

Recherche littéraire Literary Research





Contributeur·rice·s | Contributors

Daniel Acke
Annelies Augustyns
Thomas O. Beebee
Lucia Boldrini
Mafalda Sofia Borges Soares
Stefan Buchenberger
Vanessa Byrnes
Chloé Chaudet
Yves Clavaron

Ralph Dekoninck
Catherine Depretto
Dong Yang
Gonzalo Fernández Parrilla
Petra James
Marc Maufort
Isabelle Meuret
J. Scott Miller
Lois Parkinson Zamora
Michèle Rosellini

Gisèle Sapiro
Haun Saussy
Monika Schmitz-Emans
Peter Schnyder
Christopher Thurman
Dorota Walczak-Delanois
Jenny Webb
Myriam White-Le Goff
Zhang Longxi



Recherche littéraire / Literary Research

Automne / Fall 2023



PETER LANG

Bruxelles - Berlin - Chennai - Lausanne - New York - Oxford

Recherche littéraire / Literary Research

Publié avec le concours de / Published with the support of : l'Association internationale de littérature comparée (AILC) / The International Comparative Literature Association (ICLA)

Rédacteur en Chef/Editor in Chief

Marc Maufort, Université Libre de Bruxelles (ULB), Belgique/Belgium

Rédacteur associé/Associate Editor

Fabrice Preyat, Université Libre de Bruxelles
(ULB), Belgique/Belgium

Rédactrice adjointe/Assistant Editor

Jessica Maufort, Université Libre de Bruxelles (ULB), Belgique/Belgium

Comité éditorial/Editorial Board

Dorothy Figueira, University of Georgia, USA
John Burt Foster, George Mason University, USA
Peter Hajdu, Hungarian Academy of Sciences, Hungary
Helga Mitterbauer, Université Libre de Bruxelles (ULB), Belgium
David O'Donnell, Victoria University of Wellington, New Zealand
Haun Saussy, University of Chicago, USA
Anne Tomiche, Université de Paris, France
Zhang Longxi, Hunan Normal University, Changsha, China

Comité Consultatif/Advisory Board

Thomas Oliver Beebee, Penn State University, USA
César Dominguez, Universidade de Santiago de Compostela, España
Massimo Fusillo, Università degli studi dell'Aquila, Italia
Scott Miller, Brigham Young University, USA
E.V. Ramakrishnan, Central University of Gujarat, India
Monica Spiridon, Universitatea din București, România
Jüri Talvet, University of Tartu, Estonia
Hein Viljoen, North-West University, Potchefstroom, South Africa

Assistant de rédaction/Editorial Assistant

Samuel Pauwels (Brussels, Belgium)

Aims & Scope

As the annual peer-reviewed publication of the International Comparative Literature Association (ICLA), *Recherche littéraire / Literary Research* is an Open Access journal published by Peter Lang. Its mission is to inform comparative literature scholars worldwide of recent contributions to the field. To that end, it publishes scholarly essays, review essays discussing recent research developments in particular sub-fields of the discipline, as well as reviews of books on comparative topics. Scholarly essays are submitted to a double-blind peer review. Submissions by early-career comparative literature scholars are strongly encouraged. Past issues back to 2014 can be accessed on the ICLA website: <https://www.aile-icla.org/literary-research/>

Objectifs & portée

En tant que publication annuelle de l'Association internationale de littérature comparée (AILC), *Recherche littéraire / Literary Research* est une revue expertisée par des pair·e·s et publiée par Peter Lang en libre accès voie dorée. Elle vise à faire connaître aux comparatistes du monde entier les développements récents de la discipline. Dans ce but, la revue publie des articles de recherche scientifique, des essais critiques dressant l'état des lieux d'un domaine particulier de la littérature comparée, ainsi que des comptes rendus de livres sur des sujets comparatistes. Les articles de recherche sont soumis à une évaluation par des pair·e·s en double anonyme. Des soumissions par de jeunes chercheuses et chercheurs en littérature comparée sont fortement encouragées. Les numéros antérieurs, remontant à 2014, sont accessibles sur le site de l'AILC: <https://www.aile-icla.org/fr/recherche-litteraire/>

