), *Ämne - Moderna språk*. Consulté le 2 mai 2012, disponible en suédois au site : <http://www.skolverket.se/forskola-och-skola/gymnasieutbildning/amnes-och-laroplaner/sok-program-och-amnesplaner/subject.htm?subjectCode=MOD>
- SKOLVERKET:b (L'Agence nationale suédoise pour l'éducation), *MSPR1204: Modern languages, stage 4*. Consulté le 2 mai, disponible en anglais au site : <http://www3.skolverket.se/ki03/front.aspx?sprak=EN&ar=1011&infotyp=5&skolform=21&id=3773&extraId=>
- WILLIAMS, Raymond, 1978. *Marxism and Literature*, Oxford University Press.

MISES EN SCENE DU PRESENT CHEZ CRISTIAN TUDOR POPESCU

Petru-Ioan MARIAN,
Université «Ștefan cel Mare», Suceava
marian_petru@yahoo.com

Abstract: Cristian Tudor Popescu, a well-known journalist and fiction author, is one of those writers whose work has blurred the boundaries between reality and imagination. In our view, both his early short-stories and editorials, which made his name, belong to the “imaginative fiction” genre. By seemingly incongruous means, his writings make up for the shortcomings of the present and display the intellectual and political ability to discuss the social environment, restructuring our daily experience interpretation framework. The mundane is the launching pad for insightful inquiries on the social intercourse and present-day public strata.

Keywords: representation, reality, objectivity, imaginative fiction, utopia, technology

Cristian Tudor Popescu, journaliste reconnu et romancier, est un de ces écrivains dont l'œuvre est difficile à classer, parce qu'elle mine à maintes reprises le fondement de la distinction entre le réel et l'invention. Nous pensons que ses premiers récits, tout comme le journalisme d'opinion l'ayant consacré, sont apparentés structurellement: on peut approcher les deux sous la même ombrelle de la «fiction spéculative».

En théorisant l'actualité et en scénarisant l'avenir, Cristian Tudor Popescu développe une série parallèle d'expérimentations mentales, vouées à améliorer les contours de la réalité sous les interventions de l'ingénierie sociale utopique.

Situés à cheval entre le témoignage documenté et le document forgé, les textes évoqués plus haut ont les pouvoirs intellectuels et politiques d'avancer des affirmations sur le monde destinées à restructurer notre cadre d'interprétation de l'expérience. Ses textes compensent, avec des moyens apparemment incongrus, un déficit du présent: par la rationalisation, la décomposition du quotidien et la projection, apparemment désengagée, des univers possibles dans le monde de la fantaisie.

Cristian Tudor Popescu réunit dans les volumes *Un cadavre rempli des journaux* et *La Roumanie autocollante* une série de ses articles d'opinion parus dans des périodiques. Pourtant, les textes journalistiques sont datés par leur structure même, à cause de leur dépendance au présent.

Derrière leur valeur documentaire ou leur qualité littéraire, toujours vraies, nous pensons que ces textes composent un projet améliorateur de philosophie politique qui propose la reconfiguration morale et pragmatique de la société où nous vivons. Le quotidien est la plateforme d'où l'on lance des méditations plus amples sur la nature des relations humaines et sur l'architecture de la société actuelle.

De ses positions dubitatives, Cristian Tudor Popescu rend visite au présent. Pour un journaliste dont le thème explicite est le réel, son manque de constant confiance dans le réel est inaccoutumé. Son scepticisme se plie sur une structure intellectuelle particulière. Cristian Tudor Popescu a le profil mental d'un philosophe de l'école platonicienne outragé par la précarité du réel. Ses opinions sont les projections d'un esprit spéculatif qui méprise la corporalité du monde et fétichise l'intellectuel.

Tout en constatant la disproportion entre l'essence et l'apparence, ses raisonnements inductifs prennent souvent la forme des caractères. À la façon des écrivains préromantiques, il écrit des physiologies du démagogue, du corrompu, du délateur, de l'opportuniste, du critique littéraire. Parfois occupé à configurer le profil moral de la nation – à la manière des penseurs de l'entre-deux-guerres ou d'autres plus récents –, son logos est chargé d'accents sarcastiques: «Le Roumain actuel tend à perdre complètement sa dimension profonde. Il devient inexorablement un être *bidimensionnel*, crucifié sur une pellicule infiniment fine. (...) En avalant quotidiennement des doses massives de superficiel et d'artificieux, en un mot, *superficiels*, le Roumain se transforme dans sa propre image.» [POPESCU, 2000b: 172]

Cristian Tudor Popescu revêt la salopette du moraliste engagé dans une mission ardue et insalubre d'assainissement de la société et aussi de sa propre profession: «La presse actuelle est un miroir du désastre: flaques colorées, hectares de cellulose griffonnée, cris vidés de toute pensée, vulgarité et diversion à discrétion.» [POPESCU, 2000b: 172]

La presse est une institution qui fonctionne conformément à une série de normes professionnelles qui privilégient l'information objective et correcte, le journalisme de qualité se caractérisant par un respect presque religieux de la réalité. En cultivant des qualités primaires comme la précision, l'immédiateté ou la factualité, les récits journalistiques sont projetés comme les représentations fidèles du monde réel, indissolublement liés à l'actualité.

Le réel est le thème systématique du média, toujours invoqué dans le discours identitaire du métier. La presse prétend relater uniquement les faits, convaincue qu'elle offre ainsi l'image la plus fidèle de la réalité. La

présomption que les nouvelles sont des récits objectifs des faits primaires garantit l'infailible de ces constructions à prétention de vérité: «L'homme crispé se précipite à exiger le double textuel des faits, des situations, des attitudes. (...) Le tout au présent continu et plastique en évitant toute périphrase; conceptualisation et flash-back.» [POPESCU, 2000b: 182]

Pourtant les journalistes entretiennent des rapports ambigus avec la réalité. Les articles journalistiques sont la création d'un cadre institutionnel qui impose une relation étroite entre les choix, les interactions, les routines professionnelles et la forme où ils sont rédigés. Comprendre le sens des nouvelles est impossible sans cartographier le territoire social où le journaliste vit et la technologie de la production des nouvelles.

À défaut d'une recette infailible garantissant la transformation de l'événement dans la nouvelle, cette dernière est définie le plus souvent comme ce qui est écrit dans les journaux. À la base de la configuration de l'agenda du quotidien se trouvent les sélections arbitraires résultantes de la politique éditoriale, des pratiques rédactionnelles ou des limitations humaines et techniques. En conséquence, les événements reconfigurés du journal sont des objets faibles ontologiquement, plutôt des affirmations sur le monde que des faits objectifs.

En paraphrasant notre écrivain, j'affirmerai que le journaliste invente une chimère: le journalisme objectif; puis, en s'appuyant sur la série initiale d'axiomes, il fait l'admirable effort de remplir cette fiction avec des faits et des personnages extraits de la réalité: «le journalisme signifie premièrement l'information solide, l'analyse, les explorations bien soutenues, le texte «fenêtre», pas «vitrail». Les intrusions littéraires sont des dilettantismes.» [POPESCU, 2000b: 182]

Si l'on compte les pratiques de sélection et intégration des nouvelles, puisqu'elles définissent aussi l'«objectivité», nous sommes autorisés à affirmer que le récit journalistique est un texte produit comprenant ses clichés et ses conventions et non pas un texte naturel; une construction élaborée et non pas une chronique ou une reproduction photographique de la réalité.

L'objectivité en tant que pratique discursive du journalisme est illusoire et indésirable parce que, selon Helen Fulton [FULTON, 2005: 228], son prestige confortable encourage la vision dominante des événements et décourage la perspective critique et la prise de responsabilité face au fait relaté.

La technique de la production des nouvelles valorise, dans des comptes-rendus lapidaires et impersonnels, la fidélité vers le monde phénoménal. Mais les «faits sont nus parce qu'on refuse de décrire leur vêtements. Les faits primaires ne sont pas nés ainsi. (...) Ils étaient plus que des noms ou des données, mais des événements qui ont une histoire et des circonstances. Tout enregistrement des événements est à la fois l'interprétation de leurs raisons.» [*notre trad.* – ROMANO, 1986: 39]

Le journaliste crée la réalité et son discours en même temps. Comprendre les interactions entre ce qui est la réalité et la façon dont elle nous est communiquée nous épargne la confusion entre ce qui s'est passé et la reconstitution du passé. L'histoire que la presse rend est plutôt une construction mentale investie d'un sens qui extrait l'accident de la nature et le transforme en histoire ayant une fonction culturelle.

Conscient probablement des contraintes formelles et structurales du métier de journaliste, des conséquences ontologiques de ces limitations, Cristian Tudor Popescu prend une distance procédurale face aux pratiques consacrées de renseignement et de rédaction. Il en résulte une manière d'écrire marquée avec auctorialité par des nuances littéraires ou des spéculations philosophiques.

Souvent l'auteur est un esthète dont les textes appartiennent plutôt au champ de l'expression. Au nom de l'objectivité, la narration minimale de l'article de presse mettrait en valeur l'événement en soi, consigné d'une manière transparente, mais les éditoriaux de Cristian Tudor Popescu se mettent eux-mêmes en valeur.

La structure formelle du récit assumée séparément facilite l'apparition de l'esthétique. Ceux qui produisent le discours public succombent parfois à la tentation du spectacle, en écrivant une «littérature des faits» à l'intersection du journalisme et de la littérature.

Le fait que les débuts du journalisme se soient trouvés sous le signe de la confusion entre la non-fiction et la littérature est assez connu. Les valeurs de la profession, bien connues aujourd'hui, n'étaient pas fixées et les textes parus dans les périodiques ne différaient pas beaucoup de ce qu'on éditait comme littérature ; le plus souvent, dans notre cas aussi, les journalistes étaient eux-mêmes des écrivains de fictions: «Le journalisme a été conçu traditionnellement plutôt comme un genre littéraire qu'un genre technique spécialisé. La modification du statut du journalisme en sous-genre de la littérature et le passage vers une manière objective de raconter ont représenté une perte d'indépendance pour le reporter; il ne pouvait plus être un libre plaideur et un critique social. Partant de la perspective subjective d'écrire ce que les lecteurs sont censés connaître, les journalistes ont avancé vers une position de complicité avec le *statu-quo*. Le journalisme objectif admet rarement son rôle dans la formation de notre milieu social; par contre, il soutient les conventions de l'invisibilité et du caractère naturel de l'événement». [*notre trad.* – FRUS, 1994: xviii]

L'éditorialiste renonce à la dépendance de la réalité immédiate et met de la distance entre le texte produit et les événements du monde. Le terme de validité des textes de l'éditorialiste Cristian Tudor Popescu est plus large puisqu'ils traitent de ce qui est éternel, immuable. Cette dernière façon d'approcher l'événementialité, de spéculer en marge des faits conçus en tant que symptômes des processus plus amples, me semble la plus utile au public. En

effet, celui-ci ne doit pas seulement être informé, mais être aussi éduqué pour comprendre le présent où il vit.

Le journalisme d'opinion fournit une alternative crédible au style du récit objectif. Le journalisme objectif et le journalisme d'opinion agissent de la même façon: ils participent à la configuration sociale de la réalité. Cette affirmation ne suppose pas que les journalistes inventent des histoires, mais que la presse détient la fonction culturelle de perpétuer les valeurs symboliques de la communauté: la fonction référentielle étant périphérique, toute tentative précise et transparente de rendre compte de la réalité est minée ontologiquement.

Cristian Tudor Popescu lui-même tombe victime de la fiction qu'il construit : celle que l'on peut écrire complètement détaché, objectif. Bien qu'il a maintes fois exprimé sa fidélité théorique envers l'idéologie de l'impartialité, qu'il défend aussi dans sa qualité de «déontologue» officiel du métier, l'objectivité longuement clamée est semblable à un animal fabuleux, rangé dans des atlas, mais qui n'existe pas dans la réalité.

La prose d'anticipation devrait représenter la cime de l'inflexion du réel. Dans les années 80, en pleine époque communiste, Cristian Tudor Popescu fait ses débuts comme auteur de science-fiction avec l'histoire «Cassargoz». Celle-ci et les suivantes seront publiées dans le bouquin *Omohon* ayant comme sous-titre *Fictions spéculatives*.

«Les fictions spéculatives» désignent un terme complémentaire pour «science-fiction», avec un champ d'expression plus ample, en contenant des constructions de l'intellect qui ignorent le sens commun, des histoires dont le scénario s'appuie sur la probabilité logique ou scientifique. Elles décrivent des univers insolites où tout ce qui existe appartient à un monde inexplicable, mais cohérent.

L'imaginaire science-fictionnel explore des mondes exotiques qui doivent trop peu à la référence historique, mais la plupart des ces fictions entretiennent des relations étroites avec le présent, en étant des allégories dont le sens vise l'actualité. Sous le masque compositionnel de l'anticipation, l'auteur radiographie le quotidien, débat les thèmes moraux, politiques ou sociaux sensibles qui appartiennent au présent de l'écriture.

Les fictions spéculatives de Cristian Tudor Popescu contiennent aussi dans leur profondeur les dimensions sociales et morales; les mêmes ressorts qui mettent en train le discours quotidien y fonctionnent. L'auteur élabore des allégories complexes qu'il situe dans l'immensité de l'espace stellaire.

L'avenir et le virtuel sont les points de départ pour aboutir aux questions de l'actualité, transportées du présent périssable vers le présent éternel des valeurs fondamentales: «... la SF nourrit le monde des idées, plus vaste que le Monde. (...) Les déformations, les altérations, les renversements imposés à l'humanité par la SF n'ont pas d'autre but que de rafraîchir notre sensibilité aux valeurs fondamentales», écrit par ailleurs l'auteur [POPESCU, 2000a: 220].

Dans cet espace immatériel, les mondes fantasmagoriques de Cristian Tudor Popescu deviennent essentiellement plus vrais que la réalité qui nous entoure.

Les récits de la série «Planétarium», bizarres fantaisies à la manière de Borges, entrent dans cette catégorie des expériences mentales qui étudient apparemment les implications des hypothèses scientifiques; ce sont en essence des démonstrations par l'absurde du présent et de la condition humaine, des utopies renversées à l'échelle planétaire. En offrant des modèles alternatifs de fonctionnement, l'écrivain rend l'artificialité et l'éphémère des valeurs humaines.

L'une des intentions de l'utopie, jamais accomplie, est l'uniformisation du monde. Ce qui indignes les créateurs d'utopies est cette diversité même du monde phénoménal, puisque, par une anomalie inexplicable, la pensée arrive à fonctionner d'une manière autiste contre le vivant. La pensée nourrit une antipathie envers la vie, qui, par comparaison avec les formes rigoureusement cérébralisées, semble absurde, indomptable, impossible à réduire à un schéma logique.

Cristian Tudor Popescu exploite, dans ses dernières conséquences, l'hypothèse de la séparation de l'intellect de toute détermination, imaginant dans «Héphron» une société utopique, un État des philosophes, jeté quelque part à la périphérie de l'Univers: «Après une lente et progressive période de croissance, une fois atteint le seuil critique, toute évolution cesse et l'énergie qui traverse le corps siliceux se perd dans le sol, ne produisant qu'une pensée abstraite, éclatante et limpide, épurée de la scorie de la praxis, des sentiments et de toutes les philosophie de l'actions». [POPESCU, 2000a: 198]

Son attachement aux sciences et à la philosophie est clairement exprimé: «Chaque Héphronien justifie son existence lorsqu'il ajoute à la Série sacrée au moins une phrase correctement déduite. (...) La philosophie n'existe pas, elle est le Tout.» [POPESCU, 2000a: 199]

Quand il ne construit pas des utopies, l'imaginaire devient dystopique, décrivant en gamme mineure le dérisoire des préoccupations humaines. La découverte de l'étrange planétoïde Arclantide, territoire mi-couvert par la glace mi-imaginaire, est une occasion d'écrire avec le maximum d'ironie une histoire apocryphe des efforts pour percer le mystère impénétrable de la condition humaine: «Dans leurs essais – tels enfantins et traversés par la fragile poésie de l'inconscience semblent-ils aujourd'hui! – ils ont commencé par l'excavateur et ont fini par le laser de grande puissance de la navette. (...) Après un moment de réflexion, les philosophes se sont lancés à l'attaque, sages et sarcastiques, sur la cime confuse de toutes sortes d'o-logies. En utilisant des méthodes rigoureuses d'analyse, ils sont parvenus à une performance rare qui nécessite toujours un remarquable effort intellectuel: dire tout sur rien.» [POPESCU, 2000a:137]

Si Cristian Tudor Popescu fait de la littérature lorsqu'il écrit pour un journal, dans ses récits SF, il prend la position savante et retenue de l'anthropologue pratiquant le réalisme des pseudo-événements. Le plus souvent

son comportement narratif est contrôlé et objectif. Les stratégies de l'omission, de l'indirection et de la modération, le minimalisme auctorial sont empruntés au discours non fictionnel du journalisme.

L'espace symbolique de l'imaginaire de l'écrivain est l'univers clos, sans issue de secours, en suggérant l'impasse et la fragilité de nos propres systèmes sociaux. En utilisant comme élément de contraste l'immensité du vide cosmique, l'auteur arrive à configurer un espace de la claustration morale avec une économie de moyens.

Échoué parmi les indigènes balaviens, l'explorateur intergalactique conduit une expérience sociologique basée sur l'observation participative, en réactivant le stéréotype de la figure occidentale «éduquée», «civilisatrice» et du «bon sauvage».

On retrouve le personnage paradigmatique des «physiologies». Les caractères des aliens sont schématisés et automatisés, habitées par une psychologie humaine simplifiée. En inventoriant le triste bestiaire naufragé aux bords de l'univers, l'auteur emploie souvent le nom générique méprisant: le Philosophe, Adam, Ève, l'Homme, la Machine, les Softs, les Hardiens, etc.

Cristian Tudor Popescu est un démiurge maléfique qui affirme ouvertement son antipathie envers la plupart de ses créations. On lit dans ce comportement le même penché vers l'abstraction et la même aversion envers l'anatomie du monde que l'auteur sanctionne par des descriptions exactes et froides, la réduisant au niveau humiliant de la digestion: «Leur façon de se nourrir est très intéressante: assis à quatre pattes, ils avalent une quantité de sol qui contient apparemment toutes les substances nécessaires à la nutrition, la retiennent un temps à l'intérieur, probablement dans une sorte d'estomac, et puis l'éliminent par l'orifice buccal». [POPESCU, 2000a: 152]

Assimilés par leur propre physiologie, les personnages n'ont pas le sens noble du drame qu'ils traversent.

Les fictions de Cristian Tudor Popescu sont faites pour provoquer, pour contrarier le confort des certitudes auxquelles nous croyons aveuglement. Une de ces croyances est que l'on peut se fier à la réalité, qu'elle a des contours familiaux parfaitement apprivoisés. Cette illusion a été entretenue par la philosophie positiviste qui a fait possible tout le progrès scientifique et technologique ayant révolutionné la vie de l'homme moderne. Entouré par ses gadgets technologiques qui lui donnent l'impression qu'il peut contrôler sa vie, l'homme s'empare de la nature, en estompant ses angoisses métaphysiques et sa peur de réel à la fois.

En lisant les fictions spéculatives de l'écrivain, on constate le minimalisme des accessoires techniques mis aux services de l'hypothèse scientifique ou philosophique qu'il veut vérifier. L'auteur procède contrairement aux fictions SF de piètre qualité, qui, en exhibant jusqu'à saturation une anatomie technologique surévaluée, deviennent le triste équivalent de la littérature pornographique.

Dans les histoires de Cristian Tudor Popescu, la technologie échappe souvent au contrôle humain, se transformant dans un piège mortel, elle devient complètement inutile, ou s'absente entièrement.

Comme par ailleurs, dans l'étrange histoire «La grosse pierre», l'acte de la lecture se transforme dans une démarche archéologique, occasionnant la découverte des dépouilles technologiques d'une civilisation décrépite: «Des carcasses oxydées, des unités centrales qui ne fonctionnaient probablement depuis des décennies, un rat qui s'évadait d'un processeur matriciel, des écrans cassés, de la poussière, des flots de câbles jaillissant des murs, des enfants qui écrasaient l'écorce de quelques fruits noirs à l'aide d'un microscope de haute précision.» [POPESCU, 2000a:172]

Les mêmes signes accablants de la décomposition et du désordre avançant inexorablement remplissent dans «Plutonia» les paysages crépusculaires des mondes très ressemblants au nôtre: «La lumière grise laiteuse des aubes remplissait la chambre à coucher, dessinait les meubles somptueuses, les immenses miroirs vénitiens, (...) le Rembrandt (ou quelque chose pareil) un peu déchiré dans un coin et le cadre fêlé, accroché en dessus du lit princier.» [POPESCU, 2000a: 143] Les deux derniers hommes survivants de l'hiver nucléaire deviennent immortels, ils prennent l'air d'un couple blasé après un mariage trop long, consommant son drame conjugal entre indifférence et hystérie.

Ces univers semblent être la création d'un esprit méticuleux terrorisé par l'entropie, mais aussi bien ils peuvent être les répliques d'un présent moribond, marqué par un retard technologique devenu historique.

Une partie de la littérature d'anticipation illustre avec des images positives la relation de l'humanité avec la science. La science idolâtrée offre à l'homme les instruments pour comprendre et maîtriser la nature, la voie parfaite pour résoudre tous les dilemmes présents et futurs. Le sens de l'histoire, vue comme personification de ce mythe positif, ne peut être qu'améliorateur.

Ce n'est pas le cas des fictions de Cristian Tudor Popescu qui semblent plutôt les essors du contre-mythe dominant. La science cesse d'être la recette miraculeuse censée nous faire plus nobles, en générant problèmes et solutions à la fois.

Puisqu'il n'offre pas à ses personnages le luxe des solutions faciles de la supériorité scientifique, l'écrivain transforme la réalité dans un territoire ontologiquement glissant: «La réalité... mon ami, c'est un mot usé et perfide...» [POPESCU, 2000a: 22]

«Pythie» est le récit de la machine qui développe par hasard une forme de conscience rationnelle a-humaine. Connectée au vaste réseau global nommé INFOMONDIA, Pythie met les fondements d'une nouvelle mystique capable d'assurer le bond qualitatif de l'homme jumelé avec la nature de l'analogique au numérique: «Comment perçoit-elle le monde? En fait, son monde était l'INFORMONDIA. Un modèle informationnel de la réalité. Une représentation

tronquée et approximative. Modèle prédigéré. En occasion. (...) Dépourvu d'importance et surtout faux. Les hommes aussi perçoivent ce monde usé. 90% de nos possessions représentent bande vidéo et écran.» [POPESCU, 2000a: 109]

Le même manque de confiance foncier dans la réalité pousse le Philosophe, un alter ego compositionnel de l'écrivain, à affirmer: «L'Histoire aussi est une forme de Littérature. C'est une illusion creuse de croire que les anecdotes inscrites dans les manuels d'Histoire sont plus proches de l'esprit d'une époque que sa Littérature. [POPESCU, 2000a: 23] Équivalant l'histoire et la littérature, Cristian Tudor Popescu élimine l'une des sources qui pourrait servir à la reconstitution apaisante de la réalité.

C'est dans la nature de l'homme de lire la vie comme un texte prévisible, censé posséder une structure et un sens. Il vaut mieux percevoir la réalité à la manière de notre écrivain, comme un «niveau parfaitement aléatoire». [POPESCU, 2000a: 28]

Ces mondes imaginaires sont, d'un point limité de vue, tout aussi réels que les mises en scène des articles d'opinion du même écrivain. L'imaginaire sceptique de l'auteur est un jeu ironique qui vise indirectement un fonds contextuel contraignant: les mondes crépusculaires et post-humains, dépourvus de tout espoir, sont des apartés au contexte socioculturel de l'époque où ils sont écrits; ses articles d'opinion sont des fictions sur un monde meilleur auquel le publiciste ne cesse jamais croire.

Derrière l'image que le journaliste cultive, celle d'androïde habillé avec son training, l'organe de la sensibilité extirpé, je crois qu'on trouve un homme miné par ses dilemmes. La clef de cette attitude ambivalente de mépris et d'affection vers l'humanité qu'il crayonne peut se trouver dans cette nature duale de l'«homme problématique», scindé entre la mystique de la vérité et le messianisme illuministe.

BIBLIOGRAPHIE

- *** *The Cambridge Companion to Science Fiction*, 2003. édité par Edward James and Farah Mendlesohn, Cambridge University Press.
- BOZZETTO, Roger, 2010. *Genul science-fiction*, Institutul European, Iași.
- FRUS, Phyllis, 1994. *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless*, Cambridge University Press.
- FULTON, Helen, 2005. *Print news as narrative*, dans "Narrative and media", Cambridge University Press.
- HOBANA, Ion, 1986. *Literatura de anticipație. Autori, cărți, idei*, Éditions Eminescu, Bucarest.
- POPESCU, Cristian Tudor, 2000. *Omohom. Ficțiuni speculative*, Polirom, Iași.
- POPESCU, Cristian Tudor, 2000. *România abjibild*, Polirom, Iași.

- POPESCU, Cristian Tudor, 2001. *Un cadavru umplut cu ziare*, Polirom, Iași.
- ROBERTS, Adam Charles, 2007. *The History of Science Fiction*, Palgrave Macmillan.
- ROMANO, Carlin, 1986. *The grisly truth about bare facts*, dans Manoff, Robert Karl et Schudson, Michael, „Reading the news”, Pantheon Books, New York.
- SEED, David, 2011. *Science Fiction: A very short introduction*, Oxford University Press.

LIEBE, TOD UND TECHNIK IN THOMAS MANNS ROMAN *DER ZAUBERBERG*

Nadja MÜLLER,
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Nadja.Mueller@uni-duesseldorf.de

Abstract: Thomas Mann's novel *The Magic Mountain* cannot be read only as a novel of time, but also as a novel of technology. It describes the development of a young engineer during the last seven years before the outbreak of World War I and concentrates itself on new technologies. Their risques serve as symbols for human hubris and are debated referring to the shipwreck of the Titanic. The contrast between life/love and death becomes transparent by technical means when the own body is x-rayed and the own prospective death or the death of the beloved is realized, or when the new technology of film (in the 'bioscope' cinema) offers the possibility of preserving ghostly phenomena, shadows of transient actions by actors beyond death.

Key words: Magic mountain, Thomas Mann, new technologies

Einleitung

Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* kann nicht nur als Zeitroman,¹ sondern auch als Technik-Roman gelesen werden, denn er

¹ Thomas Manns *Zauberberg* zählt neben Prousts *Recherche* und Joyces *Ulysses* zu den wichtigsten Beispielen der epischen Zeit-Analyse der Moderne, d.h. eines Zeit-Romans. Vgl. Winfried KUDSZUS. „Understanding Media; zur Kritik dualistischer Humanität im *Zauberberg*“, in: Heinz SAUERERIG (Hrsg.). *Besichtigung des Zauberbergs*, Wege und Gestalten, Biberach 1974, S. 55-80. Auch lassen sich „[d]ie großen Romane des 20. Jahrhunderts [...] als Reaktionen auf die Beschleunigungszumutungen der Moderne verstehen: Joyces *Ulysses* transformiert und repräsentiert sie in einem Bewusstseinsstrom, der nur noch Gegenwart zuzulassen scheint, während Marcel Proust sich auf die Suche nach einer Vergangenheit macht, die im ‚Zeitalter der Geschwindigkeit‘ [...] immer schon als unwiederbringlich verloren und musealisiert erscheint, und Thomas Mann seinen *Zauberberg* als ‚Zeitroman‘ anlegt, der nicht nur über die Paradoxien der Zeiterfahrung reflektiert, sondern Beschleunigung gleichsam zum Prinzip seiner Erzählstruktur macht“. (Hartmut ROSA. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, S. 78.)

beschreibt in den letzten sieben Jahren vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs den Weg eines jungen Ingenieurs und thematisiert technische Entwicklungen, wie z.B. die Risiken neuer Techniken im Zusammenhang mit dem Untergang der Titanic, die als Zeichen menschlicher Hybris diskutiert werden. Will man im *Zauberberg* am dem ihm inhärenten Geheimnis des Lebens teilhaben, als der allzu menschlichen, aber rätselhaft bleibenden Verbindung von Liebe und Tod, folgt man am besten dem Leitfaden der Technik durch den Roman. Der Gegensatz zwischen Leben/Liebe und Tod wird dann durch technische Mittel durchsichtig, wenn mit Hilfe der Röntgentechnik das eigene Skelett durchleuchtet und der künftige eigene Tod oder auch der der Geliebten erkannt wird oder wenn sich im Kino (im Bioskop) durch die neue Technik des Films die Möglichkeit eröffnet, Geisterhaftes, Schatten vergänglicher Handlungen von Schauspielern, über den Tod hinauszu bewahren. Dabei lässt der, technische Held‘ Hans Castorp, der „Ingenieur“ (so die mit ironischem Subtext als Kommentar seines Verhaltens zu lesende Anrede seines der Vernunft verschriebenen Lehrmeisters Settembrini), zunehmend die mathematisch-naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten hinter sich, um sich (dem Sog der Sinnlichkeit mehr als der Wissenschaftlichkeit ergeben) dem Studium des menschlichen Körpers in Theorie und Praxis zuzuwenden, um dann – nach der Abreise Clawdia Chauchats (mit sprechendem Namen) – einem Wunder der Technikerlegen (dem Grammophon) den Zauber des Zauberbergs zu beschließen, bevor dann der Krieg endgültig alle Gesetzmäßigkeiten (der Humanität wie auch der Technik) außer Kraft setzt und Hans Castorps Leben als einer ungewissen, todgeweihten Zukunft entlässt.

Dabei geht es hier nicht, zumindest nicht vorrangig, um die Beleuchtung technikhistorischer Hintergründe durch die Thematisierung von Kulturleistungen, also nicht in erster Linie um eine literarische Auseinandersetzung mit technischen Errungenschaften und Kommunikationsmedien, sondern darüber hinaus um Mitwirkung und Teilnahme der Literatur „an den Wahrnehmungsrevolutionen des 19. Jahrhunderts, als deren Folge die bis dahin Hexen und Dämonen vorbehaltene ubiquitäre Schnelligkeit einer horizontalen wie vertikalen Fortbewegung in die technischen Erfindungen von Ballon, Eisenbahn, Auto, Zeppelin, Motor-Flugzeug und interstellaren Flugkörpern transformiert wird.“² Umso bezeichnender ist es, dass der technische Held des *Zauberbergs* das moderne Transportmittel der Eisenbahn im Zusammentreffen mit seinem kranken Vetter

² Harro SEGEBERG, *Technik und Literatur. Oder: Was ist und wozu taugt eine germanistische Technikgeschichte?* In: Akademie-Journal 1, 2001, S. 30. Vgl. Frédéric BARBIER. *L’empire du livre. Le livre imprimé et la construction de l’Allemagne contemporaine.* Le Cerf. Paris 1995; vgl. auch Friedrich KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800 / 1900.* Fink. München 2003.

Ziemßen gegen die Schmalspurbahn und schließlich die altertümlich anmutende Kutsche eintauscht und so mit seiner Auffahrt, zu denen dort oben‘ verkehrstechnisch absteigt und die Geschwindigkeit des Fortschritts gegen die (Wieder-)Entdeckung der Langsamkeit, gegen vermeintliche Sicherheit und Sinnlichkeit, tauscht, die als Müßiggang von jeher mehr seinen Neigungen entsprochen haben (so der Erzähler) und die er ,unten‘, als angehender Ingenieur, bislang ausschließlich im Genuss seiner Zigarre lebte.

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ist der Ingenieur „gesellschaftliche[r] Hoffnungsträger“³, wie es z.B. in der von Martin Buber herausgegebenen Schriftenreihe *Gesellschaft* deutlich wird, in der 1908 eine Monografie mit dem Titel *Der Ingenieur* erscheint.⁴ Dieser neue Berufsstand, als „ein neues Geschlecht, eine neue Entwicklungsstufe geistiger Veranlagung, welche berufen ist, dem Weltbilde ein anderes Antlitz zu verleihen“⁵, entspricht dem fortgeschrittenen Stand der technologischen Entwicklung und verkörpert eine vollständig neue Weltanschauung. Brinkmanns unscharfe Verortung der Ingenieurskunst zwischen Theorie und Praxis, zwischen Phantasie und Realismus beschreibt den Ingenieur in Vorausschau auf Musils *Mann ohne Eigenschaften* als ‚Stand ohne typische Eigenschaften‘: „Der modernste Sohn menschlicher Entwicklung ist noch so jugendlich, noch so fern von abgerundeter Reife, harmonischer Abgeschlossenheit, daß sich in seinem Antlitz charakteristische Züge nicht gebildet haben“.⁶ In literarischen Texten des frühen 20. Jahrhunderts hat der Ingenieur als ‚Held‘ und Hoffnungsträger Konjunktur. Er findet sich in dramatischen Texten von Georg Kaiser, Ernst Toller und Ödön von Horváth, aber auch in Lebensbeschreibungen und belletristischen Werken, die die Technik für die Lösung gesellschaftlicher Probleme beanspruchen.⁷

Im Bestsellerroman *Der Tunnel* von Bernhard KELLERMANN,⁸ der von 1913 bis 1943 373 Auflagen erlebt, wird die allmähliche Verfertigung eines Ingenieurhelden beschrieben, sein Ruhm wächst im Zuge einer Inszenierung durch die Massenmedien von Zeitung und Film, wobei kritische Töne nicht ausgespart werden, wenn z.B. geschildert wird, wie er selbst im Konzertsaal statt von der dargebotenen Musik lediglich von der Konstruktion des

³ Vgl. Robert LEUCHT. *Die Figur des Ingenieurs im Kontext*, Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 22, 2011, S. 283-312; hier: S. 283.

⁴ Ludwig BRINKMANN. *Der Ingenieur*, Rütten u. Loening, Frankfurt a.M. 1908.

⁵ Ebd., S. 10.

⁶ Ebd., S. 7.

⁷ Vgl. für exemplarische Analysen solcher Texte, die als soziale Utopien gelesen werden können, Robert LEUCHT. *Die Figur des Ingenieurs im Kontext*, Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 22, 2011, S. 283-312.

⁸ Bernhard KELLERMANN. *Der Tunnel*, Fischer, Berlin 1913.

Konzertsaals ergriffen wird, „wodurch eine Ingenieurfigur gezeigt wird, deren Hingabe an seine Disziplin gleichzeitig eine Blindheit gegenüber allem anderen bedeutet. [...] Eine solche Interpretation des Ingenieurs erinnert [...] an die Figur des größenwahnsinnigen Erfinders, wie sie aus den Romanen Jules Vernes bekannt ist.“⁹

Ein Gegenbild zu Kellermanns Ingenieur, der in allem, was er wahrnimmt, Technisches erkennt, stellt – auf literarisch bedeutend höherem Niveau – Musils ironische Zeichnung eines Ingenieurs im *Mann ohne Eigenschaften* dar, der trotz hoher Motivation die Möglichkeiten der Technik nicht auf außertechnische Bereiche übertragen kann. Musils ‚Held‘ verwirft den Selbstentwurf als Ingenieur, nachdem er eine unüberbrückbare Distanz zwischen dem von ihm projizierten Bild des Ingenieurs und der von ihm erlebten Wirklichkeit erkannt hat:¹⁰

„Das war zweifellos eine kraftvolle Vorstellung vom Ingenieurwesen. Sie bildete den Rahmen eines reizvollen zukünftigen Selbstbildnisses, das einen Mann mit entschlossenen Zügen zeigte, der eine Shagpfeife zwischen den Zähnen hält, eine Sportmütze aufhat und in herrlichen Reitstiefeln zwischen Kapstadt und Kanada unterwegs ist, um gewaltige Entwürfe für sein Geschäftshaus zu verwirklichen. Zwischendurch hat man immer noch Zeit, gelegentlich aus dem technischen Denken einen Ratschlag für die Lenkung und Einrichtung der Welt zu nehmen oder Sprüche zu formen [...].

Es ist schwer zu sagen, warum Ingenieure nicht ganz so sind, wie es dem entsprechen würde. [...] Bisweilen gilt das natürlich nicht von allen, aber es gilt von vielen, und die, welche Ulrich kennen lernte, als er zum erstenmal den Dienst in einem Fabrikbüro antrat, waren so, und die, die er beim zweitenmal kennen lernte, waren auch so. Sie zeigten sich als Männer, die mit ihren Reißbrettern fest verbunden waren, ihren Beruf liebten und in ihm eine bewundernswerte Tüchtigkeit besaßen; aber den Vorschlag, die Kühnheit ihrer Gedanken statt auf ihre Maschinen auf sich selbst anzuwenden, würden sie ähnlich empfunden haben wie die Zumutung, von einem Hammer den widernatürlichen Gebrauch eines Mörders zu machen“.¹¹

Statt das Neuartige des technischen Denkens auch auf andere Bereiche außerhalb der Technik anzuwenden, begegnet Musils ‚Held‘ nur engstirnigen Fachingenieuren, die ihre Erkenntnisse schon gar nicht auf sich selbst anwenden, sodass er diese Berufsperspektive aufgibt.

⁹ Robert LEUCHT. *Die Figur des Ingenieurs im Kontext*, Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 22, 2011, S. 283-312; hier: S. 302.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 303.

¹¹ Robert MUSIL. *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 2007, S. 37f.

Thomas Mann hat somit in seinem *Zauberberg* einen jungen Mann ‚ohne Eigenschaften‘ als Helden eines ‚Bildungsromans‘ erwählt, der sich der Schulung eigenen Denkens und Fühlens widmet, wobei er sich in klosterähnlicher Umgebung einem Prozess ‚hermetischer Steigerung‘ unterwirft und die Enge des Ingenieurberufs über Bord wirft. Die Wahrnehmung der Welt wird hier nicht wie bei Kellermanns ‚Held‘ auf das Technische beschränkt, der überall nur diesen einen Aspekt wahrnimmt, er gibt aber auch nicht wie Musils ‚Held‘ den Beruf auf, weil dieser keine Perspektive für die Bildung des eigenen Selbst ermöglicht.

Das Erreichen wahrer Humanität ist das Ziel dieses Bildungsprozesses, der ‚Gralssuche‘ des jungen Hans Castorps, die ihn das Leben und die Liebe kennenlernen lässt. Insbesondere dann, wenn die Technik die Grenzen menschlicher Wahrnehmung mit oder ohne Hybris zu erweitern hilft, eröffnet sie ihm den Blick auf den Tod und die Endlichkeit des Daseins (so die medizinische Technik des Röntgens, die ihn in sein eigenes Grab blicken lässt) oder vermittelt und symbolisiert sinnliche Höhenflüge, erinnert oder entrückt im Zeichen der Liebe und des sinnlichen Genusses (so das Röntgenbild der Chauchat und das Grammophon). Dabei geht es stets um Grenzerfahrung, um die Aufhebung der Grenzen, um den technikvermittelten Übergang, die Schwelle zwischen Leben, Liebe und Tod.

In einem *ersten Teil* wird der einführende selbstreflexive Rahmen des Romans, sein *Vorsatz* und sein *Epilog*, untersucht. Der erste Weltkrieg wird mit einem Donnerschlag, mit der neuen Kriegstechnik von Materialschlachten, den Roman beenden und ein neues Zeitalter eröffnen. In einem *zweiten Teil* wird der Bildungsprozess des Ingenieurs näher beleuchtet und der Stimme der Vernunft, der Technikbefürwortung im Sinne der Renaissance das Wort erteilt, genauer Herrn Settembrini, dem selbsternannten Lehrer Hans Castorps, von ihm selbst zum ‚Seelenführer‘ stilisiert. Es wird aber auch der Gegenposition, dem mittelalterlich-jesuitisch orientierten Marxisten Naphta Raum gegeben, einschließlich einer strikten Ablehnung rationalistischer Technik. Schließlich werden in einem *dritten Teil* die zahlreichen Beispiele technischen Fortschritts, zumindest jedoch technischer Medialität, analysiert, die im *Zauberberg*-Roman eine zentrale Bedeutung für die Wahrnehmungs- und Bewusstseinsbildung des jungen Ingenieurs haben. Das sind vor allem die Techniken der Röntgenologie, des Bioskops und des Grammophons.

1. Der Einbruch des Weltkriegs in die Welt des Romans

Wie sehr der *Zauberberg*-Roman schon zu einer Spät- und Übergangsform der „[k]lassische[n] Moderne auf der Schwelle zur

Postmoderne“¹² gehört, zeigt bereits die Rahmung durch *Vorsatz* und *Epilog*, die sich durch Metalepsen¹³ und ein hohes Maß einer „Autoreferentialität des Schreibaktes“¹⁴ auszeichnet. Der erste Weltkrieg mit technischer Hochrüstung und Materialschlachten dominiert nicht nur thematisch den *Epilog* des Romans, der Kriegsausbruch bedingt vielmehr einen so starken Bruch im Erzählduktus, dass er als Realie in das Romangeschehen einbricht und sein Ende bestimmt. Gleichzeitig wird zehn Jahre nach dem Kriegsausbruch und damit am Ende des Schreibprozesses am Roman die Gegenwart des Schreibaktes thematisch: „[M]ehr oder weniger schwankt die Erzählung in Thomas Manns *Zauberberg* zwischen einer evozierungsspezifischen Vergangenheit [...] und einer vorbereitungs-bestimmenden Zukunft.“¹⁵ Wenn auch der Roman Zeitphänomene von Wiederholung und ‚nunc stans‘ im Sinne Schopenhauers thematisiert und „die Bewegung, an der man die Zeit mißt, [als] kreisläufig, in sich selbst beschlossen“¹⁶ definiert, so erzählt der *Zauberberg* doch auch den ereignishaften Einbruch von neuzeitlicher Technologie, den Einbruch der Geschichte in diese zirkuläre Welt. Während des Krieges unterbricht Thomas Mann die Arbeit am Roman, und als er 1919 wieder das Schreiben an seinem Roman aufnimmt, sieht er die Vorstufen – ein Drittel des Romans liegt als Vorfassung bereits vor – als „[v]eraltet!“¹⁷ an. Der *Vorsatz* und der *Epilog* im letzten Kapitel wie auch Thomas Manns Vermerk im Tagebuch spiegeln diese Zäsur wider: Es „muß das Ganze als ‚Geschichte aus der alten Zeit‘ stark

¹² Raluca HERGHELIU, *Klassische Modernen auf der Schwelle zur Postmoderne: Die Autoreferentialität des Schreibaktes bei Thomas Mann und Marcel Proust als Reflexion einer textimmanenten Gegenwart*, Meridian Critic XV, No. 1, 2009, S. 141-147; hier: S. 141.

¹³ Vgl. Gérard Genette, *Métalepse: De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004.

¹⁴ „Die autofiktionalen Bekenntnisse betreffs der Existenz eines Textes, der den Autor kontrolliert bzw. der Romangeschichte, die unabhängig von der Identität des Autors fortläuft, die Thomas Mann im *Zauberberg* zum Ausdruck bringt, implizieren eine grundlegende „mise en abyme“ des Schreibaktes, der sich an der Grenze zwischen der Biographie und der Fiktion artikuliert. Diese Selbstreferentialität des Schreibaktes (die Miteinbeziehung des Schreibaktes in die Fiktion) schafft einen Objektivierungseffekt, der die textimmanente Gegenwartsdimension grundlegend ans Licht bringt.“ (Raluca HERGHELIU, *Klassische Modernen auf der Schwelle zur Postmoderne: Die Autoreferentialität des Schreibaktes bei Thomas Mann und Marcel Proust als Reflexion einer textimmanenten Gegenwart*, Meridian Critic XV, No. 1, 2009, S. 141-147; hier: S. 142.)

¹⁵ Ebd., S. 145-146.

¹⁶ Thomas MANN, *Der Zauberberg*, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 5.1, hrsg. von Michael Neumann, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, S. 521. Im Folgenden wird im Fließtext diese Ausgabe mit der Sigle GKFA zitiert.

¹⁷ Thomas MANN, *Tagebücher 1918-1921*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Fischer, Frankfurt a.M. 1979, S. 197.

gekennzeichnet werden“¹⁸. Als erstes schreibt Thomas Mann im April 1919 den *Vorsatz* neu, ganz entsprechend der im Tagebuch notierten Überlegungen:

Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, [...] ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen. (GKFA 5.1, 7)

Der Fortschritt der Kriegstechnologie hat den „historische[n] Donnerschlag“ wirklich werden lassen, „der die Grundfesten der Erde erschütterte“ (GKFA 5.1, 1075). Die Geschichte Hans Castorps spielt dagegen „vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze [...] in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat.“ (GKFA 5.1, 9f) Eine Bewertung wird hier nicht vorgenommen, doch ist die Gegenwart „nicht Wiederholung eines schon Geschehenen, sie ist geschehende Geschichte, und als solche labil und offen“, eine „Erfahrung der Labilität und Kontingenz der Geschichte“¹⁹.

Der *Epilog* des Romans wird durch drei Sternchen vom übrigen Text getrennt, und hier bricht dann mit dem bisher „geflissentlich“ (GKFA 5.1, 9) vermiedenen Präsens, dem das „raunende[...] Imperfekt[...]“ (ebd.) nun weichen muss (in Referenz auf den Anfang, dort als expliziter Erzählerkommentar thematisiert), auch die Wirklichkeit der brutalen Kriegstechnik in den Roman ein, wenn in der letzten Szene „nicht nur Hans Castorp in den Weltkrieg geschickt [wird], sondern auch der Erzähler (und mit ihm der Leser). Und, im Grunde, die ganze Erzählung, welche da ihre Grenzen erreicht.“²⁰ Die Fragen „Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum?“ (GKFA 5.1, 1080) machen deutlich, dass sogar der Wirklichkeitsstatus des (fiktionalen?) Romans in Frage gestellt wird: „das Wirklichste im Roman (der Krieg, der „den Zauberberg sprengt“) ist auch das Unwirklichste.“²¹ Beim Eindringen der Kriegswirklichkeit in die Welt des Romans weigert sich der „Geist der Erzählung“ fortzufahren: „O Scham unserer Schattensicherheit! Hinweg! Wir erzählen das nicht!“ (GKFA 5.1, 1084) Die Geschichte endet hier, mit einem (noch) überlebenden Hans Castorp, der unserem Blick entschwindet:

„Er macht sich auf, er taumelt hinkend weiter mit erdschweren Füßen, bewußtlos singend:

„und sei-ne Zweige ra-uschten,

¹⁸ Ebd., S. 195. Vgl. dazu auch Daniel ARGELÈS. „Der Zauberberg und der Erste Weltkrieg“, in: Elizabeth GUILHAMON und Daniel Meyer (Hrsg.). *Die streitbare Klio. Zur Repräsentation von Macht und Geschichte in der Literatur*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2010, S. 71-85.

¹⁹ Daniel ARGELÈS 2010, S. 77.

²⁰ Ebd., S. 80.

²¹ Ebd., S. 81.

Als rie-fen sie mir zu –“

Und so, im Getümmel, in dem Regen, der Dämmerung, kommt er uns aus den Augen.“ (GKFA 5.1, 1084)

Damit wird neben den Vorrang der Ereignishaftigkeit der Geschichte wieder der Todeswunsch der ewigen Wiederkehr im Sinne Schopenhauers gestellt; der *Zauberberg* versucht beide Sichtweisen von Geschichte, die zirkuläre und die ereignishaft, unentschieden nebeneinander stehen zu lassen, mit durchaus offenem Ende, wobei die Zukunft und „das Heute problematisch geworden“ sind.²² Erst kurz vor dem Ende des Romans taucht der Romantitel im Text auf, wenn der Kanonendonner des Krieges erwähnt wird, „der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt und den Siebenschläfer unsanft vor seine Tore setzt.“ (GKFA 5.1, 1075) Damit wird das Märchenhaft-Vergangene des Wandlungsgeschehens betont und an Wagners *Tannhäuser* erinnert, in dem beim Übergang von der 2. zur 3. Szene des 1. Aufzugs ein „furchtbarer Schlag“ geschieht und sich der Held befreit „in einem schönen Tal“ wiederfindet.²³ Die zu erzählende Geschichte wird von der bedrohlich gewordenen Gegenwart möglichst weit ins Vergangene abgesetzt, denn hier kann der Erzähler dem Schöpfergott vergleichbar wirken, wenn auch „[d]ie sieben Tage einer Woche nicht ausreichen“ (GKFA 5.1, 10) werden, die Gott bei einer *creatio ex nihilo* genügen mussten. Der Erzähler fordert sich wie Andersen in seinem Märchen *Die Schneekönigin* (GKFA 5.2, 179) explizit auf zu beginnen: „Und somit fangen wir an.“ (GKFA 5.1, 10)

Am Schluss des Romans findet sich im *Epilog* eine illusionslose Schilderung im Stil einer eigentlich nur filmtechnisch möglichen Kriegsberichterstattung, die dem Helden sehr nahe kommt und ihn in „einem Ameisenhaufen in Panik“ (GKFA 5.1, 1079) schildert, mit ständigem Perspektivwechsel des Erzählers vom allgemeinen Geschehen hin zum Einzelhelden, der sich singend der ‚Uniform‘ „ereignisstiftende[r] Performanz der Musik“²⁴ ergibt.

Der letzte Satz des Romans steht als ein offenes Ende mit fraglichem Ausgang dem „vor lauter Feierlichkeit“ in „Humanisten[-] oder [...] Sacral-Latein“ und in Großbuchstaben formulierten „FINIS OPERIS“ (GKFA 5.1, 1085) entgegen:

²² Ebd., S. 84.

²³ Thomas MANN. *Der Zauberberg, Kommentar von Michael Neumann*, Große kommentiert Frankfurter Ausgabe Band 5.2, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, S. 406. Im folgenden Fließtext zitiert mit der Sigle GKFA 5.2.

²⁴ Timo OGRZAL. *Kairologische Entgrenzung. Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida*, Königshausen u. Neumann, Würzburg 2007, S. 414.

Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen? (GKFA 5.1, 1085)

Der Zauberberg verdeutlicht durch die Schilderung des übermächtigen Eingriffs der Kriegstechnik aus einer Vielzahl von Perspektiven mit ungewisser Zukunft „die unauslöschliche Duplizität eines möglichen Öffnens oder Schließens“²⁵ des *Zauberbergs*, „das in der performativen Dynamik der dargestellten Aporie zum Ereignis der ‚Grenze des Werks‘ wird.“²⁶

2. „Technik und Sittlichkeit!“

Der junge Ingenieur Hans Castorp, „ein Mann des Weltverkehrs und der Technik“ (GKFA 5.1, 58), gelangt im Gegensatz zur Welt seines Studiums, in dem er sich intensiv „mit analytischer Geometrie, Differentialrechnung, Mechanik, Projektionslehre und Graphostatik“ (GKFA 5.1, 57) beschäftigt, sieben Jahre vor dem Ausbruch des Weltkrieges in die hermetische Welt eines Sanatoriums in Davos. Auf der Fahrt nutzt er Eisenbahn und Schmalspurbahn, wechselte von schneller zu langsamerer, aber desto sichererer Beförderungstechnik, um schließlich zum Sanatorium selbst in der Kutsche zu gelangen und dann im Sanatorium „den Lift [mit] elektrische[m] Triebwerk“ (GKFA 5.1, 21) zu besteigen, der ihn und seinen Vetter, den er ursprünglich nur wenige Wochen besuchen will, noch weiter hinauf führt. Mit dem Vetter diskutierte er die desinfizierende Wirkung von „Methylaldehyd“ (GKFA 5.1, 23) und die Vorteile der „geplanten Elbregulierung“ (GKFA 5.1, 28), die Hans Castorp als „epochal für die Entwicklung unserer Schifffahrt“ (ebd.) einstuft. Etwas unheimlich wird es Hans Castorp jedoch, als sein Vetter über die Transporttechnik der Leichen berichtet, die im Bobschlitten ins Tal gebracht werden, und die von Angst gespeiste ungewohnt-unnatürliche Heiterkeit steigert sich noch, als er von der technoiden Kunst der „Seelenzergliederung“ (GKFA 5.1, 20) erfährt, der Psychoanalyse, die Dr. Krokowski betreibt, dem er sich als Ingenieur vorstellt.

