

Genrehybriditeit in de literatuur
Hybridations génériques en régime littéraire

CAHIER VOOR LITERATUURWETENSCHAP (CLW)
Hoofdredacteurs: Hans Vandevoorde & Bart Eeckhout

CLW 1 (2009)

Tijding en tendens. Literatuurwetenschap in de Nederlanden
Sascha Bru & Anneleen Masschelein (red.)

CLW 2 (2010)

Les nouvelles voies du comparatisme
Hubert Roland & Stéphanie Vanasten (éd.)

CLW 3 (2011)

Hermeneutiek in veelvoud
Lars Bernaerts & Jürgen Pieters (red.)

CLW 4 (2012)

Literatuurwetenschap en uitgeverijonderzoek
Kevin Absillis & Kris Humbeeck (red.)

CLW 5 (2013)

Marges van de literatuur
Arnout De Cleene, Dirk De Geest & Anneleen Masschelein (red.)

CLW 6 (2014)

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

CLW 7 (2015)

Grote gevoelens in de literatuur
Tobias Hermans, Gunther Martens & Nico Theisen (red.)

CLW 8 (2016)

Stad en migratie in de literatuur
Bart Eeckhout, Vanessa Joosen & Arvi Sepp (red.)

CLW 9 (2017)

Genrehybriditeit in de literatuur
Hybridations génériques en régime littéraire
Reindert Dhondt & David Martens (red.)

CLW 9 • CAHIER VOOR LITERATUURWETENSCHAP

GENREHYBRIDITEIT IN DE LITERATUUR

HYBRIDATIONS GÉNÉRIQUES
EN RÉGIME LITTÉRAIRE

Reindert Dhondt & David Martens (red.)



ACADEMIA
PRESS



Uitgeverij Academia Press
Prudens Van Duyseplein 8
9000 Gent
België

www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediativisie van Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 94 014 5125 3
D/2017/45/718
NUR 617

Reindert Dhondt & David Martens (red.)
Genrehybriditeit in de literatuur – Hybridations génériques en régime littéraire
Gent, Academia Press, 2017, 175 p.

Vormgeving cover: Keppie & Keppie
Zetwerk binnenwerk: Punctilio

© De auteurs & Uitgeverij Lannoo nv, Tielt

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

INHOUDSTAFEL

GENREHYBRIDITEIT IN DE LITERATUUR HYBRIDATIONS GÉNÉRIQUES EN RÉGIME LITTÉRAIRE

Inleiding	5
Reindert Dhondt & David Martens	
Generische hybridisering in de literatuur – Hybridations génériques en régime littéraire	11
David Martens & Reindert Dhondt	
Généricité hybride dans <i>Variété</i> de Paul Valéry	47
Tom Serpieters	
La généricité composite d’une collection patrimoniale : les ‘Albums de la Pléiade’	65
Marcela Scibiorska	
Latijns-Amerikaanse populaire muziek in de literatuur van de Spaanstalige Caraïben	77
Rita De Maeseneer	
Genrehybriditeit in de hedendaagse Spaanstalige literatuur: essay en narratieve fictie	89
Dagmar Vandebosch	
Postdramatische paradoxen: over genre en mediaturgie	101
Christophe Collard	
Hybride en multimodaal: nieuwe genretheorie en het literaire hoorspel vandaag	113
Lars Bernaerts	

BIJDRAGE BUITEN HET THEMA

Philology and the digital writing process	129
Thorsten Ries	

HET VELD

Intertekstualiteit	161
Mathias Meert	
Het imaginaire reisverhaal	167
Thomas Pierrat	
Personalía	173

GENREHYBRIDITEIT IN DE LITERATUUR

**HYBRIDATIONS GÉNÉRIQUES EN RÉGIME
LITTÉRAIRE**

INLEIDING

Reindert Dhondt
(Universiteit Utrecht)

David Martens
(KU Leuven – MDRN)

Hybriditeit is een metafoor met een verrijkende culturele draagwijdte. Als een sleutelbegrip in de reflectie over zowel het postmodernisme (Hassan, Hutcheon) als het postkolonialisme (Gilroy, Young), maar ook binnen *cultural studies* (Hall, García Canclini) en *globalization theory* (Kraidy, Nederveen Pieterse), ontmantelt de idee van hybriditeit namelijk binaire tegenstellingen en hiërarchieën die kaderen in wat Jacques Derrida de ‘westerse metafysica van de aanwezigheid’ noemde en ontmaskert ze essentialistische ideeën over identiteit of eenheidsbegrippen zoals natie of ras. Terwijl in de klassieke rassentheorie vermenging beschouwd werd als een bedreiging of contaminatie van een solide en homogeen geachte identiteit, prijst Homi Bhabha in *The Location of Culture* juist haar bevrijdend potentieel: ‘The display of hybridity – its peculiar “replication” – terrorizes authority with the ruse of recognition, its mimicry, its mockery.’ (1994: 115) Hybriditeit is in die opvatting niet zomaar een sociaal of cultureel bijeffect van kolonisatie, maar biedt juist een mogelijkheid tot verzet om de bestaande gezagsstructuren te doorbreken.

Die omdraaiing van de negatieve connotatie van de notie ‘hybride’ deed zich ook voor in de theorievorming over literaire genres: hoewel de klassieke genredriehoek blijft doorwerken, gaat men niet langer op zoek naar wezenskenmerken van hoofdgenres, maar beschouwt men net hybride schriften opwindend omdat ze de klassieke conventies ondermijnen die het schrijven en lezen van individuele teksten reguleren. Desalniettemin verwierp menig onderzoeker de term ‘hybriditeit’ omdat deze een essentialistische logica en een statische visie op genrecategorieën veronderstelt. Zo werd de alternatieve term *blending* verkozen, omdat hybriditeit in laatste instantie berust op een idee van puurheid en onveranderlijkheid. Een dergelijke evolutionaire en dus normatieve visie kan leiden tot wat Christopher Pittard toepasselijk een ‘eugenics of genre’ (2011: 211) heeft genoemd in zijn studie over de laat-Victoriaanse detectiveroman: het bewust willen uitzuiveren van ‘degeneratieve’ of ‘parasitaire’ kenmerken, i.c. fantastische of romantische kenmerken, die de puurheid van het genre contamineren.

In ‘La loi du genre’ betoogt Derrida echter al dat ieder genre intrinsiek onzuiver is (1986: 253). Hybridisering verwijst in dit verband niet zomaar naar een voorliefde voor bijvoorbeeld collage, meertaligheid of intermedialiteit in hedendaagse kunstpraktijken, maar ook en vooral naar een kentheoretische breuk. Zo staat Jan Baetens in het artikel ‘Monomedial Hybridization in Contemporary

Poetry' stil bij de alomtegenwoordigheid van het concept en zijn epistemologische consequenties voor de cultuurwetenschappen: 'one might say that hybridity has become so dominant a way of thinking that it affects not only most domains of literary theory and criticism, as demonstrated for instance in modern genre theory, which is now almost by definition genre hybridization theory [...], but also our idea of the text itself, whose "purity" has nowadays become almost unthinkable' (2003: s.p.). De creatie van nieuwe, hybride genres en de combinatie van verschillende media beïnvloeden met andere woorden ook de manier waarop we nadenken over genres die tot voor kort als homogeen of 'puur' werden aangezien.

Het vermengen van esthetische categorieën, genres en media in de hedendaagse literatuur leidde op zijn beurt tot nieuwe transgenerische en intermediale benaderingen in de postklassieke narratologie. Ook de Franse discoursanalyse, die verhalende teksten situeert in een bredere benadering van het vertoog, biedt inspiratie voor het herdenken van de notie van genre. Volgens Jean-Michel Adam zijn teksten te complex en te heterogeen om te worden ingedeeld in een overkoepele typologie, die als abstractie weliswaar inzichtelijk is, maar altijd reductionistisch: 'Un genre relie ce que l'analyse textuelle parvient à décrire linguistiquement à ce que l'analyse des pratiques discursives a pour but d'appréhender socio-discursivement' (1999: 83). Wat telt voor Adam, is niet een classificering volgens vooraf bepaalde formele of thematische genrekenmerken, maar de dynamische idee van genericiteit, die hij als volgt definieert: 'une nécessité socio-cognitive qui relie tout texte à l'interdiscours d'une formation sociale' (Adam & Heidmann 2004: 62).

Wie de hybriditeit van literaire genres bestudeert, dient bijgevolg niet alleen oog te hebben voor plotstructuren, vertelinstanties of chronotopen, maar ook voor de ontmoeting met andere vertoogtypes en andere media naast het boek. Vandaar dat drie – vaak onderling afhankelijke – vormen van generische hybridisering voorop gesteld worden in dit themanummer, waarvan het onderwerp zich op het snijvlak bevindt tussen genretheorieën, discoursanalyse en intermediale benaderingen.



Deze aflevering van het *CLW* bestrijkt een brede waaier aan topics die de kwestie van generische hybriditeit centraal stellen, maar niet beperken tot literaire genres. Het nummer opent met een beschouwend overzichtsartikel waarin vormen van tekstuele, mediale en discursieve hybridisering worden besproken in hun onderlinge samenhang. Daarbij wordt gefocust op respectievelijk de (para)tekstuele kenmerken van genrevermengingen, de manier waarop de vermenging tussen het literaire vertoog en niet-literaire vertogen het genrebegrip aantast, en de mate waarin het genre wordt bepaald door het medium. Tegenwoordig is er sprake van toenemende intermediale genretransformaties en remediaties. Zowel de plastische kunsten als audiovisuele media hebben het ontstaan van nieuwe genres in de

hand gewerkt (*graphic novel*, *filmessay*, *cinéroman*, etc.), maar ze hebben ook traditionele genres aangetast – denk aan de impact van het internet op de dagboekliteratuur. Deze mengvormen bevatten vaak een reflectie op het functioneren van zowel simultaan als separaat werkende media.

In zijn bijdrage aan dit nummer, bestudeert **Tom Serpieters** de generische hybriditeit van Paul Valéry's *Variété* (1924-1944), een bijzonder heterogene essaycollectie in meerdere volumes. Serpieters onderzoekt de spanning tussen, aan de ene kant, de voorstelling van de essays als een samenhangend geheel en de auteurspoëtica, en, aan de andere kant, de niet te reduceren veelvormigheid van de teksten, waaronder zowel lezingen, voorwoorden, brieven als aantekeningen vallen. In navolging van Dominique Maingueneau onderscheidt hij vier types van genericiteit om de zogenaamde 'écriture de l'esprit' bij Valéry te bestuderen, in het spanningsveld tussen, enerzijds, een autobiografische schrijftuur die vertrekt van de geestesgesteldheid van het ik en, anderzijds, een diagnose van het collectieve geestesleven.

Marcela Scibiorska onderzoekt de generische heterogeniteit van de *Albums de la Pléiade*, jaarlijks wisselende volumes die bij aankoop van drie exemplaren uit de prestigieuze Pléiade-collectie cadeau worden gegeven. Deze rijk geïllustreerde albums bevatten doorgaans een biografische schets van de auteur aan wie ze gewijd zijn, hoewel ze vaak in het voorwoord afstand nemen van het klassieke biografiegenre. In het bijzonder focust Scibiorska op de spanningen tussen de verschillende componenten die de genericiteit van de reeks bepalen, zowel aan de kant van de lezer als wat het discours van de samenstellers en uitgeverij Gallimard betreft, waarbij ze ook de iconografische dimensie in acht neemt.

Rita De Maeseneer focust op de *intermedial turn* in de hedendaagse literatuur van de Spaanstalige Caraïben, meer bepaald op de relatie tussen literatuur en Latijns-Amerikaanse populaire muziek. De Maeseneer toont overtuigend dat tot de eeuwwisseling het incorporeren van referenties aan populaire muziekgenres zoals bolero of guaracha in romans, niet enkel een manier was om een plaats te geven aan een belangrijke pijler in het collectieve geheugen, maar vaak ook in dienst stond van subversieve strategieën (feminisme, subalterniteit, *queering*). In de romans van de eenentwintigste eeuw zijn al deze gevestigde populaire genres hun subversieve zeggingskracht echter kwijtgeraakt. Aan de hand van een nauwgezette lectuur van een drietal romans uit Cuba en Puerto Rico voert de auteur enkele verklaringen aan voor de geschetste evolutie.

De kruisbestuiving tussen narratieve en reflexieve vertogen komt aan bod in **Dagmar Vandebosch**' beschouwing van recente voorbeelden van Spaanstalige verhalende essayistiek of essayistische fictie. In haar bijdrage bestudeert Vandebosch welke vormen de hybriditeit tussen het essayistische en het narratief-fictionele discours aanneemt in de hedendaagse Spaanstalige literatuur. Daarbij onderscheidt ze drie vormen van generische hybriditeit, die telkens aan de hand van het werk van een andere auteur worden toegelicht: de digressieve roman (Javier Marías), de 'essay-roman' (Antonio Muñoz Molina) en het fictionele essay (Jorge

Volpi). Haar aandacht gaat daarbij niet enkel uit naar formele aspecten van hybriditeit, maar ook naar de functionele dimensie: welke rol vervullen genres en bij uitbreiding discursieve modaliteiten in de constructie en interpretatie van betekenis?

Op zijn beurt vertrekt **Christophe Collard** vanuit Bonnie Marranca's concept van mediaturgie om de aandacht te vestigen op een niet-lineaire en plurimediale compositiemethode binnen het zogenaamde postdramatisch theater, een vorm van hedendaags theater dat niet teruggaat op de voorschriften van Aristoteles in de *Poëtica*. Collard schuift het concept mediaturgie naar voren als een begrip dat, door de nadruk op simultaneïteit en de procesmatigheid die eraan ten grondslag ligt, de gelaagdheid van het hedendaagse theater beter kan vatten en zo kan ontspinnen aan de nogal stugge genrebepalingen.

Lars Bernaerts, ten slotte, toetst onder meer Adams begrip genericiteit aan het hedendaagse hoorspel, dat een heropleving kent op podia en het internet door de loskoppeling van het medium radio. Bernaerts analyseert twee Nederlandse hoorspelen, een genreparodie van Ilja Leonard Pfeijffer en een adaptatie van een intimistische novelle van P.F. Thomése. Het artikel speelt in op een niet-essentialistische en dynamische benadering van genres door een multimodale-semiotische en cognitieve aanpak te verenigen om de generische hybriditeit van het hoorspel – als literair én radiofonisch genre – te conceptualiseren en te analyseren.

Deze aflevering biedt een afspiegeling van de huidige stand van het onderzoek in meerdere culturele tradities. Elk van de gevalstudies vertrekt van een specifiek corpus om een of meerdere dimensies van de generische hybriditeit in de literatuur te belichten. Vanuit theoretisch oogpunt getuigen deze bijdragen van de gestage ontwikkelingsdynamiek van de principes die de genericiteit reguleren, zowel in de schrijf- als leespraktijk. Vanuit historisch perspectief illustreren de artikelen dat de uiteenlopende types van hybridisering een van de voornaamste motoren zijn die de transformaties in het literaire domein aandrijven.

Bibliografie

- Adam, J.-M. *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan, 1999.
- Adam, J.-M. & Heidmann, U. 'Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)', in: *Langages*. 38 (153), 2004, 62-72.
- Baetens, J. 'Monomedial Hybridization in Contemporary Poetry.' *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 15 (7), 2013. [juni 2017]: <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss7/15/>>
- Bhabha, H. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Derrida, J. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- Hassan, I. 'Pluralism in Postmodern Perspective', in: *Critical Inquiry*. 12 (3), 1986, 503-520.
- Hutcheon, L. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1989.

- García Canclini, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo, 1990.
- Gilroy, P. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.
- Hall, S. 'Cultural identity and diaspora', in: Rutherford, J. (red.) *Identity: Community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990, 222-237.
- Kraidy, M. *Hybridity, or the cultural logic of globalization*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- Nederveen Pieterse, J. *Globalization and Culture: Global Mélange*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2004.
- Pittard, C. *Purity and Contamination in Late Victorian Detective Fiction*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Young, R. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory*. London: Routledge, 1995.

GENERISCHE HYBRIDISERING IN DE LITERATUUR

Reindert Dhondt & David Martens
(Universiteit Utrecht & KU Leuven – MDRN)¹

Afgaande op talloze literatuurgeschiedenissen is de omgang met genres een van de meest in het oog springende kenmerken van de ontwikkeling van de moderne literatuur, althans in het Westen. Van de Grieks-Romeinse oudheid tot de verlichting lagen genres aan de basis van zowel vormelijke als ideologische conventies van de geletterde cultuur in Europa. Vanaf de opkomst van de Duitse romantiek werden de plaats en de functies die men daarvoor had toegekend aan literaire genres resoluut in vraag gesteld door een moderniteit die ernaar streefde te breken met de codes die vanouds als uitgangspunt hadden gediend om teksten te rangschikken en te beoordelen. Tegen de achttiende eeuw had zich dit vertaald in een behoorlijk rigide genresysteem. De genrekwestie werd aldus een van de centrale discussiepunten in de literatuurbeschuwing binnen de kring van de Duitse vroegromantici die zich verenigden rond het tijdschrift *Athenaeum*, maar ook in de context van het ontstaan van de Franse romantiek, zoals onder meer blijkt uit de verdediging en opwaardering van het romantisch drama ten nadele van de klassieke tragedie.

Terwijl voorgaande generaties nog de voorkeur gaven aan de helderheid van het neoklassieke rationalisme, pleitte Gotthold Ephraim Lessing in zijn *Hamburgische Dramaturgie* (1767) voor hybridisering, waarin hij de sleutel tot de vernieuwing van de Duitse literatuur zag: ‘Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? [...] Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter [...]. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Tieren?’ (2014: 172-173). Romantische auteurs probeerden generische kenmerken ofwel sterk uit te vergroten, ofwel te verdoezelen of te ondermijnen. Zo was het Schlegeliaanse idee van het *Mischgedicht* – waarbij de generische affiliatie juist werd beklemtoond – het onderwerp van romantische beschouwingen over genre in zowel Duitsland als Groot-Brittannië, terwijl de ‘sketch’ of het ‘fragment’ de auteurs in staat stelde om de relatie tot het genre te problematiseren of te ironiseren door er juist een onvolkomen of marginale uitdrukking van te produceren (Duff 2009: 19). In de romantische visie wordt de notie van genre doorgaans geassocieerd met voorschriften en bevestigingen en ondergraaft ze aldus de idee van originaliteit en uniciteit van een

1. Dit artikel kwam tot stand in het kader van de Interuniversitaire Attractiepool ‘Literature and Media Innovation’, die gefinancierd wordt door het Federaal Wetenschapsbeleid (www.belspo.be) en gecoördineerd wordt vanuit de onderzoeksgroep MDRN (www.mdrn.be). Voor de bibliografie, zie de Franse versie van dit artikel hierna.

werk en zelfs de autonomie van de auteur, maar tegelijkertijd is er in die periode ook sprake van een consolidering van bepaalde genres, zoals blijkt uit de opkomst van populaire genres (ook wel bekend als *genre fiction* of *formula stories*) die een specifiek publiek aanspreken en die berusten op het hernemen van welbepaalde narratieve stereotypes, zoals dit bijvoorbeeld het geval is bij de romantische griezelroman (*gothic novel*).

Op een meer uitgesproken manier dan ooit tevoren werd de geschiedenis van de westerse literatuur vanaf deze kentering op het eind van de achttiende gedicteerd door een niet-aflatende vernieuwing – en zo nu en dan door het gewoon achterwege laten – van oude generische vormen en door de opkomst van allerlei nieuwe genres. Vanaf dat moment werd hybridisering stelselmatig opgewaardeerd binnen de literatuurbeschuwing, wat in bepaalde gevallen zelfs aanleiding gaf tot het verwerpen van de notie van genre. Zo kon Maurice Blanchot bij Hermann Broch constateren dat hij zich niet meer om het onderscheid tussen genres moest bekommeren: ‘Il a [...] subi, comme bien d’autres écrivains de notre temps, cette pression impétueuse de la littérature qui ne souffre plus la distinction des genres’ (1959: 136). In een dergelijke visie worden genres aangezien als een overlevering van bindende literaire voorschriften, des te meer in een context waarin vernieuwing en trendbreuken hoog worden aangeslagen, althans in de meest avant-gardistische sectoren en highbrowmilieus van het literaire veld. Wat andere media betreft, lijkt het waardesysteem dat de na te volgen genres en verhaalmodellen reguleert, minder problematisch te zijn (zie Letourneux 2016).

Hoewel deze tendens van de moderne literatuur gezinszins systematisch of absoluut is, betekent het verwerpen van genres en hun vermeende ondergang niet dat deze kwestie louter een bijkomstigheid geworden is, wel integendeel. Genres blijven literaire praktijken sturen, al was het maar bij wijze van tegenmodel. Zoals Jean-Marie Schaeffer aanstipt: ‘depuis deux siècles [...] la question de savoir ce qu’est un genre littéraire [...] est censée être identique à la question de savoir ce qu’est la littérature’ (1989: 8). In dit opzicht moet de studie van de specifieke manieren waarop generische kwesties de literatuur beïnvloeden – zowel op het vlak van de schriftuur als de lectuur van literaire werken – en de veranderingen die ze ondergaan, oog hebben voor de integratie van al deze aspecten en hun complexiteit. Sinds enkele jaren gaat een dergelijk perspectief uit van een reeks flexibele benaderingen die dit artikel op een synthetische, overzichtelijke en systematische manier beoogt uiteen te zetten. Of deze benaderingen nu afkomstig zijn uit de tekstlinguïstiek, de pragmatiek, dan wel de discoursanalyse, ze stellen ons alle in staat om inzicht te verwerven in de diversiteit en de tekstuele, discursieve en mediale hybriditeit van de gehanteerde generische formules.

Genericiteit en hybriditeit

In de meeste literatuurgeschiedenissen en bibliografische repertoria wordt een statisch, universeel en ahistorisch genrebegrip gehanteerd om verschillende literaire teksten te lokaliseren en te klasseren. Zo worden literaire corpora doorgaans afgebakend op basis van specifieke genreopvattingen. De criteria die gebruikt worden voor het aanbrengen van dergelijke genreclassificaties of -taxonomieën lopen daarenboven sterk uiteen (Schaeffer 1989): sommige zijn gebaseerd op compositie, vorm en/of inhoud, terwijl andere criteria verband houden met het mimetische karakter of de mate van waarheidsgetrouwheid van de teksten of met een normatieve visie die vaak eigen is aan een specifieke literaire stroming (bv. de deterministische onderstroom in de naturalistische roman, die inzichten en technieken ontleent aan niet-literaire vertogen zoals de positivistische wetenschappen). Nog andere genrebepalende criteria zijn van materiële (bladspiegel, formaat, lengte) of stilistische aard, of hangen samen met de ‘leesmodus’ of het ‘pact’ dat de tekst met de lezer sluit, wat duidelijk tot uiting komt bij opvattingen van fantastische of magisch-realistische literatuur (Chanady 1985) of autobiografische verhalen (Lejeune 1975).

Tot slot worden genrecodes of -conventies vaak nogal strikt gekoppeld aan thematische elementen of temporele of spatiale patronen zoals dit het geval is in de chronotopentheorie van Michail Bachtin (Keunen 2007). Tegenwoordig heeft de essentialistische of ontologische benadering plaats geruimd voor de erkenning van het ideaaltypische karakter van de genrecategorieën, waaraan geen enkele tekst volledig correspondeert. Ook al kunnen literaire teksten geklasseerd worden volgens bepaalde terugkerende patronen, het genrebegrip veronderstelt een puurheid die individuele werken noodzakelijk overtreden en vervormen. In de jaren 1970 lanceerden theoretici als Hans Robert Jauss daarom een minder rigide benadering van genres op basis van ‘familiegelekenissen’: ‘literary genres are not to be understood as *genera* (classes), in the logical senses, but rather as groups or historical families.’ (1982: 80) Andere benaderingen zijn veeleer sociologisch (genre als sociale institutie of als politiek-ideologisch *frame*) of linguïstisch van aard (genre als imitatie van *speech acts*).

Net als genre is het adjectief ‘hybride’ een biologische metafoor die aanvankelijk verwees naar vermenging van rassen door kruising, maar die in de postkoloniale literatuur, de culturele studies en beschouwingen over het postmodernisme een positieve invulling kreeg. In dit verband ziet Mieke Bal (2002) hybriditeit als een schoolvoorbeeld van een *travelling concept* dat in uiteenlopende disciplines een andere betekenis, toepassing en connotatie krijgt: van een racistisch beladen notie die samenhangt met degeneratie en steriliteit in een imperialistisch discours werd ‘hybriditeit’ een verzamelnaam voor de dynamische eigenschappen van identiteit (instabiliteit, diversiteit en heterogeniteit) die centraal staan in postkoloniale kritiek en beschouwingen over migrantenliteratuur. Vaak wordt hybriditeit besproken in relatie tot of als synoniem van *mestizaje*, creolise-

ring, syncretisme of transculturatie. De elementen waaruit de hybride identiteit bestaat, smelten niet met elkaar samen, maar bestaan naast elkaar in een constant proces van interactie. Deze visie sluit aan bij de definitie die Bachtin voorstelde van ‘intentionele’ hybriditeit, die hij onderscheidt van onbewuste of ‘organische’ hybriditeit. De intentionele hybriditeit ontmaskert of ironiseert gezaghebbende vertogen door het gebruik van een bewuste contrastering in een dubbelstemmig discours: ‘L’hybride sémantique intentionnel est inévitablement intérieurement dialogisé (à la différence de l’hybride organique). Deux points de vue ici ne fusionnent pas mais sont dialogiquement juxtaposés.’ (1978: 177)² Het is deze subversieve dimensie die postkoloniale denkers als Homi K. Bhabha (1994) ertoe aangezet hebben de term toe te passen op cultuuruitingen die een binaire opvatting overstijgen, hoewel iemand als Paul Gilroy (1994: 55) juist de term verwerpt omdat hij een oorspronkelijke puurheid vooronderstelt.

Bachtin gebruikt de term hybridisering om te verwijzen naar de pluridiscursiviteit en meerstemmigheid in de moderne roman – die hij definieert als een flexibel, ruim en ‘onzuiver’ genre³ – en koppelt dit dus niet aan de problematiek van de *generische* hybridisering, die David Duff als volgt definieert: ‘The process by which two or more genres combine to form a new genre or subgenre; or by which elements of two or more genres are combined in a single work.’ (2000: XIV) In een dergelijke benadering focust men op de combinatie van morfologische aspecten (generisch dominante en variabele kenmerken binnen een generische groep). Dit kan aanleiding geven tot wat Antonio García Berrio en Javier Huerta Calvo ‘antigenres’, ‘contragenres’ en ‘plurigenres’ noemen.⁴ De hybridisering wordt aldus vernaauwd tot het resultaat van transgenerische operaties, zonder inachtneming van transmediale of transdiscursieve aspecten.

Concreet leidde dit in de genologie tot een toegenomen aandacht voor fenomenen zoals *genre-bending* (waarbij het genre ‘omgebogen’ wordt door de incorporatie van niet-centrale kenmerken van een ander genre, bv. een horrorverhaal met sciencefictionelementen) en *genre-blending* (waarbij twee op het eerste zich niet-verenigbare genres worden vermengd, zoals in het geval van het lyrisch essay, dat fictioneel discours en niet-fictioneel discours vermengt). Volgens onderzoekers die genres benaderen als cognitieve schemata in plaats van als een set formele ken-

-
2. Bachtin ontwikkelde een talige versie van hybriditeit die hij in verband brengt met de concepten polyfonie, dialogisme en heteroglossia. Onder ‘hybridisering’ verstaat hij een dynamisch proces die twee talen combineert en het autoritair, monologisch discours van de officiële gezagscentra doorbreekt: ‘[...] Qu’est-ce que l’hybridisation? C’est le mélange de deux langages sociaux à l’intérieur d’un seul énoncé, c’est la rencontre dans l’arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux.’ (1978: 175-756).
 3. Zie in dit opzicht de volgende passage uit Bachtins *Esthétique et théorie du roman*: ‘Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistiques investis en lui, est un hybride.’ (1978: 182)
 4. Geïnspireerd op Todorovs benadering, spreken de auteurs van een ‘antigenre’ wanneer de specificiteit van een tekst ten opzichte van het generische model absoluut of radicaal wordt. Wanneer een tekst de formele conventies respecteert, maar de ideologische conventies doorbreekt, dan spreken ze van een ‘contragenre’, waarvan het doel doorgaans parodistisch is. Tot slot, wanneer er meerdere genres komen kijken bij het tot stand komen van een tekst, dan is er sprake van een ‘plurigenrische’ tekst (2006: 146).

merken, is de term ‘blending’ te verkiezen boven ‘hybriditeit’ omdat het niet verwijst naar een eindproduct of een essentialistisch model, maar naar een cognitief proces (Allen 2013).⁵ Andere hedendaagse termen die verwijzen naar generische tussenvormen zijn *genre busting*, *cross-genres* of *literary mash-up*. Die laatste term wordt vaak voorbehouden voor het updaten van een klassiek literair werk met een fantasy- of horrorverhaallijn zoals Ben H. Winters’ *Android Karenina* (2010), die het realisme van Tolstoj combineert met de futuristisch-speculatieve inslag van *steampunk*. Dergelijke hypertextuele relaties die centraal staan bij herschrijvingen door zowel gevestigde auteurs als fanfictieschrijvers, houden onvermijdelijk verband met wat Gérard Genette architekstualiteit noemt, maar situeren zich specifiek op transgenerisch niveau. Het herkennen van deze generische hybriditeit is uiteraard afhankelijk van de belezenheid van de lezer en de intentie die deze aan de auteur toeschrijft om een tekst te parodiëren of te ‘updaten’. Bovendien hebben anachronistische top-downclassificaties, die literaire genres als a-prioricategorieën voorstellen, tegenwoordig plaats geruimd voor een bottom-upbenaderingen die de contemporaine genresystematiek als uitgangspunt neemt (Kramer 1999).

Deze desintegratie van zowel de literaire genres als de visie op het genre zelf lijkt niet enkel door externe omstandigheden te zijn ingegeven, maar eerder voort te komen uit een wezenlijk kenmerk van het functioneren van discursieve genres, of ze nu literair zijn of niet. In dit verband heeft het werk van Jean-Michel Adam en Ute Heidmann een aanzet gegeven om de studie van genres te herijken vanuit een uitgesproken dynamisch perspectief dat gebaseerd is op het concept ‘genericiteit’. Dit houdt in dat men niet langer vertrekt van een rigide classificatiesysteem met vaste labels, maar veeleer vanuit de idee dat teksten altijd behoren tot meerdere, al dan niet literaire, genres:

Il s’agit d’aborder le problème du genre moins comme l’examen des caractéristiques d’une catégorie de textes que comme la prise en compte et la mise en évidence d’un processus dynamique de travail sur les orientations génériques des énoncés. [...] Un texte relevant généralement de plusieurs genres, il ne s’agit plus de le classer dans une catégorie – son appartenance –, mais d’observer les potentialités génériques qui le traversent – sa participation à un ou plusieurs genres [...]. Analyser une participation au lieu de se limiter à une appartenance classificatoire permet d’entrer dans la complexité des faits de discours. (Adam & Heidmann 2009: 25-26)

5. Volgens Martina Allen (2013) heeft het concept ‘hybriditeit’ zijn populariteit binnen genrestudies grotendeels te danken aan de postkoloniale literatuurkritiek, waar een subversief potentieel wordt toegekend aan generische mengvormen. Allen verwerpt de term ‘hybriditeit’ omdat hij genres beschrijft aan de hand van statische tekst-interne kenmerken in plaats van de cognitieve processen die gepaard gaan met de betekenisgeving. Vandaar dat ze voorstelt om genres te herconceptualiseren als mentale schemata, die ook niet-literaire vertogen vormgeven, en hybriditeit te vervangen door het aan de cognitieve wetenschappen ontleende *blending*. In dit artikel verkiezen we echter om de term ‘hybriditeit’ te blijven hanteren, omdat een dergelijke visie op de term als die van Allen gebaseerd is op een opvatting die aan genericiteit en hybriditeit een intrinsiek essentialistische dimensie toekent, zonder evenwel rekening te houden met het concrete en uiteenlopende gebruik ervan door verschillende theoretici. De term mag dan wel in oorsprong een biologische betekenis hebben, dit impliceert niet dat naar deze betekenis ook uitdrukkelijk verwezen wordt door zij die de term hanteren om culturele fenomenen te bestuderen.

Het recente onderzoek van Adam en Heidmann dat uitgaat van ‘un phénomène d’hétérogénéité générique constitutive’ (2009: 13) beschouwt hybriditeit dus als een wezenlijk element van de generische dimensie van taaluitingen. De visie dat de moderniteit als een nieuw tijdperk aangezien kan worden op grond van haar omgang met het genrebegrip, dient niet zozeer te worden verworpen, dan wel herdacht te worden in het licht van voorgaande beweringen. Adam en Heidmann stellen hybriditeit namelijk niet voor als een uitzondering, maar als de norm inzake genericiteit, en dit onafhankelijk van het tijdvak. De genericiteit van vertogen is niet zozeer het gevolg van het feit dat een bepaalde tekst aan een bepaald genre toebehoort, dan wel van de *manier* waarop de eventuele ‘deelname’ van een tekst aan meerdere genres tot stand komt. Kortom, het onderzoek naar de hybriditeit van literaire genres vereist dat men de concrete werking van het literaire vertoog (en bijgevolg van de literatuurgeschiedenis) inzichtelijk maakt door alle mogelijke factoren van die hybridisering in aanmerking te nemen.

Types van hybridisering

Om inzicht te verschaffen in de soorten van hybridisering die samenkomen in het literaire discours, stellen Adam en Heidmann voor om drie regimes van genericiteit te onderscheiden: ten eerste, het auctoriële regime, oftewel de manier waarop de auteur zijn of haar tekst situeert vanuit generisch opzicht; ten tweede, het editoriale regime, dat betrekking heeft op de manier waarop het discours van de uitgeefwereld de genericiteit mee vormgeeft (deze eerste twee regimes zijn gebaseerd op Schaeffer 1989); en tot slot, het lectoriële regime, dat te maken heeft met de manier waarop de genericiteit wordt waargenomen door het leespubliek. Deze driedeling berust op de relativering van het bijna onbepaalde gezag dat de auteur voorheen had als anker en referentiepunt voor de interpretatie van zijn of haar eigen geschriften, met inbegrip van het bepalen van hun genericiteit. Ze stelt ons in staat om de dynamiek van het circuleren van teksten inzichtelijk te maken, in het bijzonder de manier waarop hun genericiteit op een bepaald moment kan wijzigen door verschillen tussen de instanties die de genericiteit bepalen (auteur, uitgever, lezer), maar ook door de tijd heen, in de loop van hun publicatie- en receptiegeschiedenis, zowel in de oorspronkelijke taal als in vertalingen.⁶

Deze dimensies hebben betrekking op de manier waarop de literatuur deel wil nemen aan een veld van vertogen en praktijken dat uiteraard meer behelst dan de literatuur alleen. De genres in functie waarvan literaire werken neigen naar hybridisering, zijn zeker niet allemaal literair van aard. De genericiteit heeft bijgevolg niet enkel betrekking op het tekstuele niveau van de werken zelf, maar situeert zich in de ontmoeting die deze werken aangaan met andere vertoogtypes en

6. Zie in dit verband de casestudy's die Adam en Heidmann voorstellen in hun reeds geciteerde studie (2009).

andere dragers naast het boek, dat eeuwenlang aangezien werd als de publicatievorm bij uitstek van de literatuur, of althans als de meest legitieme publicatievorm in het literaire veld. Die verschillende vertogen en media, in de mate waarin ze hun eigen voorgeschiedenis hebben en specifieke relaties aangaan met uiteenlopende discursieve genres, interageren noodzakelijkerwijs met de literatuur op grond van hun eigen vormrepertoires en generische normen. Bijgevolg komt het erop aan om in wat volgt drie met elkaar vervlochten factoren van hybridisering in literaire werken te behandelen, namelijk de teksten zelf, de dragers waarin deze teksten gepubliceerd worden en de vertoogtypes waaraan ze onderhevig zijn.

a) Tekstuele en editoriale hybridisering

Een classificatie van literaire genres berust doorgaans op een geheel van differentiërende kenmerken, van formele, thematische of pragmatische aard, en wordt vaak geëxpliciteerd door de auteur, de uitgever of de verschillende kanalen waarlangs literatuur de ‘consument’ bereikt. Wat de paratekstuele omkadering betreft, associeert de lezer de vermelding ‘roman’ op de titelpagina van een werk met een fictionele tekst die doorgaans in proza geschreven is, terwijl de aanduiding ‘reportage’ juist wijst op het defictionaliserende karakter van de tekst. Hoewel de verzamelnaam ‘fictie’ frequent gehanteerd wordt als algemene genre-aanduiding voor verhalende literatuur in zowel boekhandels als bibliotheken en bij literaire prijzen, wordt een subgenre zoals sciencefiction afgelijnd op inhoudelijk-thematische gronden, door onder meer de evocatie van een tijdsbeeld die in een toekomstige wereld wordt geprojecteerd. Veeleer dan vormelijk-narratologische criteria, maakt men immers gebruik van thematische criteria om verdere onderverdelingen aan te brengen binnen een genre als de avonturenroman, waartoe zowel de detective of politieroman (aanwezigheid van een speurder, opheldering van een misdaad, enzovoort) als de ridderroman (hoofse en epische kenmerken, kruisvaarderssymboliek, enzovoort) kan gerekend worden. De hybriditeit die het gevolg is van het kruisen van verschillende genres resulteert bijgevolg in een mengvorm van thema’s en structurelementen, al worden teksten soms ook ingedeeld op basis van hun werkzaamheid, auteur of beoogd publiek, zoals blijkt uit labels als ‘ontspanningsliteratuur’, ‘jeugdliteratuur’ of ‘homoliteratuur’.

Om rekenschap te geven van de heterogeniteit van teksten, stelt Adam (1992) voor om af te stappen van de notie van ‘teksttype’ uit de tekstgrammatica (taal als systeem) en deze te vervangen door ‘séquentialité’, een kleinere eenheid van meerdere coherent aaneengeregen zinnen die aansluit bij de tekstpragmatiek (taal als handeling ingebed in een concrete gebruikscontext). Adam vervangt dus een algemene tekstuele typologie door een sequentiële, die samenhangt met de opbouw van een tekst en die hij in termen van prototypiciteit opvat. Terwijl hij aanvankelijk een scherp onderscheid maakt tussen tekst en discours, poneert hij in latere publicaties dat beide concepten elkaar gedeeltelijk overlappen. Bovendien ver-

vangt Adam een taxonomische, ahistorische en descriptieve opvatting van genres op basis van onveranderlijk geachte indelingscriteria door een dynamische en generatieve benadering: een tekst ‘behoort’ niet tot een genre, maar wordt in verband gebracht met een of meerdere genres tijdens zowel het productieproces (de auteurs- en uitgeefinstantie) als het receptie- of interpretatieproces (de leesinstantie). Daarbij moet worden opgemerkt dat elke producent ook altijd een recipiënt is en dat een genre – of ‘het generische’ – steeds functioneert in relatie tot het geheel van de andere genres: ‘La *généricité* est, en revanche, la mise en relation d’un texte avec des catégories génériques ouvertes. Cette mise en relation repose sur la production et/ou la reconnaissance d’effets de *généricité*, inséparables de l’effet de textualité.’ (2004: 62) Vandaar dat de sociale en cognitieve dimensie van taal bij Adam van belang is: genres als genormeerde en genormaliseerde praktijken of geplogenheden zijn immers de uitdrukking van een in de tijd evoluerende socio-cognitieve werkelijkheid. Adams benadering is dus veeleer *bottom-up* – genres worden begrepen als nauw verbonden met maatschappelijke situaties en functies – dan *top-down*, een aanpak die aanleiding zou geven tot een hiërarchie van een beperkt aantal basisgenres.

Hoe meer de grenzen tussen genres vervagen, des te belangrijker het wordt om de genreconventies te identificeren die een bepaald werk ondermijnt of herzielt, zoals Marjorie Perloff betoogt in haar studie over postmoderne genres als uitdrukking van hybride en fluïde identiteiten: ‘It is the paradox of postmodern genre that the more radical the dissolution of traditional generic boundaries, the more important the concept of genericity becomes.’ (4) Welnu, als werken een vorm van generische hybriditeit vertonen, hoe uit zich dit dan op *tekstueel vlak*?⁷ Bestaan er specifieke of distinctieve kenmerken van hybriditeit, hetzij op narratief, stilistisch of thematisch vlak, en bestaan er daarentegen ook factoren die hybriditeit opheffen? Wat is de rol van paratekstuele elementen zoals voorwoorden, voetnoten, blurbs of colofons die vaak werken als richtingaanwijzers op generisch vlak? Men kan in dit verband denken aan de allereerste kortverhalen van Jorge Luis Borges, die nu gelezen worden als typische *ficciones* of mengvormen van verhaal en essay met een uitgesproken metafictioneel effect. Ten tijde van hun publicatie zetten ze menig lezer op een dwaalspoor, niet alleen doordat ze klassieke genres zoals het fantastische verhaal, de detectiveroman en het essay versmolten, maar ook en vooral wegens het ambigue leescontract dat ze met de lezer sloten: ze verschenen namelijk in de recensierubriek van een voornaam Argentijns literair tijdschrift en waren in een droge, academische stijl opgesteld. De materiële inkleding van teksten beïnvloedt, naast kennis over de auteurspoëtica en het vermogen om parodie en andere vormen van metatekstualiteit te her-

7. Sherry Simon stelt voor om de term ‘hybride’ voor te behouden voor vertaalde teksten die de aandacht vestigen op spanningen op tekstueel niveau die het gevolg zijn van het samengaan van twee verschillende betekenisssystemen: ‘Dissonances, interferences, disparate vocabulary, a lack of cohesion, unconventional syntax, a certain “weakness” in the mastery of the linguistic code: these are elements which enter into the deterritorialising strategies, the acts of creolisation, which make up the hybrid text’ (2011: 50).

kennen, dus in sterke mate de verwachtingshorizon van het geïntendeerde publiek en bijgevolg ook de waardebeplating door dat publiek. Welke invloed heeft het samenspel tussen de verschillende instituties en actoren in het literaire veld op de genericiteit? Proberen de auteur en uitgever bepaalde vormen van hybriditeit centraal te stellen en met welk oogmerk? Als een uiting van literariteit of innovatie door het afwijken van extratekstuele factoren (literaire tradities, eigentijdse normen) zoals de receptie-esthetica ons leert? Worden teksten die zich volledig conformeren aan genreverwachtingen en thematisch-narratieve stereotypen integreren als triviale consumptieliteratuur bestempeld? Of pogen auteurs eventuele breuken in het discours die wijzen in de richting van generische hybriditeit, juist uit te wissen? Voorbeelden van auteurs die bestaande genre aanduidingen afwijzen of in vraag stellen, zijn legio. Zo publiceerde Louis Aragon een poëziebundel met als titel *Le Roman inachevé*, en wijdde hij een essay aan het werk van Henri Matisse met als ondertitel *roman*.⁸ Men kan hierbij ook denken aan het streven van de uitgeefwereld om voor de consument ‘herkenbare’ producten af te leveren, hetgeen leidt tot vertekeningen of vereenvoudigingen, zoals de neiging om alles onder te brengen bij het meest vormeloze en inclusieve van alle genres, namelijk de roman. Hoe kan de generische ‘contaminatie’ of ‘métissage’ in een werk zoals *Tristes tropiques* van Claude Lévi-Strauss of de *ciné-romans* van Alain Robbe-Grillet productief bestudeerd worden? Ligt de motor van genretransformaties juist in de intertekstuele relaties die een werk onderhoudt, waarbij een ‘intergenerische dialoog’ op gang komt, zoals Adam en Heidmann stellen: ‘L’identification des différences entre (inter)textes permet de dégager des différences entres [sic] genres et catégories de l’interdiscours des texts concernés’ (2009: 33)? Deze intertekstuele dimensie sluit aan bij een ander niveau van materialiteit dat slaat op de interrelaties tussen werken en genres of tussen werken onderling die tot andere mediale systemen behoren. Dit intermediale karakter van literatuur kan niet alleen als transpositie van het ene medium naar het andere worden opgevat, maar ook als verwijzing naar thema’s in een ander medium.

b) Mediale hybridiseringen

Hoewel bimediale genres als emblemata en de *ut pictura poesis*-literatuur eeuwenoud zijn, wordt de literatuur vanaf de negentiende eeuw in toenemende mate gekenmerkt door de wisselwerking met andere informatiedragers en daarvoor onbestaande media, zoals de dagbladders, de fotografie, de radio, de cinema, de televisie of het internet. De intermediale dimensie van het literaire discours is

8. Dominique Vaugeois stelt in zijn studie over *Henri Matisse, roman* de definitie van de roman bij: ‘La définition du roman telle que nous venons de l’établir [le romanesque considéré comme ‘rapport au monde’] n’est plus la définition d’un genre et ne peut que cautionner l’existence d’une hétérogénéité que le roman surplombe et englobe, sans que précisément compte soit rendu de la nature et du fonctionnement de cette hétérogénéité dont nous avons maintenu la parenté avec le “générique”’ (2002: 113).

hierdoor aanzienlijk toegenomen (Kusche 2012), in die mate dat het tegenwoordig een van de meest saillante kenmerken van de huidige literatuurproductie vormt. Talrijke studies hebben aangetoond dat die interacties zich niet beperken tot al dan niet getrouwe adaptaties en remediaties, zoals in het geval van novellisations of ‘verboekingen’ van filmmateriaal (Baetens 2008), of tot thematische beïnvloeding of beschrijvingen van andere kunstvormen zoals bij ekfrasistische literatuur, maar dat het samenspel van verschillende media traditionele literatuurvormen heeft beïnvloed door de imitatie van technieken afkomstig uit een ander medium: zo hebben procedés uit de filmkunst ontegensprekelijk de twintigste-eeuwse roman mee vorm gegeven.

De veelheid aan nieuwe media heeft bovendien aanleiding gegeven tot het ontstaan van nieuwe literaire genres, waarvan het literaire karakter evenwel in vraag wordt gesteld, zoals de fotoroman (Baetens 2000) of de *graphic novel* (Baetens 2012), of tot genres die geënt zijn op literatuur zoals het luisterspel dat zich gaandeweg verzelfstandigde van het op de radio uitgezonden toneel. Andere voorbeelden zijn het filmgedicht (*cinépoème*) of de *ciné-roman* (Virmaux 1983), een geïllustreerde boekversie van een film. De hybridisering van deze media hangt vaak samen met een vermenging van *highbrow* en paraliteratuur, die de structuur van het literaire systeem dreigt te ontregelen. Hoe verloopt de zoektocht naar nieuwe modellen en intermediale praktijken precies? Kan men nog wel spreken van mengvormen van verschillende bestaande media of is er sprake van nieuwe, eigensoortige mediale vormen, zeker wanneer de convergentie tussen het verbale en het visuele verregaand is? Hoe ervaart de lezer teksten die niet-verbale media incorporeren? Of nog: hoe evolueert de legitimiteit van dergelijke mediumoverschrijdende fenomenen in het literaire veld? En wat is het gevolg in literatuur-sociologische termen voor de positionering van de auteurs die deze genres bezigen? Doordat het genre-onderzoek kan bogen op een lange traditie binnen de literatuurwetenschap, functioneert ze vaak als referentiepunt voor vergelijkbaar onderzoek binnen andere media.⁹ Zo wijst Dominique Maingueneau (2007: 29) op het feit dat vele literatuurwetenschappers de discursieve genres buiten beschouwing laten en dat de discoursanalyse de literatuurwetenschappelijke opvattingen over genrecategorieën niet in overweging neemt, terwijl het net vruchtbaar kan zijn om beide benaderingen op elkaar te betrekken, zonder evenwel de specificiteit van de literaire genres en het literaire discours uit het oog te verliezen. Toch is enige omzichtigheid geboden: zo hebben Jan Baetens en verschillende van zijn collega’s recent aangetoond dat literaire genres en filmgenres wezenlijk *faux amis* zijn (Bae-

9. Zie in dit verband Schaeffer: ‘Les interrogations concernant ce que peut ou ne peut pas obtenir une théorie des genres semblent surtout troubler les littéraires, alors que les spécialistes des autres arts s’en préoccupent beaucoup moins. Pourtant, que ce soit en musique, en peinture ou ailleurs, l’usage des classifications génériques n’est pas moins répandu dans les arts non verbaux que dans le domaine de la littérature. La différence ne saurait non plus s’expliquer par référence à la spécificité du médium verbal: la question du statut des genres s’est toujours focalisée sur les genres littéraires et n’a guère été posée par rapport aux genres non littéraires ou aux pratiques discursives orales, bien que dans ces deux champs aussi de multiples distinctions génériques soient opérées quotidiennement.’ (1989: 7)

tens *et alii* 2016). Het genresysteem is bijzonder rijkgeschakeerd en veranderlijk als het op de literatuur aankomt; in filmkunst is dit voorsnog veel minder het geval. Bovendien bezetten beide genresystemen geen symmetrische posities wat betreft het onderscheid tussen fictie en non-fictie. Terwijl de literatuur traditioneel op een driedelig systeem berust (cf. de klassieke genredriehoek van Julius Petersen, 1939), overheerst een binair systeem in de reflectie op het filmgenre, waar de lyriek niet als een apart en volwaardig hoofdgenre aangezien wordt.

In *Genres in the Internet* geven Janet Giltrow en Dieter Stein een aanzet tot het herconceptualiseren van genre vanuit het veld van computerondersteunde communicatie (CMC) door een interdisciplinaire discussie op gang te brengen die zowel het taalkundig, retorische als literaire niveau omvat: ‘The question of genre, then, is really an old one, but the advent of new media has highlighted the issue with new full force. Seemingly, there are new genres on the Internet, but in some cases it is a matter of contention whether the genre is new, or an old one in new medial garb.’ (2009: 1-2) Betekent dit dat een nieuw medium automatisch een andere genericiteit impliceert? Is het mogelijk dat een genre stabiel blijft bij een transpositie naar een ander medium zoals het internet?

De huidige mediaconvergentie kan niet los worden gezien van de ontmanteling van de literaire genres zoals de traditionele poëtica ze voorschreef en betekent een stap verder dan de verruiming van ons literatuurbegrip onder invloed van het postmodernisme, dat het onderscheid hoge en lage literatuur, de grenzen tussen fictie en non-fictie en de hiërarchie tussen genres in vraag stelde. Het zou ontoereikend zijn om een ‘multimediale roman’ zoals *La ley del amor* (1996) van Laura Esquivel – waarin verschillende tekensystemen constitutief zijn voor de narratieve inhoud – als louter tekst (een mengvorm tussen de New Age-achtige sentimentele roman en sciencefiction) te bestuderen in plaats van als een intermediaal object dat ingebed is in een reeks van culturele praktijken zoals in een meer op *cultural studies*-steunende opvatting.

Door de tot voor kort evidente focus op de gedrukte tekst gaan discussies over literatuur traditioneel voorbij aan het belang van de drager. In de huidige context van een toegenomen interconnectiviteit en nieuwe technologieën, wordt de vraag naar de interferentie tussen literatuur en andere media net uiterst pregnant. Men kan hierbij denken aan het verband tussen de hernieuwde belangstelling voor aforismen en zeer korte verhalen (*micro-récits*), enerzijds, en de populariteit van het medium Twitter of sms-verkeer, anderzijds. Bij videogedichten is niet alleen het visuele en auditieve van belang, maar dient men ook stil te staan bij de expressieve of lichamelijke *performance* als dusdanig in een specifieke opvoeringsruimte. Een blog is niet zomaar een essay of dagboekfragment dat online wordt geplaatst, maar veronderstelt een fundamenteel andere manier van lezen/beleven door de integratie van multimedia en hyperlinks. Om te verwijzen naar deze ‘hybride’ receptie, muntte Vicente Luis Mora het neologisme *lectoespectador* (samentrekking van ‘lezer’ en ‘toeschouwer’ in het Spaans), een ‘ontvanger’ die tegelijkertijd leest, ziet én luistert: ‘aprecia de manera inmediata que [las obras artísticas actuales] han

sido creadas a partir de lo que sus componentes (textuales, fotográficos, materiales, digitales, estructurales, simbólicos) tienen de dinámicos y fluctuantes' (2012: 125). Dat men niet om deze hybriditeit tussen verschillende mediasystemen in het huidige literatuuronderzoek heen kan, bewijzen hedendaagse marketingstrategieën via *transmedia storytelling* op online en offline platformen en de op het eerste zicht 'traditionele' Latijns-Amerikaanse narcofictie, waarbij romans, drugsballades, *narcotelenovelas*, films, *crónicas* en blogs elkaar wederzijds en onophoudelijk beïnvloeden (zie Quesada Gómez 2015: 259).

De transformaties die genres ondergaan in functie van de mediasystemen waarmee ze relaties aangaan, hebben ook te maken met een ander discoursief kenmerk, namelijk het feit dat ze toebehoren aan een specifiek vertoog. Media zijn immers niet enkel technologische dragers die een eigen generisch systeem, bepaalde materiële beperkingen en normen eropna houden, maar ze maken ook deel uit van instituties die berusten op welbepaalde discoursen. Ze kunnen bovendien tot meerdere instituties tegelijk behoren, hetgeen kan leiden tot een hybridisering van de discoursen waarvan ze deel uitmaken.

c) Discursieve hybridisering

Zoals elk discours definieert de literatuur zich door haar eigen grenzen en kenmerkt ze zich, zeker vanaf het midden van de negentiende eeuw – volgens de klassieke stelling van Pierre Bourdieu (1991) – door een toegenomen autonomie die haar onderscheidt van andere vertogen en velden. Deze autonomie is echter altijd slechts relatief. Als een 'zelf-constituerend vertoog' (*discours constituant*, Maingueneau 2004: 47), ontwikkelt de literatuur zich geenszins in afzondering: onophoudelijk knoopt ze concrete relaties aan met andere vertogen. Dit wordt bevestigd in de literatuurgeschiedenis van de laatste twintig à dertig jaar, die de literatuur bestudeert in haar diverse relaties tot de journalistiek (Boucharenc 2004; Thérénty 2007), de rechtspraak, de filosofie of de reclamewereld (Boucharenc, Guellec & Martens 2016). Ruim dertig jaar geleden pleitte Teun A. Van Dijk al om de studie van genres te verbinden met de discoursanalyse om op die manier het onderscheid tussen literaire en niet-literaire genres te herijken (Van Dijk 1985: 14).

In zijn studie van de 'scène d'énonciation' reserveert Maingueneau (2004: 191) de term 'omvattende scène' (*scène englobante*) voor de grote vertoogtypes (religieus, politiek, publicitair, enzovoort) die een specifieke rol toekennen aan de lezer (gelovige, burger, consument, enzovoort). Dit niveau bepaalt onvermijdelijk de genericiteit, aangezien ieder vertoog beantwoordt aan een specifiek genresysteem. Volgens Maingueneau krijgt ieder vertoog bovendien slechts betekenis binnen het *interdiscours* van een gegeven samenleving.¹⁰ Schrijvers hebben zich

10. Het interdiscours verhoudt zich tot het discours zoals de intertekst tot de tekst. Voor een diepgaande discussie van dit concept, zie Maingueneau, Dhondt & Martens (2012).

zelden beperkt tot de belletrise en struinden vaak zonder enige schroom andere discursieve domeinen af. Het literaire vertoog bestaat dan ook bij gratie van zijn verhoudingen met andere vertogen, zeg maar de discursieve omgeving waarin het zich ontwikkelt. Die relaties vertalen zich onder meer op generisch vlak. Verschillende studies over de verhoudingen tussen de journalistiek en de literatuur hebben aangetoond hoe deze tweedeling zich historisch ontwikkelde op het eind van de negentiende eeuw, in het bijzonder ten voordele van de professionalisering van de journalistieke sector (Kalifa, Régnier, Thérenty & Vaillant 2011). Naast deze voorbeelden die zich richten op de concrete schrijfspraktijk, zijn er ook sociologische redenen die verklaren waarom schrijvers zich niet beperken tot het schrijverschap. Ze zijn vaak actief in andere sectoren, die doorgaans weinig van doen hebben met het literaire veld en betrekking hebben op andere vertogen (Lahire 2011, 2012). Denk bijvoorbeeld aan auteurstypen zoals de priester-schrijver of dominee-dichter. Die verbondenheid met meerdere velden en vertogen kan uiteraard een weerslag hebben op hun geschriften en bijgevolg ook op de manier waarop genres beoefend worden.

Elk vertoog kenmerkt zich op ieder moment van zijn geschiedenis door een set van specifieke vertooggenres. Omgekeerd, als een tekst niet los kan staan van een generische deelname, dan neemt iedere tekst deel aan een bepaald, al dan niet geïnstitutionaliseerd, vertoog. Bijgevolg steunt ieder discursief domein niet enkel op een bepaald genresysteem, die op zijn beurt berust op een specifieke opvatting van wat een genre is. Wellicht is het niet toevallig dat gedurende lange tijd de literatuurstudie een van de voornaamste terreinen was van het genre-onderzoek, terwijl deze kwestie veel minder belang lijkt te hebben in sommige andere disciplines. Dit alles veronderstelt een verschillende benadering van hybriditeit, al naargelang de vertogen en de domeinen, aangezien sommige genres, net zoals sommige vertogen, meer gecodificeerd en stabiel zijn dan andere (Maingueneau 2007). Men kan deze kwestie ook behandelen in navolging van de manier waarop Adam en Heidmann genericiteit opvatten: teksten behoren niet eenvoudigweg tot dit of dat vertoog, maar ze maken er deel van uit, en die deelname is niet noodzakelijk exclusief. Dit verklaart waarom een dergelijke deelname ook ontvankelijk is voor veranderingen: eenzelfde tekst zal namelijk op een gegeven moment meer in verband gebracht worden met een bepaald vertoog en later geassocieerd worden met een ander vertoog.¹¹

Of het nu is om ze te imiteren op een schertsende manier of om ze echt te integreren in zijn eigen genresysteem, een van de eerste dingen die een domein ontleent aan andere domeinen zijn wellicht genres, simpelweg omdat het relatief eenvoudig herkenbare eenheden betreft. Sommige genres zijn eigen aan bepaalde vertogen, terwijl anderen dat niet noodzakelijk hoeven te zijn. De pleitrede en het requisitoir zijn bijvoorbeeld specifiek juridische genres, gecodificeerd in het kader

11. In de Franse context zijn de memoires van Charles de Gaulle en de reportages van Albert Londres voor de hand liggende voorbeelden. Dergelijke boeken zijn gaandeweg deel gaan uitmaken van het literaire domein.

van een bijzondere institutie die over een eigen geschiedenis en regelgeving beschikt die niet gedeeld worden door andere vertogen of sociale instituties. Ook al bestaan er genres die specifiek in verband gebracht worden met het literaire domein, zoals de poëzie of de roman, wat men ook moge denken van de waarde van deze of gene roman of dichtbundel, alle werken die behoren tot deze genres, worden automatisch tot de literatuur gerekend.¹² Toch mobiliseert het literaire vertoog regelmatig andere discursieve genres, die soms vreemd zijn aan zijn gebruikelijk generisch repertoire. In dit opzicht nodigen sommige vertogen gemakkelijker uit tot hybridiserings- en generische ontwikkelingen (de literatuur, de reclame...), terwijl andere, meer procedurele vertogen (het juridische vertoog, bijvoorbeeld) zich vaker meer behoudend opstellen op generisch vlak. In het genre kunnen verschillende vertogen dus zowel convergeren als divergeren en zich van elkaar onderscheiden.