Submission guidelines

Reviews and essays are written in French or English, the two official languages of the ICLA. Book reviews should be between 1,500 and 2,000 words. Edited volumes and journal issues will also be considered for review. Review essays about the state of the art, about several related books, or about a work of major significance for the field will be allowed to exceed 3,500 words, excluding works cited and footnotes. Scholarly essays should count between 6,000 and 8,000 words (excluding works cited and footnotes) and follow the Chicago Style sheet (parenthetical bibliographical references in the body of the text as well as a final list of Works Cited). Scholarly essays should also be preceded by an abstract in English of approximately 250 words and by 5 to 6 keywords for indexation purposes. The journal and its editorial team adhere to Peter Lang's code of ethics described in the COPE Ethical Guidelines for Peer Reviewers, which ensures the integrity of the academic research we publish. LR/RL does not endorse the opinions of authors once their work is published. The stylesheet for all types of submissions can be found at the back of this issue. It can also be downloaded from Peter Lang's website.

Inquiries and submissions:

Marc Maufort, Editor, Email: Marc.Maufort@ulb.be
Langues et littératures modernes CP 175
Université libre de Bruxelles (ULB)
Av. F.D. Roosevelt 50
1050 Brussels, Belgium

Instructions aux auteur·e·s

Les comptes rendus ainsi que les articles de recherche peuvent être écrits en français ou en anglais, les deux langues officielles de l'AILC. Un compte rendu comptera entre 1 500 et 2 000 mots. Des ouvrages collectifs et des numéros de revues pourront également faire l'objet d'un compte rendu. Un essai critique sur l'état de l'art, sur un ensemble d'ouvrages, ou sur un livre ambitieux pourra dépasser 3 500 mots, hormis bibliographie et notes en bas de page. Les articles de recherche compteront entre 6 000 et 8 000 mots (hormis bibliographie et notes) et suivront les normes de présentation bibliographique du « Chicago Style » (références entre parenthèses dans le corps du texte et bibliographie en fin d'article). Ces articles de recherche doivent également être précédés d'un résumé en français et en anglais d'environ 250 mots et de 5 à 6 mots-clés (en français et en anglais) à des fins d'indexation. Une traduction en anglais du titre de l'article est également demandée. La revue et son équipe éditoriale adhèrent au code de déontologie de Peter Lang décrit dans les Directives éthiques du COPE pour l'évaluation par les pairs, qui garantissent l'intégrité de la recherche scientifique que nous publions. LR/RL ne cautionne pas l'opinion des auteur·e·s une fois leur travail publié. Les normes de présentation pour tous les types de soumissions sont consultables à la fin de ce numéro. Elles peuvent également être téléchargées sur le site de Peter Lang.

Renseignements et soumissions:

Marc Maufort, Rédacteur, Email: Marc.Maufort@ulb.be
Langues et littératures modernes CP 175
Université libre de Bruxelles (ULB)
Av. F.D. Roosevelt 50
1050 Brussels, Belgium

CALL FOR CONTRIBUTIONS / APPEL À CONTRIBUTIONS

The submission deadline for the 2025 issue is September 1, 2024.
Please send all submissions to Marc.Maufort@ulb.be

La date limite de soumission pour le numéro de 2025 est le 1er septembre 2024.
Veuillez envoyer vos soumissions à Marc.Maufort@ulb.be

Recherche littéraire / Literary Research

Automne / Fall 2023

Recherche littéraire /

Literary Research

Volume 39 (Automne / Fall 2023)

2023 Peter Lang Group AG, Lausanne
Publié par Peter Lang Éditions Scientifiques Internationales -
P.I.E., Bruxelles, Belgique
info@peterlang.com <http://www.peterlang.com/>

ISSN 0849-0570
ISBN 978-2-87574-959-8 (Print)
E-ISBN 978-2-87574-960-4 (E-PDF)
E-ISBN 978-2-87574-961-1 (EPUB)
DOI 10.3726/21307
D/2023/5678/59



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons
CC BY-NC-ND 4.0 license. To view a copy of this license, visit
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche
Nationalbibliographie; les données bibliographiques détaillées peuvent
être consultées sur
Internet à l'adresse <http://dnb.d-nb.de>.