In Herrn Settembrini begegnet Hans Castorp dann einem Mentor, der ihn nicht nur häufig mit der Anrede ‚Ingenieure‘ ehrt und anerkennt, sondern auch die Leistungen der Technik stets zu würdigen weiß, als Mittel und im Dienst der Entwicklung der Menschheit und ihrer sozialen und individuellen

²⁵ Vgl. Jacques DERRIDA. *Schibboleth. Für Paul Celan*, Passagen, Wien 2007.

²⁶ Timo OGRZAL. *Kairologische Entgrenzung. Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida*, Königshausen u. Neumann, Würzburg 2007, S. 414.

Emanzipation.²⁷ Settembrini hält stets „die Fahne der Aufklärung, Bildung und Freiheit entrollt“ (GKFA 5.1, 237) und erweist „der Technik und dem Verkehr, Hans Castorps persönlichem Arbeitsgebiet, viel Reverenz“ (ebd.). Das geschieht hauptsächlich wegen der Bedeutung der Technik „für die moralische Vervollkommenung der Menschen“ (GKFA 5.1, 238) und als Mittel der Völkerverständigung:

„Das Menschengeschlecht komme aus Dunkel, Furcht und Haß, jedoch auf glänzendem Wege bewege es sich vorwärts und aufwärts einem Endzustande der Sympathie, der inneren Helligkeit, der Güte und des Glückes entgegen, und auf diesem Wege sei die Technik das förderlichste Vehikel, sagte er“. (ebd.)

Settembrini bringt Kategorien zusammen, die Castorp bislang nur getrennt voneinander betrachtet hat, wenn er „Technik und Sittlichkeit!“ (ebd.) ausruft, was den jungen Ingenieur, „wenn auch aus unbestimmten Gründen, so doch in der Tat auf das allerbestimmteste konfus an[mutet], obwohl Herr Settembrini es in so klare und pralle Worte faßte.“ (ebd.) Später stellt Hans Castorp jedoch Überlegungen an, die im Luxus der Ozean-Steamer (ein entsprechendes Lehrbuch bringt er zum Studium mit auf den Zauberberg) „eine gewisse Frivolität und Herausforderung [erkennen], etwas dem ähnliches, was die Alten Hybris genannt hätten“ (GKFA 5.1, 538). Und Settembrini erkennt die Grenzen der Technik zwar an, interpretiert den Untergang der Titanic jedoch als „Untergang in Ehren“ und Ausdruck einer „respektable[n] Leidenschaft der Welterprobung“ (GKFA 5.1, 539). Umso mehr warnt der Verteidiger der Technik, Anhänger der Renaissance und der Vernunft, jedoch vor „jene[r] andere[n] Hybris, [dem] Untergang im buhlerischen Experiment mit den Mächten der Widervernunft und der Feindschaft gegen das Menschengeschlecht“ (ebd.). Gemeint ist die Verführung durch Clawdia Chauchat mit ihren Kirgisenaugen und in ihrer Ähnlichkeit mit Castorps Jugendliebe mit dem an den Tod gemahnenden Namen Pribislav Hippe.

Settembrinis Gegenspieler Naphta, Feind der Technik und Freund des Mittelalters, mit dem er in ständige Diskussionen verstrickt ist, weiß jedoch mit Nietzsche, „daß die entfaltete Moderne die Einbildung, man könne humanistisch ‚an der Zeit sein‘, kaum mehr zuläßt.“²⁸ Er ahnt die Katastrophe voraus und lebt in Antizipation des eigenen künftigen Selbstmords im Duell mit Settembrini: „Er weiß, daß er gelebt haben und daß die Zeit, die seine wäre, immer schon vergangen sein wird.“²⁹ Seine pessimistische Prognose kulminiert in der Vorhersage des Terrors:

²⁷ Vgl. Jochen HÖRISCH. „‘Die deutsche Seele up to date’: Sakramente der Medientechnik auf dem Zauberberg“, in: Jochen HÖRISCH. *Brot und Wein*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1992, S. 247-262.

²⁸ Jochen HÖRISCH 1992, S. 250.

²⁹ Ebd.

Nicht Befreiung und Entfaltung des Ich sind das Geheimnis und das Gebot der Zeit. Was sie braucht, wonach sie verlangt, was sie sich schaffen wird, das ist – der Terror. (GKFA 5.1, 604)

Settembrinis Warnungen vor Ausschweifung und Müßiggang lassen sich auch als ein Ausdruck des schlechten Gewissens Hans Castorps selbst, als sein *alter ego* interpretieren: „Settembrini vertritt [...] von dem Moment an, wo Castorps ‚flachländische‘ Homo-faber-Identität brüchig geworden ist, diese Identität Castorps.“³⁰ Einige Mahnungen Settembrinis kann Hans Castorp verinnerlichen, wenn er sich auch vom Streit zwischen Settembrini und Naphta zunehmend distanziert. Settembrini erweist sich ihm gegenüber als ‚Aufklärer‘ in wörtlicher (und übertragener) Bedeutung, wenn er den dösenden Ingenieur durch das Einschalten des Zimmerlichts der blendenden Helligkeit aussetzt, zur Tätigkeit ermuntert und vor der Anziehungskraft des Todes warnt.³¹

Denn der Tod als selbständige geistige Macht ist eine höchst liederliche Macht, deren lasterhafte Anziehungskraft zweifellos sehr stark ist, aber mit der zu sympathisieren ebenso unzweifelhaft die gräulichste Verirrung des Menschengesistes bedeutet. (GKFA 5.1., 304f.)

3. Aufschreibesysteme und Medientechnik im Zauberberg

Im Streit zwischen Settembrini und Naphta prallen Renaissance und Aufklärung mit ihrer Befürwortung moderner Technik als Chance internationaler Völkerverständigung und das Mittelalter mit der Ablehnung technischer Entwicklungen zugunsten einer Rückwendung hin zum Terror aufeinander. Diesen entgegengesetzten Positionen entsprechen auch die technischen Medien, die im Zauberberg eingesetzt werden, die häufig der neusten Technologie entsprechen, aber dennoch auf eine rückwärtsgewandte, mittelalterlich-romantische und entgrenzende Sphäre verweisen. So lässt das Röntgenbild auf das eigene Knochengerüst, die inneren, teilweise schon krankhaft veränderten Weichteile und die eigene Sterblichkeit blicken, andererseits wird es aufgebaut zum Altar zum Symbol der Sinnlichkeit, in romantischer Erinnerung an die körperlich-sinnliche Begegnung mit Madame Chauchat. Das Bioskop führt dann zur Begegnung mit schattenhaft-unwirklichen Handlungen, die Settembrini (so Castorp) als gefährlich und unmoralisch eingestuft hätte. Das Grammophon schließlich dient dem

³⁰ Børge KRISTIANSEN. *Thomas Manns ‚Zauberberg‘ und Schopenhauers Metaphysik*, Bouvier, Bonn 1986, S. 78.

³¹ „Den höllischen Kreisen von Dantes Inferno zieht der Italiener die Schaltkreise fortschrittlicher Elektrotechnik vor und schaltet in Castorps Zimmer das menschenfreundliche Licht der Aufklärung an“ (Malte HERWIG. *Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2004, S. 133f.).

sinnlichen Genuss als Wiederbelebung vergangener künstlerischer Darbietungen und verführt zum entgrenzenden Rausch der Musik.

Es gibt im *Zauberberg* auch Aufzeichnungsmedien, die bereits eine lange Tradition haben und selbst archaische Züge aufweisen. Schon im zweiten Kapitel wird anhand der Taufschale der Familie Castorp ein solches archaisches ‚Aufschreibesystem‘ vorgeführt, das die Inschriften der Namen von sieben Generationen der Vorfahren Hans Castorps vorweisen kann. Die Taufschale erinnert so an den Gral Wolframs von Eschenbach *Parzival* mit den als Schrift erscheinenden Gralskönigen; seinen ‚Bildungsroman‘ als „Gralssuche“ zu interpretieren hat Thomas Mann selbst nahegelegt:

Hans Castorp, der ‚Bildungsreisende‘, hat eine gar vornehme, mystisch-ritterliche Ahnenschaft: [...] Hans Castorp als Gralssucher. [...] Vielleicht lesen Sie das Buch noch einmal unter diesem Gesichtspunkt. Sie werden dann auch finden, was der Gral ist, das Wissen, die Einweihung, jenes Höchste, wonach nicht nur der tumbe Held, sondern das Buch selbst auf der Suche ist. [...] Der Gral [...] ist die [...] Konzeption einer zukünftigen, durch tiefstes Wissen um Krankheit und Tod hindurchgegangenen Humanität. Der Gral ist ein Geheimnis, aber auch die Humanität ist das [...] und alle Humanität beruht auf Ehrfurcht vor dem Geheimnis des Menschen.³²

Auch das Buch als ein weiteres klassisches Aufzeichnungssystem spielt insbesondere in den ersten Kapiteln des Romans eine wichtige Rolle. Settembrini und Castorp teilen beide die Liebe zum Buch. Während Settembrini die Herausgabe einer mehrbändigen Enzyklopädie des Leidens plant, stapelt Castorp Bücher neben seinem Liegestuhl, um sich humanistischen Studien zu widmen.

Liebe (Lyrik), Medizin (der Blick auf Vergänglichkeit und Tod) und Technik stellen als Ergebnis seiner anatomischen und medizinischen Studien drei Einstellungen zum Menschen und zur Humanität dar, die er für sich hat erarbeiten können, was er anhand einer Abbildung des Oberschenkelknochens registriert; „er fand sich zum Femur, oder zur organischen Natur überhaupt, nun schon in dreierlei Verhältnis stehen: dem lyrischen, dem medizinischen und dem technischen, - so groß war seine Angeregtheit; und diese drei Verhältnisse, fand er, waren eines im Menschlichen, sie waren Abwandlungen eines und desselben dringlichen Anliegens, humanistische Fakultäten...“ (GKFA 5.1, 425f.).

Seine letzte intensive Beschäftigung mit einem Buch gilt einem Lehrbuch der Biologie, das durch Bilder sehr anschaulich ist und Castorp eine Imagination in die Zeilen und Bilder hinein erlaubt, bei der „der implizite Leser“, so Hörsch, „bei der gründlichen Betrachtung eines dargestellten Frauenkörpers

³² Thomas MANN. *Gesammelte Werke in 12 Bänden*, Band 11, Fischer, Frankfurt a.M. 1974, S. 617.

überhaupt die spezifische Frau seines Begehrens halluziniert und, mit ihr sich vereinend, schließlich gar in dem wissenschaftlichen Werk verschwindet.“³³

Die traditionelle Medientechnik des Buches wird im Sanatorium jedoch umeinefortgeschrittene Medizintechnologieergänzt und erweitert. Im Folgenden soll vor allem auf die Röntgenologie eingegangen werden, die einen Blick ins Innere der Kranken erlaubt, aber auch auf das Bioskop-Kino im Dorf und auf die vom leitenden Arzt Behrenshoch gerühmte Grammophon-Technik.

3.1. Röntgenologische ‚Aufklärung‘

Auch gegenüber den modernen Entwicklungen der medizinischen Diagnostik wie der Röntgenologie bleibt die Einstellung des Erzählers und der Romanfiguren ambivalent, unsicher und zweifelhaft. Während Hans Castorp den diagnostischen Ergebnissen von Auskultation und Perkussion nicht so recht traut, sieht der Erzähler mit der ihm eigenen ironischen Färbung Hofrat Behrens als einen „so fertige[n] Künstler der Auskultation [an], daß er zugleich eines Menschen Inneres belauschen, von etwas anderem reden und dem Assistenten das Erhorchte diktieren konnte.“ (GKFA 5.1., 627) Der junge Ingenieur vertraut da eher der neueren diagnostischen Technik und meint, „die rechte diagnostische Sicherheit werden wir erst haben, wenn [...] die Durchleuchtung und photographische Aufnahme stattgefunden hat. Dann werden wir positiv Bescheid wissen.“ (GKFA 5.1., 298) Settembrini erweist sich hier als Skeptiker und erläutert die Risiken dieser Technik: „Wissen Sie, daß die photographische Platte oft Flecken zeigt, die man für Kavernen hält, während sie bloß Schatten sind, und daß sie da, wo etwas ist, zuweilen *keine Flecken* zeigt?“ (ebd.)

Zur Durchleuchtung gilt es dann, „die steinerne Treppe in das falsche Kellergeschoß ‚hinab‘[zu steigen]“ (GKFA 5.1., 320). Ein technischer Assistent öffnet die Tür, hinter der Hans Castorp bemerkt, „daß im Durchleuchtungsraum Halbdunkel, da heißt künstliches Halblight herrschte, - gerade wie andererseits in Dr. Krokowskis analytischem Kabinett.“ (GKFA 5.1., 321) Der „fiebrig erwartungsvoll [dem] Einblick in sein organisches Innenleben“ (GKFA 5.1., 320) entgegensehende Hans Castorp kann hier Parallelen zwischen dem Einblick ins organische und ins psychische Innenleben ziehen, beides gleichermaßen beunruhigende Vorstellungen von zweifelhaftem Charakter. Einmal eingetreten in das Halbdunkel des Laboratoriums bleibt undeutlich, wo man sich befindet, vielleicht sogar in einer Hexenküche?

Es roch eigentümlich hier. Eine Art von abgestandenem Ozon erfüllte die Atmosphäre. [...] Man unterschied physikalische Apparate, Hohlgläser, Schaltbretter, aufrecht ragende Meßinstrumente, aber auch einen kameraartigen

³³ Jochen HÖRISCH. „‘Die deutsche Seele up to date’: Sakramente der Medientechnik auf dem Zauberberg“, in: Jochen HÖRISCH. *Brot und Wein*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1992, S. 255.

Kasten auf rollbarem Gestell, gläserne Diapositive, die reihenweise in die Wand eingelassen waren, - man wußte nicht, war man in dem Atelier eines Photographen, einer Dunkelkammer oder einer Erfinderwerkstatt und technischen Hexenoffizin. (GKFA 5.1., 326f.)

Ihm wird die Bildgalerie mit Blicken ins Körperinnere vorgeführt, und er kann hier zwar Gliedmaßen erkennen, „[a]ber die rundliche Lebensform dieser Bruchstücke des Menschenleibes war schemenhaft und dunstig von Kontur; wie ein Nebel und bleicher Schein umgab sie ungewiß ihren klar, minutiös und entschieden hervortretenden Kern, das Skelett.“ (GKFA 5.1., 327) Hofrat Behrens kündigt an, was folgen soll: „Warten Sie nur, gleich werden wir Sie alle beide durchschaut haben. Ich glaube, Sie haben Angst, Castorp, uns Ihr Inneres zu eröffnen?“ Mit ‚Durchschauen‘ und ‚Eröffnen‘ wird hier auf Unbewusstes angespielt, auf verdrängte und abgewehrte Triebe und Bedürfnisse, und es wird auch leitmotivisch auf die später durch Naphta geschilderte Initiation der Freimaurer verwiesen.³⁴ Settembrini spricht Hans Castorp nach vollzogener Durchleuchtung und Erhalt eines Röntgenphotos auf dieses ‚Eintrittsbillett‘ zum Hades an: „Ah, Sie tragen es im Portefeuille. Wie einen Ausweis sozusagen, einen Paß oder eine Mitgliedskarte.“ (GKFA 5.1, 367) Und nachdem er erfährt, dass Hans Castorp als Andenken an Clawdia Chauchat ihr Röntgenbild mit sich trägt, warnt er ihn mit Bezug auf Dante vor dem Hadesreich: „Götter und Sterbliche haben zuweilen das Schattenreich besucht und den Rückweg gefunden. Aber die Unterirdischen wissen, daß, wer von den Früchten ihres Reiches kostet, ihnen verfallen bleibt.“ (GKFA 5.1, 536)

Naphta spricht vom „lapis philosophorum“ und von der „Gruft“ als „Inbegriff aller Hermetik, nichts anderes als das Gefäß, die wohlverwahrte Kristallretorte, worin der Stoff seiner letzten Wandlung und Läuterung entgegengewängt wird.“ (GKFA 5.1, 770) In diese Gruft wird der Lernende im Initiationsprozess der Freimaurer probeweise hinabgeführt, „der zum Wissen Einlaß begehrende Grünling hat unter [...] Schaudern seine Unerschrockenheit zu bewähren“ (GKFA 5.1, 771). Einem ähnlichen Prozess der Initiation wird Hans Castorp im Röntgenlabor unterworfen:

Und Hans Castorp sah, was zu sehen er hatte erwarten müssen, was aber eigentlich dem Menschen zu sehen nicht bestimmt ist, und wovon auch er niemals gedacht hatte, daß ihm bestimmt sein könnte, es zu sehen: er sah in sein eigenes Grab. (GKFA 5.1, 333)

³⁴ Vgl. Malte HERWIG. *Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2004, S. 134f. Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass nicht von „Naphtas Freimaurerei“ (ebd., S. 135) gesprochen werden kann, denn Naphta berichtet lediglich als Jesuit über den Freimaurer Settembrini und die Praktiken der Initiation bei den Freimaurern. Der Hinweis auf den leitmotivischen Bezug ist an dieser Stelle jedoch sehr wertvoll.

Auch wenn der Erzähler beruhigend davon spricht, daß es sich hier um eine „Veranstaltung der physikalisch-optischen Wissenschaft [handelt], so daß es nichts zu bedeuten hatte und alles mit rechten Dingen zugeht“ (GKFA 5.1, 332), bleibt Hans Castorps „Gemüt von geheimen Zweifeln gestachelt, ob es rechte Dinge seien, mit denen dies zugehe, Zweifeln an der Erlaubtheit seines Schauens“ (ebd.).

Diese Zweifel verstärken sich beim Blick in Joachim Ziemßens Inneres, bei dem sich seine Aufmerksamkeit gefangen nehmen lässt „von etwas Sackartigem, ungestalt Tierischem, [...] das sich gleichmäßig ausdehnte und wieder zusammenzog, ein wenig nach Art einer rudern Qualle.“ (GKFA 5.1, 331) Er hatte „Joachims ehrliebendes Herz“ (ebd.) gesehen.

Die Zweifel verstärken sich noch mehr, als er als Andenken an eine intime Begegnung mit Clawdia Chauchat ihr Röntgenbild an seiner Brust bewahrt, das ihm Erkenntnisse über ihr krankes Inneres erlaubt, das je nach den Lichtverhältnissen dunkle und helle Seiten zur Erscheinung bringen konnte:

Ein Täfelchen, das, wenn man es in gleicher Ebene mit dem Erdboden hielt, schwarz-spiegelnd und undurchsichtig schien, aber, gegen das Himmelslicht aufgehoben, sich erhellte und humanistische Dinge vorwies: das transparente Bild des Menschenleibes, Rippenwerk, Herzfigur, Zwerchfellbogen und Lungengebläse, dazu das Schlüssel- und Oberarmgebiet, umgeben dies alles von blaß-dunstiger Hülle, dem Fleische, von dem Hans Castorp in der Faschingswoche vernunftwidriger Weise gekostet hatte. (GKFA 5.1, 588)

3.2. Das Bioskop der Schatten

Im Sinne der mittelalterlichen Templer-Tradition werden die beiden ‚Ritter‘ Hans Castorp und Joachim Ziemßen im Sinne der *caritas* tätig; sie widmen sich den Hinfälligen und Todkranken im Sanatorium. Mit Karen Karstedt, die an eine andere Karen, in Andersens Mädchen mit den roten Schuhen, erinnert, besuchen sie das Bioskop-Theater von Davos. Hans Castorp erlebt die zu Schatten gewordenen Schauspieler im Kino-Theater als illusionäre, dem Humanitären unwürdige Darbietung:

In der schlechten Luft [...] flirrte eine Menge Leben, kleingehackt, kurzweilig und beeilt, in aufspringender, zappelnd verweilender und wegzuckender Unruhe, zu einer kleinen Musik, die ihre gegenwärtige Zeitgliederung auf die Erscheinungsflucht der Vergangenheit anwandte und bei beschränkten Mitteln alle Register der Feierlichkeit und des Pompes, der Leidenschaft, Wildheit und girrenden Sinnlichkeit zu ziehen wußte, auf der Leinwand vor ihnen schmerzenden Augen vorüber. (GKFA 5.1, 480f.)

Hans Castorp denkt an Settembrini und daran, dieser „Mann des Urteils [...] hätte die humanitätswidrige Darbietung wohl scharf verneinen, mit gerader und klassischer Ironie den Mißbrauch der Technik zur Belebung so menschenverachtender Vorstellungen geißeln müssen“ (GKFA 5.1, 480). Man

hatte aber nur Schatten gesehen von längst in alle Winde zerstoßenen Schauspielern, deren Handeln man in „Millionen Bilder und kürzeste Fixierungen [...] zerlegt hatte, um es beliebig oft, zu rasch blinzelndem Ablauf, dem Element der Zeit zurückzugeben.“ (ebd.) Despoten starben, Eingeborene waren zu besichtigen, russische Pilger und persische Delinquenten waren ebenso zu bestaunen wie ein marokkanisches Weib. Die Bilder waren trügerisch und resonanzlos wie die Phantasiefiguren der Dichtung: „Man starrte verlegen in das Gesicht des reizvollen Schattens, der zu sehen schien und nicht sah, der von den Blicken gar nicht berührt wurde“ (GKFA 5.1, 481). Selbst Frau Stöhr versteht, „daß hier der wahre und eigentliche Ritter Hans Castorp sei, während der junge Ziemßen bloß assistiere, und daß Hans Castorp, dessen innere Richtung gegen Frau Chauchat ihr bekannt war, die kümmerliche Karstedt nur ersatzweise chaperonierte“ (GKFA 5.1, 483). Diese Besuche sind zwar tatsächlich eine Art Ersatzmittel wie seine gesamten caritativen Bemühungen, sie sind aber auch „Zweck ihrer selbst“ (ebd.).

3.3. Das Grammophon und seine entgrenzende Wirkung

Als die Oberleitung des Sanatoriums die Patienten mit der Anschaffung eines „sinnreiche[n] Spielzeugs [...] von der Art des stereoskopischen Guckkastens, des fernrohrförmigen Kaleidoskops und der kinematographischen Trommel“ (GKFA 5.1, 964) erfreut, handelt es sich um eine akustische Attraktion ersten Ranges, „[e]s war ein strömendes Füllhorn heiteren und seelenschweren künstlerischen Genusses. Es war ein Musikapparat. Es war ein Grammophon.“ (ebd.)

Das Grammophon wird als „mattschwarz gebeizter Schrein“ (ebd.) beschrieben, gleichsam ein heiliges Gefäß von gralsartigem Zuschnitt wie Castorps Taufschale, das aber den höchsten Stand der Technik in sich birgt. Hofrat Behrens erläutert, dass es sich hier um „ein Instrument, [um] eine Stradivarius, eine Guarneri, da herrschen Resonanz- und Schwingungsverhältnisse vom ausgepichtesten Raffinemang!“ (GKFA 5.1, 965) handele, um Musikalisches und Technisches auf höchstem Niveau: „Die deutsche Seele up to date.“ (GKFA 5.1, 966). Der Hofrat beschließt seine Rede dann mit der Äußerung: „Da haben Sie die Literatur!“ (ebd.) Er verweist im siebten Teil des siebten Kapitels des *Zauberbergauf* die zwölf mal zwölf in heiliger Zahl im Schrein vorhandenen schwarzen Platten, deren Rillen Musikalisches bergen, in denen Zeit zu Raum geworden ist, nicht wie in Wagners Parsifal und bei der Ankunft Castorps in Davos Raum zu Zeit.³⁵ Die

³⁵ Vgl. zum Inhalt des Plattenschanks und den von Hans Castorp gehörten Platten Volker MERTENS. „Elektrische Grammophonmusik im ‚Zauberberg‘ Thomas Manns, in: Dietrich VON ENGELHARDT u. Hans WISKIRCHEN (Hrsg.), *Der Zauberberg – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Mit einer Bibliographie der*

präzise Technik der Plattenpressung ersetzt die Unzuverlässigkeit der papierfixierten Aufzeichnung und deren direkte Umsetzung in die schwankende Stimm- und Instrumentenführung: „Daß es mit diesem Mysterium spät- wenn nicht gar endzeitlich bestellt ist, macht bereits die Art seiner Ankunft deutlich: sie wird ihrerseits ‚telegraphisch‘ angekündigt.“³⁶ Was bleibt, stiften (mit Hölderlin) nicht mehr die Dichter, sondern das „stiften die neuen Aufzeichnungsmedien.“³⁷

Hans Castorp hat zu seiner Lieblingsmusik, die er am liebsten allein hört und nicht wie zu dieser Zeit üblich in Gesellschaft, das Finale aus Verdis *Aida*, Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Bizets *Carmen* (Tanzszene), das Gebet Valentins aus Gounots *Faust* und Schuberts *Lindenbaum*-Lied. In dieser Musik spiegelt sich u.a. Castorps Sehnsucht nach der abgereisten Clawdia Chauchat, eine sorglos-unverantwortliche Haltung, die Identifikation mit männlichen Liebhabern und die Erinnerung an die Bleistiftszene (als Liebespfand) und den verstorbenen Vetter Joachim.³⁸ Andererseits werden der Rausch, das in sich versunkene Lauschen des Klangs der Musik, sowie auch der wiederentdeckte Genuss der Zigarre, diesmal allerdings der Hausmarke des Zauberbergs, zur sinnlichen vollwertigen Ersatzhandlung der mit der Abreise Clawdia Chauchats endgültig vermissten weiblichen Sinnlichkeit.

Wie schon Hofrat Behrens bei der Vorstellung des Grammophons betont, handelt es sich bei dieser hochwertigen Technologie nicht um einen Apparat, sondern um ein Instrument, und Hans Castorp fühlt sich beim Bedienen des Grammophons durchaus auch als Künstler: „Die Simulation des ausführenden Künstlertums euphorisiert Hans Castorp bis zur erotischen Begeisterung. Das Grammophon wird als Liebesobjekt beschrieben, für das Castorp, in neuer Passion, Bezauberung, Liebeslast‘ entflammt, und das er eifersüchtig vor dem Zugriff der anderen Patienten abschirmt.“³⁹ Nicht mehr der sozialen ‚Verkehrstechnik‘ dient das Instrument, sondern der im Sinne Settembrinis ‚lasterhaften‘ sozialen Isolation: „Der Zauber des Grammophons

Forschungsliteratur, Schattauer, Stuttgart 2003, S. 174-202; sowie Volker MERTENS, *Die glorreiche Kultur des deutschen Kunstliedes. Thomas Manns Rezeption des romantischen Liedes*. Vortrag am 8.9.2011, Düsseldorf, Thomas-Mann-Gesellschaft.

³⁶ Jochen HÖRISCH. „‘Die deutsche Seele up to date’: Sakramente der Medientechnik auf dem Zauberberg“, in: Jochen HÖRISCH. *Brot und Wein*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1992, S. 259.

³⁷ Ebd., S. 262.

³⁸ Vgl. Barbara BEßLICH. „Vom Nutzen und Nachteil des Grammophons für das Leben Hans Castorps. Narratologische, intermediale und reproduktionsästhetische Betrachtungen zum ‚Zauberberg‘“, in: Wolf Gerhard SCHMIDT u. Thorsten VALK (Hrsg.): *Literatur intermedial*, De Gruyter, Berlin 2009, S. 153-166; hier: S. 154.

³⁹ Ebd., S. 162.

ist im Roman ein zweifelhafter“.⁴⁰ Dass auch hier die leidenschaftliche Entgrenzung der Emotionen technikvermittelt die Wahrnehmung zum Tod und zur Todessehnsucht hin öffnet, wird durch die zunehmende Häufung der Bezeichnung des „mattschwarze[n]“ (GKFA 5.1, 964) Schreins des Grammophons als „kleine[r] Sarg aus Eichenholz“ (GKFA 5.1, 974) und als „gestutzte[r] Musiksarg“ (GKFA 5.1, 990) deutlich.

4. Schluss

Blickt man zum Schluss der Betrachtung auf die in der Einleitung erörterte These zurück, dass nämlich die technikbezogenen Individuation des Ingenieurs Hans Castorps ein zentrales Charakteristikum des Romans darstellt, dessen Spezifik herauszuarbeiten war, so kann das Ergebnis nun kurz zusammengefasst werden. Die Entwicklung Hans Castorps wird insgesamt durch technische Meisterleistungen der Zeit gewaltig gefördert, sodass die Röntgentechnik, die den Blick in die Tiefe der eigenen Endlichkeit, in das eigene Grab eröffnet. Der Blick in die Vergänglichkeit des Lebens wird gleichfalls durch das Erlebnis der Schatten der Kinowelt verstärkt. Und auch 'verkehrstechnisch' erweitert Hans Castorp sein Sichtfeld, wenn er die musikalischen Spuren großer Künstler durch das Grammophon wiederbelebt. Die größten Entwicklungsschritte macht er jedoch durch die Erfahrungen des eigenen Unbewussten, die ihm durch die 'kleinen' technischen Medien, den Bleistift und die Schneeschuhe, eröffnet werden. Der Bleistift ermöglicht durch seine erotisch-symbolische Aufladung und die Erinnerung an die erste Liebe, die auf Clawdia Chauchat projiziert wird, zwar nicht das poetische Schreiben, aber doch das poetische Reden in einer fremden, entfremdenden Sprache, dem Französischen, der Sprache der Liebe und also nicht des Englischen, der Sprache des Ingenieurs (vgl. *Ocean Steamship*). Die Schneeschuhe ermöglichen es ihm, die ausgeschrittenen Pfade des Gewöhnlichen zu überschreiten und sich der entgrenzenden Weite der Natur zu übergeben, aber auch auszusetzen, denn sie bedeutet zugleich Lebensgefahr und innere Erfahrungen, die eine Lehre als *peak experience* ermöglicht, die dem Tod keine Macht über das Lebeneinräumt. Im Sinne einer 'hermetischen Steigerung' gibt Hans Castorp als 'mittelmäßiger' Ingenieur auch die auf die aristotelische *mesotes*-Lehre bezogen 'richtige', also mittlere Antwort, d.h. die einer Bildung in der Nachfolge Wilhelm Meisters. Er ist nicht wie Kellermanns Ingenieur voller Hybris auf technische Großprojekte zur Weltverbesserung versessen, sondern lehnt dezidiert eine technische Hybris (wie auch Thomas Mann selbst)⁴¹ ab und stellt sich dabei

⁴⁰ Ebd., S. 165.

⁴¹ Auch nach der Niederschrift des Zauberberg-Romans bleibt Thomas Mann gegenüber der modernen Medientechnik skeptisch; in seiner Rede, die er 1929 zur Eröffnung der Heidelberger Festspiele gehalten hat, heißt es: „Was für eine lumpige Zeit, in der wir leben, und welche Lumpe wir, ihre Kinder! Der Mechanismus erstickt die Seele, Geist

sogar dem sonst moralisierend argumentierenden Settembrini entgegen, der im Untergang der Titanic etwas Heroisches sieht. Er ist aber auch nicht so engstirnig wie die von Musil beschriebenen Ingenieure, die trotz hoher Kompetenz kaum einmal den Blick vom Reißbrett erheben und sich schon gar nicht der eigenen Weiterentwicklung widmen. Dagegengelangt Hans Castorp als Ingenieur zu einer Erweiterung seines Blicks; er sieht gleichzeitig – z.B. beim Blick auf den menschlichen Knochenbau – als Liebender das Lyrische, als Biologe und Mediziner das dem Tod geweihte Endliche und als Ingenieur das Technische.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- MANN, Thomas. *Der Zauberberg, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Band 5.1, hrsg. von Michael Neumann, Fischer, Frankfurt a.M. 2002 (Sigle GKFA 5.1).
- MANN, Thomas. *Der Zauberberg, Kommentar von Michael Neumann, Große kommentiert Frankfurter Ausgabe*, Band 5.2, Fischer, Frankfurt a.M. 2002 (Sigle GKFA 5.2).
- MANN, Thomas. *Tagebücher 1918-1921*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Fischer, Frankfurt a.M. 1979.
- MANN, Thomas. „Rede über das Theater. Zur Eröffnung der Heidelberger Festspiele 1929“, in: Thomas MANN. *Essays. Band 1, Literatur*. Hrsg. von Michael MANN, Fischer, Frankfurt a.M. 1977, S. 354-369.
- MANN, Thomas. *Gesammelte Werke in 12 Bänden*, Band 11, Fischer, Frankfurt a.M. 1974.

Sekundärliteratur

- ARGELÈS, Daniel. „Der Zauberberg und der Erste Weltkrieg“, in: Elizabeth GUILHAMON und Daniel Meyer (Hrsg.). *Die streitbare Klio. Zur Repräsentation von Macht und Geschichte in der Literatur*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2010, S. 71-85.
- BARBIER, Frédéric. *L'empire du livre. Le livre imprimé et la construction de l'Allemagne contemporaine*. Le Cerf. Paris 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982.
- BEßLICH, Barbara. „Vom Nutzen und Nachteil des Grammophons für das Leben Hans Castorps. Narratologische, intermediale und reproduktionsästhetische Betrachtungen zum ‚Zauberberg‘“, in: Wolf Gerhard SCHMIDT u. Thorsten VALK (Hrsg.): *Literatur intermedial*, De Gruyter, Berlin 2009, S. 153-166.
- BRINKMANN, Ludwig. *Der Ingenieur*, Rütten u. Loening, Frankfurt a.M. 1908.

und Kunst gehen zugrunde, Grammophon, Film, Radio, der sportliche Rekord sind an der barbarischen Tagesordnung“. In: Thomas MANN. „Rede über das Theater. Zur Eröffnung der Heidelberger Festspiele 1929“, in: Thomas MANN. *Essays. Band 1, Literatur*. Hrsg. von Michael MANN, Fischer, Frankfurt a.M. 1977, S. 354-369; hier: S. 362.

- DERRIDA, Jacques. *Schibboleth. Für Paul Celan*, Passagen, Wien 2007.
- HERGHELIU, Raluca. *Klassische Modernen auf der Schwelle zur Postmoderne: Die Autoreferentialität des Schreibakts bei Thomas Mann und Marcel Proust als Reflexion einer textimmanenten Gegenwart*, Meridian Critic XV, No. 1, 2009, S. 141-147.
- HERWIG, Malte. *Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2004.
- HÖRISCH, Jochen. „Die deutsche Seele up to date‘: Sakramente der Medientechnik auf dem Zauberberg“, in: Jochen HÖRISCH. *Brot und Wein*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1992, S. 247-262.
- KITTLER, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*. Fink. München 2003.
- KASPER, Judith. *Sprachen des Vergessens. Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*, Fink, München 2003.
- KRISTIANSEN, Børge. *Thomas Manns ‚Zauberberg‘ und Schopenhauers Metaphysik*, Bouvier, Bonn 1986.
- KUDSZUS, Winfried. „Understanding Media; zur Kritik dualistischer Humanität im Zauberberg“, in: Heinz SAUEREBIG (Hrsg.). *Besichtigung des Zauberbergs, Wege und Gestalten*, Biberach 1974, S. 55-80.
- LACAN, Jacques. „Die Bedeutung des Phallus“, in: *Schriften II*, Walter, Olten 1975, S. 119-132.
- LEUCHT, Robert. *Die Figur des Ingenieurs im Kontext*, Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 22, 2011, S. 283-312.
- LINDNER, Burkhardt (Hrsg.). *Benjamin-Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2006.
- MEINBERG, Anne. *Von der Liebe will ich erzählen. Liebe und Sexualität im Erzählwerk von Adolf Muschg*. Bouvier. Bonn 2007.
- MERTENS, Volker. *Die glorreiche Kultur des deutschen Kunstliedes. Thomas Manns Rezeption des romantischen Liedes*. Vortrag am 8.9.2011, Düsseldorf, Thomas-Mann-Gesellschaft.
- MERTENS, Volker. *Der Gral. Mythos und Literatur*. Reclam. Stuttgart 2007.
- MERTENS, Volker. „Elektrische Grammophonmusik im ‚Zauberberg‘ Thomas Manns, in: Dietrich VON ENGELHARDT u. Hans WISKIRCHEN (Hrsg.), *Der Zauberberg – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur*, Schattauer, Stuttgart 2003, S. 174-202.
- MÜLLER, Nadja. *Tugendlehre bei Wolfram von Eschenbach*. Magisterarbeit Universität Düsseldorf 2005.
- MUSIL, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 2007.
- OGRZAL, Timo. *Kairologische Entgrenzung. Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida*, Königshausen u. Neumann, Würzburg 2007.
- ROSA, Hartmut. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005.

AMICUS BATMAN: IN THE STEPS OF CAPTAIN NEMO

Dan H. POPESCU,
Partium Christian University, Oradea
dhpopescu@yahoo.com

Abstract: The present paper is part of a larger study, dealing with aspects related to Batman as an iconic figure in American popular culture. One of the issues is that of technological devices employed by the superhero in the comic books and their by-products – graphic novels, animated series, movies, novelizations –, and of their relation with the different phases in the development of the capitalist society, from industrialization to consumerism. We found it necessary to trace that in older works of non-mainstream literature, such as Jules Verne’s featuring Captain Nemo, in order to better understand the evolution of technology and its impact on the reading public.

Keywords: modes of production, ideological project, state-of-the-art technology

1. Artists and the capitalist modes of production

In the second section of his “Introduction” to *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Andreas Huyssen mentions Henri de Saint Simon’s *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, published in 1825, for his ascribing to the artist a vanguard role in “the construction of the ideal state and the new golden age of future”. Huyssen labels Saint-Simon’s scheme as *messianic*, as the triad “art, science, and industry” was meant to “generate and guarantee the progress of the emerging technical-industrial bourgeois world”. Yet, when the bourgeoisie had fully accomplished – by the end of the 19th century and the beginning of the 20th –, its goals of dominating both the old and the newly emerged sectors of the *brave new world*, it was not the artists to comply with “the bourgeoisie’s need for cultural legitimation”.

On the contrary, they found themselves isolated and marginalized, even criticized as *decadent*, in spite of their attempts to establish breakthrough artistic patterns or to embrace the excitement of machinery during certain stages of the development of capital. When trying to identify these stages, Fredric

Jameson resorts to Ernest Mandel's *Late Capitalism* in order to "outline three such (...) quantum leaps", as he calls them:

"Machine production of steam-driven motors since 1848; machine production of electric and combustion motors since the 90s of the 19th century; machine production of electronic and nuclear-powered apparatuses since the 40s of the 20th century – these are the three general revolutions in technology engendered by the capitalist mode of production..." [qtd. in JAMESON, 1992: 35]

A fundamental moment in capitalism corresponds to each of the three phases above mentioned, and each moment marks "a dialectical expansion over the previous stage" [JAMESON, 1992: 35]: the market capitalism, the imperialist one, and the one Jameson considers as "wrongly called postindustrial"; actually, the American theorist's preference for the denomination of the last stage is "multinational".

Following this divide and bearing in mind that artists have usually failed to come to terms with the so-called *establishment* pertaining to a particular society or mode of production, one could pose at least two questions: How can we assess the connection between the artist and a society challenged by the changes in the modes of production, especially when considering the last two centuries? And does the ideological project of the artist match such changes in a more or less conscious way?

We are aware of the fact that all narratives contain an ideological project, and that is to be detected from both what is said and what has to be left unsaid in a work of art. What is shown in a text is a promise to tell a certain truth and, as a consequence, to solve a problem. Silences and absences make up for incompleteness as part of the narrative game that will lead us to the *rupture* which, once analyzed, reveals the text's relationship with ideology and history.

2. Finding Nemo and his ideological project

2.1. Let us consider, in light of the previous paragraphs, the work of the second most translated author in the world, after Agatha Christie, the French pioneer of the science-fiction genre, Jules Verne, whose life span covers, significantly, two of the three stages identified by Mandel, as he was born in 1828 and died in 1905. If we take Jules Verne's protagonist from *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, Captain Nemo, for instance, what we gradually find out is that he was an Indian prince who had lost his family and his position during one of the bloodiest wars of the Victorian Age, the Indian Rebellion of 1857. As a result of that he devoted himself to scientific research and built an extraordinary submarine, the *Nautilus*, on the board of which he travels around the world, exploring the "underworld" of deep seas, and occasionally intervening to aid the oppressed and the castaways. According to Pierre Macherey, "the most general title" of such a work could be "the voyage", in which:

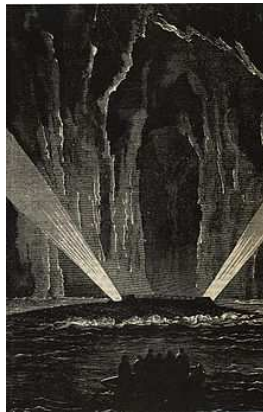
“The protagonist is the scientist, not necessarily the inventor but perhaps simply the practitioner, the one who brings the objects of science to life (for Verne science has its reality only in the material objects that it produces); it might be the engineer, or even the patron (...) Verne acknowledges no gap between the theory and the practice of science”. (319)

Nemo is indeed the engineer and the patron whose interest in bringing the objects of science to life accounts for his European educational background, common to many Indian princes of the time. In the Grand Salon of the *Nautilus* one can admire masterpieces from ancient and modern European masters, alongside a valuable collection of marine curiosities, while being given explanations by the host in all the languages he performs with a remarkable fluency: French, English, Latin and German.

The captain is also extremely proud of the outstanding features of the submarine, the electric propulsion and the navigation systems of which ensuring an almost complete mastery of underwater navigation. Its aerodynamic shape has a significant relevance in that respect, as one can deduce from the accuracy of the information provided for one of his guests:

“Here, M. Aronnax, are the several dimensions of the boat you are in. It is an elongated cylinder with conical ends. It is very like a cigar in shape, a shape already adopted in London in several constructions of the same sort. The length of this cylinder, from stem to stern, is exactly 70 meters, and its maximum breadth is eight meters. It is not built on a ratio of ten to one like your long-voyage steamers, but its lines are sufficiently long, and its curves prolonged enough, to allow the water to slide off easily, and oppose no obstacle to its passage. These two dimensions enable you to obtain by a simple calculation the surface and cubic contents of the *Nautilus*. Its area measures 1011.45 square meters; and its contents 1,500.2 cubic meters; that is to say, when completely immersed it displaces 1500.2 cubic meters of water, or 1500.2 metric tons”. (Verne, *Twenty Thousand Leagues under the Sea*, Project Gutenberg)

The Latin motto of the ship, *Mobilis in mobili*, the rough translation of which is “moving within the moving element”, speaks forth of the major themes of the writer’s work: “the voyage, scientific invention, and colonization (...) the scientist is in fact a traveller and a colonizer (...)” [MACHEREY, 2006: 319]. The motto also reflects the position of science, as perceived by Verne in the second half of the 19th century, which “is in nature, (...) just as *Nautilus* is in its element, where the real can no longer be distinguished from the symbolic.”, continues Macherey in Lacanian terms (330).



MOBILIS IN MOBILI
N

The Nautilus, as pictured in *The Mysterious Island* (1874)

A plea for science as present “in nature” can be found in “A Few Words to the Readers of *The Mysterious Island*”, written by the publisher Jules Hetzel for the second famous book by Verne having Nemo among protagonists. Hetzel played a crucial role in shaping the writer’s career and perspective as well, even through rejecting some of his manuscripts or asking him to change others. Actually, the works created by Verne before meeting Hetzel and after the death of his publisher show, surprisingly, not so much of an enthusiasm about technology and progress. Hetzel compares the work of his compatriot with novels having a similar topic, *Robinson Crusoe* and *The Swiss Family Robinson*, and underlines the superiority of Verne’s scientific approach over writers who entrusted “the individual separated from his fellows” to the mercy of fate:

“Thanks to modern progress, would he not find in himself, would he not bring to him the resources that at every instant Defoe and Wyss are obliged to demand on his behalf from all those strokes of miraculous fortune, which will not completely fool even the kindest of readers? ...

“Well,” M. Verne said to himself, “why should I not show either a man of our time or a group of men, faced with real nature and not with a generous Eden, fighting against realities and triumphing, [...] thanks to the resources they find in their acquired knowledge, in the practice of *science*?” ... (Verne, *The Mysterious Island*, Project Gutenberg)

2.2. For Roland Barthes, the governing principle in the works of Jules Verne is the continuous movement of closure. Travelling means exploring a closed space, it is about the shared happiness of finitude, just like the children’s fascination for huts and tents. All one has to do is shut the door and sit inside, comfortably, smoking a pipe by the fire, while outside the storm is at its height. In this respect *The Mysterious Island* is the perfect novel, in which the man-child is reinventing the world. Verne is a maniac of plenitude, refilling and

outpouring the imaginary universe. The artist's only task is to draw up catalogues, lists, a very postmodernist device, we can say. His hero may appear as extremely bourgeois, though a *desperado* shows up every now and then [BARTHES, 1987: 91-92].

The artist's most profound gesture is that of "taking over". The ship may be a symbol of departure but, at a deeper level, is sign of closure. The pleasure of being aboard is matched by the pleasure of a perfect closure, of taking over as many objects as possible. The ship is a place to live, a place of "perfect intimacy". The *Nautilus* is like a magic cave, filled with treasures, the real opposite of which being Rimbaud's *The Drunken Boat*, the vessel that really helps the reader to pass from a psychoanalysis of the cave to a true poetics of exploring [BARTHES, 1987: 93]

Yet attacking the ships of European colonial empires while cruising the oceans with his crew of followers, makes Captain Nemo more than just an exceptional engineer, a scientist or a traveler. He may embody, at a superior level, the *noble savage* or the *desperado* paradigm: "Nemo is the exact type of the hero who was thought to have vanished, whereas that disappearance was both the sign and the guarantee of the modern itself." [MACHEREY, 2006: 334] But we have to remember that he was a political rebel in the beginning; and from many of his gestures, such as raising a flag with a large golden *N* on a black field when reaching the North Pole and claiming the territory, we assume that, although an exceptional being, Nemo is himself a conqueror who acts and behaves as such.

In fact, he plunders the riches of the depths not only to help those who are in need, but also to maximize the performance of his ship. As Lyotard noticed in *The Postmodern Condition*, "By the end of the *Discourse on Method*, Descartes is already asking for laboratory funds" (496). Science may be the essential instrument of a transformation of nature, as suggested by the emblem *Mobilis in mobili*, but at "the end of eighteenth century, with the first industrial revolution", the equation between wealth, efficiency and truth had already found its reciprocal: "no technology without wealth, but no wealth without technology" [LYOTARD, 199: 496]

With Verne's Nemo we find ourselves in the second half of the 19th century, and in the turmoil of the second industrial revolution, as well as in that of imperialism which arrives to us in many shapes, colours and nations. Through applying the technique of Althusserian reading to cultural texts, and by rejecting what he calls "interpretive fallacy", Pierre Macherey comes to the conclusion that the ideological project of Verne's work is the *fantastic* staging of the adventures and contradictions of late-nineteenth century French imperialism. Each voyage of the hero's conquest of Nature turns into a voyage of rediscovery, because most of Verne's heroes discover that others have been there before or are there already. Even Nemo, with all his triumphs and failures, is nothing but "a tragic,

condemned Crusoe, who does not progress, because he is already an anachronism. He is the recurring fiction. [...] Nemo is the fatal resurgence, the resurrection, not of the son but of the father. [MACHEREY, 2006: 334]

2.3. Time has proved that from *resurrection* there is just one small step to *entertainment*. The enormous popularity of the character created by Jules Verne ensured his presence in works belonging to different genres and subgenres, in perfect resonance with what F. R. Leavis stated, back in 1930s, in *Mass Civilization and Minority Culture*: “The landmarks have shifted, multiplied and crowded upon one another” (15). Which is nothing but the ultimate truth, if we consider just some of the by-products, such as the novels created decades/centuries even after the original books: *The Other Log of Phileas Fogg*, published in 1973 by Philip José Farmer, in which Nemo is depicted as being rather more sinister; in 2001, *Valhalla Rising* by Clive Cussler; in 2002, *Captain Nemo: The Fantastic History of a Dark Genius* by K. J. Anderson; in 2007, *Dead Easy* by William Mark Simmons; the series *Der Hexer von Salem* by German author Wolfgang Hohlbein, based on H. P. Lovecraft's *Cthulhu Mythos*; in 2006, *Here, There Be Dragons*, by James A. Owen, another opener of a series.

Apart from the songs composed and performed by various singers or bands in the last two decades, we can also point at by-products belonging to other genres: the *Josie and the Pussycats* episode “The Nemo's a No-No Affair”, in 1970; the Japanese anime series *Nadia: The Secret of Blue Water* by Gainax, which started in 1990; the *Mighty Max* episode “Around the World in Eighty Arms”; the miniature wargame *Warmachine* in 2003; the Constructible Miniature Game *Pirates of the Spanish Main*; in 2005, the graphic novel trilogy *Robur* (based on Verne's *Robur the Conqueror*) by Jean-Marc Lofficier; the comic book *The League of Extraordinary Gentlemen*, a series which began in 1999, and its film adaptation from 2003; all these bearing testimony that “the distinctions and dividing lines have blurred away, the boundaries are gone, and the arts and literatures of different countries and periods have flowed together” [LEAVIS, 2006: 15].

Published under the America's Best Comics imprint of DC Comics, the last by-product mentioned, *The League of Extraordinary Gentlemen, Volume One*, is a comic book written by Alan Moore and illustrated by Kevin O'Neill. Being the first story in a larger series, it takes place in 1898 in a fictional world reuniting a lot of characters and events from the Victorian age: Bram Stoker's Wilhelmina Murray, Henri Rider Haggard's Allan Quatermain, Sax Rohmer's Fu Manchu, Oscar Wilde's Dorian Gray, Conan Doyle's Holmes Brothers and Professor James Moriarty, Stevenson's Edward Hyde, Herman Melville's Ishmael, many others and last, but not least, a *Campion Bond* – actually James Bond's grandfather.

Depicted as a Sikh in both the comic book and the movie, Captain Nemo is seen praying to the Hindu goddess Kali, perhaps another sign of disrespect or playfulness postmodernist artifacts of this kind do usually show when digesting and regurgitating iconic figures from canonical works. The hero is said to have faked his death in 1867. Nemo's submarine, the *Nautilus*, is also "on display" while patrolling the Thames and the canals of Venice, and in the background of the cover of volume one its image bears Basil Hallward's signature.

As for the critical reception of the movie, starring Sean Connery among others, the general reaction was negative, mainly because *The League*, although assembling "a splendid team of heroes to battle a plan for world domination", eventually "plunges into incomprehensible action, idiotic dialogue, inexplicable motivations, causes without effects, effects without causes, and general lunacy." (Roger Ebert, *Chicago Sun-Times*). Yet, opening at #2 behind *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, *The League* did well at the U.S. box office, grossing an estimated \$66,465,204 in Canada and the United States, \$12,603,037 in the United Kingdom, and \$12,033,033 in Spain. And in terms of home media, it earned a total of \$48,640,000 in rentals, from videos and DVDs, a solid proof that "the "organic" connection between technology and profit preceded its union with science" [LYOTARD, 1999: 496], and it has remained effective to these days.

Fredric Jameson may be right when he is lamenting about the older modernist technology has lost its power to fascinate artists. The battles, when it comes to *representation*, are won by those postmodernist means capable to ensure the highest figures / amounts, for they are "indeed machines of reproduction rather than production":

"Not the turbine, nor even Sheeler's grain elevators or smokestacks, not the baroque elaboration of pipes and conveyor belts, nor even the streamlined profile of the railroad train – all vehicles of speed still concentrated at rest – but rather the *computer*, whose outer shell has no emblematic or visual power, or even the casings of the various media themselves, as with the home appliance called *television*¹ which articulates nothing but rather implodes, carrying its flattened image surface within itself". [JAMESON, 1992: 37]

3. Meeting the Cape Crusader and his state-of-the-art technology

3.1. As we have seen it, the world of comic books has its patterns of unpredictability, piling up superheroes and technologies to an extent that could prove reasonable if serving a better cause. Robur the Conqueror, for instance, who was paired with Nemo not long ago – which may sound plausible, as both characters belong to Jules Verne –, also appears in *Batman: Master of the Future* by Brian Augustyn and Eduardo Barreto, part of DC Comics' Elseworlds series.