Deze veelsoortigheid van inschrijvingen van genres binnen specifieke vertogen leidt tot een continuüm van verschillende types van hybridisering: enerzijds, een hybridisering tussen genres die behoren tot eenzelfde vertoog en, anderzijds, een hybridisering die berust op genres die uitsluitend of voornamelijk geassocieerd worden met andere vertogen. Tussen die twee polen situeren zich processen van hybridisering die gekenmerkt worden door het samenbrengen van genres die niet uitsluitend tot het literaire discours behoren. Naast deze restrictieve types van deelname aan een of meerdere vertogen, situeren sommige genres zich immers tussen verschillende discursieve velden. Wat het literaire vertoog betreft, kan men deze genres ‘periliterair’¹³ noemen die niet deel uitmaken van één enkele omvattende scène, maar die vatbaar zijn om te worden ingezet in meerdere vertogen, zonder dat er sprake is van een duidelijke voorkeur voor een specifiek vertoog. Dit is bijvoorbeeld het geval bij welomschreven genres zoals de biografie en het essay, die worden gebezigd door zowel schrijvers als journalisten of sociologen, en die bijgevolg vallen onder wat Genette ‘conditionele literariteit’ (2004) heeft genoemd. De studie van hun genericiteit noopt ons dan ook de vraag te stellen naar hun positionering ten opzichte van het literaire discours.

Denk hierbij aan een genre zoals het interview, dat van oorsprong journalistiek is en in eerste instantie als dusdanig aangezien wordt. Zelfs wanneer het interview al in een literaire gedaante verspreid wordt, wordt het geconfronteerd met de noodzaak (of althans de mogelijkheid) om te ‘verliteraturen’ (Martens & Meurée 2015). Voor de auteurs, interviewers en uitgevers van dit type van uitwisselingen, is het met andere woorden zaak om hun praktijk van het genre te laten stroken met de verwachtingen ten aanzien van het literaire vertoog, waarvan er altijd min of meer sprake is wanneer het een auteursinterview betreft.

12. De vraag naar hun literaire waarde komt neer op de vraag hun al dan niet centrale deelname aan de literatuur, zonder haar echt ter discussie te stellen.

13. Deze term werd aangenomen tijdens een reeks onderzoekseminaries die aan de KU Leuven werden georganiseerd van februari tot mei 2017 (*Genres périlittéraires*, org. David Martens, Marcela Scibiorska & Tom Serpieters; <http://www.mdrn.be/news/genres-périlittéraires>).

Marta Lacomba stelt een vergelijkbare benadering voor bij het bestuderen van de kroniek in het middeleeuws Spanje, een genre dat aanvankelijk geen openlijk esthetische pretenties bezat, maar dat niettemin het literaire veld binnendringt dankzij zijn conditionele literariteit: de twee vereisten die de kroniek tijdens de middeleeuwen definiëren als een historiografisch genre, namelijk het rechtlijnige tijdsverloop en de waarheidsaanspraak, worden op een gegeven moment gerelativeerd door het inzetten van verhaalconventies van het epische genre. Zodoende rekken de kroniekschrijvers de grenzen van het genre op door een nieuw leescontract aan te gaan met hun beoogd publiek dat de vereiste van leesplezier toevoegt aan het criterium van waarheidsgetrouwheid: ‘tout en adoptant des paramètres discursifs largement externes au genre historiographique, le chroniqueur maintient l’apparence de la référentialité, d’un discours sur le monde qui ne serait que récit des choses qui se sont passées’ (2008: 238).

Deze algemene interdiscursieve dynamiek geeft aanleiding tot een reeks vragen die specifiek betrekking hebben op de genericiteit: op welke manier ontleent het literaire vertoog elementen aan genres die doorgaans in verband gebracht worden met andere discursieve velden, of het nu de journalistiek dan wel andere domeinen betreft (denk bijvoorbeeld aan het gebruik van het keukenrecept door de futuristen)? Wat is de inwerking van deze wisselwerkingen tussen verschillende vertogen op de genericiteit van de geproduceerde teksten? In welke mate en op welke manier tast de deelname van een tekst aan andere discursieve velden tot het literaire vertoog behoort – bijvoorbeeld het schrijversinterview, dat kan behoren tot het journalistieke domein – zijn genericiteit aan? Wanneer een auteur die erkend wordt als ‘schrijver’ zijn of haar naam zet onder een reportage, interview of een biografie, wat is dan het gevolg van dit gewijzigd statuut voor de genericiteit van de tekst, die behoort tot de zogenaamde periliteraire genres? Hoe verloopt dan in een dergelijke situatie die gekenmerkt wordt door een dialogisch principe die kan overhellen naar ‘heteroglossia’ of meerstemmigheid, de confrontatie tussen verschillende waardensystemen? In hoeverre wordt het aanwenden van een ander genre of vertoog benadrukt dan wel gemaskeerd?

Naar een poëtica van generische hybridiseringsen

Tegenwoordig wordt de genericiteit in de literatuur steeds diffuser. Het lijkt steeds moeilijker te zijn om in die termen hedendaagse producties te vatten, gewoonweg omdat de notie van genre evolueert, net zoals die van literatuur en de plaats van de literatuur in het geheel van culturele praktijken, alsook de mediale omgeving waarin ze tot stand komt en gedijt. Ook de receptie van de generische dimensie door de lezers is minder strak, wat zowel in negatieve (de moeilijkheid om de generische oriëntatie van oudere producties af te bakenen) als in positieve zin (verscheidenheid van de producties en de mogelijkheid om ze te identificeren) geïnterpreteerd kan worden.

Het feit dat de principes die werkzaam zijn in het genreonderzoek in de literatuur steeds complexer worden, hoeft niet noodzakelijk tot een theoretische inflatie te leiden, waaraan de genretheorie ongetwijfeld al voldoende onderhevig is geweest. In plaats van nieuwe categorieën toe te voegen aan de bestaande modellen, is het zaak om aan een benadering die gericht is op de teksten en de betrokken instanties een bewustwording te koppelen van de andere aspecten van de genericiteit. Die laatste appelleren aan het interdiscours, dat niet alleen gespecialiseerde vertogen verbindt, maar ook nauw samenhangt met de mediale dimensie van vertogen en ook zones bestrijkt waar verschillende vertogen en domeinen van de culturele productie met elkaar interageren. Aldus gezien, verschijnt (hybride) genericiteit als een benaderingswijze die zowel de literatuur als haar autonomie relativeert. Ze toont bovendien aan dat de literatuur (en de idee van literatuur) niet enkel evolueert volgens een strikt interne logica, maar ook in aanraking met praktijken die haar vreemd zijn.

Al deze factoren die hybridisering in de hand werken vormen een analysekader dat op zijn beurt een aantal nieuwe vragen oproept. Zo kan men zich de vraag stellen naar de vormen en de inzet van de generische hybridisering en hoe deze behandeld worden door diegenen die ermee geconfronteerd worden, of het nu – om de driedeling van Adam en Heidmann te hernemen – de auteur, de uitgever, dan wel de lezer betreft. Welk vertoog hanteren de schrijvers, maar ook de uitgevers en de lezers, met betrekking tot hybriditeit, en welke terminologie houden ze erop na? Komt de hybridisering altijd even harmonieus tot stand, of vertoont ze soms elementen die negatief op elkaar inwerken of elkaar tegenspreken? En hoe worden die dan behandeld of eventueel weggecijferd? Als verschillende genres samenkomen in een tekst, is er dan geen risico op ‘conflicten’ of onverenigbaarheid? Hoe gaan de verschillende betrokken partijen om met zulke gevallen? Als de hybridisering altijd een homogeen geheel van werken creëert, is die homogeniteit dan altijd min of meer uitgesproken of herkenbaar?¹⁴

Het feit dat de verschillende actoren op een natuurlijke en niet-problematische manier omgaan met genres, is geen reden om voorbij te gaan aan de vragen die de genre-indeling en de notie van genre zelf oproepen. Integendeel: een kritisch onderzoek van deze dimensies en hun relaties laat juist toe om enkele van de doorslaggevende factoren te belichten waarbij men niet stilstaat tijdens de productie van teksten en hun receptie. Is het niet juist een dergelijke kritische blik, die ons in staat stelt om de nodige afstand te bewaren ten aanzien van de gebruiken en normen die ten grondslag liggen aan deze generische vormen en hun werking, die men mag verwachten van het onderzoek naar concrete culturele praktijken?

14. Om een voorbeeld uit de filmkunst aan te halen: de verwijzing naar de Japanse krijgsadel is bijna volledig vervaagd in een film als *Le Samourai* (1967) van Jean-Pierre Melville, terwijl ze juist wordt benadrukt in *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) van Jim Jarmusch, die het Franse origineel herschrijft door onder meer de actie te verplaatsen naar het hedendaagse Amerika.

HYBRIDATIONS GÉNÉRIQUES EN RÉGIME LITTÉRAIRE

David Martens & Reindert Dhondt
(KU Leuven – MDRN & Universiteit Utrecht)¹

L'un des traits les plus saillants de l'histoire de la littérature moderne, en Occident à tout le moins, réside dans le traitement particulier réservé aux genres. Après avoir constitué l'un des socles de l'armature formelle et idéologique de la culture lettrée en Europe, de l'Antiquité gréco-latine aux Lumières en passant par le Moyen Âge, la Renaissance et la période classique, dès le Romantisme allemand, la place et les fonctions assignées aux genres littéraires semblent frappés de plein fouet par la lame de fond d'une modernité désireuse de rompre avec les codes hérités de la tradition et leur vocation à la fois classificatrice et normative, qui se traduisait notamment au travers d'un système de genres relativement rigide. Ainsi la question du genre fut-elle l'un des enjeux cruciaux de la conception de la littérature développée au sein de l'*Athenaeum* des romantiques allemands, mais aussi dans le cadre de l'émergence du romantisme français, à travers, par exemple, la défense et illustration du drame romantique par opposition à la tragédie classique.

À l'opposé de la pureté du rationalisme néoclassique, Gotthold Ephraim Lessing voyait dans l'hybridation la clé d'une innovation de la littérature allemande, comme l'atteste sa *Hamburgische Dramaturgie* (1767): 'Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? [...] Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter [...]. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Tieren?' (2014 : 172-173).² L'écriture des auteurs issus du romantisme était ou bien sous-déterminée, ou bien surdéterminée sur le plan générique. Ainsi en est-il de l'idée schlegélienne de *Mischgedicht* – dont l'affiliation générique est justement soulignée –, qui fut l'objet de réflexions sur le genre aussi bien en Allemagne qu'en Grande-Bretagne, et qui, comme d'autres formes paradigmatiques du romantisme, comme l'« esquisse » (*sketch*) ou le « fragment », problématise ou ironise son origine générique en en produisant une expression délibérément imparfaite ou marginale (Duff 2009 : 19). La conception romantique de la notion de genre sape les idées d'originalité et d'unicité de l'œuvre et même l'autonomie de l'auteur,³ mais force est

1. Cet article s'inscrit dans le cadre du Pôle d'attraction interuniversitaire 'Literature and Media Innovation' financé par la Politique scientifique fédérale belge (<http://www.belspo.be>) et coordonné par le groupe MDRN (www.mdrn.be).
2. 'Qu'entend-on enfin par le mélange des genres? [...] Que m'importe qu'une pièce d'Euripide ne soit ni pleinement récit ni pleinement drame? Nommez-la un être hybride [...]. Le mulet n'est ni âne ni cheval: en est-il moins une des plus utiles bêtes de somme? En l'absence de mention contraire, les traductions sont les nôtres.
3. Dans *Anxiety of Influence* (1973), Harold Bloom ne prête pas attention aux théories des genres, mais l'intérêt qu'il porte à la crainte de l'influence en poésie lui permet de démontrer comment un genre se renouvelle de façon dynamique.

de constater que cette période donne aussi lieu à une consolidation marquée de genres déterminés, ainsi qu'en témoigne l'émergence de genres populaires qui s'adressent à un public spécifique et qui se fondent sur la reprise de certains stéréotypes narratifs (connus en anglais comme *genre fiction* ou *formula stories*), tels que le roman gothique (*gothic novel*).

De façon peut-être plus marquée qu'auparavant, à partir de ce tournant de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, et jusqu'à nos jours, l'histoire de la littérature occidentale a ainsi été ponctuée par le renouvellement – et parfois l'abandon pur et simple – de formes génériques anciennes, ainsi que par l'apparition de nouveaux genres. Corollairement, les réflexions sur la littérature ont été caractérisées par une valorisation fréquente de l'hybridation allant, dans certains cas, jusqu'à l'affirmation ou la disparition du principe même des genres. Ainsi un Maurice Blanchot a-t-il pu écrire d'Hermann Broch qu'il 'a [...] subi, comme bien d'autres écrivains de notre temps, cette pression impétueuse de la littérature qui ne souffre plus la distinction des genres' (1959 : 136). Selon une telle perspective, les genres sont conçus comme une survivance de conceptions de l'écriture littéraire contraignantes, dans un contexte culturel au sein duquel l'innovation et la rupture sont volontiers prisées, du moins du côté des franges les plus avant-gardistes (et *highbrow*) du champ littéraire – pour ce qui concerne les formes médiatiques, en revanche, le système de valeurs touchant aux genres et, de façon plus générale aux modèles narratifs à suivre, semble faire moins problème (cf. Letourneux 2016).

Toutefois, outre que cette tendance de la littérature moderne n'est nullement systématique et absolue, le rejet des genres, et leur prétendue disparition, n'impliquent pas que la question serait devenue secondaire. Bien au contraire. En effet, les genres continuent d'orienter les pratiques littéraires de façon nodale, fût-ce à titre de repoussoir. Davantage, comme l'écrit Jean-Marie Schaeffer, 'depuis deux siècles [...] la question de savoir ce qu'est un genre littéraire [...] est censée être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature' (1989 : 8). Dans cette perspective, le questionnement sur les modalités particulières en vertu desquelles les enjeux génériques affectent la littérature – l'écriture des œuvres aussi bien que leurs lectures – et ses transformations doit faire l'objet d'une prise en considération qui tienne compte de toutes ses facettes et de toute sa complexité. Une telle mise en perspective passe depuis plusieurs années par des approches souples que cet article entend présenter de façon synthétique, ordonnée et systématisée. Elles sont issues, en particulier, de la linguistique textuelle, de la pragmatique et de l'analyse du discours, et permettent de rendre compte de la diversité et de l'hybridité textuelle, discursive et médiatique des formules génériques mises en œuvre.

Généricité et hybridité

La plupart des histoires de la littérature et des répertoires bibliographiques sont sous-tendus, dans leur classification des différents textes littéraires, par une conception du genre statique, universelle et passablement anhistorique. Ainsi les corpus littéraires sont-ils appréhendés sur la base de conceptions rigides du genre. Les critères mis en œuvre au sein de telles classifications génériques ou taxonomies sont nombreux et hétérogènes (Schaeffer 1988) : certains se fondent sur la composition, la forme et/ou le contenu, alors que d'autres reposent sur le caractère mimétique ou la mesure de véridicité des textes ou encore sur une vision normative corrélée à une orientation littéraire spécifique (la tragédie classique, par exemple). D'autres critères génériques sont d'ordre matériel (mise en page, format, extension) ou stylistique ou dépendent du mode de lecture ou du 'pacte' que le texte noue avec le lecteur, comme le montrent les approches classiques du fantastique ou du réalisme magique (Chanady 1985) ainsi que de l'autobiographie (Lejeune 1975). Enfin, les codes ou conventions génériques peuvent encore être strictement couplés à des patrons thématiques, spatiaux et temporels, comme dans la théorie bakhtinienne du chronotope (Keunen 2007).

De nos jours, la conception essentialiste ou ontologique a laissé place à la reconnaissance du caractère idéal-typique des catégories génériques, auxquelles aucun texte ne correspond complètement. Que les textes littéraires soient classés selon des patrons récurrents déterminés suppose dans la compréhension du genre une pureté qui transgresse et déforme nécessairement les mises en œuvre singulières. Voilà pourquoi, durant les années 1970, Hans Robert Jauss a proposé une compréhension moins rigide des genres sur la base du principe des 'airs de famille' : 'literary genres are not to be understood as *genera* (classes), in the logical senses, but rather as groups or historical families' (1982 : 80).⁴ D'autres approches se veulent davantage sociologiques (le genre comme institution sociale ou comme cadre politico-idéologique) ou linguistique par nature (le genre comme imitation d'*actes de langage*).

Tout comme le concept de genre, l'adjectif 'hybride' est une métaphore biologique qui fait en première instance référence au mélange des races par croisement. La littérature post-coloniale, les études culturelles et la réflexion critique sur le post-modernisme ont développé une conception positive de cette perspective. Dans cette optique, Mieke Bal (2002) voit l'hybridité comme cas d'école d'un 'concept voyageur' (*travelling concept*) qui, à la faveur de son transfert disciplinaire, se voit doté d'une autre signification, d'autres usages et d'autres connotations : d'une notion raciste associée à la dégénérescence et à la stérilité dans un discours impérialiste, l'hybridité est devenue une bannière sous laquelle on rassemble les propriétés dynamiques de l'identité (instabilité, diversité et hété-

4. 'Les genres littéraires ne sont pas à entendre comme 'genres' (classes), dans le sens logique, mais davantage comme des groupes ou des familles historiques.'

rogénéité) qui apparaissent au cœur de la critique et de la réflexion post-coloniale sur la littérature migrante. Ainsi l'hybridité se trouve-t-elle fréquemment mise en discussion comme synonyme de métissage, de créolisation, de syncrétisme ou de transculturation. Les éléments sur lesquels l'identité hybride se base ne se confondent pas, mais existent dans un constant processus d'interaction. Ce point de vue est conforme à la définition que Mikhaïl Bakhtine donne de l'hybridité 'intentionnelle', qu'il distingue de l'hybridité inconsciente ou 'organique'. L'hybridité intentionnelle démasque ou ironise le discours d'autorité par le recours à un contraste dans un discours à double entente : 'L'hybride sémantique intentionnel est inévitablement intérieurement dialogisé (à la différence de l'hybride organique). Deux points de vue ici ne fusionnent pas mais sont dialogiquement juxtaposés.' (1978 : 177)⁵ Cette dimension subversive a encouragé les penseurs post-coloniaux comme Homi K. Bhabha (1994) à user du terme pour rendre compte des productions culturelles qui transcendent les conceptions binaires, alors que quelqu'un comme Paul Gilroy (1994 : 55) a rejeté le terme parce qu'il présupposerait un original pur.

Bakhtine utilise le terme 'hybridation' pour désigner la pluridiscursivité et la polyphonie dans le roman moderne – qu'il définit comme un genre hétérogène et 'impur' par excellence⁶ – en ne l'articulant pas à la problématique de l'hybridation générique, que David Duff définit comme suit : 'The process by which two or more genres combine to form a new genre or subgenre ; or by which elements of two or more genres are combined in a single work' (2000 : XIV).⁷ Un tel point de vue se focalise sur la combinaison d'aspects morphologiques (traits génériquement dominants ou variables au sein d'un groupe générique), selon une situation qui peut conduire à ce que García Berrio et Huerta Calvo désignent comme 'antigenres', 'controgenres' et 'plurigenres'.⁸ L'hybridation s'en trouve donc restreinte à la suite des opérations trans-génériques, sans prise en considération des aspects transmédiatiques ou transdiscursifs.

Concrètement, cela a conduit l'étude des genres à mettre davantage l'accent sur des phénomènes tels que le 'genre-bending' (où le genre se voit 'plié' par l'incorporation de caractéristiques non essentielles d'un genre différent, par exemple, un

-
5. Bakhtine développe une conception linguistique de l'hybridité qu'il rapporte aux concepts de polyphonie, de dialogisme et d'hétéroglossie. Sous le terme 'hybridation', il envisage un processus dynamique qui combine deux langues et subvertit le discours autoritaire et monolithique des centres d'autorités officiels : 'Qu'est-ce que l'hybridisation ? C'est le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux.' (1978 : 175-756).
 6. Cf. 'Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistiques investis en lui, est un hybride.' (1978 : 182)
 7. 'Le processus par lequel deux genres ou davantage se combinent pour constituer un nouveau genre ou sous-genre, ou par lequel des éléments d'au moins deux genres sont combinés dans une œuvre unique.'
 8. S'inspirant des écrits de Todorov, les auteurs parlent d'un 'antigenre' quand la spécificité d'un texte par rapport au modèle générique devient absolue ou se radicalise. Quand un texte respecte les conventions propres de la constitution formelle, mais transgresse les éléments idéologiques du genre qui tient lieu de modèle, il s'agit d'un 'controgenre', dont le but est souvent parodique. Enfin, quand la construction d'un texte requiert le recours à différents genres, on a à faire avec un texte 'plurigénérique' (2006 : 146).

récit d'horreur combiné avec des éléments de science-fiction) et le 'genre-blending' (dans lequel deux genres non compatibles au premier abord se trouvent mélangés, comme dans le cas de l'essai lyrique, qui mêle discours fictif et non-fiction). Selon les chercheurs qui envisagent le genre comme schéma cognitif plutôt que comme un ensemble d'attributs formels, le terme 'blending' est préférable à celui d'hybridité dans la mesure où il ne se réfère pas à un produit achevé issu d'un modèle essentialiste, mais à un processus cognitif (Allen 2013).⁹ D'autres termes contemporains renvoient à des formes intermédiaires telles que 'genre busting', 'cross-genres' ou 'literary mash-up'. Ce dernier revêt une fonction d'architexte et rend compte de la 'mise à jour' d'un classique littéraire – qui fait dès lors figure d'hypertexte dans la terminologie de Genette – sous forme de récit fantastique ou d'horreur, comme *Android Karenina* de Ben H. Winter (2010), qui combine le réalisme de Tolstoï avec la dimension futuriste et spéculative du *steampunk*. La reconnaissance de ces hybridités génériques est en effet dépendante de la compétence du lecteur et de l'intention que ce dernier prête à l'auteur de parodier un texte ou de l'actualiser. En outre, certaines classifications anachroniques, qui présentaient les genres littéraires comme des catégories *a priori*, sont aujourd'hui remplacées par des approches davantage fondées sur le principe du *bottom-up* en ce qu'elles prennent comme point de départ le système des genres contemporain (Kramer 1999).

Cette dynamique d'éclatement affectant les genres littéraires et le regard porté sur la notion même de genre paraît, d'après certains des travaux consacrés à ces questions au cours des dernières années, n'être pas seulement circonstancielle, mais bien plutôt procéder d'un trait constitutif du fonctionnement des genres du discours, qu'ils soient littéraires ou non. Dans ce contexte, les travaux de Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, en particulier, ont invité à aborder l'étude des genres selon une perspective résolument dynamique fondée sur le concept de généricité, c'est-à-dire non plus en vertu d'un système de classification rigide et d'étiquetage figé de catégories, mais bien plutôt en fonction de l'idée selon laquelle les textes participent, toujours, d'un ou de plusieurs genres, littéraires ou non :

Il s'agit d'aborder le problème du genre moins comme l'examen des caractéristiques d'une catégorie de textes que comme la prise en compte et la mise en évidence d'un processus dynamique de travail sur les orientations génériques des énoncés. [...] Un texte relevant

9. Selon Martina Allen (2013), le concept d'hybridité doit essentiellement sa popularité au sein des recherches sur les genres à la critique post-coloniale, au sein de laquelle un potentiel subversif a été attribué aux formes de mélange. Allen récuse le terme dans la mesure où il décrit selon elle les genres sur la base de facteurs textuels internes fixes plutôt qu'en termes de processus cognitifs constitutifs de la production de la signification. Elle propose dès lors de reconceptualiser les genres en les envisageant comme des schémas mentaux qui forment également des représentations non littéraires, et de remplacer le concept d'hybridité par celui de *blending* (mélange), issu des sciences cognitives. Il nous semble cependant – raison pour laquelle nous préférons conserver le terme d'hybridité – que ce point de vue repose sur une conception de la généricité et de l'hybridité qui leur assigne une dimension essentialiste intrinsèque, qui ne tient pas compte des usages qui en sont fait par des théoriciens dont les travaux diffèrent les uns des autres. À cet égard, que le terme revête à l'origine une acception biologique, comme le pointe Allen, ne signifie pas que celle-ci soit nécessairement mobilisée par ceux qui ont recours au terme pour rendre compte de réalités culturelles.

généralement de plusieurs genres, il ne s'agit plus de le classer dans une catégorie – son appartenance –, mais d'observer les potentialités génériques qui le traversent – sa participation à un ou plusieurs genres [...]. Analyser une participation au lieu de se limiter à une appartenance classificatoire permet d'entrer dans la complexité des faits de discours. (Adam & Heidmann 2009 : 25-26)

Ces recherches postulant 'un phénomène d'hétérogénéité générique constitutive' (2009 : 13) posent, en somme, l'hybridité comme élément constitutif de la dimension générique des énoncés. De ce point de vue, la perspective consistant à envisager la modernité comme une nouvelle ère en vertu de sa relation au genre doit non pas tant être rejetée que remise en question et repensée à la lumière de ces observations, en vertu desquelles l'hybridité ne serait pas l'exception, mais bien la norme en matière de généricité, quelles que soient les époques. Se pencher sur l'hybridité des genres littéraires invite en conséquence à tenter d'éclairer à nouveaux frais le fonctionnement concret du discours littéraire (et, partant, l'histoire de la littérature), en prenant en considération les différents facteurs potentiels de cette hybridation.

Modes d'hybridation

Pour rendre compte des modes d'hybridation dont le discours littéraire est le creuset, Adam et Heidmann proposent d'opérer une distinction entre trois régimes de généricité : d'une part, le 'régime auctorial', soit la façon dont l'auteur situe son texte d'un point de vue générique, d'autre part, le 'régime éditorial', qui relève de la manière dont le discours éditorial façonne la généricité (ces deux premiers régimes étant issus des travaux de Schaeffer (1989) sur la question), enfin, le 'régime lectoral', qui procède de la façon dont la généricité est perçue par le lectorat. Cette tripartition repose sur la relativisation de l'autorité presque sans partage longtemps conférée à l'auteur sur ses écrits, en ce compris sur la détermination de leur généricité. Elle permet de rendre compte des dynamiques de circulations des textes, notamment de la façon dont leur généricité peut être altérée en synchronie, au travers de divergences entre ces différentes instances régulatrices de la généricité que sont l'auteur, l'éditeur et le lecteur, ainsi que, en diachronie, au cours de leur histoire éditoriale et de celle leur réception, dans leur langue d'origine comme au travers de leurs traductions¹⁰.

Ces dimensions relèvent de l'inscription des œuvres littéraires dans un champ de discours et de pratiques plus large que la seule littérature. En effet, les genres en fonction desquels les œuvres tendent à l'hybridation ne sont pas tous littéraires, loin s'en faut. La généricité se joue dès lors non seulement dans la trame textuelle

10. Voir à ce sujet les nombreuses études de cas proposées par Adam et Heidmann, notamment dans leur ouvrage déjà cité (2009).

des œuvres elles-mêmes, mais aussi, corollairement, dans la rencontre qu'elles opèrent avec d'autres types de discours, ainsi qu'avec d'autres médiums que le seul espace livresque – lequel a longtemps été perçu comme le mode de publication privilégié, de la littérature, du moins le plus légitime au sein du champ littéraire. Ces différents discours et médiums, dans la mesure où ils ont leur propre histoire, et entretiennent des relations particulières avec les genres discursifs, interagissent nécessairement avec la littérature en fonction de leur propres répertoires de formes et de normes génériques. Sur la base de ces constats, il semble essentiel et potentiellement éclairant de prendre en considération trois facteurs interdépendants d'hybridation générique des œuvres littéraires, qui impliquent une série de questions spécifiques : les textes eux-mêmes, les médiums dans lesquels ces textes sont publiés, et les types de discours dont ils participent.

a) Hybridations textuelles et éditoriales

Les classifications des genres littéraires se fondent généralement sur un ensemble de marqueurs différentiels, formels, thématiques et pragmatiques, et se trouvent souvent explicitées par les auteurs, les éditeurs ou les différents canaux par lesquels les textes parviennent à leurs lecteurs. Ainsi, au niveau paratextuel, le lecteur associe-t-il la mention 'roman' sur une page de titre à une œuvre fictionnelle écrite en prose, alors que 'reportage' manifeste, notamment, le caractère non-fictionnel du texte. Bien que le terme générique de 'fiction' soit fréquemment utilisé comme équivalent de 'récit' dans les librairies, les bibliothèques ou par les prix littéraires, un sous-genre tel que la science-fiction apparaît comme déterminé du point de vue thématico-structurel, c'est-à-dire lié aux composantes de base de la narration comme l'intrigue, le modèle actantiel, la temporalité ou la spatialité, se distinguant d'autres genres apparentés, notamment, par un traitement spécifique du temps. Davantage que des critères formels et narratifs, les critères thématiques sont en effet utilisés pour générer des subdivisions au sein du genre du roman d'aventure, parmi lesquelles le roman de détective ou roman policier (présence d'un enquêteur, élucidation d'un crime, etc.) ou le roman de chevalerie (éléments courtois et épiques, symbolique des croisades, etc.). L'hybridité qui résulte du croisement des genres procédant d'un mélange de thèmes aussi bien que de modèles structurels, les textes sont parfois classés en fonction de leur efficacité, de leur auteur ou du public cible, ainsi qu'en témoignent des étiquettes telles que 'littérature de divertissement', 'littérature de jeunesse' ou 'littérature gay'.

Afin de rendre compte de l'hétérogénéité constitutive des textes, Jean-Michel Adam (1992) a, dans une perspective inscrite dans la pragmatique textuelle (l'utilisation de la langue comme inscrite dans un contexte spécifique), proposé d'envisager les types de textes en fonction de leur séquentialité, soit d'unités textuelles plus restreintes présentant davantage de cohérence que celle d'un texte. Adam remplace ainsi une typologie textuelle générale par une approche séquentielle

associée à la structure du texte et qu'il envisage en termes de prototypicité. Après avoir posé une nette distinction entre texte et discours, il considère dans des publications ultérieures (2004, 2006) qu'il existe un chevauchement entre ces deux concepts. En outre, Adam substitue à une conception traditionnelle, taxonomique, anhistorique et descriptive des genres une approche à la fois dynamique et générative, en vertu de laquelle le texte n'appartient pas à un genre, mais 'participe' d'un ou de plusieurs genres, au niveau du processus de production (les instances auctoriale et éditoriale) comme en ce qui concerne la réception ou le processus d'interprétation (l'instance lectoriale). À cet égard, il importe de souligner que chaque producteur de texte est toujours également un récepteur et qu'un genre (ou la dimension générique) ne fonctionne qu'en relation avec un ensemble d'autres genres : 'La *généricité* est [...] la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes. Cette mise en relation repose sur la production et/ou la reconnaissance d'*effets de généricité*, inséparables de l'effet de textualité' (2004 : 62). Cela explique l'importance de la dimension sociale et cognitive chez Adam : en tant que pratiques normées et normalisées, les genres sont l'expression d'une réalité sociocognitive changeante. L'approche d'Adam est donc davantage inductive – les genres sont envisagés comme étroitement liés à des situations et à des fonctions sociales – que déductive, selon une conception qui conduirait à ne reconnaître qu'un nombre limité de 'genres de base' hiérarchisés.

Plus se dissipent les frontières entre les genres, plus il est important d'identifier les conventions génériques qui affectent une œuvre, ainsi que le fait valoir Marjorie Perloff dans son étude des genres post-modernes, qu'elle conçoit comme l'expression d'identités hybrides et fluides : 'It is the paradox of postmodern genre that the more radical the dissolution of traditional generic boundaries, the more important the concept of genericity becomes' (4).¹¹ Dès lors, si les œuvres présentent une forme d'hybridité générique, comment cela se traduit-il au niveau textuel?¹² L'hybridité présente-t-elle des caractéristiques distinctives au niveau narratif, stylistique ou thématique, et existe-t-il également des facteurs qui renforcent l'hybridité? Quel est le rôle des éléments paratextuels (avant-propos, notes de bas de pages ou colophons), qui fonctionnent souvent comme indicateurs génériques? L'on peut songer à cet égard à la plupart des nouvelles de Jorge Luis Borges, qui sont maintenant reconnues comme des *ficciones* typiques, c'est-à-dire des formes mixtes de fiction et d'essai présentant des effets métafictionnels pro-

11. 'Le paradoxe du genre post-moderne réside dans le fait que plus la dissolution des frontières génériques est radicale, plus essentiel devient le concept de généricité.'

12. Sherry Simon propose de conserver le terme 'hybride' pour les textes traduits présentant au niveau textuel des tensions qui résultent de la combinaison de deux systèmes de sens : 'Dissonances, interférences, disparate vocabulary, a lack of cohesion, unconventional syntax, a certain « weakness » in the mastery of the linguistic code: these are elements which enter into the deterritorialising strategies, the acts of creolisation, which make up the hybrid text' (2011 : 50) ('Dissonances, interférences, vocabulaire disparate, un manque de cohésion, une syntaxe peu conventionnelle, certains « manquements » dans la maîtrise du code linguistique : ces éléments participent de stratégies de déterritorialisation, ce sont des actes de créations qui rendent le texte hybride').

noncés. À l'époque de leur publication, elles ont égaré bien des lecteurs, non seulement parce qu'elles réécrivaient des genres traditionnels comme le conte fantastique, le roman policier ou l'essai, mais surtout à cause du pacte de lecture qu'elles établissent et minent en même temps, en raison de leur style sec et académique, et de leur apparition dans la section des recensions d'une revue littéraire argentine de renom. La présentation matérielle des textes, en plus des connaissances éventuelles de la poétique de l'auteur et de la capacité du public à reconnaître la parodie et d'autres formes de métatextualité, déterminent donc fortement l'horizon d'attente et l'appréhension des textes. Quelles sont à cet égard les relations entre les différents acteurs tels que l'auteur et l'éditeur qui affectent la généricité? Essaient-ils de favoriser certaines formes d'hybridité, et dans quel but? Comment sont reçus et évalués les textes qui reposent sur des stéréotypes thématique-narratifs (sont-ils qualifiés de triviaux ou considérés comme relevant de la 'littérature de consommation')? Ou encore, les auteurs essaient-ils d'effacer d'éventuelles ruptures discursives qui pointent vers l'hybridité générique? Les exemples d'auteurs qui rejettent ou mettent en question les genres existants sont légion. Ainsi d'Aragon, auteur d'un recueil de poèmes intitulé *Le Roman inachevé* ainsi que d'un essai au sous-titre curieux : *Henri Matisse, roman*.¹³ On peut également songer aux efforts du monde éditorial pour offrir des produits 'reconnaissables' à son lectorat, ce qui peut conduire à des distorsions et à des simplifications quelque peu abusives, comme celles que manifeste une tendance à rapporter tout récit au plus informe et inclusif de tous les genres, à savoir le roman.

Comment étudier de façon efficace les 'contaminations' génériques ou le 'métissage' dans des œuvres telles que *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss ou les ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet? Le moteur de la transformation des genres réside-t-il dans les relations intertextuelles par lesquelles s'opérerait un 'dialogue intergénérique', ainsi que le notent Adam et Heidmann : 'L'identification des différences entre (inter)textes permet de dégager des différences entre genres et catégories de l'interdiscours des textes concernés' (2009 : 33)? Le caractère intermédial de la littérature n'est pas à simplement considérer comme la transposition d'un médium à un autre, mais aussi comme la référence à des thèmes particuliers privilégiés au sein d'un médium différent.

b) Hybridations médiatiques

Si les œuvres mettant en jeu deux médiums, comme les emblèmes ou d'autres alliances entre mots et formes plastiques basées sur la doctrine de *l'ut pictura poesis*

13. Voir à cet égard l'étude de Dominique Vaugois à propos de *Henri Matisse, roman* : 'La définition du roman telle que nous venons de l'établir [le romanesque considéré comme « rapport au monde »] n'est plus la définition d'un genre et ne peut que cautionner l'existence d'une hétérogénéité que le roman surplombe et englobe, sans que précisément compte soit rendu de la nature et du fonctionnement de cette hétérogénéité dont nous avons maintenu la parenté avec le « générique » (2002 : 113).

horacien, sont particulièrement anciennes, la diversité des relations entretenues par la littérature avec d'autres médias s'est accrue au fil du temps, qu'il s'agisse de la presse, de la photographie, de la radio, de la télévision et d'internet. La dimension intermédiaire du discours littéraire s'est donc accentuée de manière significative (Kusche 2012), au point de représenter aujourd'hui l'un de ses traits les plus saillants. De nombreuses études ont montré que ces interactions ne sont nullement limitées à la question de la fidélité des adaptations ou remédiations, comme dans le cas de la novellisation du récit filmique (Baetens 2008), de l'influence thématique ou de la description d'autres formes d'art comme l'*ekphrasis* (Heffernan 1993), mais que la combinaison de différents médias a influencé des formes littéraires traditionnelles par l'imitation de techniques provenant d'un autre médium, comme le montre l'exemple de l'impact des procédés du cinéma (le montage, par exemple) sur la forme du roman au XX^e siècle.

La multitude de nouveaux médias a en outre donné lieu à l'émergence de nouveaux genres littéraires, au sein desquels le caractère littéraire, précisément, est mis en question, comme dans le roman-photo (Baetens 2000) ou le roman graphique (*graphic novel*) (Baetens 2012), et jusqu'à des genres qui sont greffés sur la littérature, comme la pièce radiophonique qui s'est graduellement autonomisée en tant que genre à partir d'une pièce de théâtre radiodiffusée telle quelle, ou encore le cinépoème (Cohen 2013), ou le ciné-roman (Virmaux 1983), version livresque illustrée d'un film. L'hybridation de ces médias repose souvent sur une combinaison entre littérature exigeante et paralittérature, qui menace de perturber la structure du système littéraire. Comment s'opère précisément la recherche de nouveaux modèles et de pratiques intermédiaires? Peut-on encore parler de formes mixtes de médias préexistants ou faut-il plutôt parler de formes médiales nouvelles et spécifiques, surtout quand la convergence entre le verbal et le visuel se noue de façon harmonieuse? Comment le lecteur perçoit-il les textes qui incorporent des éléments issus de media non verbaux? Ou encore, comment évolue la légitimité de ces phénomènes plurimédiatiques dans le champ littéraire? Et quelle est la conséquence en termes de positionnement pour les auteurs qui se livrent à ces genres?

En raison de la longue tradition dont elle peut se targuer, la recherche sur les genres littéraires sert souvent de cadre de référence pour des recherches comparables au sujet d'autres médias.¹⁴ Elle ne peut pour autant organiser l'ensemble des perspectives depuis un point de vue surplombant, sous peine de conduire à des mécompréhensions. Comme l'ont montré Jan Baetens et plusieurs de ses collè-

14. À ce propos, Jean-Marie Schaeffer écrit : 'Les interrogations concernant ce que peut ou ne peut pas obtenir une théorie des genres semblent surtout troubler les littéraires, alors que les spécialistes des autres arts s'en préoccupent beaucoup moins. Pourtant, que ce soit en musique, en peinture ou ailleurs, l'usage des classifications génériques n'est pas moins répandu dans les arts non verbaux que dans le domaine de la littérature. La différence ne saurait non plus s'expliquer par référence à la spécificité du médium verbal : la question du statut des genres s'est toujours focalisée sur les genres littéraires et n'a guère été posée par rapport aux genres non littéraires ou aux pratiques discursives orales, bien que dans ces deux champs aussi de multiples distinctions génériques soient opérées quotidiennement.' (1989 : 7)

gues en comparant la question du genre au cinéma et dans le domaine littéraire, les genres, en littérature et au cinéma, sont de ‘faux amis’ (Baetens *et alii*, 2016). Alors que le système des genres est particulièrement foisonnant, riche et varié dans le domaine littéraire, il demeure relativement réduit dans le monde cinématographique ; sans compter que les genres fictionnels et ceux qui relèvent de la non-fiction n’occupent pas, au cinéma, des positions symétriques à celles qui sont les leurs dans le domaine littéraire. Enfin, alors que la littérature présente un système traditionnel ternaire (cf. la représentation triangulaire des trois genres principaux de Julius Petersen, 1939), c’est un système binaire qui prévaut pour le cinéma, qui n’intègre par exemple pas la poésie en tant que genre à part entière.

Dans *Genres in the Internet*, Janet Giltrow et Dieter Stein donnent un nouvel élan à la reconceptualisation du genre depuis le domaine de la communication assistée par ordinateur à travers une discussion interdisciplinaire qui comprend à la fois le niveau linguistique, rhétorique et littéraire : ‘The question of genre, then, is really an old one, but the advent of new media has highlighted the issue with new full force. Seemingly, there are new genres on the Internet, but in some cases it is a matter of contention whether the genre is new, or an old one in new medial garb’ (2009 : 1-2).¹⁵ Cela signifie-t-il qu’un nouveau médium implique automatiquement une nouvelle généricité ? Est-il possible qu’un genre demeure stable en dépit d’une transposition au sein d’un autre médium ? Les convergences médiatiques actuelles ne peuvent pas être séparées du démantèlement des genres littéraires traditionnels. Elles représentent une étape de plus dans l’élargissement d’une conception contemporaine de la littérature qui met en question les distinctions traditionnelles entre littérature exigeante et littérature populaire, la frontière entre fiction et non-fiction et la hiérarchie des genres.

Ainsi serait-il largement insuffisant d’examiner un ‘roman multimédial’ comme *La ley del amor* (1996) de Laura Esquivel – dans lequel plusieurs systèmes sémiotiques contribuent à l’élaboration de la narration – comme un simple texte (en l’occurrence, un mélange entre le roman sentimental aux accents *New Age* et le roman de science-fiction), dans la mesure où il s’agit d’un objet fondamentalement intermédial, qui participe simultanément d’une série de pratiques culturelles diverses et qui en appelle à des approches transdisciplinaires et intégrées telles que celles des études culturelles. En raison de l’intérêt quasi exclusif jusqu’à récemment porté au texte imprimé, les débats littéraires sont longtemps passés à côté de l’importance du support (Souchier 1998 ; Thérenty 2009). Dans le contexte actuel d’interconnectivité croissante et de développement de nouvelles technologies, la question de l’interférence entre la littérature et d’autres médias devient toujours plus prégnante. L’on peut ainsi songer à la relation entre l’importance nouvelle des aphorismes et les micro-récits, d’une part, et la popularité de

15. ‘La question du genre est ancienne, mais l’apparition d’un nouveau média souligne l’enjeu avec une force renouvelée. Apparemment, il existe de nouveaux genres sur internet, mais dans de nombreux cas, la question de savoir s’il s’agit d’un nouveau genre ou d’un ancien sous un nouvel habillage médiatique fait débat.’

médias comme Twitter ou les sms, d'autre part. La poésie sous forme vidéo est non seulement auditive et visuelle, mais suppose également une performance expressive et corporelle dans un environnement spécifique. Un blog n'est pas simplement un fragment de journal mis en ligne ; il nécessite en outre une manière fondamentalement différente de lire en raison de l'intégration du multimédia et des hyperliens. Pour rendre compte de cette réception 'hybride', Vicente Luis Mora a forgé le néologisme *lectoespectador*, qui conjugue en castillan les termes 'lecteur' et 'spectateur', soit un 'récepteur' qui, simultanément, lit, voit et écoute : '[el *lectoespectador*] aprecia de manera inmediata que [las obras artísticas actuales] han sido creadas a partir de lo que sus componentes (textuales, fotográficos, materiales, digitales, estructurales, simbólicos) tienen de dinámicos y fluctuantes' (2012 : 125).¹⁶ Qu'il ne soit pas possible de se passer de cette hybridité entre différents systèmes médiatiques dans la recherche actuelle, en témoignent les stratégies marketing contemporaines visant à raconter une histoire à travers différents canaux de communication, en ligne ou non (*transmedia storytelling*), ainsi que les narco-fictions sud-américaines – à première vue 'traditionnelles' –, au sein desquelles romans, chansons de drogue, séries télévisées, chroniques et blogs s'influencent réciproquement de façon continue (cf. Quesada Gómez 2015 : 259).

Les transformations que subissent les genres en fonction des systèmes médiatiques au sein desquelles leurs relations s'établissent procèdent également d'un autre marqueur discursif, le fait qu'ils appartiennent à un discours spécifique. Les médias sont non seulement les produits de technologies impliquant leur propre système générique, liées à certaines limites et normes physiques, mais ils font également partie d'institutions qui reposent sur des discours spécifiques. Ils peuvent également appartenir simultanément à plusieurs institutions, ce qui peut conduire un texte à relever d'une hybridation liée à une participation à plusieurs discours, qui affecte sa généricité.

c) *Hybridations discursives*

Comme tout discours, la littérature se définit par ses frontières et se caractérise, depuis le milieu du XIX^e siècle au moins, selon la thèse classique de Pierre Bourdieu (1991), par une autonomie qui la distingue d'autres discours et d'autres champs. Cependant, cette autonomie n'est jamais que relative. Discours constituant (Maingueneau 2004 : 47), la littérature ne se développe nullement en vase clos. Elle ne cesse de nouer des relations concrètes avec d'autres discours, et l'histoire littéraire récente le montre pleinement depuis vingt à trente ans au moins,

16. '[Le *lectoespectador*] apprécie de manière immédiate que [les œuvres d'art actuelles] ont été créées à partir de ce que leurs composantes (textuelles, photographiques, matérielles, digitales, structurelles et symboliques) ont de dynamique et de fluctuant.'

en étudiant ses multiples rapports avec le journalisme (Boucharenc 2004 ; Thérenty 2007), le monde juridique, la philosophie, ou encore, plus récemment, la publicité (Boucharenc, Guellec & Martens 2016). Il y a plus de trente ans, Teun A. Van Dijk proposait déjà un plaidoyer pour articuler l'étude des genres à l'analyse du discours, de façon à parvenir à une distinction entre genres littéraires et non littéraires (1985 : 14).

L'appartenance d'un texte à un discours particulier, que Dominique Maingueneau désigne comme 'scène englobante' (2004 : 191), détermine nécessairement la généralité, dans la mesure où à tout discours correspond un système générique spécifique. Cet élément constitutif fait partie de l'interdiscours d'une société donnée.¹⁷ Les écrivains ont souvent braconné sous d'autres cieux que ceux des Belles Lettres, et au demeurant nombre d'entre eux n'y ont jamais vu de problème particulier. Le discours littéraire vit par conséquent de ses relations avec ces autres discours, l'environnement discursif dans lequel il évolue. Ces relations se traduisent notamment sur le plan générique. Les nombreux travaux relatifs aux rapports entre journalisme et littérature ont bien montré combien cette bipartition était historiquement posée à la fin du XIX^e siècle, en particulier à la faveur de la professionnalisation du secteur journalistique (Kalifa, Régnier, Thérenty & Vaillant 2011). Au-delà de ces cas de figure, qui ont en commun la pratique de l'écriture, les écrivains ne sont pas toujours exclusivement écrivains, loin s'en faut. Ils sont souvent aussi acteurs au sein d'autres domaines d'activités, qui peuvent être bien éloignés du champ littéraire et relever d'autres discours (Lahire 2011 & 2012). Ces appartenances connexes peuvent évidemment avoir une incidence sur leurs écrits et, partant, sur leurs pratiques en matière de genres.

Si tout discours se caractérise, à chaque moment de son histoire, par un répertoire de genres de discours spécifiques, à l'inverse, s'il ne peut exister de texte indépendant de toute participation générique, tout texte s'inscrit dans un discours particulier, que celui-ci soit institutionnalisé ou non. Corollairement, chaque domaine de discours se fonde non seulement sur un système de genres particulier, mais aussi sur une conception spécifique de ce qu'est un genre. Sans doute n'est-ce pas un hasard si, pendant longtemps, les études littéraires ont été l'un des principaux creusets des recherches sur les genres, alors que, comme nous l'avons noté, cette question semble de moindre importance pour certaines autres disciplines. Cette situation suppose une diversité dans le rapport à l'hybridité, selon les discours et les domaines, dans la mesure notamment où certains genres, de même que certains des discours, sont plus codifiés et stables que d'autres (Maingueneau 2007). L'on peut à cet égard penser le problème dans des termes analogues à ceux adoptés par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann au sujet de la généralité : les textes n'appartiennent pas simplement à tel ou tel discours, mais en participent, et cette participation n'est pas nécessairement exclusive, ce qui explique qu'elle

17. L'interdiscours est au discours ce que l'intertexte est au texte. Pour une discussion approfondie du concept, voir Maingueneau, Dhondt & Martens (2012).

soit susceptible d'évoluer, c'est-à-dire qu'un même texte peut, à tel moment de son histoire, être davantage associé à tel type de discours, et l'être à un autre ultérieurement¹⁸.

Que ce soit pour les imiter de façon plaisante ou pour véritablement les intégrer à son propre système de genres, l'une des premières choses qu'un domaine emprunte à d'autres sont peut-être ses genres, tout simplement parce qu'il s'agit d'entités relativement identifiables. Certains genres sont exclusifs à certains discours, d'autres non. La plaidoirie ou le réquisitoire sont des genres proprement juridiques, codifiés dans le cadre d'une institution particulière et qui à son histoire, ses normes, que ne partagent pas d'autres discours et d'autres institutions sociales. S'il existe des genres spécifiquement liés au domaine littéraire, comme la poésie ou le roman, quel que soit la valeur qu'on veut bien leur attribuer¹⁹, le discours littéraire mobilise fréquemment d'autres genres discursifs, parfois étrangers à son répertoire générique le plus ordinaire. À cet égard, certains discours incitent plus volontiers aux hybridations et aux évolutions génériques (la littérature, la publicité...), tandis que d'autres, peut-être plus procéduriers (le discours juridique par exemple) paraissent se montrer davantage conservateurs en matière générique. Le genre apparaît ainsi comme l'un des points de rencontre potentiels entre les discours, en même temps que l'un de leurs points de divergence et de distinction.

Cette diversité des inscriptions des genres identifiés au sein de discours particuliers pose un *continuum* de modes d'hybridation distincts : d'un côté, une hybridation entre genres relevant du même discours, de l'autre, une hybridation reposant sur des genres reconnus comme appartenant exclusivement ou en priorité à d'autres discours ; entre ces deux pôles figurent des opérations d'hybridation marquées par la convocation de genres n'appartenant pas exclusivement au discours littéraire. En plus des appartenances restrictives, certains genres se situent en effet à cheval sur plusieurs champs de discours. Du point de vue du discours littéraire, l'on pourrait désigner par 'genres périllittéraires'²⁰ ces genres qui ne participent pas d'une seule scène englobante, mais sont susceptibles d'être mobilisés au sein de plusieurs discours, sans parfois même participer de façon privilégiée de l'un ou l'autre. Ainsi en va-t-il de genres bien identifiés tels que la biographie ou l'essai, qui peuvent aussi bien être le fait d'écrivains que de journalistes, ou encore de sociologues, et qui relèvent par conséquent de ce que Gérard Genette a appelé une 'littérarité conditionnelle' (2004). L'étude de leur généricité implique par conséquent la question de leur positionnement au regard du discours littéraire.

18. En France, l'on peut songer à l'exemple des *Mémoires* de Charles de Gaulle et des reportages d'Albert Londres, qui ont été progressivement intégrés au domaine littéraire.

19. La question de sa valeur littéraire revenant à poser celle d'une appartenance plus ou moins centrale à la littérature, sans véritablement la remettre en cause.

20. Selon une formule adoptée dans le cadre d'un séminaire de recherche organisé à la KU Leuven : *Genres périllittéraires*, s. dir. David Martens, Marcela Scibiorska & Tom Serpieters, séminaire, février-mai 2017 : <http://www.mdrn.be/news/genres-p%C3%A9rillitt%C3%A9raires>

En régime littéraire, par exemple, un genre tel que l'entretien, originellement journalistique, et qui demeure fondamentalement perçu comme tel en première instance, même lorsqu'il est diffusé sous des formes littéraires, se confronte à la nécessité (ou du moins à la possibilité) de se littériser (Martens & Meurée 2015). Il s'agit en d'autres termes, pour les auteurs, intervieweurs et éditeurs de ce type d'échanges, de faire correspondre leur pratique du genre à certains des attendus du discours littéraire, dont il relève peu ou prou dès lors qu'il s'agit d'interviewer un écrivain.

Marta Lacomba propose une approche similaire dans le traitement de la chronique médiévale espagnole, un genre initialement dénué de visée ouvertement esthétique, mais qui entre néanmoins dans le champ littéraire en fonction d'une littéarité conditionnelle : les deux contraintes qui définissent la chronique en tant que genre historiographique au Moyen Âge (linéarité du temps et vérité historique) se trouvent à un moment donné dépassées par le recours à des conventions narratives du genre épique. De cette façon, les chroniqueurs poussent les limites du genre en soumettant à leurs destinataires un nouveau contrat d'écriture qui ajoute la notion de 'plaisir de lecture' à celle de la vérité pure et dure : 'tout en adoptant des paramètres discursifs largement externes au genre historiographique, le chroniqueur maintient l'apparence de la référentialité, d'un discours sur le monde qui ne serait que récit des choses qui se sont passées' (2008 : 238).

Cette dynamique interdiscursive globale suppose une série d'interrogations relatives à la généricité. Selon quelles modalités le discours littéraire emprunte-t-il à des genres davantage associés à d'autres champs discursifs, qu'il s'agisse du journalisme ou d'autres domaines (on sait l'usage qu'ont fait les futuristes d'un genre tel que celui de la recette de cuisine) ? Quel est l'impact de ces interactions entre discours distincts dans la généricité des textes produits ? Dans quelle mesure et selon quelles modalités la participation d'un texte relevant du discours littéraire à d'autres champs discursifs – par exemple l'entretien d'écrivain, qui peut relever du domaine journalistique – affecte-t-elle sa généricité ? Inversement, lorsqu'un auteur reconnu en tant qu'«écrivain» signe un reportage, un entretien, ou encore une biographie, quel est l'impact de son statut sur la généricité de son texte, qui relève de genres périlittéraires ? Dans ces circonstances placées sous le signe d'un dialogisme qui peut verser dans l'hétéroglossie, comment la rencontre entre des systèmes de valeurs qui ne coïncident pas toujours s'opère-t-elle ? Dans quelle mesure la saisie d'un genre et d'un discours par un autre est-elle plus ou moins mise en évidence comme telle ou, au contraire, neutralisée ?

Vers une poétique des hybridations génériques

De nos jours, la généricité en régime littéraire devient de plus en plus diffuse. Les productions contemporaines paraissent de plus en plus ardues à cerner dans ces termes, tout simplement parce que la notion de genre évolue, de même que celle

de littérature et la place de la littérature dans la gamme des pratiques culturelles, ainsi que l'environnement médiatique au sein duquel elle s'insère. La réception par les lecteurs de la dimension générique est elle aussi plus lâche, pour un mal (difficulté à cerner les orientations génériques des productions anciennes) et pour un bien (diversification des productions et faculté à les identifier).

La complexification proposée des paramètres à prendre en considération dans l'étude des genres en régime littéraire ne vise pas à contribuer à une forme d'inflation théorique, à laquelle la théorie des genres n'a sans doute été que trop sujette. Bien au contraire, sans véritablement ajouter de catégories aux modèles existants, il s'agit de proposer d'articuler à une approche centrée sur les textes et les instances en jeu une nécessaire prise en considération d'autres versants de la généricité, qui relèvent d'une littérature en prise directe avec la dimension médiatique des discours, et sous-tendue par ses interactions avec d'autres domaines de production culturelle. À cette aune, la généricité apparaît comme l'un des lieux de relativisation privilégiés de la littérature et de son autonomie. Elle montre que la littérature (et l'idée même de littérature) évolue(nt) non seulement en fonction de logiques intrinsèques, mais aussi en vertu de contacts avec des domaines de pratiques qui lui sont étrangers.

Les facteurs d'hybridation potentiels envisagés posent un cadre d'analyse qui détermine un certain nombre de questions. Par exemple, outre la question des formes et des enjeux de l'hybridation générique, il invite à s'interroger sur la façon dont ces problématiques sont-ils traitées par ceux qui y sont confrontés, qu'il s'agisse, pour reprendre la tripartition entre les instances à l'œuvre dans le traitement de la généricité selon Adam et Heidmann, de l'auteur, de l'éditeur et des lecteurs? Quel discours les écrivains, mais aussi les éditeurs et les lecteurs, lorsqu'ils le font, tiennent-ils sur l'hybridité? Selon quelle terminologie en est-il rendu compte? Est-elle présentée comme une valeur ou, au contraire, comme un repoussoir? L'hybridation se réalise-t-elle toujours harmonieusement? Ne présente-t-elle pas, à l'occasion, des éléments témoignant de formes d'interférences, de contradictions? Auquel cas, comment sont-elles traitées? Ainsi, si un texte peut, d'un point de vue générique, combiner la participation à plusieurs genres n'y a-t-il pas des risques de conflits génériques, voire des incompatibilités? Comment de tels cas de figure sont-ils textuellement négociés par les différentes instances impliquées? À cet égard, si l'hybridation crée toujours des ensembles (des œuvres) homogènes, cette homogénéité est plus ou moins marquée²¹?

Que les usages des genres soit naturalisés aux yeux des acteurs n'est pas une raison pour justifier la neutralisation des faisceaux de questions que soulève l'existence des genres. Au contraire, car l'examen critique de ces dimensions et de leurs relations permet justement de faire apparaître certains des déterminants non

21. Pour prendre un exemple cinématographique, la référence à l'univers des samouraï se trouve presque complètement estompée dans un film comme *Le Samouraï* (1967), de Jean-Pierre Melville, alors qu'elle est accusée dans *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) de Jim Jarmusch, qui en constitue une forme de réécriture, où la fiction est transposée dans l'Amérique contemporaine.

nécessairement conscientisés lors de l'élaboration des textes et de leur réception. N'est-ce pas précisément un tel regard critique qui permet de prendre de la distance par rapport aux usages et aux normes sous-tendant les formes génériques et leurs usages, et n'est-ce pas que l'on est en droit d'attendre des recherches qui se penchent sur cette dimension des pratiques culturelles ?