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

www.peterlang.com

Table des matières / Table of Contents

EDITORIAL

For a Shapeshifting Comparative Poetics	17
---	----

ÉDITORIAL

Pour une poétique comparatiste métamorphe	25
---	----

ARTICLES DE RECHERCHE / ARTICLES

Biographical Fictions and the Writing of the World	33
--	----

Lucia Boldrini

Entre mouvance et constance: l'identité en perspective chez Marcel Proust et Clarice Lispector	55
---	----

Mafalda Sofia Borges Soares

Apprehensions of Reality: The Lyric Mode in a Comparative Framework	79
--	----

J. Scott Miller

From Bibliotherapy to Bibliotrauma: Reading and Believing Margaret Mitchell's <i>Gone With the Wind</i>	97
--	----

Thomas O. Beebee

Métropoles africaines du Sud global: de la hantise coloniale aux mirages de la mondialisation	119
--	-----

Yves Clavaron

Portraying Power: Miguel Ángel Asturias's <i>Caudillo</i> and Francisco Toledo's Masked "Self-Portraits"	139
<i>Lois Parkinson Zamora</i>	

Comparatisme et imaginaire du complot	163
<i>Chloé Chaudet</i>	

The Literary Universal in Comparative Literature	187
<i>Zhang Longxi</i>	

ESSAI CRITIQUE / REVIEW ESSAY

From <i>Maghrib</i> to <i>Tamazgha</i> : The Ubiquitous and Polyphonic Literary Maghrib	213
<i>Gonzalo Fernández Parrilla</i>	

COMPTES RENDUS / BOOK REVIEWS

Dirk Meyer. <i>Documentation and Argument in Early China: The Shàngshū 尚書 (Venerated Documents) and the Shū Traditions</i> . Berlin: De Gruyter/Mouton, 2021. Pp. 281. ISBN: 9783110708417.	229
<i>Haun Saussy</i>	

Alexa Alice Joubin. <i>Shakespeare and East Asia</i> . Oxford: Oxford University Press, 2021. Pp. 272. ISBN: 9780198703570.	233
<i>Christopher Thurman</i>	

Joe Andrew and Robert Reid, eds. <i>Tolstoi and the Evolution of his Artistic World</i> . Leiden-Boston: Brill, 2021. Pp. x + 323. ISBN: 9789004465626.	239
<i>Catherine Depretto</i>	

- Marek Nekula. *Franz Kafka : Pour une lecture en contexte*. Paris : Classiques Garnier, 2021. Pp. 345.
ISBN : 9782406122340. 247
Petra James
- François Bompaire. *L'Espace politique de la littérature. Lire André Gide après #MeToo*. Paris : Classiques Garnier, 2021. Pp. 209.
ISBN : 9782406123460. 257
Peter Schnyder
- Françoise Le Borgne et Alain Montandon, dir. *Villégiatures*. Paris : Honoré Champion, 2022. Pp. 232.
ISBN : 9782745357137. 263
Daniel Acke
- Maria Cieśla-Korytowska. *Tragiczna pomyłka. O tragedii i tragizmie [Une erreur tragique. Sur la tragédie et le « tragique »]*. Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2019. Pp. 456.
ISBN: 9788377303948. 267
Dorota Walczak-Delanois
- Sara Buekens et Julien Defraye, dir. *Animal et animalité. Stratégies de représentation dans les littératures d'expression française*. Paris : Classiques Garnier, 2022. Pp. 329.
ISBN : 9782406128632. 275
Myriam White-Le Goff
- Élise Sultan-Villet. *Le Roman libertin. La Philosophie sens dessus dessous*. Paris : Honoré Champion, 2021. Pp. 316.
ISBN : 9782745355706. 281
Michèle Rosellini
- Carine Barbaferi. *Anatomie du « mauvais goût » (1628–1730)*. Paris : Classiques Garnier, 2021. Pp. 520.
ISBN : 9782406113935. 289
Ralph Dekoninck