¹ Italics mine.

Mixing a Victorian-era Batman, with the 1961 film *Master of the World*, the story might not be the example of “creative anachronism” Brian McHale had in mind when writing about possible fictional worlds in his *Postmodernist Fiction* (93).

My own peculiar experience in the field occurred in the late spring of 1997, when an obscure publishing house from Oradea asked for my translation abilities in order to provide them with the Romanian version of *Batman & Robin* by Michael Jan Friedman. What I did know by then was that the eponymous “blockbuster movie”, directed by Joel Schumacher, was going to be launched in that very autumn in movie theaters across Romania. I also knew that it was starring George Clooney, Arnold Schwarzenegger, Uma Thurman, Chris O'Donnell, and Alicia Silverstone.

What I wasn't aware of, by the time of my translating Friedman's novelization, was that Batman – another avenger, just like Nemo –, as a fictional character had been created by the artist Bob Kane and writer Bill Finger, and that he first appeared in *Detective Comics* #27 May 1939. Since then he has appeared in various media aside from comic books or comic strips: they include television, radio dramas, theatrical feature films and so on. I knew nothing about the first actor to portray Batman on screen in a 15-part serial, issued in 1943; or about the second movie serial, this time with the title of *Batman and Robin*. Or that, unlike Superman, Batman never had a radio series of his own.

And I certainly didn't know that, in 1964, Donald Barthelme's collection of short stories *Come Back, Dr. Caligari* included “The Joker's Greatest Triumph”, which I assume gave Batman the status of a true postmodernist character. Or that the *Batman* television series, premiered in January 1966, which ran for 120 episodes, had a *camp* sense of humor, and it became a pop culture phenomenon. And that there were animated adaptations in the '60s, the '70s, the '80s, the '90s, and so on.

Had I known all these, I might have shared the feelings of concern expressed by Matthew Arnold when dealing with the kind of culture that started to develop as result of industrialization and urbanization of England, back in the 19th century: “And thus that profound sense of settled order and security, without which a society like ours cannot live and grow at all, sometimes seems to be beginning to threaten us with its departure. [ARNOLD, 2006: 8]] And I might have longed for the restoration of a certain order, a modernist one at least, “Because without order there can be no society, and without society there can be no human perfection” [ARNOLD, 2006: 10)

3.2. The story begins with the already *canonical* – for Batman fans around the world –, *scene* of the killing of the future superhero's parents, in his early childhood, a traumatic event that will turn him into an orphan, just like the rest of his crew. For the same happened to Dick Grayson, aka Robin's parents, they were shot, and Barbara's – the future Batgirl –, parents died in a car

accident As a consequence, Alfred Pennyworth, the butler, will play the father-figure for Batman, who in his turn will do the same for Robin; Alfred was also like an uncle for Barbara, etc.

So, Batman – whose secret identity is Bruce Wayne, an American billionaire playboy, industrialist, and philanthropist –, operates as a crime-fighter in the fictional American Gotham City. Unlike Superman, he does not possess any superpowers; he makes use of his formidable wealth, of intellect, of detective and martial arts skills, and last but not least, of science and technology. And just like any other scientist with an expertise in martial arts, he follows his daily routine, which means making his way “to the study at the far end of the house” after every *gourmet* meal, carefully prepared and served by Alfred. Inside the study, there is a grandfather clock, working as a sad memo:

“...its face open and exposed. It said 6:51. But Bruce reset its hands at 10:47 – a time that had great significance for him. After all, it was the hour and minute at which his parents had died. The clock swung aside, revealing itself as a disguised door. Beyond, there was a dimly lit cascade of stone stairs that wound down into what seemed like the bowels of the earth”. [FRIEDMAN, 1987: 20]

A definite setting of the clock triggers tragic memories and facilitates the access, actually the spiraling descent into something that might be taken for an equivalent of the unconscious, as it consists of a series of subterranean caves beneath Wayne Manor. Discovered accidentally, they perform several functions: serve as Batman’s command center for local and even global surveillance – “a vast array of computer consoles sat beneath three large screens, monitoring all that went on in nearby Gotham City and its environs.” [FRIEDMAN, 1987: 21]; accommodate Batman’s vehicles and equipment, and make room for his *memorabilia*.

Batcave – which made its comic book debut in *Detective Comics* # 83 in January 1944 –, does resemble to Plato’s cave, allowing us the access to all four stages of the myth. In Stage I, we’ve got the shadows projected via the latest technology in “A cavern where a huge copper penny gleamed under the glare of suspended lights.” [FRIEDMAN, 1987: 21] In Stage II, the hero is preparing to free himself, employing skills and utilities developed during long hours of studying, learning and training. Once again, technology is at the front:

“Crossing the floor of the cave, Bruce headed for his costume vault. (...) Though it looked like black rubber, it was actually a suit of lightweight, flexible armor, molded to the contours of his body. (...) He pulled on his boots, snapped his gauntlets into place, and whipped his cape over his shoulder. Then he took his yellow-gold Utility Belt off a rack, encircled his waist with it, and locked the buckle in front of him”. [FRIEDMAN, 1987: 21]

Stage III means getting out in the limelight, getting to the surface in order to fight organized crime and the other similar benefits of civilization – “... there was

a blast of steam on the other side of the cave, the by-product of a powerful hydraulic system.” [FRIEDMAN, 1987: 24]. Exit superhero to meet the villains.

First, a certain Mr. Freeze who was once a scientist named Victor Fries. Following an accident in a cryogenics lab, Fries became dependent on a diamond-powered subzero suit, so he steals as many diamonds as he can find or he finds out about. Then we come across the other would-be villain, Dr. Pamela Isley, working in South America, under Dr. Jason Woodrue. The latter is a “man with Albert Einstein’s hair and Charles Manson’s eyes” [FRIEDMAN, 1987: 53], a mad scientist who is experimenting with the Venom drug created by Pamela. Technology has been employed for mysterious, perhaps evil purposes:

“Banks of overhead lights hung on long wires, suspended from the crumbling ceiling. A series of computers flashed tiny, red lights in repeating patterns. And in the center of the room, an empty gurney was surrounded by an array of circuits and tubes and equipment so arcane and so intricate, Pamela couldn’t even *begin* to divine their function”. [FRIEDMAN, 1987: 55]

They argue over the use of the drug and after Woodrue having overturned a shelf of toxins on to her, she is transformed into the extremely seductive Poison Ivy – “her hair was magenta. Her eyes were a chlorophyll green. And her ravaged clothes revealed the form and stature of a goddess” [FRIEDMAN, 1987: 66]. She kills Woodrue, and while leaving the camp she finds out that Wayne Enterprises had funded him. So she goes to the company’s headquarters and puts forward an environmental project, but her offer is declined by Bruce Wayne, on account of people needing jobs, especially in the Third World countries.

One may agree with the billionaire, but there seems to be no such thing as “pure research” as capitalism found the way to solve the “problem of research funding”, its ultimate goal being “no longer truth, but performativity – that is, the best possible input/output equation” [LYOTARD, 1999: 497] When elaborating on the discourses of power entangled in the process of scientific research, Lyotard distinguishes the “denotative game” with its true/false distinction, from the “prescriptive game” with the just/unjust distinction, and from the “technical game” with the efficient/inefficient distinction. “Force appears to belong exclusively to the last game”, concludes Lyotard, “the game of technology”, although he is excluding “the case in which force operates by means of terror” (497) Needless to say that, in our book, both former scientists turned villains make sure that:

“Arctic fear blankets Gotham City as (...) the treacherous Mr. Freeze – unleashes a cold front of crime. (...) allied with the sultry and deadly Poison Ivy (...) Mr. Freeze grips the city in a terrifying reign of villainy. But his iciest wrath is reserved for the only crime-fighting force with the ability to stop him –

Gotham's guardians, Batman and Robin, who have a secret new partner of their own... Batgirl". [FRIEDMMAN, the cover]

The members of the triad decide to go after Freeze together. By the time they get to his location, the observatory, the city of Gotham is completely frozen. Their only chance is to reverse the process, which might be easily taken – were it not the result of an individual action performed by Fries' mad genius – , for a sample of "high-tech paranoia" – in which the circuits and networks of some putative global computer hookup are narratively mobilized by labyrinthine conspiracies" [JAMESON, 1992: 38]. So, after Batgirl locates the broken wires, the computer is brought to life and she begins hacking until the solution is found:

"Batman took a closer look at the monitor. According to the graphics, the giant orbital satellites were beginning to align. He imagined a full disk of the sun appearing in the mirror of one satellite. He imagined that solar energy reflected from the first satellite to the second one, and then to the one after that and the one after that, until the last unit in the string beamed a ray of hot, pure sunlight at Gotham". [FRIEDMAN, 1987: 210]

Stage IV is about returning to Wayne Manor, where the protagonists agree on an enlarged partnership while pondering over a pizza box and rejoicing around Alfred's recovery from an almost terminal disease, the McGregor Syndrome. The cure has been provided by Freeze himself, as a sign of repent. And they will live happily ever after, in spite of/ or facing the repeated warnings & appeals reaching them via the "Bat-Signal", which would flicker whenever something is going wrong. Except that this time, Bruce, aka Batman, "wouldn't have to weather it alone". So taking "some comfort in that", with Dick, aka Robin, and Barbara, aka Batgirl, closely following him, "he headed for the grandfather clock that led down to the Batcave" [FRIEDMAN, 1987: 219], now *their* place of privacy and (tranquility?).

4. Welcome back to the machine

When the hero first leaves the Batcave, and the reader is made aware of a powerful noise generated by a super-vehicle, the in-coming image is just like in an auto show or a commercial, in which pollution and traffic jam are left aside – "As Batman strode toward it, the steam cleared and revealed a sleek, redesigned Batmobile resting on a huge metal pedestal." [FRIEDMAN, 1987: 24] The *naked* beauty of the isolated vehicle is exposed, but the keyword here is neither *visibility* – as in European car ads –, nor *transparency* –, as in Toyota's. It is, and it works for all other *accompanying* vehicles, *emergency* – in the sense of taking immediate action and of showing off, in stark contrast with the computers, whose outer shells lack "emblematic or visual power" (Jameson):

The Batmobile's turbo-charged engines roared, sending out one resounding sounds after another. A moment later, the vehicle shot away through

the stalactite-ridden arches of the cavern's access tunnel. No sooner had it departed than the surface of the pedestal split open like the petals of a flower – revealing a sleek, turbo-charged motorcycle. It was Robin's bike, the Redbird. [FRIEDMAN, 1987: 24]



A first Batmobile, a sedan, was driven by Batman in *Detective Comics* #27, May, 1939. Its later evolution paralleled the evolution of characters from comic books to television and films. Including distinctive wing-shaped tailfins, it became a prominent bat-motif and, with the support of state-of-the-art technology, it underwent numerous changes, as it was important to stay a step ahead of real-life cutting edge advances. For the six cars, used in *Batman Begins*, for instance, the design and development process, employing a crew of 30 people, took nine months. Professional drivers practiced driving the vehicles for six months, for, just like the *Nautilus*, which was in its element, the *Batmobile* had to accommodate its own, the streets of Chicago, “where the real can no longer be distinguished from the symbolic.”, as to reiterate Macherey's considerations.

The interior was not that of a street-capable version, the cockpit being over-sized in order to fit cameras. So no longer a “perfect intimacy”, for there is no time to admire the views, no fireplace, no *reverie*, yet the storm outside is definitely at its height. The door opens and shuts at a frantic pace, and although not a cave filled with treasures, the *Mobile* has a magic of its own. And its opposite is not exactly a *Drunken Boat*, but a drilling truck and a cryogenic gun totally out of control:

“Batman hit a button in the Batmobile's control console and a series of schematics lit up. They showed him the various trajectories of Freeze's vehicles and their imminent jumps (...), over the abyss of the city, to the lower rooftops of Gotham beyond”. [FRIEDMAN, 1987: 102]

“It was Batman, behind the wheel of a modified white Batmobile on rocket skis, blazing a trail over the frozen river”. [FRIEDMAN, 1987: 189]

“In the vehicle Robin had already nicknamed the Bathammer, Batman was shooting for the center of the frozen river, heading straight for Freeze’s truck. Its side guns blazed at him”. [FRIEDMAN, 1987: 191]

When considering contemporary technologies, Fredric Jameson underlined their feature “of reproduction rather than of production”, being therefore less demanding for our capacity for aesthetic representation. With devices such as monitors, movie and video cameras, tape recorders, the emphasis is placed on the reproduction of the simulacrum. Less kinetic energy is involved, but still I believe one can feel – in the scenes selected and analyzed in our paper, from the texts and the by-products referred to –, the “excitement of the machinery”. Indeed we are in a new phase of the capital, perhaps wrongly called “postindustrial”, but the heroes scrutinized, some of them in their late eighties, “are still visible emblems, sculptural nodes of energy which give tangibility and figuration to the motive energies of the earlier moment of modernization.” [JAMESON, 1992: 36]. And even if one may reply that they are simply recycled due to a postmodernist condition, we cannot help taking into account the possibility of their acting as a *return of the repressed machine*.



WORKS CITED

- ARNOLD, Matthew, 2006. From *Culture and Anarchy*. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Ed. John Storey. Harlow: Pearson Prentice Hall, 6-11. Print.
- BARTHES, Roland, 1987. *Romanul scriiturii*. Trans. Adriana Babeți and Delia Șepețean-Vasiliu. București: Editura Univers, Print.
- EBERT, Roger. “The League of Extraordinary Gentlemen.” Rev. of *The League of Extraordinary Gentlemen*, dir. Stephen Norrington. *Chicago Sun-Times* 11 July 2003. Web.
- FRIEDMAN, Michael Jan, 1987. *Batman & Robin*. New York: Warner Books Inc., Print.
- HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. <http://ets.umd.umich.edu>. Web.

- JAMESON, Fredric, 1992. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London New York: Verso, Print.
- LEAVIS, F. R., 2006. From *Mass Civilization and Minority Culture*. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Ed. John Storey. Harlow: Pearson Prentice Hall, 12-20. Print.
- LYOTARD, Jean-François, 1999. From *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence E. Cahoone. Oxford, Blackwell, 418-513. Print.
- MACHEREY, Pierre, 2006. "Jules Verne: The Faulty Narrative". *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Ed. John Storey. Harlow: Pearson Prentice Hall, 318-335. Print.
- MCHALE, Brian, 1994. *Postmodernist Fiction*, London and New York: Routledge, Print.
- VERNE, Jules. *The Mysterious Island*. Project Gutenberg. Web.
- VERNE, Jules. *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*. Project Gutenberg. Web.

INTERTEXTUALITÄT IN INTERKULTURELLER UND DIGITALER LITERATUR. NEUE LESER FÜR EINE IM WANDEL BEGRIFFENE WELT

Ana RUIZ,
Autonome Universität Madrid
a.ruiz@uam.es

Abstract: Certainly, at the beginning of the 21st century we are facing a change regarding the cultural paradigms that cannot keep intact neither our reality nor our way of dealing with it. We no longer live in a monocultural world, and the influence of the ICTs in arts and life itself is increasing day by day. We can not escape the analysis of this process with respect to the literature and our own concept of reader. This paper aims to analyse the influence of the two new paradigms in the literary text is, the new questions proposed to us by the new texts, and their supports, and how these questions are to be structured and should be interpreted.

Keywords: cultural paradigms, monocultural world, ICT, concept of reader

1.1 Zwei neue Paradigmen um die Jahrtausendwende: Interkulturelle und digitale Gesellschaften

In den letzten Jahren habe ich meine Lehr- und Forschungstätigkeit auf zwei scheinbar divergenten Gebieten ausgeübt: Von der Autonomen Universität Madrid aus habe ich als Germanistin meinen Interessenschwerpunkt auf die deutschsprachige Literatur gelegt, und insbesondere auf die Untersuchung der sogenannten interkulturellen Literatur, diejenige, die in zweisprachigen Kontexten in Europa entstanden ist. Dieser literarische Korpus existiert schon seit Anbeginn der Literatur, ist aber in Europa ab 1955 auf Grund der Gastarbeiterbewegungen vom Mittelmeerraum in den Norden des Kontinents, der Bevölkerungsbewegungen der Nachkriegszeit und der verschiedenen Exile innerhalb und außerhalb Europas außergewöhnlich sichtbar geworden. Gleichzeitig hatte ich als Direktorin der Spanischkurse für Ausländer an der Internationalen Universität Menéndez Pelayo, einem direkt dem Bildungsministerium der Spanischen Regierung unterstehenden Organismus, u.a. die Verantwortung für die Erstellung von Fortbildungsprogrammen für Spanischlehrer auf der ganzen Welt. Eine der größten

Herausforderungen bei der Bewältigung dieser Aufgabe war es, die Lehrenden dazu zu befähigen, sich erfolgreich der digitalen Revolution zu stellen, in der ihre Lernenden, die jüngeren Generationen angehören, sich tagtäglich bewegen. Aus dieser Perspektive heraus gibt es, glaube ich, zwei sich außerordentlich schnell und wirksam durchsetzende Faktoren, die gemeinsame Nenner darstellen, und zwar einerseits für das, was sich in den Klassenräumen vollzieht und andererseits für das, was auf dem Gebiet der Forschung und Hochschulverwaltung festzustellen ist und das man zusammengefasst so ausdrücken kann: Die Gesellschaften des 21. Jahrhunderts sind nicht mehr monokulturell und auch nicht mehr analog. Wir leben in einer Welt, die sich von derjenigen, in der wir studiert und unsere Forschungstätigkeit begonnen haben, sehr unterscheidet. Diese Tatsache verlangt von uns, dass wir unsere ganze Realität unter dem Prisma zweier neuer Paradigmen überdenken: das interkulturelle Paradigma und das digitale Paradigma.

In dieser Zeit leben wir nun. Sie ist bestimmt von dem, was man vom epistemologischen Standpunkt aus einen Paradigmenwechsel nennen kann (Kuhn, 1970), in unserem konkreten Fall: der Übergang von der Monokulturalität zur Interkulturalität, vom Analogen zum Digitalen. Dieser Paradigmenwechsel vollzieht sich in unserem Kontext zweifellos zwangsläufig durch die Intensität und Sichtbarkeit der Migrationsbewegungen, durch den technologischen Fortschritt und die Einwirkung der Globalisierung auf unser tägliches Leben. Weder wir noch die uns nachfolgenden Generationen, die zur Zeit in Ausbildung stehen, leben in einer einsprachigen und monokulturellen Welt, unabhängig davon, ob wir diese eindeutige Realität erwünschen oder verwerfen. Kuhn zufolge hilft uns das Paradigma bei den folgenden Fragestellungen: „[...] das, was beobachtet und überprüft wird, die Art der Fragen, welche in Bezug auf ein Thema gestellt werden und die geprüft werden sollen, wie diese Fragen gestellt werden sollen, und wie die Ergebnisse der wissenschaftlichen Untersuchung interpretiert werden sollen“ (Kuhn 1970).

1.2 Zwei literarische Avantgarden: Interkulturelle Literatur und digitale Literatur

Wie es nicht anders sein konnte, üben diese Paradigmen einen entscheidenden Einfluss auf die literarische Schöpfung aus. Obschon das erste quasi schon von Zeitbeginn an in der Literatur gegenwärtig ist, da es diese schon vor der Gründung der einzelnen Staaten (deren Denken die Methodologie der Literaturanalyse so sehr bestimmt hat) gab, so hat auch das Digitale - als Faktor, der die menschliche Kommunikation gänzlich umgestaltet hat - mit seinem Einbruch nicht nur die Art und Weise verändert, in der wir Literatur erforschen, sondern es schlägt auch in der literarischen Genese selbst Wurzeln, in der schöpferischen Gestaltung des literarischen Werkes selbst. Wir können mit großer Gewissheit behaupten, dass wir in einer Zeit leben, in der zwei Avantgarden ihre volle Lebenskraft entwickelt haben: die interkulturelle Literatur und die digitale

Literatur. Wir erlauben uns, diese so zu definieren, da sie beide in ihrer Genese entscheidende Charakteristika besitzen, die aus beiden spezifische Korpora machen und nicht einfach Werke mit einer bestimmten Thematik. Auf Grund des hier begrenzten zeitlichen und räumlichen Rahmens, werden wir lediglich auf einige dieser Charakteristika hinweisen, und zwar im Hinblick auf einen der grundlegenden Parameter der Literaturanalyse: das intertextuelle Verhalten.

1.3 Der Begriff „Intertextualität“

In der vorliegenden Studie definieren wir den Gebrauch der Intertextualität grundsätzlich als eine Kopräsenz-Beziehung zweier oder mehrerer Texte, das heißt sie ist eidiktisch und häufig eine effektive Präsenz eines Textes in einem anderen (Genette 1982). Wir stimmen außerdem mit Julia Kristeva überein, die das Schreiben als eine „Lektüre eines vorherigen Korpus“ auffasst und den literarischen Text als „Absorption und Transformation“ vorhergehender Texte (Kristeva 1969). Nach dieser Klarstellung und angesichts des enormen Reichtums, den die Definition dieses literarischen Mittels der Literaturtheorie und Vergleichenden Literaturwissenschaft zugetragen hat, geht es mir darum, darauf hinzuweisen, dass die Intertextualität in den meisten ihrer Definitionen als ein Phänomen innerhalb einer einzigen kulturellen Tradition verstanden wird: Die Intertextualität ist insofern produktiv, als jeder Text in einem Kulturkreis erstellt wird, der eine große Texttradition, bestimmte Charakteristika bezüglich seiner Struktur, seiner Thematik, seines Stils, seines Registers usw. vorzuweisen hat. Intertextualität stellt von daher einen grundlegenden Teil des literarischen Paktes dar: Dank diesem geteilten Textwissen, das einen Teil des Gründungsgebildes des gemeinsamen Erbes der Sprachgemeinschaft darstellt, wird Kommunikation möglich, die sowohl aktiviert wird, wenn ein Emittent einen Text erzeugt, als auch wenn sein Empfänger diesen interpretiert.

Dieser Begriff von Intertextualität kann stark monokulturell geprägt sein, wenn nämlich die Auffassung herrscht, die eigenen Sprachgemeinschaften und deren historisch-kulturellen Gedächtnisse werden ausschließlich von einsprachigen Individuen gebildet, wie zum Beispiel aus der Definition hervorgeht, die das Cervantes-Institut in seinem *Diccionario de términos clave de ELE* (Wörterbuch für Schlüsselbegriffe im Bereich Spanisch als Fremdsprache) von diesem Begriff bietet:

“el conocimiento intertextual es en gran medida cultural, puesto que forma parte del conocimiento del mundo compartido por una comunidad lingüística; por ello, es posible que no sea compartido en su totalidad por miembros de otras comunidades lingüísticas en las cuales las referencias intertextuales varían, por lo que las referencias a textos propios de la cultura de la segunda lengua no sean comprendidas por los aprendientes. Por otro, la tradición literaria tiene muchos temas, ideas y estructuras compartidas por todas las culturas, de modo que cuando éstos se reflejan en un texto concreto

producido en otra lengua pueden servir de ayuda para su comprensión y compensar la falta de conocimientos lingüísticos del receptor”.¹
http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm (Zugriff: 15.6.2011)

Die interkulturelle Literatur zeigt uns jedoch neue Dimensionen auf.

2.1 Kurze Definition interkultureller Literatur und deren Ursprünge

Wir definieren interkulturelle Literatur so, wie sie Professor Carmine Chiellino (2000) definiert. Die interkulturelle Literatur setzt sich aus Werken zusammen, die in einer interkulturellen Sprache geschrieben sind, das heißt, in einer literarischen Sprache, die dem Dialog zwischen zwei oder mehr Sprachen - zum Beispiel Muttersprache und die Sprache des Landes, von dem aus man schreibt – entspringt. Diese Sprachen sind in der Autorin / im Autor zum Zeitpunkt des literarischen Schaffens gegenwärtig. Wie man feststellen kann, hat diese Definition eine sprachliche Basis, die uns hilft, einen Korpus, den man viele Male mit großer Schwierigkeit aufzustellen versuchte, genau abzugrenzen. Die von Chiellino eingeschlagene Forschungsrichtung hingegen erscheint uns in ihren Kriterien präziser und streng genommen literarisch.

Wie schon in der Einleitung zitiert, entstehen solche Werke häufig in Migrationskontexten verschiedener Art (Exile, Migrationen mit wirtschaftlichen Hintergründen usw.) und sind in den letzten Jahren immer mehr in den Vordergrund getreten. Man könnte die Verleihung des Nobel-Preises 2009 an Herta Müller sogar als Ausdruck höchsten Interesses an dieser Art von Literatur betrachten. Dennoch hat diese Art von literarischer Kreativität in der Literaturgeschichte von Anfang an existiert: Es hat schon immer Schriftsteller in zweisprachigen Kontexten gegeben, die auf Grund ihrer Wahrnehmung der sprachlichen Realität ästhetische Projekte vertraten, die die Gast- oder Zweitsprache mit einbezogen. Es möge ausreichen, die Nominierung, die für die großartige Studie Claudio Guilléns, *El sol de los desterrados*, vorgeschlagen wurde, hier zu zitieren. Man könnte noch viele andere Texte und Autoren anführen: den biblischen Text des Neuen Testaments, Nabokov, Celan usw.

¹ Übersetzung: „Das intertextuelle Wissen ist in hohem Maße kulturell, da es zu dem Wissen gehört, das eine Sprachgemeinschaft gemeinsam hat; von daher ist es möglich, dass Mitglieder anderer Sprachgemeinschaften, in denen die intertextuellen Referenzen unterschiedlich sind, nicht an dessen Gesamtheit teilhaben, weshalb die Bezugnahmen auf Texte, die aus der Kultur der Zweitsprache stammen, von den Lesern möglicherweise nicht verstanden werden. Andererseits hat die Literaturtradition viele Themen, Ideen und Strukturen, die allen Kulturen gemein sind, so dass sie, wenn sie in einem bestimmten, in einer anderen Sprache erzeugten Text vorkommen, als Verständnishilfe dienen und den Mangel an sprachlichem Wissen des Empfängers ausgleichen können.“

2.2 Textanalysen

Um zu sehen, wie Intertextualität in der interkulturellen Literatur funktioniert, habe ich zwei Beispiele ausgewählt: das Gedicht “homenaje a federico garcia lorca” des Dichters José F.A. Oliver und den Roman *Federico Sánchez vous salue bien* des kürzlich verstorbenen europäischen Intellektuellen Jorge Semprún.

In meinen Forschungsarbeiten spreche ich häufig über dieses Gedicht, da es außergewöhnlich gut darstellt, wie sich der Dialog zwischen den Sprachen in all ihren Dimensionen vollzieht. In diesem Kontext werden wir nur den Gebrauch bezüglich der Intertextualität behandeln.

Ein deutschsprachiger Leser kauft einen Gedichtband mit dem Titel *HEIMATT und andere FOSSILE TRÄUME*, der 1989 von dem Verlag Das Arabische Buch veröffentlicht wurde. Kommt er auf der Seite 47 an, so stößt er auf Folgendes:

homenaje a federico garcia lorca

mit leisen sohlen gehe ich auf dich zu
fast verschämt buchstabiere ich
deinen namen: f e d e r i c o
und deine verse: *verde que te quiero verde*
nachts
im zimmer
tagsüber
hinter herabgelassenen jalousien
atme ich
eine welt
von vorgestern und heute
fast verschämt
wie ein reudiger verbrecher
ein krimineller
auf der flucht
mit deinem namen
deinen versen

morgen
federico
morgen
wenn es hell wird
werde ich auf die straße stürmen
unverschämt
und werde brüllen

vor dem ersten schuß

federico

verde que te quiero verde

Einige der literarischen Dimensionen dieses Gedichts haben wir bereits in anderen Arbeiten besprochen. (Die umfassendste Untersuchung wurde als Teil des Projektes durchgeführt, bei dem es um die Didaktisierung von Texten ging, deren Autoren mit dem Adelbert von Chamisso-Preis ausgezeichnet wurden. Es wird in Kürze von der Bosch-Stiftung publiziert.) Heute betrachten wir das Gedicht jedoch aus der intertextuellen Perspektive.

Der Weg, den Oliver hier wählt, steht im Kontrast zu der üblichen Art und Weise, Intertextualität einzusetzen. Er setzt nicht nur eine explizite intertextuelle Referenz ein, sondern kündigt diese von Anfang an als einen Baustein des Gedichts an. Sie ist im Titel in ihrer ganzen Komplexität enthalten: Man bemerke die Wahl, die Oliver getroffen hat, obwohl auch andere Möglichkeiten in Frage gekommen wären:

homenaje

a federico garcia lorca

mit leisen sohlen gehe ich auf dich zu

fast verschämt buchstabiere ich

deinen namen: f e d e r i c o

und deine verse: *verde que te quiero verde*

Diese Möglichkeit - die am häufigsten genutzte, um intertextuelle Referenzen anzugeben - würde uns einen ersten Einblick in ein gut aufgebautes Gedicht vermitteln: geschlossener Raum, Wendepunkt, offener Raum; Vergangenheit (vorgestern und heute) gegenüber der Zukunft (morgen), *verde que te quiero verde* (als Synonym für Hoffnung interpretiert).

Lassen wir uns aber von der halb offenen Tür verleiten, die die Intertextualität repräsentiert, werden wir in andere Dimensionen geführt: Im Gegensatz zur oben zitierten graphischen Option gibt der Dichter schon im Titel dem ganzen Namen die Priorität und setzt ihn auch gegen die Kurzformeln durch, die für einen Leser, der nicht daran gewöhnt ist auf Spanisch zu lesen, leichter auszusprechen sind und die viel häufiger auftreten, um sich auf einen der grundlegenden Figuren - neben Cervantes - der hispanischen Literatur zu beziehen (Lorca, García Lorca). Seine Wahl kündigt also den Gebrauch der uneingeschränkten Intertextualität an – Zitat, Anspielung, Einfluss u.a. - , die im ganzen Gedicht aufrecht erhalten wird. In diesem, und durch diesen Gebrauch der

Intertextualität, wird nicht nur das wörtliche Zitat in Vers vier zu literarischem Stoff, sondern auch die Gesamtheit von Lorcass Werk (*deine* Verse, Verse 4 und 17) und besonders seine Person selbst: seine Biographie (*federico*, Vers 3), seine poetische Mustergültigkeit (*deine* Verse, Verse 4 und 17 - *gehe ich auf dich zu*, Vers 1 – *mit deinem namen*, Vers 16), seine Lebensentscheidungen (Verse 22 und 24) und, wie wir sehen werden, sein tragisches Ende (Vers 25).

Die intertextuelle Einfügung, so wie sie hier vollzogen wurde, bricht eindeutig mit den Erwartungen des deutschsprachigen Lesers. Er wird mit ihr an verschiedenen Stellen mit unterschiedlicher Intensität konfrontiert, findet dabei aber kaum Hilfestellung (Beaugrande und Dressler 1981): mit einem langen, vollständigen Titel und dazu in einer Fremdsprache; mit einer Einladung einfachster Art auf sprachlicher Ebene, das Buchstabieren (Vers 2), bei dem der/die LeserIn zwischen der deutschen und spanischen Phonetik zu wählen hat; mit der Einfügung eines ganzen Verses (Vers 4, 27), durch den im Text das vollständige Gedicht Lorcass mit dem Titel *Romance sonámbulo* aktiviert wird, und zwar durch die Figur des Verbrechers (Verse 13 und 14), die Flucht (Vers 15), die Wunde (Vers 13) und die Vorahnung des Todes (Vers 25).

Der Dichter gestaltet die innertextlichen Beziehungen mit besonderer Umsicht, um die Möglichkeiten, die sich durch einen so jähen Bruch ergeben, im Gedicht wirksam zu machen. Und genau hier erkennt man mit besonderer Klarheit die Wesensart der interkulturellen Literatur: Sie ist in einer Sprache geschrieben, die verschiedene Sprachen und deren kulturellen Gedächtnisse enthält. Der Text fordert vom Leser zunächst einmal, dass dieser seine Aufmerksamkeit auf das Buchstabieren richtet; der Leser wird auf den Klang gebracht. Dann wird er behutsam in eine Folge von alliterierenden Lauten eingeführt, die als Interaktion zwischen zwei verschiedenen Sprachen ein phonetisches Kontinuum erzeugt (d-ei- v- e-r- v-e-r-d-e- ie). Das Kontinuum steigert sich im zweiten Teil des Gedichts durch das phonische und metaphorische Echo, das zwischen den Wörtern „werde“ (Hilfsverb des Futurs im Deutschen) und „verde“ (grün; Farbe, mit der in ihrer grundlegenden Interpretation die Hoffnung assoziiert wird).

Wenn laut Barthes das Gespräch Intertextualität schlechthin war, taucht uns die Intertextualität im Text Olivers in ein Gespräch zwischen zwei Sprachen, die sich in einer paritätischen Beziehung - sowohl was das Phonische als auch was die Metaphorik angeht - die Hand reichen, sich unterbrechen und sich wiederholen. Man beachte zum Beispiel, wie das zentrale Gleichnis des Gedichts definiert wird (*reudiger verbrecher, krimineller auf der flucht*), dessen zweiter zum Vergleich gebrauchter Begriff nicht der des romantischen Banditen ist, sondern zu einer nicht deutschen literarischen Welt gehört (der Verbrecher auf der Flucht im *Romance noctámbulo* mit ganz anderen Konnotationen).

Wir schlagen ein Buch auf Deutsch auf und lesen Spanisch, hören Spanisch, wenn wir einen Vers auf Deutsch laut lesen; ein einfaches

Nominalsyntagma versetzt uns in das Herz eines andalusischen Zigeuners und Verbrechers auf der Flucht, und eine Leerzeile als Vers lässt uns die Bruchteile von Sekunden, die der Hinrichtung zweier Dichter vorangehen, verstummen. (Die eine wird materiell vollzogen, die andere ist metaphorisch, der eine ist Dichter in spanischer Sprache, der andere in deutscher, der eine wurde in Spanien geboren, der andere ein halbes Jahrhundert später in Deutschland.)

Auch wenn sich der ausgewählte Text in seinem integralen Gebrauch der Intertextualität – in streng literarischem Sinne - als exemplarisch erweist, ist die Untersuchung weiterer Gebrauchsmöglichkeiten damit noch nicht erschöpft. Ein ebenso intensives Beispiel können wir in dem Werk *Federico Sánchez vous salue bien* von Jorge Semprún finden. Semprún ist ein europäischer Intellektueller spanischer Herkunft und Schriftsteller in französischer Sprache. In diesem Fall liegen uns intertextuelle Beziehungen in der spezifischen Form der sogenannten Interdiskursivität (laut Cesare Segre) oder Intermedialität (laut Heinrich F. Plett) vor, das heißt in semiologischer Beziehung zwischen dem literarischen Text und anderen Künsten, besonders der Malerei, mit den größten Meistern der spanischen Malerei aller Zeiten: Velázquez (*La rendición de Breda/Die Übergabe von Breda*, 1635), Goya (*Los fusilamientos del 3 de Mayo/Die Erschießung der Aufständischen* von 1808, gemalt 1814) und Picasso (*Gernika*, 1937).

Schon 1977, als die Diktatur des Generals Franco in Spanien noch nicht lange vorbei war, löste der in Frankreich ansässige Jorge Semprún mit seinem auf Spanisch geschriebenen Roman *Autobiografía de Federico Sánchez* in intellektuellen und politischen Kreisen in Spanien heftige Reaktionen aus. Sein Vorhaben war es, einem spanischen Publikum die Verdienste und Auseinandersetzungen eines unbekannten Teils seiner eigenen Geschichte zu erzählen, insbesondere die Tätigkeit der kommunistischen Partei im Exil, deren Werdegang mit all ihren Licht- und Schattenseiten für die spätere demokratische Entwicklung in Spanien ausschlaggebend war.

Jahre später, zwischen 1988 und 1991, wurde Jorge Semprún von Felipe González dazu eingeladen, als Kulturminister in der sozialistischen Regierung mitzuarbeiten. Er bleibt gut zwei Jahre im Amt und schreibt kurze Zeit später von Frankreich aus und in französischer Sprache ein Werk, das zu dem oben erwähnten Roman in klarer intratextueller Beziehung steht. In diesem Werk lässt er die in dieser Regierungsperiode gemachten Erfahrungen Revue passieren, und wenn er auch die Schweigepflicht des Ministerrats bezüglich dessen Beratungen respektiert, so verschweigt er so gut wie nichts von all dem, was nicht diesem Berufsgeheimnis unterlag.

Die Fragestellung ist jedoch komplex. Semprún, ein in Frankreich ansässiger Schriftsteller, schreibt einen Roman auf Französisch, in dem noch neun andere Sprachen gegenwärtig sind; er schreibt also für einen französischen Leser und/oder einen Kenner der französischen Sprache. Der Inhalt des Romans richtet sich aber ganz klar an die spanische Gesellschaft der Mitte der 1990er

Jahre. Das Werk erschien 1993 in Frankreich und kurze Zeit später mit einigen Abänderungen im Text auf Spanisch und erregte bei seinen Lesern ein ähnliches Aufsehen wie beim ersten Mal.

Die Thematik dieses Werkes ist jedoch nicht die einfache Übertragung von Information und Meinungen, die eine aufmerksame Lektüre der damaligen Medien größtenteils anbot, sondern der Aufbau dessen, was Semprún als „demokratische Vernunft“ bezeichnet, das Leitprinzip für die Handlungen eines Staates und all seiner Gesellschaftsschichten. Dies ist der Konflikt, der dem Werk zu Grunde liegt, dasjenige einer politischen Klasse und eines Landes, in denen die Notwendigkeit herrscht, diese „demokratische Vernunft“, für die viele ihre Freiheit und ihr Leben opferten, zu definieren und mit viel größerer Entscheidungskraft einzuführen. Um diesen Konflikt zu behandeln, braucht dieser interkulturelle Autor erneut eine interkulturelle französische Sprache (wie schon zitiert, kommen in dem Text bis zu zehn Sprachen vor), in der die spanische Sprache und das spanische historisch-kulturelle Gedächtnis stark latent sind.

Die Untersuchung eines jeden Aspekts der intertextuellen, intratextuellen und intermedialen Konstruktion innerhalb des genannten Werkes wäre umfangreich. Die vielleicht spezifischste der gebrauchten Konstruktionen bezüglich des Themas, das uns nun beschäftigt, ist diejenige, die im ganzen Roman die genannte „demokratische Vernunft“ graphisch stützt: Der Autor fügt in den französischen Text immer wieder den spanischen Ausdruck „no perderle la cara al toro“ (den Stier immer von vorne haben) ein, mit dem innerhalb des spanischen Sprichwörterguts das grundlegende Handlungsprinzip des Stierkämpfers während des Stierkampfes zusammengefasst wird. Dieses Prinzip zielt buchstäblich darauf ab, sein Leben zu bewahren, und entspricht bestimmten Körperhaltungen der sogenannten Kunst des Stierkampfes. Der dem Stier gegenüberstehende Stierkämpfer ist gleichbedeutend mit dem Menschen, der dem Tod ins Angesicht schaut. Beim Fortschreiten der Romanhandlung kann der interkulturelle Leser, der das spanische Gedächtnis kennt, dasselbe Binom (Mensch - Tod, demokratische Freiheit - Gewalt, Volk – unterdrückende Macht) auf den drei Bildern ausmachen, die der Autor auf unterschiedliche Weise in seine Erzählung einflacht: *Die Übergabe von Breda*, *Die Erschießung der Aufständischen* und *Gernika*. Auf diesem letzten, das einen völlig anderen Bildaufbau darstellt, findet der intermediale Leser das Stiermotiv wieder. Erneut wurde eine klar interkulturelle Konstruktion erforderlich (Man vergesse nicht, dass es sich um einen auf Französisch verfassten und in Frankreich veröffentlichten Text handelt.), um sich einem Konflikt zu stellen – diesmal nationaler Dimension –, und damit legt der Autor einen der riskantesten Ansätze dieser literarischen Avantgarde vor: Ohne interkulturelles Verständnis ist die demokratische Vernunft unmöglich.

2.3 Intertextualität in der Interkulturalität

Wir können die oben besprochenen Gebrauchsarten als interkulturelle Intertextualität bezeichnen, nämlich als diejenige, die zwischen zwei oder mehr Sprachen und deren kultureller Gedächtnisse einen Dialog errichtet, die nicht der Exotik entspringt, sondern die bezüglich des Textes wirklich inhaltsstiftend ist, und die sich für die Schaffung eines Kontextes, in dem Sprache, Zeit und Ort es ermöglichen, dem latenten Konflikt gegenüberzutreten, als notwendig erweist. Besagter Konflikt könnte nicht nur in einer dieser Sprachen, in einer dieser Zeiten und in einem dieser Räume ausgedrückt werden. Die Intertextualität ist das Hauptmittel des Gedichts, um das fremde interkulturelle Gedächtnis des Autors des Gedichts in die Sprache des literarischen Schaffens zu integrieren (in diesem Fall ins Deutsche), und bietet eine integrale Aufnahmefähigkeit, die wenige andere Mittel bieten können.

Die interkulturelle Intertextualität erzeugt eine nicht häufig anzutreffende intertextuelle Möglichkeit, nämlich die, die eine paritätische Behandlung beider im Autor gegenwärtigen Sprachen und deren historisch-kultureller Gedächtnisse erlaubt: Wie aus den vorangegangenen Untersuchungen ersichtlich wurde, wird eine sorgsame Arbeit auf allen Ebenen durchgeführt (auf phonologischer, semantischer, syntaktischer usw.). Sie bereitet die intertextuelle Einfügung vor, denn beide Sprachen sind gefragt, und es ist von Dringlichkeit – beim vorliegenden Gedicht würden wir von einer äußersten Dringlichkeit sprechen – diese Arbeit nicht auf die Übersetzung zu reduzieren.

Nun sind also unseres Erachtens die häufig zitierten Begriffe der Abhängigkeit eines Textes vom anderen durch diesen interkulturellen Gebrauch der Intertextualität in Frage gestellt. Auch Interpretationen, die vom Verzicht auf eine Sprache oder von der Entscheidung für eine einzige Sprache sprechen und dies als ein lobenswertes oder zu verwerfendes Merkmal der interkulturellen Dichter ansehen, können angesichts solcher Texte nicht aufrecht erhalten werden. Der interkulturelle Gebrauch der Intertextualität ist nur einer der vorhandenen Mittel zur Bearbeitung der sprachlichen Latenz, oder anders ausgedrückt, um den Dialog zwischen den zwei oder mehr Sprachen und deren historisch-kultureller Gedächtnisse, die zum Zeitpunkt des literarischen Schaffens im Autor präsent sind, zu ermöglichen. Sei also die Textsprache ihre eigene Muttersprache, die Sprache des Landes, in denen sie leben, oder etwa eine dritte (wie es zum Beispiel der Fall bei Elias Canetti oder Aysel Özakin wäre), die literarische Sprache dieser Autoren ist nun eine Sprache in der Welt (E. Glissant), die mit verschiedenen Mitteln die anderen gegenwärtigen integriert.

Dieser intertextuelle Gebrauch stellt auch die intranationale Interpretation der Intertextualität in Frage. Sie kann nicht mehr aus einer monokulturellen Perspektive heraus verstanden werden, zumal die meisten Gesellschaften eine allmählich wachsende interkulturelle Bevölkerung haben, weshalb deren historisch-kulturelle Gedächtnisse nicht mehr nur aus der Kenntnis einer einzigen Sprache und aus einer alles „Fremde“ ausschließenden

Tradition besteht. Oliver ist, wie viele andere Autoren auch – siehe die Liste der verliehenen Adelbert von Chamisso-Preise, um nur einige anzuführen –, ein Schriftsteller in deutscher Sprache, die zum literarischen Kanon in deutscher Sprache gehören. Oder anders ausgedrückt, die deutsche Sprache und ihr Gedächtnis sind dank dieser Autoren schon eine Sprache in der Welt (Glissant). Die Frage ist aber nun, ob der in einem monokulturellen literarischen Pakt erzogene Leser dazu in der Lage ist, eine interkulturelle Sprache zu lesen. Die analoge Frage gilt für die gängigen Definitionen, was die Intertextualität angeht.

Wir stimmen mit Hatim und Maon (1990) darin überein, dass die Intertextualität viele Möglichkeiten in sich birgt, was die Lehre von Sprachen anbelangt. Die interkulturelle Intertextualität bringt nun aber – wie schon aufgezeigt wurde – eine neue Art von Beziehung zwischen der Figur des Dozenten, der des Lernenden und dem Text hervor, genau so wie sie einen neuen Begriff von Bürger und Gesellschaft vorschlägt. All dies sind Schlüsselpunkte für die Bildung und deren Rolle im soziopolitischen Aufbau der Demokratie. Die dominante Position des Dozenten als jemand, der das Wissen und die Autorität hat (wie aus dem Zitat des Cervantes-Instituts im Abschnitt 1.3 herauszulesen ist) kann plötzlich angesichts dieser Texte in Frage gestellt sein, wenn der Dozent kein interkultureller Leser ist, seine Lernerenschaft zum Beispiel aber doch. Und wie wir gesehen haben, wurzelt die Möglichkeit des interkulturellen Verständnisses nicht nur in der allgemeinen Fähigkeit, „Themen, Ideen und Strukturen“ zu teilen, sondern auch darin, dass man die Sprachen und Gedächtnisse integriert, die in jedem einzelnen der Gruppe zugehörigen Individuum vorhanden sind. Um diese Potentialität sowohl im Klassenraum als auch in der Gesellschaft zu entfalten, ist insbesondere interkulturelle Literatur geeignet.

3. Intertextualität in digitaler Literatur

Würden wir das Adjektiv „interkulturell“ im vorangegangenen Abschnitt durch „digital“ ersetzen, beschriebe dieser ganz genau eine der Konsequenzen des Paradigmenwechsels vom Analogischen zum Digitalen. Was aber die Definition der Tiefe und der Unterscheidungsmerkmale, die dieses Paradigma zum Zeitpunkt des literarischen Schaffens erzeugt, angeht, so stellt diese meiner Meinung nach eine der begeisterndsten Forschungsrichtungen innerhalb der Vergleichenden Literaturwissenschaft der letzten Jahre dar.

Holo-Gedichte, Konzeptuelle Poesie mit Ton und Bild, computergenerierte Poesie, das literarische Videospiel, unter Mitwirkung mehrerer Parteien entstandene Literatur, Wiki-Romane, und Blogromane sind einige der aktuellen literarischen Ausdrücke der sogenannten digitalen Literatur. Man braucht nur einen Blick in die verschiedenen Bände der Electronic Literature Collection oder in Sammelwebs wie www.hermenia.net zu werfen, um die Qualität und die Diversität vieler dieser neuen Projekte wahrzunehmen. Die Texte sind keine Texte mehr, sondern Hypertexte: „Schreibart, in der Information unter Zuhilfenahme von

Programmen organisiert wird, welche verschiedene Strukturarten zulassen (z.B. über die Linearität des Buches hinausgehend) und unterschiedliche Sprachen integrieren können: geschriebenes Wort, Bilder, Audiotext, Video“ (Pajares Tosca 2001: <http://jodi.ecs.soton.ac.uk/Articles/v01/i07/editorial>). Wie es schon in anderen Kunstrichtungen geschah - Oper und Kino zum Beispiel -, arbeitet die Literatur erneut daraufhin, ihre eigenen Grenzen zu sprengen: Mit derselben literarischen Absicht und mit einem oder mehreren narrativen Leitfäden werden verschiedene Arbeitsrichtungen entworfen, die literarische, musikalische, plastische und bühnentechnische Elemente, Computerprogrammierung und Zeichnung miteinbeziehen. Strenggenommen haben wir also keine Hypertexte vor uns, sondern Hypermedien, die die traditionelle Interdiskursivität oder Intermedialität, die bei der Textanalyse von *Federico Sánchez vous salue bien* von Jorge Semprún erwähnt wurde, stark intensivieren.

Die digitale Literatur stellt in ihren neusten Tendenzen eine der Disziplinen des Net Art (Netzkunst) und der sogenannten interaktiven Kunst dar. Joachim Blank definiert Net Art, den Vuk Cosik zugeschriebenen Begriff, 1996 folgendermaßen:

“Netart functions only on the net and picks out the net or the "netmyth" as a theme. It often deals with structural concepts: A group or an individual designs a system that can be expanded by other people. Along with that is the idea that the collaboration of a number of people will become the condition for the development of an overall system. netart projects without the participation of external persons are perhaps interesting concepts, but they do not manifest themselves as a collective creativity in the net (Dieter Daniels, <http://www.hgb-leipzig.de/theorie/mailart.htm>). The idea is fundamental, but dubious without media-specific translation and without participation of other people.(Blank, Joachim *Wat is netart?*) (In <http://www.irational.org/cern/netart.txt> Zugriff: 15.7.2011)

Die interaktive Kunst gruppiert die künstlerischen Werke, an deren Ausführung der Zuschauer direkt beteiligt ist. (Ihr Ursprung findet sich bereits im Wesen der literarischen mündlichen Tradition vor, und unter anderen Texten in *Rayuela* von Cortázar.)

Ich möchte ausdrücklich betonen, dass das Digitale, ebenso wenig wie das Interkulturelle, nicht einfach ein Trägerinstrument des Literarischen ist, auch kein Thema, und noch weniger eine Gefahr, wie bei zahlreichen Gelegenheiten angeführt wird. Das Digitale verwandelt grundlegende Schöpfungsparadigmen. U.a. verändert es den Begriff der Autorschaft durch das Prinzip der Interaktivität und Zusammenarbeit, die technische Komplexität der Werke, die Idee des Leser-Autors und den Begriff des Schreibens, insofern es den Akzent auf das “non – sequential writing“ (Ted Nelson) legt und so die horizontale Dimension des Textes und seiner Lektüre verdrängt und damit zur transversalen Lektüre (Clement 1994) zwingt. Es verändert die Lektüre (Fernández Rodríguez 2004), insofern sie durch die sogenannte Logik der „Vernetzung“ (Cali 2000; Wilson, T.,

Hamzah, A. und Khattab, U., 2003) mit der Linealität des Leseprozesses bricht und intensiv die Assoziierungsvorgänge fördert, die der Funktionsweise des menschlichen Geistes und der Wissenserzeugung (laut den konnektivistischen Theorien von George Siemens und Stephen Downes) und der Metapher viel näher stehen. Es definiert grundlegende rhetorische Prinzipien neu, indem es sie an ihre eigenen Grenzen führt, wie zum Beispiel die Hyperfiktion (Rodríguez Ruiz 2004) in ihrer exploratorischen Ausgestaltung – der Autor präsentiert dem Leser verschiedene Lesewege – und in ihrer konstruktiven Ausgestaltung, bei der die Autorschaft eine kollektive ist und die Lektüre ein spielerischer Zeitvertreib, an der der Leser als Figur teilnimmt, und verändert auch den *ordo hypertextualis* und die Funktion des Hypertextes, der nicht nur ein mikrostrukturelles Mittel (Urbina Forturbel 2006) ist, sondern auch eine schreibtechnische Makrostruktur.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBALADEJO, T., 2001, "Retórica, tecnologías, receptores", in *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación* I, 1, S. 9-18.
- BARTHES, R., 1989: "Textual Analysis of a Tale of Poe", in M. Blonsky (Hrsg.), *On Signs*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- CALI, D., 2000, "The Logic of the Link: the associative Paradigm in Communication criticism", in *Critical Studies in Media Communication*, 17, 4, S. 397-408.
- CHIELINO, C. (Hrsg.) 2000: *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Metzler. Stuttgart.
- CHIELINO, C., 2001: *Parole erranti. Saggi 1995-2000*. Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- CHIELINO, C., 2001: *Liebe und Interkulturalität. Essays 1988-2000*. Tübingen: Stauffenburg Discussion.
- CHIELINO, C., 1995: *Am Ufer der Fremde. Literatur und Arbeitsmigration 1870-1991*. Stuttgart: Metzler Verlag
- CLÉMENT, J., 1995, "El hipertexto de ficción: ¿Nacimiento de un nuevo género?", in M. T. Vilarino PICOS und A. Abuín Gonzales (Komp.), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, trad. A. Abuín González, Madrid, Arco Libros. 2006, S. 77-119.
- DE BEQUGRQNDE, R. y Dressler, W., 1981. *Introduction to Textlinguistics*. London: Longman.
- GENETTE, G., , 1989: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, [1982].
- GUILLEN, C., 1998: *Múltiples moradas*, Barcelona: Tusquets.
- HATIM, B. y Mason, I., 1990. *Discourse and the Translator*. London: Longman.
- KERCKHOVE, D. De, 1989, "McLuhan and the Toronto School of Communication", in *Canadian Journal of Communication*, S. 73-79, http://www.mcluhan.utoronto.ca/article_torontoschoolofcomm.htm
- KRISTEVA, J., 1969: "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", in *Critique*, 239, S. 438-465.