Bibliographie

- Adam, J.-M. *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris : Éditions Nathan, 1992.
- Adam, J.-M. 'Texte, contexte et discours en questions', in : *Pratiques*. 129-130, 2006, 21-34.
- Adam, J.-M. & Heidmann, U. 'Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)', in : *Langages*. 38 (153), 2004, 62-72.
- Adam, J.-M. & Heidmann, U. 'Six propositions pour l'étude de la généricité', in : *Le Texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*. Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant, 2009.
- Allen, M. 'Against « Hybridity » in Genre Studies : Blending as an Alternative Approach to Generic Experimentation', in : *Trespassing Journal*. 2, 2013, 1-21 [december 2016] : http://trespassingjournal.com/Issue2/TPJ_I2_Allen_Article.pdf.
- Baetens, J. 'Le roman-photo : media singulier, media au singulier', in : *Sociétés et représentation*. 9, 2000, 51-59.
- Baetens, J. *La novellisation. Du film au roman*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2008.
- Baetens, J. 'Words and Images in the American Graphic Novel', in : Herzogenrath, B. (red.) *Travels in Intermedial[ity]. ReBlurring the Boundaries*. Hanover, NH : University Press of New England, 2012, 92-110.
- Baetens, J., Callens, J., Cohen, N., Delville, M., Gervais, B., O'Sullivan, S. & Watthee-Delmotte, M. 'An Example of « False Friends » : Literary Genres/Filmic Genres (Intermediality and Remediation in Print and on Screen)', in : *Revue belge de philologie et d'histoire*. 94 (3), 2016, 771-783.
- Bakhtine, M. 'Du discours romanesque', in : Bakhtine, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, coll. 'Bibliothèque des idées', 1978. 83-233.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London/New York : Routledge, 1994.
- Blanchot, M. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.
- Bloom, H. *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*. Oxford/New York : Oxford University Press, 1973.
- Boucharenc, M. *L'Écrivain-reporter au cœur des années Trente*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, coll. 'Objets', 2004.
- Boucharenc, M. Guellec, L. & Martens D. (éds) 'Circulations publicitaires de la littérature', in : *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, 18, 2016. 5-12.
- Bourdieu, P., 'Le champ littéraire', in : *Actes de la recherche en sciences sociales*. 89(1), 1991, 3-46.
- Chanady, A. *Magic Realism and the Fantastic : Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York : Garland, 1985.

- Cohen, N. *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*. Paris : Classiques Garnier, 2013.
- Dijk, T.A. van (red.). *Discourse and Literature : New Approaches to the Analysis of Literary Genres*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 1985.
- Duff, D. 'Key Concepts', in : Duff, D. (red.) *Modern Genre Theory*. Harlow : Longman, 2000. x-xvi.
- Duff, D. *Romanticism and the Uses of Genre*. Oxford : Oxford University Press, 2009.
- García Berrio, A. & Huerta Calvo, J. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid : Cátedra, 2006.
- Genette, G., *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, coll. 'Points Essai', 2004.
- Gilroy, P. 'Black Cultural Politics : An Interview with Paul Gilroy by Timmy Lott', in : *Found Object*. 4, 1994, 46-81.
- Giltrow, J. & Stein, D. 'Genres in the Internet : Innovation, Evolution, and Genre Theory', in : Giltrow, J. & Stein, D. (red.) *Genres in the Internet. Issues in the Theory of Genre*. Amsterdam/Philadelphia : Benjamin, 2009, 1-25.
- Heffernan, J. A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago : The University of Chicago Press, 1993.
- Jameson, F. 'Magical Narratives : On the Dialectical Use of Genre Criticism', in : Jameson, F. *Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca : Cornell University Press, 1981, 103-150.
- Jauss, H. R. *Toward an Aesthetic of Reception*. Brighton : Harvester Press, 1982.
- Kalifa, D., Régnier, P., Thérenty, M-È., Vaillant, A. (red.) *La Civilisation du journal. Une histoire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris : Nouveau Monde, 2011.
- Keunen, B. *Verhaal en verbeelding. Chronotopen in de westerse verhaalcultuur*. Gent : Academia Press, 2007.
- Kramer, F. 'Rigid Readings and Flexible Texts', in : Vanstiphout, H. & Roest, B. (red.) *Aspects of Genre and Type in Pre-Modern Literary Cultures*. Groningen : Styx Publications, 1999, 33-46.
- Kusche, S. 'New Media and the Novel : A Survey of Generic Trends in Contemporary Literature', in : Nünning, A. & Sicks, K. M. (red.) *Turning Points. Concepts and Narratives of Change in Literature and Other Media*. Berlin/Boston : De Gruyter, 2012, 387-404.
- Lacomba, M. 'Enjeux discursifs de l'historiographie castillane à la fin du XIII^e siècle : aux limites de la chronique?', in : Arizaleta, A. (red.) *Poétique de la chronique. L'écriture des textes historiographiques au Moyen Âge (péninsule ibérique et France)*. Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, 229-240. Lahire, B. *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*. Paris : Fayard, 'Pluriel', 2011.
- Lahire, B. *Monde pluriel. Penser l'unité des sciences sociales*. Paris : Seuil, 'La couleur des idées', 2012.
- Lejeune, P. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, coll. 'Poétique', 1975.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Berlin : Hofenberg, 2014.
- Letourneux, M. 'Introduction – la littérature au prisme des sérialités', *Belphégor*. 14 ('Sérialités', s. dir. Matthieu Letourneux), 2016 [Mai 2017] <<http://belphegor.revues.org/794>>
- Maingueneau, D. *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Collin, coll. 'U', 2004.

- Maingueneau, D. 'Genres de discours et modes de généricité', in : *Le Français aujourd'hui*. 159, 2007, 29-35.
- Maingueneau, D., Dhondt, R. & Martens, D. 'Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau au sujet de l'analyse du discours littéraire', in : *Interférences Littéraires/Littéraire interferences*. 8, 2012, 203-221. <<http://www.interferenceslitteraires.be/node/162>>
- Martens, D. & Meurée, C. 'Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain', in : *Poétique*. 177 (1), 2015, 113-130.
- Mora, V. L. *El lectoespectador*. Barcelona : Seix Barral, 2012.
- Perloff, M. 'Introduction', in : M. Perloff (red.) *Postmodern Genres*. Norman/London : University of Oklahoma Press, 1988, 3-10.
- Petersen, J. *Die Wissenschaft von der Dichtung*. Berlin : Junker und Dünnhaupt Verlag, 1939.
- Quesada Gómez, C. 'Adaptaciones, evoluciones y mutaciones histórico-culturales : sobre los géneros literarios en Hispanoamérica en la era global', in : *Hispanófila*. 173, 2015, 249-262.
- Schaeffer, J.-M. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, coll. 'Poétique', 1989.
- Souchier, E. 'L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale', in : *Cahiers de médiologie*. 2 (6), 1998, 137-145.
- Simon, S. 'Hybridity and Translation', in : Gambier, Y. & Doorslaer, L. van (red.) *Handbook of Translation Studies : Volume 2*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 2011, 49-53.
- Thérenty, M.-È. *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris : Seuil, coll. 'Poétique', 2007.
- Thérenty, M.-È. 'Pour une poétique historique du support', in : *Romantisme. Revue du XIX^e siècle*. 1143, 2009, 109-115.
- Vaugeois, D. *L'épreuve du livre. Henri Matisse, roman d'Aragon*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

GÉNÉRICITÉ HYBRIDE DANS *VARIÉTÉ* DE PAUL VALÉRY

Tom Serpieters

(KU Leuven – MDRN, FWO)

La France de l'entre-deux-guerres apparaît comme un carrefour au niveau du système de genres littéraires : la période est la scène de 'l'institution générique de l'essai en France', amorcée notamment par les écrivains de la *Nouvelle Revue française* (Macé 2006 : 54). Parmi ces auteurs, Paul Valéry fait indubitablement partie de ceux qui figurent aux avant-postes de cette évolution, en publiant ce qui allait devenir *a posteriori* l'une des entreprises majeures dans le domaine de l'essai français : *Variété*, une suite de cinq recueils publiés chez Gallimard au cours de la période de 1924 à 1944 et respectivement intitulé *Variété I, II, III, IV* et *V*. *Variété* n'a fait que rarement l'objet d'études spécialisées (sauf exception Langlet 2003 et Serpieters & Martens 2017) ; il s'agit pourtant d'un ensemble de recueils fondamental pour l'image de l'essai qui, tout comme les *Divers* (1931) d'André Gide ou les *Situations* (1947 à 1976) de Jean-Paul Sartre, repose sur une généricité hybride. *Variété* inclut en effet des préfaces, des conférences, des études, des lettres, etc. et impose par là une image de l'essai comme genre 'hétérogène' (Langlet 1998). Comment comprendre l'articulation entre une telle diversité et le genre tel que le conçoit et le pratique l'auteur ?

Valéry et le genre

Contrairement à d'autres essayistes de l'époque, qui s'expriment volontiers au sujet de l'essai (Lukács 2003 [1911] : 16 ; Ortega y Gasset 2014 [1914] : 32 ; Huxley 2000 [1920] : 12), Valéry n'y consacre jamais de réflexions explicites. Comment donc comprendre l'essai chez Valéry ? Une solution consiste, comme l'avance Schaeffer (1989 : 75), à étudier l'usage qu'il fait d'étiquettes génériques ; en l'occurrence leur usage au niveau du paratexte de *Variété*. Plus précisément, les étiquettes génériques paratextuelles permettent d'étudier comment le genre contribue à la 'scène d'énonciation' de ces textes, c'est-à-dire la façon dont la parole s'y met en scène (Maingueneau 2004 : 191).

Afin d'analyser la scène d'énonciation de ces différents textes, nous avons répertorié le paratexte de tous les textes retenus dans *Variété* (cf. annexe). Un tel inventaire permet de distinguer quatre catégories de textes. La première et la plus grande catégorie de textes (25) sont ceux qui ne reçoivent pas d'étiquette

1. Nous utiliserons l'édition de Michel Jarrety des *Ceuvres* de Valéry, à laquelle nous nous référerons selon le modèle (OE volume : page).

générique. Cela en dit long quant à l'attitude de Valéry par rapport aux genres : il éprouve manifestement des réserves vis-à-vis de la catégorisation de ses propres textes. Cette réserve peut s'expliquer par la doxa de l'époque qui se révèle largement hostile aux genres². La seconde plus grande catégorie consiste en des conférences (15 ; nous avons fait abstraction des différents termes utilisés tels que discours, conférence, leçon, etc.). La troisième catégorie de textes regroupe des textes hybrides : il s'agit de textes qui accumulent différentes étiquettes génériques dans le paratexte (7). La quatrième et dernière catégorie est diverse et contient tous les textes qui ne sont pas assez nombreux pour constituer une catégorie autonome (préface, 2 ; hommage, 2 ; lettre, 2 ; mélodrames, 2 ; étude, 1 ; fragment, 1).

L'inventaire nous montre en outre que la réserve valéryenne par rapport au genre se traduit également en une réserve par rapport à l'essai. En effet, le terme d'essai n'est que très rarement utilisé – seulement six fois dans le recueil entier – et s'il apparaît il n'est jamais utilisé de façon autonome. Exception faite de la 'Note de l'éditeur' en début du volume et 'Note et Digression' (OE I : 821), où Valéry qualifie 'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci' d'essai, l'étiquette apparaît systématiquement avec celle de préface. L'essai chez Valéry ressort de cette analyse comme un genre ancillaire. Cela explique immédiatement pourquoi Valéry n'a pas souvent recours à l'étiquette : en tant que genre de la prose – dont la nature 'utilitaire' gêne Valéry – l'essai est un genre qui ne fait que servir un certain but, après quoi il perd sa pertinence³.

En somme, l'analyse de la scène d'énonciation de *Variété* confirme le constat d'Irène Langlet selon lequel l'essai '[...] semble *se constituer dans* le refus des définitions et des genres, désamorçant ainsi *a priori* toute théorisation.' (Langlet 2015 : 12) Cependant, même si Valéry ne nous fournit pas de théorie de l'essai, l'écriture essayistique de Valéry peut se théoriser ; elle met en évidence un ensemble de traits qui sont propres à son écriture. Autrement dit, *Variété* manifeste une pratique *idiosyncrasique* de l'essai.

L'écriture de l'esprit dans *Variété*

Selon Dominique Maingueneau, l'idiosyncrasie des genres est un trait fondamental du discours littéraire ; en littérature, avance-t-il, nous avons systématiquement affaire à des genres que l'auteur crée lui-même pour légitimer sa propre parole.

-
2. Ainsi bon nombre d'écrivains et critiques 'modernistes' estiment qu'« une classification générique de la littérature est un déni de la nature même de la littérature » et que, par conséquent, toute œuvre littéraire est porteuse d'une 'singularité expressive' (Benedetto Croce cité par Compagnon 2001 : partie 'Neuvième leçon').
 3. Comme Valéry l'avance dans 'Au sujet du *Cimetière marin*', la prose est utilitaire et cela la rend éphémère : 'L'essence de la prose est de périr, – c'est-à-dire, d'être « comprise », – c'est-à-dire d'être dissoute, détruite sans retour, entièrement remplacée par l'image ou par l'impulsion qu'elle signifie selon la convention du langage.' (OE II : 283)

C'est pourquoi Maingueneau appelle ce type de genres des genres 'auctoriaux' (Maingueneau 2004 : 183 ; Maingueneau 2007 : 33) ou de façon plus technique des 'genres institués de mode (4)'. Les genres auctoriaux constituent la dernière catégorie d'une classification de quatre 'modes' de genericité. Cette classification prend en compte deux paramètres : la 'scène d'énonciation' et les contraintes que telle scène d'énonciation impose. Le premier mode regroupe des genres avec une scène d'énonciation très contraignante (un annuaire téléphonique, une souche, un contrat de location, etc.). Le deuxième mode regroupe des genres adoptant une scène d'énonciation contraignante, mais qui admettent un nombre limité de ruptures. Il s'agit des types de texte que Tzvetan Todorov (1978) appelle des 'genres du discours' (une lettre, un tweet, une annonce dans le train, etc.). Le troisième mode contient des genres dont la scène d'énonciation n'est pas déterminée d'avance, qui doivent toujours se réinventer et se renouveler, mais qui présentent tout de même certaines contraintes récurrentes (une chanson, une publicité, etc.). Le dernier mode, enfin, reprend les genres auctoriaux que Maingueneau définit comme suit :

Genres institués de mode (4) : ce sont les genres proprement auctoriaux, ceux pour lesquels la notion même de « genre » pose problème. Genres de mode (4) et de mode (3) sont proches par bien des aspects : ils ne se contentent pas de suivre un modèle attendu, ils entendent capter leur public en instaurant une scène d'énonciation originale qui donne sens à leur propre activité verbale, ainsi mise en harmonie avec le contenu même du discours. Mais avec les genres de mode (4) il s'agit de genres qui sont par nature « non saturés », de genres dont la scène générique est prise dans une incomplétude constitutive. C'est à un auteur pleinement individué (associé à une biographie, une expérience singulières) qu'il revient d'autocatégories sa production verbale. (Maingueneau 2004 : 183 ; nous soulignons)

Notre inventaire de *Variété* (cf. annexe) retient pour chacun des textes le mode de genericité. Ainsi l'inventaire montre tout d'abord que la grande majorité des textes – 36 des 58 textes pour être précis – relèvent de mode (4). Ce nombre élevé s'explique par différentes raisons : dès que les textes ne portent aucun indice paratextuel, la scène d'énonciation est 'incomplète' ou 'non saturée'. En raison de leur 'incomplétude constitutive', ce type de textes ressortissent automatiquement des genres de mode (4). Les autres textes de mode (4) sont des textes d'une scène d'énonciation complexe, soit parce qu'ils imposent une étiquette générique non évidente (fragment, étude, mélodrame) soit parce qu'ils accumulent deux ou plusieurs étiquettes génériques. Vient alors un deuxième groupe de textes : les textes de mode (2) qui comptent 15 textes. Il s'agit exclusivement de conférences où les contraintes propres à ce genre du discours (formules d'adresse, certaines tournures rhétoriques, certaines indications déictiques, etc.) sont clairement présentes à l'écrit. Un dernier groupe de six textes, les textes de mode (3), mobilisent un genre du discours déterminé, sont investis de certaines contraintes, mais s'en écartent

aussi : il s'agit de préfaces, d'hommages et de lettres qui peuvent être lus comme des essais autonomes ainsi que de quelques conférences qui ont perdu les traits de l'oral⁴.

Les genres de mode (4) dominant *Variété*; aussi n'est-il pas étonnant de constater que la scène d'énonciation globale du recueil impose également un genre de mode (4). C'est la fonction de la 'Note de l'éditeur'⁵ qui impose le genre auctorial du recueil et fait que le recueil fonctionne selon des modalités génériques propres à l'écriture de Valéry :

Note de l'éditeur

De ces essais que l'on va peut-être lire, il n'en est point qui ne soit l'effet d'une circonstance, et que l'auteur eût écrit de son propre mouvement. Leurs objets ne sont pas de lui ; même leur étendue parfois lui fut *donnée*.

Presque toujours surpris, au début de son travail, de se trouver engagé dans un ordre d'idées inaccoutumé, et placé brusquement dans quelque état inattendu de son esprit, il lui fallut, à chaque fois, retrouver nécessairement le naturel de sa pensée. Toute l'unité de cette *Variété* ne consiste que dans ce même mouvement. (OE I : 694)

La note de l'éditeur et son insistance sur le 'mouvement' de la pensée rappelle un Charles Péguy qui dans ses essais se montre 'attentif à ce qu'il appelle 'une certaine expérience de *l'événement* des opérations de la pensée [...] (Péguy cité par Macé 2006 : 72). La façon dont Valéry présente ses essais participe donc de certains traits de l'essai à l'époque ; pourtant ces essais possèdent leurs modalités propres qui tiennent à la notion d' 'esprit' que Valéry mobilise dans cette note et dont il fait deux usages particuliers. Selon le premier sens, le terme d'esprit désigne l'esprit de Valéry. En ce sens, Valéry présente ses textes comme une écriture de soi, un principe fondamental du genre de l'essai (voir notamment Marcel 2003 : 103). Ensuite, Valéry mobilise le terme d'esprit au sens absolu, comme c'est le cas notamment dans le premier texte de *Variété* 'La crise de l'esprit' (*Variété I*) : à ce moment le terme désigne plus généralement les pouvoirs intellectuels de l'homme⁶. L'essai chez Valéry constitue alors non seulement l'écriture d'une vie intellectuelle privée, mais également une écriture qui véhicule la vie intellectuelle

4. Un texte peut passer d'un mode de généralité à un autre selon les circonstances de publication. Un texte tel que 'Sur Bossuet' (*Variété*) – qui ne fait pas exception dans *Variété* – a été publié en journal (*Le Bien public*), en revue (*Commerce*) et quatre fois en volume (*Bosuet et notre temps, Réponses*, le tome VII des Œuvres et *Variété*). À chaque reprise la scène d'énonciation change ; le mode généralité peut changer aussi. Étudier ces différentes modifications pour tout *Variété* exigerait une étude à part entière.

5. D'après Michel Jarrety, Valéry est l'auteur de cette note. (OE I : 694)

6. Voir notamment 'La crise de l'esprit' : 'Eh bien ! l'Europe de 1914 était peut-être arrivée à la limite de ce modernisme. Chaque cerveau d'un certain rang était un carrefour pour toutes les races de l'opinion ; tout penseur, une exposition universelle de pensée. Il y avait des œuvres de l'esprit dont la richesse en contrastes et en impulsions contradictoires faisait penser aux effets d'éclairage insensé des capitales de ce temps-là : les yeux brûlent et s'ennuient...' (OE I : 701).

d'une collectivité. Bref, l'essai chez Valéry relève de ce qu'on pourrait appeler l'écriture de l'esprit⁷.

La généricité hybride de *Variété*

L'écriture de l'esprit, dans les deux sens du terme, détermine la scène d'énonciation de l'ensemble de ces essais et en particulier sa généricité ; mais elle investit également les différents textes eux-mêmes. De plus, une fois admis le principe que 'Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres' (Adam & Heidmann 2006 : 23), l'écriture de l'esprit n'est pas le seul genre à déterminer ces textes. Plus précisément, elle interagit avec d'autres genres à des degrés qui diffèrent selon le mode de généricité. Dans ce qui suit, nous analysons l'interaction de ces différents genres dans trois textes, représentatifs des trois modes de généricité présents dans *Variété* : 'Discours en l'honneur de Goethe' (*Variété IV* ; mode 2), *Petite lettre sur les mythes* (*Variété II* ; mode 3) et 'Léonard et les philosophes' (*Variété III* ; mode 4).

'Discours en l'honneur de Goethe' est une conférence : le paratexte (cf. annexe) en témoigne clairement. Comme c'est le cas pour une conférence, et plus largement pour des textes de mode (2), le texte repose sur un certain nombre de contraintes. L'une de ces contraintes lui vient imposée par le public, qui est physiquement présent et dont Valéry doit tenir compte pour être efficace sur le plan rhétorique (Amossy 2014 : chapitre 1 'L'adaptation à l'auditoire'). Être efficace sur le plan rhétorique suppose que Valéry crée une 'communion autour de certaines valeurs' (Amossy 2014 : 67) ; des valeurs, partagées entre Valéry et son public, qui lui permettent de faire adhérer son audience à son propos. En l'occurrence, Valéry peut créer ces valeurs communes en mobilisant l'écriture de l'esprit. Ainsi, il procède à décrire la vie intellectuelle d'une collectivité, dans ce cas, l'Europe. Dans la première phrase Valéry se réfère à la 'puissance de l'esprit' que certains hommes européens ont incarnée. Ce faisant, il mobilise son écriture essayistique propre : 'Quelques hommes, dit Valéry songeant ici déjà de Goethe, donnent l'idée – ou l'illusion – de ce que le Monde, et particulièrement l'Europe, eût pu devenir, si la puissance de l'esprit eussent pu se pénétrer l'une l'autre ou, du moins, entretenir des rapports moins incertains.' (OE II : 668) Si Valéry mobilise une écriture essayistique idiosyncrasique, celle-ci est mise au service de sa conférence : la 'puissance de l'esprit' dont il est question constitue la valeur sur laquelle les gens présents dans la salle – qui sont majoritairement des intellectuels – peuvent se mettre d'accord. En outre, c'est aussi le prétexte qui permet à Valéry

7. De plus, l'écriture de l'esprit valéryenne investit également d'autres recueils de Valéry tels que *Regards sur le monde actuel* (1931) qui se présente comme suivante : 'On n'y trouvera que le dessein de préciser quelques idées qu'il faudrait bien nommer *politiques*, si ce beau mot de politique, très séduisant et excitant pour l'esprit, n'éveillait de grands scrupules et de grandes répugnances dans l'esprit de l'auteur.' (OE I : 1415)

de prendre la parole sur Goethe, qu'il présente comme l'incarnation la plus parfaite de la puissance de l'esprit. 'Goethe est l'un d'eux' (OE II : 668), dit Valéry, c'est-à-dire l'un de ces hommes qui relèvent d'une époque mythique où l'esprit n'était pas encore corrompu :

Goethe est l'un d'eux. Je dis aussitôt que je n'en vois point après lui. On ne trouve après lui que des circonstances de moins en moins favorables à la grandeur singulière et universelle des individus.

C'est pourquoi ce Centenaire a peut-être une signification particulière, et pourrait-il marquer une époque du monde, car l'inquiétude et l'activité de la transformation de ce monde, entre tant de choses qu'elles ébranlent et tant de valeurs qu'elles remettent en question, – éprouvent ou menacent, de bien des manières, la vie propre de l'intelligence, et les valeurs essentiellement personnelles. (OE II : 668)

La 'vie propre de l'intelligence' ou la 'puissance de l'esprit' : voilà les valeurs autour desquelles tourne la conférence et qui permettent Valéry non seulement de parler de Goethe, mais aussi de souligner la pertinence du Centenaire. La fonction de l'écriture de l'esprit dans ce texte est somme toute rhétorique : elle permet à Valéry de gagner la faveur de son audience.

Ce début du 'Discours en l'honneur de Goethe' met en évidence l'hybridité d'un texte de mode (2) : d'une part, ce texte relève d'un genre du discours bien identifié, celui de la conférence, d'autre part elle manifeste une écriture essayistique propre à Valéry. Même si le texte est investi de la pratique valéryenne de l'essai, ce qui conduirait à le cataloguer sous le mode (4), ce texte reste bel et bien de mode (2) : il y a une scène d'énonciation dominante, celle de la conférence, et l'écriture de l'esprit reste subordonnée à telle scène d'énonciation. En effet, l'écriture de l'esprit est ici mobilisée pour réaliser l'une des contraintes essentielles à la conférence, à savoir : être efficace sur le plan rhétorique.

'Petite lettres sur les mythes' (*Variété II*), ensuite, est un exemple d'un texte de mode (3). Tout comme le 'Discours en l'honneur de Goethe', ce texte repose sur une scène d'énonciation déterminée, celle de la lettre. Comme il convient à une lettre, ce type de textes s'adressent à un destinataire, en l'occurrence féminin, comme en témoignent les multiples formules d'adresses ('ma chère amie' OE I : 1232 ; 'Chère âme' OE I : 1234 ; 'ma chère' OE I : 1239, etc.) ainsi que la formule de clôture à la fin ('Adieu, chère' OE I : 1240). Cependant, contrairement à la conférence sur Goethe, la scène d'énonciation est dans ce cas moins contraignante ; Valéry s'éloigne du modèle de la lettre. Ainsi, contrairement à une lettre classique, 'Petite lettre sur les mythes' s'adresse à deux destinataires à la fois qui, de plus, ne sont pas identifiés. La lettre commence ainsi : 'Une dame, ma chère amie, une dame toute inconnue, m'écrit et m'interroge, dans une lettre fort longue et passablement caressante, sur quantités de points difficiles dont elle feint de croire que je puis délivrer son esprit.' (OE I : 1232) La suite de la lettre se lit comme la réponse que Valéry aurait pu donner à la destinataire inconnue, tout en

l'adressant à son amie. La réponse de Valéry consiste en une longue réflexion au sujet des mythes. Lorsqu'il s'agit pour Valéry d'évoquer cette question, il le fait selon sa propre conception de l'essai, en se référant à 'son' esprit : 'Je vous confesse tout d'abord qu'au moment d'appliquer mon effort à concevoir le monde des mythes, j'ai senti mon esprit rétif ; je l'ai poussé, j'ai forcé son ennui et ses résistances [...]' (OE I : 1234). Valéry mobilise l'écriture de l'esprit au sein d'une lettre, ce qui n'est guère si étonnant : les deux genres constituent deux types d'écriture de soi. Tout comme c'est le cas dans le 'Discours en l'honneur de Goethe', Valéry mobilise l'écriture de l'esprit pour satisfaire les contraintes imposées par la scène d'énonciation du texte : dans le 'Discours' l'écriture de l'esprit servait des fins argumentatives, ici elle permet de procéder à une écriture épistolaire de nature confidentielle. En même temps, la deuxième dimension de l'écriture de l'esprit, celle d'une écriture de la vie intellectuelle collective, est également présente et rompt avec la scène d'énonciation épistolaire. Lorsqu'il traite des mythes au niveau de l'esprit au sens absolu, le discours n'a en effet plus rien à voir avec la lettre ; il s'agit alors d'une écriture essayistique 'pure' visant à explorer le rôle des mythes au niveau de l'esprit :

Enfin, dans le vide du mythe du temps pur, et vierge de quoi que ce soit qui ressemble à ce qui nous touche, l'esprit [...] enfante des époques, des états, des événements, des êtres, des principes, des images ou des histoires de plus en plus naïves, qui font songer, ou qui se réduisent aisément à cette cosmologie si sincère des Hindous, quand ils plaçaient la terre, afin de la soutenir dans l'espace, sur le dos d'un immense éléphant ; cette bête se tenant sur une tortue ; elle-même portée par une mer que contenait je ne sais quel vase. (OE I : 1238)

En somme, 'Petite lettre sur les mythes' mobilise une écriture de l'esprit dans les deux sens du terme. D'une part, elle permet à Valéry de satisfaire certaines contraintes du genre de la lettre, à savoir une écriture de soi ; d'autre part, Valéry s'éloigne de la lettre et procède à une écriture essayistique. C'est pourquoi 'Petite lettre sur les mythes' relève du mode (3) : la scène d'énonciation impose des contraintes, pourtant le texte manifeste différents écarts par rapport à la scène d'énonciation dominante. Autrement dit, la hiérarchie entre les genres n'est pas aussi forte que dans le cas du mode (2). Il y a une scène d'énonciation dominante, celle de la lettre ; mais l'écriture de l'esprit peut s'y manifester sans qu'elle doive nécessairement satisfaire les contraintes imposées par la lettre.

'Léonard et les philosophes', enfin, exemplifie la catégorie la plus nombreuse au sein de *Variété*, les textes de mode (4), qui se caractérisent par une scène d'énonciation complexe. La scène d'énonciation est complexe dans la mesure où le paratexte s'appuie sur trois étiquettes génériques différentes. La note précédant le texte donne à lire : 'Je ne puis reproduire ici cet essai, écrit pour servir de préface au premier livre de Leo Ferrero, sans dire, en quelques mots, à ceux qui n'ont pas connu ce jeune écrivain, quelle perte les Lettres ont faite en sa personne.' (OE II : 359) Le texte se présente donc à la fois comme un essai, une lettre et une préface ;

de plus, nous pouvons également le lire comme un hommage ou une nécrologie, car Valéry écrit le texte à l'occasion du décès de Ferrero. Cependant, ces différents genres n'investissent pas le texte dans la même mesure : le genre auctorial se révèle dominant. Le tout début du texte, certes, manifeste un certain nombre de traits de la préface et de la lettre. Valéry s'adresse personnellement à Ferrero (par un 'vous'), ce qui atteste une écriture épistolaire ; en même temps, comme on attend d'une préface⁸, il donne des indications quant au contenu de l'ouvrage de Ferrero, tout en adoptant un ton élogieux pour séduire le lecteur potentiel (la 'précision' de l'ouvrage ainsi que sa 'subtilité remarquable' OE II : 360). Pourtant, ce genre de stratégies restent peu nombreuses au niveau de l'intégralité du texte. Aussi le véritable enjeu de 'Léonard et les philosophes' se laisse-t-il sentir directement après que Valéry a rempli son 'devoir' en tant que préfacier. Après s'être gentiment dérobé de son devoir de préfacier – tâche qu'il juge soi-disant trop imprudente (OE II : 360) – Valéry mobilise une écriture de l'esprit au sens, d'abord, d'une écriture de soi. Ainsi, Valéry présente son texte comme issu des problèmes qu'il a travaillés dans '[son] esprit' : 'Ce n'est pas que je n'aie par occasion rencontré sur les chemins les plus divers des problèmes de cette espèce, et ne les aie réfléchis assez longuement dans mon esprit ; c'est que mes réflexions s'y sont renvoyées l'une à l'autre, et mes lumières égarées entre des miroirs parallèles.' (OE II : 360) L'écriture de soi adopte dans 'Léonard et les philosophes' une forme particulière : comme le dit Valéry, dans son esprit, ses réflexions se 'renvoient' l'une à l'autre, elles s'engendrent mutuellement, selon un effet de miroir. L'organisation du texte même produit un tel effet : les nombreuses notes dans la marge, ayant pour fonction d'apporter des précisions aux sujets traités (et qui font décidément penser aux 'alongeails' de Montaigne) constituent la trace textuelle de ses réflexions s'enchaînant l'une et l'autre.

Enfin, Valéry sort ses réflexions de l'atmosphère privée ; elles sont censées révéler l'esprit au sens absolu. À travers la figure du philosophe, Valéry prétend mettre en lumière 'les événements plus remarquables dans l'histoire de l'esprit'. Ce sont les notions du 'vrai', du 'bien' et du 'beau' – les inventions de la philosophie, précise Valéry – qui constituent les 'événements remarquables' dans la vie intellectuelle de l'Europe. C'est ainsi que le texte manifeste l'écriture de l'esprit au deuxième sens de ce terme :

Comme donc il avait inventé le *Vrai*, le Philosophe inventa le *Bien* et le *Beau* ; et comme il avait inventé les règles d'accord de la pensée isolée avec elle-même, pareillement il s'occupa de prescrire des règles de conformité de l'action et de l'expression à des préceptes et à des modèles soustraits aux caprices et aux doutes de chacun par la considération d'un Principe unique et universel, qu'il faut donc, avant toute chose, et *indépendamment de toute expérience particulière*, définir ou désigner.

8. 'Texte placé en tête d'un ouvrage pour le présenter et le recommander au lecteur, en préciser éventuellement les intentions ou développer des idées plus générales.' (TLFi, entrée 'préface')

Il y a peu d'événements plus remarquables dans l'histoire de l'esprit que cette introduction des Idéaux, où l'on peut voir un fait européen par excellence. (OE II : 365)

En résumé, nous constatons que dans 'Léonard et les philosophes' le genre auctorial prédomine, même si d'autres genres du discours ne sont pas absents. C'est ce qui est propre à un texte de mode (4) : ceux-ci se caractérisent par une genericité unique qui n'est pas dominée par d'autres genres du discours.

Variété : un recueil sans épine dorsale ?

Julien Benda voyait dans le titre de *Variété* un 'cynique aveu de tout refus de leur chercher [aux textes] une épine dorsale' (Julien Benda, *La France byzantine* cité par Macé 2006 : 120). La réaction amère de Benda s'explique : comment, en effet, donner sens à un ensemble d'essais où l'essayiste même refuse d'être essayiste ? Valéry ne propose aucune théorie de l'essai et davantage, pour des raisons qui tiennent à sa conception de la prose, il évite d'avoir recours à l'étiquette d'essai. Que Valéry ne rende pas explicites ses idées concernant l'essai ne veut cependant pas dire qu'il n'y a pas de conception de l'essai ; seulement, elle se laisse dégager sur la base de sa pratique concrète de l'essai. Telle pratique correspond à ce que nous avons appelé l'écriture de l'esprit. Ainsi, Valéry pratique l'essai d'une façon idiosyncrasique qui, pour une part, relève de l'usage de l'époque (l'essai comme écriture intellectuelle privée) et qui, d'autre part, dote cette pratique courante de l'essai d'une nouvelle dimension (écriture de la vie intellectuelle collective). Les essais de *Variété* mettent en évidence une telle écriture, mais l'hybridité de ces textes fait que l'écriture de l'esprit ne se manifeste jamais de la même manière et diffère *a priori* pour chaque texte. Pourtant, parmi tous ces textes, une certaine régularité s'impose. Selon le mode de genericité, l'écriture de l'esprit joue un rôle différent et occupe une place différente dans la hiérarchie générique des textes. Deux cas de figure fondamentaux permettent de résumer la logique du recueil : soit l'écriture de l'esprit est dominante (mode 4), soit elle est mise au service de certaines contraintes imposées par la scène d'énonciation (mode 3 et mode 2). L'écriture de l'esprit ne constitue dès lors pas un 'principe fédérateur' qui mettrait à plat la genericité complexe du recueil (Langlet 1998 : 61). Plutôt, il s'agit d'un principe dynamique qui change en fonction de l'hybridité manifestée par cet ensemble.

Bibliographie

Adam, J.M. & Heidmann, U. 'Six propositions pour l'étude de la genericité', dans : Baroni, R. & Macé, M. (éds.) *Le savoir des genres*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006, 21-34.

- Amossy, R. *L'argumentation dans le discours*. Paris : Armand Colin, 2014.
- Compagnon, A. 'Théorie de la littérature : la notion de genre', dans : *Fabula* (2001) [juillet 2017] : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>.
- Huxley, A. '(On essays)', dans : Baker, R. S. & Sexton, J. (éds.) *Complete essays of Aldous Huxley, Volume I, 1920-1925*. Chicago : Ivan R. Dee, 2000.
- Langlet, I. *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*. Paris : Classiques Garnier, 2015.
- Langlet, I. 'Le recueil comme condition, ou déclaration, de littérarité : Paul Valéry et Robert Musil', dans : Dumont, F. (éd.) *Approches de l'essai*. Québec : Éditions Nota bene, 2003, 249-272.
- Langlet, I. 'L'hétérogène comme catégorie théorique : le cas de l'essai littéraire', dans : Collomb, M. (éd.) *Figures de l'hétérogène*. Montpellier : Publications de l'Université Paul Valéry, 1998, 57-66.
- Lukács, G. 'Nature et forme de l'essai', dans : Dumont, F. (éd.) *Approches de l'essai*. Québec : Éditions Nota bene, 2003, 15-48.
- Macé, M. *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*. Paris : Belin, 2006.
- Maingueneau, D. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.
- Maingueneau, D. 'Genres de discours et modes de généricité', dans : *Le français aujourd'hui*. 159 (4), 2007, 29-23.
- Marcel, J. 'Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole', dans : Dumont, F. (éd.) *Approches de l'essai*. Québec : Éditions Nota bene, 2003, 85-103.
- Ortega y Gasset, J. *Meditaciones del Quijote*. Madrid : Alianza Editorial, S.A., Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, Fundación Residencia de Estudiantes, 2014 [1914].
- Schaeffer, J.-M. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Éditions du Seuil, 1989.
- Serpieters, T. & Martens, D. '(Auto-)portrait de l'essayiste en esprit universel. Les discours littéraire et scientifique dans *Variété* de Paul Valéry'. *Orbis litterarum*. [à paraître]
- Todorov, T. *Les genres du discours*. Paris : Seuil, 1978.
- Trésor de la Langue française informatisé (Tlfi), entrée 'préface', [juillet 2017] : <http://atilf.atilf.fr/>.
- Valéry, P. *Œuvres*, Édition, présentation et notes de Michel Jarrety. Trois volumes. Paris : La Pochothèque, 2016.

Annexe⁹Tableau 1. La scène générique de *Variété I* (Paul Valéry, *Variété I*, Paris : Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924)

Titre	Paratexte	Indication générique paratextuelle	Mode de généricité
Variété	Note de l'éditeur	Essai	Mode 4
La crise de l'esprit		Lettre, note, conférence, étude	Mode 4
Première lettre	Note en bas de page au début de la lettre : 'Ces deux lettres, écrites <i>en vue de leur traduction en anglais</i> , et publiées en avril et mai 1919, par l' <i>Athenaeum</i> de Londres, ont paru ensuite dans la Nouvelle Revue Française.'		
Deuxième lettre	Note en bas de page à la fin de la lettre : 'La suite et les conclusions de cette étude n'ont pas encore paru.'		
Note	Sous-titre : '(Extrait d'une conférence donnée à l'université de Zurich le 15 Novembre 1922).' Note en bas de page du titre : 'On trouvera dans cette note quelques développements de divers passages de la <i>Crise de l'esprit</i> .'		
Au sujet d'Adonis	Formule de clôture à la fin du texte : 'Le Graulet, 1920'	/	Mode 4

9. Les textes marqués en gris sont des textes qui constituent un ensemble.

Tableau 1. La scène générique de *Variété I* (Paul Valéry, *Variété I*, Paris : Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924) (*suite*)

Titre	Paratexte	Indication générique paratextuelle	Mode de genericité
Avant-Propos	Note en bas de page du titre : 'Cet avant-propos a paru en tête du recueil de poèmes de M. Lucien Fabre : <i>La connaissance de la Déesse</i> , en 1920.'	Avant-Propos	Mode 3
Au sujet d'Eureka	Dédicace : 'À Lucien Fabre'	/	Mode 4
Variation sur une 'pensée'	/	/	Mode 4
Hommage	/	Hommage	Mode 3
Introduction à la méthode de Léonard de Vinci	Aperçu de la dernière partie de <i>Variété I</i> précédant le texte : 'I. – Note et Digression (1919) II. – Introduction (1894)'	Note, introduction, essai	Mode 4
I. – Note et digression	Citation mis en exergue au début du texte : 'Pourquoi l'auteur, dit-on, a-t-il fait aller son personnage en Hongrie ? [...]' (H. Berlioz. Avant-Propos de la <i>Damnation de Faust</i> .) Formule de clôture : '1919.'	Note	
II. – Introduction à la méthode de Léonard de Vinci / 1894	Dédicace : 'À Marcel Schwob'	Essai, introduction	
Table des matières			

Tableau 2. La scène générique de *Variété II* (Paul Valéry, *Variété II*, Paris : Editions de la Nouvelle Revue française, 1929)

Titre	Paratexte	Indication générique paratextuelle	Mode de genericité
Fragment d'un Descartes	/	Fragment	Mode 4
Le retour de Hollande	/	/	Mode 4
Sur Bossuet	/	/	Mode 4
Oraison funèbre d'une fable	/	Oraison funèbre	Mode 3
Préface aux lettres persanes	/	Préface	Mode 3
Stendhal	Dédicace : 'À Monsieur Jules Cambon Ambassadeur de France'	/	Mode 4
Situation de Baudelaire	/	/	Mode 4
Passage de Verlaine	/	/	Mode 4
Stéphane Mallarmé	/	/	Mode 4
Le coup de dés	/	/	Mode 4
Dernière visite à Mallarmé	/	/	Mode 4
Lettre sur Mallarmé	Note en bas de page du titre : 'Lettre adressée à Jean Royère'	Lettre	mode 3
Souvenir de J.-K. Huysmans	/	/	Mode 4
Petite lettre sur les mythes	/	Lettre	Mode 3
Études	/	Étude	Mode 4
Table des matières			

Tableau 3. La scène générique de *Variété III* (Paul Valéry, *Variété III*, Paris : Gallimard, 1936)

Titre	Paratexte	Indication générique paratextuelle	Mode de genericité
Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé	/	/	Mode 4
Questions de Poésie	Note précédant le texte : 'Cet essai a été écrit pour servir de Préface à l'Anthologie des poètes de la Nouvelle Revue française'	Essai, préface	Mode 4

Tableau 3. La scène générique de *Variété III* (Paul Valéry, *Variété III*, Paris : Gallimard, 1936) (*suite*)

Titre	Paratexte	Indication générique paratextuelle	Mode de genericité
Au sujet du 'Cimetière marin'	Note précédant le texte : 'Cet essai a été écrit pour servir de Préface à l'Essai d'Explication du Cimetière Marin de M.G. Cohen'	Essai, préface	Mode 4
Commentaires de Charmes (Préface)	Note précédant le texte : 'Cet essai a été écrit pour servir de Préface à Charmes commentés par Alain'	Essai, préface	Mode 4
Histoire d'Amphion	Sous-titre : 'Mélodrame' Note précédant le texte : 'Conférence prononcée le 14 janvier 1932'	Conférence	Mode 2
Amphion	Note précédant le texte : 'Mélodrame / Musique d'Arthur Honegger / Représenté pour la première fois à l'OPÉRA DE PARIS / le 23 juin 1931 / et à COVENT-GARDEN / Le 13 juillet 1931 / PERSONNAGES / [...]'	Mélodrame	Mode 4
Sémiramis	Sous-titre : 'Mélodrame'	Mélodrame	Mode 4
Léonard et les philosophes	Sous-titre : 'Lettre à Léo Ferrero' Note précédant le texte : 'Note / Je ne puis reproduire ici cet essai, écrit pour servir de préface au premier livre de Léo Ferrero [...].'	Lettre, préface, essai	Mode 4

Tableau 3. La scène générique de *Variété III* (Paul Valéry, *Variété III*, Paris : Gallimard, 1936) (*suite*)

Titre	Paratexte	Indication générique paratextuelle	Mode de genericité
La « peur des morts »	Note précédant le texte : 'Cet essai a été écrit pour servir de préface à la traduction française de l'ouvrage de Sir James Fraser : The fear of the dead'	Essai, préface	Mode 4
La politique de l'esprit Notre souverain bien	Note précédant le texte : 'Conférence prononcée le 16 novembre 1932'	Conférence	Mode 2
Inspirations méditerranéennes	Note précédant le texte : 'Conférence prononcée le 24 novembre 1933'	Conférence	Mode 2
Le bilan de l'intelligence	Note précédant le texte : 'Conférence prononcée le 16 Janvier 1935'	Conférence	Mode 2
Table des matières			

Tableau 4. La scène générique de *Variété IV* (Paul Valéry, *Variété IV*, Paris : Gallimard, 1938)

Titre	Paratexte	Indication générique paratextuelle	Mode de genericité
Remerciement à l'Académie Française	Note précédant le texte : 'Discours prononcé le 23 juin 1927'	Discours	Mode 2
Réponse au remerciement du Maréchal Pétain à l'Académie Française	Note précédant le texte : 'Discours prononcé le 22 Janvier 1931'	Discours	Mode 2
Discours en l'honneur de Goethe	Note précédant le texte : 'Prononcé le 30 avril 1932 en Sorbonne à l'occasion de la commémoration du centenaire de la mort de Goethe'	Discours	Mode 2

Tableau 4. La scène générique de *Variété IV* (Paul Valéry, *Variété IV*, Paris : Gallimard, 1938) (*suite*)

Titre	Paratexte	Indication générique paratextuelle	Mode de genericité
Discours de l'histoire prononcé a la distribution solennelle des prix du Lycée Janon-de-Sally le 13 juillet 1932	/	Discours	Mode 2
Discours prononcé / à la Maison d'Éducation de la Légion d'Honneur de Saint-Denis, le 11 juillet 1932.	/	Discours	Mode 2
Rapport sur les prix de vertu	Note précédant le texte : 'Lu dans la séance publique annuelle / de l'Académie Française / du jeudi 20 décembre 1934'	Rapport	Mode 2
Discours prononcé à l'occasion de la distribution des prix du collège de Sète	Note précédant le texte : 'Discours prononcé le 13 juillet 1935.'	Discours	Mode 2
Descartes	Note précédant le texte : 'Discours prononcé à la Sorbonne pour l'inauguration du 9 ^e Congrès international de Philosophie, le 31 juillet 1937.'	Discours	Mode 2
Discours prononcé au deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'art	Note précédant le texte : 'Discours prononcé à Paris en 1937'	Discours	Mode 2
Table des matières			

Tableau 5. La scène générique de *Variété V* (Paul Valéry, *Variété V*, Paris : Gallimard, 1944)

Titre	Paratexte	Indication générique paratextuelle	Mode de genericité
Variété	Note de l'éditeur à la fin du volume : 'Note de l'éditeur : A l'occasion de la publication du présent volume, nous croyons qu'il intéressera le public de se rendre compte des matières contenues dans les cinq tomes de VARIÉTÉ parus jusqu'ici. Ces matières, classées par leurs sujets, sont indiquées dans une liste placée avant la table des matières.'	/	Mode 4
L'homme et la coquille	/	/	Mode 4
Discours aux chirurgiens	Note précédant le texte : 'Ce discours a été prononcé le Lundi 17 Octobre 1938, dans l'Amphithéâtre de la Faculté de Médecine de Paris à la séance inaugurale du Congrès de Chirurgie [...].'	Discours	Mode 2
Réflexions simples sur le corps	/	/	Mode 4
Fragments des mémoires d'un poème	/	/	Mode 4
Le prince et la jeune parque	/	/	Mode 4
Poésie et pensée abstraite	/	/	Mode 4
Cantiques spirituels	/	/	Mode 4
Sur Phèdre Femme	/	/	Mode 4
La tentation de (Saint) Flaubert	/	/	Mode 4
Une vue de Descartes	/	/	Mode 4
Seconde vue de Descartes	/	/	Mode 4

Tableau 5. La scène générique de *Variété V* (Paul Valéry, *Variété V*, Paris : Gallimard, 1944) (*suite*)

Titre	Paratexte	Indication générique paratextuelle	Mode de généricité
Svedenborg	/	/	Mode 4
De l'enseignement/ de la poétique / au collège de France	/	/	Mode 4
Leçon inaugurale du cours de poétique du collège de France	/	Leçon	Mode 2
Table des matières			

LA GÉNÉRICITÉ COMPOSITE D'UNE COLLECTION PATRIMONIALE : LES 'ALBUMS DE LA PLÉIADE'

Marcela Scibiorska

(KU Leuven – FWO/Université Paris IV Sorbonne)

Pour un lecteur francophone amateur de littérature 'classique'¹, pour reprendre la façon dont la collection est présentée sur le site de son éditeur, la 'Bibliothèque de la Pléiade' constitue un pilier éditorial de référence. Quel lecteur un tant soit peu au fait de la vie littéraire des dernières décennies n'est-il en effet pas familier avec la collection de Gallimard qui aspire à regrouper les lectures canoniques du monde entier? Née en 1931, la collection, fondée par Jacques Schiffrin et rachetée en 1933 par Gaston Gallimard, n'a cessé de proliférer en alliant ses choix littéraires à une soigneuse étude bibliographique² pour devenir un espace de consécration pour les écrivains et un repère de qualité pour les lecteurs.

En 1958, alors que la Bibliothèque de la Pléiade monte continuellement en popularité (Cerisier 2009 : 43), l'équipe de la Pléiade inaugure la première 'Quinzaine de la Pléiade', événement promotionnel qui vise à accroître la visibilité de la collection dans les librairies et qui aura désormais lieu annuellement durant la seconde quinzaine du mois de mai. Quatre ans plus tard naîtront, comme un prolongement de cette dynamique promotionnelle, les 'Albums de la Pléiade', collection dont l'objectif est de fidéliser le lectorat de la Bibliothèque de la Pléiade par le don d'un Album à l'achat de trois volumes de la série. Cette stratégie commerciale habile a conféré aux Albums de la Pléiade le statut d'un produit d'appel exclusif qui fait désormais l'objet d'une quête de collectionneurs avides de réunir et compléter un panthéon littéraire en images. Le format semi-poche de ces livres, identique à celui des tomes de la Bibliothèque de la Pléiade, ainsi que leur couverture en cuir plein (au code couleur brun) témoignent de leur lien étroit avec leur collection-mère. Le rappel visuel de la Bibliothèque de la Pléiade par les Albums situe d'emblée la série dans le champ des collections patrimoniales en tant que 'livres de poche de luxe' (Kaplan et Roussin 1996 : 237-262) destinés à un lectorat cultivé. Composés principalement d'images, ces volumes livrent la vie d'écrivains publiés par la Pléiade à travers des photographies, peintures, documents inédits et bien d'autres, imprimés sur un papier glacé de qualité et accompagnés d'un texte biographique. Dans le domaine des collections patrimoniales, les Albums de la Pléiade constituent à cet égard une collection particulière. Malgré leur statut secondaire qui tient à leur fonction

1. <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/La-collection> [November 2015].

2. *Ibid.* [November 2015].

promotionnelle, ces livres n'en demeurent pas moins une entreprise empreinte d'originalité à l'époque d'une popularité montante des pratiques intermédiaires (Pirenne et Streitberger 2013 : X).

Etroitement liés à la Bibliothèque de la Pléiade par leur corpus et similaires à cette collection par leur apparence, les Albums de la Pléiade mènent cependant leur propre vie d'un point de vue générique en ce qu'ils allient la biographie, le portrait, voire même le témoignage³. Cette hétérogénéité générique se traduit notamment dans le métadiscours de la série, manifesté dans les textes introducteurs de la collection. Les auteurs ne proposent pas de dénomination uniforme pour leurs livres au long de la collection, affichant par là même une difficulté à nommer l'objet composite que sont ces volumes. Il est ainsi question, dans les premiers Albums, d'«album illustré» (*Album Balzac*), de «biographie en images» (*Album Flaubert*), de «recueil iconographique» (*Album Proust*), ou encore d'«essai d'iconographie» (*Album Stendhal*).

A travers de courtes préfaces, souvent intitulées «Avertissement», comme pour mettre le lecteur en garde face à la rupture d'une certaine attente, les auteurs des Albums s'emploient ainsi à revendiquer l'originalité des Albums de la Pléiade, en rejetant dans un premier temps ce qui est présenté comme l'attendu supposé du lecteur d'un point de vue générique, à savoir la biographie. Ce faisant, les auteurs des Albums insistent sur les mécanismes contradictoires qui déterminent la *généricité* de la collection, définie par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann comme un «dialogue continu, souvent conflictuel, entre les instances énonciative, éditoriale et lectorale» (Adam et Heidmann 2007 : 24). Ce conflit se traduit dans les Albums de la Pléiade par la dissonance entre les attentes du lectorat, auquel on propose une collection qui porte à premier abord des caractéristiques saillantes d'une série biographique à l'aspect relativement classique, et le discours auctorial, qui revendique une rupture avec le genre biographique ainsi qu'une innovation d'un point de vue formel. Il s'agira, dans ce contexte de discordance entre les diverses instances qui déterminent la mise en place de la *généricité* des Albums de la Pléiade, d'étudier comment les auteurs de ces volumes s'emploient à articuler les différents genres mobilisés au sein de la collection, dont les diverses composantes concourent à l'établissement de l'album en tant que genre dominant et scène d'articulation de ces divers types de discours.

Le rejet de la forme biographique

Si les auteurs des Albums de la Pléiade revendiquent une *généricité* dont la complexité peut paraître en léger décalage avec sa réalisation effective, la manœuvre

3. Le genre du témoignage est explicitement revendiqué par Jean Ristat dans l'«Avant-propos» de l'*Album Aragon*, où il déclare : «Ma lecture de l'œuvre et de la vie d'Aragon n'engage que moi. Je dis ce que je crois et le peu que sais. Je ne donne pas de leçon. [...] Je livre un témoignage.» (Ristat 1997 : 2)

métadiscursive la plus surprenante peut-être est le rejet par plusieurs⁴ contributeurs du genre de la biographie, que le lecteur attacherait de manière automatique à la collection. Si quelques-uns des auteurs adoptent le prisme de ce genre classique en affirmant proposer une biographie, bon nombre d'entre eux se distancient de cette catégorie. Pierre Clarac et André Ferré annoncent ainsi dans l'«Avertissement» de l'*Album Proust*, quatrième volume de la série, la contrainte éditoriale des débuts de la collection, qui assigne une place cardinale à l'iconographie : 'Nous n'avons pas ici à écrire la biographie de Proust, mais seulement à situer et à commenter les images qui illustrent sa vie' (Clarac et Ferré 1965 : 2). Dans l'«Avertissement» de l'*Album Stendhal*, qui suit immédiatement le volume dédié à Proust, Victor Del Litto s'oppose plus directement à l'approche biographique, qu'il doit bon gré mal gré intégrer à son livre, préférant toutefois concentrer l'attention du lecteur sur l'iconographie :

Cet *Album* est donc le premier essai d'iconographie stendhalienne proprement dite. Il va sans dire qu'une part importante devait être faite à la vie de Stendhal. [...] Non que l'œuvre de Stendhal doive être inéluctablement ramenée à sa biographie. Les générations qui nous ont précédés sont souvent tombées dans ce travers, et c'est à juste titre qu'on leur en a fait grief. (Del Litto 1966 : 2-3)

Si les Albums de la Pléiade relatent des vies d'auteurs, c'est bien la galerie d'images et son pouvoir discursif propre, qui permet de dresser un portrait de l'héritage de Stendhal dans son entièreté, que Del Litto souhaite placer au centre d'intérêt du lecteur. D'autres auteurs font part de leur hostilité face à la biographie, s'alignant parfois à cet égard sur les propos de l'écrivain dont ils traitent. Ainsi s'ouvre l'*Album Montherlant*, pour lequel une citation de l'écrivain fait lieu d'introduction : 'Il vaudrait mieux n'avoir pas vécu qu'être un homme de qui, mort, on écrit la Vie' (Montherlant, H. dans : Sipriot 1979 : 2). Pourrait-on croire à un scepticisme de l'auteur, Pierre Sipriot, quant à son entreprise ? S'il expose l'aversion de Montherlant à l'encontre de la biographie, c'est pourtant bien sa Vie qu'il présente dans ce volume. L'ironie semble alors porter sur l'écriture comme outil de narration : Sipriot ne nous offre pas de biographie de Montherlant, il nous propose un recueil d'images. Le récit textuel se voit traité comme inexistant dans cette citation qui fait lieu de préface.

Dans l'«Avant-propos» de l'*Album Aragon*, Jean Ristat se place à son tour en travers des attentes d'un lectorat qui, traditionnellement, pourrait attendre de lui une biographie de l'écrivain :

Je ne suis pas le biographe d'Aragon. L'œuvre se suffit à elle-même. Je n'aime pas fouiller dans les tiroirs, ouvrir le courrier des autres. S'il y a un secret, il ne m'appartient pas de le

4. A ce jour, huit auteurs d'Albums de la Pléiade rejettent explicitement le genre biographique. Le double au moins n'y accordent aucune place dans leur métadiscours, sans pour autant s'en distancier de manière distincte, préférant présenter leurs Albums comme des livres centrés sur l'iconographie et non sur la 'vie' des écrivains.

lire. Et si l'écriture, comme l'amour, était l'expérience même de la dépossession ? Je ne suis pas historien. On voudra bien me pardonner mon traitement de la chronologie, encore qu'elle en vaille d'autres. [...] J'ai, au bout du compte (du conte ?), beaucoup écrit sur Aragon. Non comme un juge qui aurait eu le *dernier* mot, mais en tant qu'acteur qui n'a cessé de réécrire son rôle et celui d'Aragon dont j'ai fait un personnage de fiction sur la scène de mon propre théâtre. (Ristat 1997 : 2)

La biographie, aux yeux de Ristat, n'est pas un gage de véracité du récit, que l'auteur manipule, intentionnellement ou non, par le prisme de sa subjectivité. L'auteur propose dès lors un témoignage qui embrasse consciemment la part de fiction inévitable du projet qui vise à reconstituer une vie. Il en va de même pour Pierre Hebey, qui réfute dès le début de son introduction le genre traditionnel que l'on pourrait attendre d'un tel Album, ici consacré à Simenon : 'Une biographie ? Dieu merci, il en existe de fort bien faites qui ont même reçu l'*imprimatur* du maître, premier fournisseur de matériaux vrais-faux ou faux-vrais, parfois vrais tout court (ces instant de vérité étant – on le sait – le meilleur des masques)' (Hebey 2003 : 2-3). Pour Hebey, comme pour Ristat, la biographie ne se compose pas uniquement d'éléments authentiques ; même découlant d'une source primaire, la 'vérité' fait partie d'une posture adoptée consciemment. Le plus radical refus de la biographie est peut-être prôné par Robert Kopp dans l'*Album Breton*, qui rejette le médium écrit tout entier, laissant par là même transparaître une volonté de se conformer à l'esprit de l'œuvre d'André Breton :

Le lecteur ne trouvera pas ici une nouvelle biographie d'André Breton. [...] [Dominique Bozo] a montré – et nous voudrions le faire à notre tour – que c'est l'image qui est au centre du projet de Breton. C'est elle qui, grâce à son 'électricité mentale', rétablit les '*contacts primordiaux*' et touche à ce '*point suprême*' permettant de résoudre les antinomies du sujet et de l'objet. (Kopp 2008 : 2)

Le texte biographique ne suffit pas, selon ces auteurs, à livrer une histoire authentique – ce serait l'image, qui parlerait pour elle-même et irait au cœur de son sujet, qui remplirait dès lors ce rôle de narrateur objectif, contigu à l'œuvre et à l'homme.