- Sebastian Domsch, Dan Hassler-Forest and Dirk Vanderbeke, eds.
Handbook of Comics and Graphic Narratives. Berlin: DeGruyter,
 2021. Pp. 644. ISBN: 9783110446616. 293
Stefan Buchenberger
- Anna Arzoumanov. *La Création artistique et littéraire en
 procès. 1999–2019*. Paris : Classique Garnier, 2022. Pp. 392.
 ISBN : 9782406132790. 301
Gisèle Sapiro
- Keith Moser and Ananta Ch. Sukla, eds. *Imagination and
 Art: Explorations in Contemporary Theory*. Leiden and Boston: Brill/
 Rodopi, 2020. Pp. xxvi + 784. ISBN: 9789004435162. 305
Monika Schmitz-Emans
- Vladimir Biti, Joep Leerssen and Vivian Liska, eds. *The Idea of
 Europe: The Clash of Projections*. Leiden and Boston: Brill, 2021.
 Pp. 216. ISBN: 9789004449220. 313
Dong Yang
- Tomasz Chomiszczak, Agnieszka Kukuryk i Przemysław Szczur.
*Wędrujące tożsamości. Trzy studia o migracjach literackich we
 francuskojęzycznej Belgii [Identités itinérantes. Trois études sur les
 migrations littéraires en Belgique francophone]*. Kraków: Wydawnictwo
 UNUM, 2020. Pp. 208. ISBN : 9788376431949. 317
Dorota Walczak-Delanois
- Christine Meyer. *Questioning the Canon: Counter-Discourse
 and the Minority Perspective in Contemporary German Literature*.
 Berlin/Boston: De Gruyter, 2021. Pp. 350.
 ISBN: 9783110674361. 323
Annelies Augustyns

Hélène Charlery and Aurélie Guillain, eds. <i>Erasure and Recollection: Memories of Racial Passing</i> . Brussels: Peter Lang, 2021. Pp. 362. ISBN: 9782807616257.	329
<i>Isabelle Meuret</i>	
Piet Defraeye, Helga Mitterbauer and Chris Reyns-Chikuma, eds. <i>Brussels 1900 Vienna: Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and other Cultural Practices</i> . Leiden: Brill, 2022. Pp. 453. ISBN: 9789004459977.	335
<i>Jenny Webb</i>	
Diana Looser. <i>Moving Islands: Contemporary Performance and the Global Pacific</i> . Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021. Pp. ix + 348. ISBN: 9780472132386.	341
<i>Vanessa Byrnes</i>	
Notices biographiques / Notes on Contributors	349
<i>Literary Research</i> Stylesheet	357
Normes de présentation de <i>Recherche littéraire</i>	361
Brève présentation de l'AILC	365
ICLA Mission Statement	367
Comités de recherche de l'AILC / ICLA Research Committees	369
AILC / ICLA Association internationale de littérature comparée International Comparative Literature Association (2022–2025)	373

EDITORIAL

For a Shapeshifting Comparative Poetics

Abstract: The scholarly essays, review essay, and book reviews of this 2023 issue of *Recherche littéraire / Literary Research* suggest that, in the twenty-first century, the field of comparative literature could fruitfully be reconfigured as a fluid poetics incorporating elements drawn from an Indigenous shapeshifting cosmology. In addition, many of the contributions to this issue emphasize the necessity of investigating non-European literary corpuses alongside European material.