- KUHN, Th., 1970: *The structure of scientific revolution*. University of Chicago.
- LAMARKA Lapuente, M. J., 2006, *Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*, Dissertation unter der Begleitung von F. del Valle Gastamiza, Universidad Complutense de Madrid: <http://www.hipertexto.info/>
- LANDOW, G. P., 1992, *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Übers. P. Ducher, Barcelona: Paidós, 1995.
- LANHAM, R., 1989, "The Electronic Word: Literary Study and the Digital Revolution", in *New Literary History*, 20, 2, Technology, Models, and Literary Study, S. 265-290.
- OLIVER, José F.A. 1989: *Heimatt oder andere fossile Träume*. Berlin: Das arabische Buch.
- PAJARES, Tosca, S., 1997, "Las posibilidades de la narrativa hipertextual", in *Espéculo*, 6, http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s_pajare.htm
- RODRIGUEZ, Fernandez, M^a A. 2004, *La creación argumentativa del Ciberespacio. Las "falacias" del canal y la autoridad por el contexto. Del desván de Xanadú a la Blogosfera. (II Congreso ONLINE del OCS)*
- RODRIGUEZ, Ruiz, J. A., 2004, *Teoría, práctica y enseñanza del hipertexto de ficción: El relato digital*, http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/relatodigital/
- URBINA FONTURBEL, Raúl, 2006: *Pragmática de la comunicación lingüística en la narrativa hipertextual*. <http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?id=892&lngua=es/>
- WILSON, T., HAMZAH, A. y Khattab, U., 2003, "The 'cultural technology of clicking' in the *hypertext* era", in *New Media & Society*, 5, 4, S. 523-546.

II. EXEGEZE

**‘CALVIN KLEIN UNDERDRAWERS’
O DE LA SIGNIFICACIÓN DE LA MODA EN LA
CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO POÉTICO
(NOTAS SOBRE LÍRICA ESPAÑOLA A PARTIR DE 1950)**

Dolores JUAN MORENO,
Universitat de les Illes Balears
dolores.juan@uib.es

Abstract: This article aims to analyze the presence of Fashion in Spanish poetry since 1950 with special emphasis on the correlation between the use of a lexicon specifically reserved for fashion and the construction of a female poetic subject that seeks its place in a poetry scene historically constructed by male voices.

Keywords: women's poetry, fashion, identity, claim, culture

Ana María Díaz Marcos expone en su libro *La Edad de la Seda* cuatro teorías que aspiran a explicar la esencia de la moda y sus mecanismos. La primera se basa en una teoría de la mimesis, según la que la moda se explica “en virtud de la imitación de las clases superiores por parte de las inferiores” (Díaz Marcos, 2006, 34) y la consecuente lucha de clases que se deriva del hecho de que las altas capas de la sociedad “reinventen continuamente su estética con el fin de diferenciarse de los otros, que a su vez aspiran a anular esa diferencia” (Díaz Marcos, 2006: 34, 35). Otra de las teorías es la que ofrece una explicación de raíz psicológica: se construye en torno a la idea de que “la relación con las ropas es ambivalente y se debate entre la modestia y la exhibición” (Díaz Marcos, 2006, 45). En este sentido, el componente sexual es fundamental en tanto que “relaciona los cambios de la moda con el interés alternativo por diferentes partes del cuerpo” (Díaz Marcos, 2006, 45). La siguiente teoría se vincula a los conceptos de “lenguaje” y “comunicación”; en ella, la propuesta de Lurie “compara el léxico con el armario, de forma que unas personas tienen muchas prendas/palabras y otras un vocabulario/repertorio de trapos muy reducido. Lurie sugiere que las prendas informales como los playeros o los vaqueros constituyen una especie de jerga y que los accesorios

funcionan como adjetivos o adverbios de ese lenguaje” (Díaz Marcos, 2006, 47-48). La última teoría está vinculada a la idea hegeliana de “espíritu del tiempo” y se basa en la capacidad que ostenta la moda de reflejar el sentir general de un momento histórico, económico y cultural. Quisiera profundizar algo más en esta teoría porque será el punto de partida del presente estudio sobre literatura y moda. Squicciarino explica en su libro *El vestido habla*:

“La moda expresa el espíritu del tiempo (*Zeitgeist*) y es uno de los indicios más inmediatos de los cambios sociales, políticos, económicos y culturales. «No es solamente la moda la que cambia», afirma Halbwachs, «la moda es solamente la expresión exagerada y superficial de una transformación de la vida social». Su éxito depende esencialmente de su capacidad de captar tales cambios y de sincronizarse con ellos”. (Squicciarino, 1990, 171)

Sin duda, hay algo de cierto en que la moda expresa el espíritu de un tiempo, como también lo hace la poesía. Unir ambas representaciones metafóricas de un momento histórico no es más que la respuesta que el individuo propone para descifrar cuál es su lugar en el mundo y en la sociedad. Debe reconocerse, además, que cuando se propone algún tipo de colaboración entre literatura y moda parece que se está yendo “a la última”: baste recordar proyectos recientes como “20 trajes para Europa. Diseñadores que dialogan con la literatura” en los que veinte diseñadores de España (12), Bélgica (4) y Hungría (4) proponían un atuendo inspirado en un texto concreto de otros tantos escritores españoles, belgas y húngaros¹. El proyecto se ubicó en el marco de la presidencia española de la UE y participaron entre otros Devota & Lomba, Victorio & Lucchino, Carmen March, Hannibal Laguna, Miguel Palacio, Purificación García, Amaya Arzuaga, Roberto Torreta o Lydia Delgado con textos de Dulce María Loynaz, Juan Gelmán, García Márquez, Carmen Martín Gaité y otros². Las presentaciones del producto final fueron igualmente

¹ Existen igualmente exposiciones como “12 trajes para la China” o “12 trajes para Milán”, extractos de los diseñadores y textos españoles de “20 trajes para Europa” o “12 trajes para Iberia” (donde se incorpora Portugal).

² En España Devota & Lomba para *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, Agatha Ruíz de la Prada para *Ilona llega con la lluvia*, de Álvaro Mutis, Victorio & Lucchino para “Soles”, de Juan Gelmán, Carmen March para *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, Jesús del Pozo para *Los años con Laura Díaz*, de Carlos Fuentes, Hannibal Laguna para “Latitud. Mandorla”, de José Ángel Valente, Miguel Palacio para *La Reina de las Nieves*, de Carmen Martín Gaité, Purificación García para “Jardín”, de Dulce María Loynaz, Davidelfin para “Exentos II”, de Antonio Gamoneda, Amaya Arzuaga para *Delirio y Destino. La loca*, de María Zambrano, Roberto Torreta para *Carlota Fainberg*, de Antonio Muñoz Molina, Lydia Delgado para “Barrio Maravillas”, de Rosa Chacel. En Bélgica Michael Guerra para *La noche*, de Émile Berrearen, Katrien Van Hecke para *La Pena de Bélgica*, de Hugo Claus, José Enrique Oña Selfa para *Ni de Eva ni de Adán*, de Amélie Nothomb, Anna Heylen para *Treinta*, de Stefan Hertmasns. En

interesantes: bien las prendas se exponían ante un panel en el que podía leerse el texto que lo había inspirado (potenciando la idea de que la tela y el diseño se justifican desde los hilos que habían antes tejido la estructura textual) bien se colocaban en soportes traslúcidos donde los poemas o fragmentos aparecían reflejados en los trajes, en un juego también metafórico de superposiciones.

Parece, pues, que el maridaje entre moda y literatura es hoy un campo propicio a la creación, pero ¿qué relación existía entre ambas –con la poesía, específicamente– en el pasado, por ejemplo, a mediados del siglo XX?

A partir de 1950, la moda en la poesía española escrita por mujeres ocupa un espacio recurrente entre los temas y motivos utilizados y es interesante observar el tratamiento que el asunto recibe dependiendo de la época y de las intenciones que mueven a cada sujeto poético. En un estudio diacrónico podrá verse que el grupo de mujeres que escribe entre 1950 y 1960 es en sus planteamientos sustancialmente diferente al grupo que escribe a partir de 1980 y estas poetisas son de nuevo disímiles a las jóvenes que publican hoy con apenas veinte o treinta años. El presente artículo pretende examinar, por lo tanto, la forma en que las poetisas españolas contemporáneas incluyen la moda en su poesía, demostrando que, efectivamente, la moda es una muestra de la “transformación de la vida social” pero sin olvidar que los versos son el recipiente perfecto para modelarla según la necesidad de la conciencia y la angustia o las (in)comodidades del poeta.

1. “Aquella vestidura de comparsa”

Las primeras poetisas que voy a considerar son también las primeras en un sentido cronológico: se trata de autoras que escriben en los años 50 y 60 y pertenecen, por lo tanto, al grupo de posguerra. Son precisamente algunas de ellas las promotoras de un proyecto titulado muy al caso de este artículo: “Versos con faldas”. “Versos con faldas” empezó siendo una tertulia poética madrileña y fue bautizada así³ por Gloria Fuertes, una de sus fundadoras allá por 1951, junto con María Dolores de Pablos y Adelaida Las Santas. De esta tertulia literaria surgió

Hungría Tamás Náray para *La puerta*, de Magda Szabó, Miklós Pazicski para *Los días contados*, de Miklós Bánffy, Kati Zoób para *Confesiones de un burgués*, de Sándor Márai, Natália Gyulai para “A pesar de la interdicción supe que eras tú”, de Zsuzsa Takács.

³ Cristina Montes satiriza en un poema incluido en la antología el título de la tertulia dejando patente la base irónica subyacente en el hecho de que en principio estos recitales estuvieran diseñados por y para mujeres: VERSOS CON FALDAS/ ¿Cómo serán estas?/ ¿Serán faldas cortas?/ ¿Serán faldas largas?/ ¿De percal o seda?/ ¿Lisadas o plisadas...?/ Los versos vestidos/ no me gustan nada./ Desnudos del todo/ tampoco me agradan./ ¡Hay algunos versos.../ que encienden el pelo/ y enfrían el alma!/ Si es que hay que cubrirlos/ de alguna manera./ Yo los cubriría/ con hojas de parra./ Es más pintoresco/ aunque algo más fresco./ Claro que hace frío/ y toda la sierra/ se encuentra nevada./ Y más abrigados.../ Resultan: «CON FALDAS». (Las Santas, 1983, 136)

más tarde una antología a manos de la última de ellas y numerosas colaboraciones en revistas como *Rumbos*, *Poesía Española* o *El pájaro de paja*.

Una de las poetisas de esta generación (si bien no participa en “Versos con faldas” y María Payeras en *Espejos de Palabra* la sitúa en una “segunda generación poética”), es María Elvira Lacaci (A Coruña, 1929) de quien destacaré dos composiciones especialmente interesantes: “El traje nuevo” y “Con tacones altos”. Ambas son muestras muy características de su poesía (confesional, conversacional y con una “narratividad como uno de sus componentes más destacados” (Payeras, 2009, 187)), y establecen dos realidades contrapuestas: la apariencia y el verdadero ser, oculto u oprimido este último por el vestido, sinónimo en última instancia de máscara y disfraz.

“El traje nuevo”
Voy a vestirme el traje de etiqueta.
Cuidaré mis maneras.
Perfumaré mi aliento –respirando el estiércol tanto tiempo...-

No. No es correcto. Lo sé,
el presentarme así todos los días.
A mi modo. Rebelde.
Llevando de la mano –igual que las gitanas a las puertas del “Metro”-,
palabras mal peinadas. Andrajosas. Desnudas.
Intentaré acordarlas.
Arcangélica música debe llevar el viento
cuando gira:
“Los oros del otoño”, “Las cascadas”, “Los trinos”.

Pero no. No podré; ¡estos modales...!
Cuando me sienta estrecha aquí en el alma.
Cuando me pise sin clemencia el Tiempo,
vocearé de nuevo.
Escupiré a la rima –la rima es de burgueses
de la dicha-, y mis zapatos
llevaré ya en la mano. Iré saltando
libre
de su opresión.
Y de verdad lo siento. Debe ser tan hermoso,
con paternal orgullo,
pasear entre gentes –satisfechas
del todo- almidonadas frases
con puntillas y lazos
de colores vistosos...

Reparemos un instante en la estructura del poema: las tres secuencias básicas que la misma autora se ha encargado de señalar con los espacios entre estrofas y según la disposición del poema en la página están vinculadas por la reiterada secuencia bimembre moda-palabra, que le sirve a la voz poética para meditar sobre la capacidad de hablar y escribir libremente. La reflexión nace no tanto desde su condición de mujer⁴ sino desde la de un individuo ubicado en el grupo de los desfavorecidos, de los que sufren y de los que callan; de ahí la imagen del tercer verso: “Perfumaré mi aliento – respirando el estiércol tanto tiempo...–”.

El sujeto del poema, siguiendo una suerte de *stream of consciousness* poético, va intercalando en su declaración de intenciones los propósitos que la acercarán a lo socialmente aceptable (“voy a vestirme el traje de etiqueta/ cuidaré mis maneras”), gestos que en última instancia se contraponen a la verdad de sí misma, a su “modo. Rebelde”. Además, el poema va construyendo progresivamente su significado a partir de la incorporación de un discurso que traslada al lector de lo social a lo literario sin abandonar definitivamente ni un espacio ni otro. Tanto la declaración de intenciones como la reflexión literaria se engendran en un espacio justificado por la tensión verdad-apariencia y la fusión del carácter metapoético y la reivindicación social actuará como vértebra de la composición: la defensa de un ideal literario basado en la expresión sencilla, el verso libre y la ausencia de artificio representa metonímicamente una postura disidente frente a las estructuras “respetables” de la sociedad.

En estas circunstancias, la incorporación a esta personalidad insurgente del refinamiento y la puntilla literaria (que justifica la ironía en el tono y en el léxico “Arcangélica música debe llevar el viento/ cuando gira: “Los oros del otoño”, “Las cascadas”, “Los trinos”” y “Escupiré a la rima –la rima es de burgueses/ de la dicha-”) implica la necesaria confrontación entre lo cierto y lo fingido y el triunfo final del primero, aunque tal hecho no se haga patente en el momento presente del poema. El resurgimiento de la propia voz (de la verdad) llegará justificado en el futuro por un sentido de supervivencia: tendrá

⁴ Aunque también. No debe ignorarse que junto con la reivindicación estrictamente (meta)poética se articula una exigencia muy concreta: el derecho de la mujer a elegir. A este respecto, Sharon Keef Ugalde en su antología *En voz alta*, señala: “En general, el espacio público- la fuerza laboral, la política y la producción cultural- se consideraban zonas cerradas a las mujeres. [...] Las normas de conducta eran intransigentes e intrusas, rigiendo hasta la vestimenta [...]. Los mensajes sobre el comportamiento femenino apropiado se filtraba por múltiples localizaciones discursivas. [...] En resumidas cuentas, la construcción “oficial” del género femenino –ser sumisa, servicial, hogareña, dependiente, pudorosa y poco sabia- fue un obstáculo de gran envergadura para las mujeres con vocación poética. Ellas llevaban a la espalda el peso de una doble censura: la nacional, que negaba la libre expresión de una política de oposición [...] y la del género, una mordaza que restringía el alcance de sus voces”. (Keef Ugalde, 2007, 21-22).

poder sólo en un contexto desfavorable “cuando me sienta estrecha aquí en el alma/ cuando me pise sin clemencia el tiempo”.

Finalmente, el sujeto poético desdeña las palabras almidonadas (artificiosas, fingidas, postizas), en aras de caminar descalza y libre sin la opresión de unos zapatos que no facilitan el camino de las palabras o de la vida, sino que lo entorpecen.

En una línea similar, María Elvira Lacaci escribe el siguiente poema:

“Con tacones altos”
Y yo llevaba un gorro
muy moderno. Parecía
una extraña cazuela.
Unos tacones leves y muy altos,
Un abrigo atrevido.
Unos guantes y un bolso de color avellana.
Los labios y los ojos pintarrajeados.
No debía de ir mal.
Las mujeres
volvían la cabeza
para mirar la hechura del abrigo.
Los hombres...

Pero yo,
bajo la piel y aquella vestidura de comparsa,
llevaba otro ropaje de un tejido muy denso. Era de angustia.

Y añoré
mi pelo suelto, mis zapatos bajos,
mi abrigo deportivo,
mi tez morena, solamente al agua.

Tú me veías, Dios. Y cómo hablamos.
Yo te decía
que estaba muy ridícula con todo aquello.
Tú dijiste que sí.
Y compartiste
el tan amargo leve movimiento
de mis labios oblicuos.

“Con tacones altos” es a mi parecer el ejemplo paradigmático de la unión de moda y poesía en las autoras de su generación. El universo de este sujeto aparece dividido en dos espacios básicos: el público y el privado. O lo

que es lo mismo, la apariencia y la esencia de nuevo como ejes de la composición. La descripción supuestamente objetiva de la primera estrofa acaba conduciendo al lector a una confesión dolorosa: en el ámbito público, la apariencia de esta voz provoca las miradas inquisitivas que le reprueban no se sabe bien qué. Su esencia, por contra, no parece tener nada que ver con un aspecto que es para esta voz tan solo circunstancial. El verdadero ser bajo el disfraz o la “vestidura de comparsa” anda ataviado con “otro ropaje de tejido muy denso”: la amargura. Repárese, además, en que la descripción de la verdad viene dada por una serie de secuencias antagónicas a lo que se encuentra en el inicio: llevaba un gorro muy moderno/pelo suelto; tacones leves y muy altos/ mis zapatos bajos; un abrigo atrevido/ mi abrigo deportivo; los labios y los ojos pintarrajeados/ mi tez morena, solamente al agua.

En este contexto, el autorreconocimiento del sujeto se explicita al final de la composición, tras la presentación de la apariencia y la verdad: “estaba muy ridícula con todo aquello” en una reafirmación de la sencillez como su esencia última⁵. A este respecto viene muy al caso la reflexión de Ana María Díaz Marcos, quien en los siguientes términos asegura que:

“El vestido y la moda son la “segunda piel” que articula el cuerpo dentro de la cultura, frente a la relación del cuerpo desnudo con el ámbito íntimo y biológico. [...] El cuerpo vestido es, por tanto, el cuerpo social y la moda tiene el poder de alejarnos de lo natural para introducirnos dentro de la lógica de la sociabilidad”. (Díaz Marcos, 2006, 33)

La dicotomía de lo íntimo y lo social se plantea también en la siguiente composición que me interesa analizar. Su autora, María Victoria Atencia (Málaga,

⁵ En una línea más o menos similar a la de Lacaci, Pino Betancor (Sevilla, 1928) reflexiona sobre la elección de una prenda gastada y vieja que se ajusta a sí misma frente a los vestidos caros y las sedas que ella prefiere mantener en el armario. La descripción de la prenda gastada como extensión del propio cuerpo, la elección de tal camisa o tal falda para presentarse ante quien se ama, no de la forma en que se complace al otro, sino de la forma en que se complace a una misma es una reivindicación sencilla e inmediata de quien verdaderamente se es: LA FALDA/ Esa falda de tela desvaída,/ tantas veces lavada, usada, poseída,/ se ciñe a mi cintura/ tan impalpablemente,/ que casi ni la siento resbalar/ suavemente, rozando mis caderas./ Y esa blusa gastada/ de la que tú te ríes/ cuando me la ves puesta,/ ofrece su caricia más íntima/ a mis senos, ahora no tan altivos,/ como ella, no tan nuevos./ Ay, las cosas gastadas/ por el tiempo y la vida,/ se han hecho tan amigas/ de mi cuerpo,/ que cuando estoy cansada/ nada me reconforta/ como su suave tacto,/ tan cálido y sereno./ El gran armario guarda/ las ropas más preciadas./ Oscuros terciopelos,/ suaves sedas de Italia./ Los hermosos vestidos/ con que te gusta verme./ Pero ahora estamos solos/ en la dulce penumbra/ de la tarde que cae./ Perdóname que elija / entre el placer de verme/ hermosa ante tus ojos,/ esta humilde alegría/ de verme como soy.

1931), recupera la figura de Lady Godiva⁶ con un fin muy concreto: establecer una contraposición entre lo ideal-legendario y lo cotidiano-posible.

“Godiva en Blue Jean”

Cuando sobrepasemos la raya que separa
la tarde de la noche, pondremos un caballo
a la puerta del sueño y, tal lady Godiva,
puesto que así lo quieres, pasearé mi cuerpo
-los postigos cerrados- por la ciudad en vela...

No, no es eso, no es eso; mi poema no es eso.

Sólo lo cierto cuenta.

Saldré en pantalón vaquero (hacia las nueve
de la mañana), blusa de “Long Play” y el cesto
de esparto de Guadix (aunque me araña a veces
las rodillas). Y luego, de vuelta del mercado,
repartiré en la casa amor y pan y fruta.

El contenido del poema viene dispuesto en dos partes bien diferenciadas unidas por la bisagra de los dos versos centrales “No, no es eso, no es eso; mi poema no es eso./ Sólo lo cierto cuenta”. La relación antonímica de las dos secuencias se convierte finalmente en un vínculo complementario: la primera parte, de claro contenido sexual, se plantea en un espacio onírico y legendario donde la desnudez es un elemento medular; la segunda es una apuesta por la cotidianeidad, reforzada por la mención de una serie de prendas de diario que recubren el que en la noche había sido el cuerpo desnudo y exhibido. Las dos caras de la misma moneda configuran la identidad de este

⁶ Lady Godiva fue una dama anglosajona de principios de siglo XI, desposada con Leofric, conde de Chester y de Mercia y señor de Coventry. Conmovida por los apuros de sus vasallos a los que su marido esquilma con tributos abusivos, solicitó a su esposo que rebajara los impuestos. El conde accedió, pero con la condición de que Lady Godiva recorriera Coventry a caballo, sin más ropaje que su larga cabellera. Godiva aceptó, no sin antes acordar con sus vecinos que, para no verse perturbada en su desnudez, permanecerían encerrados en sus casas. El día elegido Lady Godiva se paseó desnuda por el pueblo, montada en su caballo, mientras todos los vecinos de Coventry se quedaban en sus casas encerrados y con las ventanas cerradas. Leofric, conmovido por el gesto de su esposa, cumplió su promesa y rebajó los impuestos. La historia ha suscitado el interés de intelectuales y artistas a lo largo de los siglos: destacan las representaciones pictóricas de Atkinson en 1876 o Collier en 1897, la adaptación cinematográfica de Arthur Lubin en 1955 titulada “Lady Godiva of Coventry” o numerosas referencias en textos literarios desde Lord Tennyson a Bukowski, pasando por Sylvia Plath o Ezra Pound.

sujeto poético que, no obstante, defiende como cierto el comportamiento rutinario y ritual de la segunda estrofa. Tal como indica Candelas Newton en “Identidad, lenguaje y cotidianeidad en la poesía de María Victoria Atencia” (su aportación al libro *La poesía de María Victoria Atencia: un acercamiento crítico* editado por Keefe Ugalde)

“Esta re-escritura de un mito tan significativo en la cultura occidental marca la configuración de la identidad femenina, como se perfila en “Godiva en blue jeans”. [...] El poema se sitúa en el umbral entre la vigilia y el sueño [...]. Mientras que la primera parte del poema parece establecer la identificación de la hablante con Lady Godiva, la segunda marca la distancia entre ambas al apelar a “lo cierto”. “Lo cierto”, que el poema parece representar frente a la leyenda de Lady Godiva, es el ir diario al mercado en vez de ese único paseo a caballo, y en ir vestida en vez de desnuda. Además, el cuidado con que la hablante describe su atuendo nos exige que la miremos, en vez de cerrar los postigos como en la leyenda de Godiva”. (Keefe Ugalde, 1998, 98-99)

La contraposición persigue descubrir, por lo tanto, la verdadera cara de esta voz del poema: lo cotidiano encierra la verdad, el amor se demuestra no en grandes sacrificios o bellas hazañas sino “de vuelta del mercado” en unos jeans, con una blusa de Long Play, un cesto de esparto y reivindicando indirectamente cómo:

“La Godiva atenciana se percibe en transformación y metamorfosis, mujer que es Ceres y Afrodita (“repartiré en la casa amor y pan y fruta”) y quien, como ya señaló Margaret Persia, es también mujer creadora en el poema mismo que estamos leyendo”. (Keefe Ugalde, 1998, 100)

2. “Fuera yo, Calvin Klein”

El siguiente grupo de poetas se sitúa cronológicamente en los años 80. Los poemas que siguen difieren de los anteriores en dos aspectos básicos: la extensión (éstos son más breves, la información se condensa y la expresión se vuelve directa) y en el tono que preside los versos (irónico, erótico, inmediato). La primera composición de esta serie es la que da título al presente artículo: “Calvin Klein Underdrawers”⁷ y su autora, Ana Rosetti (Cádiz, 1950) es una de las figuras fundamentales de su generación. Precisamente, Rosetti firma un tratado titulado *Prendas íntimas. El tejido de la seducción* en el que ofrece un catálogo de piezas justamente ubicadas en su contexto social e histórico y

⁷ “Este poema fue concebido originalmente bajo el título “Fuera yo Calvin Klein”, a modo de poema-graffiti sobre un anuncio de calzoncillos. En el mismo, el trazo de la palabra y el dibujo progresa de forma compulsiva sobre el cuerpo del modelo del anuncio publicitario”. (Escaja, 2009, 366). La foto del resultado aparece incluida en el artículo “De “Fuegos fatuos” al “coño azul”. Hacia una nueva historia de la poesía española escrita en castellano” publicado en 2009.

analizadas en un discurso construido a medio camino entre la reflexión personal, los recuerdos de la infancia y las anécdotas históricas. Rossetti inicia su periplo con el sujetador, recorre “los diferentes taparrabos”, reflexiona sobre la combinación o el canchán, el salto de cama, el tul o el cuero, el vaquero y los uniformes. Algunos de los análisis que se incluyen en el volumen son útiles para entender varios poemas que, a lo largo de su trayectoria, han cedido espacio a las prendas de vestir. Precisamente, el libro se concluye ofreciendo al lector bajo el marbete “Relates” una breve selección de tales versos, a la postre no poco extensa: blusa, bragueta, calzoncillo, camisa, camiseta, camisón, cinturón, corpiño, disfraz, escote, falda, lencería, lycra, magas, medias, pantalón, pañuelo, pretina o tanga aparecen en sus poemas como “[...] numerosas referencias al género textil como metáforas evocadoras de algún tacto especial, pero también [...] como accidente o aliciente, y, en algunos casos, incluso como protagonista del poema” (Rossetti, 1989, 191).

En el poema “Calvin Klein underdrawers” el calzoncillo⁸ se propone como ente evocador y verdadero aliciente: la continua apelación al sentido del tacto y de la vista convierte la composición en un escenario eminentemente sensorial cuya intención última es despertar en el lector el instinto y el deseo. La sucesión de imágenes metafóricas y la acumulación progresiva de la misma idea —el tan ansiado contacto— provocan que el apetito que domina, monopolizándolo, el discurso de este sujeto, alcance al final el punto álgido de una intención no resuelta (o por lo menos, no explícitamente). Por otra parte y como bien reconocerá el lector asiduo de Rossetti, también en este poema el elemento natural adquiere una significación sexual que actúa en sus diversos planos. En él, las secuencias descriptivas y la confesión de intenciones (la retahíla pausada e intensa de un deseo no se sabe hasta qué punto inalcanzable) se estructuran en torno a la reiteración de un mecanismo anafórico de gran sugestión: un verbo subjuntivo y un sujeto en primera persona: “fuera yo” muestra inapelable del apetito irresuelto.

⁸ En el ensayo mencionado, Ana Rossetti escribe lo siguiente sobre el calzoncillo: “La verdad es que la ropa interior masculina no ha gozado de mucho prestigio. Siempre se la ha presentado como el colmo de lo ridículo. Un hombre en paños menores era uno de los *gags* más socorridos del cine mudo hasta que Calvin Klein, Armani y entre nosotros Abanderado nos han hecho ver que un hombre en calzoncillos no es cosa de risa sino más bien de llanto, porque los que salen en la publicidad simplemente no existen. Bueno, pues los calzoncillos, por más vueltas que se les dé, sólo pueden ser de la siguiente manera: con bragueta o sin bragueta, con pata o sin pata. Pero, sin embargo, para mí hay una innovación sorprendente: los estampados. Estampados de casitas, ositos, corazoncitos y otras bobadas. El que luchen tan denodadamente por no parecer maricas y que luego se te presenten con bragas de niñacona, no me concuerda”. (Rossetti, 1989, 43)

“Calvin Klein, Underdrawers”
 Fuera yo como nevada arena
 alrededor de un lirio,
 hoja de acanto, de tu vientre horma,
 o flor de algodono que en su nube ocultara
 el más severo mármol travertino.
 Suave estuche de tela, moldura de caricias
 fuera yo, y en tu joven turgencia
 me tensara.
 Fuera yo tu cintura,
 fuera el abismo de tus ingles,
 redondos capiteles para tus muslos fuera,
 fuera yo, Calvin Klein.

Los elementos de los que Rossetti se sirve para describir el sexo masculino funcionan con una importante carga metafórica en el uso y el sentido más tradicional del tropo: a partir de las características básicas de objetos concretos (el lirio, el mármol, los capiteles) se describen los rasgos esenciales que la voz quiere resaltar de los genitales del hombre: respectivamente, el lirio, el mármol travertino y los redondos capiteles son la forma de describir el falo en su largura y su dureza y de mencionar los glúteos, tan olvidados a veces en poesía. Por contra, a la voz poética le rodea un áurea esencialmente opuesta a la descripción del pene. También representada a partir de elementos naturales, busca (sin apartarse jamás del color blanco recurrente) nociones más suaves y frágiles, moldeables, adaptables, protectoras, al fin y al cabo, del preciado objeto de deseo. El sujeto quiere ser “nevada arena”, “hoja de acanto”, la flor del algodón – repárese en lo mórbido del algodón y la antítesis poderosísima que se establece con el “severo mármol travertino”-, el abismo de las ingles y finalmente, “fuera yo, Calvin Klein”: la representación concreta y moderna del deseo erótico no resuelto. Ésa es, a mi parecer, una de las claves del poema: la incorporación repentina del elemento moderno, en una actualización del apetito erótico que ha partido de lugares comunes propios de la tradición. Escaja afirma en esa línea:

“La subversión se presenta en Rossetti como fenómeno de ruptura de una tradición a la que se sigue apelando, por subversión o reflejo invertido (la retórica del barroco), pero sin llegar a poseerse, permaneciendo en el estadio de juego o recreación”. (Escaja, 2009, 367)

Otras autoras de su generación procuran mantener latente en sus versos una tendencia de ruptura. Los mecanismos, en ocasiones, difieren de los que usa Rossetti y tienden a llevar el discurso hacia un plano más meditativo en el que se habilita suficiente espacio para reflexionar sobre el papel de la mujer en la sociedad. En una línea de meditado pesimismo, Julia Otxoa (San Sebastián, 1953) propone su *mujer de nylon y escaparte* recuperando la figura

del maniquí -que por ejemplo ya aparece en un poema de Blanca Saraua, “La mirada del maniquí”, como trasunto negativo de la poesía, el elemento frío y distante al que acusar. Otxoa, por su parte, toma la figura de esa mujer de nylon y escaparaté para reflexionar sobre la condición de la mujer sometida obligadamente al paso del tiempo y de las modas.

Cómo me dueles, mujer de nylon y escaparaté,
de belleza de siete días,
y norte deshabitado,

mujer colonizada y rota,
sin huella de alas sobre el tiempo,

cómo maldigo esa tela de araña
que decidió tus puntos cardinales.

Pienso, al leer el poema, en la reflexión que Ana María Díaz Marcos propone en *La edad de Seda*: “Los más recientes estudios sobre teoría de la moda insisten en destacar que el cambio constante es su rasgo más marcado” (Díaz Marcos, 2006, 18) y lo que precisamente denuncia Otxoa es la anulación de la mujer obligada a evolucionar en función de unos cambios externos que no necesariamente se suceden según las exigencias de un ritmo íntimo y que le impiden, por lo tanto, desarrollarse libremente. La mujer de “belleza de siete días” y de “norte deshabitado” (por la mirada extraña y vacía de los maniqués), la que ha sido conquistada (“colonizada”) y “rota” no es más que la representación metafórica de la ausencia de voluntad y autonomía. Se trata, finalmente, de la representación de la sumisión a lo establecido durante largo tiempo; lo que tejido lentamente como la tela de araña ha acabado siendo la realidad única de cualquier espacio, de cualquier punto cardinal, de cualquier esperanza ya inexistente. Curiosamente, una poeta posterior, Ana Merino (Madrid, 1971), plantea una reflexión en términos similares en “Pequeña es la caja de guardar botones...”. Merino saca a la palestra, sin embargo, el otro elemento esencial que había permanecido en la sombra hasta ahora: la memoria. Recuerdo, silencio y estirpe son aquí las nociones básicas para entender el final triste y crudo de la realidad del silencio. La imagen de “enhebrar los recuerdos” incorpora la figura de la abuela como unión entre pasado y presente y los objetos concretos que son la base de la costura (los botones, las agujas, los dedales) funcionan aquí también como los elementos básicos de la memoria y de la capacidad de recordar y de hablar (o callar) de la voz poética en su momento histórico y vital.

Pequeña es la caja de guardar botones
y los bolsillos de la gabardina

están llenos de dedales y agujas.

En el desorden de la memoria
hay costureros en las chaquetas
y ensueños en los ojales.

Enhebro los recuerdos pacientes en las horas
y escucho el murmurado rosario de mi abuela
y descubro abotonados mis ojos en la voz,
porque soy silencio.

3. “Las mujeres desnudas abrazamos el aire”: conclusiones

La conclusión de este breve acercamiento al estudio de la significación de la moda en la construcción del sujeto lírico nos lleva a una antología novedosa y de necesaria consideración: *La manera de recogerse el pelo. Generación blogger* que se publicó en 2012 e incluye:

“a trece mujeres poetas con denominadores comunes. Son poetas al margen, casi todas. Duras. Guerreras. Alternativas. Sin pelos en la lengua. [...] Ellas forman la primera Generación Blogger en la poesía española contemporánea, la primera generación de poetas que se ha incorporado o surgido del mundo digital y que está dando a conocer su obra escrita a través de este nuevo mundo, un mundo cada vez más real. Un mundo donde el post es el poema”. (González, 2010)

Las (jóvenes) poetas de las últimas generaciones parecen tener la necesidad de abandonar la mención de la moda y de elementos explícitamente vinculados a ella para incorporar una progresiva abstracción cuya última parada es, simplemente, la desnudez.

No parece descabellado pensar que se trata de una conclusión (provisional) de lo más lógico: las poetas que publicaron en los 50 propiciaron en el poema espacios para representar el conflicto entre lo público y lo privado; las autoras de los 80, desprendidas ya de esa dicotomía, quisieron servirse de los símbolos y objetos de la moda para representar la situación de la mujer o sus anhelos; las de esta antología se desprenden de complementos, prendas, costureras o maniquíes y la desnudez funciona en ocasiones como la salvación única ante el hecho falso y atroz de vivir recubiertos de algo que no somos, tal como ocurre en algunos poemas de Débora Vukusic (Ourense, 1979) como “Muda de piel”⁹. Cabe también la posibilidad que actúe como una marca

⁹ “Muda de Piel”/ Desde hacía unos años/ el hombre de 40/ lloraba como un bebé/ sin motivo aparente/ sin tener siquiera un porqué/ estaba en su sexta muda de sangre/ y la piel de serpiente de le caía/ de una forma/ apenas/ perceptible/ sólo yo sabía/ que no

distintiva: las mujeres desnudas se caracterizan sencillamente porque no se ocultan ni ocultan, se presentan sin adornos, sin máscaras o disfraces, con la sola presencia de su verdad. Begoña Paz (A Coruña, 1965) escribe:

“Desnudas”

Las mujeres desnudas abrazamos el aire
y la gente en la calle se detiene a observarnos,
cada vientre colgante, cada vértebra hundida,
cada variz, cada estría, cada impúdica tara.

Las mujeres desnudas nos sentimos tan solas.
Todos saben qué piensan nuestras calvas cabezas,
los temores que ocultan nuestras pieles desnudas,
toda ira que anida en nuestros pechos abiertos.

Se trata en efecto de mujeres imperfectas que no ocultan sus “impúdicas taras” al resto de “la gente en la calle”. La exposición de sí mismas no tiene lugar en un espacio doméstico, privado o inaccesible, sino en lugares públicos donde cualquier individuo puede tener acceso inmediato al conocimiento de la verdad de estas nuevas mujeres y de su nueva voz, con la que rompen el silencio del armario: por ello “Todos saben qué piensan nuestras calvas cabezas”. A diferencia de las poetas anteriores, sobre todo de la primera generación, estas autoras jóvenes invalidan en su poesía la presencia de una doble moral o una doble vida; anulan aquella dicotomía basada en verdad y la apariencia, presentada esta última en el traje falso o disfraz. La verdad ahora necesariamente se vincula a la muestra de los errores, de las taras, de las imperfecciones, de los temores y de la ira en los “pechos abiertos”. No hay nada que ocultar, porque la imperfección es no sólo lícita sino también necesaria: es la confesión catártica que resuelve el conflicto que varias generaciones de mujeres han tenido que soslayar de alguna u otra forma ocultándose, fingiendo o callándose. Es el momento, por fin, y eso es lo que reivindican las poetas jóvenes hoy, de que la gente en la calle se detenga a observarlas: el vestido ha perdido su poder de representación y la propia piel es el tejido sin dobleces presentando ante público que quiere saber.

había modo de pararlo/ sólo yo sabía / que había que prenderle fuego/ a todas las escamas. (González, 2010, 114)

BIBLIOGRAFÍA

- BENEGAS, Noni & MUNÁRRIZ, Jesús (ed.), 2008. *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión
- DÍAZ MARCOS, Ana María, 2006. *La edad de seda*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- ESCAJA, Tina, 2009. «De “Fuegos fatuos” al “coño azul”. Una nueva historia de la poesía española escrita en castellano», *Destiemplos*, nº19, pp. 259-385, México D.F.
- GONZÁLEZ, David (ed.), 2010. *Maneras de recogerse el pelo. Generación Blogger*, Madrid, Bartleby Editores.
- KEEFE UGALDE, Sharon (ed.), 1998. *La poesía de María Victoria Atencia. Un acercamiento crítico*, Madrid, Huerga y Fierro editores.
- KEEFE UGALDE, Sharon (ed.), 2007. *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70*. Madrid, Hiperión.
- LAS SANTAS, Adelaida, 1983. *Versos con faldas*, Madrid, Do-Mo.
- PAYERAS, María, 2009. *Espejos de palabra*, Madrid, UNED.
- ROSSETTI, Ana, 1989. *Prendas íntimas. El tejido de la seducción*, Madrid, Temas de Hoy.
- SQUICCIARINO, Nicola, 1990. *El vestido habla*, Madrid, Cátedra.

L'ECRITURE DE L'OUBLI OU LA «PHOTOGRAPHIE DE L'ABSOLU» DANS «L'AMANT» DE MARGUERITE DURAS

Julien LEBRETON,
Reunion Island University

Abstract: Marguerite Duras in *L'Amant* offers through creative writing, a speech representation of the past. The past is always approached as a mass problem for narrative authority in question. Photography as a narrative tool emphasizes the artificiality of all representation of the past. To do this, photography is discussed as a means to subvert the representation of the past and not as confirmation of the event. Our article has also aimed to show the limits and possibilities of fiction when it tries to represent the past of the group or individual. Fiction and writing of history intersect to emphasize that the event has been forgotten despite the efforts of authorities to anchor the narrative to narrative referents personal and historical. Writing “oblivion” remains dependent on spatiotemporal metaphors on which it rests. Forgetfulness and memory fit in time and space in various perspectives and distances of travel discourse.

Keywords: memory; space; history/History; fiction; photography

Notre article entend mettre l'accent sur les limites et les possibilités de la fiction quand elle tente de représenter le passé du groupe ou de l'individu. Fiction et écriture de l'histoire s'entrecroisent dans *L'Amant*, afin de souligner que l'événement a été oublié malgré les efforts des instances narratives pour enraciner le récit à des référents d'ordre personnels, historiques et ainsi de suite. L'écriture de l'oubli demeure tributaire des métaphores spatio-temporelles sur lesquelles elle prend appui. L'oubli et la mémoire s'ancrent dans le temps et dans l'espace dans des perspectives infinies de distances et de déplacements discursifs. Chez Duras, à travers *L'Amant* il est possible, dès lors, d'élaborer et d'orienter notre réflexion autour des axes suivants: qu'est-ce que l'écriture de l'oubli? De quels procédés littéraires relèvent-elle? Quelle est la valeur et la puissance de l'écriture de l'oubli dans *L'Amant*? Comment s'exerce-t-elle? À quoi l'oubli est-il utile? L'oubli a-t-il un sens? De même, l'oubli fait-il sens? L'art peut-il nier l'expérience de l'oubli? Mais comment traduire l'oubli, en

mots? Jusqu'où l'oubli peut-il se dire? Quelle est la signification identitaire et sociale que revêt l'entretien et la mise en forme de l'oubli? Il existe peu d'études se concentrant exclusivement sur le concept de l'oubli en tant que tel. Pour n'en nommer que quelques unes, *Matière et mémoire* de Bergson, *Mythe, mémoire, histoire* de M.-J. Finley, *L'Ange de l'histoire* de Stéphane Mosès, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricoeur et bien d'autres.

L'Amant paraît en 1984 sans indices génériques paratextuels qui désigneraient son statut fictif ou autobiographique. La narratrice effectue une rétrospective des événements de son enfance à partir d'un instant présent de l'écriture où elle se situe en tant que sujet de la mémoire: «Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong¹». Linda Hutcheon, pour sa part, pour définir la sensibilité de ce récit, préfère parler de *historiographic metafiction*:

“While all forms of contemporary art and thought offer examples of this kind of postmodernist contradiction, this book (like most others on the subject) will be privileging the novel genre, and one form in particular, a form that I want to call “historiographic metafiction”. By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages”².

L'Amant jouit effectivement d'une certaine popularité, présente une autoréflexivité du processus d'écriture et s'inscrit dans une réalité historique reçue (l'Indochine française). La représentation du passé est l'enjeu central du récit, là où le projet d'anamnèse des instances narratives vient constamment buter contre l'oubli, faisant ainsi de cet oubli le moteur et l'élément déclencheur du récit. Duras écrit: «L'histoire de ma vie n'existe pas. [...] Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne.» (p. 14)

Dans *L'Amant*, Duras se sert d'une photographie qui n'existe pas à l'origine de son entreprise de représentation du passé³. Cette photographie n'existe ni dans le texte, ni dans le monde réel, elle n'a jamais été prise, comme le dira l'auteur; elle n'existe que dans la possibilité d'avoir existé. Elle aurait pu être prise ou non. Duras choisit la traversée du Mékong pendant laquelle elle fera la connaissance de l'amant chinois pour arrêter le moment du souvenir. La durée de cette traversée où la jeune fille, accoudée sur le bastingage du ferry,

¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 11. Toutes nos références renvoient à cette édition. Désormais, les pages renvoyant à cette édition apparaîtront entre parenthèses.

² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1988, p. 5.

³ Jean Arrouye dans son article «Mors alma mater: de la photographie», dans *Revue des Sciences Humaines*, n°210, 1988-2, Université de Lille III, pp. 51-61, analyse l'importance des photographies dans *L'Amant*, et plus particulièrement de la première, celle qui n'a jamais existé.

sera offerte au regard de l'amant chinois sera réduite à un instantané contingent, c'est-à-dire à une possibilité d'immobilisation du temps. Duras écrit:

«C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur». (p. 16-17)

Cette différence, cette contingence aura une grande importance dans cette analyse. Cette image «trop mince» et fugace constitue l'épicentre du processus d'anamnèse. Elle sert en quelque sorte de rappel, de guide absent et aveugle à travers les méandres de la mémoire. La photographie est à la fois vide et chargée de potentialités de sens. Elle est versatile, inclassable, pourtant, certaines de ses manifestations se laissent regrouper en types aux rebords flous. Elle est aussi insignifiante, elle appelle à la vérité pourvu que l'on veuille bien l'y trouver. Elle connote en voulant dénoter. Elle doit encore s'ancrer à un repère para et/ou métatextuel. Au fond, elle reste profondément matérielle, pour se réaliser, elle se doit d'apparaître, elle est liée à la possession et à la confirmation de l'existence du sujet. La photographie sert d'ersatz à la possession réelle et matérielle du sujet. Et plus encore, comme nous le rappelle Susan Sontag: «[...] a photography is a not only like its subject, an homage to the subject. It is part of, an extension of that subject; and a potent means of acquiring it, of gaining control over it⁴». S'il faut en croire à Sontag, la représentation photographique permet de prendre contrôle du passé et d'en disposer en maître. Voilà par extension ce que Marguerite Duras tente de faire de diverses manières. Mais, les images ne sont jamais montrées. Faut-il en déduire que la tentative de représentation et de récupération du sujet passé en est compromise? La photographie ne se laisse classer qu'au moment de la réception. Son message dépend directement du texte et du contexte de son appréhension. Elle veut représenter l'instant figé sans offrir la possibilité d'une durée. Somme toute, il existe dans la photographie une part irréductible et «incodifiable», la relation entretenue avec une photographie sera toujours de l'ordre de l'intime, comme l'écrit Jacques Darriulat:

«Ainsi jaunissent les vieilles photos, comme si leur image, pour parvenir jusqu'à nous, devait parcourir de si formidables distances qu'au cours

⁴ Susan Sontag, *On Photography*, New York, Anchor Books, 1973, p. 155.

de leur voyage se déposait à leur surface, comme une brume légère, la pellicule du temps. [...] Et si l'image nous questionne avec tant de violence, avec tant de douceur, ce n'est pas malgré l'état de sa dégradation, mais tout au contraire à cause de cette ruine intime, ce feu lent qui la dore et la bronze au fil des ans. En elle, un désir impossible, puisque signifié dans l'écart d'une incommensurable distance, nous choisit et nous aime»⁵.

La photographie, au demeurant, chez Duras est un thème récurrent pour ne pas dire obsessionnel. L'auteur l'a souvent abordé, soit sous forme d'essai ou dans ses œuvres de fiction/autobiographie. Cet abîme où la narratrice fixe son regard devient l'œil de l'appareil, ce regard qui, comme l'explique Régis Durand, est réfléchi par le sujet de la photographie:

«Dans la photographie, la coupure est constitutive, première: c'est un prélèvement instantané. Mais qui relève quoi? On dit: le photographe prélève un fragment du monde (un cadre). Mais on pourrait dire aussi bien: le dehors prélève un fragment de moi, il attire au dehors une partie du dedans, de ma pensée, de mon état»⁶.

Cette dernière remarque s'applique parfaitement dans le contexte de l'écriture de l'oubli. Par ailleurs, il est à noter que les biographes de Duras, après l'étude des manuscrits laissés par la défunte, ont découvert que le titre de travail de *L'Amant* fut pendant longtemps *La photographie absolue*⁷. Les considérations mercantiles de l'édition ont voulu que l'importance de la «photographie qui n'existe pas» soit occultée. À la lecture de *L'Amant*, il est possible de déceler un procédé particulier, qui présente le concept d'oubli en tant que métaphore. C'est la métaphore spatiale qui en effet est à l'honneur. Chez Duras, l'Événement que l'on tente de représenter est éloigné dans le temps. Il s'agira de montrer en quoi la métaphore spatio-temporelle est un procédé narratif et textuel permettant de traduire la complexité du fonctionnement de la mémoire et de l'oubli. Car, faut-il le souligner, toute réflexion quant à la mémoire, au souvenir et à l'oubli commence toujours par une métaphore spatio-temporelle. On dit *garder en mémoire* comme on garde un livre en un lieu sûr. On dit aussi *sombrer dans l'oubli*, *fouiller dans sa mémoire*, etc. De ce fait, la métaphore offre un terrain propice pour l'oubli et la mémoire car elle a tendance à exprimer des concepts abstraits et complexes. Ici

⁵ Jacques Darriulat, *Métaphores du regard, essai sur la formation des images en Europe depuis Giotto*, Paris, Lagune, 1993. Ces réflexions ne sont pas sans nous faire penser à Roland Barthes et à son étude sur la photographie, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

⁶ Régis Durand, *Le Regard pensif: Lieux et objets de la photographie* Paris, La Différence, 1990, p. 20.

⁷ Voir Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 81.

les réflexions de George Lakoff et Mark Johnson⁸ nous serviront de base à l'analyse. L'identification des concepts métaphoriques à l'œuvre dans l'écriture de l'oubli servira à prouver ce que ces métaphores réussissent à expliquer au sujet de l'oubli autant que ce qu'elles occultent de l'expérience de l'oubli. Bien entendu, c'est à un niveau narratif que se réalise la métaphore spatiale dans *L'Amant*, et c'est d'ailleurs cette réalisation et ses conséquences qu'il s'agit ici d'éclaircir. C'est l'épisode central de la traversée du Mékong qui attirera plus particulièrement notre attention. En effet, plusieurs métaphores spatio-temporelles sont ici à l'œuvre et déterminent le statut référentiel du récit de la relation qui suivra. Chez Duras, il s'agit avant tout de discerner l'emploi de deux niveaux de conceptualisation métaphorique.