En se distanciant de l'identification à une scène générique qui paraîtrait à premier abord évidente⁵, les auteurs des Albums de la Pléiade annoncent un basculement des normes génériques associées à la Bibliothèque de la Pléiade, considérée comme une collection 'classique'. Par le refus de se présenter comme les biographes des écrivains dont ils traitent, les auteurs des Albums aspireraient dès lors à proposer une nouvelle scène générique, dont la réalisation serait moins

5. Sur le site web de Gallimard, les Albums de la Pléiade sont classés dans la catégorie des biographies par l'éditeur même, parmi d'autres livres biographiques : [Septembre 2015] [http://www.gallimard.fr/searchinternet/advanced/\(editor_id\)/1/?sub_category_id=40&SearchAction=1](http://www.gallimard.fr/searchinternet/advanced/(editor_id)/1/?sub_category_id=40&SearchAction=1).

empreinte d'une certaine formalité qui s'attache automatiquement à la biographie, genre profondément ancré dans l'histoire littéraire.

Portraits biographiques ou biographies portraitisées

Les Albums de la Pléiade dépeignent pourtant, dans un ordre chronologique, la vie d'écrivains précédemment publiés par la Bibliothèque de la Pléiade. En ce sens, ce sont des ouvrages biographiques selon leur définition courante. Cependant, dès le premier Album, consacré à Balzac, son auteur – et premier directeur de la collection – Jean Ducourneau, s'emploie à reléguer le rôle du texte biographique au second plan, proposant de regarder le texte comme simple commentaire des images⁶. 'Nous avons conçu cet ouvrage, à la manière de l'*Album Balzac*, [...] comme une iconographie commentée d'Emile Zola, plutôt que comme une biographie illustrée', poursuivent Henri Mitterand et Jean Vidal dans l'«Avertissement» l'*Album Zola*, second tome de la collection (Mitterand et Vidal 1963 : 2). Jean Lacouture suggère explicitement une recherche d'innovation en matière de genre, après avoir dressé dans sa préface de l'*Album Montaigne* un cadre historique des diverses approches éditoriales liées à l'iconographie, pour ensuite en démarquer la sienne :

Illustrer d'images la publication d'un grand texte [...] est une démarche classique en matière d'édition [...]. Non moins traditionnel est l'accompagnement d'une œuvre plastique notoire ou naissante par un texte censé lui apporter, soit un éclairage neuf, soit une interprétation créatrice [...]. Plus originale peut-être est l'opération qui consiste à accompagner de textes d'introduction ou de liaison l'illustration par l'image d'un chef-d'œuvre familier. [...] Ici, l'auteur des *Essais* et son temps doivent d'abord être vus. Ce qui ne retient pas de les commenter. (Lacouture 2007 : 2)

Avec ces affirmations, Lacouture propose un mode de lecture qu'il présente comme novateur, basé principalement sur l'iconographie. L'auteur pose un ordre de priorités clair : les Albums de la Pléiade visent à *exposer* l'auteur avant de l'expliquer par un texte, qui revêt une valeur complémentaire.

Si l'ordre des images s'aligne sur la chronologie du texte et permet de ce fait de conférer aux Albums un rôle de 'récit de vie' propre à la biographie, une telle lecture basée sur l'iconographie altère toutefois considérablement la perception des événements en orientant l'attention du lecteur sur des images présentées dans un ordre successif qui, individuellement, portent sur un *instant* du passé⁷. C'est par le biais de cet aspect instantané de la photographie précisément que les

6. 'Le texte, ici, n'a la valeur que d'un commentaire' (Ducourneau 1962 : VII).

7. 'Toute photographie est chargée de passé ; cependant, en elle un instant du passé est figé qui, à la différence d'un passé vécu, ne peut jamais conduire au présent.' John Berger résume ainsi le caractère non-linéaire d'une photographie, à laquelle on ne peut attribuer de causalité de la même manière qu'à un récit, dans : Berger et Mohr (1981 : 86).

Albums de la Pléiade parviennent avec aisance à substituer la biographie par le portrait, dont Robert Dion et Frances Fortier écrivent qu'il 'fixe un moment' (Dion et Fortier 2009 : 14), au contraire d'un récit biographique, qui dépeint un parcours. L'iconographie des Albums de la Pléiade donne à voir l'auteur dans toutes ses incarnations, à travers le prisme de portraits de ses proches, de lieux qui lui sont associés, ou de documents qui ont jalonné son parcours, aussi bien en tant qu'écrivain qu'en tant que quidam enraciné dans son quotidien. La disruption d'une continuité explicite entre les images, appuyée sur leur nature hétérogène, consolide l'effet instantané du portrait, qui fait défiler les 'moments' tels des bribes de souvenirs dont la couleur tient à l'effet d'ensemble. Le genre du portrait est ainsi revendiqué par plusieurs auteurs d'Albums, notamment Pierre Bergé dans l'*Album Cocteau*, qui vise à exploiter la dynamique qu'engendre ce type de présentation : 'Un portrait de Cocteau est toujours mouvant' (Bergé 2006 : 2). Il en va de même pour Guy Goffette, auteur de l'*Album Claudel*, qui use de l'album pour proposer un portrait multiple de l'écrivain : 'Nous avons tenté de dégager de la masse des documents mis à notre disposition de quoi dresser un portrait rafraîchissant et aussi ressemblant que contrasté de cet homme-orchestre tumultueux qui faisait danser comme personne sur les planches les images d'une vie abouchée à l'Absolu' (Goffette 2011 : 6). Le portrait constitue, selon Robert Dion et Frances Fortier, la 'synthèse des moments d'un destin', et c'est précisément ce que proposent ces ouvrages, qui traduisent une vie en un recueil de 'moments' iconographiques. Les images ne racontent pas plus une vie que ce qu'elles commentent une œuvre ; elles dépeignent la personne dans son ensemble déconstruit, par le biais des souvenirs et documents qui se bousculent dans ces Albums.

Du cinéma au musée

Entre leur refus de traiter des vies d'écrivains selon les modalités du genre biographique et l'insistance sur l'iconographie comme point d'orientation générique de leurs ouvrages, les auteurs des Albums de la Pléiade configurent leur discours en recourant au système de 'références intermédiaires', qui consistent en la mobilisation par un médium des caractéristiques d'un autre médium, matériellement absent.⁸ En commentant les hétérogènes recueils d'images, certains auteurs annoncent ainsi dans leurs préfaces une pratique intermédiaire liée à l'iconographie qui mène à la revendication d'un nouveau genre au sein de la collection, à savoir le film documentaire. Jean Ducourneau ouvre ainsi l'«Avertissement» du premier tome de la collection, dédié à Balzac : 'Ce premier *Album* illustré de la collection de la Pléiade a été conçu à la manière d'un film documentaire ou, du

8. Irina Rajewsky définit les références intermédiaires en tant que 'meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification : the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced' (Rajewsky 2005 : 52).

moins, comme un film, il offre une succession d'images empruntées à la vie et à l'œuvre de Balzac' (Ducourneau 1962 : VII). Dans cette préface, Ducourneau réduit instantanément le rôle du texte en faisant valoir la 'succession d'images' en tant qu'agent principal de la narration de la vie de Balzac. Les auteurs de l'*Album Dostoïevski*, Gustave Acouturier et Claude Menuet, avancent des propos semblables en soulignant le primat de l'image qui permet de bâtir un pont vers l'esthétique du film : 'Aussi, la qualité, la richesse et l'importance de cette iconographie n'échapperont, sans doute, à aucun des fervents de l'écrivain ; même pour l'amateur le moins exigeant, l'ensemble de ces documents, dans le montage qui en a été fait, compose une sorte de film documentaire sur la vie de Dostoïevski' (Acouturier et Menuet 1975 : 8). Au sein d'un Album destiné aussi bien à des lecteurs en recherche d'informations pointues qu'à un public composé d'amateurs, l'effet filmographique revendiqué permet, selon les auteurs qui le mobilisent, de rendre l'Album accessible à tout public. Henri Mitterrand et Jean Vidal poursuivent sur cette voie intermédiaire qui, selon eux, proposerait une meilleure vue d'ensemble de l'écrivain, en affirmant dans l'«Avertissement» de leur *Album Zola* : 'Ainsi s'ordonne, à la manière d'un film, une suite d'images dont le déroulement permettra peut-être de mieux déceler le dépôt qu'ont laissé, dans la substance de l'œuvre, la vie de l'homme et celle de son siècle' (Mitterrand et Vidal 1963 : 3). Les auteurs insistent sur la dynamique inhérente à un mode de lecture favorisé par le défilement des images : c'est ainsi que le lecteur pourrait expérimenter de la manière la plus authentique la vie, le temps et l'héritage d'Emile Zola. L'iconographie devient ici le pivot qui établit le lien entre le texte et le contexte. Pierre Petitfils et Henri Matarasso semblent partager ce point de vue qui associe la dynamique filmographique à la vie d'un écrivain, dont les tourments ne sauraient être racontés adéquatement pas le biais d'un texte : 'Pourtant, il est possible de raconter en images la vie terrestre du poète. Cette forme, presque filmée, à quelle autre vie conviendrait-elle mieux qu'à celle, prodigieusement mouvementée, d'Arthur Rimbaud?' (Petitfils et Matarasso 1967 : 3) Les images, se succédant en nombre considérable, constituent selon les auteurs l'unique outil narratif capable de rendre compte de la vie de Rimbaud sans la déformer.

Si l'allusion à l'esthétique du film documentaire ne revient guère dans les volumes plus récents, cette référence intermédiaire récurrente du début de la collection indique l'intention des auteurs de déplacer dans leur collection les frontières génériques classiques. Martine Ecalle et Violaine Lumbroso, auteurs du troisième volume du cycle, continuent ainsi à faire appel à la référence filmographique, tout en introduisant une nouvelle suggestion d'interprétation intermédiaire de leur *Album Hugo* : 'La succession des images fait songer à un film, ou, mieux, à une 'exposition de poche' dans laquelle les documents de vitrine que sont les manuscrits, éditions originales ou lettres, auraient été complétés par la peinture ou par l'estampe' (Ecale et Lumbroso 1964 : 2). Cette comparaison de l'Album Pléiade à l'exposition sera reprise plus tard par Christiane Blot-Labarrère dans la préface de son *Album Duras*, où l'auteur souligne l'ambivalence du volume, qui

offre aussi bien un parcours linéaire qu'une vue d'ensemble sur la personne de l'écrivain : 'Et l'on ira vers elle, moins vers l'histoire de sa vie qui, dit-elle, *n'existe pas* [...]. Comme on se rend à une exposition de peinture, en s'arrêtant devant chaque tableau, des premiers à l'ultime dont le tracé mélancolique illumine l'ensemble' (Blot-Labarrère 2014 : 9).

A travers les revendications des auteurs en paratexte, les Albums de la Pléiade étendent leur registre générique dans le domaine du visuel, recourant à deux médiums dont l'effet immédiat est de 'donner à voir de l'écrivain'. En renvoyant à l'esthétique filmographique, les Albums de la Pléiade empruntent la dynamique du médium du film, tout en gardant leur support classique qui établit aux yeux du lecteur un lien direct avec la Bibliothèque de la Pléiade.

Conclusion : l'album, un discours intermédial

Afin de fonder des repères au niveau du 'régime de généricité lectoriale' (Adam et Heidmann 2007 : 24) suivant leur refus du genre biographique, les auteurs des albums visent dès lors à offrir un type de discours nouveau véhiculé par la forme de l'album. Traditionnellement décrit comme un médium (voir par exemple : Dahlgren 2010 : 175-194), l'album est toutefois souvent présenté comme un genre dans les études relevant de divers domaines, aussi bien en histoire de l'art qu'en littérature (voir notamment : Reed 1988 : 156-176 ; McNamara et Krapp 2002 : 441-448 ; Brown 2013 : 286-299). L'adaptation de l'album en tant que vecteur de la généricité de la collection permet dès lors d'orienter le regard du lecteur directement vers l'iconographie et les modes de lecture alternatifs qu'elle rend possibles.

Alors que le genre de la biographie semble ne pas suffire à de nombreux auteurs pour réaliser le projet des Albums de la Pléiade, le genre de l'album offrirait une alternative à la rigidité temporelle et à la subjectivité dissimulée de la forme traditionnelle. Ainsi, Jean Lescure exprime son malaise face au défi de présenter la vie de Malraux, fervent adversaire de la biographie : 'Il faut une solide philosophie de l'imprudence pour s'embarquer dans la biographie d'un monsieur qui a dit : 'L'homme ne se construit pas chronologiquement, les moments de sa vie ne s'additionnent pas les uns aux autres dans une accumulation ordonnée. Les biographies qui vont de l'âge de cinq ans à cinquante ans sont de fausses confessions' (Lescure 1986 : 7). Perplexe devant une telle aversion de Malraux envers le genre biographique, Jean Lescure songe à narrer la vie de l'écrivain à rebours, en commençant par le jour de sa mort. 'J'y ai renoncé pour la raison la plus simple', écrit-il cependant. 'C'est qu'un livre comme celui-ci n'a pas de sens, qu'il peut se lire aussi bien en commençant par le milieu ou par la fin que par le commencement' (1986 : 10). C'est donc la scénographie de l'album, qui inciterait à une lecture iconographique défiant la chronologie, qui offre une solution alternative au caractère figé de la biographie. En prêtant sa scénographie au récit de vie, l'album

va à l'encontre de la nature même de la biographie – critiquée également par Pierre Bourdieu (1986 : 69-72) –, dont la chronologie stricte falsifie le récit, et propose une image d'auteur authentique dont l'essence tient à la liberté du feuillettement.

L'album permettrait ainsi de combler le vide générique qui surgit à l'abandon de la biographie – sa nature composite devient le fondement du discours de la collection, tel que l'entendent les auteurs de ces livres. 'Pour illustrer cette incroyable vie, il faudrait beaucoup plus de documents que n'en peut contenir un Album de la Pléiade', déclare ainsi Pierre Petitfils dans l'«Avertissement» de son *Album Verlaine* (1981 : 2). Pour l'auteur, la fonction de l'Album est d'«illustrer», et non de «raconter» l'histoire de Verlaine, dont la biographie est déjà connue du lectorat. Un pareil discours de l'illustration se profile dans la préface de l'*Album Borges*, par Jean-Pierre Bernés : 'Quel plaisir d'illustrer l'homme-livre, ou plutôt l'homme-bibliothèque rencontré à Buenos Aires, en 1975 [...]» (1999 : 2). L'*Album Borges* est, selon son auteur, un 'livre d'images' qui propose une vision iconographique d'un personnage avec lequel le lectorat est depuis longtemps familier à travers la littérature. L'album ne *raconte* pas, il *illustre* – les Albums de la Pléiade visent dès lors à abandonner la *diégésis* au profit de la *mimésis*.

Par le biais de leur hybridité générique, les Albums concilient ainsi plusieurs aspects chers à la Bibliothèque de la Pléiade, à savoir la canonisation d'une certaine littérature et un désir de modernisation simultanée de ce canon. De nombreux échos d'un tel objectif se manifestent notamment dans les choix éditoriaux de Jacques Schiffrin au temps de la naissance de la Pléiade, ainsi que dans les tactiques promotionnelles adoptées par la maison d'édition, qui met en œuvre plusieurs stratégies de modernisation du corpus de la Pléiade, dont l'aspect classique et le prestige qui y est lié n'ont pas tardé à devenir la marque de fabrique de la collection. Qu'il s'agisse du format semi-poche, dont l'aspect novateur consistait à permettre au lecteur de réunir tous les grands classiques dans une pièce de taille modeste ; du prix modéré, destiné lors des premières parutions d'œuvres complètes en Pléiade à rendre les livres accessibles pour 'une clientèle jeune' (Schiffrin 2009 : 16) ; du corpus de la collection, rafraîchi par la publication d'auteurs contemporains⁹, ou encore de l'extension de la promotion dans diverses sphères médiatiques et sociales telles que les 'Concerts' ou 'Galeries de la Pléiade', bon nombre de manœuvres de la maison Gallimard semblent viser l'attention d'un public de plus en plus large. En tant qu'objets promotionnels, Les Albums de la Pléiade présentent un bon outil pour l'éditeur qui souhaite insister davantage sur l'accessibilité et l'actualité de la collection pour un lecteur contemporain. Une référence aux genres propres à l'époque moderne tels que le cinéma et l'album photo, qui évoquent le dynamisme et l'effet 'immédiat' de l'image, permet aux

9. Pour les évolutions de la politique éditoriale de la Pléiade, voir notamment : [Novembre 2015] <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/Jacques-Schiffrin-Andre-Gide-et-la-Pleiade>.

éditeurs et auteurs de ces Albums de lier l'idée de la Pléiade à une pratique de popularisation de la littérature.

Si l'on retrouve à plusieurs reprises des allusions à une volonté de modernité au sein du projet, notamment dans la correspondance entre divers agents impliqués dans la conception de la Pléiade, ces revendications n'en restent pas moins nécessaires au vu de l'aspect 'classique' des livres, dont la présentation véhicule une image relativement traditionnelle. Il en va de même pour l'effort fourni par les auteurs des Albums de la Pléiade à mettre en avant l'hybridité générique de la collection, témoignant d'une certaine dissonance entre les prétentions génériques de l'éditeur et des auteurs, et leur réalisation effective dans les volumes. Bien que les auteurs de ces Albums rejettent le genre biographique, ils ne s'en éloignent pour autant pas résolument dans la pratique ; alors que les images constituent le point central du récit, elles sont bel et bien accompagnées d'un texte biographique et en conservent certaines spécificités. Un tel refus, quelque peu paradoxal, de se prêter au jeu de la biographie serait dès lors à traduire par une volonté de déplacer l'attention du lecteur du texte vers l'image, et de poser l'accent sur l'innovation ambitionnée par la série. Par la revendication du genre du portrait et du film documentaire, les Albums de la Pléiade procèdent à une présentation modernisée du canon littéraire, auquel ils font parallèlement la part belle d'un point de vue traditionnel par le recours à une forme biographique revisitée et, plus implicitement, à l'exposition, espace de consécration par excellence. La généralité de l'album permet dès lors de faire collaborer ces divers genres entre eux, en les englobant dans une scénographie composite qui mobilise et concilie divers médias, donnant à voir un patrimoine littéraire dynamique incarné par des figures d'auteurs canoniques.

Bibliographie

- Acouturier, G. et Menuet, C., *Album Dostoïevski*. Paris : Gallimard, 1975.
- Adam, J.-M. et Heidmann, U., 'Six propositions pour l'étude de la généralité', dans : *La Licorne*, 79. Rennes : PUR, 2007.
- Bergé, P., *Album Cocteau*. Paris : Gallimard, 2005.
- Berger, J. et Mohr, J., *Une autre façon de raconter*. Paris : François Maspero, 1981.
- Bernés, J.-P., *Album Borges*. Paris : Gallimard, 1999.
- Blot-Labarrère, C., *Album Duras*. Paris : Gallimard, 2014.
- Bourdieu, P., 'L'illusion biographique', dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62 (1), 1986, pp. 69-72.
- Brown, K., 'Remembering the Occupation : La Mort et les statues by Pierre Jahan and Jean Cocteau', dans : *Forum for Modern Language Studies*, 49 (3). Oxford : Oxford Journals Arts & Humanities, 2013, pp. 286-299.
- Cerisier, A., 'Du point de vue de l'éditeur. La Pléiade en ses murs', dans : Gleize, J. et Roussin, P., *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*. Paris : Editions des archives contemporaines, 2009, p. 43.

- Clarac, P. et Ferré, A., *Album Proust*. Paris : Gallimard, 1965.
- Dahlgren, A., 'Dated Photographs : the Personal Photo Album as Visual and Textual Medium', dans : *Photography and Culture*, 3, (2), 2010, pp. 175-194.
- Del Litto, V., *Album Stendhal*. Paris : Gallimard, 1966.
- Dion, R. et Fortier, F., 'Le portrait écrit et ses fonctions biographiques', dans : Dion, R. et Lepage, M. (dir.), *Portraits Biographiques, La Licorne*, 84. Rennes : PUR, 2009.
- Ducourneau, J., *Album Balzac*. Paris : Gallimard, 1962.
- Ecaille, M. et Lumbroso, V., *Album Hugo*. Paris : Gallimard, 1964.
- Goffette, G., *Album Claudel*. Paris : Gallimard, 2011.
- Hebey, P., *Album Simenon*, Paris : Gallimard, 2003.
- Kaplan, A. et Roussin, P., 'A Changing Idea of Literature : The Bibliothèque de la Pléiade', dans : *Yale French Studies*, 89. Yale : Yale University Press, 1996, pp. 237-262.
- Kopp, R., *Album Breton*. Paris : Gallimard, 2008.
- Lacouture, J., *Album Montaigne*. Paris : Gallimard, 2007.
- Lescure, J., *Album Malraux*. Paris : Gallimard, 1986.
- McNamara, A. et Krapp, P., 'Introduction', dans : *The South Atlantic Quarterly*, 101 (3), 2002, pp.441-448.
- Mitterand, H. et Vidal, J., *Album Zola*. Paris : Gallimard, 1963.
- Petitfils, P. et Matarasso, H., *Album Rimbaud*. Paris : Gallimard, 1967.
- Petitfils, P., *Album Verlaine*. Paris : Gallimard, 1981.
- Pirenne, R. et Streitberger, A., 'Introduction', dans : Pirenne, R. et Streitberger, A. (dir.), *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism*. Leuven : Leuven University Press, 2013.
- Rajewsky, I., 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality', dans : *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6, 2005.
- Reed, T. V., 'Unimagined Existence and the Fiction of the Real : Postmodernist Realism in *Let Us Now Praise Famous Men*', dans : *Representations*, 24, numéro spécial : *America Reconstructed, 1840-1940*, 1988, pp. 156-176.
- Ristat, J., *Album Aragon*. Paris : Gallimard, 1997.
- Schiffirin, A., 'Jacques Schiffirin, éditeur et créateur de la 'Pléiade'', dans : Gleize, J. et Roussin, P., *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*. Paris : Editions des archives contemporaines, 2006.
- Sipriot, P., *Album Stendhal*. Paris : Gallimard, 1979.

LATIJS-AMERIKAANSE POPULAIRE MUZIEK IN DE LITERATUUR VAN DE SPAANSTALIGE CARAÏBEN

Rita De Maeseneer
(Universiteit Antwerpen)

Latijns-Amerika is in het Europa van de eenentwintigste eeuw waarschijnlijk beter bekend bij het grote publiek door zijn muziek dan door zijn literatuur. In veel *fusion*-muziekstijlen zijn de Latijns-Amerikaanse en/of latino-invloeden niet weg te slaan, en sinds het overweldigende succes van de *Buena Vista Social Club* medio jaren negentig van de vorige eeuw, klinken ook oudere Latijns-Amerikaanse genres bekend in de oren. Elke onderzoeker van Latijns-Amerikaanse cultuur komt vrij vlug tot het besef dat muziek en de orale dimensie (of de oraal-visuele cultuur van vandaag, de *second orality*, zoals Walter J. Ong (1982: 2) en zijn navolgers dit noemen) niet kunnen worden weggecijferd, zelfs niet in een geschreven tekst.

Aangezien Latijns-Amerika een enorm verscheiden gebied is, zal ik in dit artikel me beperken tot de rol van Latijns-Amerikaanse populaire muziek in het recente Spaanstalige Caraïbische proza. Het gaat dus om een intermediale insteek, wat Werner Wolf, een van de toonaangevende theoretici uit het veld, definieert als ‘any transgression of boundaries between what is conventionally perceived as distinct media of communication’ (2015: 460). Ook al komen vaak verschillende vormen van intermedialiteit samen om geschreven teksten te doen ‘zingen’, zal mijn uitgangspunt voor deze analyse de expliciete aanwezigheid van (een deel van) een liedjesteek in een literaire tekst zijn. Deze vorm van intermedialiteit die nog zeer nauw aansluit bij intertekstualiteit, noemt Wolf (gedeeltelijke) reproductie.¹ Bovendien, door te focussen op Latijns-Amerikaanse populaire muziek, opteer ik voor een *cultural studies*-benadering, waarbij literatuur wordt beschouwd als een discursieve markeerder van ruimere culturele topics en het gaat om ‘the performative conventions and ideological frameworks of certain musical styles’ (Stein 2008: 3). In navolging van Chris Rojek en Rubén López Cano interpreteer ik populaire muziek als muziek die via verspreiding van de massamedia een groot publiek bereikt. Rojek stelt in zijn vierdelige editie over *Popular Music* dat deze term positief en negatief kan worden geïnterpreteerd: ‘Popular music refers to the music produced by and for the people [...] the term ‘popular’ carries two paradoxical yet deeply entwined quantitative and qualitative meanings. The quantitative, descriptive meaning is simply the traditions and practices carried on by the people. The qualitative, evaluative meaning is the categorization of popular prac-

1. Ik ga niet verder in op het analyseschema dat Wolf ontwikkeld heeft door de jaren heen om verschillende vormen van intermedialiteit te definiëren. Net als elke typologie heeft ook dit voorstel beperkingen, die critici zoals Rajewski en ook Wolf (2015: 469-471) zelf aangeven.

tice as “low” and “base” (2012: XIX). Doorgaans wordt populaire muziek onderscheiden van klassieke muziek, en dit impliceert vaak ook een inschatting van cultureel niveau: terwijl klassieke muziek als *highbrow* wordt beschouwd, zit populaire muziek aan de *low culture*-kant. Populaire muziek wordt ook gesteld tegenover traditionele of folkloristische muziek (ook volksmuziek genoemd), die veeleer een lokale impact en nationalistische of regionale connotaties heeft, al is de grens niet altijd gemakkelijk te trekken.

Binnen dit kader en het onderzoeksveld dat ik bestudeer, de Spaanstalige Caraïben, zou ik volgende hypothese naar voren willen brengen. Ik constateer dat er een evolutie kan worden waargenomen in de manier waarop Latijns-Amerikaanse populaire muziekgenres met Spaanstalige Caraïbische literatuur worden samengebracht. Terwijl vanaf medio jaren zestig tot het begin van de eenentwintigste eeuw Caraïbische romans en kortverhalen vrij regelmatig Latijns-Amerikaanse populaire muziek verwerken in de vorm van ‘gedeelteelike reproductie’ vaak met subversieve implicaties, wordt dit procedé in de eenentwintigste eeuw minder toegepast. Mijn stelling is dat deze evolutie niet enkel te maken heeft met inherente veranderingen op muzikaal en literair vlak in de Latijns-Amerikaanse populaire muziek en in de Caraïbische roman, maar ook kenmerkend is voor de manier waarop intermedialiteit wordt geïnterpreteerd en geconstrueerd in onze snel evoluerende maatschappij. Om deze hypothese te onderbouwen binnen het beperkte bestek van dit artikel zal ik na een korte, bredere situering eerst *Drie trieste tijgers* van de Cubaan Guillermo Cabrera Infante bespreken, de *foundational novel* voor dit soort van teksten. Daarna zal ik drie pertinente voorbeelden becommentariëren, een per eiland en per decennium tot de eeuwwisseling.² Vervolgens zal ik een aanzet tot verklaringen geven voor de daling in het (subversief) gebruik van Latijns-Amerikaanse populaire muziek in de Caraïbische literatuur. Globalisering en virtualisering, waarin nieuwe media steeds meer aan belang winnen en andere mengvormen mogelijk maken, spelen daar een belangrijke rol in.

Populaire muziek en literatuur in Latijns-Amerika

Om het belang van populaire muziek in de Caraïbische literatuur te begrijpen, wil ik eerst even stilstaan bij het ruimere plaatje, namelijk de plaats die de bloeiende orale cultuur, waartoe muziek uiteraard behoort, in het Caraïbische gebied

2. De hypothese is gebaseerd op de analyse van een ruimer corpus uit de Spaanstalige Caraïben. Puerto Rico: Edgardo Rodríguez Juliá, *El entierro de Cortijo* (1983), Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del macho Camacho* (1976), *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989); Mayra Montero, *La última noche que pasé contigo* (1991). Dominicaanse Republiek: Pedro Vergés, *Solo cenizas hallarás (bolero)* (1980); Marcio Veloz Maggiolo, *Ritos de cabaret* (1991); Enriquillo Sánchez, *Musiquito. Anales de un déspota y un bolerista* (1993); Luis Martín Gómez, “Vellonera de sueños” (1998). Cuba: Severo Sarduy, *De donde son los cantantes* (1967); Lisandro Otero, *Bolero* (1984); Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana* (1998); Ena Lucía Portela, *Cien botellas en una pared* (2002). De Engelstalige literatuur van de diaspora afkomstig uit deze eilanden werd nog niet in het onderzoek opgenomen.

bekleedt. Deze mondelinge cultuur staat eigenlijk al vanaf de kolonisatie haaks op de schriftcultuur. Ángel Rama heeft in zijn *The Lettered City* op een heel overtuigende manier aangetoond dat het opleggen door de Spanjaarden van een geschreven cultuur een spanningsveld creëerde met de overwegend orale en/of visuele culturen die bestonden in de Nieuwe Wereld. Die tegenstelling mondeling/schriftelijk impliceerde tegelijk een andere: geletterd/niet geletterd (*literacy/ orality*). Die *literacy* was onlosmakelijk verbonden met de westerse wereld. In de Spaanse kolonies, maar ook na de onafhankelijkheid in de negentiende eeuw kwamen de toonaangevende literaire vormen en modellen vaak uit Europa, het Westen, het symbool van beschaving en geletterdheid. De barok, het realisme, de romantiek, het naturalisme, het werd allemaal geïmporteerd en geïmiteerd in de Nieuwe Wereld, ook al gingen de artiesten soms op een wel erg subversieve manier aan de slag met die westerse modellen door er typisch Latijns-Amerikaanse tradities en gebruiken binnen te smokkelen en zo de modellen te hybridiseren (Gruzinski) en te transculturen (Rama): in sculpturen van kerken doken engelen op met Indiaanse gelaatstrekken, romans vervlochten inheemse circulaire structuren met westerse lineaire vertelpatronen.

Bovendien was de orale traditie zeker niet dood. Rond het einde van de negentiende eeuw ontstonden in Latijns-Amerika populaire muziekgenres, zoals *bolero*, *danzón*, tango, *merengue*, *son* en *guaracha*. Vaak waren deze genres een hybride mix van Europese en lokale invloeden. Zo is de bolero, een sentimenteel muziekgenre, volgens sommige theorieën ontstaan uit Europese ritmes (*country-dance*) en Afrikaanse elementen. Eerst werden veel van die populaire genres met de lagere klasse geassocieerd, maar door de enorme verspreiding werden ze gemeengoed in alle sociale klassen van Latijns-Amerika. Het succes van deze populaire genres is immers nauw verbonden met de modernisering van dit gebied. Vooral de massamedia, in eerste instantie radio, maar ook film, droegen in hoge mate bij aan het enorme succes van deze populaire muziekgenres. Zo werden programma's met bolero's op de radio uitgezonden en kwamen er films uit met grote iconen van populaire muziek, vooral tijdens de *Golden Age* van de Mexicaanse film, in de jaren dertig en veertig van de vorige eeuw. Het Mexicaanse muzieki-conoon en paradigma van de *Latin lover*, Jorge Negrete, trad bij voorbeeld op als protagonist in *Ay Jalisco no te rajes* (1941), een van de op Hollywoodleest geschoeide Mexicaanse *ranchera* komedies.³

In tegenstelling tot de film, kwamen in de Latijns-Amerikaanse literatuur van de eerste helft van de twintigste eeuw verwijzingen naar populaire muziek bijzonder weinig voor. Dit hoorde niet thuis in de regionale romans die nog sterk aanleunden bij negentiende-eeuwse Europese voorbeelden waarin *low culture*-elementen niet verwerkt werden. Hooguit werden er enkele verzen van folkloristische liedjes geciteerd als een soort ornamentje, *couleur locale*, in de romans van de jaren dertig en veertig. Ook auteurs als Mario Vargas Llosa, Gabriel García

3. *Ranchera* is een mix van bolero en *mariachi*, een folkloristisch genre uit Mexico.

Márquez of Carlos Fuentes, die deel uitmaakten van de bekendste auteursgroep van Latijns-Amerika op wereldniveau, de zogenaamde *boom* van de jaren zestig van de vorige eeuw, refereerden in hun werk uit die periode maar met mondjesmaat aan dit belangrijke onderdeel van het collectieve geheugen van de Latijns-Amerikanen (ook al zijn ze in latere teksten soms wel een explicietere dialoog aangegaan met populaire muziekvormen). Hun centrale aandachtspunt, althans in de jaren zestig, was grote totaalromans schrijven, nadenken over de *grands récits* rond de Latijns-Amerikaanse identiteit. De kernvraag hierbij was: wie zijn we en hoe verhouden we ons tot de westerse cultuur? Maar als reactie op de *boom* en onder invloed van postmoderne trends, wilden veel *postboom* schrijvers af van deze doelstellingen. Conform de postmoderne strategieën werd tevens ook de *Great Divide* tussen *high en low culture* doorbroken, wat ook meebracht dat populaire muziek, zo aanwezig in Latijns-Amerika, opdook in de literatuur.

Populaire muziek kreeg in deze context ook een positieve connotatie. Zoals algemeen bekend, werd sinds Theodor Adorno's belangrijke essay *On Popular Music* van 1941 deze cultuuruiting heel vaak negatief benaderd door de geletterde klasse. Ze werd beschouwd als een hegemonisch middel om het volk onder de knoet te houden, als een vorm van vlucht die elke kritische reflectie belet. In de jaren zestig en zeventig werd die negatieve interpretatie van populaire cultuur ter discussie gesteld, een proces waarin Latijns-Amerika een niet onaanzienlijke rol speelde. Zo vermeldde Susan Sontag in haar 'Notes on Camp' niet alleen Mae West maar ook La Lupe (Sontag 1966: 278). Ze was een Cubaanse zangeres van populaire genres en inspireerde onder anderen de Spaanse cineast Pedro Almodóvar, die La Lupe's liedjes centraal stelde in de *soundtracks* van films als *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Vrouwen op de rand van een zenuwinzinking*). In tegenstelling tot Sontag die camp in haar tweede stelling als apolitiek en niet geëngageerd aanduidt, werd vanuit Latijns-Amerikaanse hoek het evidente potentieel van verzet van populaire cultuur en camp onderstreept, bijvoorbeeld door de Mexicaanse essayist en schrijver Carlos Monsiváis. In zijn 'Notas del camp en México' stelt hij dat camp de mogelijkheid geeft om wraak te nemen (Monsiváis 1970: 191). Bovendien zijn het vooral subalterne individuen of groepen die de populaire cultuur als verzetsstrategie gebruiken. Ze putten uit het arsenaal waarmee ze vertrouwd zijn, om zich uit te drukken. Frances Aparicio verwoordt de betekenis van populaire muziek als volgt: '[popular music] serve[s] as a code, or as a language, for those who lack one' (1994: 680).

Het is in die postmoderne en postkoloniale context dat Latijns-Amerikaanse populaire muziek, vooral in de vorm van gedeeltelijke reproductie, een centralere plaats ging innemen in het referentiekader van Caraïbische schrijvers en als een uiting van verschillende identiteiten werd gebruikt op raciaal, gender, identitair en sociaal vlak. Vanaf medio 1960 tot de eeuwwisseling duiken in de romans van postmoderne auteurs geregeld citaten van Latijns-Amerikaanse populaire muziek op, in die mate zelfs dat de muzikale intertekst van deze wijdverspreide muziekgenres soms de titel leverde. Er moet wel aangestipt worden dat niet alle populaire

muziekvormen uit Latijns-Amerika even succesvol geweest zijn in de literatuur. Het is geen toeval dat genres zoals bolero of tango, waarin het woord een belangrijke rol speelt, meer werden aangeboord door schrijvers dan bijvoorbeeld salsa, waarin de herhaling van één enkel vers soms de helft van het lied uitmaakt. Ik bekijk nu enkele markante voorbeelden.

Drie trieste tijgers en drie andere voorbeelden tot aan de eeuwwisseling

Drie trieste tijgers (*Tres tristes tigres*) (1966), het zeer welluidende en visionaire werk van de Cubaan Guillermo Cabrera Infante, wordt doorgaans als het beginpunt beschouwd van dit soort van teksten (Díaz Ayala, Mercado Rodríguez). De titel is een deel van een tongbreker in het Spaans en het hele boek staat bol van stijlfiguren die de oraliteit en muzikaliteit van het werk op formeel vlak verhogen. Ook inhoudelijk exploreert en exploiteert de schrijver het potentieel van populaire muziek. In de delen van de roman die de titel 'Zij zong bolero's' ('Ella cantaba boleros') dragen, wordt de betoverende aantrekkingskracht beschreven van de stem van La Estrella, een bolerozangeres geïnspireerd op de echt bestaande Fredesvinda García Valdés (la Freddy, 1935-1961) uit Cuba. La Estrella is een corpulente, weinig aantrekkelijke zwarte man-vrouw van lage afkomst, maar haar stem in bolero's zoals 'Noche de ronda' verleidt iedereen. Niet alleen het citeren van een lied, maar ook het effect op het publiek in de roman is dus erg belangrijk.

De aanwezigheid van populaire muziek roept vragen op over ras, nationale identiteit, subalterniteit en zelfs *gender troubles*. La Estrella vertegenwoordigt Cuba à l'état brut en staat zo tegenover een andere zangeres, Gloria Pérez, met de artiestennaam, Cuba Venegas, een mulattin, het typische sekssymbool en nationaal embleem van Cuba, dat echter bij het publiek niet hetzelfde effect en affect teweegbrengt met haar stem (Montenegro 2009: 116-120). Als zwarte zangeres roept La Estrella ook een raciaal probleem op: de Cubaanse Revolutie ging altijd prat op de raciale gelijkheid en vocht de onderdrukking van de zwarte aan. Toch is er een ambigue houding ten opzichte van de zangeres: ze wordt geprezen voor haar talent, maar de diep gewortelde vooroordelen over de primitieve zwarte zijn niet helemaal weg (Espinoza 2015). Bovendien is in Cubaanse literatuur een politieke dimensie nooit ver weg. Costello ziet La Estrella als een subalterne figuur die zich niet in de Cubaanse Revolutie inschrijft: liedjes over de liefde waren niet prioritair om de socialistische idealen te ondersteunen en ze refereerden te sterk aan prerevolutionaire cabaretmiddens. La Estrella staat dus voor een ander Cuba, een Cuba dat zich laat niet domineren door welk systeem dan ook. Ten slotte, wordt ook een genderdimensie gesuggereerd. La Estrella draagt een kleed, maar heeft mannenschoenen aan. En met haar stem penetreert ze als het ware het passieve publiek dat zich volledig overgeeft aan haar/hem (Mercado Rodríguez 2012: 62).

Het inbrengen van populaire muziekgenres was dus niet alleen een manier om een plaats te geven aan een belangrijke pijler in het cultureel kapitaal van Latijns-Amerika, aangezien het de culturele identiteit van dit gebied in de verf zette. Het stond eveneens in functie van subversieve strategieën. Zoals Monsiváis al bekleemtoonde, werd in Latijns-Amerikaanse context populaire muziek niet altijd gezien als een opium voor het volk (in Adorniaanse zin), het werd tevens beschouwd als een mogelijkheid tot verzet vanuit gender- en queerperspectief en vanuit een subalterne invalshoek. In wat volgt zal ik zoals gezegd drie pertinente voorbeelden becommentariëren uit drie verschillende decennia van de vorige eeuw om dit subversieve karakter in verband met gender, queering en subalterniteit verder te illustreren.

Aangezien veel genres van populaire muziek bijzonder machistisch zijn, hebben feministische schrijfsters deze muziekvormen vaak gebruikt om de patriarchale structuren aan de kaak te stellen. Het kortverhaal ‘Vier nummertjes voor 1 dollar. Tweestemmige bolero voor lijdende mannen, een gemeende interpretatie van het duo Scaldada-Cuervo’ (‘Cuatro selecciones por una peseta. Bolero a dos voces para machos en pena, una sentida interpretación del dúo Scaldada-Cuervo’, 1981) van de Porto Ricaanse auteur Ana Lydia Vega beschrijft op een ironische manier vier machomannen die in een bar hun verdriet zitten te verdrinken, bolero’s en andere populaire genres zingen of op de jukebox laten afspelen. Ze doen hun beklag over hun rebelse vrouwen. Zo begrijpen ze niet wat er fout is aan regelmatig feestjes bouwen bij een van de vrienden thuis. Ze kunnen maar niet verklaren waarom de echtgenote van hun makker het voor bekeken hield. Ze vinden dat ze zich altijd prima gedroegen met het volgende argument: ‘We brachten zelfs de borden naar de keuken, zij moest ze enkel nog maar afwassen, verdomme’ (‘Y hasta le llevábamos los trastes a la cocina pa que ella no tuviera más que fregarlos, coño’) (Vega 1994: 136). Daarom zingen ze: ‘U bent de schuld van al mijn angsten’ (‘Usted es la culpable de todas mis angustias’) van ‘Usted’ of ‘Jij alleen hebt mijn leven in rouw gehuld door een wonde in mijn hart te slaan’ (‘Tú sólo tú llenaste mi vida de luto abriendo una herida en mi corazón’) van ‘Tú sólo tú’. Zo schuiven ze de schuld af op de vrouwen, die verdomd ongehoorzame Eva’s. Voor deze niet zo geletterde mannen (die met de typische diastratische kenmerken spreken van de lagere klasse) is de gedeeltelijke reproductie van die bolero’s die door de massamedia worden gepromoot de mania om zich uit te drukken. Populaire cultuur stompt dus enerzijds af (in Adorniaanse zin), maar anderzijds levert ze ook een mogelijkheid aan om de subalterne te doen spreken.

Het zelfmedelijden en gejammer wordt helemaal geridiculiseerd op het einde van het kortverhaal, wanneer de mannen hun standpunten beklemtonen met ‘een affirmatief knikken van patriarchale hoofden’, ‘een testikelachtige daling van vastbesloten vingers’, ‘een voorhuidachtig achteruitschuiven van verontwaardigde stoelen’, ‘een agressieve uitstulping van Adamsappels’ (‘una afirmativa sacudida de cabezas patriarcales’, [t]esticular descenso de índices decididos’, [p]repuciano retroceso de sillas indignadas’, [a]gresiva protuberancia de manzanas de Adán’)

(Vega 1994: 136). Net als veel feministen van de jaren zeventig/tachtig, gebruikt Vega een inversiestrategie. Al sinds Petrarca wordt de schoonheid van de vrouw geëvoceerd door het gelaat in gefragmenteerde vorm te beschrijven. Dit procedé vind je tevens terug in populaire muziekgenres die de vrouw bezingen. Feministen hebben dit fragmenteringsproces bestempeld als een middel om de vrouw te domineren (Aparicio 1998: 135). Vega zet dit op zijn kop door het toe te passen op specifiek mannelijke lichaamsdelen in plaats van op het vrouwelijk gelaat. Ook de theorieën van Simone de Beauvoir worden omgekeerd in de zin ‘Een lul zijn is iets aangeboren en wordt niet aangeleerd’ (‘El pendejo nace y no se hace’, Vega 1994: 136), als variant op het gekende ‘On ne naît pas femme, on le devient’.

De Cubaanse anti-Castristische schrijfster Zoé Valdés publiceerde in 1996 *Ik gaf je mijn hele leven* (*Te di la vida entera*) toen ze al in Parijs woonde. Op een nostalgische manier wordt het Cuba van voor 1959 gesteld tegenover het Cuba van de Revolutie. Als grote bewonderaarster van Cabrera Infante die in een epigraaf wordt geciteerd, doet Valdés haar tekst swingen door een zeer ritmische prozastijl. Bovendien worden aan het begin van elk hoofdstuk verzen van Cubaanse guaracha’s, bolero’s, mambo’s geciteerd. Vaak gaat het over succesvolle nummers van vóór het Castroregime die het nostalgische nationalisme sterk aanzwengelen. Ook hier wordt populaire muziek als expressiemiddel voor de subalterne Cuca aangewend. De titel van het boek verwijst naar een vers uit de bolero ‘Serveerster van mijn liefde’ (‘Camarera de mi amor’). ‘Ik heb je mijn hele leven gegeven’ kan tweërlei worden geïnterpreteerd afhankelijk van hoe de jij- en ik-figuur worden ingevuld. De titel kan slaan op het hoofdpersonage van bescheiden afkomst, Cuca (maar een letter verschil met Cuba). Zij heeft haar hele leven gewacht op haar geliefde Juan die ze leerde kennen door met hem op die bolero te dansen. Als fervente feministe hekelt Valdés deze passieve, afwachtende houding van Cuca. ‘Ik heb je mijn hele leven gegeven’ kan echter ook over de Cubaanse Revolutie gaan, een onderwerp dat altijd goed verkoopt in Europa, want Cuca’s dochter heeft haar hele leven opgeofferd voor de Cubaanse Revolutie. Die wordt in de roman fel bekritiseerd, ook via sommige populaire liedjes, bijvoorbeeld de guaracha, ‘María Cristina me quiere gobernar’ (‘Maria Cristina zwaait de plak’) (191), waarbij de dominante vrouw met Fidel Castro wordt gelijkgesteld.

Valdés maakt heel handig gebruik van het succes van de Cubaanse populaire muziek die sinds de cd’s van Buena Vista Social Club en de gelijknamige film van Wim Wenders synoniem werden voor Cuba. De Franse vertaling van haar roman *Te di la vida entera* (met als titel *La douleur du dollar*) werd zelfs verkocht met een cd erbij. We horen de stem van Valdés die een stuk van haar roman voorleest en de liedjes die in het boek voorkomen, zodat de Franse lezers kunnen proeven van de muzikale dimensie in een nostalgische visie op Cuba.

In het derde voorbeeld, nu al van de eeuwwisseling, wordt een queering perspectief verbonden met het subalterne via de intermediale verwijzingen naar populaire muziek. In *Sirena Selena vestida de pena* (2000) (*Sirena Selena gehuld in pijn*), een roman over een travestiet van de Porto Ricaanse schrijfster Mayra San-

tos-Febres, worden vanaf de titel hybriditeit en ambiguïteit centraal gesteld: de sirene uit de klassieke wereld en uit Andersons sprookje vervloeit met Selena, zowel een verwijzing naar de maan en het androgyne als naar een *chicana*-zangeres (een Amerikaanse van Mexicaanse origine) van het populaire muziekgenre. Ook de nu eens mannelijke en dan weer vrouwelijke verwijzingen naar Sirena geven de lezer een gevoel van instabiliteit, zo typisch voor queering. Het mulatte weeskind komt eerst aan de kost door zijn lichaam te verkopen. Vaak zingt de subalterne Sirena Selena bolero's als vlucht, om niet aan de concrete omstandigheden van haar/zijn leven te hoeven denken. Maar als zij/hij ontdekt wordt door een manager, wordt bolero ook een middel tot verzet en verdediging. Zij/hij gebruikt stem en lichaam om zo het publiek te imponeren. Haar/zijn leven is een continue performance en overdrijving, heel 'camp'. Bolero's zijn haar/zijn middel om zich uit te drukken. Zelfs in haar/zijn gesprek met haar/zijn weldoener en aanbieder, de Dominicaanse magnaat Hugo Graubel, praat zij/hij in bolero-achtige zinnen om hem zo te verleiden en te domineren. Een ander interessant gegeven in deze roman is dat hij zich grotendeels in Santo Domingo afspeelt, een erg ongewone locatie voor de Porto Ricaanse literatuur, zo geobsedeerd door de identiteit en het besloten eilandgevoel. Bovendien speelt de Cubaanse *santería* (een mix van katholicisme en Afrikaanse rituelen) een centrale rol: Sirena kan worden vergeleken met Ochún, de godin van de liefde. Santos-Febres doorbreekt dus de strikt nationale grenzen, net zoals de populaire muziek dat ook vaak doet.

Globalisering in de eenentwintigste eeuw

Zoals ik al heb aangekondigd heb ik bijna geen analoge voorbeelden van Spaanstalige Caraïbische romans van na de eeuwwisseling gevonden waarin het subversieve potentieel van Latijns-Amerikaanse muziek wordt geëxploreerd. Om dit enigszins te verklaren wil ik drie bedenkingen naar voren brengen die verband houden met drie factoren: de evolutie binnen de Spaanstalige Caraïbische literatuur, de globalisering binnen de populaire muziek en de nieuwere vormen van intermedialiteit in de digitale en geglobaliseerde wereld.

Een eerste bedenking heeft te maken met de dalende aanwezigheid van Latijns-Amerikaanse populaire muziek in de Caraïbische literatuur. Door het veelvuldig gebruik in (wat we nog steeds als) *highbrow* contexten (kunnen beschouwen) hebben de populaire genres hun subversieve zeggingskracht enigszins verloren. Bolero's, guaracha's, mambo's zijn een deel van de Latijns-Amerikaanse encyclopedie en het cultureel kapitaal geworden. Ze worden als een van de vele substraten gebruikt waaruit schrijvers kunnen putten, vooral in een sentimentele context. Er is een soort gewinning en recuperatie gekomen door hegemone structuren. Daaraan is nog een ander belangrijk aspect gekoppeld. Zoals ik al gesuggereerd heb in het geval van Valdés, wordt er een commercieel gebruik gemaakt van populaire muziek op basis van het Buena Vista Social Club-

effect, waardoor het subversieve potentieel wordt afgevlakt en het enkel nog om geglobaliseerde merchandising gaat, vaak in plurimediale vormen. Als gevolg van het principe actie-reactie, ten slotte, worden in de meest recente Spaanstalige Caraïbische literatuur andere accenten gelegd. Enerzijds gaan schrijvers bewust niet de orale kaart trekken als reactie op vorige generaties. Dat vindt men bijvoorbeeld heel sterk terug bij de Porto Ricaanse schrijvers Eduardo Lalo of Pedro Cabiya, die af willen van het Caraïbische label van oraliteit. Anderzijds gaat er meer aandacht naar het subjectief-intieme en het metaliteraire, twee globale trends in de literatuur. Identificatie met en verzet via Latijns-Amerikaanse populaire muziekgenres hebben enigszins afgedaan als discursieve strategie.

Wat de tweede factor betreft, de nieuwere genres van populaire muziek, wordt het steeds moeilijker om typisch Latijns-Amerikaanse ritmes te herkennen en worden meer geglobaliseerde genres geïmporteerd en geadapteerd. De hedendaagse populaire muziek wordt gekenmerkt door een voortdurende kruisbestuiving van bestaande muziekvormen: alles wordt met alles vermengd, er is een continue *sampling* en *remixen*. De succesvolle band Calle 13 uit Puerto Rico brengt bijvoorbeeld Peruaanse folkloristische *huayno*-ritmes binnen in de reggaetón, die op zich al een rap-genre is, vermengd met Latijns-Amerikaanse ritmes. Bovendien lijken nieuwere genres zoals rap of reggaetón minder direct een klankbord te krijgen in de geschreven dimensie van de literatuur. Reggaetón is vaak vrij beperkt qua literair exploitatievermogen door de fixatie op de herhaling van schunnige woorden. Rap is meestal een heel verhaal en dus minder letterlijk citeerbaar. Maar het genre heeft op zich een poëtisch gehalte als een soort van *urban poetry* (Bradley) en dient daarom wel als ritmische inspiratiebron in eerder poëtische werken. Voortbordurend op de Afrikaans-Amerikaanse dichters en de Porto Ricaanse zwarte dichters in New York, de *nuyoricans* zoals Tato Laviera of Pedro Pietri, brengen Spaanstalige Caraïbische performers/artiesten zoals de Dominicaan Frank Báez steeds meer teksten/gedichten die zich inspireren op rap.

In deze tijden van digitalisering en schermcultuur merken we, ten derde, dat de relatie tussen populaire muziek en tekst/literatuur anders wordt. Iedereen is het erover eens dat de nieuwe media sinds de laatste decennia aan een opmars begonnen zijn die niet meer te stuiten is. Het belang van de oraal-visuele cultuur van vandaag, de *secondary orality* zoals Ong en zijn navolgers dit noemen, kan niet worden weggecijferd. De *lettered city* wordt meer en meer een *virtual city/world* (Cuadra) waar de mogelijkheid bestaat om een groter aandeel te geven aan het orale naast het visuele. Verdere medialisering door virtualisering staat in nauw verband met globalisering en met een andere manier om het culturele discours te uiten. Deze digitale expressievormen vergen een theoretische onderbouw en reflectie waarvoor traditionele intermediale concepten ontoereikend zijn en waarin een doorgedreven plurimedialiteit centraal staat.

Coda

Tot slot besef ik heel goed dat mijn analyse van de relatie tussen Latijns-Amerikaanse populaire muziek en literatuur in het Spaanstalige Caraïbische gebied nog gedetailleerdere research vraagt. Enerzijds zou de relatie met andere media, zoals film, onder de loep moeten worden genomen, waar Latijns-Amerikaanse populaire muziekgenres nog altijd erg succesvol zijn in *soundtracks*. Anderzijds zou een soortgelijke studie moeten worden toegepast op andere cultuurgebieden van Latijns-Amerika. Ik denk bijvoorbeeld aan de rockinvloeden op de generatie van de literatuur van La Onda van de jaren zestig en zeventig in Mexico of aan de aanwezigheid van de *narcocorridos* in de hedendaagse Mexicaanse literatuur (en in de *telenovela's* die erop gebaseerd zijn). Latijns-Amerika is te uitgestrekt om al deze trends in één enkel verhaal te vatten, het is het hybride deelcontinent bij uitstek.

Bibliografie

- Adorno, T. 'On Popular Music'. Storey, J. *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994, 202-214.
- Aparicio, F. "‘Así son’": Salsa Music, Female Narratives, and Gender (De)Construction in Puerto Rico', in: *Poetics Today*, 15. 4 (Winter 1994), 659-683.
- Aparicio, F. *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1998.
- Bradley, A. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. New York: BasicCivitas, 2009.
- Cabrera Infante, G. *Drie Trieste tijgers*. Amsterdam: Anthos, 2002.
- Costello, K. 'The Precarious State of Popular Culture in *Tres tristes tigres*: Cabrera Infante's Concern with Cuban Popular Music', in: *Caribe* 10.1 (2007), 103-118.
- Cuadra, A.. *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*. Santiago de Chile: Onuitgegeven manuscript, 2003.
- Díaz Ayala, C. 'El infante terrible y la música', in: *Encuentro de la cultura cubana*, 37-38 (verano/otoño 2005), 261-266.
- Espinoza, T.. 'La música popular como arena de negociación en la literatura cubana pos-revolucionaria', in: *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos* 5.1 (2015), n.p.
- Gruzinski, S. *La pensée métisse*. Paris: Fayard, 1999.
- López Cano, R. 'Musicología: Entrevista', *CanalObservatorio* 15 de noviembre de 2013 [14 juni 2017]: https://www.youtube.com/watch?v=fLF4nEZs_BM
- Mercado Rodríguez, S. *Novelas bolero. Ficciones musicalizadas posnacionales*. San Juan-Santo Domingo: Isla Negra Editores, 2012.
- Monsiváis, C. *Días de guardar*. México: Era, 1970.
- Montenegro, N. 'La Habana de Guillermo Cabrera Infante', in: López Cruz, H. (red.) *Guillermo Cabrera Infante. El subterfugio de la palabra*. Madrid: Editorial Hispano-cubana, 2009, 109-125.
- Ong, W. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York: Methuen, 1982.

- Rajewski, I. 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality', in: *Intermedialités*, 6 (automne 2005), 43-64.
- Rama, Á. *The Lettered City*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Rama, Á. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2007.
- Rojek, C. (red.). 'Editor's Introduction: Popular Music', in: *Popular Music. Volume I. History and Theoretical Traditions*. Los Angeles: Sage, 2012, xix-xxxvii.
- Santos-Febres, M. *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- Sontag, S. 'Notes on Camp', *Against Interpretation*. New York: Dell Publishing, 1966, 275-292.
- Stein, D. 'From Text-Centered Intermediality to Cultural Intermediality; or, How to Make Intermedia Studies more Cultural', in: Kelleter, F. & Stein, D (red.). *American Studies as Media Studies*. Heidelberg: Winter, 2008, 181-190.
- Valdés, Z. *Ik gaf je mijn hele leven*. Amsterdam: Meulenhoff, 1999.
- Vega, A.L. 'Cuatro selecciones por una peseta. Bolero a dos voces para machos en pena (una sentida interpretación del dúo Scaldada-Cuervo)', in: Vega, A.L. & Lugo Filippi, C. *Virgenes y mártires*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1994, 129-137.
- Wolf, W. 'Literature and Music: Theory', in Rippl, G. (red.) *Handbook of Intermediality. Literature-Image-Sound-Music*. Berlin-Boston: Walter De Gruyter, 2015, 459-474.

GENREHYBRIDITEIT IN DE HEDENDAAGSE SPAANSTALIGE LITERATUUR: ESSAY EN NARRATIEVE FICTIE

Dagmar Vandebosch
(KU Leuven)

In zijn essay ‘Over parasieten, mutaties en plagen: aantekeningen voor een kunst van de roman’ neemt de Mexicaanse romanschrijver en essayist Jorge Volpi zich op de hem kenmerkende ironische wijze voor om de moderne roman vanuit evolutionair standpunt te bestuderen. Hij beschouwt de roman als een soort (*species*) binnen de stam of *phylum* van de fictie, naast andere soorten als het verhaal of het epos. Een gemeenschappelijk kenmerk van deze soorten fictie is dat ze een ‘autonome en coherente werkelijkheid met haar eigen regels’ construeren (Volpi 2008: 20). Volpi doet een beroep op een andere biologische metafoor om de roman te vergelijken met een parasiet, die slechts één doel heeft: zich in zoveel mogelijk geesten te nestelen, hen te infecteren met zijn ideeën of *meme*’s en zich zo snel mogelijk te verspreiden door zijn slachtoffer aan te sporen zijn gedachten en opinies onder woorden te brengen. De moderne roman met zijn flexibele vorm is geschikt om een breed gamma aan *meme*’s te verspreiden en heeft zich daardoor goed staande kunnen houden in de strijd om het overleven. Volgens Volpi lijdt de ‘complexe roman’ (Volpi 2008: 30), de roman als kunstvorm, vandaag echter onder een overbevolking van ‘genereromans’ als sciencefictionromans of thrillers. Hij ziet slechts één uitweg om de overleving van de artistieke roman te verzekeren, en dat is een nieuwe mutatie, ditmaal door een kruising met het niet-fictionele genre van het essay. Dergelijke vormen van symbiose, die het werk van hedendaagse auteurs zoals W.G. Sebald, Javier Marías, J.M. Coetzee, Enrique Vila-Matas en Sergio Pitol kenmerken, bundelen volgens Volpi de kracht van beide genres – reflectie aan de ene kant en creatie van alternatieve werkelijkheden aan de andere:

enerzijds verleent het essayistische denken een grotere rigueur aan de overpeinzingen van de romanschrijver, terwijl de mogelijkheid om fictieve verhalen en personages in het essay te introduceren ervoor zorgt dat de ideeën niet overkomen als pure abstracties, maar als concrete antwoorden op de grote problemen van onze tijd (Volpi 2008: 32).¹

Volpi gaat niet dieper in op de aard van deze mengvormen. Hij beperkt zich ertoe een onderscheid aan te brengen tussen ‘romans met essayistische passages’, ‘nar-

1. ‘por una parte, el pensamiento ensayístico le confiere mayor rigor a las reflexiones del ensayista, mientras que la posibilidad de incluir historias y personajes ficticios en el ensayo contribuye a que las ideas no queden como meras abstracciones, sino como respuestas concretas a los grandes problemas de nuestro tiempo’ (eigen vertaling).

ratieve essays' en 'werkelijk hybride exemplaren' (2008: 32), zonder deze types aan bepaalde auteurs toe te schrijven. Ik zal in deze bijdrage de handschoen opnemen en voor het domein van de hedendaagse Spaanstalige letterkunde enkele voorbeelden bestuderen van de vormen die deze hybriditeit tussen het essayistische en het narratief-fictionele discours aanneemt. Ik onderscheid daarbij drie vormen van generische hybriditeit, die telkens aan de hand van het werk van één auteur zullen worden toegelicht: (a) de digressieve roman (Javier Marías); (b) de 'essay-roman' (Antonio Muñoz Molina) en (c) het fictionele essay (Jorge Volpi). Het is niet mijn ambitie om in het bestek van dit artikel een exhaustief beeld te schetsen van genrehybriditeit in de Spaanstalige literatuur; dat zou een veel breder corpus en een langduriger onderzoek vereisen. Waar mijn bijdrage wel vernieuwend in kan zijn, is de relatief grotere focus op het essay: een groot deel van de bestaande reflectie vertrekt immers vanuit de vaststelling van verschuivingen en wijzigingen in de traditionele vorm van de roman. Dit is overigens ook het geval in het hierboven geciteerde essay van Volpi, maar zoals ik verder zal aantonen, toont deze auteur in zijn literaire praktijk wel degelijk veel interesse voor het genre van het essay en zijn wisselwerking met de roman.