Keywords: comparative poetics, comparative literature, world literature, Indigenous shapeshifting, Indigenous cosmology, Eurocentrism

At a time when the global political landscape is reconfiguring itself in the wake of the persistent war in Ukraine set off by an invading Russian army, this issue of *Recherche littéraire/Literary Research* explores the myriad ways in which the discipline of comparative literature could be reimagined in our troubled times. In the third decade of the twenty-first century, as lingering tremors of the Covid-19 pandemic can still be felt, it is now urgent to transcend the boundaries of comparative literature as defined in the course of the twentieth century, an era marked by the Eurocentric underpinnings of our field. An apt metaphor to characterize the theoretical fluidity of a contemporary comparative poetics would be akin, I contend, to the Indigenous notion of shapeshifting. Like a Native trickster who can morph into different incarnations, comparative literature could profitably be reinvented as a field in a constant process of definition. The essays gathered in this volume abundantly illustrate this methodological shapeshifting, as they span a wide critical spectrum comprising world literature, genre studies, intertextual studies, postcolonial studies, trauma studies, conspiracy studies, magical realism, and intermedial studies. In addition to their bold forays into such a diversified theoretical terrain, many of these essays foreground the desirability of studying non-European literary corpuses alongside European material. In that respect, the concluding essay by Zhang Longxi even provides a roadmap for the future of comparative literature, one

questioning “the unchallenged hegemonic position of Western literature as the only ‘world literature’ widely circulating in the world” (213). He thus urges us to “move beyond ethnocentric and Eurocentric limitations, [to] expand the area of comparative literature studies, and [to] maintain a healthy balance between the local and the global, the specific and the universal, the one and the many” (213). This perspective, as it disrupts views of a monolithic field of comparative literature, ties in with the flexible concept of a shapeshifting comparative poetics I have outlined above.

The scholarly section of this issue is framed by two essays exemplifying the many ways in which one can construe world literature as a methodological tool. Lucia Boldrini’s fascinating opening essay, “Biographical Fictions and the Writing of the World,” explores how biofiction shapes our understanding of the nation and the universe in novels by Steven Price, Anna Banti, John Banville, and Vladimir Nabokov. Thus, she concludes, these works “participate in a cosmography, as ‘world-imagining force’ that is, literally, a writing of the world, while continuing to interrogate which world and whose world they are envisaging in their creations” (57). In her essay, “Entre mouvance et constance: l’identité en perspective chez Marcel Proust et Clarice Lispector,” Mafalda Sofia Borges Soares analyzes similarities between Proust’s and Ukrainian-Brazilian Clarice Lispector’s notions of identity, while foregrounding the bedroom and the face-to-face encounter as significant motifs enabling a definition of identity in Proust’s *À la recherche du temps perdu* and Lispector’s *The Passion according to G.H.* J. Scott Miller’s “Apprehensions of Reality: The Lyric Mode in a Comparative Framework” places in conversation Swiss author Robert Walser and Japanese writer Kajii Motojirō, underlining their common mastery of lyric prose. Throughout his examination, Miller adopts a highly personal, indeed quasi meditative style privileging a multi-faceted approach to the translation issues raised by world literature. Thomas O. Beebee’s “From Bibliotherapy to Bibliotrauma: Reading and Believing Margaret Mitchell’s *Gone With the Wind*” charts the impact of Mitchell’s novel, both in its original version and in its German translation. Particularly provocative is Beebee’s analysis of the reception of *Gone With the Wind* by fascist readers, concentration camp inmates, and German women readers after the Second World War. Moving to postcolonial literary studies, Yves Clavaron’s “Métropoles africaines du Sud global: de la hantise coloniale aux mirages de la mondialisation” shows how megacities in French-speaking, English-speaking or Portuguese-speaking Africa play