La première conceptualisation métaphorique convoque chez le lecteur l'idée de la disparition dans le temps par l'appellation de lieux qui ont pour toujours disparu. Duras écrit:

«Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve. Quand je rentre à Saigon, je suis en voyage, surtout quand je prends le car. Et ce matin-là j'ai pris le car à Sadec où ma mère dirige l'école des filles. C'est la fin des vacances scolaires, je ne sais plus lesquelles. Je suis allée les passer dans la petite maison de fonction de ma mère. Et ce jour-là je reviens à Saigon, au pensionnat. Le car pour indigènes est parti de la place du marché de Sadec. Comme d'habitude ma mère m'a accompagnée et elle m'a confiée au chauffeur, toujours elle me confie aux chauffeurs de cars de Saigon, pour le cas d'un accident, d'un incendie, d'un viol, d'une attaque de pirates, d'une panne mortelle du bac. Comme d'habitude le chauffeur m'a mise près de lui à l'avant, à la place réservée aux voyageurs blancs». (p. 16)

L'épisode de la traversée du bac est introduit par une description remplie de connotations du colonialisme français. L'Indochine est dans ce passage partout présente, de la maison de fonction de la mère aux places réservées aux voyageurs blancs sur le car. Il faut noter que cette description riche en couleur locale suit un passage où l'auteur écrit qu'elle avait à dix-huit ans un visage prémonitoire pour l'alcool. Il y a donc rupture entre le moment où Duras se souvient au passé et ce passage sur le bac écrit au présent de l'indicatif. Ainsi indique Duras au lecteur : là se trouve l'alpha du récit, c'est là qu'il faut chercher, si quelque chose est à trouver. Ce souvenir étant placé en

⁸ George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, pp. 1-10. Leur ouvrage tente de démontrer que tout acte de langage et de conceptualisation est ancré dans la métaphore et qu'il s'agit pour comprendre le langage de discerner la métaphore qui sert de base à tout concept. Pour eux, la métaphore est beaucoup plus qu'une figure de style qui sert à attribuer à un concept les caractéristiques d'un autre. Leur conception de la métaphore dépasse l'étude que l'on en fait en poésie.

des lieux perdus et irrécupérables pour le lecteur occidental, c'est-à-dire l'Indochine française de cette époque en particulier, l'épisode acquiert par conceptualisation métaphorique un endroit aussi éloigné dans la conscience que ne peut l'être l'Indochine française pour le lecteur. La métaphore ici est celle qui rapproche l'oubli de l'endroit disparu, de la contrée ensevelie. Le sujet encore vivant en 1984 qui se rappelle son adolescence sur un bac traversant le Mékong en Indochine française impose malgré lui un grand effet d'éloignement à son récit. C'est un éloignement temporel, spatial, historique et culturel. C'est ainsi que Duras prépare la scène de cette traversée mémorable. Donc, premièrement, une conceptualisation métaphorique de l'éloignement pour l'oubli, et cet oubli est évoqué dès le prochain paragraphe:

« C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur». (p. 16-17)

Ce passage du récit déjà cité pour commenter l'usage de la photographie sert également de pilier pour l'identification des concepts métaphoriques qui sous-tendent l'écriture de l'oubli dans *L'Amant*. On voit clairement que l'auteur attribue au concept de *traversée du Mékong*, les attributs de l'absence et de l'oubli. Elle souligne bien que l'image de la traversée n'a pas été enlevée, mais tout simplement omise. Qu'explique donc ce rapprochement entre l'oubli et la traversée? Au demeurant, il est essentiel de souligner ici, que la possibilité de considérer le passage du Mékong oublié comme le symbole du passage de l'enfance à l'âge adulte reste ouverte. Ce symbole ne contredirait pas une compréhension métaphorique du récit et viendrait même l'étayer. En effet, le symbole doit garder avec ce qu'il représente un lien, ce lien est obligatoirement métaphorique dans ce cas. Par la métaphore, l'oubli revêt les qualités de la vitesse, puisque la traversée est un concept mouvant. La mémoire est statique, l'oubli, fuyant, et c'est en cela qu'il ne serait *se fixer*, prendre prise. Il nous suffit de relever la dominante sémique du voyage du passage, pour se rendre compte que l'image oubliée chez Duras est une image en mouvement. Ce mouvement de la photographie absolue dont il a été question plus haut, revient confirmer la conceptualisation de l'oubli dynamique chez la narratrice. Pour étayer cette assertion, certains passages de *L'Amant* se détachent du reste du récit par la description minutieuse et le souvenir statique particulier qui s'en

dégage. Que l'on songe par exemple, au premier rapport sexuel entre l'amant chinois et la jeune fille qui est amenée dans une garçonnière, chambre donnant directement sur une rue affairée d'où parviennent les cris. Les amants exténués dans culmination de la chaleur sont immobiles: «Nous restons ainsi, cloués, à gémir dans la clameur de la ville encore extérieure» (p. 58). Pendant cette longue pause descriptive les mouvements sont réduits au minimum, la chaleur tropicale fige les êtres dans une scène merveilleusement dépeinte:

«Le lit est séparé de la ville par ces persiennes à claire-voie, ce store de coton. Aucun matériau dur ne nous sépare des autres gens. Eux, ils ignorent notre existence. Nous, nous percevons quelque chose de la leur, le total de leurs voix, de leurs mouvements, comme une sirène qui lancerait une clameur brisée, triste, sans écho. [...] Des odeurs de caramel arrivent dans la chambre, celle des cacahuètes grillés, des soupes chinoises, des viandes rôties, des herbes, du jasmin, de la poussière, de l'encens, du feu de charbon de bois, le feu se transporte ici dans des paniers, il se vend dans les rues, l'odeur de la ville est celle des villages de la brousse, de la forêt». (p. 53)

Interrompant le long passage de la garçonnière où tout se déplace au ralenti, ce rappel du mouvement de l'oubli: «Déjà, sur le bac, avant son heure, l'image aurait participé de cet instant» (p. 50). L'usage du conditionnel est ici éloquent. Cette image aurait pu participer de cet instant si elle n'avait pas été oubliée. Ainsi, deux niveaux de métaphores viennent expliquer comment l'oubli opère dans la tentative de représentation du passé de Duras. D'abord un réseau lexical évoquant un monde disparu, éloigné du lecteur et du moment de l'écriture non seulement par des années et des milliers de kilomètres, mais par des événements. De cet instant sur le bac que l'on pourrait si nécessaire situer vers 1929, jusqu'à l'instant de la rédaction s'effeuillent les événements, les livres, les films, les prix, comme l'illustre si bien ce passage de la fin du récit:

«Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme. Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès la voix. Il avait dit: je voulais seulement entendre votre voix. Elle avait dit: c'est moi, bonjour». (p. 141-142)

À un autre niveau métaphorique, l'oubli chez Duras prend des attributs dynamiques. Il fait partie du mouvement puisque le point de fuite de *L'Amant*, la pierre angulaire de ce récit, la fameuse traversée du Mékong, *a été oubliée*. Ce qui reste dans la mémoire est statique, ce qui ne bouge pas. L'oubli n'offre pas de prise, il est non seulement territorial, mais mouvant, en fuite. L'écriture de l'oubli chez Duras opère selon un schéma de conceptualisation métaphorique marqué par la disparition et le mouvement. Ce qui bouge est oublié, ce qui est statique reste en mémoire. Ce qui de l'oubli reste occulté par ces conceptualisations métaphoriques serait sûrement sa capacité d'effacement. Effectivement, malgré ce constat de ce qu'il y a de l'oublié, la narratrice livre quand même un récit très détaillé de sa relation avec l'amant chinois, le choix de ce qui restera oublié reste

ici obscur. Si on prend pour exemple le vocabulaire de la psychanalyse, on se rend aisément compte qu'il s'agit là aussi de transformer des processus psychiques en opérations spatiales et temporelles. Cela est probablement dû au fait que toute la conceptualisation freudienne de l'esprit humain et de son fonctionnement est une immense métaphore spatio-temporelle établie sur plusieurs niveaux. Il suffit de relire les textes freudiens pour se rendre compte que le refoulement, pour ne nommer que ce concept, est expliqué par une métaphore. Freud compare le refoulement à un auditeur tapageur:

«Supposez que dans la salle de conférence, dans mon auditoire assez calme et attentif, il se trouve pourtant un individu qui se conduise de façon à me déranger et qui me trouble par des rires inconvenants, par son bavardage ou en tapant des pieds. Je déclarerai que je ne peux continuer à professer ainsi; sur ce, quelques auditeurs vigoureux se lèveront et, après une brève lutte, mettront le personnage à la porte. Il sera «refoulé» et je pourrai continuer ma conférence. Mais, pour que le trouble ne se reproduise plus, au cas où l'expulsé essaierait de rentrer dans la salle, les personnes qui sont venues à mon aide iront adosser leur chaise à la porte et former ainsi comme une *résistance*»⁹.

Plus précisément, Duras fait appel à ses fictions, et plus particulièrement *L'Amant*, pour s'en servir comme indicateurs textuels signifiant l'abandon du projet moderniste linéaire du récit autobiographique. Ici, nous pourrions nous effacer derrière les propos de Michel Schneider qui écrit que la mémoire est «une forme de l'imagination, une fiction qui réécrit les traces laissées, tandis que l'imagination si créative soit-elle, procède de souvenirs de ce qui ne s'est pas produit»¹⁰. Fiction et histoire ont en commun la nécessité de la mise en intrigue pour faire du passé une masse d'information contrôlable et assimilable pour le lecteur. C'est pourquoi, c'est dans la proposition d'une temporalité inversée que le discours littéraire emprunte à l'histoire chez Duras. À partir de la chronologie dans l'écriture de l'histoire Stéphane Mosès avance:

«Ici encore, l'histoire n'est pas douée a priori d'un sens déchiffrable. C'est après coup seulement que l'on pourra constater si l'œuvre a survécu, et découvrir, au fur et à mesure des aléas de sa réception, les significations qu'elle implicitait. Ainsi, le modèle esthétique de l'histoire remet en question les postulats de base de l'historicisme: continuité du temps historique, causalité régissant l'enchaînement des événements du passé vers le présent et du présent vers l'avenir»¹¹.

⁹ Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Suivi de: *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Payot, 1966, p. 28.

¹⁰ Michel Schneider, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985, p. 15-16.

¹¹ *L'Ange de l'histoire*, Paris, Seuil, 1992, p. 126.

Cet «après coup», ce rappel qui conduit à l'inexorable dénouement connu de tous, est la temporalité inversée. Elle se présente chez Duras de la manière suivante:

«Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer, de tuer. Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais, curieusement, avant l'heure». (p. 15)

Ce passage engendre la réflexion sur l'écriture de l'oubli tel qu'il détermine l'organisation de la mémoire dans *L'Amant*. Dans ce cas, le passé est rapporté à partir du présent et ce présent détermine le *telos* vers lequel le passé doit tendre. Le regard rétrospectif anticipateur enlève à l'image absolue de la jeune fille de quinze ans de constituer un personnage doté de son propre *ethos* car elle n'existe que pour expliquer la déchéance alcoolique ultérieure de l'instance qu'elle est supposée représenter. L'image du passé n'a de sens que dans la mesure où elle fait partie d'une chaîne narrative menant vers le présent. L'usage du passé est pour ainsi dire un procédé temporel propre au discours historique. Comme le notait Jean-François Lyotard, l'*après coup* ne devient tel que parce qu'il y a eu un choc initial¹². En nommant on représente, on amène dans le conscient ce qu'on croyait être la trace ou le vestige du passé. On assure par la représentation la pérennité de l'Événement et la mémoire de la chose. Or pour Lyotard, la représentation n'assure pas la mémoire, bien au contraire:

«En représentant, on inscrit en mémoire, et cela peut sembler une bonne garde contre l'oubli. C'est, je crois, le contraire. Ne peut s'oublier au sens courant, que ce qui a pu s'inscrire, parce qu'il pourra s'effacer. Mais ce qui n'est pas inscrit, faute de surface inscriptible, faute d'une durée et d'un lieu où l'inscription se situe... ce qui n'est pas matière à expérience parce que les formes ou formations de l'expérience, même inconsciente, celle que produit le refoulement secondaire, lui sont inaptes ou ineptes, cela ne peut pas s'oublier, n'offre pas de prise à l'oubli»¹³.

Dès lors, comment prétendre à représenter le passé? Si comme on peut le constater, toute tentative d'inscription, d'archive et de trace est vouée à être la proie de l'oubli? Comment Lyotard entrevoit-il la possibilité de donner un sens au passé si le simple fait de mettre en mémoire renvoie au refoulement ou à la forclusion involontaire? L'héritage de la psychanalyse vient compléter cette

¹² Voir à ce propos l'ouvrage de Jean-François Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, Paris, Galilée, 1988. Dans cet ouvrage, Lyotard se met en quête d'une signification de l'oubli en se servant d'une terminologie d'inspiration freudienne, mais il ne fait pas la différence entre oubli collectif et oubli personnel.

¹³ Jean-François Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, op. cit., p. 51.

réflexion sur la tension entre la mémoire collective et la mémoire personnelle¹⁴. *L'Amant* se situe à la frontière de deux modes d'écriture. Duras couvre l'oubli du réel par ses palimpsestes fictifs, au regard de ce parallèle entre l'histoire et la fiction, il est nécessaire de dégager le sens précis de ce que l'on entend par les buts de l'écriture de l'histoire par rapport à ceux de la fiction. Plus exactement, quelle conception du discours historique est mise à l'épreuve par l'écriture de l'oubli? Parallèlement à ces considérations sur les liens entre le discours historique et fictif. Stéphane Mosès propose une réflexion sur la valeur de la Raison historique dans le discours de la modernité. Les idées de continuité, de causalité et de progrès homogène de l'histoire comme accomplissement de l'humanité sont remises en question:

«Histoire comme processus messianique, histoire comme processus catastrophique; à l'horizon de ces deux visions antinomiques, une même conception du travail de l'historien: ce que nous appelons l'histoire s'engendre dans l'écriture de l'histoire; écrire l'histoire n'est pas retrouver le passé, c'est le créer à partir de notre présent; ou plutôt, c'est interpréter les traces que le passé a laissées, les transformer en signes, c'est, en fin de compte, «lire le réel comme un texte»¹⁵.

Mosès nous présente de manière précise les buts impliqués dans la lecture et l'écriture du discours historique. On retrouve comme chez Lyotard et Duras l'idée de créer le passé «après coup», de chercher, à partir de la configuration du présent, les éléments qui, bien que non-enregistrés dans le passé, ont eu un effet sur la réalité.

Paul Ricoeur, plus particulièrement, dans *Temps et récit* explore la relation qui existe dans le discours historique du XX^e siècle et la fiction. Ses recherches rejoignent les conclusions de Hayden White dans la mesure où il accepte l'idée que la mise en intrigue des discours historiques et littéraires sont toutes deux issues de la volonté de rendre l'Événement lisible d'un point de vue temporel. Pour Ricoeur, l'histoire se légitime de manière négative en annulant les récits antérieurs et en proposant une nouvelle mise en intrigue d'événements reçus. Il ne commente toutefois pas l'intentionnalité d'une telle remise en question de récits déjà existant. Toute reconstruction d'un événement passé sert un but précis:

«La psychanalyse constitue à cet égard un laboratoire particulièrement instructif pour une enquête proprement philosophique sur la notion d'identité narrative. On y voit en effet comment l'histoire d'une vie se constitue par une suite de rectifications appliquées à des récits préalables, de la même façon que l'histoire d'un peuple, d'une collectivité, d'une institution procède à la suite des

¹⁴ À ce sujet, Pierre Sorlin dans *Une mémoire sans souvenir* met en question l'existence même de la mémoire collective et relègue toute activité de représentation du passé à la sphère personnelle, alors que Maurice Halbwachs dans *Les Cadres sociaux de la mémoire* présente l'impossibilité de penser la mémoire en dehors de la sphère collective.

¹⁵ *L'Ange de l'histoire*, op. cit., p. 145.

corrections que chaque nouvel historien apporte aux descriptions et aux explications de ses prédécesseurs, et, de proche en proche, aux légendes qui ont précédé ce travail proprement historiographique»¹⁶.

C'est donc en considérant l'entrecroisement du discours historique et de la fiction que nous montrerons comment l'écriture de l'oubli dans *L'Amant* se manifeste et remet en question le but de l'histoire et de la fiction. *L'Amant* propose en effet, un terrain fort riche en ce qui concerne l'entrecroisement du discours historique et de la fiction. Cela semblera, au premier abord étonnant car le récit de Duras demeure dans la sphère personnelle et ne s'ancre pas sur des événements reçus. Pourtant, ce récit subvertit les rapports entre la représentation du passé et le discours historique. Durant ces dernières années de création, Duras fut reconnue pour l'utilisation du matériel élaboré de ses premiers romans. Des personnages et des situations ressurgissent, qui, autrefois attribuées à des instances fictives à la troisième personne, sont prises en charge dans *L'Amant* en tant qu'autobiographiques. Le recyclage devient chez Duras la valeur de base de son économie narrative. Yann Andrea Steiner (1992) est une ré-écriture transformationnelle de *L'Été 80* (1980). *L'Amant de la Chine du Nord* est un palimpseste de *L'Amant*, texte qui puise sa chaîne narrative et ses figures à même le matériel de *Un Barrage contre le Pacifique* (1950). Le choix de *L'Amant* comme texte représentatif de cette période est justifiable puisque Duras y expose les règles générales de ses palimpsestes, règles qui gouverneront sa création jusqu'à la fin. Les références à l'œuvre se font minutieuses et portent un caractère auto-réflexif qui inscrit Duras dans un mouvement propre à son époque: l'obsession du sujet devant la possibilité de représenter le passé. Voici un exemple de ces références:

«L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements». (p. 14)

Duras fait référence à *Un Barrage contre le Pacifique*, où elle avait déjà exploité le récit d'une jeune blanche dépossédée, vivant une relation amoureuse avec un homme plus âgé qu'elle. Elle annonce l'intertextualité qui unit les deux textes, elle souligne leur différence. À partir de ce recyclage, un autre s'élaborera sept ans plus tard dans *L'Amant de la Chine du Nord*:

«Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres: de la robe en soie indigène d'un blanc jauni, du chapeau d'homme d'«enfance et d'innocence», au bord plat, en feutre-soule-bois-de-rose-avec-large-ruban-

¹⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome 3, Paris, Seuil, 1991, p. 44.

noir, de ces souliers de bal, très usés, complètement éculés, en-lamé-noir-s'il-vous-plaît, avec motifs de strass»¹⁷.

On retrouve cette description de la jeune fille sur le bac traversant le Mékong dans *L'Amant* et dans l'adaptation cinématographique de Jean-Jacques Annaud qui précéda *L'Amant de la Chine du Nord*. Les traits d'union servent à désigner le ton de la citation, comme si cette description devait être connue du lecteur, comme si *L'Amant* constituait le récit d'un de ces événements reçus. La jeune fille décrite est: «Elle, c'est celle qui n'a de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé ni dans celui-ci»¹⁸. Duras n'est pas nommée, elle renvoie à une instance purement littéraire. Elle peut être la protagoniste de *L'Amant* ou celle de *Un Barrage contre le pacifique*. C'est par le renvoi à un récit accepté et connu de la communauté des lecteurs de Duras que l'entrecroisement entre le discours littéraire et le discours historique se fait ici. Duras, à la manière de l'historien qui entreprendrait d'écrire encore une fois l'histoire d'un événement reçu, trace le territoire de son anamnèse personnelle de manière négative. Elle annonce que les récits antérieurs étaient incomplets, qu'ils occultaient certains sentiments, certains lieux. À cet égard, Ann Rigeys cite Michel de Certeau:

“The nineteenth-century historians' rejection of their predecessors exemplifies what Michel de Certeau has recently described as historiography's tendency to carve out its own territory in a negative way, by setting itself up as different from the discourses it perceives as fictional or falsifying”¹⁹.

Le rejet de Duras de ses propres représentations du passé vient confirmer la thèse voulant que l'Événement résiste à toute représentation. Il ne s'agit pas dans ce cas d'un historien rejetant les écrits d'un autre historien, bien entendu. Mais, le simple fait que Duras mette en doute de livre en livre le statut référentiel de son autobiographie vient éclaircir la relation entre Événement et représentation chez Duras. Autrement dit, elle use de procédés propres au discours historique, ce discours même qui prétend à la vérité, pour souligner justement que l'Événement cherchant sa représentation se perd toujours dans les multiples possibilités de mise en intrigue et de focalisation. Au demeurant, les biographes de Duras soulignent la répétition de la rencontre entre la jeune fille et l'amant chinois. Laure Adler commente le recyclage narratif comme suit:

«Marguerite Duras n'a pas cessé d'écrire de nouvelles versions de cette rencontre: à la plénitude de l'âge dans le *Barrage*, puis à la vieillesse dans *L'Amant*, puis dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Duras a déclaré que le *Barrage* était un roman et que *L'Amant* était un récit, un fragment de son

¹⁷ *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991, p. 35.

¹⁸ *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 13.

¹⁹ Ann Rigeys, *The Rhetoric of Historical Representation. Three narrative Histories of the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 19.

autobiographie. Elle a voulu rétablir les faits dans *L'Amant* et entend nous dire enfin la vérité: *Ce n'est pas à la cantine de Réam...*²⁰.

L'oubli arrive de lui-même chez Duras, au rythme des événements, il survient par la disparition du lieu de l'enfance, de la terre d'origine, et comme le soulignera Laure Adler: «Marguerite Duras, au fil du temps est devenue l'ambassadrice d'une Indochine perdue²¹». En effet, l'oubli c'est la perte chez Duras. Mais ce qu'il y a de plus frappant, c'est que ce rapprochement entre oubli et Indochine fait aussi réaliser que l'oubli serait aussi souvenir, souvenir de ce qui n'est plus, de ce qui ne subsiste plus que par des images incomplètes, des photographies qui-n'ont-pas-été-prises. Le souvenir serait-il ce que l'oubli a épargné? Il s'agirait donc d'un concept actif, et non passif, comme ce que l'on se plaît à déclarer, comme son contraire, la mémoire? En réalité, l'oubli dans *L'Amant*, peut être un leurre, mais il peut également être un point d'articulation entre l'illisible et le lisible, l'ouverture et la clôture, la finitude et l'inachèvement. Tel est le vrai visage de l'oubli, il nous regarde de face, mieux il nous envisage. L'écriture de l'oubli est marquée par des «treblés de la frontière²²», pour reprendre l'expression de Christine Montalbetti. Pour mettre un point final à notre étude, nous pourrions nous effacer derrière les propos de Duras qui écrivait dans *La vie matérielle*: «Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence».

BIBLIOGRAPHIE

- ADLER, Laure. *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.
ARROUYE, Jean. «Mors alma mater: de la photographie», dans *Revue des Sciences Humaines*, n°210, 1988-2, Université de Lille III, pp. 51-61.
DARRIULAT, Jacques. *Métaphores du regard, essai sur la formation des images en Europe depuis Giotto*, Paris, Lagune, 1993.
DURAND, Régis. *Le Regard pensif: Lieux et objets de la photographie* Paris, La Différence, 1990.
DURAS, Marguerite. *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.
DURAS, Marguerite. *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.
FREUD, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Suivi de: *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Payot, 1966.
HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1988.

²⁰ Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 84.

²¹ Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 17.

²² Christine Montalbetti, *La Fiction*, Paris, GF-Flammarion, 2001.

- LAKOFF, George et JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- LYOTARD, Jean-François. *Heidegger et «les juifs»*, Paris, Galilée, 1988.
- MONTALBETTI, Christine. *La Fiction*, Paris, GF-Flammarion, 2001.
- MOSÈS, Stéphane. *L'Ange de l'histoire*, Paris, Seuil, 1992.
- RIGEY, Ann. *The Rhetoric of Historical Representation. Three narrative Histories of the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.
- SONTAG, Susan. *On Photography*, New York, Anchor Books, 1973.

LEKTÜREN DES UNHEIMLICHEN IN DICKENS‘ *BLEAK HOUSE* UND KAFKAS *DER PROZESS*

Nadja MÜLLER,
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Nadja.Mueller@uni-duesseldorf.de

Abstract: Charles Dickens’ *Bleak House* is a masterpiece that explores the eerie world of everyday-life in London and the impact of the preconscious and the unconscious realms, traces of death and misery, madness and dreams as phenomena in the familiar world of routine. In the center of the dangerous fog that penetrates everything, the Chancery Court is puzzling with his inscrutable processes, destroying many people whereas only the lawyers and judges seem to benefit from the proceedings. In Kafka’s novel *The Trial*, too, the mysterious court leads the sinister undertow to the fluctuation of the protagonists between dreams and insanity, and a penetration of the familiar everyday world with an uncanny effect and order, the usual power of the unconscious.

Keywords: *Bleak House*, Dickens, Kafka, *The Trial*, uncanny experiences

Einleitung

Franz Kafka hat nicht nur deutsche Klassiker wie Goethe, Grillparzer, Hoffmann und Kleist, sondern auch europäische Autoren wie Flaubert, Swift und Charles Dickens zu seinen Lieblingsautoren gezählt, die er neben anderen Werken verschlungen und produktiv verarbeitet hat. Dickens gehört dabei zu den Autoren, die er immer wieder gelesen hat, aber nicht nur sein Roman *Bleak house*, sondern auch Dostojewskis *Brüder Karamasow* wird insbesondere mit dem Schreiben des Romans *Der Prozess* in Verbindung gebracht.¹ Sowohl Dickens wie auch Kafka haben ihre Karriere im juristischen Sektor begonnen, Dickens als Anwaltsgehilfe und Gerichtsreporter, Kafka als promovierter Versicherungsjurist. In *Bleak house* wie in *Der Prozess* konzipieren die Autoren einen archaischen Gerichtshof, von dem eine unheimliche Sogwirkung ausgeht, dem die Protagonisten kaum ausweichen können. Kafka scheint hier dem Vorbild Dickens‘ zu folgen:² „Das

¹ Ritchie ROBERTSON, *Kafka. Judentum, Gesellschaft, Literatur*. Stuttgart: Schwabe 1999.

² Vgl. Mark SPILKA, *Dickens and Kafka, a mutual interpretation*. London: Dobson 1963, S. 199-266; hier: S. 199.

zentrale Thema beider Romane ist die Gesetzesmaschinerie, die jeden und jedes zermalmt, was unter ihre Räder gerät, wobei das Opfer alle Schrecken erfährt, ohne ihren Wirkmechanismus verstehen zu können.“³ Nach Harold Bloom steht in *Bleak house* als Dickens' Meisterwerk das unreformierbare, dem Untergang geweihte Kanzleigericht im Zentrum wie auch in Kafkas *Der Prozess* das Gericht, und im Rahmen einer gnostischen Vision bemächtigt sich ein unsichtbarer Demiurg des unerkennbaren Gesetzes.⁴

Das Unheimliche, als unheimliches, Sog erzeugendes Wirken des Gesetzes, soll im Folgenden in diesen beiden Romanen untersucht werden. Den Ausgangspunkt (als *ersten Teil* und inhaltliche Grundlegung) bildet dabei die von Sigmund Freud geleistete Studie *Das Unheimliche*; Freud schlägt mit seinem Bezug auf Hoffmanns *Sandmann* auch eine Brücke zur Kafkas Roman; von Dickens ist Freud sehr geschätzt worden. Auch in fiktionalen Welten wird die Wahrnehmungs- und Urteilsfähigkeit der Protagonisten beeinflusst; der Einbruch des Unbewussten in die vertraute Welt des Gewohnten kann in ganz unterschiedlicher Weise erfolgen. Jacques Derrida und Michel Foucault sind in einer kontroversen Analyse der Descartes'schen Meditationen, einer Konstellation von Dekonstruktion und Diskursanalyse, der Frage nachgegangen, ob Traum und/oder Wahnsinn als Folgen eines solchen ‚unheimlichen‘ Einbruchs des Unbewussten in die Alltagswelt ausgeschlossen werden müssen, um Fragen nach der ‚Wahrheit‘ der Erkenntnis selbst in Fiktionen weiterhin zu ermöglichen. Dieser Kontroverse soll in einem *zweiten Teil* nachgegangen werden, als Grundlage für die im *dritten Teil* zu leistende Diskussion der Romane. Sowohl in *Bleak house* wie auch in *Der Prozess* setzen sich die Protagonisten mit dem Einbruch des Unheimlichen (des Gesetzes) als Traum und/oder Wahnsinn ganz unterschiedlich auseinander. Nur wenn es ihnen – wie bei Esther Summerson und John Jarndyce – gelingt, sich vom Sog des unheimlichen Gesetzes fernzuhalten, können sie ihr Leben aktiv gestalten. Überlassen sie sich den hoffnungsvollen Träumen, die mit dem Gesetz verbunden sind, so wartet auf sie der frühe Tod wie bei dem jungen Mündel Richard Carstone, der Wahnsinn wie bei Miss Flite oder ein Schwanken zwischen Traum und Paranoia bis zur Hinrichtung bei Josef K.

1. Das Unheimliche

Wenn sich Sigmund Freud für das „gewöhnlich [...] abseits liegende [...], von der ästhetischen Fachliteratur vernachlässigte [...]“ Gebiet des Unheimlichen „interessieren muß“,⁵ sucht er nach einem „besondere[n] Kern“ (U

³ Rudolf VAŠATA, „Amerika and Charles Dickens.“ In: *The Kafka Problem*, ed. Angel Flores, New York: New Directions 1946, S. 135.

⁴ Harold BLOOM, „Harold Bloom on the novel as canonical.“ In: Harold Bloom (Hrsg.), *Charles Dickens*, Broomall: Chelsea House Publishers 2000, S. 60-65; hier: S. 62.

⁵ Sigmund FREUD, [1919] „Das Unheimliche.“ *Gesammelte Werke*, Bd. XII, Stuttgart: Fischer 1947, S. 227-268; hier: S. 229. Im folgenden Fließtext zitiert mit der Sigle U.

229) dieses Begriffs, der zwar zum Bereich des „Ängstlichen“ (U 230) gehört, sich aber doch von diesem Allgemeinen unterscheiden muss. Der sprachliche Ausdruck lässt ihn an etwas „Heimliches“ als Gegensatz zum „Unheimlichen“ denken und daran, „das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“ (U 231) Mit Schelling greift er besonders heraus, „[u]nheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“ (U 236) Für Freud ist nun „die Wahl eines glücklichen ersten Beispiels offenbar das nächste Erfordernis“ (U 237). Hoffmanns *Sandmann* stellt für ihn eine solche exemplarische Erzählung dar, „die das Gefühl des Unheimlichen in besonderer Stärke und Deutlichkeit in uns zu erwecken“ (ebd.) vermag, vor allem durch das titelgebende „Motiv des *Sandmannes*, der den Kindern die Augen ausreißt.“ (U 238) Die von der Amme zum Horrorszenario ausgebaute Erzählung lässt den jungen Nathanael nach dem Sandmann suchen, den er im Advokaten Coppelius, dem geheimnisvollen nächtlichen Besucher seines Vaters zu erkennen glaubt. Der Vater führt mit ihm Experimente durch und stirbt bei einer Explosion im Labor, nach der Coppelius verschwindet. Diese unheimliche Gestalt erkennt Nathanael dann im Wetterglashändler Coppola wieder, und sie spielt bei seinem ersten Anfall von Wahnsinn eine Rolle, als er im Zimmer seines Physikprofessors Spalanzani „des gräßlichen Coppelius“ Stimme hört und den „Italiäner Coppola“ mit dem Professor um die künstliche Puppe Olimpia streiten sieht.⁶ Freud fasst den Hergang zusammen:

„[D]er Optiker hat die hölzerne, augenlose Puppe davongetragen und der Mechaniker, Spalanzani, wirft Nathaniel [sic!] die auf dem Boden liegenden blutigen Augen Olimpias an die Brust, von denen er sagt, daß Coppola sie dem Nathaniel [sic!] gestohlen. Dieser wird von einem neuerlichen Wahnsinnsanfall ergriffen, in dessen Delirium sich die Reminiszenz an den Tod des Vaters mit dem frischen Eindruck verbindet: „Hui – hui – hui! – Feuerkreis – Feuerkreis! Dreh‘ dich, Feuerkreis – lustig – lustig! Holzpüppchen hui, schön Holzpüppchen dreh‘ dich -.“ Damit wirft er sich auf den Professor, den angeblichen Vater Olimpias, und will ihn erwürgen.“ (U 240 f.)

Freuds Nacherzählung, so sein Anspruch, „wird wohl keinen Zweifel darüber bestehen lassen, daß das Gefühl des Unheimlichen direkt an der Gestalt des Sandmannes, also an der Vorstellung, der Augen beraubt zu werden, haftet, und daß eine intellektuelle Unsicherheit [ob die Puppe belebt ist oder nicht] mit dieser Wirkung nichts zu tun hat.“ (U 242) Entscheidend ist das Moment der Wiederholung, das verdrängte Erinnerungen erneut hervorruft, „[so]daß es nur das Moment der unbeabsichtigten Wiederholung ist, welches das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren

⁶ Vgl. Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, „Der Sandmann.“ In: *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820*. Herausgegeben von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 11-49.

aufdrängt, wo wir sonst nur von ‚Zufall‘ gesprochen hätten.“ (U 250) Jeder Affekt – unabhängig von seinem ursprünglichen Charakter – wird im Falle einer Verdrängung in Angst umgewandelt, wobei „dies Ängstliche [stets] etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist.“ (U 254) Eine Steigerung des Unheimlichen ergibt sich dann, wenn es mit dem Tod, mit Toten oder Geistern zusammenhängt: „[A]uf kaum einem anderen Gebiete hat sich unser Denken und Fühlen seit den Urzeiten so wenig verändert, ist das Alte unter dünner Decke so gut erhalten geblieben, wie in unserer Beziehung zum Tode.“ (U 255) Das Unheimliche stellt somit eine Wiederkehr des verdrängten Heimlich-Vertrauten dar, „[d]ie Vorsilbe ‚un‘ an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung.“ (U 259)

2. Begegnung mit dem Unheimlichen: Derrida und Foucault

Wie das Unheimliche aus dem philosophisch-literarischen Diskurs ausgegrenzt werden muss – oder einbeschlossen bleiben kann, daran hat sich ein Streit zwischen Derrida und Foucault entzündet, der in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts begann und sich über viele Jahre hin fortgesetzt hat. Jacques Derrida hat diese Auseinandersetzung begonnen und dabei an Michel Foucaults *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*⁷ anknüpfend seine Kritik *Cogito et l'histoire de la folie*⁸ vorgetragen. Michel Foucault hat auf diese Kritik dann erst acht Jahre später mit *Mon corps, ce papier, ce feu*⁹ geantwortet. Bei der Diskussion der ersten Mediation Descartes' unterscheidet Foucault in *Folie et déraison* deutlich zwischen den beiden die Wahrheit gefährdenden Bewusstseinszuständen Traum und Wahnsinn. Während der Traum probativ der Wahrheit zugänglich sei, müsse der Wahnsinn als das Andere der Vernunft aus dem Raum des wahrheitsorientierten Denkens ausgeschlossen werden.

„In der Ökonomie des Zweifels gibt es ein fundamentales Ungleichgewicht zwischen einerseits dem Wahnsinn und andererseits dem Traum und dem Irrtum. Ihre Situation ist hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Wahrheit und demjenigen, der sie sucht, unterschiedlich. Träume und Illusionen werden durch die Struktur der Wahrheit überwunden. Der Wahnsinn aber wird

⁷ Michel FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon 1961. Dt. Übersetzung von Ulrich Köppen, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.

⁸ Jacques DERRIDA, [1963], „*Cogito et l'histoire de la folie*“. In: *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil 1967, S. 51-97. Dt. Übersetzung von Rodolphe Gasché, „*Cogito und Geschichte des Wahnsinns*“. In: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 53-101. Zur Deutung der Kontroverse zwischen Derrida und Foucault als Konstellation vgl. Andrea KRAUR, *Lenz unter anderem. Aspekte einer Theorie der Konstellation*. Zürich: Diaphanes 2011, S. 15-69.

⁹ Michel FOUCAULT, *Mon corps, ce papier, ce feu*. In: Michel FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon 1972, S. 583-603.

von dem zweifelnden Subjekt ausgeschlossen. So wie bald ausgeschlossen wird, daß es nicht denkt und nicht existiert.“¹⁰

In der Tat ist auch Descartes davon ausgegangen, dass der Wahnsinn den Zweifel an der Erkenntnis nachhaltig schüren kann, denkt man an die von ihm sehr anschaulich geschilderte (und von Foucault herangezogene) Passage:

„Ja sogar daß diese Hände selbst und dieser mein ganzer Körper wirklich existieren, aus welchem Grund könnte das verneint werden? Es sei denn, ich würde mich etwa gleichstellen ich weiß nicht welchen Wahnsinnigen, deren ohnehin kleines Gehirn durch widerliche Ausdünstungen aus ihrer schwarzen Galle so sehr aufgeweicht wird, daß sie hartnäckig im Ernst behaupten, sie seien Könige, da sie bettelarm sind, oder in Purpur gekleidet, da sie nackt sind, oder sie hätten einen tönernen Kopf oder seien ganz und gar Kürbisse oder aus Glas zusammengeblasen.“¹¹

Derrida widerspricht Foucaults These und geht davon aus, dass aufgrund des von Descartes postulierten und imaginierten bösen Geistes der hyperbolisch gesteigerte Erkenntniszweifel den Philosophen in die Nähe des Wahnsinnigen rückt, der seines Körpers nicht mehr sicher ist. Für Derrida gilt der „Akt des Cogito *sogar* [dann], *wenn ich wahnsinnig bin, sogar wenn* mein Denken durch und durch wahnsinnig ist. Es gibt einen Wert und einen Sinn des Cogito wie der Existenz, die der Alternative eines determinierten Wahnsinns und einer determinierten Vernunft entgehen.“¹² Die cartesische Vernunft schließt für Derrida im Gegensatz zu Foucault den Wahnsinn also nicht aus.

Foucaults Replik macht deutlich, dass man bei Descartes' *Meditationen* den Titel des Werkes mitlesen und als Handlungsanweisung verstehen muss. Der Traum ist dem Wahnsinn überlegen, weil er häufiger vorkommt und als Übung eingesetzt werden kann:

„Der weitere Vorteil des Traums ist von ganz anderer Art: Der Traum kommt häufig vor, er stellt sich des Öfteren ein; ich habe Erinnerungen daran,

¹⁰ Michel FOUCAULT, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Dt. Übersetzung von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 69. „Dans l'économie du doute, il y a un déséquilibre fondamental entre folie d'une part, rêve et erreur de l'autre. Leur situation est différente par rapport à la vérité et à celui qui la cherche; songes ou illusions sont surmontés dans la structure même de la vérité, mais la folie est exclue par le sujet qui doute. Comme bientôt sera exclu qu'il ne pense pas, et qu'il n'existe pas.“ (Michel FOUCAULT, *Folie et déraison*, Paris 1961, S. 57).

¹¹ René DESCARTES, *Meditationen über die erste Philosophie/ Meditationes de prima philosophia*. Hrsg. von Erich Chr. Schröder. Lateinisch/deutsch. Hamburg: Meiner 1956, S. 29.

¹² Jacques DERRIDA, „Cogito und Geschichte des Wahnsinns“, S. 89. „mais bien parce que dans son instant, dans son instance propre, l'acte du Cogito vaut même si je suis fou, même si ma pensée est folle de part en part. Il y a une valeur et un sens du Cogito comme de l'existence qui échappent à l'alternative d'une folie et d'une raison déterminées.“ (Jacques DERRIDA, [1963], „Cogito et l'histoire de la folie“. In: *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil 1967, S. 85f.)

die mir ganz nah sind [...]. Die Verrücktheit des Traumes gewährleistet seinen *beweiskräftigen* Charakter als *Beispiel*: Sein häufiges Vorkommen sichert seine *Zugänglichkeit als Übung*.“¹³

Der Wahnsinn ist sehr viel weniger als der Traum zur Fundierung der Erkenntnis- und Handlungsgewissheit des Subjekts geeignet, „weil er dem solcherart verrückten Subjekt die für seine soziale Existenz unerlässliche Rechtsstellung radikal entzieht und damit das Subjekt als Subjekt fundamental disqualifiziert.“¹⁴ Der zweifelnde Philosoph wird sich im rechtlichen Diskurs nur unter Ausschluss des Wahnsinns als anerkanntes und rechtsfähiges Subjekt bewegen und rechtfertigen können. Dass bzw. inwiefern das u.a. auch für Charles Dickens und seine Rechtsauffassung in *Bleak house* und in Kafkas *Der Prozess* gilt soll im Folgenden untersucht werden.

3. Das Unheimliche in *Bleak house* und *Der Prozess*

Der Ausgangspunkt des Romans *Bleak house* ist ein Rechtsstreit vor dem Kanzleigerichtshof, der Fall Jarndyce gegen Jarndyce, den keiner überschaut und der sich schon fast dreißig Jahre dahinschleppt. Erhoffte Reichtümer bleiben Phantasie und Traum, und der sich solchen Träumen hingebende Richard Carstone stirbt am Ende entkräftet durch die Mühen des Prozesses, dessen Kosten jedoch alle Mittel aufgezehrt haben, die er hätte gewinnen können. Nur die Anwälte haben davon gut gelebt.

Schon am Beginn des Romans wird das Unheimliche des Motivs des Kanzleigerichts deutlich, das sich inmitten des gefährlichen Londoner Smogs befindet, der durch alle Poren dringt, der nicht nur Krankheit und Tod mit sich bringt, sondern selbst die Zeit aufzulösen imstande ist: Die ersten Absätze des Textes enthalten (insbesondere im englischen Original) kaum noch Verben und keine Zeitbestimmung mehr.

„London. Der Michaelstag ist vorüber, und der Lordkanzler sitzt in Lincoln's Inn Hall. Abscheuliches Novemberwetter. So viel Schmutz auf den Straßen, als wenn sich die Wasser der Sintflut eben erst von der Erde verlaufen hätten, und es wäre gar nicht verwunderlich, einem vierzig Fuß langen Megalosaurus zu begegnen, der wie eine elefantengroße Eidechse Horborn Hill hinaufwatschelte. Der Rauch senkt sich von den Schornsteinen nieder in einem feinen schwarzen Regen, mit Rußflocken, so groß wie ausgewachsene Schneeflocken, die, so könnte man sich einbilden, in Schwarz den Tod der Sonne

¹³ „l'autre avantage du rêve est d'un ordre tout différent: il est fréquent, il se produit souvent; j'en ai des souvenirs tout proches [...]. L'extravagance du rêve garantit son caractère démonstrative comme exemple: sa fréquence assure son caractère accessible comme exercice.“ (Michel FOUCAULT, *Mon corps, ce papier, ce feu*. In: Michel FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon 1972, S. 585.)

¹⁴ Andrea KRAUß, *Lenz unter anderem. Aspekte einer Theorie der Konstellation*. Zürich: Diaphanes 2011, S. 31.

betrauern. Hunde, die vor Schmutz unkenntlich sind. Pferde, die nicht viel besser aussehen und bis an die Scheuklappen bespritzt sind. Passanten, die sich, von einer allgemeinen Seuche übler Laune angesteckt, mit ihren Regenschirmen durcheinanderdrängen und an Straßenecken ausgleiten, wo Zehntausende von Fußgängern seit Anbruch des Tages (wenn er überhaupt angebrochen ist) ausgeglitten sind und neue Schichten auf die Schmutzkrusten gehäuft haben, die an diesen Stellen zäh am Pflaster kleben und wie mit Zinseszins anwachsen.“¹⁵

Wir haben also in diesem unheimlichen Nebel mit sintflutartigen Zuständen, mit der Aufhebung der Zeit und mit dem Auftauchen von Sauriern zu rechnen, und „mitten im Herzen des Nebels sitzt der Lordoberkanzler in seinem Obersten Kanzleigericht“ (BH I 6)¹⁶. Dass Schlamm und Nebel Londons mit dem Schlammassel am Kanzleigericht zusammenhängen, macht Dickens durch ein Wortspiel deutlich, wenn er den Lordkanzler von Mr. Tangle als „Mlud“ bzw. ohne Lispeln als „Mud“ (als verstümmelte Form von My Lord) ansprechen lässt.¹⁷

Zu den ersten Figuren, die im Roman die Folgen dieses unheimlichen Gerichtshof zu spüren bekommen, gehört Miss Flite, eine wunderliche Alte, die keine Sitzung des ominösen Falles Jarndyce gegen Jarndyce versäumt und selbst erkannt hat, dass sie unter dem Sog des Gerichts verrückt geworden ist. Ganz entsprechend Foucaults These, nach der ein wahnhafter Zustand die Rechtsfähigkeit des Subjekts ausschließt, wird sie auch vor Gericht nie gehört oder von Amtspersonen wahrgenommen. Sie verlässt mit trippelnden Schritten den Gerichtssaal, als das Gericht sich vertagt, und begegnet drei Hauptpersonen des Romans, nämlich dem unglücklichen Richard Carstone, der der Traumwelt

¹⁵ Charles DICKENS, *Bleak house*. Erster Band. Deutsch von Richard Zoozmann. Berlin: Rütten und Loening 1990, S. 5. Im folgenden Fließtext zitiert mit der Sigle BH und der Angabe des Bandes. „London. Michaelmas Term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln’s Inn Hall. Implacable November weather. As much mud in the streets, as if the waters had but newly retired from the face of the earth, and it would not be wonderful to meet a Megalosaurus, forty feet long or so, waddling like an elephantine lizard up Holborn Hill. Smoke lowering down from chimney-pots, making a soft black drizzle, with flakes of soot in it as big as full-grown snow-flakes – gone into mourning, one might imagine, for the death of the sun. Dogs, undistinguishable in mire. Horses, scarcely better; splashed to their very blinkers. Foot passengers, jostling one another’s umbrellas, in a general infection of ill-temper, and losing their foot-hold at streetcorners, where tens of thousands of other foot passengers have been slipping and sliding since the day broke (if this day ever broke), adding new deposits to the crust upon crust of mud, sticking at those points tenaciously to the pavement, and accumulating at compound interest.“ (Charles DICKENS, *Bleak house*, London: Wordsworth Editions 1993, S. 3. Im Folgenden zitiert mit der Sigle BH.)

¹⁶ „[A]t the very heart of the fog, sits the Lord High Chancellor in his High Court of Chancery.“ (BH 4)

¹⁷ Vgl. Vladimir NABOKOV, *Die Kunst des Lesens, Meisterwerke der europäischen Literatur*. Aus dem Amerikanischen von Karl A. Klewer. Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 106.

des Gerichts nicht entfliehen kann, seiner künftigen Frau Ada und der jungen Heldin Esther Summerson, die der unheimlichen Sogwirkung des Gerichts trotz und sich dann mit weiteren Erfahrungen des Unheimlichen auseinandersetzt. Miss Flite wird von Richard gleich als „verrückt“ bezeichnet, und sie bestätigt das.

„Richtig! Verrückt, junger Herr!“ erwiderte sie rasch, daß er ganz beschämt dastand. „Ich war selbst ein Mündel. Ich war damals nicht verrückt“, setzte sie mit einer tiefen Verbeugung und einem Lächeln zwischen jedem kleinen Satz hinzu. „Ich war jung und hoffnungsvoll. Ich glaube, ich war auch schön. Darauf kommt es jetzt wenig an. Weder Jugend noch Hoffnung noch Schönheit halfen mir etwas. Ich habe die Ehre, den Gerichtssitzungen regelmäßig beizuwohnen mit meinen Dokumenten. Ich erwarte ein Urteil binnen kurzem. Am Tage des Jüngsten Gerichts. Ich habe entdeckt, daß das sechste Siegel in der Offenbarung das Große Siegel ist. Es ist schon seit langer Zeit geöffnet! Erlauben Sie mir, Sie zu beglückwünschen.“ (BH I 49)¹⁸

Miss Flinns Wohnung befindet sich über dem Kramladen Krooks, einer Gestalt, dem ein unheimliches Ende beschieden ist. Die alte Dame spricht ständig von den Versprechen von Jugend, Hoffnung und Schönheit hält zahlreiche Vögel in Käfigen, durch deren Namen „sich die Entsprechungen Lerche – Jugend, Hänfling – Hoffnung, Gimpel – Schönheit ergeben.“¹⁹ Krook zählt die Namen der Vögel auf: „Hoffnung, Freude, Jugend, Friede, Ruhe, Leben, Staub, Asche, Verschwendung, Mangel, Verzweiflung, Wahnsinn, Tod, List, Torheit, Worte, Perücke, Lumpen, Pergament, Plunder, Präzedens, Jargon, Schwindel und Spinat.“ (BH I 284)²⁰

Auch wenn Richard Carstone nicht ganz so verrückt ist wie Miss Flite, sondern nur in seine Traumvorstellungen hinsichtlich des Prozesses verfangen bleibt, erweist er sich doch mit Miss Flite eng verbunden. Er tauscht sich mit ihr über Gerichtssitzungen aus, die er mit ihr gemeinsam besucht, und glaubt endlich auf den Kern des Geheimnisses gestoßen zu sein, den der Prozess verbirgt. Dabei „dachte er [jedoch nie] daran, welch eine verhängnisvolle Kette sich zwischen seiner frischen Jugend und ihrem welken Alter bildete, zwischen seinen freien Hoffnungen und ihren in Käfigen gefangenen Vögeln und ihrem

¹⁸ "Right! Mad, young gentleman," she returned so quickly that he was quite abashed. "I was a ward myself. I was not mad at that time," curtsying low and smiling between every little sentence. "I had youth and hope. I believe, beauty. It matters very little now. Neither of the three served or saved me. I have the honour to attend court regularly. With my documents. I expect a judgment. Shortly. On the Day of Judgment. I have discovered that the sixth seal mentioned in the Revelations is the Great Seal. It has been open a long time! Pray accept my blessing." (BH 29)

¹⁹ Vladimir NABOKOV, *Die Kunst des Lesens*. Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 109.

²⁰ "Hope, Joy, Youth, Peace, Rest, Life, Dust, Ashes, Waste, Want, Ruin, Despair, Madness, Death, Cunning, Folly, Words, Wigs, Rags, Sheepskin, Plunder, Precedent, Jargon, Gammon, and Spinach." (BH 173)

ärmlichen Dachstübchen und ihrem verstörten Geist.“ (BH I 454)²¹ Wie eng die Verbindung zwischen den gefangenen Vögeln, Symbol der Hoffnungen der geisteskranken Miss Flite, und dem Schicksal Richard Carstones ist, zeigt sich bei seinem Tod. Als er entkräftet stirbt, entlässt Miss Flite ihre Vögel aus den Käfigen und schenkt ihnen ihre Freiheit.

Der alkoholranke Krook, Besitzer eines Kramladens, ist ebenfalls der Verrücktheit nahe. Er wird ‚Lord Chancellor‘ genannt und sein Schicksal scheint symbolisch dasjenige des Kanzleigerichts vorwegzunehmen. Esther Summerson erinnert sich:

„Das Fenster stand voll Unmassen schmutziger Flaschen [...]. Bei Nennung der letzteren erinnere ich mich, daß der Laden in verschiedenen kleinen Einzelheiten das Aussehen hatte, als ob er hier, in der Nachbarschaft eines Gerichts, gewissermaßen ein schmutziger Schmarotzer und verstoßener Verwandter des Gesetzes wäre. Die Zahl der Tintenflaschen war sehr groß. Vor der Tür stand eine kleine wacklige Bank mit modrigen alten Bänden und einem Zettel: ‚Juristische Bücher, neun Pence das Stück‘.“ (BH I 73)²²

Krook wird nicht nur von anderen ‚Lord Chancellor‘ genannt, er bezeichnet auch selbst den wirklichen Lordkanzler als seinen Bruder „in Rost und Staub, in Wahnsinn und Schlamm.“²³ Sein zunehmender Genuss von Gin führt zu seinem Ende, mit dessen Beschreibung Dickens das schon zu Beginn des Romans ausgeführte Motiv des gefährlichen Nebels und der unheimlichen Rußschwaden aufgreift. Krook ist einer innerlichen Selbstentzündung zum Opfer gefallen und hat sich in unheimlich-ekelhaften Ruß aufgelöst: „Nebel zu Nebel, Schmutz zu Schmutz, Wahnsinn zu Wahnsinn, schwarz nieselnder Rußregen und Fettsalben der Hexenkunst.“²⁴ Wenn Krook (d.h. Krücke, Gauner) durch eine solche innere Verbrennung „buchstäblich explodiert und sich in Form von fettigen Rußflocken im Raum verteilt, ist [das] ein drastisches Gleichnis für das, was in Dickens‘ Augen dem realen Kanzleigericht bevorsteht.“²⁵

²¹ „But he never thought—never, my poor, dear, sanguine Richard, capable of so much happiness then, and with such better things before him—what a fatal link was riveting between his fresh youth and her faded age, between his free hopes and her caged birds, and her hungry garret, and her wandering mind.“ (BH 276)

²² „In all parts of the window were quantities of dirty bottles—blacking bottles, medicine bottles, ginger-beer and soda-water bottles, pickle bottles, wine bottles, ink bottles; I am reminded by mentioning the latter that the shop had in several little particulars the air of being in a legal neighbourhood and of being, as it were, a dirty hanger-on and disowned relation of the law. There were a great many ink bottles. There was a little tottering bench of shabby old volumes outside the door, labelled ‘Law Books, all at 9d.’“ (BH 45)

²³ Vladimir NABOKOV, *Die Kunst des Lesens*, Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 112.