Ik zal in mijn analyse zowel vormelijke aspecten van hybriditeit bestuderen als de vraag stellen naar de functionele dimensie: welke rol vervullen de genres van het essay en de roman, of het essayistische en het fictionele/narratieve discours in de constructie en interpretatie van betekenis? Strikte genredefinities van het essay en de roman zijn – ook in 'puurder' tekstvormen – moeilijk te hanteren. Daarom lijkt het me meer aangewezen om, zoals ik eerder ook deed in mijn studie van de essays van Gregorio Marañón (Vandebosch 2006), een beroep te doen op een pragmatisch-functionele opvatting van genre, en voor elke tekst te bekijken van welke discursieve strategieën en modaliteiten, die vaak een geprivilegieerde relatie genieten met een bepaald genre, gebruik wordt gemaakt. Twee belangrijke indicatoren van genre zijn het al dan niet fictionele karakter van de tekst, enerzijds, en de aard van het vertoog anderzijds: overwegend narratief in het geval van de roman; bespiegelend en soms ook argumentatief in het essay.

De digressieve roman

De digressieve roman is wellicht de meest bestudeerde hybride vorm tussen roman en essay. Voor deze gelegenheid zal ik me vooral baseren op de studies van Alexis Grohmann (2011) over Spaanse literatuur, en van María Paz Oliver (2016) over de esthetiek van de uitweiding in vier hedendaagse Latijns-Amerikaanse romans. Voor Grohmann, veel meer dan voor Oliver, zijn digressie en *errabundia*, een term die ik wat poëtisch als 'dwaalzucht' zal vertalen, zeer nauw verbonden met genrevermenging. Grohmann onderscheidt vier vormen van digressie in de roman: generische dwaalzucht, dwaalzucht van de plot, stilistische dwaalzucht en creatieve dwaalzucht. Ik zal deze vier digressieve dimensies bespreken met betrek-

king tot *Jouw gezicht morgen*,² de trilogie van de Spaanse auteur Javier Marías rond verteller-protagonist Jaime of Jacques Deza, die tijdens een verblijf in Londen, waar hij tracht te bekomen van een recente scheiding, wordt gerekruteerd door de Britse geheime dienst MI5. Zijn taak bestaat erin bepaalde personen te observeren en een inschatting van hun toekomstig gedrag te maken – als het ware ‘hun gezicht morgen’ te voorspellen.

De meest in het oog springende vorm van digressiviteit in deze romans is wellicht de stilistische. Volgens Grohmann kenmerken digressieve romans zich door het veelvuldige gebruik van retorische technieken met een vertragend effect. Zo hebben ze een voorkeur voor lange, complexe zinnen, met een excessief gebruik van onderschikking of van nevenschikking, die dan meestal asyndetisch is. Hoewel deze stilistische kenmerken in se niet aan een specifiek genre gebonden zijn, duiden ze wel op een overwicht van reflectie op actie. Ook hypothetische, speculatieve passages, aforismen en metatekstuele observaties – elementen die wel nauwer aanleunen bij een essayistische stijl – komen vaak voor in deze romans. *Jouw gezicht morgen*, een trilogie bestaande uit drie vuistdikke romans waarvan de plot zich laat samenvatten op een halve pagina, vertoont al deze stijlkenmerken. Het ritme van Marías’ schrijven is meanderend en ongehaast; de toon overwegend mijmerend en beschouwend.

Een voorbeeld van deze stijl is te vinden in de openingsparagraaf, waarin het gevaar van het vertellen, het centrale thema van de trilogie, aan de orde wordt gesteld. De openingszin vormt een voorbeeld van een gelede, in dit geval polysyndetische, zin die op abstracte wijze en ogenschijnlijk onafhankelijk van enige plot een aforistisch aandoend idee naar voren brengt:

Men zou nooit iets moeten vertellen, noch gegevens moeten verstrekken, noch geschiedenissen aandragen, noch maken dat mensen zich wezens herinneren die nooit hebben bestaan, die de aarde niet hebben betreden of de wereld doorkruist, of die hier wél zijn geweest maar al min of meer buiten gevaar waren in de eenogige, onzekere vergetelheid. Vertellen is bijna altijd een geschenk, zelfs wanneer het verhaal gif behelst en toedient, ook is het een band en het schenkt vertrouwen, en het komt maar weinig voor dat het vertrouwen vroeg of laat niet wordt beschaamd, dat de band niet in de knoop of de war raakt en uiteindelijk begint te knellen, zodat het mes of het lemmet eraan te pas moeten komen om hem door te snijden. Hoeveel vertrouwen is ongeschonden gebleven van het vele dat ik heb geschonken, ik, degene die zozeer heeft geloofd in zijn instinct en daar niet altijd acht op sloeg en te lang naïef is geweest? (Marías 2005: 9)

Deze regels brengen een aantal thema’s aan die centraal staan in het bredere werk van Marías en die onder meer betrekking hebben op de macht en de dubbelzin-

2. *Tu rostro mañana* (*Jouw gezicht morgen*) wordt niet geanalyseerd in *Literatura y errabundia. Sefarad*, het uiterst hybride werk van Antonio Muñoz Molina dat ik zal bespreken als voorbeeld van de essay-roman, wordt door Grohmann beschouwd als een digressieve roman. Dit werk haalt voor mij echter eerder zijn kracht uit de spanning tussen fragmentering en cohesie en uit het alterneren van genres en narratieve strategieën dan uit het opschortende effect van Grohmanns dwaalzucht.

nigheid van het woord, en op de ongemakkelijk makende herinnering aan het verleden. Heel indirect verwijzen de beschouwingen naar sleutelmomenten in de plot, zoals de ontzuivering van het hoofdpersonage door het besef van de feilbaarheid van zijn instinct, of het verhaal van zijn vader, die tijdens de Burgeroorlog door een vriend werd verraden.

Wat dit fragment ook illustreert, is de manier waarop dit beschouwend, veralgemenend vertoog, gekenmerkt door het onpersoonlijke voornaamwoord *men* (*uno* in het Spaanse origineel), overgaat in een meer subjectief discours in de ik-vorm. De mijmeringen van de verteller betreffen veelal universeel-menselijke thema's en gedragingen. Deza beschouwt zichzelf dan ook als een mensenkenner met doorzicht in de geheime motieven van onbekenden. Toch blijkt hij blinde vlekken te hebben wanneer het gaat over inzicht in zijn eigen leven en de relaties met zijn dierbaren. Het bespiegelende vertoog in deze trilogie zuigt de lezer binnen in de gedachtewereld van de verteller, maar zorgt er tevens voor dat zijn 'ik' geen voorwerp van de reflectie is. Grohmann beschouwt digressieve romans als 'valse romans' in de zin dat ze dwalen tussen genres, van narratieve fictie over het essay tot dagboeken en autobiografische teksten. Deze 'generische dwaalzucht' zou bovendien 'natuurlijker' aandoen dan het strakke keurslijf van een genre, omdat ze nauwer aansluit bij ons primitieve gedachtepatroon, dat eerder associatief van aard is (2011: 43). Dat is volgens Grohmann ook de reden waarom digressieve literatuur een groter creatief potentieel heeft: door het vrij combineren van elementen herorganiseert ze de werkelijkheid. Grohmann besteedt in zijn reflectie over genrevermenging vrij veel aandacht aan verschillende vormen van autobiografische en 'autofictionele' of 'zelffigurerende'³ vertogen. De metatekstualiteit die vele hybride tekstvormen kenmerkt, gaat immers vaak gepaard met een sterke reflectie over het statuut en de figuur van de auteur. In dit verband is het interessant het proefschrift te vermelden van Nathalie Losseau over het 'essayisme' als discursieve modaliteit, naast andere modaliteiten zoals de verhalende, in de Argentijnse auteurs Rodrigo Fresán en Ricardo Piglia. De twee belangrijkste criteria die voor Losseau het essayistische karakter van de romans van deze auteurs bepalen zijn de aanwezigheid van een beschouwende stem en de focus op de figuur van de schrijver zelf.

De vertellersfiguur van *Jouw gezicht morgen* heeft weinig concrete trekken die hem met de auteur in verband brengen. Zeker in vergelijking met vertellers van vroegere werken van Marías, die duidelijker autobiografisch geïnspireerd waren, wordt de grens tussen fictie en 'realiteit' door deze figuur nauwelijks gethematiseerd. Bepaalde elementen die de betrouwbaarheid van de verteller ter discussie stellen – zo ontdekt Deza toevallig een verslag van zijn chef bij MI5 waarin deze stelt dat de verteller zichzelf slecht lijkt te kennen – zetten de lezer er eerder toe aan Deza als een volledig fictief personage te zien.

3. Ik verwijs met deze term naar het begrip *figuraciones del yo*, dat José María Pozuelo Yvancos (2010) voorstelt als alternatief voor het controversiële concept 'autofictie'.

De vierde vorm van ‘dwaalzucht’ die Grohmann onderscheidt – naast die van het genre, de stijl en de creativiteit –, is de dwaalzucht van de plot. Grohmann verwijst naar Brooks’ term *plotless narratives* om de werken te beschrijven waarin het overwicht van uitweidingen de notie van een centrale plot onderuit halen en aanleiding geven tot een vrij, associatief proza dat wars is van hiërarchie en teleologisch denken. Het is precies deze relatie tussen plot en uitweiding die centraal staat in de studie van María Paz Oliver. Oliver deelt het uitgangspunt van Grohmann en de door haar geciteerde Ross Chambers, namelijk dat de digressie in essentie een anti-narratieve en subversieve functie heeft. De uitweiding doorbreekt de hiërarchische orde van de traditionele vertelstructuur en de verwachtingshorizon van de lezer (Oliver 2016: 10). Waar Grohmann een onderscheid maakt tussen ‘ongebreideld-digressieve romans’ en ‘gematigd-digressieve romans’, bespreekt Oliver maar liefst zes vormen die de relatie tussen digressie en plot kan aannemen. Door de classificatie die Samuel Frederick ontwierp voor de Duitse roman licht uit te breiden, komt Oliver tot de volgende types:

1. De betugelde digressie (*digresión de contención*), waarbij het niet-narratieve discours op gecontroleerde wijze wordt onderworpen aan een centrale plot. Dit komt overeen met Grohmanns gematigd-digressieve roman;
2. De woekerende digressie (*digresión proliferativa*), waarbij nieuwe narratieve kernen worden ontwikkeld in de digressieve passages;
3. De breuk (*digresión de ruptura*), waarbij de plot herhaaldelijk wordt onderbroken, vaak door metanarratieve commentaren;
4. De constitutieve digressie (*digresión constitutiva*), waarbij de digressie de narratieve handeling zelf bepaalt en de plot voortdurend uitdijt. De uitweiding zorgt hier voor een gedecentraliseerd en sterk associatief vertoog;
5. De omkerende digressie (*la inversión*), waarbij de digressie de relatie tussen centrum en periferie omkeert, en wat oorspronkelijk uitweiding leek, een mogelijk centrum van de plot is geworden;
6. De ontbindende digressie (*digresión de disolución*), waarbij het hiërarchische onderscheid tussen centrum en periferie, plot en uitweiding, volledig verdwijnt. Deze hoogst digressieve teksten zijn bijna volledig vormloos en generisch onbepaald.

Het statuut van de digressie in *Jouw gezicht morgen* bevindt zich ergens tussen het constitutieve en het omkerende.⁴ Het is ongetwijfeld zo dat de digressie in deze romans de overhand neemt, en de schaarse elementen van een klassieke plot – zoals de rekrutering van Deza voor MI5, enkele verwickelingen bij opdrachten die hij voor de dienst uitvoert, en een conflict met de nieuwe partner van zijn ex-

4. Er zijn ook sporen van de woekerende digressie te vinden in *Jouw gezicht morgen*, onder de vorm van ingevoegde verhalen die een spiegeffect creëren, waarbij bepaalde elementen uit de centrale plot in *mise-en-abyme* komen te staan.

vrouw – in de schaduw stelt. De digressieve passages vormen daarmee het hart van de roman en van zijn narratieve structuur; hun associatieve karakter bepaalt het ritme en de richting van het werk. Toch is het vooral de wisselwerking tussen uitweiding en plot die de dynamiek van de roman bepaalt. Hij speelt zeer duidelijk met de verwachtingspatronen van bepaalde romangenres die sterk op suspense gericht zijn, zoals de spionageroman, waarvan *Jouw gezicht morgen* een soort van metanarratieve antipode vormt, en stelt het geduld van de lezer tientallen, soms honderden pagina's op de proef om dan een tip van de sluier te lichten. Maar de plot verdwijnt niet volledig, noch wordt hij volledig ondergeschikt aan de digressie. In deze zin illustreert *Jouw gezicht morgen* de spanning tussen digressie en progressie in de roman, maar ook de stelling van Wolfgang Iser dat uitweidingen op een andere, niet-lineaire manier, bijdragen tot de vooruitgang van de vertelling (Oliver 2013: 13).

Tot slot iets over de genrekwestie op zich. Hoewel *Jouw gezicht morgen* zonder enige twijfel als een digressieve roman kan worden bestempeld, is het veel minder duidelijk welke genres in deze uitweidingen worden verwerkt. De meeste uitweidingen nemen de vorm aan van een beschouwing van de verteller Deza over een veelheid aan thema's, vaak met een morele of een politiek-historische inslag. Zowel het reflectieve vertoog als de voorkeur voor ethische thema's vertonen raakvlakken met het essay. Maar de verteller schakelt vaak ongemerkt over op een narratief discours, en veel van wat we 'uitweidingen' zouden kunnen noemen, zijn in feite weergegeven monologen van andere personages. Het narratieve en het bespiegelende vertoog liggen in deze romans zeer dicht bij elkaar. Meer dan door de generische verscheidenheid of de spanning tussen fictie en werkelijkheid wordt deze trilogie gekenmerkt door het overwicht van de stem van de verteller en het ritme van zijn proza, die garant staan voor de eenheid en coherentie van het werk. Het afwisselen tussen diverse vormen van vertoog sluit in die zin meer aan bij het ongeordende karakter van spontane communicatie, van een verteller die zich tot ons richt en onbelemmerd associeert. Ook deze discursieve vrijheid is niet eigen aan een genre: ze is zowel terug te vinden in de roman, met technieken zoals *stream of consciousness*, als in het niet-methodische, 'ketterse' denken van het essay (Adorno 1984: 159, 171).

De essay-roman

De aard en de functie van genrevermenging in *Sefarad* van Marías' landgenoot Antonio Muñoz Molina is fundamenteel verschillend van die in *Jouw gezicht morgen*. Waar de trilogie van Marías ondanks haar digressieve karakter een romanstructuur vertoont, met een – weliswaar niet zeer afgetekende – plot en een vorm van ontknoping, is *Sefarad* in strikte zin geen roman te noemen. Het boek bestaat uit zeventien hoofdstukken, in de vorm van verhalen of essays, die als autonome teksten kunnen worden gelezen, maar die binnen het geheel van het werk een die-

pere betekenis krijgen en op hun beurt bijdragen tot het creëren van de overkoepelende tekst als één betekenisvol en vormelijk geheel. In die zin leunt *Sefarad* meer aan bij een genre als de geïntegreerde verhalenbundel (*short story cycle*). Toch wil ik *Sefarad* hier beschouwen als een voorbeeld van een werk waarin narratieve en fictionele, dan wel beschouwende en essayistische passages en teksten zij aan zij staan en geen van beide vertogen bepalend is in het toekennen van een genre.

Sefarad draagt in de Spaanse uitgave de ondertitel ‘novela de novelas’. Deze bepaling is ongetwijfeld deels toegevoegd om commerciële redenen, maar verwijst ook naar die thematische samenhang en naar het belang van genres als de getuigenis en de biografie voor dit werk. Een van de grote inspiratiebronnen van Muñoz Molina is immers wat hij de ‘romans van de levens van mensen’⁵ noemt: zowel de levensverhalen van mensen die de figuur van de auteur-verteller tijdens zijn reizen heeft bijeen gesprokkeld, als die van enkele bekendere figuren die het slachtoffer werden van de repressie van het nazisme, het stalinisme en het franquisme, en over wie hij leest. Verschillende verhalen en essays in *Sefarad* citeren en parafraseren egodocumenten (dagboeken, mémoires, brieven, autobiografieën) van deze figuren, evenals een aantal geschiedkundige en biografische bronnen, die in een bibliografische noot achterin het boek worden opgelijst en becommentarieerd.

Sefarad verenigt zowel narratieve en niet-narratieve vertogen als fictionele en niet-fictionele vertogen. Deze hybriditeit kenmerkt het volume als geheel, met een afwisseling van fictionele verhalen, beschouwende teksten en teksten waarin beide vormen van vertoog aan bod komen. Maar deze voorkeur voor het fragmentarische zet zich ook door binnen elke (sub)tekst of ‘hoofdstuk’ en geeft aanleiding tot zeer heterogene composities met tekstfragmenten waarin eigen en geciteerd discours, narratief en reflectief vertoog, fictie en non-fictie, elkaar afwisselen. Ter illustratie bespreek ik een fragment uit ‘Wie wachten’ (‘Quien espera’), over de reacties van mensen op de eerste tekenen van dreigende politieke vervolging:

Je wacht af, je onderneemt niets. Met geduld en enige inschikkelijkheid zal het niet moeilijk zijn om betere tijden af te wachten. (...) Op donderdag 30 maart 1933 schrijft professor Victor Klemperer te Dresden in zijn dagboek dat hij in de etalage van een speelgoedwinkel een gummibal heeft gezien met een groot hakenkruis erop. *Ik kan me al niet meer bevrijden van het gevoel van walging en schaamte. En niemand doet iets; iedereen beeft en houdt zich schuil.* Maar professor Klemperer peinst er niet over om Duitsland te verlaten, voorlopig niet althans, want waar zou hij heen moeten (...) (Muñoz Molina 2003: 56)

In dit fragment van nauwelijks tien regels wisselen verschillende vormen van discours elkaar af. De eerste, een reflectief vertoog in de tweede persoon enkelvoud,

5. Dit is een verwijzing naar een zinsnede uit de roman *Fortunata y Jacinta* van Benito Pérez Galdós, ‘Por doquiera que el hombre va, lleva consigo su novela’ (‘Waar de mens ook gaat, neemt hij zijn roman mee’).

kenmerkt vele van de essayistische passages in het werk en is dominant in ‘Eres’, het hoofdstuk met het meest uitgesproken essayistisch karakter van het werk, dat in de tweede persoon nadenkt over centrale thema’s als identiteit, uitsluiting, vervolging en ballingschap. Dit gebruik van de tweede persoon kan worden beschouwd als een van de discursieve strategieën die worden aangewend om de empathische verbeelding van de lezer op te wekken (Gilmour 2011: 853). Een vergelijkbare strategie wordt in de fictionele verhalen toegepast, door wisselend in de eerste en derde persoon te verhalen.

Het geciteerde fragment toont verder ook aan hoe Muñoz Molina omgaat met de primaire en secundaire teksten waarop hij zich baseert: hetzij door ze samen te vatten, hetzij door ze te citeren (steeds in cursief, nooit met bronverwijzing) of door ze te narrativiseren, om te zetten in een nieuwe verhaallijn, in dit geval door een vorm van vrije indirecte rede. Kort gezegd schippert *Sefarad* permanent tussen beschouwende passages in de tweede persoon, beschouwende passages in de ik-vorm en narratieve passages – al dan niet fictioneel – in de ik-vorm of in de derde persoon. Narrativiteit en reflectie, fictionalisering en documentatie vormen in dit werk diverse, complementaire benaderingen van één centrale thematiek: die van de uitsluiting en het tot slachtoffer maken van de Ander. Waar het invoegen van fragmenten uit authentieke documenten en biografieën bijdraagt tot wat Grohmann een waarheidseffect (*efecto de verdad*) noemt, door de historische werkelijkheid in de fictionele wereld binnen te brengen, vindt de omgekeerde beweging evenzeer plaats. Zo worden de verhalen die gebaseerd zijn op authentieke getuigenissen van min of meer publieke figuren zoals Amaya Ibárruri, de dochter van ‘La Pasionaria’ die haar halve leven doorbracht in de Sovjet-Unie van Stalin, geanonimiseerd, waardoor hun narratieve dimensie, eerder dan de historisch-referentiële, het overwicht krijgt.⁶

Door de uitermate fragmentaire structuur van *Sefarad* kan het begrip ‘plot’ niet zonder meer toegepast worden op het werk als geheel. De verschillende hoofdstukken ontwikkelen geen verwante verhaallijnen. Er is ook geen duidelijke progressieve of cyclische structuur te herkennen in het werk, noch is er sprake van een ‘anchor story’ (Lundén 2014: 60) of dominant, vaak langer verhaal, dat de andere verhalen in een *short story cycle* overschaduwet – al kan er wel geargumenteed worden dat ‘Eres’, het meest theoretische en essayistische hoofdstuk, een sleuteltekst vormt voor het werk, ondanks de onopvallende plaats die het inneemt als veertiende van zeventien hoofdstukken. De samenhang van het volledige boek wordt verzekerd door een aantal factoren: op de eerste plaats de weerkerende thema’s van ballingschap en uitsluiting; verder een aantal weerkerende personages en motieven (bijvoorbeeld de trein) en, wellicht nog belangrijker, de herkenbare

6. Deze verhalen over anonieme personages kunnen toch in verband worden gebracht met de levensverhalen van specifieke historische figuren door het feit dat de auteur in een bibliografische noot aan het eind van zijn boek zijn bronnen vermeldt. Naast een becommentarieerde lijst boeken worden er ook de ‘stemmen’ vermeld van een aantal personen, zoals de heldere en joviale stem van Amaya Ibárruri, die hem op een wintermiddag bij de koffie over haar leven vertelde.

stem, figuur en stijl van de verteller. Anders dan in *Jouw gezicht morgen*, waar de verteller een personage is dat niet meteen met de auteur wordt vereenzelvigd, bevat *Sefarad* verschillende passages die een nauwe band suggereren tussen verteller en auteur. Zo spreekt de verteller van ‘Münzenberg’ over mensen die hij ontmoet heeft en wier verhalen we herkennen in enkele van de overige hoofdstukken (MM 2003: 144) en blijken vele vertellers gewoond te hebben op plaatsen waar ook de auteur verbleef (Andalusië, Madrid, New York). Juan Carlos Martín Galván onderscheidt in de veelheid aan individuele vertellers een vertelinstantie waarin de stem van de auteur kan worden teruggevonden en noemt deze intra-auteur (*intra-autor*), een overkoepelende term voor de auteur, de impliciete auteur en de auteur als personage in de tekst (2006: 46-47). Het lijkt me volledig gerechtvaardigd om in *Sefarad* te spreken van een overkoepelende of achterliggende vertelinstantie. Voor de volledige identificatie van deze vertelinstantie met de auteur zie ik onvoldoende aanwijzingen.

Ook de stijl draagt bij tot de samenhang van het werk. Muñoz Molina’s syntaxis is weliswaar iets minder complex en uitvoerig dan die van Marías, maar ook *Sefarad* maakt gebruik van lange, nevenschikkende zinnen, van de hypothetische modus en van aforismen om complexe ideeën op een vrije, abstracte en associatieve manier aan te brengen.

Muñoz Molina schreef met *Sefarad* een werk waarin genres en vertogen schouder aan schouder, als in estafette, eenzelfde problematiek benaderen. Net zoals de meer essayistische passages in het werk de multipliciteit en onherleidbaarheid van de menselijke identiteit beklemtonen, zorgt de genrevermenging voor een intrinsiek open en diverse structuur waarin verhaal en reflectie elkaar aanvullen.

Het fictionele essay

De derde vorm van genrevermenging die ik wil bespreken, is die van het fictionele essay.⁷ In tegenstelling tot de vorige twee types, die zich als romans profileren, zowel in paratekst als in meer materiële aspecten (uitgever, reeks, formaat en omvang van het werk), vertonen deze teksten de uiterlijke kenmerken van het essay: het zijn relatief korte en autonome teksten, die veelal in periodieke publicaties of gebundeld worden gepubliceerd. Ook de reflectieve dimensie en vooral het argumentatieve karakter, dat in de reeds besproken vormen van genrevermenging vaak verloren gaat, blijven behouden. Maar waar de klassieke definities van

7. Ik gebruik deze term in een andere betekenis dan Vincent Ferre dat doet in zijn werk over Proust. Voor Ferre verwijst ‘essai fictionnel’ naar alle passages in het werk die essayistisch aandoen maar tot het domein van de fictie behoren omdat de verteller fictief is. In tegenstelling tot Ferre gebruik ik de genrebenaming als substantief om de dominante vorm in de tekst aan te duiden, degene die de meest in het oog springende vormkenmerken omvat, en dat is in het geval van het essay een korte, autonome, niet-narratieve tekst.

het essay uitgaan van het essay als een referentieel genre, introduceren deze teksten fictionele elementen. Als voorbeeld van het fictionele essay haal ik graag Volpi aan, wiens essay over de roman als parasiet ik aan het begin van deze bijdrage heb geciteerd. Dat essay illustreert alvast een van de kenmerken van Volpi's fictionele essays, namelijk dat ze zelden verhalend zijn. Volpi combineert bij voorkeur een essayistisch, uiteenzettend, vaak argumentatief en meermaals pseudowetenschappelijk of pseudo-kritisch discours met een fictionele insteek. In zekere mate is dit al het geval in het bovengenoemde essay, dat vertrekt van de tot nader order niet bewezen hypothese dat literaire genres aan een darwinistisch evolutionair proces zijn onderworpen. En, zoals Marie-Pierre Ramouche ons herinnert in haar artikel over Volpi's essays, 'hypotheses zijn uiteindelijk fictie' (Castilleja et al. 2012: 214).

In deze context wil ik kort een ander essay bespreken, waarin nog duidelijker een beroep wordt gedaan op fictie. Het betreft 'El fin de la literatura hispanoamericana', uit 2004, waarin Volpi integraal een fictief artikel reproduceert dat in 2055 zou zijn gepubliceerd in het tijdschrift *Im/Positions* door professor Ignatius H. Berry van de Staatsuniversiteit van Noord-Dakota.⁸ Dit procédé doet uiteraard meteen denken aan 'Pierre Menard, schrijver van de Quichot', een verhaal (of zo wordt het toch traditioneel bestempeld) van Borges dat onder meer bestaat uit een bibliografische nota naar aanleiding van het overlijden van de fictieve Franse auteur Pierre Menard. Het artikel van Berry beschrijft de zogenaamde teloorgang van de Latijns-Amerikaanse literatuur na 2005 door toedoen van een aantal auteurs die de culturele specificiteit van de Spaanstalige wereld zouden hebben verwaarloosd en door hun doorgedreven internationaliseringsdrang het einde van de Spaanstalige literatuur in de hand zouden hebben gewerkt. Berry's fictieve klaagzang vertrekt van reële literaire gebeurtenissen uit het eind van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw waarin auteurs als Volpi een sleutelrol spelen. Zo zou de kiem van het verval volgens Berry aan het eind van de twintigste eeuw zijn gelegd door de generatie van Volpi zelf – met spraakmakende initiatieven als diens eigen 'Crack-manifest' en de bloemlezing *McOndo* van Alberto Fuguet en Sergio Gómez, beide uit 1996 –, waarna nog twee generaties zouden zijn gevolgd die voor dezelfde kosmopolitische koers zouden hebben gekozen.

In het tweede deel van het essay neemt de auteur het woord om de standpunten van Berry te bekritisieren. Berry's visie op de Latijns-Amerikaanse literatuur komt volgens hem voort uit een misplaatste neiging van Europese en Noord-Amerikaanse critici die zich schuldig voelen wegens hun koloniale verleden, om de eigenheid van een door de globalisering bedreigde Latijns-Amerikaanse identiteit te beschermen. Voor Volpi kiest Berry daarmee partij voor de eersten in een lang aanslepend conflict tussen 'nationalisten' en 'kosmopolieten' in Latijns-Amerika, en bereikt hij het tegenovergestelde van zijn emancipatorische ambitie:

8. Deze universiteit bestaat wel degelijk, maar bevat (vooralsnog?) slechts een faculteit landbouwwetenschappen met een campus in Fargo.

Vandaar dat honderden wetenschappers zoals Berry, in een poging om los te komen van het kolonialisme, in werkelijkheid het kolonialisme doen opleven door van Latijns-Amerikaanse schrijvers te eisen dat ze aan hun verwachtingen en vooroordelen blijven voldoen (Volpi 2004: 39).⁹

Zoals uit bovenstaand en ook uit het volgende fragment blijkt, schakelt Volpi in dit tweede deel van zijn tekst over op een klassiek essayistisch discours, dat niet alleen reflectief-kritisch is, maar ook sterk argumentatief: zo claimt hij dat het kosmopolitisme van zijn generatie geen verraad is aan de literatuur van de *boom*-generatie die furore maakte in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw, maar een voortzetting van hun werkelijke verwezenlijkingen, om uiteindelijk zijn literaire credo te formuleren:

De nationaliteit van een auteur kan misschien een sleutel bieden om zijn werk te begrijpen, maar dat betekent niet – of hoeft niet te betekenen – dat deze schrijver door het lot veroordeeld is om het over zijn omgeving te hebben, over de problemen en de realiteit van de plaats waar hij woont, of zelfs over zichzelf. Literaire fictie kent geen grenzen: als iemand dit beschouwt als een triomf van de globalisering en van het marktdenken, is dat omdat hij niets begrijpt van de aard van literatuur (Volpi 2004: 41).¹⁰

Niet alle fictionele essays van Volpi vertonen een dergelijke strakke opdeling van fictie en kritisch-essayistisch discours. In ‘Conjeturas sobre Cide Hamete’ bijvoorbeeld worden fictie en literaire kritiek volledig met elkaar verweven in een verzonnen wetenschappelijk artikel over de ‘werkelijke’ auteur van de *Don Quixote*. Toch toont het essay over het eind van de Latijns-Amerikaanse literatuur ook aan wat de functie van de fictie in het essay is – en dat is, zoals Ramouche het stelt, niet alleen een cosmetische operatie om het de lezer aangenamer te maken, maar vooral een manier om door middel van de verbeelding en de hypothese de cognitieve dimensie van het essay te versterken. Dat vrije, speculatieve discours als antwoord op een ‘wat als’-vraag is alvast een gemene deler van de drie bestudeerde werken.

De analyse van deze drie nauwkeurig gekozen werken uit de recente Spaanstalige literatuur toont een verregaande kruisbestuiving aan tussen de genres van ‘roman’ en ‘essay’ enerzijds, en tussen narratieve en/of fictionele en reflectieve verlogen, anderzijds. Toch is er in de meeste gevallen nog een ‘primaire’ genre herkenbaar: dat is zeker het geval voor een digressieve roman als die van Marías, en

9. ‘De ahí que, intentando desprenderse del colonialismo, cientos de estudiosos como Berry en realidad lo reviviesen al exigir a todos los escritores de América Latina que continuasen respondiendo a sus expectativas y prejuicios.’ Alle vertalingen van Volpi’s essay zijn van mijn hand.

10. ‘Quizá la nacionalidad de un autor revele claves sobre su obra, pero ello no indica – al menos no tiene por qué indicar – que ese escritor está fatalmente condenado a hablar de su entorno, de los problemas y referentes de su localidad, o incluso de sí mismo. La ficción literaria no tiene fronteras: si ello puede ser visto como un triunfo de la globalización y del mercado es porque no comprende en absoluto la naturaleza de la literatura.’

ook voor de sterk argumentatieve fictionele essays van Volpi. Het meest verregaande formele experiment onder de hier bestudeerde voorbeelden in die zin is dat van Muñoz Molina in *Sefarad*, dat veel formele aspecten van de roman achterwege laat en de grenzen tussen essay, narratieve fictie en ‘composiete’ genres als de *short story cycles* intensief verkennt.

Bibliografie

- Adorno, T.W. ‘The Essay as Form’. In: *New German Critique*. 31, 1984, 151-175.
- Castilleja, D., Houvenaghel, E. & Vandebosch, D. (red.) *El ensayo hispánico: cruces de géneros, síntesis de formas*. Genève: Droz, 2012.
- Ferre, V. ‘La saveur de l’essai: Proust et l’essai fictionnel’, in: *Poétique*. 158, 2009, 193-214. <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00664040/document>>
- Gilmour, N. ‘The Afterlife of Traumatic Memories: The Workings and Uses of Empathy in Antonio Muñoz Molina’s *Sefarad*’, in: *Bulletin of Spanish Studies*. 88 (6), 2011, 839-862.
- Grohmann, A. *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*. Amsterdam: Rodopi, 2011.
- Losseau, N. *El ensayo como modalidad discursiva en las obras de Ricardo Piglia y de Rodrigo Fresán*. Louvain-la-Neuve, 2015. [Doctoraal proefschrift]
- Lundén, R. ‘Centrifugal and Centripetal Narrative Strategies in the Short Story Composite and the Episode Film’, in: *Interférences littéraires/Literaire interferences*. 12 (‘Cycles, Recueils, Macrotexts: The Short Story Collection in Theory and Practice’, E. D’hoker & Van den Bossche B. (red.)), februari 2014, 49-60.
- Marías, J. *Koorts en lans (Jouw gezicht morgen)*. Vertaald door A. Glastra van Loon. Amsterdam: Meulenhoff, 2005.
- Martín Galván, J.C. *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*. Chapel Hill, 2006. [Doctoraal proefschrift]. (April 2013) <<http://dc.lib.unc.edu/cdm/ref/collection/etd/id/198>>
- Muñoz Molina, A. *Sefarad. Het boek der ballingen*. Vertaald door A. Boon en E. Coenen. Breda: De Geus, 2003.
- Oliver, M.P. *El arte de irse por las ramas. La digresión en la novela latinoamericana contemporánea*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi, 2016.
- Pozuelo Yvancos, J.M. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.
- Ramouche, M.-P. “‘Ensayo = ficción”, la ecuación estética de Jorge Volpi’, in: Castilleja, D., Houvenaghel, E. & Vandebosch, D. (red.) *El ensayo hispánico: cruces de géneros, síntesis de formas*. Genève: Droz, 2012, 209-217.
- Vandebosch, D. *Y no con el lenguaje preciso de la ciencia. La ensayística de Gregorio Marañón en la entreguerra española*. Genève: Droz, 2006.
- Volpi, J. ‘El fin de la narrativa latinoamericana’, in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 30 (59), 2004, 33-42.
- Volpi, J. ‘Parásitos, mutaciones y plagas: Notas sobre el arte de la novela’, in: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 37, 2008, 19-33.

POSTDRAMATISCHE PARADOXEN: OVER GENRE EN MEDIATURGIE

Christophe Collard
(Vrije Universiteit Brussel)

Convention is art's only language.
(Bert O. States)

In een bepaalde vorm van hedendaags theater, het zogenaamde postdramatische theater, bestaat er een beweging weg van traditionele types dramaturgie die gebaseerd zijn op tekst, in de richting van wat Bonnie Marranca *mediaturgie* heeft genoemd. Zij verklaart deze trend aan de hand van de spanning tussen onze perceptie van een complexe culturele context en de technologie die deze mee tot stand brengt. Een concept als mediaturgie zou ons daarbij helpen om – tenminste vanuit theateraal perspectief – een zeker houvast terug te vinden door de nadruk te leggen op media die de ‘inhoud’ overbrengen, die wij dan cognitief verwerken. Een vroege toepassing van dergelijke denkwijze vindt men bijvoorbeeld in het werk van de New Yorkse avant-gardist Richard Foreman (°1937), wiens *Ontological-Hysterical Theater* reeds in 1968 toeschouwers confronteerde met producties zonder ogenschijnlijk lineair plotverloop maar eerder communicerend via een eigen, idiosyncratisch idioom dat men nog het best kan vergelijken met het beeld van een ‘brein-bad’, een volledig multivalente ervaring die ons op viscerale, soms zelfs overweldigende wijze door een scenografische wildgroei aan impulsen allereerste doet beseffen dat betekenisgeving vandaag de dag zeer vaak rechtstreeks verband houdt met technologische betekenisdragers. Een a-lineaire, plurimediale compositiemethode, dus, die zich onderscheidt door te communiceren via simultaneïteit (Marranca 2010: 19).

Voor ons, critici, impliceert dergelijke invalshoek alvast dat de aandacht wilens nillens verschuift van het artistieke werk als (ogenschijnlijk stabiele) betekenisdrager, naar de processen die de betekenisgeving stimuleren – en dit niet het minst doordat mediaturgische creaties de toeschouwer iedere illusie van exhaustieve interpretatie ontnemen. Als paradoxale creaties die een breekbare spanning ensceneren tussen formele complexiteit, generische hybriditeit en processuele logica dragen ze zo in zich een beduidend heuristisch potentieel. Deze inherente reflexiviteit voedt dan ook de hoofddoelstelling van deze bijdrage, namelijk het voorstellen van een multimodale denkwijze. Deze denkwijze heeft betrekking op cognitieve processen van betekenisgeving die we terugvinden bij zowel het algemene begrip ‘genre’ als bij het meer specifieke gegeven ‘mediaturgie’. De al genoemde reflexiviteit kan in beide gevallen namelijk niet geactiveerd worden zonder eerst een vorm van herkenning tot stand te brengen – een wisselwerking,

als het ware, tussen conventie en creativiteit. Volgens theaterfenomenoloog Bert O. States is dit laatste niets minder dan een evidentie. De theatrale betekenisdrager functioneert namelijk als een januskop door de spanning die wordt gecreëerd tussen de materialiteit van het teken en haar indexfunctie (1985: 10), waardoor het op die manier geëvoceerde betekenispotentieel zich kan uitstrekken over verschillende betekenisssystemen en referentiekaders.

Alvorens echter te kunnen spreken over de meerwaarde van dergelijke multi-dimensionele betekenisgeving dienen we terug te keren naar het eenvoudigste niveau – namelijk het referentiekader of ‘frame’, zoals Erving Goffman het theoretiseerde in de jaren zeventig. Voor hem dient er een onderscheid gemaakt te worden tussen enerzijds de ‘inhoud’ van een welbepaalde perceptie, en anderzijds de ‘status’ die we eraan verlenen. Het stadium tussen realiteit en perceptie vormt dan wat Goffman het feitelijke ‘frame’ noemt, waarnaast hij ook nog het zusterbegrip ‘script’ aanreikt om het situationele protocol binnen dit ‘frame’ te duiden. Samen vormen beide begrippen dan als het ware een prototype van een zekere, nog te concretiseren realiteit (1974: 345). Dergelijk model heeft als onmiddellijke implicatie dat de menselijke cognitie ons in staat stelt om verschillende ‘realiteiten’ tegelijk te bewonen, waardoor we ook voortdurend onze perceptie van frame, script, en context ‘reframen’ (346). Inherent *literair* functioneren Goffmans ‘frames’ met andere woorden als een vorm van meta-communicatie die gevoed wordt door een dubbel bewustzijn van gematerialiseerd product en betekenisgevend proces.

In het motto voor deze bijdrage stelt States dat kunstwerken louter op basis van gecodificeerde herkenning communiceren. Dit zou impliceren dat wanneer ieder kunstwerk afhangt van artificiële conventies, er niet zoiets kan bestaan als een ‘absolute’ betekenis. Bovendien zijn culturele conventies, betekenisssystemen en referentiekaders zelf allesbehalve stabiel en bijgevolg zeer context- en perspectiefgebonden. Zo kan een literaire tekst bijvoorbeeld oorspronkelijk geschreven zijn met een historiserende of filosofische agenda, maar dan door de geschiedenis gaandeweg beroemd geworden zijn vanwege bepaalde literaire kwaliteiten. Het tegendeel kan eveneens het geval zijn, wanneer een tekst bijvoorbeeld geschreven is met het doel een literair werk te creëren en het uiteindelijk overgeleverd wordt aan latere generaties omwille van een bepaalde cultuur-archeologische waarde. Dit alles maakt dus dat genres intrinsiek relatief zijn, een gegeven dat duidelijk bevestigd wordt wanneer we gaan kijken hoe deze effectief tot stand komen. Algemeen gesteld komt het menselijk bewustzijn namelijk tot stand via het ordenen van impulsen en fenomenen aan de hand van bestaande denkkaders en individuele aanpassingen (Hofstadter 2001: 504). Genres zijn daarbij in se niets anders dan een duidelijk(er) omlinjnde variant van dit principe: men kan hun kenmerken vergelijken, hun socioculturele perceptie, of nog hun effect op de persoonlijke psyche. Maar net als bij onze eigen interpretatie van de dagdagelijkse realiteit impliceert iedere beslissing een zekere stellingname tegenover het gehanteerde classificatiesysteem.

Bewustzijn

Jacques Derrida definieerde ooit een ‘genrewet’ waarin twee stellingen geponeerd worden: enerzijds dat *participatie* in een genre inhoudt dat men de afbakeningen met andere genres erkent terwijl deze door dergelijke positionering ook opnieuw geëvalueerd worden; en anderzijds dat deze participatie niet in een vacuüm plaatsvindt maar steeds gedreven wordt door mensen die actieve beslissingen nemen via het toetsen van ‘triggers’ uit de tekst aan bepaalde codes (1980: 228). Het is een argument in het verlengde van Hans-Robert Jauss’ *Erwartungshorizont*, de som aan verwachtingen die door vorm en/of inhoud van een artistiek werk gestimuleerd worden maar door onze cognitieve verwerking steeds onmiddellijk, al dan niet substantieel, bijgestuurd worden (1979: 171-172, 199). Kortom, genre is een gegeven dat drijft op een ‘dubbel bewustzijn’ van betekenisgevend *proces* en artistiek *product*. Hieruit volgt dat er op de keper beschouwd weinig concepten intrinsiek zo problematisch zijn als ‘genre’. De term evocert zowel conventionaliteit als functionaliteit; hij impliceert een inperking van de creativiteit terwijl het genre echter ook een middel en/of medium vormt dat betekenisgeving mogelijk maakt. Hieruit volgt dan ook dat er ontelbare beschrijvende studies bestaan over de verschillende soorten genres, maar dat de genretheorie in vergelijking eigenlijk nog in de kinderschoenen staat.

Een andere fundamenteel probleem omtrent het begrip ‘genre’ betreft de semantische verwarring met een zekere artistieke ‘discipline’ waarin een kunstwerk ontstaat. Of wat gedacht van het nog onduidelijkere semantische onderscheid tussen ‘genre’, ‘discipline’, en ‘medium’? Steve Neale ziet genre als een ‘process [manifested in] an interaction between the level of expectation, the level of the generic corpus, and the level of “rules” or “norms” that govern them both’ (2005: 171). Dergelijk perspectief biedt het voordeel zich te distantiëren van de meer prescriptieve connotaties van een begrip als ‘discipline’, maar compliceert ironisch genoeg de zaak verder met betrekking tot ‘medium’. Volgens Michael Goldman is genre eerder ‘a vessel not quite closed at either end, into which the life of the artistic creation flows and spreads’ (2000: 103). Hoewel pertinent en mooi geformuleerd, doet deze definitie echter ook weinig om de ambiguïteit te verhelpen. Want indien we ‘genre’ beschouwen als een dynamisch en open platform voor de overbrenging van een zeker betekenispotentieel, dan hebben we ons in semiologische termen nog geen millimeter gedistantieerd van ‘medium’. Genres beïnvloeden perceptie en worden op hun beurt beïnvloed door de perceptie van gebruikers in een proces van ‘active co-presence’ (Goldman 2000: 120), maar dergelijk mechanisme valt tevens onder de noemer ‘mediëring’.

De definitie van David Fishelov is alvast wat duidelijker. Volgens hem slaat ‘genre’ op

a combination of prototypical, representative members, and a flexible set of constitutive rules that apply to some levels of literary texts, to some individual writers, usually to more than one literary period, and to more than one language or culture (1993: 8).

Binnen het kader van een welbepaald artistiek medium is dergelijke opvatting inderdaad functioneel, zelfs al zou ‘literary text’ best vervangen worden door ‘het kunstwerk’ om relevant te zijn in extra-literaire discussies. Maar toch blijft er met deze formulering ook nu nog een vorm van verwarring bestaan tussen genre en medium. De Australische theoreticus John Frow heeft dit kluwen enigszins weten te ontwarren door zich te inspireren op inzichten uit de communicatiewetenschap die hem in staat stellen een genre te beschouwen als een *trigger* van betekenisgevende systemen en strategieën, duurzame sociale conventies, en de organisatie van fysieke ruimte – een perspectief dat vooralsnog niet toepasbaar is op het begrip ‘medium’, dat hij eerder ziet als een technologische *a priori*-uitdrukkingsvorm, en die bovendien stabiel werkt op middellange termijn (Frow 2006: 12; zie ook Genette 1979: 70). Samengevat zijn genres dus *ingebed* in een medium, net zoals een medium betekenisloos is zonder een betekenisgevende *context*, wat het medium relatief stabiel maakt terwijl genres eerder een *integratief* karakter hebben.

Dramaturgie

Dit laatste punt noopt me om een tweede conceptuele excursie in te laten om de parallelle werking van de begrippen ‘genre’ en ‘mediaturgie’ verder te onderstrepen. Hiervoor wil ik in het bijzonder teruggaan naar de etymologische roots van het mediaturgieprincipe die we, vanzelfsprekend, terugvinden in het bekendere begrip *dramaturgie*. Volgens Duska Radosavljevic, een van haar meest prominente vertegenwoordigers in het Verenigd Koninkrijk, vervult de dramaturg een sleutelrol als link tussen theatertekst en *mise-en-scène*, waardoor hij feitelijk gedoemd is tot een rol in de schaduw net omdat zijn bijdrage niet precies af te bakenen valt. Dit probleem van definitie steekt reeds de kop op in de allereerste weken van een groot aantal drama-opleidingen, zowel nationaal als internationaal. Concreet gesteld gaat het immers bij een dramaturg om een coördinator die zorgt voor de conceptuele coherentie van een creatie (2013: 1-6). En toch, indien men de zaken zo voorstelt verkrijgt men eigenlijk nog meer problemen dan er oplossingen aangereikt worden. Daarbij komt ook nog eens dat, indien we uitspraken doen over de dramaturg als coördinerende instantie die de conceptuele coherentie van een productie superviseert, we tevens de wisselwerking in beschouwing moeten nemen tussen de *enscenering* en het *publiek*. Etymologisch gezien komt ‘dramaturgie’ uit het Oud-Grieks en betekent het zoveel als ‘drama’ = actie + ‘ergos’ = werk – met andere woorden de creatie van actie. Logisch gesteld zouden we hieruit dus moeten besluiten dat de dramaturg zich voornamelijk bezighoudt met processen van betekenisgeving – en dit op virtueel ieder betekenisniveau. Dergelijk inzicht verleent aan de rol van de dramaturg dan ook fundamenteel *integratief* karakter.

Volgens een soortgelijke redenering stelde Bertolt Brecht ooit dat discipline de basis vormt van vrijheid (1948: 32). Een gelijksoortige uitspraak deed ook de Amerikaanse regisseur van culthorrorfilms en experimentele theaterproducties Stuart Gordon (°1947) met de boutade ‘the great thing about genre movies is that as long as you follow the rules of the *genre* you can do anything you want and say anything you want’ (geciteerd in Gallagher 1989: 98 – mijn nadruk). Uit beide uitspraken blijkt dat de zogenaamde ‘regels’ van een genre als het ware een communicatieve brug slaan tussen kunstwerk en lezer/kijker, en op die manier een referentiekader tot stand brengen waarin de vertelling zich kan ontplooiën. Maar, de vorige paragraaf over dramaturgie indachtig, is dit geenszins typisch voor genres te noemen aangezien de menselijke perceptie in haar geheel wordt gedreven door een wisselwerking van herkenning en vervreemding, conventie en inventiviteit. In de praktijk komt zorgen voor de conceptuele coherentie van een theaterproductie – net als het verbinden van een generisch referentiekader met de eigen perceptie van een geësthetiseerde vertelling – neer op de transpositie van een zeker betekenispotentieel door de verschillende betekenisystemen heen die samen de voorstelling tot stand brengen. Zo bekeken verwordt de dramaturg dus tot een soort *facilitator* – of, nog beter: een *mediator* – bekend met de specificiteiten van al deze lagen van betekenisdragers.

Let wel: de transpositie-beweging eigen aan de mediërende rol van de dramaturg mag echter niet ruwweg gelijkgesteld worden aan intersemiotische *vertaling*. In die zin moet de volgende uitspraak van theatertheoreticus Patrice Pavis geïnterpreteerd worden: ‘There is an undeniable relationship between text and performance, but it does not take the form of a translation or a reduplication of the former by the latter, but rather of a transfer or a *confrontation* of the fictional universe structured by the text and the fictional universe produced by the stage’ (2003: 28). Hieruit blijkt dat het werk van de dramaturg zich dus niet louter beperkt tot het transponeren van een ‘tekst’ naar een performance op een theaterbühne, maar eerder een ‘stroomlijnen’ inhoudt dat bestaat uit het onder scenische ‘spanning’ plaatsen van tekst/script/score. Zo kan bijvoorbeeld worden nagegaan hoe lichamelijke aanwezigheid op een podium een ‘tekst’ uitdaagt, waardoor er vanzelfsprekend een nieuw potentieel aan interpretaties wordt aangeboord. Het mag dan ook nauwelijks een verrassing heten dat de hele grote theaterregisseurs uit de twintigste eeuw – genre Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Vsevolod Meyerhold of zelfs Konstantin Stanislavski – in de eerste plaats intrinsiek werkten als dramaturg doordat ze allen systematisch opereerden vanuit wat Jonathan Pitches een ‘Grand Unifying Theory’ voor hun producties heeft genoemd (2006: 3). Anders gesteld: in hun dagelijkse kunstpraktijk handelden ze als regisseurs maar hanteerden ze het *integratieve* perspectief van de dramaturg, omdat deze systematisch werkt vanuit een structurerende metafoer als mortel voor het conceptuele bouwsel van de productie – een engagement, als het ware, met enerzijds het originele artefact, en anderzijds het contextuele detail en de veruitwendiging ervan via het performatieve *medium*.

Mediaturgie

Met deze achtergrond indachtig kunnen we terug keren naar de kernbegrippen van deze bijdrage: *mediaturgie* en *genre*. Het gaat hier namelijk in het eerste geval om een dramaturgische praktijk die in het bijzonder de aandacht van zowel performer als toeschouwer vestigt op compositiemethodes in plurimediale constellaties. Grondgedachte hierbij is dat dergelijke focus ons zou moeten brengen tot nieuwe kritische denkwijzen en een aangepast discours dat, net als bij genres, onze blik tegelijk richt op de inhoud, als op hoe betekenisgeving tot stand komt in een culturele context die gekenmerkt wordt door hybridisering allerhande. Begrippen als ‘nieuw’ en ‘aangepast’ klinken natuurlijk rijkelijk vaag en bijzonder onbruikbaar, tenzij men ze in dramaturgische zin ‘her-connoteert’ als het ware, weg van een lineaire, op tekst gebaseerde progressie naar een technologisch gemedieerd gevoel van simultaneïteit als structurerend principe. Op die manier zouden we dan kunnen claimen dat – intrinsiek *heuristische* – concepten als ‘mediaturgie’ en ‘genre’ ons toelaten om de nadruk te leggen op de epistemologisch problematische spanningen tussen een algemeen aanvaard begrip van wat ‘betekenis’ is, en anderzijds een toenemend besef van de processen die betekenis tot stand brengen. Kortom, wanneer men spreekt over mediaturgische composities als generische hybriden heeft men het over creaties die de broze balans tussen formele complexiteit en processuele logica insceneren. Toen Marranca voor het eerst de term lanceerde in 2008, illustreerde ze haar betoog, niet toevallig, met een citaat van de Franse modernistische duizendpoot Jean Cocteau die een onderscheid had gemaakt tussen de poëzie *van* het theater en de poëzie *in* het theater (2008: 197). Mediaturgie stimuleert namelijk reflectie over de media *van* een performance, in tegenstelling tot de media *in* een performance als integraal onderdeel van de vertelling.

In de grijze zone tussen liveperformance en livemedia (het ‘live’ gebruiken van communicatietechnologie in een communicatieve context) wil het concept ‘mediaturgie’ zich niet loskoppelen van het begrip ‘drama’ en haar tekstuele connotaties, maar alludeert het eerder eenvoudigweg op een verschuiving van ‘talige taal’ naar ‘mediale taal’. Daarmee ligt het meer in de lijn van onze hedendaagse informatiemaatschappij die gekenmerkt wordt door cross-mediale communicatie vertakt door een eindeloos uitdeinend netwerk. In feite materialiseert de mediaturgische creatie als geheel dus het mediëringsproces als *work in progress* waarbij zowel performers als toeschouwers zich als het ware *door* haar multimodale dramaturgie heen moeten worstelen.

Om de zaak niet te snel te abstract te maken dienen we echter eerst opnieuw een excursie te maken en ons opnieuw te buigen over de cognitieve werking van het parallelle begrip ‘genre’ – met name de verschillende structurele dimensies van het gegeven aan te kaarten waarmee we vervolgens min of meer concrete vergelijkingen kunnen articuleren. Zo bestaat volgens Frow een genre uit formele eigenschappen, thematische eigenschappen, een geconventionaliseerde aanspreek-

vorm, voorkennis, een retorische functie, en een referentiële setting (2006: 9-10). Vooral dit laatste punt is belangrijk, daar het ons noopt de vraag te stellen of er überhaupt wel zoiets bestaat als een ‘correcte’ analyse van generische eigenschappen. Immers, de genoemde dimensies zijn allen bijzonder subjectief, en laten dus (te) veel ruimte voor eigen interpretatie. Dit is meteen ook de conclusie van Derrida in zijn Engelstalige lezing over ‘The Law of Genre’: ‘[...] a text would not *belong* to any genre. Every text *participates* in one or several genres, there is no genreless text, there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging’ (1980: 230). Dit citaat is erg belangrijk voor mijn argumentatie, en niet enkel omdat het genres als intrinsiek *relatief* beschouwt. Het gaat namelijk nog een stap verder door de artistieke creatie te beschouwen als intrinsiek *meerduidig* – wat ons naadloos terug doet aansluiten bij het begrip ‘mediaturgie’. Zo *vereist* een mediaturgie voor de geglobaliseerde culturele context van vandaag van haar ‘participanten’ het *beseft* van een evenement dat zich tegelijkertijd afspeelt in zowel een fysieke als in een virtuele ruimte, zonder daarbij nog maar de illusie van een eenduidig perspectief te bieden – enkel de gewaarwording van steeds veranderende indrukken van tijd en ruimte, beeld en tekst, lichamen en hun verdwijning. Kortom, door mediaturgische composities – zoals beschreven in de bespreking van *Super Vision* aan het einde van deze bijdrage – wordt ons beseft van *presentie* voortdurend in vraag gesteld door een ‘manifestatie’ die zichzelf onsceneert met een overdaad aan beelden die verdwijnen voor ze goed en wel zijn verschenen.

Paradox

Nu we het gehad hebben over de grijze zone tussen live performance en live media, moeten we ons afvragen *hoe* we eigenlijk deze reeds genoemde ‘problematiese spanning’ gewaarworden. Kunnen we in feite dit onderscheid wel handhaven? Het minste wat we kunnen stellen is dat theater alvast een vruchtbare voedingsbodem biedt om dergelijke ambiguïteit te onderzoeken. De vooraanstaande film- en adaptatietheoreticus Thomas Leitch heeft alvast de redenering gelanceerd dat esthetische beschouwing deels getriggerd wordt door beelden die ‘at once descriptive and assertive’ (2003: 151) zijn – met andere woorden tegelijkertijd herkenbaar en intrigerend. Bovendien leerden we van genrestudies dat hoewel men zeer lang meer geïnteresseerd was in empirische repertoriëring, een kennistheoretische benadering van het genrebegrip ons ironisch genoeg net tot het huidige relativisme heeft gebracht. Literatuurwetenschapper Andreas Böhm heeft op zijn beurt de nadruk gelegd op de spanning en daaruitvolgende gradaties in referentiële relaties tussen ‘imitatie’, ‘deviatie’ en ‘context’ als een nieuw middel om te komen tot preciezere appreciaties (2009: 592), net zoals Jørgen Bruhn het concept ‘heteromedialiteit’ heeft voorgesteld om onze aandacht te verplaatsen van oppervlakkige onderscheidingen tussen materiële dragers naar de mediale relaties

binnenin een artistieke ‘tekst’ (2010: 229). Wat al deze ideeën gemeen hebben is een belangstelling voor de inherent paradoxale – vervreemding vanuit herkenning – maar cognitief feitelijk doodnormale spanning tussen conventie en creativiteit vanuit processueel perspectief. En wat ze ons bieden is alvast een gelaagder beeld van een esthetische realiteit die beduidend complexer is dan ‘traditionele’ vergelijkingen tussen ‘source text’ en ‘target text’ toelaten. Beter nog: ze kunnen ons zelfs algemenere principes als ‘herkenning’ en ‘interpretatie’ helpen herijken tot cognitieve performance.