a key role on the global stage. This phenomenon is reflected in literary works whose aesthetics oscillate between postmodernism and magical realism. A further shift towards the study of non-European fiction and art is reflected in Lois Parkinson Zamora's article, "Portraying Power: Miguel Ángel Asturias's *Caudillo* and Francisco Toledo's Masked 'Self-Portraits,'" which offers an intermedial approach to the figure of the dictator in Latin American fiction and visual arts. Zamora first concentrates on Guatemalan author Miguel Ángel Asturias's *El Señor Presidente* (1946) before moving on to a consideration of Mexican painter Francisco Toledo's masked "self-portraits." Both artists draw inspiration from their Indigenous heritage in order to depict absolute power. In « Comparatisme et imaginaire du complot, » Chloé Chaudet explores one of the avenues through which the field of comparative literature could reconfigure itself, i.e. through a nuanced examination of the conspiracy imaginary. To illustrate her thesis, she focuses on two case studies, Franco-American Antoine Bello's *Les Falsificateurs* (*The Falsifiers*, 2007) and Mozambican author Mia Couto's *O Último Voo do flamingo* (*The Last Flight of the Flamingo*, 2000). Lastly, in "The Literary Universal in Comparative Literature," Zhang Longxi echoes Lucia Boldrini's opening considerations on world literature, while pleading for a less Eurocentric apprehension of comparative literature. Relying on examples derived from German, English, and Chinese literatures, Zhang urges us to transcend the East/West dichotomy of traditional comparative literary studies and to avoid the status quo promoted by the notion of "untranslatability." He regards translation as a useful tool to transgress the limits of European comparisons.

The review essay and book reviews section of the issue consolidate the notion of a shapeshifting comparative poetics divorced from its Eurocentric underpinnings. In "From Maghrib to Tamazgha. The Ubiquitous and Polyphonic Literary Maghrib," Gonzalo Fernandez Parilla offers a survey of recent trends in scholarship about the literary Maghrib. The author stresses how the latter "has finally emerged in scholarship as the polyphonic space it has always been" (229), especially as Indigeneity is now considered: "These developments reflect the transformation of the Maghrib into a new space, Tamazgha, the land of the Amazighs, which now transcends Morocco, Algeria and Tunisia, to include Libya, Mauritania, the Western Sahara, and even the diaspora" (229).

The book reviews themselves, which focus on such diverse comparative topics as canonical literary studies, genre studies, and postcolonial/

multicultural studies, are framed by pieces exemplifying the desire to redefine the field. Such is the case in the two opening reviews, which deal with a Chinese corpus and the link between European and East Asian material: Haun Saussy's discussion of Dirk Meyer's *Documentation and Argument in Early China: The Shàngshū 尚書 (Venerated Documents) and the Shū Traditions*, which praises the author's fluid reinterpretation of the *Shu*; and Christopher Thurman's review of Alexa Joubin's *Shakespeare and East Asia*, which argues for the validity of envisioning a global cosmopolitan Shakespeare. Similarly, the section is rounded off with reviews of theoretically innovative books. In her account of *Brussels 1900 Vienna. Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and other Cultural Practices*, Jenny Webb underlines the volume's rhizomatic, i.e. non-hierarchical and transnational, approach to artistic networks. In contrast, Vanessa Byrnes highlights the global examination of Pacific Indigeneity in Diana Looser's *Moving Islands. Contemporary Performance and the Global Pacific*. Both Webb and Byrnes view the theoretical premises of the books under review as potential ways of rejuvenating classical conceptions of comparative literature.

As always, the most pleasant experience in my role as Editor-in-chief consists in writing the concluding acknowledgments section of the editorial. My most immediate debt is to my editorial team: my colleague Fabrice Preyat, the new Associate Editor, who took great care of French-language submissions; our Assistant Editor Jessica Maufort, who kindly provided sound editorial advice, and Samuel Pauwels, our editorial assistant, whose efficient bibliographical formatting and meticulous copy-editing were truly helpful. Gregory Watson's occasional copy-editing services were likewise very much appreciated. I also wish to thank all those members of the advisory board of *RL/LR* who carefully peer-reviewed the scholarly essays collected in this issue. Moreover, I am pleased to convey the good news that our journal, which was already indexed in the MLA bibliography, will from now on also be indexed in ERIH PLUS. The editorial board wishes to acknowledge Routledge's permission to reprint (in a slightly modified version) Zhang Longxi's research article, which first appeared as Chapter 8 in the author's monograph, *World Literature as Discovery: Expanding the World Literary Canon* (Routledge, 2023). Reproductions of Francisco Toledo's masked self-portraits in Lois Parkinson Zamora's essay are published with the kind permission of Artists Rights Society (ARS), New York/SOMAAP, Mexico City, which remain the sole copyright owners. As in previous