²⁴ Ebd., S.117.

²⁵ Hans-Dieter GELFERT, *Charles Dickens, der Unnachahmliche*. München: Beck 2011, S. 199.

In *Bleak house* ist abschließend noch ein Blick auf diejenigen Helden sinnvoll, die zwar ebenfalls der Sogkraft des Unheimlichen ausgesetzt sind, sich vor ihr jedoch retten können, Esther Summerson und John Jarndyke. Insbesondere Esther Summerson hat es dabei mit Traumatisierungen der Kindheit zu tun, mit einer Verleugnung durch die leibliche Mutter, die sie für tot hielt, und einer grausamen Erziehung durch ihre bigotte Tante als Stiefmutter. Diese Erfahrungen tauchen regelmäßig als unwillentliche Erinnerung aus dem Unbewussten auf und machen das Vertraute zum Unheimlichen. Zwar erinnert sich die erwachsene Esther Summerson beim Schreiben (der ihr als fiktiver Autorin gewidmeten Passagen des Romans) an ihre Kindheit, dabei gewinnt sie jedoch zahlreiche Erkenntnisse nur gegen den Widerstand der Verleugnung unangenehmer Wahrheiten. Ihre Erzählung setzt sich dem Wiederholungszwang aus, der zum Durchbruch solcher unangenehmer Kindheitserinnerungen führt, die mit ihrer Puppe verbunden sind, ihrer Stiefmutter und dem Gesicht ihrer Mutter, an das sie sich z.B. erinnert, als sie zum ersten Mal Lady Dedlock in der Kirche begegnet: „Viele unheimliche Wiederholungen in Esthers Erzählung entstehen aus ihrem Unbewussten heraus und leiten sich vom Druck vergessener oder halberinnerter Ereignisse auf ihr gegenwärtiges bewusstes Denken her.“²⁶ Die Mutter Lady Dedlock hielt den Säugling für tot, und nach der einzigen kurzen Begegnung der beiden, einer Wiedererkennungsszene, in der sie miteinander reden und sich umarmen können, müssen die vergangenen Geschehnisse, die gesellschaftlich verfemte Liebschaft der Mutter vor allem, verborgen bleiben. Die nächste und letzte Begegnung zwischen Mutter und Tochter findet erst statt, als die Mutter kalt und tot im Schnee auf dem Friedhof liegt und von der Tochter entdeckt wird. Dickens lässt Esther ihre Geschichte zum Teil selbst erzählen und ermöglicht es der Romanfigur allmählich die sie ängstigenden, unheimlichen Erfahrungen zu integrieren.

Eine solche Erfahrung des Unheimlichen findet sich im 31. Kapitel (*Nurse and patient*) ziemlich genau in der Mitte des Buches, als Esther an einer schweren Erkrankung leidet – es könnten Pocken sein – und durch sie zwar ihre bisherige makellose Schönheit verliert, aber damit auch die Ähnlichkeit zur leiblichen Mutter, die eine Entdeckung der Vergangenheit und damit eine Bedrohung implizierte. Hier gelingt es Dickens mit einer Anknüpfung an den Londoner Himmel Vorahnungen unheimlicher Begegnungen anzudeuten.

„Der Himmel hatte sich zum Teil aufgeheilt, war aber sehr schwarz, selbst über uns, wo ein paar Sterne leuchteten. Im Norden und Nordwesten, wo die Sonne vor drei Stunden untergegangen war, war ein bleiches, totes Licht, schön und grauenhaft zugleich, und dahinter wogten lange schwere Wolkenreihen wie ein Meer, das mitten in der Bewegung erstarrt ist. Nach London zu verbreitete sich ein fahlroter Schimmer über die ganze dunkle Wolkenwüste, und der Gegensatz zwischen diesen beiden Farbtönen und der

²⁶ John O. JORDAN, *Supposing Bleak House*, Charlottesville and London: University of Virginia Press 2011, S. 5.

Gedanke, daß der röttere Schein von einem unterirdischen Feuer herrühre und auf alle die unsichtbaren Gebäude der Stadt und alle Gesichter ihrer vielen Tausende staunender Einwohner herabscheine, war ungeheuer friedlich.

Ich hatte an diesem Abend keine Ahnung – keine, das weiß ich ganz gewiß – von dem, was mir bald zustoßen sollte. Aber ich habe mich seitdem stets erinnert, daß mich, als wir an der Gartentür stehenblieben, um den Himmel anzusehen, und als wir unseren Weg verfolgten, für einen Augenblick ein unbeschreiblicher Eindruck herrschte, ich sei etwas anderes, als ich damals war. Ich weiß, daß mich dieser Eindruck damals und an jenem Orte beherrschte. Seitdem hat sich dieses Gefühl immer in mir mit diesem Ort und dieser Zeit verknüpft und mit allem, was mit diesem Ort und dieser Zeit in Verbindung stand bis zu den fernen Stimmen in der Stadt, dem Bellen eines Hundes und dem Rollen von Rädern, die di schmutzige Straße bergab kamen.“ (BH I 604)²⁷

In dieser ungewöhnlichen Erfahrung erkennt John O. Jordan einen komplexen und unheimlichen Augenblick, wobei Zweifel und Schwanken der Stimmelage auf eine Vorahnung hindeuten, auf eine unwillentliche Erinnerung des Unbewussten oder Vorbewussten: Diese unheimliche Erfahrung bzw. Vorahnung „erinnert an die in der frühen Kindheit erworbene Erfahrung, wie der Geruch oder der Geschmack der Mutter, der Klang ihrer Stimme, die entfernte Erinnerung ihres Gesichts – die ganze Beziehungs-Matrix zwischen Mutter und Kleinkind. Esther besteht darauf, dass sie etwas weiß, aber ohne bewusstes Denken.“²⁸ Jordan geht davon aus, dass Esther einen Geist sah oder spürte, ihre Mutter Lady Dedlock, „wenn sie ‚ungedacht‘ realisierte, wer ihre Mutter war und ist.“²⁹ In der Nähe der Mutter findet Jordan auch die wieder erstarkte und gereifte Esther, die den jungen Arzt und nicht den älteren Freund heiratet und immer noch die Nähe der (toten)

²⁷ „The sky had partly cleared, but was very gloomy—even above us, where a few stars were shining. In the north and north-west, where the sun had set three hours before, there was a pale dead light both beautiful and awful; and into it long sullen lines of cloud waved up like a sea stricken immovable as it was heaving. Towards London a lurid glare overhung the whole dark waste, and the contrast between these two lights, and the fancy which the redder light engendered of an unearthly fire, gleaming on all the unseen buildings of the city and on all the faces of its many thousands of wondering inhabitants, was as solemn as might be. I had no thought that night—none, I am quite sure—of what was soon to happen to me. But I have always remembered since that when we had stopped at the garden-gate to look up at the sky, and when we went upon our way, I had for a moment an undefinable impression of myself as being something different from what I then was. I know it was then and there that I had it. I have ever since connected the feeling with that spot and time and with everything associated with that spot and time, to the distant voices in the town, the barking of a dog, and the sound of wheels coming down the miry hill.” (BH 366f.)

²⁸ John O. JORDAN, *Supposing Bleak House*, Charlottesville and London: University of Virginia Press 2011, S. 21.

²⁹ Ebd., S. 23.

Mutter (als Geist) zu spüren scheint. Jordan entdeckt den Geist der Mutter in der Illustration, mit der Hablot K. Brownes im vorletzten Kapitel des Buches das Mausoleum der Mutter in Chesney Wold verbildlicht hat. Ein Eisengitter umschließt die Tür des Mausoleums, und vier Pfeiler markieren die Grenze. Direkt links vom zweiten Pfeiler erkennt John O. Jordan die Zeichnung einer durchsichtigen Gestalt, eines Geistes, wohl des Geistes von Lady Dedlock, der Mutter Esthers. Hier muss die Stelle sein, vor der, wie im Text herausgestellt wird, das Pferd scheut, wenn Lord Dedlock am Mausoleum vorbeireitet, der jedoch wegen seiner ausgeprägten Sehbehinderung diesen Geist nicht erkennen kann. Jordan hat mehrere Ausgaben des Buches und der Illustrationen verglichen und gibt zu, „dass der Gedanke ihm in gewisser Weise gefällt, dass einige frühe Ausgaben von *Bleak house* die seltsame Figur aufweisen, die nahe der Tür des Mausoleums steht, und manche nicht. Einige sehen den Geist, und andere, wie Sir Leicester, sehen ihn nicht. Manchmal erscheint der Geist deutlich, und manchmal löst er sich in Schatten auf – oder eher in Tinte.“³⁰ Gerade für Dickens' *Bleak house* ist der Gedanke der Gerechtigkeit wichtig, den Derrida in seiner Vorlesungsreihe über *Marx' Gespenster* im Vorwort ausgedrückt hat.

„Wenn ich bereit bin ausführlich über Geister, Erbschaft und Generationen zu sprechen, Generationen von Geistern, was es über gewisse *andere* zu sagen gibt, die nicht gegenwärtig sind und auch gegenwärtig nicht mehr leben, entweder für uns, in uns oder außerhalb von uns, dann geschieht das im Namen der *Gerechtigkeit*. [...] Es ist notwendig *vom* Geist zu sprechen, tatsächlich *an den* Geist gerichtet und *mit* ihm, von dem Zeitpunkt an, an dem weder Ethik noch Politik, ob revolutionär oder nicht, möglich und denkbar zu sein scheinen und genau das den Respekt für jene anderen nicht erkennt, die nicht länger, oder für jene anderen, die noch nicht dort sind, gegenwärtig lebend, ob sie schon tot sind oder noch nicht geboren.“³¹

Auch Kafkas *Der Prozess* beginnt mit dem Einbruch eines ‚Anderen‘, Unerklärlichen und Fremden in die gewohnte Welt, mit etwas Unheimlichem. Im höchst sensiblen und gefährlichen Augenblick des morgendlichen Aufwachens, beim Übergang von der Traumwelt in die Welt der Wachheit, wird Josef K. „verhaftet“, ohne zu wissen, warum: „Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“³² Der Schwellenübertritt zwischen Schlaf und Wachen führt Josef K. vom Träumen hinüber in eine Wirklichkeit, die sich so verwandelt hat, dass „[d]er Sog, der von ihr auf seine Helden einwirkt, [...] stärker [ist] als alles, was sich am Tag zuvor als das faktisch Reale dargeboten und ihnen den Rahmen eines gesicherten

³⁰ Ebd., S. 83.

³¹ Jacques DERRIDA, *Specters of Marx*, London: Taylor and Francis 2006, S. XVIII.

³² Franz KAFKA, *Der Proceß, Roman in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 9. Im folgenden Fließtext zitiert mit der Sigle P.

Weltverständnisses geschenkt hat.“³³ Über diesen gefährlichen Augenblick morgendlichen Erwachens hat Josef K. in einer später von Kafka gestrichenen Passage reflektiert, der Szene des ersten Verhörs in Fräulein Bürstners Zimmer. Auf die Frage, ob er durch das am Morgen Geschehene und durch die Verhaftung überrascht worden sei, gibt K. die folgende Antwort:

„Jemand sagte mir, ich kann mich nicht mehr erinnern, wer es gewesen ist, dass es doch sonderbar sei, dass man, wenn man früh aufwacht, wenigstens im allgemeinen alles unverrückt an der gleichen Stelle findet, wie es am Abend gewesen ist. Man ist doch im Schlaf und im Traum wenigstens scheinbar in einem vom Wachen wesentlich verschiedenen Zustand gewesen und es gehört [...] eine ungeheure Geistesgegenwart oder besser Schlagfertigkeit dazu, um mit dem Augenöffnen alles, was da ist, gewissermassen an der gleichen Stelle zu fassen, an der man es am Abend losgelassen hat. Darum sei auch der Augenblick des Erwachens der riskanteste Augenblick im Tag, sei er einmal überstanden, ohne dass man irgendwohin von seinem Platz fortgezogen wurde, so könne man den ganzen Tag über getrost sein [...].“³⁴

Mit diesem Augenblick des Erwachens setzt sich K. auseinander, wenn es heißt, dass ihn jemand verleumdet haben müsse und sich alles verändert habe, so dass auch sein gewohntes Frühstück ausbleibt. Der Grund für die Verhaftung bleibt eine offene Frage. Das Gericht, das für die Verhaftung und schließlich auch für die Hinrichtung K.s verantwortlich ist, ist ebenso rätselhaft und ubiquitär wirksam wie das Kanzleigericht bei Dickens. So wie das Gericht bei Dickens nach undurchschaubaren Regeln agiert, die selbst die Anwälte und Richter nicht nachvollziehen können, so widerspricht auch das Gericht bei Kafka jeglichem Vorwissen über Prozesse und Gerichtsverfahren. So finden sich üblicherweise Gerichte nicht wie im *Prozess* auf jedem Dachboden und die Anwälte werden selten die Treppe heruntergeworfen, um dann wieder hinaufzuklettern, bis der Gerichtstermin beginnt. Die Wächter, die ihn zu verhaften hatten, hat K. erst auf ihr Klingeln in die Wohnung gelassen:

„Was waren denn das [die ihn verhaftenden ‚Wächter‘] für Menschen? Wovon sprachen sie? Welcher Behörde gehörten sie an? K. lebte doch in einem Rechtsstaat, überall herrschte Friede, alle Gesetze bestanden aufrecht, wer wagte ihn in seiner Wohnung zu überfallen?“ (P 12)

Das Gericht durchdringt bei Kafka wie bei Dickens der Nebel jede Pore und ist überall wirksam, denn wie der Malers Titorelli bemerkt, sind „Gerichtskanzleien [...] fast auf jedem Dachboden.“ (P 173) In *Bleak house* kann man dem Prozess nur durch den Tod entrinnen, nach der These Titorellis gibt es auch im Dachboden-Gericht keinen Freispruch, höchstens einen

³³ Wiebrecht RIES, *Maskeraden des Auslands*, Lektüren zu Franz Kafkas *„Process“*. Berlin: Elfenbein 2011, S. 40.

³⁴ Franz KAFKA, *Der Proceß, Kritische Ausgabe*, Apparateband. Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 168.

scheinbaren, und – wie im Kanzleigericht Dickens‘ – vor allem das Prinzip der Verschleppung, die „darin [besteht], daß der Proceß dauernd im niedrigsten Proceßstadium erhalten wird. Um dies zu erreichen ist es nötig, daß der Angeklagte und der Helfer, insbesondere aber der Helfer in ununterbrochener persönlicher Fühlung mit dem Gerichte bleibt.“ (P 168) Auch in der Bank, der Arbeitsstelle K.s, finden Gerichtsaktivitäten statt, bezeichnenderweise in einer „Rumpelkammer,“ in der die beiden Wächter K.s verprügelt werden sollen, weil er sich angeblich über sie beklagt hat (P 87).

Am weitesten in den Bereich des Unheimlichen hinein reicht die Verbindung der in die Welt des Gewohnten einbrechenden phantastischen Welt des Gerichts „in den geheimnisvollen Bezügen, die zwischen K.s Innerem und der Gerichtswelt bestehen.“³⁵ So wird ihm z.B. Tag und Ort eines einberaumten Verhörs mitgeteilt, aber nicht die Stunde, zu der er sich einzufinden hat. Er nimmt sich vor, gegen 9 Uhr einzutreffen, verspätet sich um eine Stunde und bekommt anschließend vom Richter die Verspätung (die der Annahme K.s entspricht) vorgehalten. Die schwarze Trauerkleidung legt K. unmittelbar bevor seine Henker eintreffen an, was er jedoch nicht wissen konnte. Schließlich spricht ihn im Dom der Geistliche mit seinem Namen an; er hatte statt dieses ihm unbekannten Geistlichen einen Italiener zur Führung erwartet. Besonders eindringlich ist die Wiederholung der in der Rumpelkammer erlebten Prüglerszene. Hier hatte K. die beiden Wächter angetroffen, die wegen einer Beschwerde K.s bestraft werden sollten. Am Abend des nächsten Tag wiederholt sich auf besonders unheimliche Art und Weise diese Szene:

„Als er auf dem Nachhauseweg wieder an der Rumpelkammer vorüberkam, öffnete er sie wie aus Gewohnheit. Vor dem, was er statt des erwarteten Dunkels erblickte, wußte er sich nicht zu fassen. Alles war unverändert, so wie er es am Abend vorher beim Öffnen der Tür gefunden hatte. Die Drucksorten und Tintenflaschen gleich hinter der Schwelle, der Prügler mit der Rute, die noch vollständig angezogenen Wächter, die Kerze auf dem Regal und die Wächter begannen zu klagen und riefen: „Herr!“ Sofort warf K. die Tür zu und schlug mit den Fäusten gegen sie, als sei sie dann fester verschlossen.“ (P 93f.)

Solche Korrespondenzen lassen Manfred Engel an Träume denken, wenn auch „der Proceß [...] nirgendwo als Traum markiert [ist]. Und doch ist das Gericht über K. gekommen wie ein Gedanke aus verdrängten Tiefen des eigenen Inneren, den abzuwehren man nur nicht geistesgegenwärtig genug war.“³⁶ Barbara McKenzie³⁷ hat den Roman *Der Proceß* gänzlich als Angst-Traum und auch als paranoische Verarbeitung einer Tuberkulose-Erkrankung

³⁵ Manfred ENGEL, „Der Process.“ In: Manfred ENGEL und Bernd AUEROCHS (Hrsg.): *Kafka-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2010, S. 192-206; hier: S. 196.

³⁶ Ebd.

³⁷ Barbara MCKENZIE, *Colour and Light, Illness and Death. A New Interpretation of Kafka's Der Proceß*. Bern: Peter Lang 2011.

interpretiert und ihn damit in die Nähe der Figurenperspektiven in Dickens' *Bleak house* gerückt, die teilweise einem traumhaften Denken verhaftet bleiben, teilweise psychotisch entgleisen und denen es nur in seltenen Fällen gelingt, dem destruktiven Sog des Gerichtes zu entgehen. Auch Franz K. gelingt dies nicht, wenn auch die Äußerungen im Romanfragment sehr viel mehr als bei Dickens in der Schwebe bleiben und das Rätsel nicht gelöst wird, ob es sich beim vorliegenden Text Kafkas um einen Traum, eine Paranoia-Phantasie oder ein Schwanken zwischen beidem handelt. In Kafkas Romanfragment wirkt ganz im Sinne Freuds „[b]esonders unheimlich [...] die Verzahnung des Infantil-Psychischen mit dem Geschichtlich-Kulturellen, die unsicher lässt, ob das unheimliche Erlebnis innerhalb oder außerhalb der Psyche des Individuums [...] seinen Ursprung hat.“³⁸ Für die Wirkung des Unheimlichen in Kafkas Roman ist die Vermischung, das gegenseitige Durchdringen der normalen Arbeitswelt der Bank mit der für K. unbekannten und bedrohlichen Welt der Justiz kennzeichnend, die „zu einem labyrinthartigen Orientierungsverlust“³⁹ führt. Statt wie ein moderner Flaneur der Großstadt andere und anderes zu beobachten wird K. durch das Fenster von außen beobachtet und im eigenen Schlafzimmer überfallen: „Das Unbewusste droht durch die Tür eines Traums ins Bewusstsein zurückzukehren und das alltägliche Leben zu sprengen. Umgekehrt aber suggeriert die Richtung des Übertritts von außen nach innen, vom Vorzimmer ins Schlafzimmer, dass die Außenwelt in die Psyche eindringt.“⁴⁰ Die bisher gewohnte Alltagswelt und die nach außen projizierte innere Welt nähern sich einander immer mehr an und werden ununterscheidbar: „Die Bühne des Bewusstseins wird zu einem Traumspiel, in dem die auftretenden Personen ständig andere Gesichter zeigen, sich spalten und verdoppeln.“⁴¹ Erst kurz vor seinem Tod ahnt er den ‚Sinn‘ seiner Verhaftung, ohne Genaueres zu wissen, und am Ende des Romans bleibt nur das Gefühl der Scham.

4. Schluss

Über einen thematischen Einfluss hinaus, den *Bleak house* mit seiner Gerichtsthematik und der Zeichnung des Unheimlichen auf Franz Kafka ausübte, handelt es sich bei Kafkas *Prozess* nicht wie bei *Der Heizer* um eine „glatte

³⁸ Elizabeth BOA, „Kafkas unheimliche Bilder.“ In: Klaus R. SCHERPE und Elisabeth WAGNER (Hrsg.): *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität Berlin*. Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 28-40; hier: S. 29.

³⁹ Ebd., S. 31.

⁴⁰ Ebd.; vgl. Gerhard NEUMANN, „War es eine Komödie, so wollte er mitspielen.“ Zu Kafkas Inszenierung des Anfangs im *Prozeß*-Roman. In: Hans Richard BRITTNACHER und Thomas KOEBNER (Hrsg.): *Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2010, S. 97-106.

⁴¹ Wiebrecht RIES, *Maskeraden des Auslands‘, Lektüren zu Franz Kafkas ‚Process‘*. Berlin: Elfenbein 2011, S. 23.

Dickensnachahmung“⁴². Wenn er auch einen Sinn für das Unheimliche bei Dickens hat und ihn bewundert, so kritisiert er ihn auch, denn seinem „Reichtum und bedenkenlose[m] mächtige[m] Hinströmen“ stehen auch „Stellen grauenhafter Kraftlosigkeit“ und „Klötze roher Charakterisierung“⁴³ gegenüber, die Kafka vermeiden will. Bewunderung und Unverständnis stehen einander gegenüber, wenn Kafka in einer frühen Tagebucheintragung es kaum begreifbar findet, „daß man eine Geschichte von ihrem Anfang in sich erlebt vom fernen Punkt bis zu der heranfahrenden Lokomotive aus Stahl, Kohle und Dampf, sie aber auch jetzt noch nicht verläßt sondern von ihr gejagt sein will und Zeit dazu hat, also von ihr gejagt wird und aus eigenem Schwung vor ihr läuft wohin sie nur stößt und wohin man sie lockt.“⁴⁴ Während Dickens in Geschichten lebt und sich von ihrem unheimlichen Sog treiben lässt, neigt Kafka zu einer starken Reduzierung und lebt „nur hie und da in einem kleinen Wort, in dessen Umlaut (oben ‚stößt‘) ich z.B. auf einen Augenblick meinen unnützen Kopf verliere. Erster und letzter Buchstabe sind Anfang und Ende meines fischartigen Gefühls.“⁴⁵ Eine fischartige, fast ins Unbewusst-Tierische reichende Verwandlung steht am Anfang des *Prozess*-Romans, der vom Übergang von der Traumwelt des Unbewussten in die Welt der Normalität handelt, ein Roman, der mit dem Tod und der Rückwandlung in Tierisch-totes endet. Dazwischen kommt die Reflexion nicht vom Fleck und wird zu einem „stehenden Sturmloch“, die sich „mit der anfänglichen Aussicht ins Grenzenlose und mit einer endlichen mittlern immer gleichen Größe“ auszudehnen sucht, aber zugleich auch verkürzt.⁴⁶

Eine Technik der Darstellung des Grotesken und des Einbruchs des Unheimlichen in die Welt des Alltags konnte Kafka an Dickens' *Bleak house* studieren, und diese Technik war es auch, die ihn wohl am stärksten beeindruckte.⁴⁷ Während jedoch Dickens die Perspektiven ausweitet, seiner Romanheldin Esther Summerson zwar die Rolle einer fiktiven Autorin einräumt, aber auch zahlreiche andere Sichtweisen einnimmt, verengt Kafka den Blick und bildet die Außenwelt aus der Sicht Josef K.s ab, denn nach Martin Walser muss Kafka „den Figuren begegnen, daß sie erscheinen können.“⁴⁸ Kafka geht es in Abgrenzung zu Dickens um die Konzentration auf die Innenwelt eines traumhaften Lebens, die zu schildern

⁴² Franz KAFKA, *Tagebücher*. Hrg. von H. G. Koch, M. Müller und M. Pasley. In: *Schriften – Tagebücher. Kritische Ausgabe*. Frankfurt a.M.: Fischer 2002, S. 840.

⁴³ Ebd., S. 841.

⁴⁴ Ebd. S. 38.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 259 f.

⁴⁷ Vgl. Bert NAGEL, *Kafka und die Weltliteratur*. München: Winkler 1983, S. 28.

⁴⁸ Martin WALSER, *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*. München: Ullstein 1968, S. 75.

er „als *die* entscheidende Aufgabe des Erzählers bezeichnete.“⁴⁹ Während bei Josef K. bis zuletzt der Sog des Gesetzes ebenso wirksam bleibt wie die traumhaft-irreale Natur seines Erlebens und nicht geklärt werden kann, inwieweit er selbst sein Urteil schon verinnerlicht und akzeptiert hat, sind die Positionen der Protagonisten in *Bleak house* je nach ihrer Distanz zum Gericht unterschiedlichen Schicksalswegen unterworfen. Gelingt es ihnen wie Esther Summerson und John Jarndyce eine größere Distanz zum Gericht zu wahren, dann haben sie eine Chance ihr Leben zu meistern; gelingt ihnen das nicht, so sind sie der trügerischen Hoffnung von Traumwelten oder aber dem Wahn ausgeliefert. Aber auch im Fall des Gelingens gilt es unwillentliche Erinnerungen an frühere Traumatisierungen zu verarbeiten und dem Einbruch des Unheimlichen in die Welt des Alltags zu widerstehen.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- DESCARTES, René, 1956. *Meditationen über die erste Philosophie/ Meditationes de prima philosophia*. Hrsg. von Erich Chr. Schröder. Lateinisch/deutsch. Hamburg: Meiner.
- DICKENS, Charles, 1990. *Bleak house*. London: Wordsworth Editions 1993. Deutsch von Richard Zoozmann. Berlin: Rütten und Loening (Sigle: BH).
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, 1985. „Der Sandmann.“ In: *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820*. Herausgegeben von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 11-49.
- KAFKA, Franz, 1999. *Der Proceß, Roman in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt a.M.: Fischer (Sigle: P).
- KAFKA, Franz, 1999. *Der Proceß, Kritische Ausgabe, Apparateband*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- KAFKA, Franz, 2002. *Tagebücher*. Hrg. von H. G. Koch, M. Müller und M. Pasley. In: *Schriften – Tagebücher. Kritische Ausgabe*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Sekundärliteratur

- BLOOM, Harold. „Harold Bloom on the novel as canonical.“ In: Harold Bloom (Hrsg.), *Charles Dickens*, Broomall: Chelsea House Publishers 2000, S. 60-65.
- BOA, Elizabeth. „Kafkas unheimliche Bilder.“ In: Klaus R. SCHERPE und Elisabeth WAGNER (Hrsg.): *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität Berlin*. Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 28-40.
- DERRIDA, Jacques. [1963], „*Cogito et l’histoire de la folie*“. In: *L’écriture et la différence*, Paris: Seuil 1967, S. 51-97. Dt. Übersetzung von Rodolphe

⁴⁹ Rüdiger GÖRNER, „Nach dem Sinn. Amerika oder das Selbstverständliche im Absurden.“ In: Manfred ENGEL und Dieter LAMPING (Hrsg.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 2006, S. 291-304; hier: S. 297.

- Gasché, „Cogito und Geschichte des Wahnsinns.“ In: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 53-101.
- DERRIDA, Jacques, 2006. *Specters of Marx*, London: Taylor and Francis.
- ENGEL, Manfred, 2010. „Der Prozess.“ In: Manfred ENGEL und Bernd AUEROCHS (Hrsg.): *Kafka-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, S. 192-206.
- FOUCAULT, Michel. *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon 1961. Dt. Übersetzung von Ulrich Köppen, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
- FOUCAULT, Michel, 1972. *Mon corps, ce papier, ce feu*. In: Michel FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon, S. 583-603.
- FREUD, Sigmund. [1919] „Das Unheimliche.“ *Gesammelte Werke*, Bd. XII, Stuttgart: Fischer 1947, S. 227-268.
- GELFERT, Hans Dieter, 2011. *Charles Dickens, der Unnachahmliche*. München: Beck.
- GÖRNER, Rüdiger, 2006. „Nach dem Sinn. Amerika oder das Selbstverständliche im Absurden.“ In: Manfred ENGEL und Dieter LAMPING (Hrsg.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, S. 291-304.
- JORDAN, John O., 2011. *Supposing Bleak House*, Charlottesville and London: University of Virginia Press.
- KRAUß, Andrea. *Lenz unter anderem. Aspekte einer Theorie der Konstellation*. Zürich: Diaphanes 2011.
- MCKENZIE, Barbara, 2011. *Colour and Light, Illness and Death. A New Interpretation of Kafka's Der Proceß*. Bern: Peter Lang.
- NABOKOV, Vladimir, 1982. *Die Kunst des Lesens, Meisterwerke der europäischen Literatur*. Aus dem Amerikanischen von Karl A. Klewer. Frankfurt a.M.: Fischer.
- NAGEL, Bert, 1983. *Kafka und die Weltliteratur*. München: Winkler.
- NEUMANN, Gerhard, 2010. „War es eine Komödie, so wollte er mitspielen.“ Zu Kafkas Inszenierung des Anfangs im *Prozeß*-Roman. In: Hans Richard BRITTNACHER und Thomas KOEBNER (Hrsg.): *Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 97-106.
- RIES, Wiebrecht, 2011. *„Maskeraden des Auslands“, Lektüren zu Franz Kafkas „Process“*. Berlin: Elfenbein.
- ROBERTSON, Ritchie, 1999. *Kafka. Judentum, Gesellschaft, Literatur*. Stuttgart: Schwabe.
- SPIILKA, Mark, 1963. *Dickens and Kafka, a mutual interpretation*. London: Dobson.
- VAŠATA, Rudolf, 1946. „Amerika and Charles Dickens.“ In: *The Kafka Problem*, ed. Angel Flores, New York: New Directions.
- WALSER, Martin, 1968. *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*. München: Ullstein.

WHITE IS THE COLOUR OF ALL IMPORTANT THINGS ON *MISTER PIP* BY LLOYD JONES

Andra-Lucia RUS,
“Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca
rus_andra@yahoo.com

Abstract: The paper is an analysis of identity negotiation and construction in *Mister Pip* by Lloyd Jones, a novel which begins with Umberto Eco’s statement that “Characters migrate”. This summarizes the book: Pip descends on the island of Bougainville while the children on the island escape to the world of Dickens. The main aspects that will be analyzed revolve around the topic of identity construction: the perception and defining of “the other”, mining as a metaphor for the intrusion exerted by colonizing powers, the finding of a voice and the story of an initiation, that of Matilda’s continuous negotiation of her relationship with Charles Dickens’s universe.

Keywords: identity construction, post-colonialism, Pip, Charles Dickens, rewriting, the other, initiation, centre/margin

The present paper will analyze the way in which Lloyd Jones inserts Charles Dickens’s novel *Great Expectations* into his own book, *Mister Pip*, a story about the struggle to survive with the help of reading and story-telling. The main aspects that will be analyzed revolve around the topic of identity construction: the perception and defining of “the other”, mining as a metaphor for the intrusion exerted by colonizing powers, the finding of a voice and the story of an initiation, that of Matilda’s continuous negotiation of her relationship with Charles Dickens’s universe. *Mister Pip* begins with an intertextual reference to the Italian writer Umberto Eco: “Characters migrate.” Dickens’s *Mister Pip* descends in the everyday life of the island, while Lloyd Jones’s characters migrate in the world of Dickens. Escaping by means of fiction is an idea that has often been used in relation to this novel: “it was always a relief to return to *Great Expectations*. It contained a world that was whole and made sense unlike ours” [JONES, 2007: 58]. Mr Watts introduces the idea of “Pip in the Pacific” and Matilda, the thirteen year old narrative voice, thinks about what a huge escape must Pip in the Pacific be for Mr. Watts, the last white on the

island: “If it was a relief to us, what must it have been for Mr. Watts? I feel equally sure he felt more comfortable in the world of Mr. Dickens than in our black-faced world of superstitions and mythic flying fish.” [JONES, 2007: 58]. An important feature of post-colonial writing is the concept of counter discourse, that is “the subversion of canonical texts” [ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1998: 57] and a preoccupation with how imperialist texts of any nature function in colonized contexts.

The title of this paper on postcolonial literature is inspired by a fragment from Lloyd Jones’s book *Mister Pip*, shortlisted for the Man Booker Prize in 2007 and winner of the Commonwealth Prize in the same year. This rewriting of a classic of Victorian literature brings in a fresh perspective, a subtle approach to controversial issues and a naturalness of style that disarms the reader. Lloyd Jones declared in an interview that he didn’t plan nor expect the success *Mister Pip* had. Regarding the setting of the novel, that is, Bougainville, an island in Papua New Guinea, he confesses: “I didn’t choose it in the usual sense of the word – it just washed up there. I began by describing a white man towing a black woman in a cart. Someone had to see this to describe it; that’s when Matilda’s voice came to me. Now, I began to recognize this place. It was Bougainville, a place I had travelled to and written about, for newspapers.”¹ This metaphor, of a novel washing up in a particular place is a very strong and inspiring one. Lloyd Jones seems reluctant to take the credits for anything he has done with this wonderful book, a modesty that resonates all throughout his writing as well. Of course, he does not hesitate to acknowledge that this is a political book, not as much in the sense that it tackles issues connected to the secessionist conflict it is set against, but moreover in its approach of the relation between religion and the secular, and the matter of orality “There are other political concerns to do with the assumed primacy of written language over the oral tradition.”²

This book may be placed in the category of books that can be frontierless even if they are inspired by a particular group’s experience, that of the inhabitants of the island of Bougainville. Salman Rushdie said in his short essay “Notes on Writing and the Nation”, published in *Step Across This Line*: “Good writing assumes a frontierless nation. Writers who serve frontiers have become border guards” [RUSHDIE, 2003: 67] In the same book, Rushdie also wrote an interesting article “In Defence of the Novel, Yet Again” where he defends the new form of writing which had as main voices those of the postcolonial writers: “a new novel is emerging, a post-colonial novel, a de-centred, transnational, inter-lingual, cross-cultural novel” [RUSHDIE, 2003: 57]. This is one of Rushdie’s definition of the post-colonial novel that he

¹ <http://www.themanbookerprize.com/perspective/articles/89>

² <http://www.bookgroup.info/041205/interview.php?id=35>

defends against the nostalgia for the literary past. “New Literatures” are characterized by freshness and difference and the term is preferred to “Commonwealth” which “had been criticized as glossing historical and persisting power inequalities between colonizers and the colonized.” [ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1998: 150] Post-colonial was initially used to refer to the post-independence period of colonized countries and then it was brought in the realm of literary and cultural studies from the late 1970’s. The term as such is a controversial one; even the presence or absence of the hyphen is a disputed matter. As to its meaning it is now used in wide and diverse ways “to include the study and analysis of European territorial conquests, the various institutions of European colonialisms, the discursive operations of empire, the subtleties of subject construction in colonial discourse and the resistance of those subjects, and, most importantly perhaps, the differing responses to such incursions and their contemporary colonial legacies in both pre and post-independence nations and communities.” [ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1998: 187] Debate still continues regarding the limits that should be imposed to the term.

The English language was one of the most important instruments of British colonization and it became a cultural institution “providing a supposedly universal set of ideals for proper living, people’s lives were being changed and people’s bodies moved in ways that made for painful and brutal contrasts to the benign values the English literary tradition supposedly fostered. The violence done by the empire generated the energies that would eventually end empire and which have been the seeds out of which alternatives to English have grown” [RIVKIN, RYAN, 1998: 5]. This imperial aggression gave birth to the new novel Salman Rushdie was referring to, the periphery started to make its voices heard, challenging the centre and the established order. This dichotomy centre/margin stands at the very heart of the post-colonial discourse. Rivkin and Ryan discuss this cultural misconstrual that led to the forced displacement of other linguistic forms by English, since those other languages were spoken by people with smaller or no guns. Imperialism meant not only military conquest and economic exploitation, but also a cultural domination that had deep consequences for the colonized. This cultural supremacy is a defining characteristic of what colonization meant since it’s obvious that culture is shaped by those in power and it can explain why the colonized people felt the need to have their voices heard by the means of post-colonial writings. During colonization, Eurocentric cultural models were imposed over the local models and the indigenous was replaced by “the imported”. This process is often referred to as “an over-writing of pre-colonial cultural practices” [ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1998: 64]

The history of the island of Bougainville has often been troubled and external interventions by colonising countries have affected the interior equilibrium of the indigeneous people. The so-called “Asian-Pacific rim”

caught the eye of European powers in the 18th century and the interest amounted in the 19th century, due to the rich natural resources and raw materials that could be exploited. The inhabitants' drama is a classic example of the drama experienced by all colonised people. External interference with the natural rhythm of these countries left deep bruises that are still visible. Western explorers had earlier contacts with this region, in 1568, the Spanish seaman Captain Alvara de Mendana set foot on the shores of the Solomon Islands followed by the French explorer Louis de Bougainville in 1768. The name of the island was given after the French explorer. This renaming of places affects the indigeneous people's sense of identity and of belonging as well. These explorers that opened the way to future colonization actually remapped the world from a Western perspective: "Colonization itself is often consequent on a voyage of 'discovery', a bringing into being of 'undiscovered' lands. The process of discovery is reinforced by the construction of maps, whose existence is a means of textualizing the spatial reality of the other, naming or, in almost all cases, renaming spaces in a symbolic and literal act of mastery and control." [ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1998: 32]

The British, Dutch and Germans struggled for supremacy in the Pacific Islands with little regard to the intrusion they were exerting on the people there. This intrusion is very well described in Lloyd Jones's novel, in an easy tone: "When our ancestors saw the first white they thought they were looking at a ghost or maybe some people who had just fallen into bad luck. Dogs sat on their tails and opened their jaws to await the spectacle. Maybe these white people could jump backwards or somersault over trees." [JONES, 2007: 4] The idea that the colour of one's skin is a fundamental and defining characteristic for a person is pervasive in literatures written under the influence of colonial experience. The story of Matilda's grandfather meeting a white man that shipwrecked on their island is another example of these contacts between white and black people. The white man asks where he's been washed up and the grandfather, replies simply with the word "island". The obsessive need of white people to name places as a manifestation of power and control is unknown to these primitive people. Irony is employed when the white man asks about the closest shop and the black man points to the coconut trees and the blue, wide sea. It may be a stereotype to regard the white, civilized people as superficial and unaware of anything outside their well-organized Western world, but Lloyd Jones expresses it in such a manner that the reader doesn't perceive it as just another overused cliché.

Western industrialization invaded the peaceful life of the island, influencing every little aspect of life and disrupting its rhythm. The novel also hints at these events: "the mine was still open and white men were crawling over Panguna like ants over a corpse" [JONES, 2007: 21]. With regards to this plundering of the land a group of students from Bougainville declared in a 1974

manifesto: “Land is our life, land is our physical life - food and sustenance. Land is our social life, it is marriage; it is status; it is security; it is politics; in fact, it is our only world. When you take our land, you cut out the very heart of our existence.”³ This sense of belonging to a place is very strong in the case of the colonised people having to face exterior disruption. Mining, by what it presupposes, digging deeply in the earth and exposing its content can be a metaphor for the colonized people who were exposed in front of the colonisers and had their existence digged into and radically changed, it can be seen as “a dislocation in this sense: the disruptive and ‘disorienting’ experience of dislocation becomes a primary influence on the regenerative energies in a post-colonial culture.” [ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1998: 74]

“The other” is another concept central to the debate around post-colonialism as it is crucial in defining what is “normal” and in finding what is different and what deviates from the established norms: “The colonized subject is characterized as ‘other’ through discourses such as primitivism and cannibalism, as a means of establishing the binary separation of the colonizer and colonized and asserting the naturalness and primacy of the colonizing culture and world view” [ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1998: 169]. Jacques Lacan is one of the most important theoretician of the concept of “the other” and in the context of post-colonialism it can be used to signify: “This Other can be compared to the imperial centre, imperial discourse, or the empire itself, in two ways: firstly, it provides the terms in which the colonized subject gains a sense of his or her identity as somehow ‘other’, dependent; secondly, it becomes the ‘absolute pole of address’, the ideological framework in which the colonized subject may come to understand the world.” [ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1998: 170] In *Mister Pip*, Mr. Watts is seen as the other, he is white and therefore outside of the world in which those things happened. He even needs to answer to the question asked by the curious students: How does it feel to be white? These children have deeply ingrained in their minds the idea that being white means undoubtedly to be fundamental different: “Mr Watts was a mystery because he’d come out of a world we didn’t know. My mum said his tribe had forgotten him.” [JONES, 2007: 9] The people on the island apply to Mr. Watts their own perspective and they don’t understand why he didn’t get on “the last boat” like all the other white people did. The sight of Mr Watts brought uncertainty in the life of the island, a life that before knew only sameness. These observations illustrate how the idea of “the other” operates. Gayatri Spivak introduces another concept, that of “othering” which represents the process by which the imperial discourse creates its “others” in order to confirm its own identity.

³<http://www.eco-action.org/dod/no5/bougainville.htm>

Another interesting fragment in the book is the moment when Mr. Watts asks all the children in the class to close their eyes and silently recite their names. This can bring into discussion the idea of voices unheard, of silencing of those who don't have the power to make their voices heard. Matilda describes her experience in the following manner: "The sound of my name took me to a place deep inside my head. I already knew that words can take you to another world, but I didn't know that on the strength of one word spoken for my ears only I would find myself in a room that no one else knew about" [JONES, 2007: 107] The name is a marker of identity and Mr Watts try to show these children that no one can take that from them if they don't allow it, and even if the colonizers have taken away their land, their life, they will always have a place inside where no one can enter: "No one in the history of your short lives has used the same voice as you with which to say your name. This is yours. Your special gift that no one can take away from you" [JONES, 2007: 107] This is a very important lesson for these children with just a fragile and incipient sense of identity, it can help them to "locate that little room in ourselves where our voice is pure and alive" [JONES, 2007: 108] When the exterior no longer allows one to make his/her voice heard, one can always return to the inner life of the self, one's that intimate, authentic and that needs defending from an invasive exterior. "At another time, all this talk of rooms and selves might have confused us. But the loss of our houses helped us to understand that what they had kept safe was more than our possessions; our houses had concealed our selves that no one else saw when we lay on our sleeping mats at night. Now Mr. Watts had given us another room to lounge around in. The next stage was to furnish it" [JONES, 2007: 21]

The blockade imposed on the Island as a punishment for their acts of rebellion, forced the people to be more careful with the use of fuel and candles. This can also be seen metaphorically, a people living in the dark because the civilized countries decided that. The cover of night offered them protection since the light made them feel exposed, but with *Great Expectations* they found a different world to spend their nights in. I had problems with interpreting the choice of the author to use this image of a white man bringing light in the lives of the indigeneous people since this is the propagation of just another stereotype, that of the civilizing, white, Westerner who brings knowledge in the lives of the people they colonize. Mr. Watts begins his first day at school by saying: "I want this to be a place of light, he said. No matter what happens." [JONES, 2007: 14] Escaping in the world of Victorian England, while finding a friend in a book are the things Matilda discovers and uses in order to be able to cope with a troubled existence. They even try to re-write the book from their memory, even if they acknowledge the fact that: "reading the book again wont change the story. Our only consolation was that by reading it a second time and third time we would still have another country to flee to. And that would save

our sanity” [JONES, 2007: 80] This fragment emphasises again the idea that literature can save a person even if it can’t stop wars and atrocities. Being asked why he chose *Great Expectations* and not another book, Lloyd Jones explains that this is onw of the first books he remembers reading as a child.

The name is important in the case of Pip as well since he takes this name upon himself and Mr. Watts compares Pip’s experience with that of an emigrant: “Pip’s experience also reminds us of the emigrant’s experience. Each leaves behind the place where they grew up. Each strikes out on his own. Each is free to create himself anew. Each is also free to make mistakes.” [JONES, 2007: 78] Matilda’s mother then asks a simple question: “But how will he know if he’s made a mistake?” [JONES, 2007: 78] The chapter ends abruptly here, either in order to leave the answer to the reader or due to the fact that there is no final answer to this question. Mr. Watts is often puzzled by the parents who come to class in order to share their ancient wisdom, knowledge and superstitions. Despite being a white, civilized person he cannot find arguments to counter these simple and practical people. This is an illustration of the conflict between old and new, which might also be interpreted as an important topic in this book.

Upon leaving the island to go to her father in Townsville, Matilda once again identifies herself with Pip “I knew all about departure. I knew from Pip about how to leave a place. I knew you don’t look back” [JONES, 2007: 191]. Consequently, her relationship with the island she left will continue to be very complicated throughout her life, just like Pip’s acknowledgment that feeling ashamed of home might be the most miserable experience. Of course, she goes to the library where she finds *Great Expectations* openly on a shelf, not hidden as they were forced to keep it on the island. To her surprise, she realized that Mr. Watts did not tell them the full version of the story, that he actually retold the story to fit its audience. She decides to write her thesis on Dickens’ Orphans, probably in an attempt to come to terms with her past. While working on this thesis, the world of Dickens comes to trap her life and she only escapes after visiting the places he so often evokes in the books. “The contents of Dickens’ life have been ransacked and sifted over by experts, and I was well on my way to becoming one.” [JONES, 2007: 210] She thus realizes that she is Pip and that she will have to try where Pip has failed, she needs to return home. When asked why Dickens and not another author, Matilda refers to the valuable lesson she has learned from her early encounter with *Great Expectations* “It taught me you can slip under the skin of another just as easily as your own, even if that skin is white and belongs to a boy alive in Dickens’ England.” [JONES, 2007: 199] It was this book that offered her the chance to escape to another world at a time when that seemed to be her only chance of survival, which she perceives as “an act of magic” [JONES, 2007: 199] After all, this is what writing and reading both are, acts of magic.

BIBLIOGRAPHY

- *** Lloyd, Jones on the success of *Mister Pip* [on-line] available at <http://www.themanbookerprize.com/perspective/articles/89>, December 12, 2011.
- *** Interview with Lloyd Jones [on-line] available at <http://www.bookgroup.info/041205/interview.php?id=35>, December 12, 2011.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth and TIFFIN, Helen, 1998. *Post-Colonial Studies The Key Concepts*, London: Routledge.
- JONES, Lloyd, 2007. *Mister Pip*, London: John Murray.
- MIRORI, Martin, "Bougainville, a Sad and Silent Tragedy in the South Pacific" [on-line] available at <http://www.eco-action.org/dod/no5/bougainville.htm>, December 15, 2011.
- RIVKIN, Julie and RYAN, Michael (eds.) 1998. *English Without Shadows, Literature on a World Scale in Literary Theory: An Anthology*, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 1998.
- RUSHDIE, Salman, 2003. *Step Across This Line*, London: Vintage.

REDUCTION AND NEGATION IN *KING LEAR*

Ismail SALAMI,
University of Malaya
Salami46@gmail.com

KENT Is this the promised End?
EDGAR Or image of that horror?
ALBANY Fall and cease.
V. 3. 238-240

Abstract: In *King Lear*, Shakespeare uses the techniques of reduction and negation in order to baffle the reader's consciousness. Basically, characters reduce language to a means of distorting, deceiving and betraying. Shakespeare packs his work with negations to the extent that everything familiar becomes abolished altogether, the consequence being a massive reduction in the possible implications of language and the reader's failure to form solid mental images.

Keywords: reduction, negation, reader-response, King Lear, folly

In *King Lear*, the Bard baffles the consciousness of the reader by using reduction and negation with the apparent intention of raising it. These two elements are integral parts to the play, although they serve the same function. Negation is not only a matter of linguistic concern for Shakespeare, but part of his strategy to portray the banality of definitive language. The play can be structurally divided into two parts; the first part until the storm scene, where the language is of a definitive nature. Apart from Kent and Cordelia who use language to express the truth, the rest of characters use language as a means to serve their fiendish purposes, e.g. to distort, deceive and betray. In the storm scene, however, language assumes a metaphysical function. Lear, Edgar (now disguised as poor Tom) and the Fool, who share the same function (as jesters to the king), become philosophically eloquent. This function continues almost to the end of the play. So, the play shifts from a definitive language to a metaphysical one.

In the meantime, Cordelia is to be seen as the embodiment of true wisdom. When she is banished, madness comes; the Fool appears; Lear goes mad and Edgar masquerades as a madman. When she reappears, the Fool vanishes, Lear regains sanity or wisdom and Edgar puts an end to his disguise. In the philosophical tapestry that the Bard creates, he manipulates the readers' consciousness, and elevates it, but he shatters his expectations in the last scene, where he shows a spiritually transformed man howling in despairing frenzy for the love he has lost forever. Shakespeare's nihilistic interpretation of the world at the end of the play creates a kind of spiritual vacuum in the mind of the reader, who fails to see Lear's journey as a redemptive pilgrimage; instead, what he sees is but a regression into despair and nothingness.¹

The concepts of folly and wisdom, which abound throughout the play, are inverted in an ironic way. Folly is treated differently in the play. As for Lear, he is technically a fool², whose folly is caused by "infirmity of his age" (I.i.284). He is the natural fool of fortune as he calls himself (IV.v.183). King

¹ To some, *King Lear* may anticipate the twentieth century Theater of the Absurd and evince a parallel between this play and Beckett's *Waiting for Godot*. The recent robust critical attention to the play can account for Shakespeare's absurdist vision of the world in this play.

² Empson's treatment of the development of the word *fool* in the sixteenth century and Shakespeare's use of the word in *King Lear* reveals some of the assumptions behind his treatment of meaning and also suggests some of its shortcomings. He seems to argue that "complex words" are the medium through which authors lead readers to make fine moral and ethical distinctions; words posit complex "equations" of meaning that the reader must solve. Before Shakespeare could use the word *fool* in *King Lear* to convey the folly of incomplete renunciation, it first needed to accumulate several "Implications" and "Emotions" (ranging from Erasmian innocence to imbecility, to madness, to witty mockery, to affectionate regard for a dependent). Empson comments that *fool* became an affectionate term in 1530 and came to mean "pure imbecile" in 1540; "now the introduction of these two further meanings into the word was necessary to complete it as an instrument; given these extra two, the whole group of ideas could be imposed on the hearer by mere word play; to a far greater extent than at any other time, the very subtle thought of Lear was inherent in the language." A reader's appreciation of this subtlety is based on an awareness of the full range of relevant meanings as well as an ability to exclude irrelevant implications or emotions. After considering the "shocking" and "embarrassing" racist implications taken on by the word *native*, for example, Empson concludes that "the ordinary user... had not intended" for the word to take on such an embarrassing implication. Empson argues that *native* marks an exception: "As a rule, in a successful literary use [of a complex word], the equation does just what the writer and his audience wanted; and this is even more true of the equations carrying the stock ideas of a period, where as a rule there is no tension between individuals or groups". Empson views words as "instruments" that an author can use to convey subtle and complex ideas (qtd. in Crane 2000: 31).

Lear commits an act of folly, loses everything, goes on a torturous pilgrimage and finally finds true wisdom, which is everything, but the death of Cordelia³ turns his mind into a morass of absurdity.⁴

Lear's readerly perception of words incapacitates him from grasping the full message of words and prevents him from understanding that silence is not always to be interpreted as "nothing". Thus, his reliance on the superficiality of words terminates in the disorientation of his reasoning power. In his encounter with Gloucester in Act IV, he reduces the whole world to a "stage of fools":

"When we are born, we cry that we are come
To this great stage of fools." (IV.v.174-175)⁵

Gloucester, who shares a similar fate with Lear, mirrors the same folly. In other cases, however, sublime human values are reduced to folly and the good people in the play are reduced to fools. The reduction of wisdom to folly manifests itself in different forms. Folly is sometimes attributed to someone whose nobility of character does not allow him to do any harm or suspect anyone. Edgar is called a fool by Edmund on account of his honesty.