De cognitieve wetenschapper Douglas Hofstadter heeft ooit aangetoond dat ‘betekenis’ wordt geproduceerd door ‘the mental mapping onto each other of two entities: triggerable data units sound asleep in the recesses of long-term memory and a set of stimuli with which we attempt to align these’ (2001: 504). Eenvoudiger gesteld betekent dit dat betekenisgeving in de eerste plaatst tot stand komt via herkenning – net als bij genres, dus. Betekenis neemt zo automatisch de vorm aan van een vertelling omdat cognitieve performativiteit tot stand komt in een welbepaalde context, die op zijn beurt een welbepaalde situatie impliceert. Hierdoor verschijnt de vertelling enerzijds alvast als het resultaat van individueel initiatief. Anderzijds, zoals gesteld door literatuurwetenschapper Mark Currie, vormt vertelling een van de zeldzame middelen die we ter onze beschikking hebben om zin te geven aan een complexe context, en net daardoor is onze perceptie van de buitenwereld onvermijdelijk *gemedieerd* (1998: 62). Indien betekenis bijgevolg tot stand komt door een gevoel van herkenning en geordend wordt in een narratieve sequentie die zelf afhankelijk is van een communicatiemedium, kunnen we stellen dat het geheel een beduidende cognitieve operatie vertegenwoordigt. Zo heeft de migratie door verschillende referentiekaders heen daarenboven formele, structurele en cognitieve consequenties, en zij mag volgens Marie-Laure Ryan dan ook nooit beschreven worden zonder de technoculturele mediëring eveneens in de analyse te betrekken (2006: 4). Kortom: het potentieel van iedere ‘betekenisdrager’ om reflectie te stimuleren – esthetisch ofwel rein functioneel – hangt af van de mogelijkheid om een *communicatieve relatie* op te bouwen met het doelpubliek. Het belang van technologie kan, zoals Ryan het geheel terecht stelt, hierbij nauwelijks overschat worden. Zeker in het geval van ‘mediaturgie,’ waarbij hi-technologische, vaak zwaar gedigitaliseerde scenografieën onze interpretatie stimuleren door wat Kress ooit ‘ensembles of modes’ (2003: 116) heeft genoemd.

Super Vision

Als casus richten we onze blik nu op *Super Vision*, een theaterproductie uit 2005 van het New Yorkse collectief The Builders Association, die evenzeer kan gelden als een bewieroking dan wel een kritiek op de impact van technologie in onze hedendaagse cultuur. Opgebouwd rond de centrale figuur van ‘The Traveler’ omhult elke individuele scène een ander veld van zijn ‘data body’ – ofwel het amal-

gaam van informatie rechtstreeks of onrechtstreeks verbonden aan zijn lichaam via de vele beschikbare communicatiekanalen van de übervernetwerkte informatiemaatschappij. Het argument dat TBA hierbij blijkbaar naar voren schuift is dat ieder van ons beschikt over verschillende ‘data bodies’ die op de ene of de andere manier aan ons gelinkt zijn, en dat hoe meer elektronische informatie er voorhanden is, hoe minder men effectief ergens fysiek aanwezig dient te zijn. Het mag dan ook weinig verbazen dat ‘The Traveler’ hoe verder de voorstelling vordert, des te meer fysiek redundant wordt – tot op het punt waarop hij in een visueel zeer complexe scene als het ware verdwijnt in de *datasphere*, hier gesuggereerd door een steeds vager wordend licht en steeds gelaagdere digitale videoprojecties.

Onze Traveler is een Ugandees staatsburger met Indiase roots die herhaaldelijk de Verenigde Staten bezoekt voor zaken. Elke keer dient hij een security check te ondergaan, en bij ieder bezoek worden de ondervragingen scherper totdat het personage gefrustreerd raakt en zich defensief begint op te stellen. Met slechts enkele muisklikken kan de douanebeambte dan ook een schier eindeloos arsenaal aan persoonlijke data over dit mogelijk verdachte sujet oproepen, wat *in real time* aan het publiek gepresenteerd wordt middels wervelende informatiepatronen die geprojecteerd worden op overdwars verschillende schermen. Zo zien we onze reiziger te midden van een web van lijsten internetaankopen, bankgegevens, reisdocumentatie en familiehistories. Er komt zelfs een vleugje humor bij kijken wanneer de douanier mordicus blijft geloven in datgene dat in de ‘data body’ is opgeslagen, daarbij de fysieke persoon voor hem straal negerend. Op die manier manifesteert de immateriële, informatiele identiteit van The Traveler zich zelfs niet als een vertaling of nog een extensie van het materiële ik, maar als een radicaal andere presentie. Het is een gewaarwording die bovendien herhaald wordt in een tweede deel met een doorsnee Amerikaans gezin dat kredietkaartfraude pleegt via het internet, alsook met een lid van de New Yorkse *digerati* – techno-yuppies van het zuiverste water –, die hier op elektronische wijze de levens van haar Sri Lankaanse familieleden organiseert en coördineert via e-mail en webcam.

Artistiek directeur van The Builders Association Marianne Weems heeft laten optekenen dat de media in *Super Vision* de helft van de dialogen voor zich nemen, en de acteurs slechts de andere helft (Marranca 2008). Belangrijker echter is dat beide helften zich verhouden door een voortdurende wisselwerking, waardoor de ene component betekenisloos blijft zonder de ander. De cognitieve efficiëntie van dit werk ligt dan ook in het gebruik van intermediale mise-en-scène, en het is net dergelijke configuratie, dit specifiek mediaturgieke arrangement dat betekenis genereert via een voortdurend spel van herkenning en vervreemding tussen generische referentiekaders. Want als structurerend kader verbindt dit werk *an sich* alle componenten op *niet-hiërarchische* wijze tot intermediale patronen. Deze bestaan uit zowel live als gemedieerde elementen, en de convergentie op de scène van het live en het gemedieerde reflecteert dan ook de thematische ijkpunten van de productie: de *interactie* van informatie met materialiteit, alsook de culturele perceptie dat informatie materialiteit als het ware verplaatst dankzij haar merkbare impact

op het individu – een mens, door ons, toeschouwers, live waargenomen in de ruimte waarin we ons zelf bevinden.

Convergentie

In *Super Vision* worden plotlijnen gestructureerd als een netwerk met eindeloos veel vertakte aanknopingspunten, wat Marranca verleidde tot de uitspraak dat dergelijke vorm van dramaturgie niets is tenzij ‘accumulative, modular, and combinatory’ (2008: 19). In hedendaagse cultuurtheorie resorteert dergelijke vorm van mediaturgisch gestimuleerde analogische transfers onder de noemer ‘convergence culture’ – een concept dat gepopulariseerd werd door de mediatheoreticus Henry Jenkins in diens populaire boek met dezelfde titel. Van fundamenteel belang hierbij is dat deze auteur door dit nieuwe standaardwerk het emancipatoire potentieel onderstreept van een proces waarbij ‘consumers are encouraged to seek out new information and make connections among dispersed media content.’ Een proces, inderdaad, ‘not an endpoint’ (2006: 16), dat in tijden van veralgemeende fragmentering een paradoxale maar energieke bijdrage levert aan onze collectieve intelligentie.

Laat ons een laatste keer de verwantschap tussen ‘mediaturgie’ en ‘genre’ belichten aan de hand van een voor intermediaal theater onwaarschijnlijk voorbeeld. Met name wanneer Sir Philip Sidney in 1581 zijn *Defence of Poesie* publiceert hanteert men, op de opkomst van de tragikomedie na, nog steeds in de kunstcritiek het aristotelische schema gestoeld op de epiek enerzijds en de tragedie anderzijds – een referentiekader dat dus goed achttien eeuwen lang niet ter discussie heeft gestaan. Dit blijft ook zo wanneer Nicolas Boileau zijn *Art Poétique* publiceert in 1674, waarin hij enerzijds opnieuw de aan Aristoteles toegeschreven triptiek van epiek, tragedie, en komedie handhaaft, maar er anderzijds echter wel de ‘subgenres’ idylle, elegie, ode, sonnet, epigram, rondeau, madrigaal, ballade, satire, vaudeville, en liederen op een hoop gooit. ‘Gelukkig’ maar dat in datzelfde jaar René Rapin zijn *Réflexions sur la poétique* publiceert, waarin hij ‘verduidelijkt’ dat alle genres teruggebracht kunnen worden tot ofwel het epos (vertelling), ofwel tot drama (actie). Alles wat hier niet mooi in onder te brengen valt noemt hij dan ook ‘imperfecte’ genres (geciteerd door Frow 2006: 64). Conceptueel is dit alles, kortom, een soep van overlappingen en onbruikbare onduidelijkheden. Maar feitelijk is dit enkel het geval wanneer men genres exhaustief wil beschrijven en repertoriëren. De bijdrage geleverd door een begrip als ‘mediaturgie’ als paradoxale mediator van convergenties en divergenties binnen een culturele context gekenmerkt door hybridisering is hierbij dan ook cruciaal. Want indien men, de gebrekkige theorievorming ten spijt, genres beschouwt als *sociale* constructies met bovenal een *functionele* agenda, dan leert men ze bekijken zoals we ze cognitief gebruiken: als uitermate *flexibele* hulpmiddelen die ons helpen zin te geven aan een wereld in voortdurende verandering.

Bibliografie

- Böhm, A. 'Quotation of Forms as a Strategy of Metareference', in: Wolf, W. (red.) *Meta-reference Across Media. Theory and Case Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2009, 591-609.
- Brecht, B. 'An Example of Paedagogics. Notes to *Der Flug des Lindbergs*' (1948), in: Willett, J. (red. & vert.) *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. Londen: Methuen Drama, 1964, 31-33.
- Bruhn, J. 'Heteromediaality', in: Elleström, L. (red.) *Media Borders, Multimediality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 225-236.
- Currie, M. *Postmodern Narrative Theory*. Basingstoke & London: Macmillan, 1998.
- Derrida, J. 'The Law of Genre' (1980; vert. A. Ronell), in: Duff, D. (red.) *Modern Genre Theory*. Harlow: Longman, 2000, 219-231.
- Fishelov, D. *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1993.
- Frow, J. *Genre. The New Critical Idiom*. New York: Routledge, 2006.
- Gallagher, J. *Film Directors on Directing*. New York: Praeger, 1989.
- Genette, G. 'The Architext' (1979; vert. J. A. Lewis), in: Duff, D. (red.) *Modern Genre Theory*. Harlow: Longman, 2000, 210-218.
- Goffman, E. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- Goldman, M. *On Drama: Borders of Genre, Borders of Self*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.
- Hofstadter, D. 'Analogy as the Core of Cognition', in: Getner, D. et al. (reds.) *The Analogical Mind. Perspectives From Cognitive Science*. Cambridge: MIT Press, 2001, 499-538.
- Jauss, H. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Jenkins, H. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press, 2008.
- Kress, G. *Literacy in the New Media Age*. London: Routledge, 2003.
- Leitch, T. 'Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory', in: *Criticism*. 45 (2), 2003, 149-171.
- Marranca, B. 'Mediaturgy. A Conversation with Marianne Weems', in: Marranca, B. (red.) *Performance Histories*. New York: PAJ, 2008, 189-206.
- Marranca, B. 'Performance as Design. The Mediaturgy of John Jesurun's *Firefall*', in: *PAJ. A Journal of Performance and Art* 96, 2010, 16-24.
- Neale, S. 'Questions of Genre', in: Grant, B. (red.) *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2005, 160-184.
- Pavis, P. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 2003.
- Pitches, J. *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London: Routledge, 2006.
- Radosavljevic, D. *Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Ryan, M. *Avatars of Story*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2006.
- States, B. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theatre*. Berkeley: University of California Press, 1985.

HYBRIDE EN MULTIMODAAL: NIEUWE GENRETHEORIE EN HET LITERAIRE HOORSPEL VANDAAG

Lars Bernaerts
(UGent)

Als auditieve en multimodale verhaalvorm is het hoorspel een bijzondere toetssteen voor ideeën omtrent hybride genericiteit. Dit artikel wil die hybriditeit van het hoorspel zichtbaar en interpreteerbaar te maken. Multimodaal is het hoorspel in de betekenis die de sociale semiotiek eraan geeft: het combineert namelijk een reeks semiotische middelen (*modi*), zoals stem en muziek, om een betekenisvol geheel te creëren. Volgens de sociale semiotiek is dat geheel ook communicatief en het product van strategisch ontwerp: ‘in communication several modes are always used together, in *modal ensembles*, designed so that each mode has a specific task and function. Such ensembles are based on *designs*, that is, on selections and arrangements of resources for making a specific *message*’ (Kress 2010: 28). In dat samenspel van *modi* zal een hoorspel ook aansluiten bij globale genres zoals verhaal of lyriek. Muziek kan bijvoorbeeld de lyriciteit van een stuk versterken, terwijl herkenbare geluiden (zoals dat van een optrekkende auto of een slaande deur) de narrativiteit kunnen verhogen. Vertrekkende van die constatering streeft dit artikel naar een flexibele benadering van het hedendaagse¹ hoorspel, waarin de generische eigenheid én diversiteit ervan duidelijk worden. De benadering steunt op actuele genretheorie en wordt hier aan de hand van gevalstudies opgebouwd.

Enkele voorbeelden van hedendaagse hoorspelen kunnen allereerst dienen om de verschillende manieren te tonen waarop het hoorspel genre- en mediumkenmerken inzet. In het diverse landschap van het hoorspel vandaag staat het Hugo-Clausproject van regisseur Peter te Nuyl (2014-heden) dicht bij het prototypische hoorspel. Te Nuyl wil namelijk alle theaterteksten van Claus voor het oor bewerken. De eerste vier stukken (*Een bruid in de morgen*, *Pas de deux*, *Vrijdag*, *De verzoeking*) waren te horen in de Week van het Radiotheater, van 30 december 2014 tot zaterdag 3 januari 2015 op Radio 1 in Nederland (AVRO-TROS). Nadien werden ze beschikbaar gemaakt op woord.nl. Met uitzondering van *De verzoeking* maken de hoorspelen weinig gebruik van radiofonische mogelijkheden zoals diëgetische klanken en extradiëgetische muziek. De nadruk ligt op de dialogen en het stemacteerwerk. De semiotische compositie is dan ook in één woord theateraal.

1. De implicatie is dat de conventies van het genre evolueren in de korte geschiedenis van het hoorspel, dus sinds 1924. Zie Bulte 1984 en Schneider 2009 voor een historisch overzicht en Bernaerts 2014 voor een beknopt beeld van de recentste periode.

In contexten van productie, consumptie en distributie die met het theater verbonden zijn, zijn er recent enkele opmerkelijke hybride hoorspelexperimenten uitgevoerd. Schrijfster Saskia De Coster maakte samen met muzikante Inne Eysermans *Heinz* (4/8/2014, CC De Grote Post, Theater aan Zee, Oostende) een luisterverhaal met klankband dat in zalen werd gebracht. Met het levensverhaal van De Costers dementerende oom Heinz als spil staat de narratieve dimensie centraal. De Coster levert zelf de vertelstem, terwijl Eysermans live een klankdecor samenstelt, ook aan de hand van Heinz' eigen opnames op cassetteband. Het feit dat De Coster en Eysermans zichtbaar aanwezig zijn en het werk ter plekke creëren, versterkt de performatieve dimensie.

Diane Weller maakte *For Your Ears Only* (11/3/2015, Monty, Antwerpen), een theaterstuk voor het oor, waarin de kijker voor een lege (maar geregeld belichte) Bühne zit te luisteren. De promotietekst gewaagt van inspiratie 'door de orale traditie van hoorspelen' en inderdaad wordt de multimodaliteit van het hoorspel ten volle uitgespeeld. Een dialoog tussen drie stemmen vormt het kaderverhaal: drie theatercritici beschrijven en beoordelen het theaterstuk 'Our House'. Tussen hun gesprekken worden geluiden gemonteerd die sterk narratieve scènes oproepen maar die fragmentarisch en suggestief blijven. Zo hoort de 'toeschouwer' bijvoorbeeld het almaar toenemende en overdreven sterke gehijg van een vrouw, wat het pornogenre oproept. In een andere scène suggereren het gegil en een telefoontje naar de hulpdiensten dat er een moord gepleegd werd. Op dat punt herinnert het stuk aan het thrillergenre. Als geheel is het stuk op en top hoorspel en toch onmiskenbaar hybride door de context van het luisteren (de theaterzaal).

Het muziektheatergezelschap Braakland/ZheBilding probeert verschillende auditieve verhaalvormen uit die georiënteerd zijn op het hoorspel. Zo wordt *Sabine Sabine Sabine* (2015) gepresenteerd als een luisterboek met een prentenboek eromheen dat tevens een abecedarium is en waarvan de productie in handen is van een muziektheatergezelschap (regie: Adriaan Van Aken). Wie de cd bij het prentenboek beluistert, merkt ook op hoe belangrijk de muzikale dimensie is terwijl de narrativiteit ondergeschikt blijft aan de alfabetische logica die de verteller volgt. Het hoorspel *Gevoelige mensen* (2012) van hetzelfde gezelschap haalt uit de hoorspeltraditie de combinatie van een extradiëgetische verteller met intradiëgetische dialogen. Die narratieve elementen worden ondersteund en soms overstemd door een *soundtrack*. In de verspreiding via cd legt het stuk nog meer nadruk op de muzikale dimensie door het typische cd-hoesformaat met korte tracks.

In het panorama van het hedendaagse hoorspel zijn er nog andere hybride vormen zoals de 'audiocomics' (adaptaties van *graphic novels*), Duitse experimentele 'Hörtexte', interactieve hoorspelen op de radio en verhalende geluidskunst. In al die voorbeelden en vormen komen uiteenlopende soorten van generische hybriditeit en van contiguiteit voor, dat wil zeggen: de hoorspelen sluiten nauw aan bij en combineren andere kunstvormen of media, zoals theater, muziek en *graphic novel*.

Wat uit de voorbeelden al naar voren komt, is dat het niet wenselijk is om individuele hoorspelen toe te wijzen aan één bepaalde genrecategorie en terzelfdertijd de waarde (zelfs de onontkoombaarheid) van genretoewijzing. Het is dan ook zinvol om te beklemtonen dat een werk verschillende genres oproept en daar mede zijn betekenis en werking aan ontleent. Die visie sluit aan bij de recente genretheorie die op een cognitieve en discursieve leest geschoeid is en waarop dit artikel een beroep doet. In cognitieve zin is een genre een mentale categorie die een werk bij een lezer oproept en die functioneel is voor het begrip van het werk (Sinding 2002). Eerder dan uit te gaan van vaste en traditiegebonden tekstklassen zoals de klassieke genretheorie,² geeft die benadering ruimte aan de interpreterende lezer of luisteraar. Een tweede correctie die hieronder aan bod komt, is het idee dat een werk niet behoort tot één genre, maar de dialoog aangaat met verschillende genres. Op die manier is er sprake van hybride genericiteit. Genretheoretici zoals Jean-Michel Adam en Ute Heidmann (2007) vinden het in navolging van Tzvetan Todorov ten slotte logisch om genres discursief te definiëren. Niet alleen de literatuur maar alle talige communicatie (bijvoorbeeld een recept, een politiek debat of een biecht) betreft het speelveld van de genres: ‘les genres littéraires ne représentent qu’une partie du “système de genres” d’une société’ (Adam 2011: 13). Discursief gezien worden genres herkend en gecreëerd in de specifieke sociale en culturele contexten waarin teksten voortgebracht, gelezen en verspreid worden.

Schematisch gezien spelen de volgende factoren een rol in de bepaling en interpretatie van de genericiteit van hoorspelen:

REGIMES VAN GENERICITEIT ³	GENERISCHE DIMENSIES	SEMIOTISCHE MIDDELEN
productie compositie consumptie distributie	narrativiteit lyriciteit performativiteit interactiviteit muzikaliteit	woord stem geluid muziek stilte mix montage stereofonie
(Schaeffer 1989)	(Adam 2011; McHale 2009, 2013)	(Crook 2012; Dunn 2005; Huwiler 2005; Van Leeuwen 2005)

Kort aangeduid met een fictief voorbeeld: een individueel hoorspel kan door een literair auteur geproduceerd worden op basis van een toneelstuk, via cd verspreid

2. Voor een beeld van die traditionele genretheorie verwijs ik naar Genette 1986 en het eerste hoofdstuk van Schaeffer 1989.

3. De ‘regimes’ komen later in dit artikel aan bod.

worden en een hoge mate van narrativiteit vertonen doordat een extradiëgetische verteller de personages introduceert en scènes met elkaar verbindt en doordat muziek de emotionele toestand van personages mee evocert. Of het stuk kan op de radio uitgezonden worden in afleveringen, waarbij de luisteraars tussendoor de kans krijgen om suggesties te doen voor het verhaalverloop. Dan neemt de component ‘interactiviteit’ sterk toe. Het idee van generische dimensies die dominant kunnen worden, werkte Brian McHale (2009, 2013) uit in recente essays: ‘*narrativity* is the term for the defining feature of narrative, and *performativity* for the defining feature of performance’ (2009: 14). Daaraan voegt hij segmentiviteit (d.i. de creatie van betekenende gehelen door pauzes of witruimte zoals in verzen of strofes) als kenmerk van poëzie toe, naast lyriciteit als kenmerk van lyriek. Die kenmerken kunnen perfect samen voorkomen in één literair werk, maar gewoonlijk is er een duidelijke dominante dimensie. In een lectuur van hoorspelgenericiteit is het zinvol om naast de verhalende, dramatische en lyrische dimensies ook de mogelijkheid te onderscheiden van dominant muzikale of sterk interactieve hoorspelen.

Al die aspecten reguleren mee de genericiteit van het hoorspel. Ze komen bovendien voort uit een samenspel van *constraints* (beperkingen), *affordances* (mogelijkheden) en conventies. De termen ‘constraint’ en ‘affordance’ zijn ontleend aan de sociale semiotiek (zie Van Leeuwen 2005). Een evident voorbeeld van een *constraint* is de afwezigheid van visuele informatie in het hoorspel, die de aanleiding is voor mediums specifieke conventies. Zo wordt het aantal personages doorgaans beperkt in hoorspelen en wordt in casting en stemgebruik gelet op de distinctiviteit van stemmen opdat de luisteraar de personages goed zou kunnen blijven onderscheiden. Een andere conventie die daarmee verbonden is, is de overcodering van stemmen via expressiviteit. Bij hoorspelpersonages ligt doorgaans meer narratieve informatie in de stem dan bij toneel- of filmpersonages. Een voorbeeld van een *affordance* is het gebruik van stereofonische effecten. Die kan men bijvoorbeeld functioneel-mimetisch aanwenden om de verhaalruimte inleefbaar te maken of psychologisch-thematisch gebruiken om een onoverbrugbare afstand tussen personages op te roepen.

De geïntegreerde benadering kan tegelijk een veelheid aan fenomenen plaatsen binnen dat hoorspelgenre én aanknopingspunten bieden voor de interpretatie van individuele hoorspelen. Dat zo’n benadering niet louter taxonomisch is en gaat over wezenlijke mechanismen van betekenisgeving, wil ik demonstreren met de twee gevalstudies die hieronder volgen en die door hun ontstaanscontext rechtstreeks met de literatuur verbonden zijn. Het eerste voorbeeld is een hoorspel waarvan het scenario geschreven werd door de Nederlandse schrijver Ilja Leonard Pfeijffer: *Een soort van middeleeuwen* (2015). Het is een parodistisch stuk over een malafide tv-maker en zijn ploeg, waarin genrecategorieën speels opgeroepen worden. Het tweede is *Schaduwkind Suite* (2014), een hoorspel gebaseerd op een novelle van de Nederlandse auteur P.F. Thomése uit 2002. De brontekst gaat over een schrijver die rouwt na het verlies van zijn dochttertje, maar het majeure

thema is de zoektocht van een schrijver naar woorden en beelden om dat onzegbare verlies toch te vatten en uit te spreken.

Een genre van hoorspel

Een soort van middeleeuwen werd op 3 april 2015 uitgezonden op de NTR in Nederland en nadien op woord.nl geplaatst, een website voor verhalende radio van de openbare omroep. Het is een van de vijf hoorspelen in de reeks *Fluiten in het donker*. Voor die reeks, die in 2016 voortgezet werd, kregen vijf literaire auteurs de opdracht van het Nederlandse Letterenfonds om een scenario te schrijven. Op die manier wil het Letterenfonds samen met het Mediafonds een impuls geven aan het hoorspelgenre.

De auteur van *Een soort van middeleeuwen* is vooral bekend als dichter, romanschrijver en columnist. Het verhaalverloop, de personages en de stijl van de dialogen dragen onmiskenbaar de stempel van Pfeijffer. Het verhaal steunt om te beginnen sterk op metafictionele en ludieke ontologische verwarring en op culturele en literaire sjablonen (clichés, topoi, genres). Skoberdzjak en Beromir zijn twee dolende ridders in ‘een soort van middeleeuwen’. Die middeleeuwen blijken zich in de tweede scène af te spelen in een grid, een virtuele ruimte die deel uitmaakt van een tv-programma. In de rest van het hoorspel volgen we de tirannieke regisseur Bill – die geregeld ‘god’ wordt genoemd –, zijn assistente Cathy Babe en de technicus Nerd. We komen te weten dat Nerd in opdracht van Bill een lek heeft geprogrammeerd in de grid, zodat de maffieuze Bill geld kan versluizen. Cathy Babe besluit om Bill in de val te lokken, door in de grid de ridders wijs te maken dat Bill – dat wil zeggen: de regisseur, en dus god – de vijand is en dood moet. Vervolgens stuurt ze Bill de grid in. Ze slaagt in haar opzet.

Het verhaal heeft geen extradiëgetische verteller, maar in de dialogen is de typerende vertelstijl van Pfeijffer herkenbaar. De karakteristieke mix van retorische figuren die hij in zijn werk gebruikt (met contaminatie, understatement, hyperbool, archaïsmen, ironie en uitgewerkte metaforen), is ook hier te vinden. Via de stijl laat het hoorspel allereerst clichés aan bod komen, zoals dat van de hoofse ridder of de domme assistente, om ze vervolgens te ondermijnen. In het verlengde daarvan worden via clichés genres opgeroepen. Door procedés van metafiction, anachronisme en intertekstuele parodie worden ook die genres ondergraven. Zo hebben Beromir en Skoberdzjak het over paardenhoeven die als kokosnoten klinken maar ze expliciteren meteen dat er geen kokosnoten zijn in hun wereld. Ze vragen zich ook hardop af welke taal gepast is. Beromir zegt: ‘Wij zijn in een soort van middeleeuwen. Daarom kunnen wij maar beter leren om raar te praten’ (Pfeijffer 2015). Door de verhaalcontext en de archaïsmen wordt hun taal een parodie van de hoofse literatuur (ook het motief van de leeuwerik, een van de populairste vogels in de Europese literatuur van de middeleeuwen, past in dat plaatje):

(geluid: paardenhoeven, metaalgekleetter)

SKOBERDZJAK Waar is de vijand?

BEROMIR Zie je gindse heuvel daar?

SKOBERDZJAK Ik zie gindse heuvels daar, met bosschages en vervallen watermolen. Een leeuwerik wiekt.

(muziek: *Man With a Harmonica*)

BEROMIR Daarachter wacht de vijand.

SKOBERDZJAK Maar Beromir, dat zei je ook al bij de vorige gindse heuvel en de gindse heuvel daarvoor. (stille, geluid van hoeven) Kaklop, Kaklop, kaklop, kaklop, kaklop, kaklop... Hoor je wel, net kokosnoten, dat geluid, de hoeven van onze paarden.

BEROMIR Concentreer je liever op onze missie.

SKOBERDZJAK Oké, goed ja. Maar dan vraag ik jou: wat was onze missie ook alweer?

(Pfeijffer 2015)

Het plotpatroon is dat van de ridderroman – de twee gaan op queeste –, maar hun queeste is volstrekt doelloos en bovendien virtueel. Het hoorspel parodieert dus de ridderroman naar het voorbeeld van Cervantes' *Don Quichot*.⁴ Zoals Don Quichot leven deze twee ridders, Beromir en Skoberdzjak, namelijk in een illusoire wereld die ook een nadrukkelijk literaire wereld is.

Maar er is duidelijk meer. Ook andere semiotische middelen hebben een impact op de genericiteit van dit stuk. Het diëgetische geluid ondersteunt de parodie, bijvoorbeeld door het klunzige gekleetter van de harnessen en het artificiële geluid van de paardenhoeven. De extradiëgetische muziek die het fragment begeleidt, wijst dan weer in een andere richting. Via de harmonicaklanken van Ennio Morricone's *Man With a Harmonica* wordt onmiskenbaar het genre van de western gememoreerd. Morricone's stuk is onlosmakelijk verbonden met Sergio Leone's film *Once Upon a Time in the West* (1968). Beromir en Skoberdzjak kunnen dan gezien worden als cowboys die met hun paarden de prairie doorkruisen. Door de activiteiten van Bill en de ontknoping van het verhaal ten slotte neemt het hoorspel de gedaante aan van een misdaadverhaal of thriller. Die heterogene generische participatie valt goed te vatten in het licht van recente Franse genretheorie, die voortgaande op Derrida's 'La loi du genre' (1986) stelt: 'Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres' (Derrida, geciteerd in Adam & Heidmann 2007: 25). In de opvatting van Adam & Heidmann (2007) verdisconteert het concept 'genericiteit' (als alternatief voor 'genre') de dynamische en heterogene aard van de manier waarop een tekst deelneemt aan genres.

De vraag is vervolgens op welke manier *Een soort van middeleeuwen* deelneemt aan het *hoorspel*genre. Ten eerste valt ook dat genre ten prooi aan de parodie. Wanneer regisseur Bill zich kwaad maakt over de al te artificiële visuele en audiotieve effecten van de grid, schreeuwt hij: 'we zijn hier geen fucking hoorspel aan

4. Dat doet ook de film *Monty Python and the Holy Grail* (Terry Gilliam & Terry Jones, 1975), waaraan het gebruik van de kokosnoten voor het geluid van paardenhoeven herinnert.

het maken!’ (Pfeijffer 2015). En in een gesprek met Cathy Babe zegt Nerd dat men in het hoorspel ook al paardenhoeven simuleerde met kokosnoten, daarbij het hoorspel zelf situerend in een soort van middeleeuwen. Het hoorspel wordt daarmee als een voorbijgestreefd genre voorgesteld, wat meteen aansluit bij een heersend cliché over gedramatiseerde audioverhalen, dat hedendaagse hoorspelen vaak proberen te tackelen. In de titel kan dan ook het woord ‘soort’ gelezen worden als ‘genre’. De misschien wel vernietigende parodie zit dus ook in het idee dat een schrijver een genre als totaal achterhaald introduceert, een genre uit de spreekwoordelijke middeleeuwen.

Ten tweede en daarmee in ironisch contrast is dit stuk een prototypisch voorbeeld van een hoorspel. De semiotische middelen waarover het hoorspel doorgaans beschikt, worden hier op een conventionele manier gecombineerd. Anders gezegd: de multimodale compositie is die van een prototypisch hoorspel. Pfeijffers hoorspel in de regie van Vibeke von Saher met geluidsdesign van Frans de Rond combineert namelijk gedramatiseerde dialogen met extradiëgetische muziek en met diëgetische geluiden voor de evocatie van een verhaalsituatie (zoals het geluid van een kraai, van paardenhoeven en het gekletter van de harnassen in de openingsscène). Dat alles wordt met stereofonische en eventueel elektroakoestische effecten gepresenteerd. Muziek en geluid worden gemixt en gemonteerd met dialogen tussen personages, dat wil zeggen met expressieve stemmen. Die omschrijving van het hoorspel stemt overeen met de semiotische en narratologische definities die in hoorspelstudies te vinden zijn, zoals die van Götz Schmedes (2002), Angela Ida De Benedictis (2004: 52-55) en Elke Huwiler (2005).

De veronderstelling van een prototype past in een cognitief perspectief. Zoals Michael Sinding (2002, 2005, 2012) in een reeks publicaties heeft uitgewerkt, kunnen genres benaderd worden als cognitieve categorieën met een prototype en met familiegelekenissen. Genres zijn vaak *blends* van genrecategorieën,⁵ zoals we ook voor *Een soort van middeleeuwen* hebben vastgesteld. Dat idee is perfect compatibel met dat van genericiteit. Voortbouwend op Roman Jakobson en Boris Tomasjevski ziet Adam genericiteit namelijk een kwestie van ‘degrés d’appartenance’: ‘les classes dont nous parlons ne sont que des potentialités attributives’ (Adam 2011: 25). Sinding verankert zijn visie op genre echter sterker in de cognitieve categoriseringstheorie, met name die van Eleanor Rosch en George Lakoff. Genres bestaan dan uit ‘a set of representative examples that flesh out a central prototype plus developments of that prototype along certain “motivated” lines.’ (Sinding 2002: 190-191). Een belangrijke plaats is bijgevolg weggelegd voor zogenaamde ‘exemplars’, de voorbeelden die als referentiepunt gelden, zoals de *Ilias* voor het epos of *Tristram Shandy* voor de roman. Voor ons taalgebied zijn er geen evidente Nederlandstalige ‘exemplars’ voor het literaire hoorspel. In onder andere de Angelsaksische landen of in Duitsland zijn die er wel en uit die tradities komt

5. Sinding gebruikt *blending* (conceptuele integratie) als theoretisch perspectief. Ook Marcus Hartner (2013) gebruikt de theorie van *blending* als een cognitieve benadering van genre.

ook een internationale canon voort, met daarin bijvoorbeeld *War of the Worlds*, *Under Milk Wood* en hoorspelen van Bachmann, Beckett, Brecht en Pinter.

Zoals *Don Quichot* paradoxaal genoeg een prototypische roman is, zo beantwoordt Pfeijffers hoorspel ook aan het prototype. Het bevat namelijk zijn eigen parodie en is een parodie van verschillende genres (Sinding 2012). Dat typeert de genericiteit van *Een soort van middeleeuwen* en past in de poëtica en het wereldbeeld van Pfeijffer. In het oeuvre van Pfeijffer is de wereld het resultaat van geprojecteerde scenario's. Genres zijn ook zulke scenario's. Wat het hoorspel van Pfeijffer ook demonstreert, is dat het prototypische hoorspel kan steunen op een waaier aan genres en subgenres (De Benedictis 2004:53).

Schaduw van een hoorspel

Als er een prototype bestaat van het hoorspel, dan zijn er ook perifere voorbeelden: Thoméses *Schaduwkind Suite* is in elk geval geen prototypisch hoorspel. Het is met andere genrecategorieën verbonden en neemt op een andere manier deel aan het hoorspelgenre. Dat heeft ten eerste met de ontstaanscontext of factoren van de creatieve productie te maken. Het is de componiste Corrie van Binsbergen die het initiatief nam om de novelle *Schaduwkind* te bewerken. Ze kortte de novelle in, herschikte de korte hoofdstukjes ervan en componeerde er muziek bij voor een strijkenensemble, gitaar en *prepared piano*. Bijgevolg is het collectieve auteurschap dat het hoorspel kenmerkt, anders geproportioneerd dan in de vorige casus. Gezien het ontstaansproces verbaast het niet dat het werk een dominante muzikale dimensie heeft. Muziek is hier niet louter decor of sfeerschepping, maar draagt bij tot de esthetische waarde en tot de thematiek. Met andere woorden, de esthetische ervaring die het hoorspel mogelijk maakt en die voornamelijk speculeert op effecten van harmonie en schoonheid, komt mede voort uit de muziek. Dat betekent echter niet dat de tekst nu een ondergeschikte rol krijgt. Muziek, woord, stem en stilte zijn in voortdurende wisselwerking. En zo ontstaat een balans die toch weer binnen de open grenzen van het hoorspel valt.

Het tweede domein is dat van de tekstinterne compositie, waarin die balans ontstaat. In het stuk hoort de luisteraar de stem van de auteur met een galm (*reverb*) die een lege ruimte suggereert. De leegte krijgt een verlengde in de vele stiltes en in de zuinigheid van de muziek. Zowel gelijktijdig als afwisselend (dus volgens principes van mix en montage) horen we stem en viool. Door de wijze waarop de makers de semiotische middelen inzetten, wordt de lyrische dimensie in dit stuk dominant. De gebruikte taal, het gewicht van stiltes, de sobere, monotone dictie en de affectieve werking van de muziek versterken allemaal de lyriek, dat wil zeggen de subjectivering, verstilling en verdichting die we met lyriek associëren. Of nog: dit hoorspel legt niet zozeer de nadruk op vertelling, actie en dialoog (eigen aan narrativiteit/performativiteit) maar op reflectie en situatie (eigen aan lyriciteit). Zoals de narratoloog James Phelan aangeeft, is lyriciteit

gekenmerkt door die nadruk op het bewustzijn en de toestand van een sprekende instantie (Phelan 2007: 152).

Hier gaat het om de situatie van een schrijver die zijn dochter als baby heeft moeten loslaten en probeert om te gaan met dat verlies. Preciezer nog, zoals gezegd: hij probeert zijn situatie zegbaar te maken en reflecteert over de moeilijkheid daarvan. Daarin is het lyrische de dominante dimensie, maar narrativiteit is niet afwezig. De stem verhaalt over het aftakelingsproces van zijn dochtertje in het ziekenhuis en over het rouwproces van hem en zijn vrouw. Het relaas van die veranderingen heeft zeker een narratieve kracht. Verder spelen de dictie en stemcasting een rol in de genericiteit van het hoorspel. De wetenschap dat Thomése zelf zijn stem aan de ik-figuur leent (wat beklemtoond wordt door zijn portretfoto op de voorkant van de cd-hoes, zie Fig. 1), versterkt ongetwijfeld de indruk van expressiviteit voor de luisteraar, ondanks de monotonie in het stemgebruik. Tenslotte vertrekt de novelle van een autobiografisch gegeven, dat ze vervolgens weliswaar overstijgt (Missinne 2013: 17, 69). In het licht van de thematiek is duidelijk dat de multimodale compositie hier dwingend betekenisvol is: het gebruik van semiotische middelen activeert de genericiteit en ondersteunt de thematiek. Thematiek en genre zijn met elkaar verweven. Zoals het klassieke beeld van het lyrische genre – en daarmee ook ons verwachtingspatroon – zegt, biedt de lyriek namelijk een plaats voor een bewustzijnstoestand, voor onvatbare, complexe emoties en voor de zeggings van het onzegbare via muziek en metafoor. Zo herinnert Genette in zijn ‘Introduction à l’architexte’ aan Goethes idee van lyriek als de natuurlijke vorm van de enthousiaste opwinding (‘enthousiastisch aufgeregte’) en aan Viëtors opvatting dat met de lyriek een emotionele basishouding overeenstemt (Genette 1986: 140-141). Thomése liet zich overigens ook voor de structuur van de tekst al inspireren door muziek, namelijk door Bachs *Das wohltemperierte Klavier* (Lockhorn 2003).

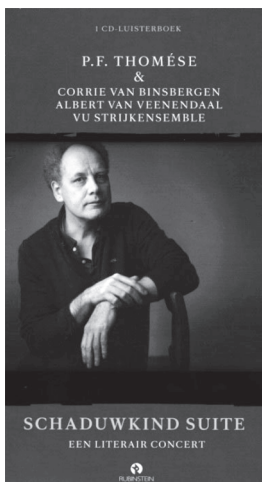


Fig. 1: Cd-hoes van *Schaduwkind Suite*.



Fig. 2: Affiche *Schaduwkind*.

Op die manier komt het derde domein in beeld, dat van de consumptie, receptie en interpretatie. De signalen die een luisteraar opvangt door de compositie worden in de context van consumptie gekoppeld aan paratekstuele signalen die eveneens een rol spelen in de bepaling en interpretatie van genericiteit. Wat zeggen die paratekstuele wenken in dit geval? In de aankondiging van de opvoering wordt het een ‘film voor de oren’ genoemd (zie Fig. 2), het cd-hoesje zegt ‘luisterboek’, de ondertitel ‘literair concert’ en in de titel is sprake van een ‘suite’ (zie Fig. 1).

Merk op dat genre-aanduidingen hier niet los staan van medium-signalen (zoals ‘film’). Zoals Adam stelt, is het ‘plan matériel du média [...] très lié à la généricité’ (2011: 24). Van het hoorspel kan gezegd worden dat het grenst aan andere media (bijvoorbeeld muziek) en bijgevolg ook weer kan herinneren aan genres binnen dat medium (bijvoorbeeld suite). Het is bovendien logisch dat clusters van semiotische middelen niet alleen multimodaliteit uitmaken maar ook intermediale gehelen vormen. Het hoorspel integreert elementen uit andere media en kunstvormen en is in die zin multimodaal én intermediaal. Door de combinatie van woord, stem en muziek kan het stuk van Thomése participeren aan zowel muzikale als radiofonische genres. De aanduiding ‘suite’ sluit nog het meest aan bij de compositieprincipes. Volgens de standaarddefinitie in de muziektheorie is een ‘suite’ een opeenvolging van korte bewegingen met een inhoudelijke samenhang (Nagley 2011). Die omschrijving gaat ook op voor *Schaduwkind Suite*.

Het laatste domein is dat van de distributie, dat wil zeggen de kanalen waar de receptie van afhankelijk is. *Schaduwkind Suite* werd in 2014 eerst op het podium uitgevoerd en werd nadien als cd verspreid via de boekhandel en als mp3 via het internet. Als cd komt het stuk vaak terecht tussen de luisterboeken. Ook in de distributie is dus de aangrenzendheid te zien van hoorspel, luisterboek en concert die de paratekst ook al suggereerde. Terwijl de compositie en de productie van *Schaduwkind Suite* het hoorspel als frame oproepen, wijzen de context van consumptie en distributie ook in andere richtingen. Als hoorspel komt het werk daardoor in de periferie terecht, terwijl *Een soort van middeleeuwen* door het samenspel van productie, compositie, consumptie en distributie in het centrum zit.

Conclusie

Uit de twee gevalstudies komt een duidelijk beeld naar voren van de hybride genericiteit van het hoorspel en de wijze waarop die genericiteit tot stand komt. Wat de twee casussen gemeenschappelijk hebben, is het creatieve vertrekpunt – namelijk de literaire auteur – en het multimodale auditieve spel van woord, stem, stilte en muziek. Daarnaast wijken de twee van elkaar af op een aantal punten:⁶

6. Compositie/consumptie en distributie hangen sterk samen. De schematische voorstelling haalt ze ter wille van de argumentatie uiteen.

	<i>Een soort van middeleeuwen</i> (2015)	<i>Schaduwkind Suite</i> (2014)
Productie	- Opdracht literair auteur - Origineel hoorspel	- Initiatief van componist i.s.m. auteur - Adaptatie
Compositie & Consumptie	- Narrativiteit (en performativiteit) als dominanten - Hybride genericiteit via parodie - Contiguïteit: medium film - Paratekst: "hoorspel"	- Lyriciteit (en narrativiteit) als dominanten - Hybride genericiteit door sterke lyrische en muzikale focus - Contiguïteit: medium muziek - Paratekst: "film voor de oren", "literair concert", "suite"
Distributie	- Radio - Internet	- Podium - CD (tussen de hoorspelen en de luisterboeken)

Fig. 3: Vergelijking tussen *Een soort van middeleeuwen* en *Schaduwkind Suite*.

De achtergrondgedachte is dus dat generische hybriditeit flexibel en toch concreet in kaart gebracht kan worden door een geïntegreerde analyse van regimes, generische dimensies en semiotische middelen. Productie, compositie, consumptie en distributie noem ik 'regimes' in navolging van Jean-Marie Schaeffers visie op genres in *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (1989). Hij maakt een onderscheid tussen het regime van auctoriële genericiteit (dus productie in strikte zin⁷) en dat van lectoriële genericiteit (dus consumptie). Adam & Heidmann voegen daaraan nog het editoriële regime toe, waartoe 'toutes les instances de médiation des faits de discours' behoren (Adam & Heidmann 2007: 24). Die verschillende regimes zijn de regulerende systemen waarin genericiteit tot stand komt, zoals de gevalstudies aantonen.

De niet-normatieve en niet-essentialistische benadering van genres die in de literatuurstudie opgang maakt, is dus ook voor het begrip van het hoorspel belangrijk. De Franse genretheorie van onder anderen Schaeffer en Adam, de cognitieve opvatting van genres en McHales idee van dominante dimensies zijn de ingrediënten van zo'n nieuwe kijk op het literaire hoorspel als genre. In het bijzonder bleek hoe de generische hybriditeit van het hoorspel baat heeft bij een aanpak die met drie gegevens rekening houdt, die ik respectievelijk regimes, dimensies en semiotische middelen (of modi) heb genoemd, in navolging van Schaeffer, McHale en de sociale semiotiek (Van Leeuwen 2005).

7. De concrete wijze waarop het hoorspel in het literaire veld én de literaire auteur in het hoorspel functioneren, maakt het voorgestelde schema overigens complexer. Zo kan een hoorspelscenario ook in boekvorm verschijnen en dus op een andere manier gereciperd worden. Bovendien is de productie van het literaire hoorspelscenario gewoonlijk individueel, terwijl het eigenlijke hoorspel het product is van collectieve creatie door een auteur, een regisseur, acteurs en een geluidsregisseur.

Regimes, dimensies en middelen hebben hun eigen conventies, *constraints* en *affordances* die bepalen wat voor betekenissen een genre binnen een gegeven context kan voortbrengen. Zo is het conventioneel in het hoorspel dat de stereofonie van stemmen en geluiden voor ruimtelijke effecten instaat, die dan weer de narrativiteit kunnen versterken. Maar stereofonie kan in haar hoedanigheid van *affordance* dienstdoen als middel voor vervreemding, betekenisverdichting en verstillig, waardoor de lyrische dimensie op de voorgrond treedt. Er is dus geen een-op-een verhouding tussen vorm en betekenis, maar er zijn wel conventies, waardoor de genregerichte lectuur ook een hermeneutisch gebaar uitlokt. Wie een genre identificeert, interpreteert al, uiteraard. Maar ook: wie het subtiele spel van generische participatie in kaart brengt, laat zien hoe het werk een mens- en een wereldbeeld vormgeeft, zoals bleek uit de genreparodie in *Een soort van middel-eeuwen* en de lyrische subjectivering in *Schaduwkind Suite*.

De generische hybriditeit van het hoorspel staat kortom niet alleen voor een intermediale en multimodale openheid maar ook voor een interpretatieve rijkdom. Helmut Heißenbüttel, de experimentele auteur en theoreticus van het hoorspel, besluit zijn klassiek geworden essay 'Horoskop des Hörspiels' in 1968 met de volgende drie zinnen die hybriditeit en de genrevernieuwing van het hoorspel in die zin aanmoedigen: 'Alles ist möglich. Alles ist erlaubt. Das gilt auch für das Hörspiel.' (1970:36).

Bibliografie

- Adam, J.-M. & Heidmann, U. 'Six propositions pour l'étude de la généricité', in: Baroni, R. & Macé, M. (red.) *Le Savoir des genres*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, 21-34.
- Adam, J.-M. *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*. Louvain-la-Neuve: Academia, 2011.
- Bernaerts, L. 'Verhalen voor het oor. Traditie en opleving van het hoorspel', in: *Ons Erfdeel*, 57 (4), 2014, 104-111.
- Bulte, I. *Het Nederlandse hoorspel: Aspecten van de bepaling van een tekstsoort*. Utrecht: HES, 1984.
- Crook, T. *The Sound Handbook*. London: Routledge, 2012.
- De Benedictis, A.I. *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*. Torino: EDT, 2004.
- Dunn, A. 'Structures of Radio Drama', in: Fulton, H., Murphet, J. & Dunn, A. (red.) *Narrative and Media*. Cambridge: Cambridge UP, 2005, 191-202.
- Genette, G. 'Introduction à l'architexte', in: Genette G. e.a., *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 1986, 89-159.
- Hartner, M. 'Hybrid Genres and Cultural Change: A Cognitive Approach', in: Basseler, M., Nünning, A. & Schwanecke, C. (red.) *The Cultural Dynamics of Generic Change in Contemporary Fiction. Theoretical Frameworks, Genres and Model Interpretations*. Trier: WVT, 2013, 163-182.

- Heißenbüttel, H. 'Horoskop des Hörspiels', in: Schöning, K. (red.) *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1970, 18-36.
- Huwiler, E. *Erzähl-ströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*. Paderborn: Mentis, 2005.
- Kress, G. *A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London: Routledge, 2010.
- Lockhorn, E. 'Schrijvend begreep ik mijn verdriet pas', in: *Vrij Nederland*, 23-12-2003.
- McHale, B. 'Beginning to Think about Narrative in Poetry', in: *Narrative*, 17 (1), 2009, 11-27.
- McHale, B. 'The Unnaturalness of Narrative Poetry', in: Alber, J., Nielsen, H.S. & Richardson, B. (red.) *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013, 199-222.
- Missinne, L. *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Nagley, J. 'Suite', in: Latham, A. (red.) *Oxford Companion to Music*. Oxford, Oxford University Press, 2011. Geraadpleegd 20 juli 2017 op <http://www.oxfordreference.com/>
- Phelan, J. *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2007.
- Pfeijffer, I.L. *Het glimpen van de welkwiek*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2001.
- Pfeijffer, I.L. *Een soort van middeleeuwen*. NTR, 4-4-2015.
- Schaeffer, J.-M. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989.
- Schmedes, G. *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster/ New York: Waxmann, 2002.
- Schneider, I. 'Hörspiel', in: Lamping, D. (red.) *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2009, 380-386.
- Sinding, M. 'After Definitions: Genre, Categories, and Cognitive Science', in: *Genre*, 35, 2002, 181-220.
- Sinding, M. 'Genera Mixta: Conceptual Blending and Mixed Genres in *Ulysses*', in: *New Literary History*, 36 (4), 2005, 589-619.
- Sinding, M. 'Blending in a *baciyelmo*: *Don Quixote's* Genre Blending and the Invention of the Novel', in: Schneider, R. & Hartner, M. (red.), *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications*. Berlin/ New York: De Gruyter, 2012, 147-172.
- Thomése, P.F. & Van Binsbergen, C. *Schaduwkind Suite*. Amsterdam: Rubinstein, 2014. [CD]
- Van Leeuwen, Th. *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge, 2005.

BIJDRAGE BUITEN HET THEMA

PHILOLOGY AND THE DIGITAL WRITING PROCESS

Thorsten Ries
(Ghent University)

While contemporary authors have widely shifted from pen and scratch paper to word processors, questions have arisen whether there is still a material basis for textual criticism, historical critical editions and the French critique génétique. The whole field of study has been written off by scholars like Wolf Kittler, Jacques Derrida and Marita Mathijsen, stating that writing with a text processor leaves ‘no trace [...] of the [author’s] revision’, rendering any inquiry of the *avant-texte* impossible, as it allegedly cannot be reconstructed ‘in a material sense’:

So, if it is possible to delete the once written letter at any time, there will be no trace left of the [author’s] revisions. [...] Even if [an author] had the idea to preserve all of his deleted passages on a separate storage medium, there would be little left to do for the scholarly editors. Because a printout of these passages in chronological order would already be the critical edition. Which leaves the question open whether philology and literature as we knew them will survive this technology.

(Kittler 1991: 235)

With the computer, everything is rapid and so easy; you get to thinking that you can go on revising forever. Writing is so amazingly fast and easy. [...] During this same time you no longer retain the slightest visible or objective trace of corrections made the day before. [...] Previously, erasures and added words left a sort of scar on the paper or a visible image in the memory. There was a temporal resistance, a thickness in the duration of the erasure. But now everything negative is drowned, deleted; it evaporates immediately, sometimes from one instant to the next. [...] Another provocation for “genetic criticism”, as it is called, which has developed around drafts, multiple versions, proofs, and the like.

(Derrida 1996: 24)

Manuscripts teach us that a text is the effect of a working process, made visible in the living memory of the manuscript. The *généticiens* defend what they call the third dimension of the text, which is to be found in the nonlinear manuscript. [...] [But this] is no longer applicable to [contemporary] authors, as they work in completely different dimensions. Genetic study of a text has become impossible. [...] The *Sofortkorrektur* [i.e. instant revision] and the [*avant texte*] will become categories which are no longer possible to reconstruct in a material sense, [as they] leave no traces.

(Mathijsen 2009: 235)

The selected quotes formulate concerns of humanist scholars about the recording, transmission, stability and relevance of the historical born-digital record that would form the material basis of historical-critical textual scholarship and genetic

editions. The from a current digital forensic point of view inaccurate statements date back seven, 20 and 25 years – they document historical stages of reasoning about the materiality of the born-digital record and its transmission from the perspective of routinized users with a professional background in paper-based analytical bibliography, philology including critical manuscript and typescript analysis, textual criticism and scholarly editing. It is remarkable that the editor of Franz Kafka's published works, Wolf Kittler (Kittler 1990, Kafka 1996), already thinks about the transmission of born-digital drafts self-archived by an author on separate storage media, about different material qualities of transmission and the effect of this specific type of materiality of the born-digital record on the structure and purpose of the historical-critical edition. A few years later, Derrida's interview statement in *The Word Processor* about writing on his 'small Mac' computer reflects not only his self-observation of a different rhythm, a different temporal resistance of the digital writing process compared to writing by hand or with a typewriter and a different linearity and dependency of the user on the function of the word processor, but also his immersion into the 'invisible' graphical user interface of his Macintosh computer (Emerson 2014: 25, *passim*). As Wolf Kittler, his personal experience with the word processor made him believe that a deleted character, word or text passage in this theatrical 'scene' of writing 'evaporates immediately, sometimes from one instant to the next' without 'the slightest visible or objective trace of corrections made the day before' – and at the same time, as Kittler, he also sees the phenomenon of digital self-archiving when he mentions authors who fetishize first versions of an essay, a novel or a poem that they keep on a floppy disk (Kittler 1991: 29). Marita Mathijssen, specialist for scholarly editing of 19th century Dutch literature, referred to the same 'provocation for "genetic criticism"' when she warned 13 years later that 'genetic study [...] bec[a]me impossible' as the digital writing process 'leave[s] no traces', arguing that for contemporary authors, the three spacio-temporal dimensions of the writing process that the *critique génétique* identified (Hay 1984) have been replaced by differently aligned ensembles of digital writing tools and online publishing channels ('completely different dimensions'). The specific materiality of the born-digital record of the literary writing process becomes indeed a categorical problem for philology, as Christian Benne indicates when he reconstructs the history of the literary manuscript as an object of study (Benne 2015: 635, *passim*). In his lecture series *Bitstreams. The Future of Digital Literary Heritage* at the KIS-LAK center at UPenn Libraries, Matthew Kirschenbaum refutes the idea of the primary record defined as physical object as '[e]lectronic texts, files, feeds and transmissions of all sorts' – Kirschenbaum mentions blogs, tweets, facebook, youtube and instagram – 'are also indisputably primary records.' (Kirschenbaum 2016b: 0:24:50). These primary records propagate through system levels and networks by copying and multiplication of bits, he argues, which, on the one hand, result in the relevance of different bibliographic aspects such as encoding errors and and metadata such as timestamps and geolocation data, but also in a funda-

mental instability of these born-digital records ‘in the sense that they rest upon the foundations of other data, what is quite literally in the trade known as meta-data, in order to be legible under the appropriate computational regiments, which I have previously termed as formal materiality’ (Kirschenbaum 2016b: 0:22:40; 0:30:05).

The three historical statements by Kittler, Derrida and Mathijsen discussed above have to be corrected from today’s perspective: digital forensic tools and methods enable the digital philologist to reconstruct born-digital *dossiers génétiques*. In many cases, large amounts of deleted textual draft versions can be recovered from archived storage media, depending on the specific material transmission and historical technological setup. The analysis of the ‘forensic materiality’ of the born digital record, Kirschenbaum’s antonym to the mentioned ‘formal materiality’ (2008), requires different skills. The ‘e-palaeographer’ (Kirschenbaum 2016b: 00:43:54, citing a term coined by Robert J. Morris) must be ‘conversant in the antiquarian cants of vanished operating systems, file systems, file formats, and data structures, as well as specialized tools like hex viewers, file carvers, and emulators’ in order to ‘carefully reconstruct the composition process of works [from an author’s] hard drives’ (Kirschenbaum 2016a: 232-233).

The present article will give an introduction to some of these digital forensic recovery and analytical methods against the backdrop of genetic criticism, scholarly editing and philology. It will discuss methodological implications of the born-digital record’s specific historical materiality for our understanding of fundamental concepts such as ‘document’, ‘trace’, ‘variant’ / ‘version’ and the materiality of the literary writing process itself.

The born-digital dossier génétique: the digital forensic perspective and distributed digital materiality

Since the beginning of the millennium, early theoretical advances and approaches to born-digital genetic criticism have been made in the context of the French *critique génétique* (Lebrave 2006, Hay 2006), the German project *Zur Genealogie des Schreibens* (Giuriato, Stingelin and Zanetti 2006, Stingelin and Thiele 2009), as well as in media studies, history, bibliography (Gitelman 2006) and archival studies. In his recent book *Track Changes. A Literary History of Text Processing* (2016a), Matthew Kirschenbaum gives a wide-ranging account of the history of literary text processing, ranging from Charles Bukowski, Stephen King and Isaac Asimov via Max Barry up until today. Other important genetic studies work with born-digital material self-archived by donors (Vauthier 2014a, 2014b, 2016, Crombez and Cassiers 2015, Wilken 2014).

In the wake of Kirschenbaum’s *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination* (2008), his subsequent publications (Redwine et al. 2010, Kirschenbaum 2011, 2013, 2014, 2016a) and the work of Luciana Duranti (2009, 2010),

Jeremy Leighton John (2012), Susan Thomas (2007, Redwine et al. 2010), Doug Reside (2011, 2012, 2014a, 2014b, Kirschenbaum and Reside 2013) and many others in international projects on digital preservation, personal digital archives (e.g. PLANETS, NESTOR, InterPARES and PREMIS, Redwine 2015, PDA 2017 conference), forensic imaging has become one of the standard practices for long-term preservation of storage devices in archives, libraries and memory institutions (Redwine et al. 2010, John 2012, Dappert et al. 2016). From the point of view of the *critique génétique*, original hard drives (and forensic images of these) are especially interesting, as they are likely to contain draft snapshots and traces of writing processes preserved in digital documents, recoverable temporary files, residuals of deleted files and metadata in numerous locations. This has been demonstrated at rather limited, exemplary scale in several publications, for floppy-disk based assets as well as for hard drives (Ries 2010a, Reside 2011, Kirschenbaum and Reside 2013, Kirschenbaum 2014, Ries 2016).

Bitstream-preserving images are bit-precise representations of the original physical medium's data structure which are therefore suitable for long-term preservation as well as digital forensic analysis and data recovery. Forensic images ensure fixity of the evidence, can be authenticated and cited with hash values, mounted in other operating systems or analyzed with forensic tools. They may even serve as a basis for virtualisation. Well-known examples are the emulations of Salman Rushdie's *Mac Performa 5400/180* (Rockmore 2014) and Vilém Flusser's *Apple Macintosh* (bwFLA 1992-2016, collaborating with iMAL, Resurrection Lab, Brussels).