years, I wish to warmly thank Mr. Thierry Waser, the Peter Lang commissioning editor, for his unwavering support of this publication, and the International Comparative Literature Association (ICLA) for its continued and generous funding of the journal.

Marc Maufort
Brussels, July 2023

ÉDITORIAL

Pour une poétique comparatiste métamorphe

Résumé : Les articles de recherche, l'essai critique et les comptes rendus de ce numéro de 2023 de *Recherche littéraire / Literary Research* suggèrent qu'au XXI^e siècle, le domaine de la littérature comparée pourrait profitablement être repensé comme une poétique fluide intégrant des éléments apparentés à la notion autochtone d'une cosmologie métamorphe. De plus, un certain nombre des contributions incluses dans numéro insiste sur l'urgence d'étudier des corpus littéraires non-européens en regard avec des œuvres littéraires européennes.

Mots clés : poétique comparatiste, littérature comparée, littérature mondiale, métamorphe, cosmologie autochtone, eurocentrisme

Au moment où le paysage politique mondial se restructure dans la persistance d'une guerre en Ukraine provoquée par l'invasion de l'armée russe, ce numéro de *Recherche littéraire/Literary Research* explore les multiples façons dont la discipline de la littérature comparée pourrait être repensée en période de troubles. Dans la troisième décennie du XXI^e siècle, alors que des répliques tardives du choc de la pandémie de la Covid-19 se font encore sentir, il est à présent urgent de dépasser les frontières de la littérature comparée telle qu'elle fut définie dans le courant du XX^e siècle, une ère pendant laquelle les fondements de la discipline furent encore caractérisés par leur eurocentrisme. Une métaphore apte à décrire la fluidité théorique d'une poétique comparatiste contemporaine tiendrait selon moi de la notion autochtone de la métamorphose. Telle un métamorphe autochtone (le « Trickster ») qui peut se décliner en de multiples incarnations, la littérature comparée pourrait être considérée comme une discipline en constante redéfinition. Les essais rassemblés dans ce volume illustrent bien ce processus de métamorphose méthodologique du fait qu'ils recouvrent un large champ critique touchant à la littérature mondiale, aux études de genre, aux études intertextuelles, aux études postcoloniales, aux études du traumatisme, aux études du complot, au réalisme magique ainsi qu'à l'intermédialité. En plus de leurs incursions audacieuses dans un terrain théorique si diversifié, la plupart de ces essais mettent à l'avant-plan l'utilité de se pencher sur des corpus littéraires

non-européens en regard avec des œuvres littéraires européennes. De ce point de vue, le dernier essai, écrit par Zhang Longxi, offre même une feuille de route pour les développements futurs de la littérature comparée, un itinéraire mettant en question « la position hégémonique incontestée de la littérature occidentale en tant que seule ‘littérature mondiale’ largement diffusée dans le monde » (213). Il nous incite donc à « dépasser les limites ethnocentriques et eurocentriques, à élargir le domaine des études de littérature comparée et à maintenir un équilibre sain entre le local et le global, le spécifique et l’universel, l’un et le multiple » (213). Une telle perspective, perturbant toute conception monolithique de la littérature comparée, correspond bien à la notion fluide d’une poétique comparatiste métamorphe décrite ci-dessus.