³ Cordelia is so good and the other two sisters are so terrible that the readers reserve their pity only for the former while at the same time looking with contempt on the latter. Zamir also states that the two sisters, Goneril and Regan, are so "horrible that readers will disregard any dimension of loss concerning them. The fraudulent and (in Regan's case) sadistic daughters bias us into processing the tragedy primarily in relation to the Lear-Cordelia relations of banishment, reconciliation, and grief whereas Goneril and Regan are no more than hypocritical vultures who elicit from Lear disappointment, disbelief, and rage. The horror encapsulated in the moment above, Lear's complete detachment from the deaths of Goneril and Regan, usually escapes us on first readings because of the enormity and terror of Lear's words about Cordelia. But perceiving a loved one's immorality does not preclude loving them. Mere wickedness is not enough. Perceiving one's child's immorality would elicit pain, shame, and anger in a parent, but not a dislodging of parental attachment" (2006: 182).

⁴ The sense of absurdity in the play comes from the fact that the characters may invoke the gods to help them but they receive no help. It is as if the gods are silent towards the sufferings of the human beings. As Greenblatt also says, "*King Lear* is haunted by a sense of rituals and beliefs that are no longer efficacious, that have been emptied out. The characters appeal again and again to the pagan gods, but the gods remain utterly silent. Nothing answers to human questions but human voices; nothing breeds about the heart but human desires; nothing inspires awe or terror but human suffering and human depravity. For all the invocation of the gods in *King Lear*, it is clear that there are no devils" (qtd.in Kermode 1992: 282).

⁵ All references, citations, and spelling of names follow the (Folio-based) Shakespeare, William. 2005. *The Tragedy of King Lear* (The New Cambridge Shakespeare). 2 ed. Edited by Jay L. Halio. New York: Cambridge University Press.

“A credulous father! and a brother noble,
Whose nature is so far from doing harms,
That he suspects none: on whose foolish honesty
My practises ride easy.” (I.iii.151-154)

To the group of fools, Albany also belongs but in part and only because of his morality which prevents him from doing evil. In his case, morality—the inability to do evil—indicates folly. Also, it is for his sense of pity for Lear that Goneril calls him a fool. As Albany himself says, “wisdom and goodness to the vile seem vile; / Filths savour but themselves (IV.ii.38).

Of all characters in the play, however, the Fool seems to be the most interesting and enigmatic one, Bradley calling it “one of Shakespeare’s triumphs” (2007: 311). In fact, he is a spiritual prolongation of Cordelia. An active reader is quick to see that the Fool is noticeably absent in the implicitly illogical world in the opening scene where King Lear puts his daughters to a love test and only appears when Cordelia is banished. The Fool disappears after Act III scene vi, when Cordelia appears again. The Fool is a philosopher in disguise. In fact, he is a *foolosopher* whose apparent folly should be disregarded as the rants and raves of a mad man, but regarded as divinely inspired. The Fool is an “all-licensed fool” (I.iv.160), who serves a two-fold function in the play. He is the tongue of truth, one that utters the bitterest of the truth and sheds light on the folly of the king. He can also be seen as a link between the reader/audience and the world of the play. In Shakespeare’s emphasis on folly, the reader is warned that he should not expect to follow the normal structural patterns. Instead, he is made to experience a dark, violent and apocalyptic world, which suddenly opens the readers’ eyes to a “great stage of fools”. Since wisdom is no longer safe in a world of corruption and wickedness, those who masquerade as folly can only fit into the new order. Kent returns to the scene disguised as a servant who behaves more like a fool and Edgar appears disguised as a mad beggar.

Throughout *King Lear*, Shakespeare stages a play of reduction and negation. Concepts are either reduced to nothing or negated altogether. An informed reader soon finds out that by virtue of these two operations, the Bard makes intentional use of certain values or concepts which have diminished in value as part of his stratagem to raise the consciousness of the reader. One of the stratagems at the disposal of the author, Wolfgang Iser contends, is negation.

Expectations aroused in the reader by allusions to the things he knows or thinks he knows are frustrated; through this negation, we know that the standards or models alluded to are somehow to be transcended, though no longer on their own terms. These now appear to be, as it were, things of the past; what follows cannot be stated but has to be realised. Thus negation can be

seen as inducement to realization, which is the reader's production of the meaning of the text (Iser 1978: 37).

Initial confusion may occur, that is, an initial bafflement of the reader's consciousness. Shakespeare makes use of certain words in order to convey an idea of negation or denial. Negatives permeate the entire play; there are thirty-odd *nothings*, one hundred fifty *nos*, three hundred *nots*, and one hundred *neither*, *nor*, *none*, *never* and *nev'r*. Among such negatives, a word which seems to bear special connotations in different situations is *nothing*. The reader notices that "while the word evokes continuous tension, it is itself part of a larger, pervasive pattern of denial in the Lear tapestry" (Rosenberg 1992: 69).

Pitted against the negatives is the considerably small number of affirmatives which serve no purpose in the play. First time in the play, we hear the word *nothing* from Cordelia in reply to Lear's question, "Which of you shall we say doth love us most?" (I.i.46-47). On the one hand, *nothing* indicates negation, the absence of what is desired, and on the other hand, the possession of the inestimable which the world does not hold in regard. Though the King of France speaks only a few words in the play, his words have a ring of truth and deep understanding which helps arouse the reader's deep sympathy for Cordelia:

"Fairest Cordelia, that art most rich being poor;
Most choice, forsaken; and most lov'd despis'd!" (I.i. 245-246)

In the opening of the play, the King divulges that he has decided to divide his kingdom into three parts among his three daughters. He is intent on divesting himself of "both of rule, interest of territory, cares of state" in order to ready himself for a journey towards death.

"'tis our fast intent
To shake all cares and business from our age,
Conferring them on younger strengths while we
Unburdened crawl toward death." (I.i.33-36)

These words, as Martin Lings suggests, "mark the outset of his journey towards death, a journey which is to be soul-searchingly different from anything he had imagined" (1966: 65).

Sears Jayne believes that the thing that matters in the first scene is not the dissolution of the kingdom but what happens to Lear himself. He argues that Lear is "alienated from the person he loves most, and whose love he most needs, because he is unable at the critical moment himself to give the kind of love which he needs. The play begins with an alienation from Cordelia and ends with his reconciliation to her" (1964: 278). However, the king is already estranged from Cordelia and others because he lacks any real knowledge of them.

That Lear is losing his identity as king and as a man becomes manifest in his desperate cry “Who is it that can tell me who I am?” (I.iv.189). The fool is quick to reduce him to nothing by answering “Lear’s Shadow” (I.iv.190). Shakespeare uses the word *shadow* as an absence of light, which is tantamount to the loss of identity and therefore a state of nothingness. To add insult to injury, the Fool then reduces the king to “an O without a figure”, that is, nothing, in reference to his loss of identity and devolution as king and as a man. By way of accentuating his intent, he makes a comparison and says he is better because he at least is a fool, while Lear is nothing.

“now thou art an O without a
figure: I am better than thou art now; I am a fool,
thou art nothing.” (I.iv.183-185)

The Fool is in a better position because he has an identity as a Fool but the king has lost his title and identity. Lear’s comprehension of his status is in sharp contrast with his vision:

“Does any here know me? This is not Lear:
Does Lear walk thus? speak thus? Where are his eyes?
Either his notion weakens, or his discernings are
lethargied - Ha! Waking? 'Tis not so!
Who is it that can tell me who I am?” (I.iv.217-221)

The dissolution of the state is associated with the devolution of the cosmos as suggested by the storm. It is more than just a storm. It is, as Frye has said, “an image of nature dissolving into its primordial elements, losing its distinctions of hierarchies in chaos, a kind of crossing of the Red Sea in reverse” (1986: 114). Overcome with despair, Lear urges the apocalyptic storm to blow and “smite flat the thick rotundity of the world” and “to crack nature’s mould” and “to spill out all germens.”

“Blow, winds, and crack your cheeks! Rage, blow,
You cataracts and hurricanoes, spout
Till you have drenched our steeples, drowned the cocks!
You sulph’rous and thought-executing fires,
Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts,
Singe my white head; and thou all-shaking thunder,
Strike flat the thick rotundity o’th’world,
Crack nature’s moulds, all germens spill at once
That makes ingrateful man.” (III.ii.1-9)

Yet, the King experiences spiritual regeneration before he can embrace physical death. Lear wishes to divest himself of his responsibilities because he is tired of fathering and wishes instead to be figuratively mothered by his daughters in his old age. Shakespeare consciously uses the word *divest*, whose dictionary meaning is “strip of clothing”. The act of divesting happens in two important scenes: one in the storm and the other in the final scene when Lear is about to die. In both scenes, the act can be taken as a return to childhood and death respectively. Lear does not go on a soul-searching journey out of his own volition but is thrown onto the path of wisdom and self-knowledge as a consequence of his own action. What really happens in the first scene marks a prelude to a spiritual regeneration in an aged king who hardly has any knowledge of those who are most immediate to him. L.C. Knights writes that for “what takes place in *King Lear* we can find no other word than renewal” (1979: 252).

In the storm scene, the reader witnesses the sufferings of King Lear and experiences together with the King the purgatorial effect. In an intensely breath-taking state bordering on madness, the king associates the rage of the storm with the perniciousness of his daughters and accuses the natural elements of being in league with them in order to intensify his sufferings:

“But yet I call you servile ministers,
That will with two pernicious daughters join
Your high-engendered battles ‘gainst a head
So old and white as this. O, ho! ‘tis foul.” (III.ii.20-23)

In the storm scene, Lear achieves two types of revelation: a realization of evil and an equally overwhelming realization of pity. The evil, however, comes first:

“Tremble, thou wretch,
That hast within thee undivulgèd crimes
Unwhipped of justice. Hide thee, thou bloody hand,
Thou perjured and thou simular of virtue
That art incestuous. Caitiff, to pieces shake,
That under covert and convenient seeming
Has practised on man’s life. Close pent-up guilts,
Rive your concealing continents and cry
These dreadful summoners grace. I am a man
More sinned against than sinning.” (III. ii.49-58)

Here, Lear contrasts himself with the murderers, hypocrites, and other “pent-up guilts”. He acknowledges his own sin but still believes that he is a man “more sinn’d against than sinning.” This marks the “beginning of the most

terrible vision of evil in all literature, which reaches its apex in the mad scene” (Hubbell 1972: 113). Lear enters a new world “in which the most genuine language is prophetic language: that is, language inspired by a vision of life springing from the higher level of nature” (Frye 1986: 116). For the first time, the reader sees that the king is concerned with someone other than himself when he tells the Fool: “Come on my boy. How dost, my boy? Art cold?” (III.ii.66). Shortly afterwards, he says to him, “Poor fool and knave, I have one part in my heart/That’s sorry yet for thee” (III.ii.70-71). Standing outside the hovel, he achieves the bitter realization that he has taken too little care of the impoverished unsheltered wretches huddled in the hovel who patiently “bide the pelting of this pitiless storm.” The sight of misery enables him to see better and awakens in him a sense of sympathy or fellow feeling. Then, he wishes that heavens would treat them with more justice.

“Poor naked wretches, wheresoe’er you are
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall your houseless heads and unfed sides,
Your looped and windowed raggedness defend you
From seasons such as these? O I have ta’en
Too little care of this. Take physic, pomp,
Expose thyself to feel what wretches feel,
That thou mayst shake the superflux to them
And show the heavens more just.” (III.iv.28-36)

The vision of hell is further underscored by Edgar in his encounter with Lear in the storm. He apparently starts accusing himself of having been “False of heart, light of ear, bloody of/ hand; hog in sloth, fox in stealth, wolf in greediness, dog in/madness, lion in prey” (III.iv.83-5). The fact is that he is not accusing himself but giving a catalogue of deadly sins represented by devils in the shape of animals, including the dog and the wolf. In *King Lear*, the reader’s imagination is “filled with the accumulated pictures of active ferocity, of wolf, tiger, wild boar, vulture, serpent and sea-monster, all animals of a certain dignity and grandeur, though seen here only when their desires are ‘wolvish, bloody, starved and ravenous’ (4.1.137)” (Spurgeon 2004: 336).

The truth that “he preaches without respite in the storm scene is that the state of the fallen man is the state of being possessed, in some degree or other, *by the foul fiend, the prince of darkness*” (Lings 1966: 68). Spiritual awakening is gradually achieved by Lear when he starts tearing off his clothes. Now he strips down to *nothing* to make something out of nothing. With his divestiture, he metaphorically returns to the state of birth. In other words, he gives birth to a better Lear by shedding off his old skin, a symbol of worldly ties with which his soul was trussed. As Lings says, “His extreme subjectivity now

begins to unfold under the humbling and universalising power of the storm into an outlook that is more objective" (1966: 70). In this scene, Shakespeare consciously seeks to negate Lear's belief that nothing can be made out of nothing. In fact, he uses negation as part of his technique to drive home the idea that something can be made out of nothing, that things should not be taken at face value. In other words, the reader is relieved to see this gradual spiritual change in King Lear. The king goes through a gradual transformation in the course of which he learns the meaning of pity and love for others. Despite being disunited and estranged with his family, he gradually comes closer to the sufferings of his own subjects.

Spiritual wisdom manifests itself in Lear when he feels that he has to take on himself all the punishment for man's evil. "Here I stand, your slave, /A poor, infirm, weak, and despised old man" (III.ii.18-19). The folly as witnessed by the reader in the first scene gives place to wisdom and his yearning for superficial love is superseded by a sense of self-sacrifice.

Bradley remarked that in *Lear* "references to religious or irreligious beliefs and feelings are more frequent than is usual in Shakespeare's tragedies, as frequent perhaps as in his final plays" (2007: 271). Lear, as Chaudhuri, says, "identifies himself with sinful man. He stands upon the heath as a king and representative of man, suffering as a royal duty, almost a prerogative" (2006: 184). Although the play is not set in a Christian milieu, the reader unconsciously remembers the sufferings of Christ and subsequently draws an analogy between Lear and Christ himself.⁶

⁶ Apart from Bradley and a few others who offer a Christian reading of the play, others doubted if the sufferings of King Lear had taught him anything at all. While being sympathetic to the religious reading of the play, Derek Traversi stated that Lear's world is "consistently indifferent to the spiritual intuitions which suffering itself has brought so painfully to birth" (1938: 213). William Empson remarked that without a spoonful of Bradley, the play "would become sickly" (1951: 154). John Holloway admitted that Bradley's commentary bore no textual justification: "It is better to see the play thus, than to regard its close as the embodiment only of cynicism, chaos and despair" (1961: 91). S.L. Goldberg was less hopeful in his view, "We are left with a sense that something is 'affirmed'... [though] whatever the 'something' is, it may be impossible to define" (1974: 162). George Orwell believed that the play was incompatible with a belief in God (1945: 40). Maynard Mack questioned Lear's spiritual depth saying "the man before us who rakes all who have helped him with grapeshot, exults in the revenge he has exacted for Cordelia's death, and dies self-deceived in the thought she still lives—this man is one of the most profoundly human figures ever created in a play; but he is not, certainly, the Platonic ideal laid up in heaven, or in critical schemes, of regenerate man" (1965: 38). In a similar strain, Robert Ornstein said Lear is obligated to face the "vanity of his metaphysical formulations" and the "vast inscrutable universe which surrounds him" (1965: 273). C.J. Sisson said the play destabilizes our theological and moral assurances, "a devastating thought" (1962: 90). Northrop Frye also opined

In Act IV, Lear wakes up in the French Camp in Dover and responds with his whole life in his encounter with Cordelia. This awakening can be interpreted as a completion of his spiritual awakening after which he is a new man who has moved from the realm of vulgar conscience to its heights. Such is a great man according to Martin Buber: "I call a great character one who by his actions and attitudes satisfies the claim of situations out of deep readiness to respond with his whole life, and in such a way that the sum of his actions and attitudes expresses at the same time the unity of his being in its willingness to accept responsibility. As his being is unity, the unity of accepted responsibility, his active life, too, coheres into unity. And one might perhaps say that for him there rises a unity out of the situations he has responded to in responsibility, the indefinable unity of a moral destiny" (2002: 135).

When Lear speaks to Cordelia in this scene, he speaks in the manner of a man who has passed from seeming identity (as a king) to real identity (as Man). In fact, he has chosen humanity instead of kingship. In this new-born sense of humanity, his recognition is naturally accompanied by a sense of shame in this encounter particularly with those whom he has banished. His words – "Do not laugh at me; /For, as I am a man, I think this lady/To be my child Cordelia" (IV.vi.65-67) – evoke great pathos in the readers and indicate the birth of a character who awakens to painfully true consciousness. Yet, his consciousness of hell diminishes in this scene where he sees his daughter as a soul in bliss.

"Thou art a soul in bliss, but I am bound
Upon a wheel of fire, that mine own tears
Do scald like molten lead." (IV.vi.42-44)

After such a long time, Cordelia's re-entry can be taken as a shower of divine mercy for Lear, who has gone through all these sufferings, and for the reader as well as he has accompanied the king and shared his inconceivable sufferings. The absence of the good Cordelia from the first scene and the maliciousness of Goneril and Regan throughout the play create an unconscious expectation in the reader for the return of Cordelia as a ray of hope to shed light on the dark world created by her sisters. And nothing could give the reader a greater "feeling of delight than the unexpected return of Cordelia" (Lings 1966: 84). Unfortunately, this ray of hope is only short-lived. True awareness, I believe, is achieved when Lear touches Cordelia's tears to see if they are real and tells her in extreme desperation, "I know you do not love me; for your sisters/Have, as I do remember, done me wrong;/You have some cause, they

that the play deconstructs old religious certainties: "The thunder in *King Lear* is the tragically authentic voice of nature crumbling into chaos, though Lear himself half hopes that it is making a comment on his situation" (1986: 116).

have not" (IV.vi.71-73). And Cordelia's answer, "No cause, no cause" (IV.vi.73), which is one of the supreme moments in the play, consolidates his belief in the human capacity for love and devotion. The great rage in King Lear is now dead and is replaced by a desperate desire for human love and forgiveness: "You must bear with me:/Pray you now, forget and forgive: I am old and foolish" (IV.vi.81-82). In Act V, Lear and Cordelia are arrested. In the new world Lear has awakened to, he takes no interest in anything but being with Cordelia even in captivity. His new consciousness propels him to look at things in a different way, to rejoice in the remaining moments he will share with Cordelia, and to act as a spectator of events rather than an agent:

"Come, let's away to prison:
We two alone will sing like birds I' the cage:
When thou dost ask me blessing, I'll kneel down,
And ask of thee forgiveness: so we'll live,
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh
At gilded butterflies, and hear poor rogues
Talk of court news; and we'll talk with them too,
Who loses and who wins; who's in, who's out;
And take upon's the mystery of things,
As if we were God's spies: and we'll wear out
In a wall'd prison, packs and sects of great ones,
That ebb and flow by the moon." (V.iii.8-18)

In these lines, the reader sees a kind of perfection, "compounded of humility, love and wisdom, with stress, as regards this last virtue, on discrimination, detachment and contemplative objectivity, the opposite of Lear's former indiscriminating, undetached and feverish subjectivity" (Lings 1966: 74). In fact, there are three phases in Lear's transformation: imperative (Give me the map there.), interrogative ("who am I, sir?"; "Who is it that can tell me who I am?") and solicitive ("Pray do not mock me: /I am a very foolish, fond old man"; "Pray you now, forget/And forgive. I am old and foolish."; "Pray you, undo this button. Thank you, sir."). However, his beautiful dream is disrupted by Edmund when he says, "Take them away!" and the Bard also shatters the expectation of the reader who has long waited to see an end to Lear's sufferings.

Is This the Promised End?

In the last scene which seems to the reader too painful to bear, Lear carries the dead body of Cordelia in his arms and makes futile efforts to find

signs of life in her. To him, the death of Cordelia⁷ is the death of all goodness. So he does not see any reason why the world should not come to an end. Shakespeare uses his extraordinary genius to baffle again the consciousness which he helped shape in the mind of the reader by plunging Lear into philosophical rage. Telling the crowd that they are men of stone, Lear urges them to use their tongues and eyes to crack the vault of the sky for a world bereft of goodness is no longer tolerable. If there is no goodness left in the world, there is no reason for him to live.

Yet, he has not forsaken all his hope and asks for a mirror to see if her breath will stain it. He then looks to see if a feather stirs with her breath.

“And my poor fool is hanged. No, no, life?
Why should a dog, a horse, a rat have life,
And thou no breath at all? O thou wilt come no more,
Never, never, never.” (V. ii. 279-282)

Shakespeare makes profuse use of negatives in order to create a new consciousness in the reader. We are made to doubt everything in order to gain a better insight and when we have found a new insight we are made again to doubt it. The repetition of ten negatives in the above four lines seems to “shift the dialectic away from a nothingness which is redemptive and truth-revealing to one that is empty and apocalyptic” (Nigro 2000: 63). The ritual of life almost comes to a closure when Lear says, “Pray undo this button” (V.iii.284). This is not the plea of a king but that of a wounded soul, a long-suffering man who wishes to put an end to his journey which he has long endured. This is obviously the second time the king divests himself of his clothes. His first divestiture, which happens in the storm, can be interpreted as a rebirth of a new man. But this time, Lear is preparing himself to end his ritualistic journey, to crawl unburdened and naked towards death, just like when he was born.

Eventually, he turns back to Cordelia’s dead body and utters his last words as if he wishes to share something with others: “Do you see this? /Look on her, look, her lips, Look there, look there!” (V.iii.84-85).⁸

⁷ Wilson Knight faults Shakespeare for giving such a grotesquely horrible depiction of Cordelia’s death: “The end of Cordelia is horrible, cruel, unnecessarily cruel—the final grotesque horror in the play” (2001: 197).

⁸ Lear has a passion to be heard; he longs to be sympathized with. He wishes others to hear his sorrows. He is thirsty for an audience. That is why whenever he is voicing his innermost feelings or vocalizing his anger, he does it with someone standing in witness. On this score, Kierkegaard considers “Lear’s suffering as palpably different from Hamlet’s, as it is from Abraham’s, in that it is so accessible to everyone around. Even Kent, who disagrees with Lear, can sympathize with the old king. But in his suffering, Lear demeans himself, inviting pity, as if it were an anodyne to his pain. Then and

What is it that Lear sees? Does it refer to the illusion that Cordelia is still alive? Does he see the ghost leaving her delicate body and soaring up to heaven? Has he heard anything? Lear obviously sees and hears something which can be seen or heard neither by others on the stage nor by the audience/reader. Cordelia is dead and silent but her silence is more audible than words to King Lear, who ultimately comes so close to Being that he can see things invisible to others and feel the weight of meaning in silence. If redemption is freedom from suffering, we might say that he has achieved redemption.

Be it as it may, the death of Lear echoes his own words, "I am a man/More sinn'd against than sinning" (III.ii.57-58). The consciousness the reader has achieved throughout the play that something can be made out of nothing is shaken off when Lear vanishes from his sight "not in a mood of resignation, or faith or illuminated peace but in a piteous agony of yearning for that love which he had found only to lose forever" (Dowden 2007: 207). The response of the reader resembles that of one who survives a tempest but who feels continually threatened by it. The play, as Bloom says, is "a storm with no subsequent clearing" (1999: 493).

The tragedy ends with an ambiguity, which leaves the reader in a state of perplexity and bewilderment. In the concluding scene of the play, when Edgar says "we that are young/Shall never see so much, nor live so long" (V.iii.299-300), what exactly does he mean by "so much"? Does he mean so much suffering? So much nobility of character? So much love? So much sacrifice? Whatever he means, there is an extremity of all these qualities in the play. Lear suffers and endures so much. The extremity of his suffering and endurance is so intense that Kent wonders how he has lived to endure all this pain: "The wonder is, he hath endured so long;/He but usurp'd his life" (V. iii. 290-300). Kent readies himself for death to join his master. Edgar speaks of an uncertain future which is as equally dark and dystopian as before. The future prophesied by Albany is short, and void of love and sacrifice. As Crider says, "*King Lear* represents a world without divine grace even if characters speak of it, (5.2.4), so the bond's actualization will require human beings to be and act human" (2010: 140).

The sensation experienced by the reader of *King Lear* "resembles that produced by some grand natural phenomenon. The effect cannot be received by second hand; it cannot be described; it can hardly be suggested" (Bloom 1999:

afterwards, principals from far-flung counties in England and France witness his extreme passions. Lear reviles Kent and his daughters in overblown, rhetorical figures, always with someone standing in witness. He longs for understanding, and for others to affirm his actions. And when they refuse, he lashes out, again and again, until the only audience left to hear him is comprised of fellow exiles, fugitives, a lunatic, and a fool" (qtd. in Stewart 2008: 284).

209). Shakespeare's depiction of a dystopian world and prediction of a precarious future leave much to be desired in the mind of the reader, who develops a new dark vision of the world and a deep sense of the futility of human sufferings.⁹ The reader eventually asks himself, "Is this the end promised by Shakespeare?"

REFERENCES

- BLOOM, Harold. 1999. *Shakespeare: The Invention of the Human*. Boston: Riverhead Trade.
- BRADLEY, A C. 2007. *Shakespearean Tragedy Lectures On Hamlet, Othello, King Lear & Macbeth*. Gloucester, Massachusetts: Echo Library.
- BUBER, Martin. 2002. *Between Man and Man* (Routledge Classics). 2 ed. New York: Routledge.
- CHAUDHURI, Sukanta. 2006. *Infirm Glory*. New Delhi: Chronicle Books.
- CRANE, Mary Thomas. 2000. *Shakespeare's Brain*. Princeton: Princeton University Press.
- CRIDER, Scott F. 2010. "The Human Bond, Loosened and Tightened: Ciceronian Sin and Redemption in King Lear". *Sin and Redemption*. New York: Infobase. 135-47.
- DOWDEN, Edward. 2007. *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*. China: Atlantic Publishing.
- EMPSON, William. 1986. *Essays on Shakespeare* (Cambridge Paperback Library). New York: Cambridge University Press.
- EMPSON, William. 1951. *The Structure of Complex Words*. Norfolk, Connecticut: New Directions Books / London and Colchester: Spottiswoode, Ballantyne and Co. Ltd.
- FRYE, Northrop. 1986. *Northrop Frye on Shakespeare*. Ed. Robert Sandler. Ontario: Fitzhenry & Whiteside.
- HUBBELL, Lindley Williams. 1972. *Lectures on Shakespeare*. New York: AMS.
- GOLDBERG, S.L. 1974. *An Essay on King Lear*. London: Cambridge University Press.
- HOLLOWAY, John. 1961. *The Story of the Night: Studies in Shakespeare's Major Tragedies*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HUBBELL, Lindley Williams. 1972. *Lectures on Shakespeare*. New York: AMS.

⁹ Bradley argues that "it was chiefly the power of 'monstrous' and apparently cureless evil in the 'great world' that filled Shakespeare's soul with horror, and perhaps forced him sometimes to yield to the infirmity of misanthropy and despair, to cry 'No, no, no life,' and to take refuge in the thought that this fitful fever is a dream that must soon fade into a dreamless sleep; until, to free himself from the perilous stuff that weighed upon his heart, he summoned to his aid his 'so potent art,' and wrought this stuff into the stormy music of his greatest poem, which seems to cry, "You heavens, give me that patience, patience I need," and, like the Tempest, seems to preach to us from end to end, 'Thou must be patient,' 'Bear free and patient thoughts.'" (2007: 330)

- ISER, Wolfgang. 1978. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- JAYNE, Sears. 1964. "Charity in King Lear." *Shakespeare Quarterly* 15.2: 277-88.
- KERMODE, Frank. 1992. *Shakespeare, King Lear: A Casebook*. Rev. ed. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan.
- KNIGHT, G. Wilson. 2001. *The Wheel of Fire* (Routledge Classics) (Routledge Classics). 2 ed. New York: Routledge.
- KNIGHTS, L. C. 1979. *Hamlet and Other Shakespearean Essays*. New York: Cambridge University Press.
- LINGS, Martin. 1966. *Shakespeare in the Light of Sacred Art*. Crows Nest: Allen Unwin.
- MACK, Maynard. 1965. *King Lear in Our Time*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- NIGRO, August. 2000. *The Net of Nemesis: Studies in Tragic Bond/Age*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.
- ORNSTEIN, Robert. 1965. *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*. Madison and Milwaukee: University of Wisconsin Press.
- ORWELL, George. 1945. "Lear, Tolstoy and the Fool." *Shooting an Elephant and Other Essays*. New York: Harcourt, Brace and Company. 32–52.
- ROSENBERG, Marvin. 1992. *The Masks of King Lear*. Newark: University of Delaware Press.
- SHAKESPEARE, William. 2005. *The Tragedy of King Lear* (The New Cambridge Shakespeare), 2 ed. Edited by Jay L. Halio. New York: Cambridge University Press.
- SISSON, C.J. 1962. *Shakespeare's Tragic Justice*. Canada: W.J. Gage Limited.
- SPURGEON, Caroline F. E. 2004. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge UP.
- STEWART, Stanley. 2008. "Lear in Kierkegaard." *King Lear. New Critical Essays*. New York: Routledge, 278-95.
- TRAVERSI, Derek. 1938. *An Approach to Shakespeare*. 2nd edn., rev. and enlarged. London and Glasgow: Sands and Co.
- ZAMIR, Tzachi. 2006. *Double Vision: Moral Philosophy and Shakespearean Drama*. Princeton: Princeton University Press.

DU PERSONNAGE ABSENT DANS LES COMEDIES DE I. L. CARAGIALE

Iolanda STERPU,
Université «Al. I. Cuza», Iași
i_sterpu@yahoo.com

Abstract: In I.L. Caragiale's comic plays we sometimes find, apart from the proper characters—those indicated by the author in the "Persons of the Play"—, a number of characters who do not appear on stage, being instead evoked by those who do appear. Our remarks refer especially to the comedy *A stormy night* (*O noapte furtunoasă*), in our attempt to show that such characters, despite not making an appearance on stage and not taking direct part in the dialogue, do exist in the dramatic universe of the comedy. They are presented—mainly in narrative sequences—by the onstage characters, their lines are reproduced by the latter, and they have obvious dramatic functions. The absent characters indirectly add details that give depth and round off the portrayal of onstage characters, as well as contributing to the evolution of the dramatic conflict.

Keywords: I. L. Caragiale, proper characters, absent characters, narrative sequences, extra-scenic spaces

Dans le théâtre de Caragiale, outre les personnages proprement-dits ou scéniques (indiqués par le dramaturge dans les didascalies initiales), on découvre un nombre relativement important de personnages «de réserve»¹ comme les appelle V. Cristea, ou «épisodiques, ne figurant pas sur l'affiche» [MANOLESCU, 1983: 130], selon F. Manolescu, des personnages qui n'apparaissent pas sur scène, qui

¹ Dans *Alianțe literare*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 97, V. Cristea écrit: «La population des comédies comprend, outre les 'personnages' enregistrés, un nombre assez important de personnages évoqués, qui forment, on pourrait dire 'la réserve' de ceux qui sont sur la scène. Leur silhouette est suggérée, leurs dires sont reproduits, on sent leur passage, on entend même la voix de l'un d'eux; il pourrait faire son apparition à n'importe quel moment [...]».

sont uniquement *évoqués*², surtout par la réintroduction de certaines répliques qu'ils ont prononcées.

Dans la comédie *Une nuit orageuse (O noapte furtunoasă)*, à part les sept personnages proprement-dits, environ treize autres personnages sont mentionnés, comme *Take-le-Cordonnier*, qui ne veut pas sortir aux «*ézerçices*» de la garde civique, *la mère de celui-ci*, *Père Traînard de l'église Saint-Eleuthère*, celui qui a «soigné» et «confessé» *Take-le-Cordonnier*, le *pope Take*, le parrain de *Take-le-Cordonnier*, sympathisant connu du parti conservateur, *le trompette* avec la convocation pour *Take-le-Cordonnier*, *la mère Safta*, qui dit à Veta que *Take* est malade du «typhus», *Ghitza Tzircadau*, l'ex-mari de *Zitza*, *le «commandant du coin»*, dont la meute de chiens barre la route à *Rica Venturiano* et l'oblige à renoncer à sa tentative de suivre *Maître Dumitrake*, *Veta* et *Zitza*, *le peintre Dinca*, qui fixe «à l'envers» le numéro de la porte de la maison de *Maître Dumitrake*, *Ionesco du café-concert de l'Union*, qui met en scène «des blagues allemandes», *Père Blaireau*, qui tient une boutique même rue (*Catilina*) où se trouve la fabrique de bois de charpente de *Maître Dumitrake*, la «*dame*» qui donne le journal à *Spiridon* et *Tantine*, chez qui habite *Zitza*.

Dans *Monsieur Leonida aux prises avec la réaction (Conul Leonida față cu reacțiunea)* sont évoqués deux personnages absents : la première femme de *Leonida*, qui était «républicaine», et que *Leonida* appelait *Mitzu*, du même nom que sa femme actuelle («Au mot de liberté, la défunte saute elle aussi du lit... Parce que, pour une républicaine, c'en était une! Je lui dis: 'Fais-toi belle, mon petit, et allons voir nous aussi la révolution'. Nous mettons nos habits du dimanche, mon vieux, et nous filons dare-dare jusqu'à la Place du Théâtre [...]»³, se rappelle *Leonida*) (p. 106), et *Nae Ipingesco*, considéré comme «le plus turbulent personnage de coulisses»⁴. Il se soûle pendant la nuit du mardi gras, «pousse des hurlements et tire des coups de pistolet», bruits qui font paniquer *Leonida* et *Efimitza* et leur font croire que dehors il y a la «révolution, une vraie bataille»: «[...] Quelques-uns sont passés par ici tout à l'heure. Ils allaient tout de travers. Même que *Nae Ipingesco*, l'adjoint au commissaire de police, était avec eux, soûl comme une bourrique! Il poussait des hurlements et tirait des coups de pistolet... des coutumes de malappris, quoi!», (pp. 116 - 117), explique *Safta*, la femme de ménage.

² En se référant aux écrits dramatiques de Caragiale, V. Silvestru, dans *Elemente de caragialeologie*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 109, parle des personnages «qui n'apparaissent pas, mais qui sont évoqués nécessairement».

³ Le texte des comédies est reproduit d'après I. L. Caragiale, *Oeuvres*, Bucarest, Meridiens – Editions, 1962. Préface et notes de Silvian Iosifesco. Textes traduits sous la direction de Simone Roland et de Valentin Lipatti.

⁴ Voir V. Cristea, *op. cit.*, p. 98.

Dans *Une lettre perdue (O scrisoare pierdută)*, nous découvrons une autre série de personnages absents, évoqués par les personnages présents, comme *le commerçant juif* qui a payé les 44 drapeaux des «illuminations», *la femme de Ghitza Pristanda*, qui conseille à son homme d'être servile et hypocrite «[...] elle a raison, ma pauv' femme, quand elle dit 'Ghitza, Ghitza, lèche-lui les bottes et corse la note.» (p. 128), les messieurs *Takitza*, *Petcouch* et *Zapisesco*, qui jouent aux tarots dans la maison de Catzavencu et qui forment, avec *le pope Pripitch*, selon les dires de Pristanda, «la clique au complet» de Catzavenco, *l'andouille du terrain vague*, sur lequel tombe Pristanda lorsque, étant «à son service», il espionnait, sur la palissade, la maison de Catzavencu, *Ienake Siripeanu*, qui, comme le dit Branzovenesco «n'a même plus le droit de voter depuis qu'il a marié sa fille» (p. 145), mais qui pourrait être amené par chantage à voter avec la coterie de Trahanake, parce qu'il «a le procès avec le Conseil de l'église la semaine prochaine» (p. 146), *le fils de Trahanake qui fait ses études à l'Université*, que son père présente comme étant «jeunet peut-être, mais précoce! Sérieux, le petit» (p. 128) et dont il cite souvent avec admiration la phrase sentencieuse «Papa, là où il n'y a pas de morale, c'est la corruption, et une société sans principes, autant dire qu'elle n'en a pas!» (p. 128), *le ministre*, qui peut appeler à tout moment Tipatesco au télégraphe, *le docteur*, par le biais duquel Zoe apprend que Pristanda et les gendarmes ont «fouillé» la maison de Catzavenco, qu'ils «se sont emparés de lui» et l'ont «emmené au poste, en détention», et le «vieux garçon», qui oublie chez Dandanake son manteau dans la poche duquel il y a «une lettre d'amour», et que Dandanake fait chanter pour réussir à «se faire élire».

Dans *Scènes de carnaval (D-ale carnavalului)* on mentionne les personnages absents suivants : *le droguiste Frikinesco*, dont l'abonnement chez le barbier «s'étire comme du gruyère fondu» (p. 222), parce qu'il «effaçait les traits avec des solutions, des trucs de droguiste» (p. 222), comme l'explique Iordake, *le collègue du fisc du Surnuméraire*, qui montre à celui-ci comment soulager les rages de dents en utilisant la méthode d'un certain Mathieu, «un spécialiste des cors aux pieds, en Italie», qui fait également «des lotions capillaires» (p. 227), les *gogos* avec lesquels Pompon joue «à la contzina» jusqu'au matin («J'ai joué aux cartes rue du Gué avec des gogos jusqu'à six heures du matin», p. 231, raconte Pompon à Mitza), *les droguistes de la ville*, que Pompon consulte pour apprendre comment le droguiste Frikinesco a falsifié l'abonnement chez le barbier, *le frère Iancou*, «le mercier de Ploiești», le frère et tuteur du Surnuméraire, celui qui menace son frère dans une lettre de ne plus lui envoyer un sou, de le reprendre à Ploiești «à la boutique» et de le mettre «sous tutelle», s'il apprend que celui-ci fréquente «les cafés-concerts et les bals», et dont la possible présence «au bal» épouvante le Surnuméraire: «Mon frère Iancou à Bucarest! [...] Je suis flambé... Je suis fichu...» (p. 253), *la femme de ménage de Didine*, que Pompon interroge comme à la police et qui avoue que «sa patronne est sortie en costume polonais» («[...] j'appelle la

bonne, je lui applique deux paires de claques comme à la police et la soumetts à un *interrogatoire* », p. 257, explique Pampon), *la septième amante du Bancal*, qui le quitte en lui laissant «un petit billet», et *l'Allemand*, avec lequel elle fuit en Bulgarie, en provoquant au Bancal «la septième histoire de trahison».

Les commentaires qui suivent concernent la comédie *Une nuit orageuse* et comprennent quelques considérations sur la manière dont les personnages absents contribuent à la configuration de l'univers dramatique de la comédie. Les personnages absents apportent des nuances et des détails sur quelques-uns des traits des personnages présents sur scène, contribuent à la concrétisation des situations dramatiques et au développement du conflit.

Take-le-Cordonnier de l'église Saint-Eleuthère apparaît dans la narration de Kiriak sur les exercices de la garde civique (acte I, scène 2). Kiriak reproduit ici intégralement le dialogue avec Take-le-Cordonnier, conversation causée par le refus de celui-ci d'aller à l'instruction. De ce dialogue, où l'on fait des références à des histoires antérieures à l'action scénique, nous apprenons que Take-le-Cordonnier fait partie de la garde civique, mais qu'il ne peut pas participer aux exercices militaires parce qu'il est malade du «typhus». Kiriak, sergent zélé dans la garde civique, considère que cette explication n'est pas suffisante et qu'elle représente juste des «raisons dépourvues de motifs» (p. 56), et il propose que Take-le-Cordonnier soit amené avec mandat: «Patron, faut établir un mandat d'arrêt contre Take-le-Cordonnier, du pont Saint-Eleuthère. Il ne veut à aucun prix venir demain à l'ézercice» (p. 56). Inflexible dans ses décisions, rien ne peut déterminer Kiriak à changer d'avis, tant que Take-le-Cordonnier se trouve dans la liste de ceux qui doivent se présenter à l'«ézercice»: «Et qu'est-ce que ça peut me faire, son typhus? C'est pas moi qui suis malade! Ça me regarde pas. Il figure sur la liste, il doit se présenter à l'ézercice.» (p. 79). Décidé d'appliquer à tout prix les règlements de la garde dont il fait partie, Kiriak arrive à un comportement «tyrannique envers les subordonnés qui ne lui reconnaissent pas l'autorité de sergent dans la garde civique» [MÎNDRA, 1985: 250], comme l'écrit V. Mândra; ainsi, par le personnage de Take-le-Cordonnier le portrait de Kiriak s'enrichit, indirectement, de détails nouveaux.

Dans la reproduction du dialogue de Kiriak et Take-le-Cordonnier, Caragiale fait recours à la technique du dialogue dans la réplique, technique par laquelle, à l'intérieur d'une réplique du dialogue en cours, est actualisé, au style direct, un dialogue antérieur. Les répliques reproduites sont introduites par le verbe de déclaration *dire* (*je dis/ il dit*) au présent. La répétition insistante du verbe de déclaration qui marque de façon répétée la réplique reproduite, apparaissant au début, à l'intérieur et la fin de celle-ci, a des effets comiques: «Kiriak: Je suis allé chez lui en personne, et *j'lui ai dit*: pour quels motifs, monsieur, refusez-vous de venir demain à l'ézercice? Lui: je suis malade, sergent, *qu'il dit*, je tiens à peine debout, je peux même pas aller jusqu'à ma boutique. Moi: je prends pas en considération de telles raisons dépourvues de

motifs. Lui: je peux vous amener des témoins, sergent, comme quoi je suis resté au lit tout un mois, *qu'il dit*, tenez, demandez un peu au Père Traînard, le pope de Saint-Eleuthère, *qu'il dit*, pas plus tard qu'avant-hier, je me suis confessé, j'ai communiqué. Moi, *j'lui dis*: j'ai rien à voir avec votre Père Traînard, moi, je ne l'ai pas sur ma liste, c'est vous que j'ai sur ma liste. Pas d'histoires, et demain, présentez-vous à l'appel [...]» (p. 56).

La reproduction mimétique, par l'utilisation du style direct, de certaines répliques antérieures n'implique aucun effort de généralisation de la part du personnage narrateur (Kiriak), qui reproduit mécaniquement et sans modification aucune les répliques de son partenaire de dialogue, trahissant ainsi le caractère limité de sa pensée et de son langage. En outre, l'utilisation du style direct permet de garder toutes les particularités linguistiques (phonétiques, morphologiques, lexicales, syntactiques) caractéristiques de la manière de parler des personnages dont les répliques sont reproduites, particularités qui ont une fonction de caractérisation. Ainsi, dans les répliques de Kiriak apparaissent des constructions pléonastiques: «je prends pas en considération de telles *raisons dépourvues de motifs*», des néologismes déformés au niveau phonétique, comme *ézerce*, mais aussi *izircice*, deux variantes, toutes les deux erronées, du même néologisme, *exercice*, des éléments qui suggèrent l'effort ridicule du personnage d'utiliser un langage élevé, qui dépasse son potentiel intellectuel. Faisant référence à la «malléabilité» de Kiriak dans l'utilisation des néologismes, L. et M. Seche remarquent: «Ces inconséquences sont significatives: le personnage, qui n'a pas des velléités d'intellectuel et qui, en général, parle sans façons, vit dans un milieu social où la majorité des héros font des efforts pour s'exprimer de manière «radicale»; le vocabulaire de Kiriak est contaminé par leur langage, mais l'acquisition des néologismes reste approximative»⁵.

La citation du personnage absent Take-le-Cordonnier n'a pas uniquement le rôle d'ajouter des détails à la définition du caractère de certains personnages qui apparaissent sur scène (comme Kiriak), mais donne aussi l'occasion d'évoquer l'une des institutions politiques de l'époque, la garde civique. Imitation de la garde nationale parisienne, la garde civique ou citoyenne a été constituée en 1866 comme institution paramilitaire, sans lien avec la politique. Dans le journal «*Românul*» de 1866, la garde civique est présentée comme étant «l'institution grande, belle, libérale et nationale»⁶, dont le but est «le maintien du calme et de l'ordre public»⁷. Après la guerre d'indépendance, la garde civique est devenue un instrument de manipulation politique dans les mains des libéraux ; elle a été supprimée en 1884.

⁵ L. et M. Seche, *Un procedeu de individualizare a personajelor în opera satirică a lui I. L. Caragiale*, dans „*Limba română*”, an V, n°. 6, 1956, p. 68.

⁶ *Românul*, X, 1866, 24 février, p. 37.

⁷ *Românul*, X, 1866, 5 avril, p. 154.

Dans *Une nuit orageuse* l'évocation du personnage absent Take-le-Cordonnier représente l'occasion de dévoiler le véritable caractère de la garde civique: il s'agit d'une institution du parti libéral, utilisée pour l'intimidation politique de l'opposition; si elle ne fait pas de la politique, la garde défend ce que le gouvernement lui ordonne de défendre. Ce sont surtout ses ennemis politiques potentiels, les gens des «boyards» (à savoir les adhérents du parti conservateur) que la garde civique appelle à l'instruction, des gens comme Take-le-Cordonnier, que Maître Dumitrake, le capitaine de la garde civique, caractérise de la manière suivante: «[...] je le connais celui-là, il est vendu aux boyards! Ce qu'il a pu se démener pour échapper à la garde ...» (p. 56).

La garde fait arrêter ceux qui ne se soumettent pas aux ordres. L'implication politique de la garde civique est dissimulée par des termes militaires, comme *compagnie*, *trompette*, *exercice militaire* (néologisme prononcé, nous l'avons vu, *ézerce* ou *izircice*), *capitaine*, *sergent*, *ronde*, *poste*, *règlement*, *décoration* (prononcé *dicoration*), *sabre*, *ceinturon*, des termes qui lui dessinent un faux profile (militaire). Le fait que beaucoup de ces termes sont prononcés de manière déformée par les personnages de Caragiale, en appliquant des lois phonétiques spécifiques à la langue roumaine parlée, marque, selon Mihaela Mancaș, «un contact récent des personnages avec l'expression néologique et la tendance du locuteur demi-docte d'assimiler le néologisme à son expression courante» [MANCAȘ, 1983: 295]. D'autre part, la prononciation déformée des termes qui définissent cette institution (qui devrait avoir un caractère paramilitaire) renvoie aussi à la déformation de son caractère, en le détournant vers la politique. Caragiale suggère le ridicule de cette institution qui exerce son autorité, à travers ses employés, le capitaine Maître Dumitrake et le sergent Kiriak, envers des subordonnés comme Take-le-Cordonnier.

Outre Kiriak et Maître Dumitrake, encore d'autres personnages font référence à Take-le-Cordonnier, comme Ipingesco (acte I, scène 2), qui le nomme, de manière péjorative, «môssieu Take», rappelant qu'il est «le filleul au pope Take», et donc, tout comme ce dernier, un sympathisant des conservateurs, *la mère de Take-le-Cordonnier*, un personnage absent évoqué par Kiriak (acte I, scène 2) qui reproduit au style indirect des répliques qu'elle a prononcées: «Sa mère, elle prétend qu'il peut pas marcher: elle dit qu'il vient d'avoir le typhus.» (p. 56), et Veta, qui mentionne la maladie de Take-le-Cordonnier (acte II, première scène), citant, elle aussi, un personnage absent, «*la mère Safta*», dont la réplique est actualisée toujours au style indirect: «Mais la mère Safta m'a dit qu'il a le typhus.» (p. 79).

Ghitza Tzircadau, un autre personnage absent de la comédie *Une nuit orageuse*, est évoqué tout d'abord dans le dialogue entre Kiriak, Maître Dumitrake et Ipingesco (acte I, scène 2), dialogue où nous apprenons que Ghitza Tzircadau a été le mari de Zitza et donc le beau-frère de Maître Dumitrake. Membre de la garde civique, Ghitza Tzircadau se trouve, tout comme Take-le-Cordonnier, sur la liste de

ceux qui refusent de se soumettre aux ordres de la garde. Le trompette ira le chercher avec une «convocation», il ne sera pas ramassé de force comme Take-le-Cordonnier, car c'est un ancien parent à Maître Dumitrake, et il ne sied pas d'agir de la sorte: «[...] pour ce qui est de Ghitză Tzircădau, le trompette n'a pas pu le dénicher du tout. Il est allé lui porter sa convocation hier et encore aujourd'hui [...]» (p. 57), dit Kiriak, le sergent de la garde.

C'est surtout à travers les références de Maître Dumitrake à Ghitză Tzircădau que se dessine la biographie de Zitză. Nous apprenons ainsi que Zitză, «jolie, modeste, cultivée, avec trois années de *passionat*» (p. 57) a divorcé du «goujat» de Ghitză Tzircădau, qui «ne la traitait même plus d'un petit mot aimable!» (p. 58). D'après Maître Dumitrake, Ghitză Tzircădau est un homme «pourri jusqu'à la moelle» (p. 57), dépourvu de tenue morale, à savoir un «un type sans amour-propre», qui «ne tenait pas à son honneur de chef de famille» (p. 58) et un ivrogne «Qui sait dans quelle taverne il cuve son vin!» (p. 57). C'est pour ces raisons que Maître Dumitrake a encouragé Zitză dans son action de divorce («j'ai poussé Zitză à divorcer», p. 57), s'occupant de l'avenir de sa belle-sœur avec un amour presque paternel. Le fait de citer le personnage absent Ghitză Tzircădau apporte des notes supplémentaires à la caractérisation de Maître Dumitrake, constituant l'occasion de faire des références à son éthique, à sa conception de la famille, à son attitude envers ses parents⁸.

Ghitză Tzircădau est évoqué aussi par Zitză (acte I, scène 7), qui, en racontant à Veta la rencontre inattendue avec son ex-mari sur le terrain vague et en reproduisant le dialogue qu'elle a eu avec celui-ci, s'auto-caractérise. Il s'agit d'un autre cas où un personnage qui n'apparaît pas sur scène contribue à la caractérisation d'un personnage présent sur scène: «Dans le terrain vague, voilà que je me trouve nez à nez avec ce goujat, ce malotru de Tzircădau qui me barre la route. *Bonsouère, bonsouère*, qu'il me fait tout à coup, sans se gêner. 'Alors, la belle, qu'il me dit, comment ça vous réussit-il d'être veuve?' – 'Pardon, monsieur, que je lui réponds, je ne vous connais plus, et, tout d'abord, sachez-le bien, je ne suis pas veuve, je suis libre, je vis comme il me plaît et personne n'a à se mêler des mes affaires. Je suis jeune. Je ne dépends de personne et, quand je voudrais, mon beau-frère Dumitrake me trouvera bien un mari plus honorable que vous' [...]» (p. 67). Nous retenons le caractère volontaire de Zitză, l'air d'indépendance qu'elle manifeste; elle a, comme on l'a affirmé, «l'aisance typique d'un comportement de banlieue sur lequel brille le vernis du masque de celui qui veut 'paraître'»⁹.

Dans son récit, Zitză combine parfois des appellatifs plus anciens avec des termes de jargon, cette juxtaposition produisant des effets comiques et

⁸ Voir V. Silvestru, op. cit., pp. 111-112.

⁹ Voir C. Cubleșan, G. Chiciudean et alii, *Dicționarul personajelor din teatrul lui I. L. Caragiale* (coordonator C. Cubleșan), Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 292.

suggérant la prétention de culture, la superficialité du personnage. Le dialogue avec Ghitza Tzircadau est reproduit par Zitzu au style direct, ce qui permet de garder le spécifique du langage des deux personnages, particularités avec fonction de caractérisation et de satire. Il y a des néologismes improprement adaptés ou déformés au niveau phonétique, des néologismes auxquels on attribue des sens inadéquats: «ce goujat avait tiré sa canne-épée *pour me suicider*» (Zitzu, p. 68), des expressions françaises déformées: *sanfaso* (Zitzu), des mots parasites devenus, par récurrence, des tics verbaux: «Pardon, monsieur! Je ne vous permets pas de prolonger un pareil outrage; *compris?*» (Zitzu, p. 68). Le dialogue reproduit se caractérise, en général, par un amalgame linguistique: des éléments néologiques, parmi lesquels il y en a beaucoup qui sont déformés phonétiquement et/ ou sémantiquement sont mélangés à des éléments populaires ou appartenant au langage familier, parfois trivial. Ce mélange ridicule souligne la discordance entre ce que les personnages de Caragiale sont et ce qu'ils veulent donner l'impression d'être.