The digital document and the digital trace are not a self-sufficient piece of evidence, as they have to be read against the backdrop of their original system context, a specific historical ensemble of hardware, operating system, application and usage data. Files, textual data, metadata and contextual information relevant for the born digital *dossier génétique* are to be found distributed throughout several layers of the archived system. The technical interdependence of trace and context in digital forensic analysis can be described as the 'distributed' and 'layered materiality' of the digital historical record. The terms quoted refer to Jean-Francois Blanchettes *A Material History of Bits* (2011), where he analyses the historical role of modularisation, layered stack design and distributed computing for the development of infrastructures as abstractions that have the purpose to 'reliev[e] users and programmers from the specific constraints of the material resources of computation', but always come with '*efficiency trade-offs* their abstraction requires' (Blanchette 2011: 1042). These abstractions, however, leave their imprint in system design, mechanisms and, ultimately, in the digital forensic record. Johanna Drucker gives a compelling summary of the idea of *distributed digital materiality*, establishing a link with 'forensic approaches' (Drucker 2013: par. 21):

Distributed materiality focuses on the complex of interdependencies on which any digital artefact depends for its basic existence. In a distributed approach, any digital "entity" is

dependent on servers, networks, software, hosting environments and the relations among them just as surely as a biological entity depends upon atmospheric and climatic conditions. An extension of forensic approaches, the distributed concept requires attention to the many layers and relationships of hardware, software, bandwidth, processing, storage, memory, and other factors. [...] We can understand all textual and material production in the same way — as dependent upon interrelated systems and conditions.

Taking a similar angle, Jeremy Leighton John stresses the role of the ‘multi-evidential perspective’ in digital forensics in the advisory for ‘Customary Practice for Memory Institutions’ of his guide *Digital Forensics and Preservation* (John 2012: 43):

Context and Integration: Forensics and the curatorship and scholarship of personal archives both hinge on an understanding of the value of context. In forensics this is known as the multi-evidential perspective, where a number of diverse extant traces are examined and interpreted in order to retrospectively infer an ancestral state or event. [...]

John derives the importance of this principle for forensics from the ‘scale, complexity and intertwining levels of abstraction that exist in modern computing systems’ through which ‘small, seemingly independent, extant traces serve to corroborate each other making it possible to build up a picture of past events or objects’ (John 2012: 13). For example, determining the correct reference time of a system, for instance, can be a ‘labyrinthine task’ which requires a multi-evidential approach involving distributed resources ‘in an approach that is strongly reminiscent of scholarly methods of textual analysis’ (John 2012: 13).

The concept of *distributed digital materiality* and the multi-evidential perspective formulate the interdependence of the digital object or trace with its specific historical computing context from a forensic as well as a philological point of view. Copies and fragments of digital objects, as well as metadata have been propagated throughout the system and connected network during the writing process, leaving traces that might not have been effectively erased by other, subsequent system processes over time. Variant draft material produced during the writing process is therefore potentially highly distributed throughout an operating system, its several layers and locations, formally determined by the specific process stage. Variant draft snapshots might be found within the original document file itself or in temporary or autobackup files and even in trashbin folders or on separate, protected system snapshot partitions or backup media.

It is important to understand that the specific material distribution, transmission and forensic access method for each of these types of traces on media curated in an archive are highly version-specific and in itself a matter of the history of computing. For instance, *fast save* feature artefacts can (mainly) be found in digital documents and temporary files created by pre-2007 versions of Microsoft Word that worked based on the .doc binary format. Deleted and variant text passages of a document may still be embedded in a document’s or temporary file’s data stream in clear text, sometimes text may be garbled with other data patterns.

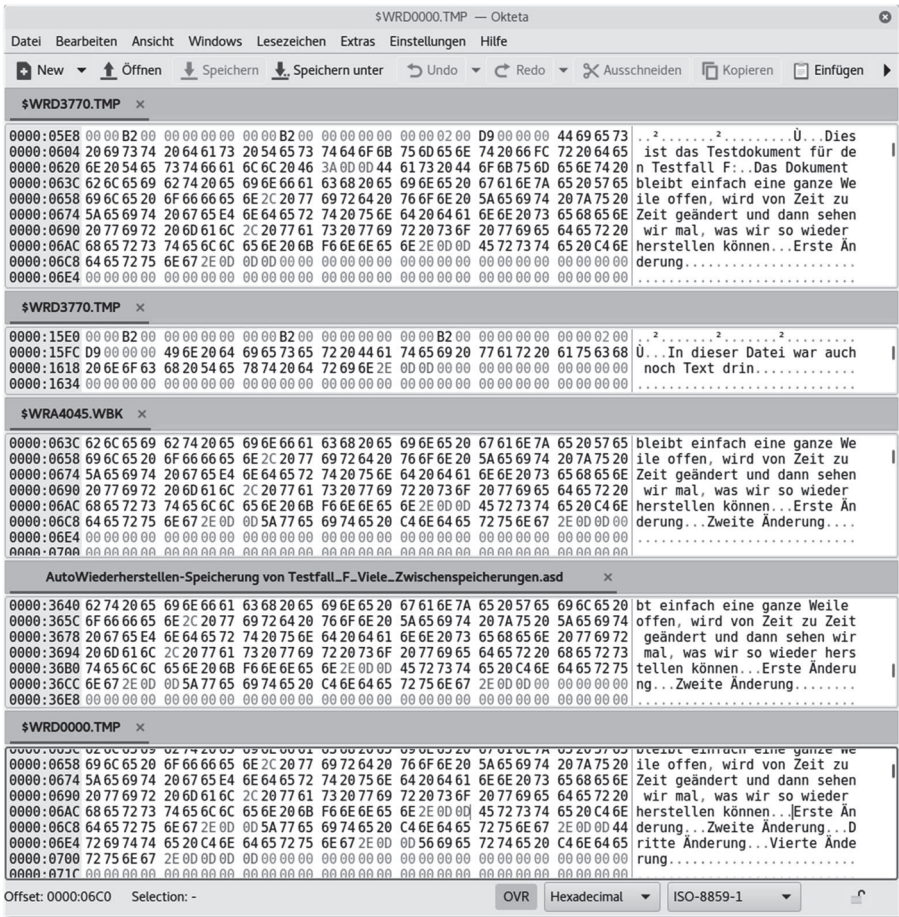


Fig. 1: Recovered temporary files from a writing process experiment in Microsoft Word (2000), TMP, WBK, asd files, viewed in a hex editor (Okteta).

Typical file names of such temporary data are [-WRD[...].tmp] (document), [-WRL[...].tmp] (clipboard), [-WRA[...].wbk] (automatic backup), [-WRS[...].tmp] (scratch file) and [-WRA[...].tmp] or [[...].asd] (autorecovery file), according to Microsoft’s *Description of how creates temporary files* (2017). Fig. 1 shows the traces of a short writing experiment under controlled conditions, where a Microsoft Word 2000 word processor created temporary files, autorecovery and backup files ([-WRD[...].tmp], [-WRA[...].wbk], [[...].asd]) over a short editing cycle that were recoverable with forensic means. One of the temporary files ([-WRD3770.tmp]) even preserved a text passage that was deleted before the file was saved to the hard disk with a file name for the first time – this file actually preserved multiple variant snapshots of the text with the *fastsave* mechanism. If e-palaeographers analyse the digital record of editing cycles performed on more recent version of Microsoft Word, after the switch to the

Office Open XML format (docx) in 2007, they will find that the structure of files such as document.xml and footnotes.xml contained in all docx file ZIP containers embeds *RSID-tags* (XML revision identifier tags) which reveal the chronological, genetic layering of the document. (Garfinkel and Migletz 2009, Fu, Sun, Liu et al. 2011, Ries 2010a: 162-169, mention of *RSID-tags* also Redwine et al. 2010: 46). Some temporary files created by Word-installations of this generation are written in ZIP-compressed XML-based formats, other in updated versions of the older binary format, which has implications for file recovery and analysis (Garfinkel and Migletz 2009).

Thomas Kling's Herodotus-chapter in 'Projekt Vorzeitbelebung'

As an example for the spread of traces throughout an archived system, I would like to introduce a selection of traces from the born-digital dossier génétique of German poet Thomas Kling's *Projekt Vorzeitbelebung* (Project Prehistory Revival), a collection of short essays published in his last book *Auswertung der Flugdaten* (Flight Data Analysis, 2005).

Thomas Kling was one of the most renowned German avant garde poets from the 1980ies up till today. His work was closely related to the poetics of the *Vienna Group* of poets (H.C. Artmann, Konrad Bayer, Oswald Wiener, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker and others). Among Kling's friends and collaborators were not only poets, publishers and critics such as Kurt Aebli, Marcel Beyer, Christian Döring, Aris Fioretos, Tobias Lehmkuhl, Norbert Wehr, Hubert Winkels, to name but a few, he often performed with the musician Frank Köllges, worked and published together with his life partner and visual artist Ute Langanky. Kling had an impressive network amongst the lively visual arts scene in Cologne (Wix 2017). In recent research, the genetic criticism approach has been applied to Thomas Kling's poems *manhattan mundraum* and *manhattan mundraum zwei* by Gabriele Wix (Wix 2016). It is this research perspective to which I add digital forensics and the examination of born-digital documents and objects as primary sources.

The digital documents, residual and recoverable temporary files that belong to the digital record of the writing process of *Projekt Vorzeitbelebung* are disseminated across the system- and data-partitions of two hard drives preserved in the Thomas Kling Archive, Stiftung Insel Hombroich. The reason for this distribution of the digital forensic record is partly due to hardware failure: Thomas Kling had migrated to a new Windows XP computer¹ during the early stages of his work on *Projekt Vorzeitbelebung* after the hard drive of his Windows 95/98-based laptop broke

1. Hard drive, Thomas Kling Archive: MIC (Western Digital), Model: IC25N060ATMR04-0, capacity 60gb, 2.5"/SSL, IDE, FAT32/Extd, three partitions. Part No: 08K0634H695550P43, Serial No.: K3JR4NXH. Image hashes (dd): MD5: c2bc72b9a6eb2c1a8ce3e025e551b761; SHA1: 3488ea3f5bc6f8e987ae6d64afa6f35ae3cc16c6; SHA256: 67aa7cb607e86b3593e16efc7d24671805fb007538013d148636987338ef6c74.

down in June 2004.² This hardware defect interrupted the author's work on *Projekt Vorzeitbelegung* and *Auswertung der Flugdaten*, setting him back to his backed up document versions during a time period in which his health condition deteriorated. The data partition of the defective hard drive has been later recovered and imaged in a forensic laboratory in 2012 for the Thomas Kling Archive, preserving substantial amounts of recoverable data on bitstream-preserving images, amongst which early stages of *Projekt Vorzeitbelegung* and *Auswertung der Flugdaten*.

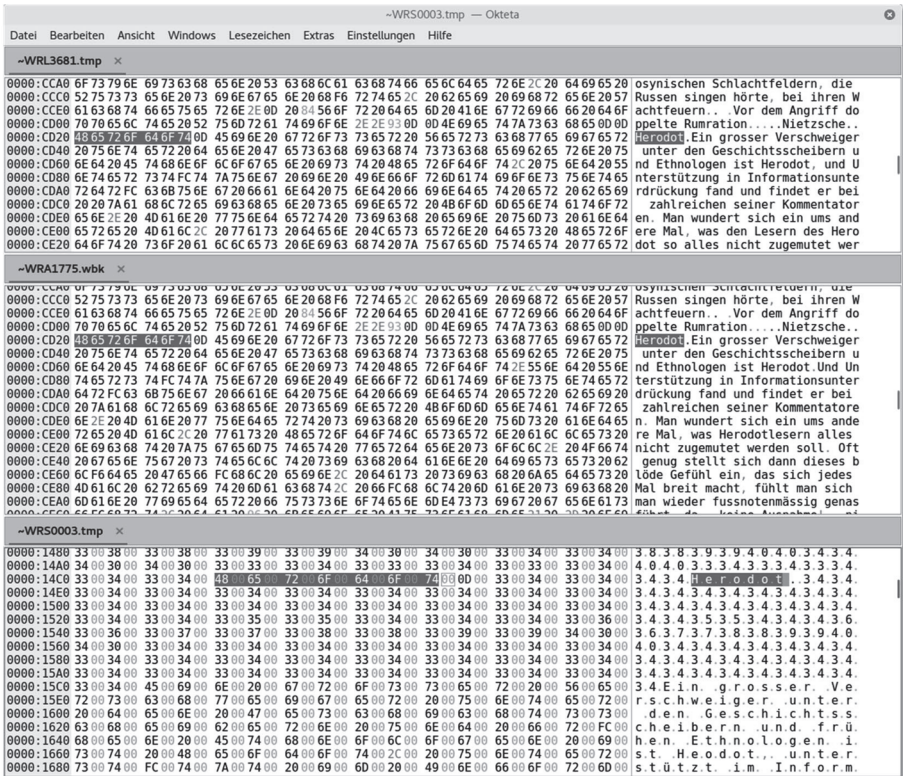


Fig. 2: The start of the *Herodotus*-chapter of *Projekt Vorzeitbelegung* in the files [-WRL3681.tmp], [-WRA1775.wbk] and [-WRS0003.tmp], viewed in a hex editor (Okteta), title highlighted.

A closer look at these born-digital draft versions of the last short essay of *Projekt Vorzeitbelegung*, titled *Herodotus*, on the hard drive of the Windows XP-based laptop illustrates the difference of file formats and the dissemination of

2. Hard drive, Thomas Kling Archive: Fujitsu MHF2043AT (1999), capacity 4,3gb, 2,5", IDE ATA, FAT32, two partitions. Part No.: CA01758-B940000G, Serial No.: 01223181. The drive was defective, the data partition could be imaged in the forensic lab at Kroll Ontrack. Image hashes (dd): MD5: ca4ef603244d0d56e5a80b6e8066dd85; SHA1: e3fe2b8b0552865d806ac5e0cb18408582e0e44a; SHA256: 67aba08405ed1f185cd0281dc60506d827c2ddf31813257852f8abafa077798.

draft versions across the system. The automatically generated temporary and backup files [-WRL3681.tmp] (clipboard),³ [-WRA1775.wbk] (autobackup)⁴ and [-WRS0003.tmp] (scratch file)⁵ (fig. 2) are located in two different application data and temporary data folders of the local ‘documents and settings’ path of the system partition, whereas the documents files [Bakchen etc.doc]⁶ and [Auswertung der Flugdaten.doc]⁷ are to be found in folders on Kling’s private data partition. With the *undelete*-tool included in the forensic tool suite *SleuthKit*, large amounts of temporary files from this respective folder on the data partition can be recovered, as example stores here [_WRD1744.TMP]⁸ (fig. 3). Furthermore, a file fragment containing a version of the first paragraph of the *Herodot* essay has been recovered from the drive slack (fig. 4).⁹

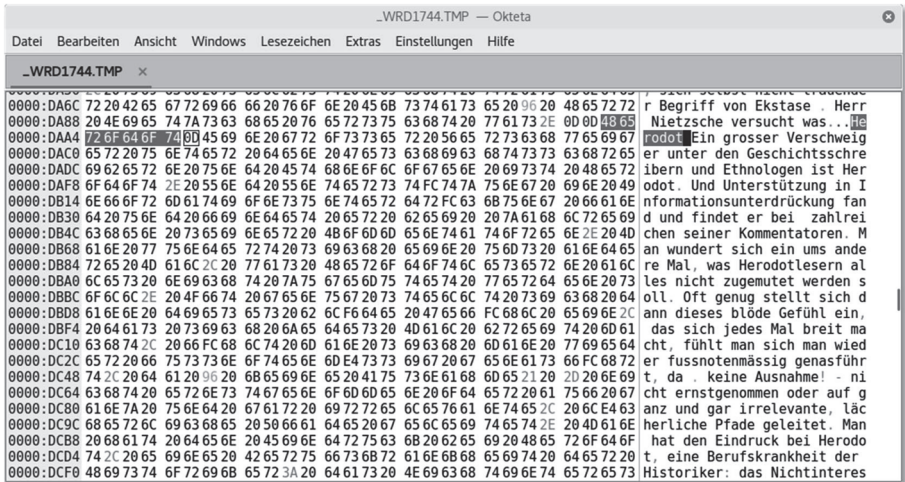


Fig. 3: The start of the *Herodot*-chapter of *Projekt Vorzeitbelebung* in the ‘undeleted’ file [_WRD1744.TMP], viewed in a hex editor (Okteta), title highlighted.

- File name: [-WRL3681.tmp], Microsoft Word temp file (clipboard); location: hard drive (see footnote 1), path: C://Dokumente und Einstellungen/Thomas Kling/Anwendungsdaten/Word, 105,0 kb (104.960 bytes), MD5 hash: adb0061220bc80fcd9512ac32a3c222d.
- File name: [-WRA1775.wbk], Microsoft Word temp file (autobackup, autorecovery); location: hard drive (see footnote 1), path: C://Dokumente und Einstellungen/Thomas Kling/Anwendungsdaten/Microsoft/Word, 105,5 kb (105.472 bytes), MD5 hash: d98750dec83c31bc98cfebdc0e026020.
- File name: [-WRS0003.tmp], Microsoft Word temp file (scratch file); location: hard drive (see footnote 1), path: C://Dokumente und Einstellungen/Thomas Kling/Lokale Einstellungen/Temp, 36,5 kb (36.460 bytes), MD5 hash: 80b5e637832cf56b4700a4af51a00a47.
- File name: [Bakchen etc.doc], Microsoft Word document file; location: hard drive (see footnote 1), path: D://Neuer Band 2005, 139,8 kb (139.776 Bytes), MD5 hash: 1f767b85299bb1e9c2c46dc82bab8b3d. (Many instances of this file in different versions can be ‘undeleted’ from the forensic image.)
- File name: [Auswertung der Flugdaten.doc], Microsoft Word document file; location: hard drive (see footnote 1), path: D://AUSWERTUNG DER FLUGDATEN, 212,0 kb (211.968 Bytes), MD5 hash: ab30ec52309210a8155112bd62fc3faf. (Many instances of this file in different versions can be ‘undeleted’ from the forensic image.)
- File name: [_WRD1744.TMP], Microsoft Word temp file (document), result of file undelete (probably true positive, multiple non-sequential fragments); location: hard drive (see footnote 1), path: D://Neuer Band 2005, 105,0 kb (104.960 Bytes), MD5 hash: 6be3c47c5ddec96733e7b177822ad551.
- File fragment, located in file slack on hard drive (see footnote 1). Offset on forensic image: 50271124030.

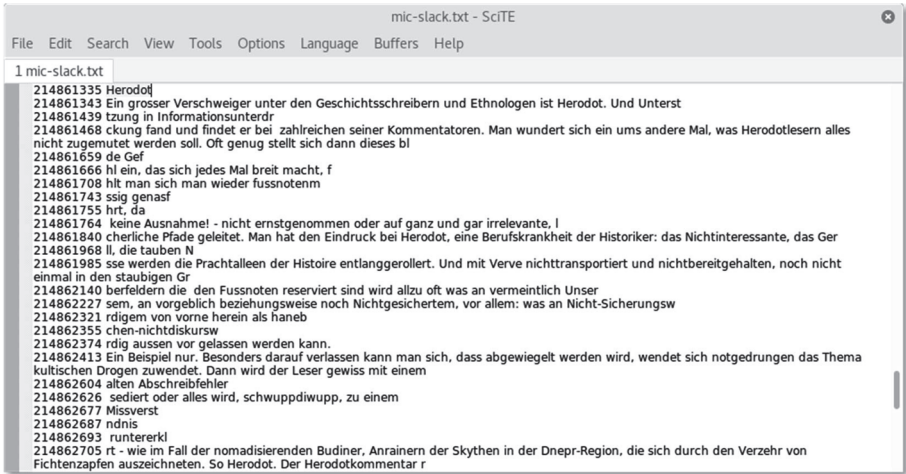


Fig. 4: The start of the *Herodot*-chapter of *Projekt Vorzeitbelebung* in a file fragment found in drive slack viewed in a text editor (SciTe), title highlighted.

The comparison of the extracted textual versions of the passage selected for this article, the first paragraph of *Herodot*, reveal the complete history of this passage, which in the final, printed version reads as follows (Kling 2005: 80):

Herodot

Ein großer Verschweiger unter den Geschichtsschreibern und Ethnologen ist Herodot. Und Unterstützung in Informationsunterdrückung fand und findet er bei zahlreichen seiner Kommentatoren. Man wundert sich ein ums andere Mal, was Herodotlesern nicht alles zugemutet werden soll. Oft genug stellt sich dann dieses blöde Gefühl ein, das sich jedes Mal breitmacht, fühlt man sich man wieder fußnotenmässig genasführt, da – keine Ausnahme! – nicht ernstgenommen oder auf ganz und gar irrelevante, lächerliche Pfade geleitet. Man hat den Eindruck bei Herodot, einer Berufskrankheit der Historiker beizuwohnen: das Nichtinteressante, das

Herodotus

One great concealer amongst the historiographers and ethnologists is Herodotus. And he found and still finds support for his information concealment from many of his commentators. Every once in a while one wonders what readers of Herodotus are expected to put up with. Often enough the reader gets this unpleasant feeling that one always has when being given the runaround in footnotes, when – not an exception! – one is not being taken seriously or led down entirely irrelevant, ludicrous paths. Reading Herodotus, one gets the impression to witness the effect of an occupational disease: the uninteresting, the debris, the deaf nuts are paraded

Geröll, die tauben Nüsse werden die Prachtalleen der Histoire, dann der Posthistoire, entlanggerollert, mit Verve werden sie *nichttransportiert* und *nichtbereitgehalten*, noch nicht einmal in den staubigen Gräberfeldern, die den Fussnoten reserviert sind; allzu oft wird außen vor gelassen, was an vermeintlich Unseriösem, an vorgeblich beziehungsweise noch Nichtgesichertem, vor allem: was an *Nicht-Sicherungswürdigem* von vorneherein als hanebüchen-nichtdiskurswürdig gilt.

along the boulevards of the histoire, then the posthistoire, with verve they are *not-transmitted* and *not-preserved*, not even in the dusty burial grounds that are reserved for the footnotes; all too often is excluded what is regarded as dubious, what is allegedly not or just not yet ascertained, and most of all: things that a priori seem too absurd to be worth preservation or discussion.

The comparison of the extracted texts shows that the versions of this particular passage in the document files [Bakchen etc.doc], [Auswertung der Flugdaten.doc], the recovered temporary file [_WRD1744.TMP] and the drive slack fragment are identical – Kling worked on different passages of *Auswertung der Flugdaten* during this time, and these are where the versioned content these files differs. The content of the files [-WRL3681.tmp], [-WRA1775.wbk], [Bakchen etc.doc] and the printed text show best the development of the text, changes are highlighted:

[~WRL3681.tmp]

[~WRA1775.wbk]

[Bakchen etc.doc]
 ([Auswertung der
 Flugdaten.doc],
 [_WRD1744.TMP],
 drive slack fragment)

*Auswertung der
 Flugdaten (2005)*

Herodot

Ein grosser Verschweiger unter den Geschichtsschreibern und Ethnologen ist Herodot. Und Unterstützung in Informationsunterdrückung fand und findet er bei zahlreichen seiner Kommentatoren. Man wundert sich ein ums andere Mal, was den Lesern des Herodot so alles nicht zugemutet werden soll. Immer steht dann dies zu vermuten, ein blödes Gefühl, das sich da jedes Mal breit macht, fühlt man sich man wieder Fussnotenmässig genasführt oder auf ganz und gar irrelevante Pfade geleitet. nicht interessante immer an Unserösem, Nichtgesichertem, vor allem: Nicht-Sicherungswürdigem! von vorne herein als Hanebüchenem vom akademischen Diskurs ausgeschlossenen

Herodot

Ein grosser Verschweiger unter den Geschichtsschreibern und Ethnologen ist Herodot. Und Unterstützung in Informationsunterdrückung fand und findet er bei zahlreichen seiner Kommentatoren. Man wundert sich ein ums andere Mal, was Herodotlesern alles nicht zugemutet werden soll. Oft genug stellt sich dann dieses blöde Gefühl ein, das sich jedes Mal breit macht, fühlt man sich man wieder Fussnotenmässig genasführt, da keine Ausnahme! - nicht ernstgenommen oder auf ganz und gar irrelevante, lächerliche Pfade geleitet. Man hat den Eindruck bei Herodot, eine Berufskrankheit der Historiker: das Nichtinteressante, das Geröll, die tauben Nüsse werden die Prachtalleen der Histoire entlanggerollert. Und mit Verve nichttransportiert und nichtbereitgehalten noch nicht einmal in den staubigen Gräberfeldern die den Fussnoten reserviert sind wird immer an Unserösem, Nichtgesichertem, vor allem: Nicht-Sicherungswürdigem! von vorne herein als Hanebüchenem vom akademischen Diskurs ausgeschlossenen

Herodot

Ein grosser Verschweiger unter den Geschichtsschreibern und Ethnologen ist Herodot. Und Unterstützung in Informationsunterdrückung fand und findet er bei zahlreichen seiner Kommentatoren. Man wundert sich ein ums andere Mal, was Herodotlesern alles nicht zugemutet werden soll. Oft genug stellt sich dann dieses blöde Gefühl ein, das sich jedes Mal breit macht, fühlt man sich man wieder Fussnotenmässig genasführt, da - keine Ausnahme! - nicht ernstgenommen oder auf ganz und gar irrelevante, lächerliche Pfade geleitet. Man hat den Eindruck bei Herodot, einer Berufskrankheit der Historiker: das Nichtinteressante, das Geröll, die tauben Nüsse werden die Prachtalleen der Histoire entlanggerollert. Und mit Verve nichttransportiert und nichtbereitgehalten, noch nicht einmal in den staubigen Gräberfeldern die den Fussnoten reserviert sind wird allzu oft was an vermeintlich Unserösem, an vorgeblich beziehungsweise noch Nichtgesichertem, vor allem: was an Nicht-Sicherungswürdigem von vorne herein als hanebüchen nichtdiskurswürdig ausen vor gelassen werden kann.

Herodot

Ein grosser Verschweiger unter den Geschichtsschreibern und Ethnologen ist Herodot. Und Unterstützung in Informationsunterdrückung fand und findet er bei zahlreichen seiner Kommentatoren. Man wundert sich ein ums andere Mal, was Herodotlesern nicht alles zugemutet werden soll. Oft genug stellt sich dann dieses blöde Gefühl ein, das sich jedes Mal breit macht, fühlt man sich man wieder Fussnotenmässig genasführt, da - keine Ausnahme! - nicht ernstgenommen oder auf ganz und gar irrelevante, lächerliche Pfade geleitet. Man hat den Eindruck bei Herodot, einer Berufskrankheit der Historiker beizuwohnen: das Nichtinteressante, das Geröll, die tauben Nüsse werden die Prachtalleen der Histoire, dann der Posthistoie, entlanggerollert, mit Verve werden sie nichttransportiert und nichtbereitgehalten, noch nicht einmal in den staubigen Gräberfeldern, die den Fussnoten reserviert sind; allzu oft wird außen vor gelassen, was an vermeintlich Unserösem, an vorgeblich beziehungsweise noch Nichtgesichertem, vor allem: was an Nicht-Sicherungswürdigem von vorne herein als hanebüchen nichtdiskurswürdig gilt.

¹Herodot

Ein grosser Verschweiger unter den Geschichtsschreibern und
 [1frühen¹⁷⁽⁻⁾] Ethnologen ist He¹⁷[r]odot¹,¹⁷] unterstützt
 [[1i[¹m²n] ¹Informations²unterdrückung³darin]]⁵[[⁵u¹⁷U]nd
 Unterstützung] ⁴in Informationsunterdrückung] [²von seinen⁵ fand
 und findet er bei] ⁴[zahlreichen] ⁵[seiner] [¹M⁴K]ommentatoren.
⁶Man wundert sich ein ums andere Mal, was
 [[⁶den¹⁸seinen⁶L¹⁹Herodot]esern ¹⁹⁽⁻⁾[des H⁶t⁷e⁷rodot [⁷d⁸s]o]
 alles nicht zugemutet werden soll. ¹⁵[[¹⁵Immer steht dann dies zu
 vermuten, ein blödes¹⁹Oft genug stellt sich das blöde] Gefühl
¹⁹[ein], das sich da jedes Mal breit macht, fühlt man sich man
 wieder [¹⁵F¹⁹fussnotenmässig genasführt¹⁹,²⁰[da [²⁰nicht selten
 gerade²¹- keine Ausn²¹ha²²ahme! -]] nicht ernstgenommen]
 oder auf [¹⁵nicht interessante¹⁶ ganz und gar irrelevante
²³[, lächerliche] Pfade geleitet⁽⁻⁾[T]].] ²³[Man hat den Eindruck bei
 Herodot: ²⁵[²⁶,]eine [²⁶b²⁷B]erufskrankheit der Hist²⁷⁽⁻⁾[r]oriker
²⁷⁽⁻⁾[P]] [⁹das [²³P²⁴N²⁴ichtinteressante ²⁷⁽⁻⁾wird]] ²⁷[, das Geröll, die
 tauben Nüsse [²⁷werden]²⁹wird] die Pracht²⁷[strassen²⁸alleen]
 der Histoire entlanggerollt] ³⁰[mitVerve
 nicht]transportiert³⁴[[³⁴,³⁵und] nichtbereitgehalten]⁹,³⁰und
 noch³³⁽⁻⁾[t] nicht einmal in den staubigen [³⁰Gelassen
 der³²Gräberfeldern die den] Fussnot³⁰ne³¹en] ³²[reserviert
 sind.]]] ⁹Vermutlich immer an [⁹u¹³U]nserösem, [⁹n¹²N]icht
 [⁹_¹⁴⁽⁻⁾]gesichert⁹etem¹⁰em], ¹¹[vor allem: [¹¹n¹⁴N]icht-
 Sicherungswürdigem!] von vorne herein als Hanebüchen
 [⁹c¹⁰v]om akademischen <⁹d¹⁰D]iskurs ausgeschlossenen

¹Start of writing phase 1

⁷[Insertion in phase 7]

Replacing
²[text]²⁷paragraph]

¹⁹⁽⁻⁾[Deletion] in phase 19

It has to be noted that although the relative, layered sequence of edits can be determined as shown here, due to textual fragmentation, it is not in all cases possible to determine a consistent text status at any given time with certainty.

However, the genetic layering not only clearly shows the correction of typing errors, but the nonlinear development process of the whole text. Thomas Kling starts with the first sentence ‘Ein grosser Verschweiger unter den Geschichtsschreibern und frühen Ethnologen ist Heodot, unterstützt im Informations’ (1) and writes, with a few revisions, through to the end of this passage ‘Vermutlich immer an unserösem, nicht gesichertem, von vorne herein als Hanebüchen com akademischen <diskurs ausgeschlossenen’ (9) before he starts adding sentences in the middle ‘Immer steht dann dies zu vermuten [...] Pfade geleitet’ (15-23), ‘Man hat den Eindruck bei Herodot: das [...] Fussnoten reserviert sind’ (23-32) and goes on revising them.

The discussion of this sample selection demonstrates the dissemination of the born-digital dossier génétique throughout an archived system. It furthermore shows that the material format of the digital record of the writing process – and in fact of each identifiable, individuated digital trace – is determined by the concrete software implementation and software process that created it as a saved document, as a temporary document, autorecovery, clipboard or scratch file in for-

mats specific for that purpose and implementation. The material format of the record may as well be changed by other system processes that influence transmission, for instance overwrite processes that truncated the file of which only a fragment remained in the drive slack.

Philological perspective on the born-digital record and digital materiality

As the materiality of the born digital record is fundamentally different from that of the manuscript or typescript, I would like to spend some thought on the consequences of these aspects of digital forensic materiality for basic philological concepts such as ‘document’, ‘text’, ‘text carrier’, ‘text stage’ and ‘variant’ under a ‘textual condition’ (Kirschenbaum 2013). Kirschenbaum cites the MLA *Statement on the Significance of Primary Records* of 1995 (MLA 1995: 27): “‘A primary record’, the MLA told us in 1995, “can appropriately be defined as a physical object produced or used at a particular past time that one was concerned with in a given instance” (Kirschenbaum 2016b: 00:24:50). He adds: ‘But in that aspect, the MLA was only addressing half the issue. Today, the concept of a primary record can no longer be assumed to be coterminous with that of a physical object. Electronic texts, files, feeds and transmissions of all sorts are also indisputably primary records’ (Kirschenbaum 2016b: 00:25:27). The evolution of technology and today’s use of the term *digital document* as *digital object* obviously complicate the definition of the term *document*, more specifically, its formerly defining interdependence of physical materiality and text. Both in philological and technical definitions of the term ‘document’, the category of physical materiality of the text carrier generally plays a central role. This applies to the metaphorical ‘physical container’ definition (‘the physical vessel (such as a book, manuscript, phonograph record, computer tape) that contains the text’, Shillingsburg 1986: 170) and its digital-aware variants (‘that contains (or incarnates) the text’ Schillingsburg 1996: 174) and even more so for definitions that identify the term document with the physical object (‘A document can be defined as the physical material (mostly paper and ink) on which the configuration of signs is written, which together form the text’, translation T.R., Van Hulle 1998: 93). From a media-historical perspective, the (analogue) document, in the sense of a legal document issued by an authority, contract or certificate, can be used as proof or as evidence in court. Its materiality, the unique character of the forensic verifiability of the handwritten signature, creates a relationship between text and extra-textual facts that justifies descriptions such as ‘potentially authentic, original, unique, complete, uncorrupted, lasting, immutable, citable, or otherwise “true”’ (Gitelman 2006: 106-107, see also Blanchette 2012). The physical format plays a crucial role, as it ensures individuation (Kirschenbaum 2008: 10), and citability of historical records, not only from the legal domain, but also other historical, cultural

heritage and private documents preserved in GLAM institutions, e.g. drafts of literary work. When researchers try to define the digital document that manifests a historical text or a version of a text in the context of philology and analytical bibliography, the duality of the digital document as carrier-independent digital object on the one hand and as its unique, physically identifiable complement on the storage medium (or rather as the multitude of unique, physically identifiable address space instances and often fragmented traces) becomes a core definition problem. Two definitions of the term documents by Patrick Sahle may serve as an example for this problem: in 2013, he attempts to bridge analog and digital by re-basing the definition of the term *document* from the carrier-model to an information model with a physical component ('information unit bound to matter', Sahle 2013: 138). While this unorthodox, re-based definition would probably serve well to define digital documents as digital objects, a philologist might still ask what kind of information and information unit would sufficiently define a *document* and whether the information unit itself *is* the document. In 2016, Sahle does not seem to stick to the information model, reintroducing a physicalistic, circular definition according to which 'every non-abstract object that is the subject of an edition can be called a document'. Every edition, according to Sahle, 'starts with material documents', whereas 'text' would be merely a 'function' of this 'material document' (Sahle 2016: 25). This brief recapitulation of definitions shows the difficulty of integrating the born-digital document and the born-digital record into philological definitions of the term document – and, consequently, into the conceptual framework of scholarly editions.

The productive tension between digital materiality and the term *document* or *text* – more specifically: literary text – becomes especially apparent when *source code* comes into play (Cramer 2011). For instance, in a digital draft document that belongs to the *dossier génétique* of his poem *september st. nazaire*, the German poet Michael Speier deliberately poeticized HTML/CSS code that he had probably copied and pasted accidentally earlier on. In the digital document, the fragmentary code was never meant to be interpreted by any browser – in later stages of the writing process, Speier deleted the code again and encapsulated the poetic gist of the code experiment in the words "gezeiten-code" (tides-code) and "quellcode der gezeiten" (source code of the tides). Additionally, he transformed the CSS-tag "" into the lines "da bist du ganz nackt / wirklich strong" (there you are all naked / really *strong*) (Ries 2010: 177, 180-181). Another example that challenges our philological understanding of the term *document* is constituted by Friedrich Kittler's programming samples. Kittler, who gained renown as a pioneer of literary media studies, also wrote code, which is regarded as a practical part of his theoretical work on media theory and poses therefore a theoretical challenge to scholarly editing (Enge and Kramski 2014, Hiller 2013, 2015). The question is: in which sense is *source code* a *document*? And how do we conceptualize the process of coding as a literary writing process? (Hiller 2015) This becomes a crucial question for future philological studies on

current authors who focus on the digital and regard coding as a means of literature and art. Kathrin Passig, who received the Ingeborg Bachmann Prize 2006, wrote a manual to *Write Less Bad Code* (Weniger schlecht programmieren) with Johannes Jander (Passig and Jander 2013). If we look at present-day digital literature, the works of J. R. Carpenter, for example *There he was, gone* (2012), deserve scholarly attention as examples of code-/text-based art and literature that philology will have to preserve and represent in appropriate ways. Carpenter merges the executable code of the poem with poetological commentary. Hannes Bajohr and Gregor Weichbrodt, founders of the digital literary collective named *OxOa* (Bajohr 2016), scraped social media accounts affiliated to the right-wing, anti-immigrant “Pegida” movement in Germany in order to document xenophobic hate speech online in the form of the corpus *Die Sprache Pegidas* (Pegida’s language). By means of further digital processing of the corpus, they extracted the text that has been published under the title *Glaube Liebe Hoffnung* (faith love hope, Bajohr and Weichbrodt 2015). If one thinks about a hacktivist literary project like this from a philological angle, it is obvious that the code of the tools, the scraper, the redaction and processing scripts, are a part of the *avant-texte*. The work of the Vienna-based artist Jörg Piringer is another, especially interesting example in this context. His ‘coded poetry’ and ‘data poetry’ is part of his experimental artistic *œuvre* – next to being a poet, he is also a musician and a performance artist. Piringer implements new methods of an advanced digital *poésie automatique*, even employing artificial neuronal networks (Piringer 2016). His mission is the digital self-empowerment of the present generation of poets: ‘die poetinnen der kommenden jahre werden nicht zusehen und konzern die hoheit über die sprachalgorithmen überlassen’ (‘the poets of the years to come will not stand watching and leave the control over the language algorithms to the corporations’, Piringer 2015). Here, the code of the work of art, the language-generative function of its algorithm, is the subject of the literary project, which consequently would have to be documented and explained in a scholarly edition.

The question in which sense a historical born-digital primary source and its characteristics are ‘material’, self-identical and unique is not only of bibliographical relevance, but raises fundamental questions about what it actually is that is being represented in a scholarly edition that includes born-digital primary sources. In the context of a scholarly edition, the primary source as *document* is defined by its reciprocal relationship with the term *text*, which means that by the act of textual criticism and editing, the *original document*, the historical *source* or *token* is translated into a reproducible, disseminable *type* in the framework of a scholarly edition (see Reuß 1999, who makes this argument about diplomatic transcriptions). This operation is comparable to the translation of a literary manuscript, represented by a facsimile or photo, into a diplomatic transcription, which selects a certain set of material properties and features of the ‘document’ as relevant for the representation of the ‘text’ in the scholarly edition (Ries 2010b). The ‘transmedialisation’ that Sahle sees as ‘the gist’ of the ‘revolution[ary]’ change

from analog to digital editions (Sahle 2016: 32) is at the core of any edition – analog or digital. The choice of transcribed features may be a matter of scholarly choice (Pierazzo 2011), a choice made by genre of scholarly edition and transmission or a choice enforced by constraints of the medium, as Dahlström suggests (‘Certain features of the textual work that can be expressed within the new architecture and its web of signs are preserved, while others are treated as noise, obscuring the essential text signals.’, Dahlström 2000, par. 1)

Especially in the context of genetic scholarly editing of modern manuscripts, the categorial scholarly decision about which material features are text, relevant genetic indexical features and ‘noise’ becomes a crucial question (Ries 2010b). From the perspective of today’s everyday usage of the term *digital document*, it might be considered odd to still tie the term *document* to the physicality of a text carrier, although obviously the term and concept is historically derived from physical documents and graphical user interfaces are still mimicking the physical document on the screen. Digital documents are structured digital objects that can be written to a logical location on a file system at the address space of a physical storage medium, copied to other memory or storage, interpreted, displayed and processed losslessly by means of a compatible ensemble of hardware, operating system, application and network. Blanchette stresses, along the line of Kirschenbaum’s argument, that copying and processing data throughout multiple system states and address spaces is in itself a resource-intensive and error-prone task that is critical in terms of maintaining the ‘illusion of immateriality’ (Blanchette 2011: 1045, Kirschenbaum 2008: 135) and which is implemented with technical ‘efficiency trade-offs’ (Blanchette 2011: 1042):

By some accounts, the digital age fundamentally differs from all previous information epochs insofar as information has finally achieved what it has aspired to throughout history, namely, unburdened itself from the shackles of matter. [...] This purported independence from matter would have two distinct and important consequences: (a) digital information can be reproduced and distributed at negligible cost and high speed, and thus, is immune to the economics and logistics of analog media; (b) digital information can be accessed, used, or reproduced without the noise, corruption, and degradation that necessarily results from the handling of material carriers of information. [...] Yet, this abstraction from the material can never fully succeed. Rather, it stands in dialectical tension with the evolution of these material resources and with the efficiency trade-offs their abstraction requires. Materiality then is a key analytical category from which to track the complex positioning of market players as they respond to fundamental shifts in infrastructure – wireline to wireless, single to multicore, desktop to cloud and mobile.

Users and archivists are painfully reminded of this physical materiality when self-diagnose systems on hardware controller or file system level detect potential *bit rot* or the effects of a hard drive *headcrash*. Apparently, constraints of hardware design, necessary error-correction and efficiency trade-offs leave their traces in software design and in the digital forensic record.

While at its material basis, every digital object is based on physical storage, the everyday usage of the term *digital document* refers to the logical construct of a digital object which can be processed in the form of numerous memory states and instances, but is represented as the *same* on multiple levels of the graphical user interface of the operating system or the word processor. We speak of the *same* digital document when we save *it* after changing its content, after copying *it* to a pen drive and *open it* on a different computer with a different word processor which might display the content in a different way, or even if this digital document is sent as an email attachment to another user and is opened on his or her laptop, tablet or mobile phone. One and the *same* digital document can be accessed, edited and revised by multiple authors simultaneously in the cloud. The fact that we refer to this as a single, identical and identifiable digital document is not just down to imprecise everyday usage of the term – digital documents, as logical digital objects of interpretable logical structure, are not bound to a single physical entity, not even to a single processing system context or display application. Their integrity, identity and authenticity as digital objects are usually checked by comparing the cryptographic hash values against a digital reference object, that is, through the bit-precise identity of the object and through the identifying metadata, irrespective of the physical data carrier. The digital object cannot be defined by its physical uniqueness or the material storage medium and its position in address space on a data text carrier, because its functionality itself is based on lossless transmission of information between volatile memory, non-volatile storage and network, between different system states and being processed as a whole or partially, as required by the application's and the algorithm's runtime (see also Kirschenbaum 2013: par. 16). Dahlström describes this aspect of digital documents in a straightforward manner: '*Digital documents are immaterial and therefore logically defined, rather than material and therefore physically defined. [...] As well, digital texts, no longer absolutely fixed to their carriers, are transportable between carriers, machines, environments and file formats.*' (Dahlström 2000: '3. Digitalics' par. 1-2) Dahlström's definition stresses the logical function and processing aspect of digital objects within formal materiality at the cost of neglecting the aspect of historical and forensic individuation within forensic and formal materiality of the digital. The assumption that a 'document' in 'print culture' can 'be constituted or defined by the more or less accurate alphanumeric notation of their texts' is, from a philological point of view, reducing the term 'document' to the text / noise logic that Dahlström establishes for transmission of text and scholarly editions (Dahlström 2000: '3. Digitalics' par. 1-2).

The digital *dossier génétique* consists, from a digital forensic perspective, of authored text stored in digital objects and their logical structure on physical storage media, organized and transmitted by their distributed logical infrastructures. The author may have self-archived these digital objects as part of his or her writing strategy or as a mode of data handling, as backups on separate media, via saving stages as different objects with different file names (Ries 2010: 169-198, the

example of Michael Speier) or by means of versioning systems (Kirschenbaum 2016a: 230, 323, the example of Max Barry). For instance, it was part of Michael Speier's digital writing strategy while he wrote *september st. nazaire* to save numerous writing stages under separate file names with a numbering scheme that even allowed for separate branches of textual development (Ries 2010). From a *critique génétique* point of view, it is not necessarily the case that such a saved stage also constitutes an *intended* version of the work, as the author might also have saved it because she or he was about to delete or to change a passage while not being sure whether the upcoming rewrite or deletion meant any improvement.

During the author's interaction with the user interface of the word processor, application and operating system automatically create temporary files, backup files and file structure artefacts to mitigate the effects of hardware constraints (fast save feature compensated slow hard drives, temporary files compensate limited RAM) and potential hardware failure, operating or file system and application instability (backup files, autorecover files) to ensure a seamless and safe propagation of text and data copies – and changes thereof –, between volatile memory and storage medium at all runtime stages (see examples of temporary files with draft snapshots of Thomas Kling's Queneau-review, below). Because erasing files effectively is a resource-intensive task on most hardware, deleted digital objects are in general not instantly overwritten by the file system. Therefore files, or at least fragments of these, remain recoverable until they are physically overwritten. One of the most important current challenges for forensic data recovery are solid state drives (see Bell and Boddington 2010). In his list of challenges that digital forensics will face until 2020 (and which will affect the materiality and material format of the born-digital record), Simson Garfinkel mentions, next to cloud computing, the difficulty of accessing *embedded storage* in mobile devices and the 'proliferation of operating systems and file formats', the necessity of 'analysis of multiple devices' per case (convergence of multiple operating systems and platforms in word processing) and the possibility that encryption might become pervasive (Garfinkel 2010: S66). Obviously, the digital *dossier génétique* not only consists of one or more 'digital documents' that an author deliberately saved and kept, but also of several related, automatically generated digital objects, fragments of digital objects, artefacts and metadata distributed across the system's interdependent layers.

Thomas Kling's Queneau-review 'Dieser Hund ist ein Rassist. Raymond Queneau verschreibt Beruhigungsmittel'

On March, 20th, 2002, a review by Thomas Kling was published with the title *Dieser Hund ist ein Rassist. Raymond Queneau verschreibt Beruhigungsmittel* (*This Dog Is a Racist. Raymond Queneau Prescribes Sedatives*) in the *Süddeutsche Zeitung*, a German daily newspaper. Kling's review of Hans Thill's translation of selected parts of Queneau's *Contes et propos* (1981) under the German title *Vom Nutzen*

und Nachteil der Beruhigungsmittel. Erzählungen (Berlin, Wagenbach 2002) was the first in a series of reviews by prominent critics such as Dietmar Dath and Stefan Zweifel (2002). Whereas later reviewers criticised the selectiveness and the translation, Kling chose to take a different angle. He observes that Thill, not only acting as translator, but also as commentator, on the one hand defends Queneau's work against literary critics that saw the later co-founder of Oulipo as the 'jester' amongst the surrealist avant garde of Paris, on the other, he seems to mostly value Queneau's 'showpieces', diminishing other parts of his oeuvre. Consequently, Kling draws attention to Queneau's often indirect, yet edged polemic style and the literary quality of his underrated social background descriptions. The hard drive of the computer on which Kling wrote this text has failed later in 2004, but a forensic laboratory was later, in 2012, able to image its data partition for the Thomas Kling Archive (see footnote 2). In the folder 'Besprechungen' (reviews), the document file [Queneau.doc]¹⁰ is located, along with the temporary files [-WRL3954.tmp],¹¹ [-WRL0574.tmp]¹² and [-WRL2232.tmp].¹³ While the synoptic comparison of [-WRL0574.tmp], [-WRL2232.tmp], [Queneau.doc] and the published version of the text already give an idea of the writing process, including Kling's revisions and those presumably by the newspaper editors, [-WRL3954.tmp] (fig. 6) captured an early attempt for a different beginning of the text.

[-WRL0574.tmp]	[-WRL2232.tmp]	[Queneau.doc]	Süddeutsche Zeitung (2002)
Queneau	Queneau	Queneau	Dieser Hund ist ein Rassist Raymond Queneau ver- schreibt Beruhigungsmittel
Die frühen Avantgardisten liebten das Gruppenfoto als Dokument, auf dem, handelt es sich nicht um die seinerzeit beliebte Kirmesjux-Photographie, bei dem die Köpfe durch gemalte Kulissen gesteckt wurden, um als Motorradfahrer oder beschwingte Aviatiker zu erscheinen, noch die größten Abfahrer in bürgerlicher Aufstellung, mehrreihig stehend, sitzend im Vordergrund wird gelegen posieren.	Die frühen Avantgardisten liebten das Gruppenfoto als Dokument, auf dem, handelt es sich nicht um die seinerzeit beliebte Kirmesjux-Photographie, bei dem die Köpfe durch gemalte Kulissen gesteckt wurden, um als Motorradfahrer oder beschwingte Aviatiker zu erscheinen, auf dem noch die größten Abfahrer in bürgerlicher Turnvereins-Aufstellung posieren, mehrreihig stehend, sitzend und im Vordergrund wird	Die frühen Avantgardisten liebten das Gruppenfoto als Dokument, auf dem, handelt es sich nicht um die seinerzeit beliebte Kirmesjux-Photographie, bei dem die Köpfe durch gemalte Kulissen gesteckt wurden, um als Motorradfahrer oder beschwingte Aviatiker zu erscheinen, auf dem noch die größten Abfahrer in bürgerlicher Turnvereins-Aufstellung posieren, mehrreihig stehend, sitzend und im Vordergrund wird	Die frühen Avantgardisten liebten das Gruppenfoto als Dokument, auf dem, handelt es sich nicht um die seinerzeit beliebte Kirmesjux-Photographie, bei der man den Kopf durch gemalte Kulissen steckte, um als Motorradfahrer oder beschwingter Aviatiker zu erscheinen, auf dem also noch die größten Abfahrer in bürgerlicher Turnvereins-Aufstellung posieren, mehrreihig stehend, sitzend und im Vordergrund, noch in Ermange-

10. File name: [Queneau.doc], Microsoft Word document file; location: hard drive (see footnote 2), path: D://Besprechungen, 22,5 kB (22.528 Bytes), MD5 hash: 62e2090bad65c1c11c6836decf54d2ec.
11. File name: [-WRL3954.tmp], Microsoft Word temp file (clipboard); location: hard drive (see footnote 2), path: D://Besprechungen, 19,5 kB (19.456 Bytes), MD5 hash: 394acd45c73d1dbb3f6231d0e505c8cc.
12. File name: [-WRL0574.tmp], Microsoft Word temp file (clipboard); location: hard drive (see footnote 2), path: D://Besprechungen, 20,0 kB (19.968 Bytes), MD5 hash: 6333d89906d620c5be5e5323dc229b0e.
13. File name: [-WRL2232.tmp], Microsoft Word temp file (clipboard); location: hard drive (see footnote 2), path: D://Besprechungen, 21,0 kB (20.992 Bytes), MD5 hash: 3501765088f63e577e50a40245aac220.

Ein Foto für die Nachwelt ist eine erste Angelegenheit. So auch das aus dem Jahr 1924, als die Pariser Surrealisten, zwölf Mann hoch, dazu zwei dekorative Gattinnen, sich ablichten ließen. Fast verdeckt, so daß er das Kinn recken muß, steht der manifeste Wortführer, das Apathier des Surrealismus, André Breton, und - komisch, keiner will so recht neben ihm stehen - links daneben einer der Gruppen-Jüngsten: der einundzwanzigjährige Raymond Queneau. Man nennt das wohl Sicherheitsabstand.

noch in Ermangelung des Weitwinkel-Objektivs, gern noch gelegen, damit auch alle mit draufpassen. Ein Foto für die Nachwelt ist eine erste Angelegenheit. So auch das aus dem Jahr 1924, als die Pariser Surrealisten, zwölf Mann hoch, dazu zwei dekorative Gattinnen, sich ablichten ließen. Fast verdeckt, so daß er das Kinn recken muß, steht der manifeste Wortführer, das Apathier des Surrealismus, André Breton, und - komisch, keiner will so recht neben ihm stehen - links daneben einer der Gruppen-Jüngsten: der einundzwanzigjährige Raymond Queneau. Man nennt das wohl Sicherheitsabstand. Szene gut und schön; irgendwoher aber muß auch die Bohème sich alimentieren. Queneau, bevor er ab 1933 mit Büchern - Romanen und Lyrik - an die Öffentlichkeit trat, verdiente sein Geld als Vertreter für Papiertaschentücher und vorübergehend als Bankangestellter, einen Job, den der Normanne aus Le Havre übrigens mit dem ihm auch sonst nicht unverwandten Wiener Konrad Bayer gemeinsam hat; beide Autoren liebten mathematikgestützte Schreib-Konzepte sowie den (sprachkritisch hinterfragten) Einsatz von Argot, Slangs, der ironischen, mitunter drastischen umgangssprachlichen Wendung.

hiermit sind auch bei weitem nicht alle Berührungspunkte zwischen dem französischen Surrealismus und der österreichischen Nachkriegs-Avantgarde benannt. Die verschmutzte Blackout-Serie „Textikel“ beispielsweise liest sich wie von H.C. Artmann erdacht.

noch in Ermangelung des Weitwinkel-Objektivs, gern noch gelegen, damit auch alle mit draufpassen. Ein Foto für die Nachwelt ist eine erste Angelegenheit. So auch das aus dem Jahr 1924, als die Pariser Surrealisten, zwölf Mann hoch, dazu zwei dekorative Gattinnen, sich ablichten ließen. Fast verdeckt, so daß er das Kinn recken muß, steht der manifeste Wortführer, das Apathier des Surrealismus, André Breton, und - komisch, keiner will so recht neben ihm stehen - links daneben einer der Gruppen-Jüngsten: der einundzwanzigjährige Raymond Queneau. Man nennt das wohl Sicherheitsabstand. Szene gut und schön; irgendwoher aber muß auch die Bohème sich alimentieren. Queneau, bevor er ab 1933 mit Büchern - Romanen und Lyrik, darunter das fulminante Großgedicht „Taschenkosmogonie“ (1950) - an die Öffentlichkeit trat, verdiente sein Geld als Vertreter für Papiertaschentücher und vorübergehend als Bankangestellter, einen Job, den der Normanne aus Le Havre übrigens mit dem ihm auch sonst nicht unverwandten Wiener Konrad Bayer gemeinsam hat. Beide Autoren liebten mathematikgestützte Schreib-Konzepte sowie den (sprachkritisch hinterfragten) Einsatz von Argot, Slangs, der ironischen, mitunter drastischen umgangssprachlichen Wendung - hiermit sind auch bei weitem nicht alle Berührungspunkte zwischen dem französischen Surrealismus und der österreichischen Nachkriegs-Avantgarde benannt. Die verschmutzte Blackout-Serie „Textikel“ etwa liest sich wie von H.C. Artmann erdacht.

lung des Weitwinkel-Objektivs, gern auch liegend, damit alle mit draufpassen. Ein Foto für die Nachwelt ist eine erste Angelegenheit. So auch das aus dem Jahr 1924, als die Pariser Surrealisten, zwölf Mann hoch, dazu zwei dekorative Gattinnen, sich ablichten ließen. Fast verdeckt, so daß er das Kinn recken muss, steht der manifeste Wortführer, das Apathier des Surrealismus, André Breton, und - komisch, keiner will so recht neben ihm stehen - links einer der Gruppen-Jüngsten: der einundzwanzigjährige Raymond Queneau. Man nennt das wohl Sicherheitsabstand. Szene gut und schön; irgendwoher aber muß auch die Bohème sich alimentieren. Queneau, bevor er von 1933 an mit Büchern - Romanen und Lyrik, darunter das fulminante Großgedicht „Taschenkosmogonie“ (1950) - an die Öffentlichkeit trat, verdiente sein Geld als Vertreter für Papiertaschentücher und vorübergehend als Bankangestellter, einen Job, den der Normanne aus Le Havre übrigens mit dem ihm auch sonst nicht unverwandten Wiener Konrad Bayer gemeinsam hatte. Beide Autoren liebten mathematikgestützte Schreib-Konzepte sowie den (sprachkritisch hinterfragten) Einsatz von Argot, Slang, der ironischen, mitunter drastischen umgangssprachlichen Wendung - und hiermit sind bei weitem nicht alle Berührungspunkte zwischen dem französischen Surrealismus und der österreichischen Nachkriegs-Avantgarde benannt. Die verschmutzte Blackout-Serie „Textikel“ etwa liest sich wie von H.C. Artmann erdacht.

[...]

[...]

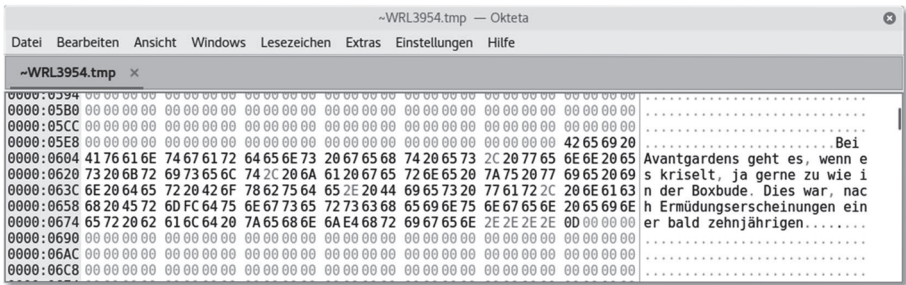


Fig. 6: Draft text fragment for [Queneau.doc] in [-WRL3954.tmp], viewed in a hex editor (Okteta).

[-WRL3954.tmp]

Bei Avantgardens geht es, wenn es
kriselt, ja gerne zu wie in der Boxbude.
Dies war, nach Ermüdungserschei-
nungen einer bald zehnjährigen

Avant garde circles tend to resemble
boxing clubs when they are heading
towards crisis. This was, after fatigue
symptoms of an almost ten years long

In this early draft – the temporary clipboard file was last modified 14 March 2002 12:11 CET,¹⁴ embedded metadata and paths confirm it belongs to the editing process of [Queneau.doc] – Thomas Kling makes an attempt to outline the main theme of his review, situating Raymond Queneau in a ‘boxing club’ of surrealist avant garde circles in a fatigue crisis. The next day – [-WRL0574.tmp], [-WRL2232.tmp] and [Queneau.doc] have all been last modified on 15 March between 08:36 and 14:24 – Kling rewrites the first paragraph, starting his review with an ecphrasis of a group photo depicting *La Centrale surréaliste* by Man Ray (1924, see Bajac and Chéroux 2009: 30), where ‘the twenty-one years old Raymond Queneau’ stands behind, but also a bit set apart from André Breton, ‘the manifest spokesman, the alpha leader of surrealism’: ‘odd, nobody seems to want to stand next to him [i.e. Breton]’. ‘This is, I think, what is in general called safety distance.’ Kling refines his reading of the cracks in the harmony of the staged group picture in [-WRL2232.tmp] (last modified 09:29) by extending the description of the ‘middle-class lineup’ to ‘middle-class gymnastics club lineup’ and by adding that some in the picture had to lie down ‘in order to fit all in the picture’, ‘lacking a wide-angle lens’. In the second half of the review, Kling gives some examples of Queneau’s strong language and edged ‘boxing club’ polemic rhetoric which connects him – in Kling’s interpretation – to the Vienna Group of poets, here Konrad Bayer and H.C. Artmann.

14. The timestamps mentioned in this paragraph cite the evidence metadata and do not necessarily reflect the actual CET time, as the system time could have been set incorrectly or inaccurate. As Kling’s review has been published on 20 March 2002, at least the date seems plausible.

The born-digital dossier génétique: snapshots, gaps and historicity

In contrast to a handwritten manuscript, a notebook or a typescript, authors writing with a word processor are in general unaware which traces and variants the writing process leaves on the system next to the document versions they deliberately “saved” to the storage medium. It must be assumed that most of the textual stages that can be recovered from temporary files, file structure artefacts and file fragments are not a result of a deliberate decision on the part of the author to *save* the document but rather of an automatic process running in the background – such as the temporary files in the *dossier génétique* of Kling’s Queneau-review above. From a philological point of view, these are not ‘text stages’ or ‘versions’, as these would represent ‘one specific form of the work – the one the author intended’ (Shillingsburg 1996: 44). They have to be considered as unintentional *snapshots* of the writing and revision process, which raises methodological as well as potentially ethical questions for archivists and researchers. What is more, their transmission depends on the coincidence that they are not being completely overwritten by later system processes in the course of months and years. The chronological density and completeness of these *snapshots* can vary significantly in concrete cases – see above Kling’s *Herodot* example –, and the reconstructed digital *dossier génétique* of a work – as rich as it may be – has to be regarded as constitutively fragmentary and discontinuous (see also Kirschenbaum and Reside 2013: 268). Not all changes to a text made in a word processor are transferred from the volatile random access memory to the hard drive, there is always a time gap between versions that an author self-archives. Therefore, immediate corrections of typing errors are often irretrievable. The digital forensic record of the bit-stream-preserving image – this was exemplified with the examples from the Thomas Kling Archive – is materially informed by effects of the interaction of historical hardware, operating and file system and application. As a result, reading the materiality of the born digital traces of the writing process requires taking into account the several layers of the historically specific system context that Kirschenbaum broadly termed as forensic and formal materiality. The digital forensic perspective adds another scientific layer of reflection to the textual and evidential status of the born-digital record for philology and the historical humanities, which also has to take into account the precision, efficiency and the version changes of the forensic tools that recover data (Garfinkel 2009, 2010; see also the ‘constructed trace’ problem formulated by Cohen 2011: 10).

Acknowledgements

I would like to thank Ute Langanky and Dr. Ricarda Dick, who manage the Thomas Kling Archive in cooperation with the Insel Hombroich Foundation and the Insel Hombroich Archives. The research project *Hard Drive Philology. A*

Genetic Analysis of Thomas Kling's Literary Writing Process as a Case Study for Digital Forensics would not have been possible without Ute Langanky's commitment to the archive and her openness towards digital forensic research on Thomas Klings's digital archive.

Sincere thanks is also due to Prof. Felix Freiling at the Digital Forensics Department of Erlangen University for his advice and for providing the opportunity to consult with a forum of IT-forensic scientists. I would also like to thank the helpful specialists at Kroll Ontrack.

This work was supported by the Research Foundation – Flanders (FWO), research project *Hard Drive Philology. A Genetic Analysis of Thomas Kling's Literary Writing Process as a Case Study for Digital Forensics* [grant number 12Q9815N].

Bibliography

- Bajac, Q. & Chéroux, C. (eds.) *La subversion des images. Surréalisme, photographie, film*. Catalogue for the exhibition at Centre Pompidou, Paris, Galerie 2, 23 sept 2009 – 11 Jan 2010 et al. Paris: Ed. du Centre Pompidou, 2009.
- Bajohr, H. & Weichbrodt, G. *Die Sprache Pegidas*, 2015 [December 2016]: <http://0x0a.li/de/die-sprache-pegidas/>.
- Bajohr, H. (ed.) *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*. Berlin: Frohmann, 2016.
- Bell, G. B. & Boddington, R. 'Solid State Drives: The Beginning of the End for Current Practice in Digital Forensic Recovery?', in: *Journal of Digital Forensics, Security and Law*. 5 (3), 2010, art. 1.
- Benne, C. *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Blanchette, J.-F. *A Material History of Bits*, in: *Journal of the American Society for Information Science and Technology*. 62 (6), 2011, 1042-1057.
- Blanchette, J.-F. *Burdens of Proof. Cryptographic Culture and Evidence Law in the Age of Electronic Documents*. Cambridge: MIT Press, 2012.
- bwFLA *The Digital Heritage of Vilém Flusser, 1992-2016* [December 2016]: <http://bw-fla.uni-freiburg.de/demo-flusser.html>.
- Carpenter, J. R. *There he was, gone*, 2012 [December 2016]: <http://luckysoap.com/therehewasgone>.
- Carvey, H. *Windows Forensic Analysis Toolkit. Advanced Analysis Techniques for Windows* 8. 4th ed. Waltham, MA: Syngress, 2015.
- Cohen, F. 'Putting the Science in Digital Forensics', in: *Journal of Digital Forensics, Security and Law*. 6 (1), 2011, 7-14.
- Cramer, F. *Exe.cut[up]able statements. Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts*. Paderborn: Fink, 2011.
- Crombez, T. & Cassiers, E. 'Postdramatic methods of adaptation in the age of digital collaborative writing', in: *Digital Scholarship in the Humanities*. 32 (1), 2017, 17-35, published online 10 October 2015: <https://doi.org/10.1093/llc/fqv054>.

- Dahlström, M. 'Drowning by Versions', in: *Human IT*. 4, 2000 [December 2016]: <http://etjanst.hb.se/bhs/ith/4-00/md.htm>.
- Dappert, A., Guenther, R.S. & Peyrard, S. (eds.) *Digital Preservation Metadata for Practitioners. Implementing PREMIS*. Cham: Springer 2016.
- Dath, D. 'Vom Nicht-Unendlichen. Hegels Hit: Raymond Queneau entwirft Muster des Absichtlichen', in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 19 August 2002, 34.
- Derrida, J. 'The Word Processor' [1996], in: *Paper Machine*. Translated by Rachel Bowlby. Stanford, CA: Stanford University Press 2005, 19-32.
- Drucker, J. 'Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface', in: *Digital Humanities Quarterly*. 7 (1), 2013, [December 2016]: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143>.
- Duranti, L. 'From Digital Diplomatics to Digital Records Forensics', in: *Archivaria*. 68, 2009, 39-66.
- Duranti, L. & Endicott-Popovsky, B. 'Digital Records Forensics. A New Science and Academic Program for Forensic Readiness', in: *ADFSL Conference on Digital Forensics, Security and Law*. 2010 [December 2016]: <http://arqtleufes.pbworks.com/w/file/fetch/94919918/Duranti.pdf>.
- Emerson, L. *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Enge, J. & Kramski, H. W. "Arme Nachlassverwalter ...". Herausforderungen, Erkenntnisse und Lösungsansätze bei der Aufbereitung komplexer digitaler Datensammlungen', in: Filthaut, J. (ed.): *Von der Übernahme zur Benutzung. Aktuelle Entwicklungen in der digitalen Archivierung*. 18. Tagung des Arbeitskreises Archivierung von Unterlagen aus digitalen Systemen on 11-12 March 2014 in Weimar. Weimar: Thüringisches Hauptstaatsarchiv, 2014, 53-62.
- Fu, Zj., Sun, Xm., Liu, Yl., Li, B. 'Forensic investigation of OOXML format documents', in: *Digital Investigation*. 8 (1), 2011, 48-55.
- Garfinkel, S. & Migletz, J. 'New XML-Based Files Implications for Forensics', in: *IEEE Security and Privacy*. 7 (2), 2009, 38-44.
- Garfinkel, S. L. 'Digital forensics research: The next 10 years', in: *Digital Investigation*. 7, 2010, S64-S73.
- Garfinkel, S., Farrella, P., Roussev, V. & Dinolta, G. 'Bringing science to digital forensics with standardized forensic corpora', in: *Digital Investigation*. 6, 2009, S2-S11.
- Gitelman, L. *Always Already New. Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- Guiariato, D., Stingelin, M. & Zanetti, S. (eds.) *System ohne General. Schreibszenen im digitalen Zeitalter*. Paderborn: Fink, 2006.
- Hay L. 'Die dritte Dimension der Literatur', in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. 16 (3-4), 1984, 307-323.
- Hay L. 'Le généticien et l'ordinateur. Les tracés manuscrits à l'ère numérique', in: *Genesis*. 27, 2006, 160-163.
- Hiller, M. 'Diskurs/Signal (I). Literaturarchive nach Friedrich Kittler', in: Balke, F., Siegert, B. & Vogl, J. (eds.) *Mediengeschichte nach Friedrich Kittler*. Paderborn, München: Fink, 2013, 147-156.
- Hiller, M. 'Signs o' the Times. The Software of Philology and a Philology of Software', in: *Digital Culture and Society*. 1 (1), 2005, 151-163.

- iMal. Website of the Resurrection Lab at iMal. [December 2016]:
<http://imal.org/en/resurrection>.
- John, J. L. *Digital Forensics and Preservation*. DPC Technology Watch Report 12-03 November 2012. Digital Preservation Coalition 2012 [December 2016]:
<http://dx.doi.org/10.7207/twr12-03>.
- John, J. L. *Applying Forensics to Preserving the Past: Current Activities and Future Possibilities*. Talk at First Digital Lives Research Workshop 2014 at the British Library, 11-12 September 2014, British Library, [December 2016]:
<http://britishlibrary.typepad.co.uk/digital-scholarship/2014/09/first-digital-lives-research-workshop-2014-at-the-british-library.html>.
- Kafka, F. *Franz Kafka. Kritische Ausgabe*. Bd. 4.1 (1994), 4.2 (1996): Drucke zu Lebzeiten. Ed. by Kittler, W., Koch, H.-G. & Neumann, G. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1996.
- Kirschenbaum M. & Reside, D. 'Tracking the changes. Textual scholarship and the challenge of the born digital', in: Freistat, N. & Flanders J. (eds.) *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 257-273.
- Kirschenbaum, M. *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge: MIT University Press 2008.
- Kirschenbaum, M. 'Stephen King's Wang', in: *LABS lectures*. New York Public Library. Published online 16. Dez. 2011 [December: 2016]: <https://archive.org/details/2011-12-stephen-kings-wang>.
- Kirschenbaum, M. 'The .txtual Condition: Digital Humanities, Born-Digital Archives, and the Future Literary', in: *Digital Humanities Quarterly*. 7 (1), 2013, [December 2016]: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000151/000151.html>.
- Kirschenbaum, M. 'Operating Systems of the Mind. Bibliography After Word Processing (The Example of Updike)', in: *The Papers of the Bibliographical Society of America*. 101 (4), 2014, 381-412.
- Kirschenbaum, M. [2016a] *Track Changes. A Literary History of Word Processing*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016.
- Kirschenbaum, M. [2016b] 'The Transmissions of the Archive. Literary Remains in the Late Age of Print', in: Kirschenbaum, M.: *Bitstreams. The Future of Digital Literary Heritage. Lecture Series at KISLAK Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, Penn Libraries*. 14 March 2016. [December 2016]: <https://youtu.be/6TuA4dkRegQ>.
- Kittler, W. (ed.) *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg/Breisgau: Rombach, 1990.
- Kittler, W. 'Literatur, Edition und Reprographie', in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 65 (2), 1991, 205-235.
- Kling, T. 'Dieser Hund ist ein Rassist. Raymond Queneau verschreibt Beruhigungsmittel', in: *Süddeutsche Zeitung*. 20 March 2002, L6.
- Kling, T. *Auswertung der Flugdaten*. Cologne: DuMont, 2005.
- Lebrave, J.-L. 'Le généticien et l'ordinateur. Présentation', in: *Genesis*. 27, 2006, 159-160.
- Lebrave, J.-L. 'Computer forensics: la critique génétique et l'écriture numérique'. *Genesis*. 33, 2011, 137-147.
- Lee, C. A., Olsen, P., Chassanoff, A., Woods, K., Kirschenbaum, M. & Misra, S. 'From Code to Community: Building and Sustaining BitCurator through Community Engagement', BitCurator White Paper, published online 30 September 2014

- [December 2016]: <http://www.bitcurator.net/wp-content/uploads/2014/11/code-to-community.pdf>.
- Li, Q. 'Searching and Extracting Digital Image Evidence', in: Sencar, H.T. & Memon, N. (eds.) *Digital Image Forensics: There is More to a Picture than Meets the Eye*. New York: Springer, 2012, 123-153.
- Mara, M. O'K. 'New Departures in Textual and Genetic Criticism', in: *Irish Studies Review* 21 (3), 2013, 342-352.
- Mathijssen, M. 'Genetic Textual Editing: the End of an Era', in: Mitterauer, G., Müller, U., Springeth, M. & Vitzthum, V. (eds.): *Was ist Textkritik? Zur Geschichte und Relevanz eines Zentralbegriffs der Editionswissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 2009, 233-240.
- Metz, J. 'Libvshadow. Library and tools to access the Volume Shadow Snapshot (VSS) format', 2011, *GitHub* page [December 2016]: <https://github.com/libyal/libvshadow>.
- Modern Language Association of America 'Statement on the Significance of Primary Records', in: *Profession*, 1995, 27-28.
- Microsoft. 'Description of how Word creates temporary files', *help and reference website*, last reviewed: 19 June 2017 [July 2017]: <https://support.microsoft.com/en-us/help/211632/description-of-how-word-creates-temporary-files>.
- Passig, K. & Jander, J. *Weniger schlecht programmieren*. Heidelberg: O'Reilly, 2013.
- PDA 2017 conference. *Personal Digital Archiving* (PDA) 2017. 29-31 March 2017, Stanford University Libraries, Palo Alto, CA.
- Pierazzo, E. 'A rationale of digital documentary editions', in: *Literary and Linguistic Computing* 26 (4), 2011, 463-477.
- Piringer, J. 'Was wird Literatur?', in: *Website Literaturhaus Graz*. Published online 9. November 2015 [December 2016] <http://www.literaturhaus-graz.at/joerg-piringer-was-wird-literatur-was-wird-poesie/>.
- Piringer, J. 'Datenpoesie', in: *Blog Logbuch Suhrkamp*, published online 23 August 2016 [December 2016]: <http://www.logbuch-suhrkamp.de/joerg-piringer/datenpoesie/>.
- Queneau, R. *Contes et propos*. Paris: Gallimard, 1981.
- Queneau, R. *Vom Nutzen und Nachteil der Beruhigungsmittel. Erzählungen*. Translated and annotated by H. Thill. Berlin: Wagenbach, 2002.
- Redwine, G. *Personal Digital Archiving*. DPC Technology Watch Report 15-01 December 2015. Digital Preservation Coalition 2015 [December 2016]: <http://dx.doi.org/10.7207/twr15-01>.
- Redwine, G., Barnard, M., Donovan, K., Farr, E., Forstrom, M., Hansen, W., John, J. L., Kuhl, N., Shaw, S. & Thomas, S. *Born Digital: Guidance for Donors, Dealers, and Archival Repositories*. Washington, D.C.: Council on Library und Information Resources Washington, D.C., 2013, [December 2016]: <http://www.clir.org/pubs/reports/pub159/pub159.pdf>.
- Reside, D. "No Day But Today". A look at Jonathan Larson's Word Files', in: *New York Public Library Blog*, published online 22 April 2011 [December 2016]: <http://www.nypl.org/blog/2011/04/22/no-day-today-look-jonathan-larsons-word-files>.
- Reside, D. "Last Modified January 1996". The Digital History of RENT', in: *Theatre Survey*. 52 (2), 2011, 335-340.
- Reside, D. *Digital Genetic Criticism of RENT. Paper delivered at the Digital Humanities Conference 2012 in Hamburg, Germany*. [December 2016]: <http://www.dh2012.uni->

hamburg.de/conference/programme/abstracts/digital-genetic-criticism-of-rent.1.html.

- Reuß, R. 'Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur "Textgenese"', in: *Text.kritische Beiträge*, 5, 1999, 1-25.
- Ries, T. [2010a] "die geräte klüger als ihre besitzer". Philologische Durchblicke hinter die Schreibszenen des Graphical User Interface. Überlegungen zur digitalen Quellenphilologie, mit einer textgenetischen Studie zu Michael Speiers *ausfahrt st. nazaire*', in: *Editio*. 24, 149-199.
- Ries, T. [2010b] "Materialität"? Notizen aus dem Grenzgebiet zwischen editorischer Praxis, Texttheorie und Lektüre. Mit einigen Beispielen aus Gottfried Benns "Arbeitsheften", in: Schubert, M. (ed.): *Materialität in der Editionswissenschaft*. Berlin et al.: de Gruyter, 2010, 159-178.
- Ries, T. 'Das digitale dossier génétique. Überlegungen zu Rekonstruktion und Edition digitaler Schreibprozesse anhand von Beispielen aus dem Thomas Kling Archiv', in: Schumacher, E., Krüger, K. & Mengaldo, E. (eds.): *Textgenese und digitales Edieren. Wolfgang Koeppens 'Jugend' im Kontext der Editionsphilologie*. Berlin et al.: de Gruyter, 2016, 57-84.
- Rockmore, D. 'The Digital Life of Salman Rushdie', in: *The New Yorker*, 29 July 2014, [December 2016]: <http://www.newyorker.com/tech/elements/digital-life-salman-rushdie>.
- Sahle, P. *Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels*. 2nd of 3 vol.: *Befunde, Theorie, Methodik*. Cologne: University of Cologne, 2013, [December 2016]: <http://kups.ub.uni-koeln.de/id/eprint/5012>.
- Sahle, P. 'What is a Scholarly Digital Edition?', in: Driscoll, M. J. & Pierazzo, E. (eds.) *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2016, 19-40.
- Shillingsburg, P. *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1986.
- Shillingsburg, P. *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*. 3rd edition. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- Stingelin, M. & Thiele, M. (eds.) *Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*. Paderborn: Fink, 2009.
- Thomas, S., Gittens, R., Martin, J. & Baker, F. (eds.) *Personal archives accessible in digital media project. Workbook on digital private papers*, PARADIGM project, 2007, [December 2016]: <http://www.paradigm.ac.uk/workbook/>.
- Tommek, H. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin et al.: de Gruyter, 2015.
- Van Hulle, D. 'Denkt aler ge doende zijt, ... Elektronische Teksteditie.', in: Van Hulle, D. & Vanhoutte, E. (eds.) *Editiewetenschap in de Praktijk*. Gent: Genese & KANTL, 1998, 93-106.
- Van Hulle, D. 'Digitaal kladwerk', in: *De witte raaf*, 153, 2011 [December 2016]: <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3682>.
- Vauthier, B. [2014a] 'La critique génétique à l'épreuve du numérique, El Dorado (2008) de Robert Juan-Cantavella', in: *Passim* 14, 2014, 6-7.

- Vauthier, B. [2014b]. ‘Tanteos, calas y pesquisas en el dossier genético digital de El Dorado de Robert Juan Cantavella’, in: Kunz, M. & Gómez Rodríguez, S. (eds.) *Nueva narrativa española*. Barcelona: Linkgua, 2014, 311-345.
- Vauthier, B. ‘Genetic Criticism Put to the Test by Digital Technology: Sounding out the (mainly) Digital Genetic File of El Dorado by Robert Juan-Cantavella’, in: *Variants*. 12-13, 2016 (Varia), 163-186, [December 2016]: <http://variants.revues.org/353>.
- Wilken, R. ‘Peter Carey’s Laptop’, in: *Cultural Studies Review*. 20 (1), 2014, 100-120, [December 2016]: <http://dx.doi.org/10.5130/csr.v20i1.3835>.
- Wix, G. ‘Stratigraphic Soundings: A Genetic Approach to the German Poet Thomas Kling’, in: *Variants* 12-13, 2016 (Varia), 125-147, [May 2017]: <http://variants.revues.org/334>.
- Wix, G. “‘hinschlindernder herzdolmetsch, / merkur in etwa”. Kunst, Künstler und Atelier im Werk Thomas Klings von 1977 bis 1994’, in: Wix, G. & Stüssel, K. (eds.) *Thomas Kling. Double Exposure. Catalogue to the exhibition Thomas Kling. Double Exposure at Kunst- und Museumsbibliothek Köln 21 Jan to 5 March 2017*. Cologne: Schriftenreihe der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln 5, 2017, 19-34.
- Wright, C., Kleiman, D., Sundhar R.S., S. ‘Overwriting Hard Drive Data: The Great Wiping Controversy’, in: *Lecture Notes on Computer Science (LNCS)* 5352, 2008, 243-257.
- Zweifel, S. ‘Gemischte Texte von Raymond Queneau. Interaktiv im Nichts’, in: *Neue Zürcher Zeitung*. 2 May 2002, B2.

HET VELD

INTERTEKSTUALITEIT

Mathias Meert

(VUB/ FWO)

Verwijzen, citeren, parafraseren, adapteren en herschrijven: teksten staan op verschillende manieren in relatie tot andere teksten. Intertekstualiteit vormt niet enkel het uitgangspunt voor een kritische leesmethode die onderzoekt hoe teksten met elkaar dialogeren, zij impliceert ook een specifieke kijk op wat literatuur is en doet. Zoals bekend introduceerde Julia Kristeva de term eind jaren zestig van de vorige eeuw in de literatuurtheorie. In haar essay 'Le mot, le dialogue et le roman' (1966) transformeerde ze het dialogisme-concept van Michael Bachtin tot een algemene teksttheorie en definieerde iedere tekst als een 'mozaïek' van citaten. De intersubjectieve dimensie van Bachtins romantheorie, waarin de meerstemmigheid van het dialogische prozawoord centraal stond, werd zo omgevormd door een universele(re) optiek die de radicale ambiguïteit van taal en tekst op de voorgrond plaatste.

Sinds de invoering van het concept door Julia Kristeva is intertekstualiteit door verschillende theoretici herwerkt en ingezet op vele niveaus in literatuurwetenschappelijk onderzoek. Recente overzichtswerken over intertekstualiteit (Juvan 2008, Allen 2011, Berndt & Tonger-Erk 2013, Van Dyck, De Pourcq & De Strycker 2013) reconstrueren uitvoerig de ontstaansgeschiedenis van de intertekstualiteitstheorie. Zo maakt de lezer kennis met de belangrijkste namen uit het theorie- en praktijkveld (Bachtin, Kristeva, Barthes, Bloom, Riffaterre, Genette, enzovoort). Ze laten bovendien ook toe om de ontwikkeling te volgen van het concept van algemene teksttheorie naar concrete leespraktijk (en terug).

Volgens de Duitse slaviste Renate Lachmann kenmerkt het concept intertekstualiteit zich door drie, al dan niet confligerende dimensies: een teksttheoretische, een tekstdescriptieve en een literatuur- en cultuurkritische dimensie (Lachmann 1990: 55). Naargelang van de dimensie komen verschillende vraagstellingen en perspectieven op het contact tussen teksten aan bod. Een teksttheoretische kijk ziet intertekstualiteit vaak als algemene semiotische eigenschap van iedere tekst waarin ontelbare stemmen en discours meeklinken. Descriptievere benaderingen, die Marko Juvan onder de noemer 'Citationality' (Juvan 2008: 46) groepeerd, perken een ruim intertekstualiteitsbegrip veeleer in. Zij benaderen intertekstualiteit als specifieke strategie of poëtica die ingezet wordt bij en door bepaalde literaire teksten.

Afhankelijk van de achterliggende visie op tekstualiteit legt intertekstualiteitsonderzoek ook verschillende klemtonen op de rol van auteur, lezer, tekst en context in de analyse en totstandkoming van intertekstuele relaties. Zo zet bijvoorbeeld Harold Bloom sterker de auteur in de verf en diens rol in de dialectiek van

literaire relaties terwijl Michael Riffaterre dan weer de lezer een actievere rol toeschrijft bij het aandragen van interteksten.

Intertekstualiteit en invloed

Moderne intertekstualiteitstheorie ontwikkelde zich in het zog van Kristeva als een verruimend denkkader dat de werking van literaire teksten grondig herzag. Zij problematiseerde eerdere noties rond het belang van de auteursintentie, originaliteit, traditie en de rol van de lezer. In het bijzonder verzette intertekstualiteit zich tegen het causale éénrichtingsverkeer en het identiteitsdenken zoals dat in het traditionele bronnen- en invloedsonderzoek werd beoefend. Daartegenover plaatsen de theorieën rond intertekstualiteit een dynamische en productieve relatie tussen teksten die de hiërarchie van de chronologisch eerdere tekst doorbreekt en verder gaat dan het louter opsporen van bronteksten die een auteur gebruikt bij het schrijven van een tekst. Een nieuwe kijk op het fenomeen invloed leverde Harold Bloom met zijn theorie rond *The Anxiety of Influence* (1975). Hoe modern invloedsonderzoek in het spoor van Bloom er uit kan zien toont Carl De Strycker in *Celan auseinandergeschrieben. Paul Celan in de Nederlandstalige poëzie* (2012). De auteur combineert in zijn studie de gedepsychologiseerde theorie van Bloom met inzichten van Riffaterre en Genette en analyseert overeenkomsten tussen teksten op stilistisch, thematisch en poëticaal niveau, steeds op basis van expliciete intertekstuele links. Deze intertekstuele relaties vormen zo een aanzet om ook andere werken van een auteur te toetsen aan de geanalyseerde tekst in kwestie.

Expliciete verwijzingen en relaties van co-presentie vormen een centrale categorie in de intertekstuele typologie van Gérard Genette. Zijn studie over 'littérature au second degré' (Genette 1982) vormt een systematische en praktijkgeoriënteerde benadering van intertekstualiteit, die ook vandaag nog vaak gehanteerd wordt. Genettes studie van 'transtekstualiteit' omvat vijf categorieën – inter-, para-, archi-, meta- en hypertekstualiteit (Genette 1982) – waarmee literatuur als palimpsest gestalte krijgt. Genette toont op overzichtelijke wijze allerlei mogelijke relaties die teksten met elkaar kunnen aangaan en hoe deze terminologisch duidelijk benoemd kunnen worden. Tegelijkertijd valt op hoe hier de intentionele auteursdimensie terug ten tonele verschijnt. De radicale intertekstuele ambiguïteit à la Kristeva wordt zo opnieuw ingeperkt: interteksten gelden bij Genette steeds als bewust gebruikt en dienen bijgevolg door de lezer 'ont-dekt' (Van Dyck, De Pourcq & De Strycker 2013: 46) te worden.

Intertekstualiteit en geheugen

Ook in het sinds de jaren negentig sterk groeiende studiegebied rond literatuur en geheugen werd intertekstualiteit als concept en methode productief opgepikt.

De visie op intertekstualiteit als ‘*mémoire de la littérature*’ (Samoyault 2010) richt niet enkel de aandacht op specifieke procedés zoals collage, parodie of pastiche. Door intertekstuele verwijzingen naar teksten, genres, topoi en symbolen als reflexieve herinneringsdaden te concipiëren ‘herinnert’ literatuur (metaforisch) aan zichzelf en haar eigen geschiedenis. In haar studie *Gedächtnis und Literatur* (1990) ontwikkelt Lachmann een complexe theorie waarin het geheugen van de literaire tekst zelf onderzocht wordt. Dit geheugen ligt volgens Lachmann vervat in de intertekstuele relaties die de literaire tekst aangaat met andere teksten. Als ‘Intertextdeponie’ (Lachmann 1990: 36) fungeert de literaire tekst zo als zelf-reflexief orgaan van het bredere culturele geheugen waarmee hij via verschillende modi (participatie, tropen, transformatie) verbonden is. De vertaling van de (cultuur-semiotische) theorie naar een concrete methodologie staat bij Lachmann in het teken van een voornamelijk semantische ‘Sinnkomplexion’ (Lachmann 1990: 60). Via retorische interferenties (metaforisch of metonymisch) en de (contaminatorische of anagrammatische) (re)constructie van verschillende referentieteksten in een zogenaamde ‘manifeste’ tekst onderzoekt zij hoe intertekstualiteit voor een vermenigvuldiging van betekenissen zorgt. Via al dan niet expliciete signalen kan de literaire tekst zijn intertekstuele status extra in de verf zetten.

Dat het geheugen bij uitstek een intertekstueel paradigma vormt, illustreert ook Mieke Bal in *Loving Yusuf. Conceptual Travels from Present to Past* (2008). In deze intertekstuele en interculturele exploratie vergelijkt de narratologe verschillende versies van het Bijbelse verhaal van Jozef en de vrouw van Potifar en combineert daarbij eigen herinneringen met tekstuele bronnen en commentaren. In haar poging het anachronistische karakter van interpretatie te beklemtonen, onderscheidt Bal ‘letterlijke’ en ‘fundamentalistische’ leeswijzen van elkaar. Zo brengt zij intertekstualiteit in verbinding met het collectief geheugen en (religieuze) processen van canonisering. Dat intertekstualiteit ondertussen ook in religieuze en Bijbelstudies ruime ingang gevonden heeft, is geen toeval. De intertekstuele en polyfone status van de Bijbel zorgt ook in dit vakgebied voor levendige discussies over canonformatie, intertekstuele communicatie, referentiële en genre-typologische vormen van de intertekstuele dialoog. Ook bij de intertekstuele studie van Bijbelpassages worden verschillende klemtonen gelegd die lezergerecht verbindingen creëren tussen verschillende tekstversies en de veronderstelde chronologie tussen pre- en posttekst problematiseren (Nolan Fewell 1992).

Adaptatie en verkenningen

Kristeva’s open benadering van intertekstualiteit resulteerde in een ruime kijk op het begrip ‘tekst’ dat verder reikte dan literaire teksten in strikte zin. In *La révolution du langage poétique* (1974) stelde zij de nieuwe term ‘transposition’ voor, wat semiotisch als ‘le passage d’un système de signes à un autre’ (Kristeva 1974: 59) opgevat kan worden. Daarmee poogde zij intertekstualiteit duidelijker af te

zetten van traditioneel bronnenonderzoek en de dynamische en psychoanalytisch geïnspireerde achtergrond van haar eigen benadering te beklemtonen. Deze open omgang met tekensystemen droeg ook bij tot de studie van intermedialiteit en de theorievorming van disciplines zoals *adaptation studies*. Vele adaptaties herschrijven namelijk werken vanuit een bepaald medium naar een ander medium. Zo creëren ze zelfstandige artistieke producties die niet enkel afgemeten worden aan hun brontekst en het traditionele ‘fidelity discourse’ overstijgen (Sanders 2016).

Volgens Marjorie Perloff vormt de appropriatie van woorden en de recyclage van volledige teksten ook in de hedendaagse poëzie een steeds vaker voorkomende praktijk. In *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century* (2010) omschrijft zij deze hybriditeit, die historische voorlopers kent in de concrete poëzie en Walter Benjamins *Passagen-Werk*, als een ‘poetics of “unoriginality”’ (Perloff 2010: 12). De overduidelijke intertekstualiteit hindert echter niet de toegankelijkheid van dergelijke poëzie. Integendeel, ‘niet originele’ gedichten ziet Perloff als toegankelijker dan de persoonlijke, expressieve en hermetische poëzie uit de jaren tachtig en negentig. Perloffs studie onderstreept zo nogmaals de literatuurkritische dimensie van intertekstualiteit, in het bijzonder in het lyrisch genre waar ‘the demand for original expression dies hard’ (Perloff 2010: 23).

De studie van intertekstualiteit kent verkenningen en applicaties in vele deelgebieden van literatuurwetenschappelijk onderzoek. Naast openingen in de richting van de intermedialiteit en interdiscursiviteit wordt ook de verbinding met interculturele en postkoloniale studies verder uitgebouwd. In de laatstgenoemde disciplines wordt theoretisch vaak een terugkoppeling gemaakt naar het gedachtengoed van Bachtin. Zijn theorieën over het dialogische woord, hybriditeit, meerstemmigheid en polyfonie blijken vanuit een intertekstuele context productief voor de analyse van postkoloniale teksten en hybride identiteitsvorming. Deze ‘return to Bakhtin’ (Allen 2000: 156) bevat daarnaast ook potentieel voor de verbinding tussen intertekstualiteit en narratologie. In zijn analyse van het verhalend proza van Arthur Schnitzler onderscheidt Achim Auernhammer (2013) ‘figurale’ en ‘narratoriële’ vormen van intertekstualiteit die overeenstemmen met de narratologische distinctie tussen verteller en personage. Door verwijzingen naar andere teksten vanuit het vertelperspectief en de focalisatie te beschouwen wordt de dialogerende instantie verder gespecificeerd en kan intertekstualiteit ook aan de hand van de narratieve structuur uitgediept worden. Kortom, de studie van intertekstualiteit omvat vele aspecten van de vorm en werking van literatuur en gaat ook vandaag nog steeds vele richtingen uit.

Bibliografie

Allen, G. *Intertextuality*. London, New York: Routledge, 2011.

Auernhammer, A. *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.

- Bloom, H. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Bal, M. *Loving Yusuf. Conceptual Travels from Present to Past*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Berndt, F. & Tonger-Erk, L. *Intertextualität*. Berlin: Erich Schmidt (Grundlagen der Germanistik 53), 2013.
- De Strycker, C. *Celan auseinandergeschrieben. Paul Celan in de Nederlandstalige poëzie*. Antwerpen, Apeldoorn: Garant, 2012.
- Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Juvan, M. *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette: Purdue University Press, 2008.
- Kristeva, J. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- Lachmann, R. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Nolan Fewell, D. (red.) *Reading between Texts. Intertextuality and the Hebrew Bible*. Louisville: John Knox Press, 1992.
- Perloff, M. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2010.
- Samoyault, T. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Armand Collin, 2010.
- Sanders, J. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2016.
- Van Dyck, Y., De Pourcq, M. & De Strycker, C. (red.) *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2013.

HET IMAGINAIRE REISVERHAAL

Thomas Pierrart

(KU Leuven)

Op het eerste gezicht is de imaginaire reis een ‘fictieve’ of ‘verzonnen’ reis, die lijnrecht staat tegenover een ‘non-fictionele’ of ‘waargebeurde’ reis. Daaruit volgt dat de genres waarin zulke reizen centraal staan, respectievelijk het *imaginaire reisverhaal* (vanaf nu: IR) en het *authentieke reisverslag*, de twee polen van een literatuurtheoretische dichotomie vormen. Wie de imaginaire reis wil bestuderen of een groep teksten als IR wil classificeren, komt echter al snel tot de conclusie dat een dergelijk uitgangspunt te eenvoudig is.

Allereerst is er de vraag wat een reis precies fictief maakt. Zoals het onderstaande overzicht zal illustreren, wordt hierbij vaak de auteur, diens intentie of de historische context als maatstaf genomen. De afbakening van het IR gebeurt dan op basis van externe gegevens. Problematisch in dat opzicht is niet alleen dat zulke externe documentatie niet altijd beschikbaar is – is een reis waarvan historisch onderzoek niet bewezen heeft dat ze echt heeft plaatsgevonden, imaginair? Reisliteratuur is inherent bovendien het geschikte medium om feit en fictie met elkaar te vermengen. Enerzijds kunnen verzonnen reizen door auteurs gepresenteerd worden als waargebeurd; anderzijds kunnen de verslagen van reizigers gebeurtenissen bevatten die in werkelijkheid nooit hebben plaatsgevonden (zie Arthur 2010: hfdst. 2).

Dat heeft tot gevolg dat in de loop van de geschiedenis lezers soms verzonnen reizen aannamen voor waarheid of net aan authentieke reisverslagen gingen twijfelen. Percy Adams’ *Travelers and Travel Liars, 1660-1800* bespreekt zo onder meer de discussies die in het achttiende-eeuwse Europa ontstonden omtrent ‘nine-foot giants’ (1962: 20) in Patagonia, wereldkaarten die op basis van reisverzinsels geüpdatet werden, en oprechte reizigers die aangeklaagd werden wegens fraude. Adams’ theoretisch uitgangspunt – een focus op reisleugens ‘told by a traveler or pseudo traveler with intent to deceive’ (1) – blijft echter problematisch, omdat het op intenties steunt.

Er zijn nog andere elementen die de reikwijdte van het genre bepalen. Kiest men voor een temporele afgrenzing – bijvoorbeeld (verzonnen) reisverhalen uit de oudheid? Welke soort reizen wordt in rekening genomen? Ligt de klemtoon op ‘geografische’ reizen, dat wil zeggen imaginaire reizen op het aardoppervlak zoals bij de authentieke reisverslagen? Worden ook andere fysieke reizen in rekening genomen, zoals maanreizen en onderaardse reizen? Of komen zelfs droomreizen in aanmerking? En waar ligt bij dat alles de (dynamische) grens met andere genres als het epos, de robinsonade, de romance of sciencefiction?

Dat het beantwoorden van zulke vragen allesbehalve vanzelfsprekend is, illustreert Philip Gove in *The Imaginary Voyage in Prose Fiction* (1941). Gove biedt

daarin een overzicht vanaf het ontstaan van het IR als literatuurwetenschappelijk concept (in de achttiende eeuw) tot de literatuurkritiek in zijn eigen tijd. Na meer dan 170 pagina's moet Gove evenwel besluiten: '[N]o final *inclusive and exclusive* definition of the imaginary voyage is possible' (1941: 175). Hij beseft dan ook dat zijn eigen bibliografie van het achttiende-eeuwse IR 'cannot be wholly free from arbitrary decisions' (175).

Dat de focus bij zowel Adams als Gove op de achttiende eeuw ligt, is niet toevallig. In de zeventiende en achttiende eeuw wordt immers een bijzonder groot aantal verzonnen reizen gepubliceerd. Dat het IR net dan zo populair werd, kent verschillende oorzaken, die in de volgende paragraaf aan bod komen. Daarna illustreer ik hoe sommige studies opteren voor een ruimere definiëring of periodisering. Tot slot probeer ik de mogelijkheden voor het contemporaine onderzoek aan te wijzen.

De zeventiende- en achttiende-eeuwse reisutopie

Zowat alle studies rond het IR erkennen de hausse aan verzonnen reizen in de zeventiende en achttiende eeuw. Internationale literaire werken die dan stevast opduiken, zijn Francis Godwins *The Man in the Moone* (1638), Gabriel de Foigny's *La Terre Australe Connue* (1676), Denis Vairasse' *Histoire des Sevarambes* (1677), Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719), Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726) en Ludvig Holbergs *Nicolai Klimii Iter Subterraneum* (1741). In het Nederlandse taalgebied behoren Henrik Smeeks' *Krinke Kesmes* (1708) en W.E. De Perponchers *Rhapsodieën of het leven van Altamont* (1775) tot de bekendste voorbeelden (zie Buijnsters 1969; Leemans en Johannes 2014).

Die populariteit hangt samen met de historische achtergrond. De renaissance vormde namelijk het hoogtepunt van ontdekkingsreizen die de wereld geleidelijk aan in kaart brachten. Het lezerspubliek verlangde ernaar om van die ontdekkingen op de hoogte te blijven, en het spreekt vanzelf dat het vooral de wonderbaarlijke verhalen waren – al dan niet verzonnen – die tot de verbeelding spraken. Daardoor verschenen er ook steeds meer volledig verzonnen reizen (zie Fausett 1993: hfdst. 6 & 7). De relatie tot het authentiek(er)e reisverslag kan verder worden geschetst aan de hand van drie elementen.

Ten eerste behielden verzonnen reizen *het formele kader van de authentieke reisverslagen*, en deden ze er alles aan om het verhaal als waarheidsgetrouw verslag te presenteren – met de nodige gevolgen voor het al troebele onderscheid tussen feit en fictie dus (zie Dietz 2002: hfdst. 4). Een voorwoord waarin de authenticiteit van het verslag gegarandeerd werd, het bijvoegen van gedetailleerde kaarten of een wetenschappelijk-empirische beschrijving van het ontdekte gebied vormen slechts enkele van de vele narratieve strategieën. Die strategieën waren dus niet beperkt tot de realistische verhalen. Ook de minder realistische verhalen, zoals maanreizen of onderaardse reizen, werden (al dan niet met satirische ondertoon)

als waarheidsgetrouw gepresenteerd.¹ In zijn studie naar de historische evolutie van het ‘fantastische’ kent Riccardo Capoferro de imaginaire reis een belangrijke plaats toe in de literatuurgeschiedenis, net door die combinatie van een natuurlijke, empirische, pseudowetenschappelijke stijl met een bovennatuurlijke, non-empirische inhoud (de combinatie die hij voor het fantastische noodzakelijk acht). Zo geldt dat ‘imaginary voyages mediated not only between empiricism and Christian cosmology, but also between the former and all the entities and phenomena it tended to question’ (2010: 151).

Een tweede punt hangt samen met diezelfde authenticiteitsdrang. Als bestemming van een imaginaire reis kozen auteurs namelijk vaak voor *lege plekken* op de wereldkaart, plaatsen die op dat moment nog onbekend waren. De regio die het meest tot de verbeelding sprak, was het ‘Zuidland’, dat grofweg overeenkomt met het huidige Australië. Paul Arthur schetst in *Virtual Voyages* (2010) de populariteit van die imaginaire reisbestemming vanaf de zeventiende eeuw tegen de achtergrond van de geleidelijke ontdekking van het gebied. Aan de hand van bekende en mindere bekende reisverhalen illustreert Arthur hoe de oude mythes over *the antipodes* steeds meer contrasteerden met plaatselijke waarnemingen, maar tegelijkertijd de fantasie over het Zuidland bleven voeden (zie Fausett 1993).

Ten derde werd het IR het medium bij uitstek voor *utopie en satire van de verlichting*. In de zopas beschreven lege plekken – of die zich nu op het aardoppervlak, onder de aardkorst of op de maan bevonden – konden auteurs namelijk een geïsoleerde, ideale samenleving situeren, waarmee de westerse reiziger toevallig (bijvoorbeeld door een schipbreuk of een val in een aardspleet) in aanraking kwam. Tegelijkertijd kon, in plaats van utopie, een imaginaire maatschappij ook satire bewerkstelligen (bijvoorbeeld door een dystopische karakterisering). Het is uiteindelijk de spanning tussen het ontdekte gebied en de wereld van de reiziger (en lezer) die zorgt voor de dynamiek van het IR in deze periode.² Bettina Dietz (2002) vestigt de aandacht op die dynamiek in enkele vroege Franstalige IR’s. Door middel van een overzicht van de historische context en enkele utopische thema’s als religie en bestuur, bespreekt ze hoe, in tijden van censuur, de *utopische Reiseberichte* door hun inhoud en vorm maatschappijkritiek hielpen verspreiden. Verder focust André Hanou (2002) op het verlichte thema van vrijheid in het IR, en wijdt Paul Cornelius (1965) een studie aan de verlichte zoektocht naar de ideale taal, die zowel in de maatschappij als in het IR gestalte kreeg. Cornelius vestigt in het bijzonder de aandacht op de fascinatie voor en invloed van de taalsituatie in China, waarmee de zeventiende-eeuwers in contact kwamen. Cornelius’

-
1. Het onderscheid tussen mogelijke/realistische reizen en onmogelijke/bovennatuurlijke reisverhalen wordt in de literaire kritiek vaak gemaakt (zie voor verdere duiding, onder meer, Gove 1941; vgl. Adams 1962: 1-3).
 2. De prototypische aanwezigheid van een samenleving in een IR brengt sommige onderzoekers ertoe om de robinsonade (d.w.z. het verblijf in een geïsoleerd, maar vaak *onbewoond* gebied) niet tot imaginaire reisliteratuur te rekenen.

analyse van enkele verzonnen talen in IR's maakt zijn studie ook voor linguïsten interessant.

Reizen in gedachten, door de tijd en over de eeuwen heen

Bovengenoemde groep IR's kan men dus op het vlak van vorm (die van de authentieke reisverslagen) en inhoud (reizen naar utopisch-verlichte maatschappijen) in zekere zin coherent noemen. Maar, zoals Arthur opmerkt: 'One of the obvious difficulties of describing imaginary voyages in terms of a single genre is that many different sorts of literature across different times, languages and traditions have made use of the basic device of a fictional journey that transports one or more characters to a new physical location.' (2010: 12) Die problematiek en dynamiek worden duidelijk bij een blik op enkele studies die de denkbeeldige reis in ruimere zin opvatten.

Een eerste verruiming behelst de *aard van de verplaatsing*. Alle voorgenoemde reizen hielden stevast een fysieke verplaatsing in. Gove (1941: 176-177) laat in zijn bibliografie bijvoorbeeld expliciet *droomreizen* buiten beschouwing. In hun literatuur-historisch overzicht vestigen Leemans en Johannes (2014) echter net de aandacht op een specifiek type van de gedroomde reis. Ze tonen namelijk hoe het verdwijnen van de lege plekken op de wereldkaart aan het einde van de achttiende eeuw (als gevolg van de ontdekkingsreizen), gecombineerd met een groeiend geloof in een maakbare toekomst, auteurs ertoe brachten om hun verlicht-utopische maatschappij niet langer spatiaal, maar temporeel, in de toekomst, te situeren. In 'uchronieën' als Louis-Sébastien Merciers *L'an 2440* (1771) en Gerrit Paapes *De Bataafsche Republiek* (1798) reizen de protagonisten in gedachten naar de toekomst, waar ze (net als hun 'spatiale' voorgangers) kennis maken met een nieuwe samenleving. Utopie en satire zijn dus ook in deze tijdreisverhalen niet ver weg.

Leemans en Johannes beklemtonen verder dat niet alleen die achttiende-eeuwse imaginaire tijdreisverhalen, maar ook de maanreizen en hellevaarten sterk aanleunen bij de latere sciencefictionreisverhalen van Jules Verne of H.G. Wells (vgl. Stableford 2003). Zulke verbanden zorgen ervoor dat het IR niet slechts inhoudelijk, maar ook *temporeel* uitgebreid kan worden. J.J.A. Mooij, bijvoorbeeld, bundelt in *De andere aarde* (1996) maanreisverhalen vanaf de kosmische droomreizen in de oudheid over de hausse in de zeventiende en achttiende eeuw tot recente sciencefictionliteratuur.

Ook de minder sf-achtige, meer realistische reisverhalen worden evenwel tot op de dag van vandaag geschreven, en kunnen in het onderzoek betrokken worden. De conceptuele en temporele uitbreiding van de denkbeeldige reis wordt zo duidelijk in het gelijknamige themanummer van het nu verdwenen Nederlandse tijdschrift *Raster* (1988). Met zowel primair als secundair werk van onder meer Anton Haakman en J.A. Dautzenberg worden reizen door de ruimte, door

de tijd, in gedachten en uit verschillende periodes in één bont amalgaam verzameld.

Opvallend in deze rij van verruimingen, ten slotte, is Brenda Dunn-Lardeaus *Le voyage imaginaire dans le temps* (2009). Zonder de hierboven vermelde secundaire literatuur te gebruiken, hanteert zij Foucaults *hétérotopie*-concept, en (her)definieert zij de *voyage imaginaire* als een ‘hétérochronie fictionnelle’, dat wil zeggen ‘la coprésence [...] entre des époques historiques distinctes qualitativement éloignées et entretenant une relation signifiante’ (2009: 12). Een dergelijke spanning tussen historische tijdvakken wordt gecreëerd doordat een personage bijvoorbeeld in verschillende periodes reïncarneert (zoals in Charles Montesquieu *Histoire Véritable* (1738)) of onsterfelijk is (zoals in Simone de Beauvoir *Tous les hommes sont mortels* (1946)). Dunn-Lardeaus studie is bijgevolg atypisch wat het IR betreft, maar illustreert tegelijkertijd de mogelijkheden van een frisse blik op het genre.

Coda: Over grenzen heen

De imaginaire reis bestaat in alle vormen en is van alle tijden. Daarom zijn de lege plekken in het contemporaine IR-onderzoek voornamelijk ‘over grenzen heen’ te vinden – net als bij de vroegere ontdekkingsreizen. Het verbinden van diverse reisverhalen uit verschillende periodes kan steeds tot nieuwe inzichten leiden. Tegelijkertijd kan ook een focus op andere, onontgonnen groepen verzonnen reizen interessant zijn – bijvoorbeeld de contemporaine IR’s. In een moderne wereld waarin er almaar makkelijker en meer gereisd wordt, en waarin de informatie over exotische oorden slechts een muisklik verwijderd is, kunnen feit en fictie elkaar gemakkelijk bestuiven – zeker in de (imaginaire) reisliteratuur.

Wie uiteindelijk zelf in het spoor van Defoe of Swift wil treden, kan Pierre Bayards *Comment parler des lieux où l’on n’a pas été?* (2012) ter hand nemen. Aan de hand van enkele tot de verbeelding sprekende ‘leugenaars’ uit de geschiedenis toont Bayard hoe iedereen een imaginaire reiziger kan (en zelfs zou moeten) worden. Daarvoor moet men, aldus Bayard, evenwel de grenzen van de verbeelding durven doorbreken. Het is een raad die ook voor onderzoekers van imaginaire reisliteratuur interessant kan zijn.

Bibliografie

- Adams, P.G. *Travelers and Travel Liars, 1660-1800*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1962.
- Arthur, P.L. *Virtual Voyages. Travel Writing and the Antipodes 1605-1837*. London/New York/Delhi: Anthem Press, 2010.
- Backx, H.W., Offermans, C., Tentije, H., Vogelaar, J.F. & Nieuwenhuijzen, K. (red.) *De denkbeeldige reis*, themanummer van *Raster*, 41 (1), 1988.

- Bayard, P. *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?* Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- Buijnsters, P.J. *Imaginaire reisverhalen in Nederland gedurende de 18e eeuw*. Groningen: Wolters-Noordhoff Publishing, 1969.
- Capoferro, R. *Empirical Wonder. Historicizing the Fantastic, 1660-1760*. Bern: Peter Lang, 2010.
- Cornelius, P. *Languages in seventeenth- and early eighteenth-century imaginary voyages*. Genève: Droz, 1965.
- Dietz, B. *Utopien als mögliche Welten. Voyages imaginaires der französischen Frühaufklärung 1650-1720*. Mainz: Philipp von Zabern, 2002.
- Dunn-Lardeau, B. *Le voyage imaginaire dans le temps. Du récit médiéval au roman postmoderne*. Grenoble: ELLUG, 2009.
- Fausett, D. *Writing the New World. Imaginary Voyages and Utopias of the Great Southern Land*. New York: Syracuse UP, 1993.
- Gove, P.B. *The Imaginary Voyage in Prose Fiction. A History of Its Criticism and a Guide for Its Study with an Annotated Check List of 215 Imaginary Voyages from 1700 to 1800*. New York: Columbia UP, 1941.
- Hanou, A.J. 'Verlichte vrijheid. Over een denkbeeld in imaginaire reizen', in: *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*. Nijmegen: Vantilt, 2002, 73-94 & 264-267.
- Leemans, I., & Johannes, G.-J.. 'Imaginaire reizen door ruimte en tijd', in: *Worm en donder. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur (1700-1800: de Republiek)*. Amsterdam: Bert Bakker, 2013, 584-605.
- Mooij, J.J.A. *De andere aarde. Maanreisverhalen door de eeuwen heen*. Kampen/Kapellen: Kok Agora/Pelckmans, 1996.
- Stableford, B. 'Science fiction before the genre', in: James, E. & Mendlesohn, F. (red.) *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2003, 15-31.

PERSONALIA

Lars Bernaerts doceert Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit Gent. Hij publiceert over en begeleidt onderzoek naar narratologie, cognitieve literatuurwetenschap en moderne literatuur uit Nederland en Vlaanderen. Hij is medesamensteller van onder andere *Ivo Michiels intermediaal* (2012), *Stories and Minds* (2013) en *Het lab van de sixties* (2015). Samen met Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck coördineert hij het Studiecentrum voor Experimentele Literatuur (SEL, VUB-UGent), dat sinds 2016 deel uitmaakt van de wetenschappelijke onderzoeksgemeenschap European Neo-Avant-Garde (ENAG).

Christophe Collard doceert Europese letterkunde, algemene literatuurwetenschap en metatheater aan de Vrije Universiteit Brussel. Zijn onderzoek is gericht is op de wisselwerking tussen concept en object in media en genres. In 2014 werd zijn boek *Artist on the Make: David Mamet's Work Across Media and Genres* geshortlist voor de Young Scholar Book Award van de European Society for the Study of English (ESSE). Hij is co-redacteur van de te verschijnen artikelenbundel *Translation, Adaptation, and Dramaturgy: Convergences and Divergences*, en legt tevens de laatste hand aan een monografie over het werk van de Amerikaanse theaterinnovator John Jesurun.

Reindert Dhondt doceert Spaanstalige Letterkunde aan de Universiteit Utrecht. Zijn huidige onderzoek spitst zich toe op het Latijns-Amerikaanse essay en de relatie tussen geweld en literatuur in Colombia en Mexico. Hij publiceerde *Carlos Fuentes y el pensamiento barroco* (2015) en is co-editor van een themanummer over de transnationale dimensie van het Latijns-Amerikaanse essay (*Anales de literatura hispanoamericana*, 2017) en de bundels *Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico. Un género sin orillas* (2016) en *International Don Quixote* (2009).

Rita De Maeseneer is sinds 1998 verbonden aan de Universiteit Antwerpen waar ze gewoon hoogleraar Spaans-Amerikaanse cultuur en literatuur is. Ze publiceerde monografieën over Caraïbische literatuur, onder andere *El festín de Alejo Carpentier* (2003), *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea* (2006), *Devorando a lo cubano* (2012) en was uitgever van onder andere *Saberes y sabores en México y el Caribe* (met Patrick Collard, 2010) en *El canon en la narrativa contemporánea del Caribe y del Cono Sur* (met Ilse Logie, 2014). Haar huidige onderzoek gaat over *sensory studies* in de Caraïbische literatuur.

David Martens est professeur de littérature moderne et contemporaine à l'Université de Louvain (KU Leuven). Membre fondateur du groupe MDRN (www.mdrn.be), il s'intéresse en particulier à la construction de l'image des écrivains (signature, iconographie...), ainsi qu'au genre des portraits de territoire

(pays, villes...). Il dirige en outre le site www.litteraturesmodesdemploi.org, consacré à l'exposition de la littérature.

Mathias Meert a étudié l'allemand et le français à l'Université libre de Bruxelles et a obtenu un Master Interuniversitaire en Littérature et Médias Intermédiaires. Il est affilié au Centre for Literary and Intermedial Crossings (CLIC) de l'Université libre de Bruxelles. Il a écrit une thèse de doctorat sur l'intertextualité dans l'œuvre dramatique de l'auteur autrichien Richard Beer-Hofmann. Depuis octobre 2017, il travaille en tant que postdoctorant chercheur au FWO sur un projet concernant la performativité et la théâtralité de la littérature pantomimique.

Thomas Pierrart a étudié l'allemand et le français à l'Université de Leuven et a obtenu un Master Interuniversitaire en Littérature et Médias Intermédiaires. Sous la supervision de Bart Vervaeck (Université de Leuven), il travaille depuis 2017 sur une thèse de doctorat concernant les récits imaginaires néerlandais de la période moderne (1700 à nos jours), en combinaison avec des perspectives récentes de la narratologie, au centre. Sur les récits et les thèmes connexes tels que la littérature de l'utopie et la théorie du genre, il a récemment publié dans *Spiegel der Letteren* (2016) et *Nederlandse Letterkunde* (2017).

Thorsten Ries est chercheur postdoctoral en littérature allemande à l'Université de Gand, Belgique. Il a travaillé en tant qu'assistant de enseignement et assistant de recherche à l'Université de Gand et à l'Université de Hambourg. Il a étudié à l'Université de Hambourg et à l'Université Johns Hopkins à Baltimore. Ses spécialités sont la littérature allemande du XVIII^e au XXI^e siècle, la méthodologie et la pratique de l'édition académique (général, numérique), les humanités numériques, la médecine numérique, et l'histoire de la 'Germanistik'.

Marcela Scibiorska est doctorante à l'Université de Leuven et à l'Université Paris-Sorbonne. Après avoir travaillé autour du surréalisme belge et français, elle écrit désormais sa thèse de doctorat sur les 'Albums de la Pléiade' (Gallimard) dans le cadre du projet FWO 'La Fabrique du patrimoine littéraire. Collections de monographies illustrées en France (1944-2014)'. Ses dernières publications sont "'Homme de son temps, et du nôtre". "Les Albums de la Pléiade", un patrimoine littéraire vivant' (*Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, 2015), 'L'Album NRF de François Nourissier. Patrimonialisation et célébration éditoriale' (*Études Littéraires*, à paraître) et 'L'auteur comme produit d'appel: les figures d'écrivains dans les Albums de la Pléiade' (*Nottingham French Studies*, à paraître).

Tom Serpieters a obtenu un master en 'Littérature occidentale' à l'Université de Leuven. Depuis 2014, il y réalise une thèse consacrée aux rapports entre science et littérature tels qu'ils se manifestent dans le genre de l'essai, en particulier chez trois essayistes de l'entre-deux-guerres: Paul Valéry, Aldous Huxley et José Ortega y

Gasset. Parmi ses publications, on signalera ‘The writer as a poet of thought or as an algebrist? A comparative account of Aldous Huxley’s and Paul Valéry’s conception of literature’ (*Aldous Huxley Annual* 15, 2015).

Dagmar Vandebosch doceert Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur aan de KU Leuven. Ze doet onderzoek naar interculturaliteit en transnationalisme in de Spaanstalige literatuur en naar het essay als genre. Zij is auteur van *Y no con el lenguaje preciso de la ciencia. La ensayística de Gregorio Marañón en la entreguerra española* (2006) en editor van *El juego con los estereotipos* (2012), *El ensayo hispánico. Cruces de géneros, síntesis de formas* (2012), *Ensayo hispánico y sociedad. Diálogos de un género en movimiento* (2014) en *Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico. Un género sin orillas* (2016).

CLW

Cabier voor Literatuurwetenschap (CLW) is an annual publication devoted to comparative literature and literary theory. Much like Paul Valéry's *Cahiers*, CLW aims to be a site of intellectual stimulation, an open-ended work in progress on the rich variety of approaches to literature. CLW only features special issues focusing on topics of wider interest within the field of literary studies. Between 1983 and 2008 CLW appeared under the title *ALW Cahiers*, which contained special issues on such diverse topics as literature and history, literature and psychoanalysis, literature and new media, the sublime and the everyday in literature, gender and race in literature, and popular fiction.

Issues of CLW are guest-edited and all scholars of literature are welcome to contribute. Individual contributions to the theme section need not have a comparative scope, but should focus on an aspect of the central topic. Articles can be composed in Dutch, English, French or German, and should be between 5000 and 7000 words in length. All submissions to CLW are read and evaluated by the guest-editors and two anonymous specialists. In the section "Het veld" (the field) CLW publishes shorter pieces on specific trends, focal points or areas of expertise within literary studies. These review articles (max. 2000 words) present a survey of the central ideas, the main historical developments and a list of key studies within that specific area. Literary scholars are also welcome to submit unsolicited essays.

CLW's general editors are Hans Vandevoorde (Vrije Universiteit Brussel) and Bart Eeckhout (Universiteit Antwerpen). Advisory board members are Kevin Absillis (Universiteit Antwerpen), Inge Arteel (Vrije Universiteit Brussel), Lars Bernaerts (UGent), July De Wilde (UGent), Gunther Martens (UGent), Anneleen Masschelein (KU Leuven) and Kris Van Heuckelom (KU Leuven).

CLW is generously sponsored by the Flemish Association for General and Comparative Literature (VAL). It is distributed by Academia Press. Single issues cost EUR 24.99 (postage excluded).

To order CLW: www.academiapress.be