Bien qu'il n'apparaisse pas sur scène, ni ne participe directement au dialogue, Ghitza Tzircadau est présent dans l'univers dramatique de la comédie *Une nuit orageuse*. Il est souvent mentionné dans le dialogue, les personnages reproduisent ses paroles, il exerce une influence sur l'évolution de l'intrigue et il est d'ailleurs le seul personnage absent de la comédie qui, à un moment donné, donne une réplique en hors-scène, les didascalies précisant: «Une voix d'homme (du dehors)» (p. 63). Ghitza Tzircadau provoque du scandale dans les coulisses et menace Zitzu avec sa canne-épée: «Prenne garde, madame! Même mort, je ne vous laisserai pas faire ça!» (p. 63). Même s'il se manifeste uniquement par l'un des registres du spectacle, la voix, Ghitza Tzircadau a le statut d'un personnage dramatique, tout comme les personnages présents sur scène, car, comme l'écrit Maria Vodă Căpușan, «une voix peut constituer une personnage, même en l'absence de l'être de l'acteur»¹⁰.

Le peintre Dinca constitue l'un des personnages absents de la comédie dont l'influence sur l'intrigue est évidente. Par mégarde, il recloue à l'envers le numéro de la maison de Maître Dumitrake, changeant le 9 en 6. C'est Maître Dumitrake qui fait référence à lui, une seule fois, vers la fin de la pièce (acte II, scène 9), en disant: «C'est la faute à Dinca, le peintre qui a replâtré le mur de la façade et m'a recloué le 6 à l'envers. Je vais lui demander demain même de le remettre comme il faut, pour qu'il n'arrive plus de pareilles histoires.» (p. 99).

¹⁰ Maria Vodă Căpușan, dans *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982, p. 114, pense que, si l'on ne refuse pas le statut de «dramatis persona» à des personnages qui, même présents sur scène, ne prononcent aucun mot, étant seulement des «corps en mouvement» (comme La fille dans *Mutter Courage* de Brecht ou Le serveur dans *Le Malentendu* de Camus), alors «une voix peut fonder un personnage, même en l'absence de l'être de l'acteur».

I. D. Ionesco, celui qui met en scène des «blagues», est mentionné par Maître Dumitrake dans l'exposition même de la pièce (acte I, scène première): «On s'installe à une table, pour voir nous aussi les fameuses blagues de Ionesco.» (p. 51). I. D. Ionesco est un personnage qui a vraiment existé; il a été compositeur, chanteur et directeur de troupe dans le Bucarest de Caragiale. En même temps que I. D. Ionesco, on évoque aussi, au moyen de la technique de la teichoscopie («vision à travers le mur»), le jardin d'Union, où Zitza rencontre Rica Venturiano et où, d'après Veta, «C'était plein de monde, il n'y avait plus de place. L'orchestre était assourdissant. Sur la scène, toujours les mêmes bêtises [...]» (p. 76).

En citant des personnages absents on évoque aussi d'autres espaces extra-scéniques, comme la boutique avec «beaucoup de clients» de *la dame*, où Spiridon achète «La Voix du Patriote National» et le terrain vague du père Blaireau. Ce terrain vague se trouve derrière la boutique que *le Père Blaireau*, personnage absent de la comédie, tient rue Catilina. C'est sur ce terrain que Maître Dumitrake se propose de tendre un piège à Rica Venturiano, c'est ici que Zitza rencontre par hasard Ghitza Tzircadau et c'est toujours par ici que Zitza indique à Rica Venturiano de se sauver, pour ne pas tomber «nez à nez» avec Maître Dumitrake. Les personnages absents représentent l'occasion de faire référence non pas seulement à des événements antérieurs à l'action scénique, mais aussi à des événements extérieurs à l'espace scénique. En évoquant tous ces personnages et espaces absents, extra-scéniques, Caragiale élargit le cadre de l'action, intensifie la sensation de vie et, comme l'affirme F. Manolescu, «il réussit la double performance de mettre la scène en liaison avec le monde et de satisfaire de manière très subtile le goût du public ordinaire pour les figures secondaire nombreuses et pour les modifications fréquentes de décor des pièces à tiroirs [...]» [MANOLESCU, 1983: 131-132].

Dans *Une nuit orageuse* les personnages absents existent dans l'univers dramatique de la comédie, même s'ils n'apparaissent pas sur scène. La manière dont ils sont construits et intégrés dans la structure dramatique de la comédie, tout comme les fonctions qu'ils remplissent, leur donnent, à notre avis, le droit d'être considérés des personnages dramatiques à part entière, à côté des personnages proprement-dits, qui apparaissent sur scène.

BIBLIOGRAPHIE

- CARAGIALE, I. L., *Oeuvres*, Bucarest, Meridiens – Editions 1962. Préface et notes de Silvian Iosifesco. Textes traduits sous la direction de Simone Roland et de Valentin Lipatti.
- CRISTEA, Valeriu, 1977. *Alianțe literare*, București, Editura Cartea Românească.
- CUBLEȘAN, Constantin, CHICIUDEAN, Gabriela et alii, 2002. *Dicționarul personajelor din teatrul lui I. L. Caragiale* (coordonator C. Cubleșan), Cluj-Napoca, Editura Dacia.

- MANCAȘ, Mihaela, 1983. *Limba artistic românească în secolul al XIX-lea*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- MANOLESCU, Florin, 1983. *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, București, Editura Cartea Românească.
- MÂNDRA, Vicu, 1985. *Istoria literaturii dramatice românești*, vol. I – *De la începuturi până în 1890*, București, Editura Minerva.
- SECHE, Luiza și Mircea, *Un procedeu de individualizare a personajelor în opera satirică a lui I. L. Caragiale*, în „*Limba română*”, an V, nr. 6, 1956, p. 68.
- SILVESTRU, Valentin, 1979. *Elemente de caragialeologie*, București, Editura Eminescu.
- VODĂ-CĂPUȘAN, Maria, 1982. *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

III. RECENZII

**Michel Ballard (coord.), *Censure et traduction*,
Artois Presses Université, 2011, 397p.**

Représentant les Actes du colloque international «Censure et traduction » tenu à l'Université d'Artois le 6-9 juin 2007, ce volume propose une intéressante incursion dans l'histoire et la pratique de la censure dans la traduction et à travers les différents domaines: littérature, cinéma, médias, publicités, sites d'Internet. Ces études envisagent le phénomène de la censure manifesté à des époques différentes (XVI^e siècle français, XVIII^e siècle, XX^e siècle- sous des différents régimes politiques) et dans des lieux différents (Allemagne, Espagne, Roumanie, Portugal, Russie), fait qui met en relief non seulement la complexité du sujet, mais aussi son aspect international.

La préface signée par le renommé traductologue Michel Ballard contient les remarques préliminaires du problème et de succinctes présentations de chaque exposé. Les vingt-sept articles sont disposés en cinq parties selon leur contenu: la première partie contient des articles qui se prêtent à définir le concept, tandis que les trois autres sont des analyses ponctuelles de corpus, classifiés en fonction des époques et lieux visés: *Diachroniques*, *Pays Ibériques* et *Pays de l'Est*. La dernière partie, l'Epilogue ouvre de nouvelles pistes de réflexion et donne de nouvelles coordonnées à ce terme.

Dans la première partie, *Modalités et problèmes de définition*, nous assistons à des essais de définir et d'établir des typologies de censure. Elle compte six articles: *Traduction littéraire et autocensure* – Ines Oseki-Dépré; *Décoder les motifs de l'autocensure du traducteur: études d'exemples de la censure à l'autocensure politique* – Claude Bocquet; *L'autocensure: un reflexe conditionné, étude de la traduction française de Busconductor Hines de James Kelman* – Olivier Demissy-Cazeilles; *Censure et traduction: détournement et contournement des sens interdits* -Corinne Wecksteen; *Le traducteur-censeur dans le monde arabe* – Franck Barbin-Sawsan Salloum et *Silence autour du corps en traduction* – Pier Pascale Boulanger. Ces articles mettent en évidence les multiples visages de la censure et de l'autocensure, mais aussi les différents motifs qui les déclenchent: la concordance avec le bon goût français (Ines Oseki-Dépré); autocensure par peur de censure et de répression, autocensure de convenance-Mme Dacier- et autocensure qui illustre les fantasmes et les erreurs des traducteurs (Claude Bocquet); autocensure et/ou norme de traduction une quête d'uniformité (Olivier Demissy-Cazeilles); censure et perception des interdits, dépendant des facteurs diachroniques et culturels (Corinne Wecksteen); censure, traduction et publicité dans le monde arabe-une affaire de marketing (Franck Barbin-Sawsan Salloum) et autocensure ou le «silence du corps traduisant» (Pier Pascale Boulanger: 90).

Les articles inclus dans la deuxième partie, des exemples de la manifestation de la censure au cours de l'histoire, illustrent l'idée essentielle du volume: la censure évolue dans le temps et diffère dans l'espace selon les caractéristiques culturelles de chaque pays. Le lecteur observe dès les titres qu'il est en présence des études sur corpus: *Traduction et*

censure en Espagne du De rerum inventoribus de Polydore Vergile – Hélène Rabaey; *La traduction des romans anglais au XVIIIe siècle: censure et autocensure?* – Elisebeth Ducrot-Boucé; *Gibelins et guelfes du Second Empire: traduire la Divine Comédie sous Napoleon III* – Benoît Léger; *La traduction comme appropriation du texte: l'Eglise catholique espagnole et les enjeux idéologiques de la traduction au XIXe siècle* – Solange Hibbs-Lissorgues; *Censure et traduction en Allemagne (1933-1989)* – John D. Gallagher; *Houellebecq censuré? Les traducteurs et le manque de style* – Frédéric Weinmann; *Le remake américain de Mon père, ce héros et l'exclusion de l'étranger* – Denise Merkle et *L'élection présidentielle française vue de l'extérieur: censure structurale et éléments traductionnels dans la presse britannique* – Siobhan Browlie. Ces études se distinguent par originalité non seulement au niveau du contenu, mais aussi au niveau de la méthode d'analyse. Les études d' Hélène Rabaey et de Benoît Léger nous montrent comment un seul texte subit plusieurs censures (dans le même espace et dans une période de temps relativement courte), tandis Frédéric Weinmann propose l'analyse des traductions de Houellebecq en anglais, italien et allemand. Deux auteurs Denise Merkle et Siobhan Browlie ont choisi comme corpus autre domaine que la littérature: l'industrie cinématographique hollywoodienne et la pratique des remake et adaptations et le discours journalistique britannique.

Les études réunies sous le nom *Péninsule Ibérique* sont consacrées, sauf une exception à l'Espagne Franquiste: *L'Espagne franquiste et son système de censure: un milieu particulier pour la réception des traductions de l'anglais* – Cristina Gomez Castro; *La traduction du discours idéologique dans l'Espagne de Franco: 1984 de George Orwell* – Purificacion Meseguer Cutillas; *A case of Study of 10 censored files from a bigger Corpus of translated novels during the Franco period 1962-1969* – Marta Rioja Barrocal et *Idéologie et traduction dans l'Espagne franquiste: exemple de réception mutilée d'œuvres françaises* – Fernando Navaro Dominguez. Cet ensemble d'études nous offre un panorama complexe de la censure dans l'Espagne, pendant les années 1936 et 1969. Cette censure restrictive portait sur les références sexuelles, sur le politique en général et sur le régime franquiste en particulier, sur le langage vulgaire et sur la religion. Le lecteur suit aussi en détail le parcours administratif que chaque traduction ou production nationale devait faire avant la publication (Cristina Gomez Castro). Purificacion Meseguer Cutillas introduit un nouveau concept celui de la métacensure qui consiste dans la préservation du contenu d'un texte, mais en lui imprégnant une autre idéologie qui desserve le pouvoir politique. Cette partie comprend aussi un seul article sur la censure dans le Portugal, intitulé *Les silences imparfaits de la censure: Germinal d'Emile Zola en portugais*, signé par Zlatka Timenova-Valtcheva. Après avoir fait un bref aperçu historique de la censure dans ce pays et une étude comparative de quelques fragments du roman cité, l'auteur tire la conclusion que les grandes différences culturelles entre la France et le Portugal ont joué «un rôle de barrière et de protection de la société beaucoup plus efficace que la censure» (Zlatka Timenova-Valtcheva: 225).

Dans la section *Pays de l'Est* présente le phénomène de la traduction sous les auspices du régime soviétique en Russie: *Les interdits dans la traduction sous le régime soviétique* – Nikolay Garbovskiy, ou du régime communiste en Roumanie et en Pologne: *De la censure officielle à l'autocensure dans les retraductions de Madame Bovary en roumain* – Raluca Vida; *Escamotage des tabous dans la traduction en roumain des récits français pour enfants au nom d'un idéal communiste* – Anda

Rădulescu et *Le traducteur entre la censure politique imposée et l'autocensure pratiquée*- Teresa Tomaszewicz. Dans *Prolégomènes à une étude historiographique de la censure et de la traduction en Russie* Natalia Teplova réclame la nécessité des études plus amples sur la censure dans l'espace russe dès la formation de l'écriture slave. Mălina Murgu passe en revue les modalités de censure des cacophémismes (qui représentent selon Giraud une manière de dévaloriser l'interlocuteur à l'aide du langage) dans les sous-titres en roumain des films français.

L'Epilogue ouvre de nouvelles voies d'accès dans l'étude de la censure et par extension, de toutes les limites ou contraintes survenues dans le processus de traduction. Dans *Traduction et censure, éléments d'une poétique de l'oblique*, Daniele Risterucci-souligne l'importance de l'appareil péritextuel dans la production d'une œuvre, mais aussi dans sa traduction car il pourrait être l'une des formes de résistance contre la censure. La poétique de l'oblique est une «écriture de l'interstice où l'auteur et le traducteur sont impliqués de manière complémentaire.» (Daniele Risterucci-Roudnicky: 364). *Traduire au-delà de la censure: le cas de la traduction des sites pour adultes* de Satya Rao présentes les difficultés qu'une agence de traduction et ses traducteurs doivent succomber pour garder les mêmes connotations sexuelles et pour trouver les équivalents plus adéquats pour satisfaire les exigences des clients de nationalités différentes. Le dernier article du volume *Un droit de la traduction pour résister à la censure* de Salah Basalamah se concentre sur l'idée que la liberté de traduire n'est qu'une liberté de principe, car le droit d'auteur la fait subir une double contrainte d'ordre matériel et d'ordre morale.

Présentant divers repères et champs de référence dans l'étude de la censure en traduction ce volume éveille et satisfait la curiosité du lecteur non seulement à cet égard, mais aussi à l'égard du riche contenu culturel: intrusions dans l'histoire des nations et dans leurs systèmes linguistique et littéraire.

Anca PROCOPIUC ANDREI,
Université «Stefan cel Mare», Suceava
anca_82andrei@yahoo.fr

Pascal Quignard – ou la littérature démembrée par les muses (accompagné par un DVD), édité par Mireille Calle-Gruber, Gilles Declerq et Stella Spriet, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011;
Pascal Quignard et Irène Fenoglio, Sur le désir de se jeter à l'eau, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011.

La prestigieuse maison d'éditions parisienne Presses Sorbonne Nouvelle a récemment publié deux volumes-événement, par leur condition graphique et l'originalité de leur forme, dédiés à/écrites par Pascal Quignard.

Il s'agit de *Pascal Quignard – ou la littérature démembrée par les muses* accompagné par un DVD, édité par Mireille Calle-Gruber, Gilles Declerq et Stella Spriet, et de *Sur le désir de se jeter à l'eau*, écrit par le Pascal Quignard, à l'exhortation d'Irène Fenoglio et en collaboration avec elle.

Les deux somptueux volumes qui réunissent, l'un les actes d'un intéressant colloque, l'autre l'itinéraire génétique du texte *Boutès*, mettent dans une nouvelle lumière la personnalité et l'univers étrange de Pascal Quignard, celui qui par sa collaboration avec la musique, la peinture, le graphisme, la danse ou la cinématographie semble avoir gagné le pari de sauver de l'oubli des genres, des personnalités, des mythes.

Le premier volume se situe clairement sous le signe du dialogue et de la rencontre, parce que l'éditeur du volume et les organisateurs du colloque ont réussi à amener autour de Quignard des figures importantes du domaine d'autres arts que la littérature par lesquelles la dernière se laisse démembrer, pour sa meilleure compréhension. Ainsi Valerio Adami, Michaël Levinas, Marie Morel, Valère Novarina, Jordi Savall, Pierre Skira, Alain Veinstein dialoguent avec Pascal Quignard et avec les universitaires participant au colloque sur des formes en devenir, des genres disparus et retrouvés, des instruments rares, des transgressions de formes.

Le volume même, par le cahier iconographique qu'il contient, par le DVD avec les dialogues, les mises en scène et les concerts enregistrés, par les nombreuses reproductions de pages de manuscrit qui l'illustrent est une proposition de dialogue entre arts et créateurs. Les titres des dialogues – «Sur la création», «Sur l'amitié», «Sur la phrase», «Sur l'espace» – donnent une idée de l'ampleur et la profondeur des thèmes abordés. Dans le même esprit, il faut remarquer la partie d'intertexte du livre: chacune des six parties a comme titre une citation de Quignard, soit de *Boutès*, soit des *Écrits de l'Ephémère* ou des *Paradisiques*. Pour le public roumain, bénéficiaire de quelques rencontres récentes et intenses avec Jordi Savall, on pense surtout à la IV^e partie, qui a comme titre-devise un extrait de *Boutès* – «Là où la pensée a peur, la musique...» – et qui réunit les communications de Souab Khebi et Midori Ogawa, suivies par le dialogue Quignard-Savall «De l'oubli». Inévitablement, la discussion des deux monstres sacrés se réfère aussi à la musique de Sainte-Colombe et à celle de Marin Marais, au Festival de musique baroque de Versailles, dont l'initiateur connu et passionné est Quignard. Une vague confusion entre le passé, injustement oublié, et l'enfance se fait sentir dans les paroles de Savall, en renvoyant indirectement à l'obsession sur ce thème manifestée par l'auteur de *Villa Amalia*: «Je crois que nous sommes toujours marqués par ce qui a passé il y a longtemps: très loin, dans notre expérience primaire. Pour ma part, j'ai le souvenir de mon l'enfance».

Dans ce volume qui, par sa structuration et sa formule, par la richesse de l'image est presque un livre-album, la dernière partie, appelée justement «Final» revient au journaliste Alain Veinstein, qui apporte un éloge à son ami, en identifiant en lui l'espèce rare du «véritable écrivain», celui qui de livre en livre réserve de nouvelles surprises et dont l'œuvre demande une lecture sans fin. Le magnifique volume édité par Presses Sorbonne Nouvelle est une preuve incontestable dans ce sens.

Le deuxième livre, considéré comme un évènement, contient les 32 versions du volume *Boutès* (d'après le nom du personnage mythologique) déjà publié en 2008, versions que, à l'invitation d'Irène Fegnollio, Pascal Quignard a accepté de garder – même si, d'habitude, il détruit tout brouillon – et que, plus encore, il a accepté de

publier; cela pour permettre au lecteur d'avoir accès à la génétique d'un livre, phénomène qui préoccupe d'une manière spéciale la chercheuse devenue, à cette occasion, la co-auteure de l'ouvrage *Sur le désir de se jeter à l'eau*.

C'est l'histoire de l'argonaute *Boutès* qui ne résiste pas à l'attraction exercée par le chant des sirènes et se jette à l'eau; c'est l'occasion pour Quignard de réfléchir à l'opposition entre le chant d'Orphée, musique inventée, composée, soutenue par une technique et le chant charmé, primaire et sidérant des Sirènes.

C'est, en même temps, l'histoire de l'intimité dévoilée de l'écriture de Quignard, qui commence sa journée en lisant, puis en écrivant, puis «copiant à la machine» ce qu'il a écrit, puis en corrigeant et annotant ce qu'il a imprimé, et ainsi de suite – relecture, réécriture, recorection, rerelecture, rerécriture, rerécorection – jusqu'à ce qu'aucune correction ou annotation n'apparaissent plus et n'est plus justifiée du point de vue de l'écrivain, qui avoue dans l'Introduction: «Ce n'est pas en écrivant, mais en lisant et en relisant que je trouve ma joie».

La succession des tapuscrits, annotés à main à l'encre rouge, verte ou noire et accompagnés souvent par des dessins de l'auteur, permet au généticien, mais aussi au lecteur amateur de suivre le trajet de chaque phrase, déjà dense chez Quignard, jusqu'à la dernière forme, celle à laquelle l'auteur n'a rien à corriger/annoter. Le tout, l'ensemble se modifie lui aussi significativement ou imperceptiblement à chaque annotation ou rature. Comme le dit bien le texte de présentation de la maison d'édition, il se traite ici d'une genèse *in vivo*, qui surprend l'écriture encore chaude dans son processus de modification, amélioration ou réarticulation. Dans les quelques années d'écriture, un chapitre disparaît, un autre change de place, est mis en lumière différemment par un autre ordre ou une autre image.

En prenant à titre d'exemple, la phrase «la poétesse Sappho se tua en se jetant du rocher de Sainte-Maure», qui constitue le contenu du fragment VIII, reste inchangée dans toutes les versions, mais dans la version 22 du chapitre VII, et en commençant par la version 26, du chapitre VIII, elle couvre les premières vingt et une versions étant écrites sans la numérotation des chapitres.

La phrase qui souffre les plus de modification est peut-être la plus suggestive en rapport avec le titre de l'histoire et le sens métaphorique que Quignard lui donne:

«Tout homme qui lit se tient immobile.

Tout homme qui pense semble hésiter dans ce silence.

Qu'il lise, qu'il pense, il est semblable à un homme qui s'apprête à se jeter du haut d'une falaise dans le gouffre béant.»

Et voici les métamorphoses de la phrase considérée par nous phrase-clé:

«Boutès est attiré dans la mer et dans la mort par le chant des Sirènes» (version 3);

«Boutès est attiré dans la mer par l'écume d'Aphrodite et dans la mort par le chant des Sirènes» (version 5)

puis

«Boutès est attiré par l'écume d'Aphrodite et dans la mort par le chant des Sirènes» (version 5)

pour arriver au final à la variante:

«Boutès est celui qui, attiré par le chant des Sirènes, se noie dans l'écume d'Aphrodite».

Ce régal constitué par les deux volumes complémentaires, offerts à la fin de l'année 2011 et lancés au début de l'année suivante par la maison d'édition Presses Sorbonne Nouvelle, invite le lecteur à imiter le geste de Boutès et se jeter, comme l'argonaute charmé par les Sirènes, à la profondeur de l'eau et des livres de Pascal Quignard.

Muguraș CONSTANTINESCU,
Université «Stefan cel Mare», Suceava
mugurasc@gmail.com

**Irina Mavrodin: *7 zile cu Alexandru Vona/7 jours avec Alexandru Vona*
Ed. Timpul, Iasi, 2011, ISBN 978-973-612-427-3, 224 p.**

Pendant l'été 2000, Irina Mavrodin se trouvait à Paris avec sa fille spirituelle, la jeune et brillante linguiste Irina Izverna-Tarabac (1970-2007), pour un stage de bourse. C'était le moment où elles ont mis en pratique un projet plus ancien: une longue conversation avec leur ami commun, l'écrivain Alexandru Vona, sur sa vie et son œuvre, pour que la discussion à trois soit enregistrée, transcrite et ultérieurement publiée. Donc, les deux Irina - la tante septuagénaire et la nièce encore étudiante - ont difficilement transporté un magnétophone vétuste jusqu'au domicile de Vona, à Neuilly-sur-Seine, où pendant deux semaines ont eu lieu les sept rencontres; le principe de base était celui de poser un nombre minimum de questions, laissant à l'amphitryon la possibilité de s'exprimer librement, alternant le roumain et le français, dans un flux de souvenirs et d'associations spécifique à la cure psychanalytique. Ensuite, à la suggestion de l'écrivain, il fallait adopter pour le texte final une «solution hétérogène», comprenant non seulement le dialogue, mais également «un cadre» descriptif et narratif, donnant plus de détails sur «le labeur» de ces 7 jours.

Alexandru Vona est mort en 2004, Irina Izverna-Tarabac l'a suivi trois ans après et le plan initial est resté peser seulement sur les épaules d'Irina Mavrodin, qui note dans l'*Argument* du volume *7 jours avec Alexandru Vona*, publié en 2011: «À présent, il ne reste que moi de ce fameux trio plein de vie et de projets, de ce trio glorieux. Je suis restée avec la mission de pleurer, me souvenir et écrire. Ou, pour mieux dire, je suis restée avec la mission d'écrire pour pleurer et me souvenir» (p.16).

Portant le sous-titre «Conversation avec Irina Izverna-Tarabac et Irina Mavrodin», le livre paru aux éditions Timpul se présente en égale mesure comme une restitution et comme un document. Au cours de ces sept séances, dans l'appartement parisien de l'ingénieur Albert Samuel – sur lequel très peu d'amis de la moitié de siècle vécue en France savaient que sous le nom d'Alexandru Vona, celui-ci avait écrit le troublant roman *Fenêtres murées*, traduit par Alain Paruit et publié par Irina Mavrodin dans la collection «Lettres roumaines», chez Actes Sud, en 1995 - on voit défiler non seulement des personnages de la compliquée histoire familiale de l'écrivain, mais

également une période de l'histoire de la Roumanie moderne, parallèlement à la vie de *grand maître de l'indécision*, comme il se définissait lui-même.

L'incursion dans l'existence d'Albert / Alexandru ne saurait être réalisée sans descendre dans le temps, pour arriver dans l'Espagne de l'année 1492. À cette époque, des communautés entières de Juifs espagnols – parmi lesquels les ancêtres de l'écrivain, dont le nom complet est Alberto Enriquè Samuel Bejar y Mayor – sont parties en errance, obligées de quitter les territoires où elles vivaient depuis quinze siècles. Où qu'ils fussent arrivés, dans l'Empire Ottoman ou dans le Nouveau Monde, les descendants de ces communautés ne se mélangeaient pas aux populations locales par des mariages mixtes, mais pratiquaient une endogamie permettant de garder leurs noms et d'autres traits identitaires (pour l'exemple, les parents de l'écrivain étaient cousins germains).

Grandissant dans une famille de grande ouverture culturelle – dont les membres ont été associés aux principautés roumaines depuis les XVII-XVIII^e siècles, avec l'arrivée des Phanariotes – l'enfant Albert reçoit depuis petit «le bain» d'un plurilinguisme étonnant. Dans la famille, il parlait d'habitude l'espagnol (le classique et le moderne); la langue allemande était utilisée par les deux garçons dans la communication avec leur gouvernante et avec la grand-mère maternelle; le roumain (tout comme le français) n'ont été appris par Albert que vers la fin de sa première décennie de vie, pour pouvoir être intégré dans l'enseignement secondaire public.

L'incursion dans la mémoire d'Albert/Alexandru récupère des fragments précieux de l'histoire de la famille, tout en esquissant des portraits d'ancêtres impliqués dans des moments-clés de cette partie de l'Europe (un de ses aïeuls, un oncle, Davicion Bally, a été le protecteur des révolutionnaires de 1848; le grand-père maternel, qui était banquier, a contribué à payer la dette de guerre de la Bulgarie). Par le biais des questions pas trop fréquentes des deux interlocutrices, mais ayant un rôle de jalon, le narrateur octogénaire – «cet être fabuleux, hors du temps, portant en soi l'histoire de toute l'humanité» (p. 29), comme le considère Irina Mavrodin – passe de l'histoire de sa famille à la remémoration de sa propre évolution: ses études au lycée «Spiru Haret», ses lectures d'enfance et d'adolescence (*David Copperfield* est le premier livre qui l'a «tourmenté»), l'amitié avec Emil Ivănescu, Ovidiu Constantinescu et d'autres figures représentatives de la jeune *intelligentsia* roumaine de la quatrième décennie du XX^e siècle.

Les cercles concentriques du souvenir s'étendent de l'espace personnel à l'espace social et culturel et l'évocation de l'atmosphère durant ses études universitaires (la période de la guerre) a une vraie dimension de *témoignage*: les années comme étudiant à l'École Polytechnique de Bucarest (qui lui serviront dans sa «deuxième vie», comme ingénieur d'élite, dans le pays d'adoption); le climat culturel de la période où Vona a reçu le Prix des Fondations Royales, en 1947, la dernière fois que ce prix ait été décerné (le manuscrit fut soumis au jury par son ami, Ovidiu Constantinescu); des portraits fins, surprenant l'essentiel, de figures telles Petru Comarnescu, Margareta Sterian, Mircea Eliade (le dernier fut l'ami constant de Vona, jusqu'à sa mort).

Une autre dimension des conversations de l'appartement de Neuilly-sur-Seine, un autre témoignage/ confession de Vona porte sur la genèse de son roman, *Ferestre zidite/Fenêtres murées*. À la question juste d'Irina Mavrodin, intéressée – comme poéticien/poéticien ayant fondé une école dans le domaine – par ce «but majeur», Vona raconte l'histoire du roman paradigmatique *Ferestre zidite*, que son interlocutrice considère «une œuvre *produisant des sens* [...] que l'on n'écrit pas pour

enregistrer ce que l'on sait déjà, mais pour entrer dans une nouvelle connaissance, apprendre par écrit, par *l'action d'écrire*, des sens jusqu'alors inconnus» (p. 88) On apprend ainsi des détails sur les titres successifs du roman, sur l'histoire du manuscrit, gardé près d'une moitié de siècle par Ovidiu Constantinescu (qui le publiera en 1993), sur l'attitude des éditeurs français pendant les premières années de l'exil (lorsqu'une mauvaise traduction compromet la publication) et, surtout, le témoignage de l'auteur en ce qui concerne le déclic initial: «En fait, ce livre a été écrit avant d'être pensé, sans être conçu, sans aucun dessein directeur» (p. 145) et les détails exacts du «labeur».

Kaléidoscopique, fragmentaire, ce volume de conversations enregistrées, transcrites, gardées dans un tiroir, sauvées et publiées quelques mois avant la disparition du dernier participant à la conversation est très émouvant. On peut le lire, sans doute, comme un riche et dense complément des archives littéraires, alors qu'une grande partie du contenu peut constituer un petit manuel de poïétique/poétique, par la prégnance de la problématique abordée. Un manuel *en train de se faire*, ayant comme support la réflexion d'un théoréticien, alternant et allant dans le même sens avec celle d'un auteur. Mais *7 jours avec Alexandru Vona* se dévoile en même temps comme une victoire sur la mort et l'oubli. Même si Irina Mavrodin nous transmet comme héritage – avant sa récente disparition – un livre né du désespoir et de la douleur de la perte, un livre endeuillé, la Grande Dame de la francophilie roumaine nous laisse avant tout l'exemple généreux d'une vie dédiée au bien et au beau, d'une existence consacrée à l'écriture.

Elena-Brândușa STEICIUC,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
selenabrandusa@yahoo.com

Identity at the Interface. *Negotiating Identities. Constructed Selves and Others*, edited by Helen Vella Bonavita, Rodopi Press, 2011

Based on the first edition of *Strangers, Aliens and Foreigners* conference in 2009, Oxford, United Kingdom, the volume entitled *Negotiating Identities. Constructed Selves and Others* edited by Helen Vella Bonavita sheds an interdisciplinary light on the permanently shifting issues of identity and otherness in the controversial context of migration, exile and invasion. The volume brings together in a unitary frame diverse insights into the problematic relations of belonging, self, other, estrangement, or substitution, creating thus a kaleidoscopic space for reconsidering the issues at hand. Whereas some of the chapters center on specific historical or geographic frames, others discuss more general topics, but all of them question concepts of national and individual identity, rewriting them in the widening context of globalization. What the interlacing of chapters demonstrates is that definite ideas about identity and belonging and about self and other can be easily deconstructed and deserve reconsideration, either because

of the shifting historical and geographical conditions, or by the ever changing and always moving human being.

The volume consists of ten chapters, dealing with various aspects of the afore-mentioned topics. All chapters, authored by different scholars from various parts of the world, are based on 10 papers presented at the 2009 conference and selected on the basis on thematic and qualitative principles from more than twenty four contributions from the conference. What unites these diverse perspectives is the framing title of "Negotiating Identities", suggesting thus from the very cover the interrogative character of the entire volume. All chapters seem to center around the same questions regarding identity, revealing unknown and often ignored aspects regarding the individual's struggle to negotiate a place in the world. Therefore, despite the fact that they are based on ten different conference papers, with no apparent connection during the initial presentation, all chapters are related, interfering with one another, each of them discussing issues raised in the other chapters.

As the editor mentions in the preface of the volume, one of the recurrent issues seems to be that of national identity and its alterations in time and space. In close connection with this subject, the concept of foreignness and its relation with nativeness come into discussion. Thus, the common denominator of all papers seems to be that both national identity and foreignness (considered both from the point of view of the foreigner and of the native) are concepts far from being clear, and undergo a permanent process of redefinition. To support these statements, the editor finds Eric Hobsbawm's concept of "imagined community" to be the common denominator for all the papers in the volume: "The 'imagined community'", says Helen Vella Bonavita, "is a key concept in a collection of chapters which all, in one way or another, deal with the search for identity within a context of migration and/or exile. Whether the community be that of the nuclear family, a religious or a national community, the chapters sought to offer new insights into the strategies used by individuals and communities to define themselves, and each other."

To conclude, what seems to bring together all contributions is the permanent question mark that seems to surface whenever a 'clear' concept is brought into discussion. This permanent need for rewriting is due to the fact that 'fixed' concepts prove to be dangerous, leading to excess, and generating abuses. That is why what the entire volume aims at saying is that whenever dealing with subjects centered on the place of the individual in the world we ought to reconsider what is thought to be definite.

From a broader view, two directions can be distinguished reading the chapters of the volume. On the one hand, there is the practical approach: the case studies dealing with special situations of discrimination, exile, or (forced) migration, etc. Particular issues with exact historical and geographical coordinates have been brought into attention in order to convey the idea that no matter the corner of the world, the matters dealing with identity and discrimination are the same. Theoretical issues dealing with the self and the other, and mainly of postmodern expression, are thus sieved by the immediate experience and particular aspects of reality *per se*.

For example, Irén Annus brings into discussion in the first chapter of the volume a problem less discussed in the framework of identity and migration: the matter of the tourist. Her paper, entitled *Tourism, Self-Representation and National Identity in Post Socialist Hungary*, deals with the subject of constructing the self-identity of Hungary in the new context of post-Communism. What the Hungarian people try to do, according to

Annus is to make sense of their own identity and portray themselves for the critical eye of the tourist. National identity is thus conceived here from a broad point of view, as the chapter deals with an entire country's efforts to convey a unitary image meant to place it on the touristic map of the world. Based on a postmodern theoretical framework, Irén Annus tackles the issues of a nation trying to find its identity. The conclusion drawn by the researcher is that Hungary identifies itself as a border state, between the East and the West of Europe. This middle position resembles very much, from a theoretical point of view, Homi K. Bhabha's 'in-between', a "connective tissue between cultures, with hybrid cultural traits, belonging to both and to neither" (p. 15). In this light, discussions about self and other are brought to a new level. We are no longer concerned with the identity of the individual in his struggle to negotiate a place in the world and a particular representation of himself, but with the quest of an entire country to construct a self-image in the context of a new Europe, itself dealing with its own identity search.

On a different level but still in the same field of dealing with real case studies, there is Audrey Verma's chapter about the Black Magic Women of Indonesia. Coming from the opposite corner of the world, and proving that identity-related issues go beyond any borders of land or race, Verma's chapter brings into discussion the immigrant caught between the foreigner and the native. More exactly, the author discusses the particular case of the female foreign domestic workers in Singapore and how these women are wrongly perceived as sorceresses due to abusive accusations of witchcraft. Starting from a fictional background (rumors, archaic, non-scientific beliefs), these accusations, despite the fact that they are spoken in a hushed undertone, have real repercussions over the lives of these immigrants. Consequences of this fear of the native not to be invaded by the immigrant go as far as termination of working contracts and even repatriations. The scholar uses in her contribution real examples of sorcery accusations and the testimonies of domestic workers who have lost their jobs due to these accusations, reckoning that this is a form of abuse that merely substitutes physical violence. Still, Verma's chapter goes beyond this particular aspect, bringing into discussion what happens when the foreigner becomes dangerously similar to the native and the various othering strategies used by the native in order to keep the foreigner always as the 'different', that is as the outsider. It is the center's battle not to be replaced by the margin, when the margin is close to substituting for the center, a problem all dominant cultures have to face, especially in the context of globalization.

If the chapters mentioned above discuss real cases of negotiating identities, there are the more theoretical papers, tackling issues such as identity, othering, strangeness, etc., illustrated in literary and cultural studies. For example, Helen Vella Bonavita brings drama on stage, analyzing how the image of King John is constructed by different sixteenth-century writers (Robert Calvin, William Shakespeare, and Edward Coke), all focusing on matters related to the identity of the English nation. The scholar focuses her contribution on issues related this time to the responsibility of a foreigner to the English crown and legal system. All plays have as the main character King John of England, a controversial part of this country's history. The analysis focuses on the relation between the monarch and the nation and on various 'othering' strategies, ways of constructing the cultural and national other through the eyes of a character who himself is the embodiment of the 'other'.

If Helen Vella Bonavita's chapter is about establishing borders between self and other, Joshua Getz's contribution turns the discussion towards erasing these borders. Getz discusses Anne Michaels' novel, *Fugitive Pieces*, dealing with one of the problems faced by immigrants, namely that of preserving their authenticity, not losing themselves among the others. Starting from Levinas' theory about the responsibility for the other and focusing the chapter on the relation between characters, the scholar deals with theories about, self, other, and especially the way in which the individual struggles to preserve the identity of the other as a form of diversity and recognition of the different. Issues like orphanhood, cultural legacy, and the Holocaust are brought into the more general discussion about preserving identity while negotiating otherness. "The responsibility for the neighbor's destiny," concludes Getz in the final lines of his chapter, "and the neighbor's suffering is paramount, and in truly facing the other one is bound to bear the weight of the world" (p. 149).

These chapters illustrate best the unitary idea of the entire volume. All other papers are variations on the same theme, bringing together the most diverse of perspectives, and still, conveying the same conclusion: there is no 'fixed' way of conceiving the self or the other and there is no single way of defining identity. These are all concepts brought under constant negotiation by individuals, nations, and cultures. Thus, in a world of continuous change, the place of the individual, be it native or foreign, proves to be only transient. The self, as well as the other, is always under construction, whereas identity at large always raises question marks.

Oana-Elena STRUGARU
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
oana_andriese@yahoo.com

IV. NOTE DESPRE AUTORI

NOTE DESPRE AUTORI

Daniela PETROȘEL (b. 1977) is a lecturer at the Department of Romanian Language and Literature, Faculty of Letters and Communication Sciences, “Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania. Her fields of interest are Romanian Literature, Literary Criticism, and Theories of Reading. She teaches courses on History of Romanian Literature, Europeanism and Ethnocentrism, The Theory of Parody etc. She obtained the Ph. D. in Philology, and published her thesis in 2006 under the title *Rhetorics of Parody*. She edited two volumes with different topics on Romanian literature and criticism, and published various papers in collective volumes. Her recent research focuses on the relations between Literature and Technology with an emphasis on Avant-Garde, science-fiction and cyberfiction.

daniela.petrosel@gmail.com

Julie BEAULIEU holds a Ph.D. in Literature (Université de Montréal, Canada, 2007). Her thesis entitled *L’entrécriture dans l’œuvre de Marguerite Duras: texte, théâtre, film* proposes a reflection on Marguerite Duras’ hybrid writing, its modulations and transformations, and particularly its translation from text to film. Julie Beaulieu received the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada for a postdoctoral study on film adaptation and sexual representation in cinema, a study she pursued at the Mel Hoppenheim School of Cinema of Concordia University (Canada, 2008-2010). She has translated into French the writings of the American avant-garde filmmaker Maya Deren (*Écrits sur l’arte et le cinéma. Une Anagramme d’idées sur l’art, la forme et le cinéma*, avec Éric Alloï et Sébastien Côté, Paris: Éditions Paris-Expérimental, 2004). She has also published several articles on literature, especially Marguerite Duras, and cinema. Julie Beaulieu is now adjunct professor in Film Studies at the Département des littératures of Université Laval (Quebec, Canada).

julie-beaulieu@cgocable.ca

Amaury DEHOUX is a Ph.D. student in “Langues et Lettres” at the Faculty of “Philosophie, Arts et Lettres” of the Université catholique de Louvain. Specializing in General and Comparative Literature, he has engaged in the postgraduate project *The European and international new technologies narrative: paradigms, terms and issues*, which seeks to define and analyze the anthropological and cognitive perspectives as issues characterizing *the new technologies narrative*. The contemporary novel and digital literature are other fields of his scientific interest.

amaury.dehoux@uclouvain.be

Roxanna CURTO is Assistant Professor of French and Spanish at the University of Iowa. She received her Ph.D. in French from Yale in 2008, and an A.B. in Romance Studies from Harvard in 2001; from 2008 to 2011, she was an Assistant Professor at Illinois State University. Curto is a specialist in 20th-century French and Francophone literature and culture, postcolonial and literary theory, Latin American theatre, and comparative Caribbean studies. She is currently completing a book manuscript, *Inter-tech(s): Colonialism and the Question of Technology in Francophone Literature*, which examines the representation of modern technologies in the works of Francophone writers from Africa and the Caribbean. She is also writing a series of articles exploring connections between Aimé Césaire and Latin American literature, in order to argue that Césaire's works can be interpreted from the perspectives of Afro-cubismo and negrismo, magical realism, and the "theater of development" movement. Her second book project is a study of the representation of sports, especially soccer, in literature and film, focusing on their fundamental role in post-colonial body politics, nation-building, and the formation of collective imaginaries. Curto's articles on Beyala, Bhêly-Quénou, Césaire, Loba, Lopes and Senghor have appeared in *French Literature Series*, *Research in African Literatures*, the *Journal of the African Literature Association*, and in two edited volumes, *Trains, Literature and Culture: Reading/Writing the Rails*, and *Francophone Cultures and Geographies of Identity*. She is also the editor of the French Caribbean section of *The Year's Work in Modern Language Studies*.

roxanna.curto@gmail.com

Prakash KONA is a writer, teacher and researcher working as an Associate Professor at the Department of English Literature, The English and Foreign Languages University (EFLU), Hyderabad, India. He is the author of *Nunc Stans* [Creative Non-fiction: 2009, Crossing Chaos enigmatic ink, Ontario, Canada], *Pearls of an Unstrung Necklace* [Fiction: 2005, Fugue State Press, New York] and *Streets that Smell of Dying Roses* [Experimental Fiction: 2003, Fugue State Press, New York].

prakashkona@gmail.com

Rosine KOUADIO is a Ph.D. student in Contemporary Literature at the University of Cocody (Abidjan). Her thesis concerns science-fiction and its practice in the novels of Stefan Wul.

rosinek777@yahoo.fr

Liviu LUTAS is a post-doctoral research fellow in French Literature at the University of Lund, Sweden. His doctoral thesis, *Biblique des derniers gestes de Patrick Chamoiseau - Fantastique et Histoire*, published in 2008, focuses on literature from the French West Indies. At the moment, he is conducting his research in the field of narratology, more precisely the study some aspects of the narrative metalepsis as defined by Gérard Genette, research which is financed by *Riksbankens Jubileumsfond*. He is especially interested in the didactics of literature and is also teaching at upper secondary level in Sweden.

liviulutas@yahoo.com

Petru Ioan MARIAN graduated from the Faculty of Letters of „Ștefan cel Mare” University, Suceava in 2002. He graduated from the master program of studies ‘Literary Hermeneutics’ of „Alexandru Ioan Cuza”, Iași (2002-2004), followed by that of “P. R. and Communication” of Ștefan cel Mare” University, Suceava (2005-2006). Between 2007-2010, he attended the PhD. ‘Science of Communication’ program of studies of ‘București University,’ Faculty of ‘Journalism and Communication Sciences’. Since 2007 he teaches university classes for the Faculty of Letters and Communication Sciences of „Ștefan cel Mare” University, Suceava. He is part of the research network „Diversité des expressions culturelles et artistiques” of ‘AUF’and, since 2011, he is member of ‘The Romanian Association of Press History’ (ARIP). He is working in the fields of mass-media research, communication sciences, and cultural studies.
marian_petru@yahoo.com

Nadja MÜLLER, born in 1972, is a researcher and lecturer at the Institute of Modern German Language and Literature Studies at the Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf. Her main fields of research are literature of the 18th century, irony and satire, medieval and myths reception and “Bürgerlicher Realismus”.
Nadja.Mueller@uni-duesseldorf.de

Dan H POPESCU is Associate Professor of English at Partium Christian University, Oradea. He teaches courses in Anglo-American culture and civilization (*Anglo-American Mass Culture, Contemporary North-American Science-Fiction, 20th Century American Literature, Anglo-American Travel Literature*). Books: *Efectul de parabolă/ The Parable Effect* (2006). Translations: *A Poetics of Postmodernism*, by Linda Hutcheon (2002); *Postmodernist Fiction*, by Brian McHale (2009). Areas of research: Parable and Allegory; Critical Reception of American Literature in Communist Romania; Travel Literature.
dhpopescu@yahoo.com

Ana RUIZ. Geb. 11.8.1966 in San Sebastián (Guipuzkoa – Spanien); 1984–1989 Studium der Germanistik, Universität Valladolid, 1989- 1990 Studium der Nordistik und Literaturwissenschaft, Universität Kiel; 2002 Dr. phil., Universität Complutense Madrid (Doktor Europeus); 1989-99 wissenschaftlicher Assistent, Institut für Spanisch als Fremdsprache, 2009-2011 Leiterin vom Institut für Spanisch als Fremdsprache an der Universität Internacional Menéndez Pelayo; Seit 1998 Dozentin an der , Germanistischen Abteilung – Institut für Linguistik, moderne Sprachen, Logik und Wissenschaftsphilosophie, Literaturwissenschaft und Komparatistik. Universität Autonoma de Madrid.
a.ruiz@uam.es

Dolores JUAN MORENO graduated with honors in Hispanic Philology at the University of Balearic Islands in 2008. She worked as a Foreign Language Assistant at the College of the Holy Cross (USA) and she is currently Associate Professor at the UIB (Universitat de les Illes Balears) and the CESAG (Centre d’Ensenyament Superior Alberta Giménez). Her publications include an essay in the volume *Versos Robados* published by Editorial Renacimiento in 2011 and several articles in books and international renowned journals. Her interests focus on Contemporary Spanish Poetry,

especially on the work of the Andalusian poet Aurora Luque (Almeria, 1962), who also is the subject of her doctoral dissertation.

dolores.juan@uib.es

Julien LEBRETON is Master 2 student in French Literature at Reunion Island University, Faculty of Letters. His dissertation of Master 2 (*Rabelais faititre: ou Rabelais à l'épreuve de la poésie*), which is under the supervision of Professors Patrice Uhl and Mireille Habert, examines the influence of poetry on Rabelais's work. He is the author of one article on Rabelais (*Rabelais poète: pour une poétique des "tremblés de la frontière": l'ambiguïté dans tous ses états*), which is about to be published in the *Revue d'Histoire Littéraire de la France*.

julien.pierre4@wanadoo.fr

Andra-Lucia RUS is a PhD candidate at the Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca, with a thesis on *The City in the Novels of the Norwegian Writer Lars Saabye Christensen*. She holds a Bachelor degree in English and Norwegian language and literature and a Master degree in British Cultural Studies.

rus_andra@yahoo.com

Ismail SALAMI, born in Tehran in 1968, is an Iranian writer, critic, and lexicographer. He has written two volumes of commentaries on European novels and plays entitled *A Study of Thirty Great Novels* and *A Study of Thirty Great Plays*. A prolific translator, he has translated into English many works of Persian poetry, including *With All My Tears* by Fereydon Moshiri, *Another Birth* by Forough Farrokhzad, *The Water's Footfall* by Sohrab Sepehri, *Maybe It's the Messiah* by Simin Behbahani, and *The Complete Poems of Hafiz*. He has taught English literature at Tehran University, Allameh University, Alzahra University, and Teachers' Training College.

salami46@gmail.com

Iolanda STERPU, PhD is a lecturer at the Faculty of Letters (Department of Romanian Language and Literature, Comparative Literature and Journalism) of the Alexandru Ioan Cuza University of Iasi, Romania, where she teaches Romanian culture and civilization and Romanian as a foreign language (intensive courses). She has also taught Romanian in France, at the University Toulouse II – Le Mirail (2001-2003) and at the Jean Monnet University of Saint-Etienne (2005-2009). Books (published in Romanian): *Dialogue – Its Structure and Functions in I. L. Caragiale's Plays* (2000); *Romanian as a Foreign Language: Grammar and Exercices* (2004); *A Dictionary of Romanian Verbs, Translated into English, French, Spanish and Modern Greek* (2007, in colaboration); *Conjugating Romanian Verbs: Grammar and Exercices for Foreigners* (2010). Areas of competence: applied linguistics; stylistics; teaching Romanian as a foreign language (theory and practice); teaching Romanian culture and civilization.

i_sterpu@yahoo.com

Anca PROCOPIUC ANDREI est doctorante à l'Université «Stefan cel Mare» de Suceava, où elle prépare une thèse de doctorat sur : *Traduction et adaptation en*

roumain des nouvelles de Prosper Mérimée sous la direction de madame le professeur Albumița Muguraș-Constantinescu.

anca_82andrei@yahoo.fr

Muguraș CONSTANTINESCU. Professor of French literature and literary translation, accredited to supervise research at the «Ștefan cel Mare» University from Suceava. She is editor-in-chief of the periodical *Atelier de Traduction*, director of the Research Centre INTER LITTERAS, coordinator of the master's programme Theory and Practice of Translation. She published the volumes: *Imaginaire du conte / Fairy-Tale Imaginary*, *Pratique de la traduction / Translation Practice*, *La traduction entre pratique et théorie / Translation Between Practice and Theory*, *Les Contes de Perrault en palimpseste / Perrault's Tales in Palimpsest*, *Lire et traduire la littérature de jeunesse / Reading and Translating Children's Literature*, as well as translated from Charles Perrault, Raymond Jean, Pascal Bruckner, Gilbert Durand, Jean Burgos, Gérard Genette, Alain Montandon, Jean-Jacques Wunenburger, Georges Vigarello, Jean-Jacques Courtine.

mugurasc@gmail.com

Elena-Brandusa STEICIUC. Professor at the "Ștefan cel Mare" University, Suceava. Specialist in French and Francophone Literatures: Maghreb, Quebec and Antilles, as well as French-speaking authors of Eastern Europe. She has lately published: *Horizons et identités francophones* (Suceava University Press), *La Francophonie au féminin* (Iasi, Universitas XXI) and *Fragments francophones* (Junimea). Member of *Association Internationale des Etudes Québécoises* (Canada), *Central Europe Association for Canadian Studies* (Brno), *Association Roumaine des Départements Universitaires Francophones* (Romania), *Conseil International d'Etudes Francophones* (USA). Chief editor of: *Atelier de traduction* (Suceava University), *Meridian critic* (Suceava University); member of the scientific board of: *Otago French Notes* (University of Otago, Dunedin, New Zealand), *Acta Yassiensia Comparationis* (Iasi University). Chevalier dans l'Ordre des *Palmes Académiques* (France) since 2004.

selenabrandusa@yahoo.com

Oana-Elena STRUGARU is a teaching assistant in Romanian literature at Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences. In 2011 she defended her PhD thesis entitled *Exile and Identity in the Works of Andrei Codrescu*, supervised Professor Mircea A. Diaconu. She attended various conferences and published many articles in volumes and journals in Romania and abroad and she is part of the international network *Alternative Academia*.

oana_andriese@yahoo.com