La partie consacrée aux articles de recherche de ce numéro est encadrée par deux essais illustrant les différentes manières dont la littérature mondiale peut être conçue en tant qu’instrument méthodologique. La contribution fascinante de Lucia Boldrini, qui ouvre le volume, « Biographical Fictions and the Writing of the World », explore comment la biofiction conditionne notre compréhension de la nation et de l’univers dans des romans de Steven Price, Anna Banti, John Banville et Vladimir Nabokov. Ainsi, conclut-elle, ces œuvres « révèlent une cosmographie conçue comme ‘puissance pouvant imaginer le monde,’ c’est-à-dire, littéralement, une écriture du monde, tout en continuant à interroger la nature et l’appartenance du monde qu’elles entrevoient dans leurs créations » (57). Dans son essai, « Entre mouvance et constance: l’identité en perspective chez Marcel Proust et Clarice Lispector », Mafalda Sofia Borges Soares analyse certaines similitudes dans la notion d’identité chez Proust ainsi que chez l’écrivaine brésilienne, née en Ukraine, Clarice Lispector. Elle insiste sur l’importance des motifs de la chambre et du face-à-face pour comprendre l’identité dans *À la recherche du temps perdu* de Proust et *La passion selon G.H.* de Lispector. L’article de J. Scott Miller, « Apprehensions of Reality: The Lyric Mode in a Comparative Framework », met en conversation l’auteur suisse Robert Walser avec l’écrivain japonais Kajii Motojirō et souligne leur maîtrise commune de la prose lyrique. Tout au long de son analyse, Miller adopte un style très personnel, voire méditatif, qui privilégie une approche plurielle des problèmes de traduction soulevés par le corpus de la littérature mondiale. Dans « From Bibliotherapy to Bibliotrauma: Reading and Believing Margaret Mitchell’s *Gone With the Wind* », Thomas O. Beebee mesure l’impact du roman de Mitchell, à la fois dans sa version originale et dans

sa traduction allemande. L'examen qu'il nous offre de la réception de *Gone With the Wind* auprès des lecteurs fascistes, des prisonniers de camps de concentration, et auprès des lectrices allemandes de l'après-guerre est particulièrement provocateur. Se tournant vers les études postcoloniales littéraires, l'article d'Yves Clavaron, « Métropoles africaines du Sud global: de la hantise coloniale aux mirages de la mondialisation », montre comment les mégapoles de l'Afrique francophone, anglophone ou lusophone jouent un rôle crucial sur la scène mondiale. Ce phénomène se reflète dans des œuvres littéraires dont l'esthétique oscille entre le postmodernisme et le réalisme magique. Un glissement renforcé vers l'étude de la fiction et de l'art non-européen caractérise l'article de Lois Parkinson Zamora, « Portraying Power: Miguel Ángel Asturias's *Caudillo* and Francisco Toledo's Masked 'Self-Portraits' », qui nous offre une approche intermédiaire de la figure du dictateur dans la fiction et les arts visuels latino-américains. Zamora se concentre tout d'abord sur le roman de l'auteur guatémaltèque Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente* (1946), avant de se pencher sur les « auto-portraits » masqués du peintre mexicain Francisco Toledo. Ces deux artistes s'inspirent de leur héritage autochtone dans le but de dépeindre le pouvoir absolu. Dans « Comparatisme et imaginaire du complot », Chloé Chaudet examine une des façons dont la littérature comparée pourrait se redéfinir, à savoir une étude nuancée de l'imaginaire complotiste. Pour illustrer cette thèse, l'auteure aborde deux études de cas, le roman du franco-américain Antoine Bello, *Les Falsificateurs* (2007) et *O Último Voo do flamingo* (*Le dernier vol du flamant rose*, 2000) de l'écrivain mozambicain Mia Couto. Enfin, dans « The Literary Universal in Comparative Literature », Zhang Longxi se fait l'écho des considérations initiales de Lucia Boldrini sur la littérature mondiale, tout en plaidant pour une pratique moins eurocentrée de la littérature comparée. Se basant sur des exemples tirés des littératures allemande, anglaise et chinoise, Zhang nous enjoint de dépasser le clivage Est/Ouest si manifeste dans la conception traditionnelle des études littéraires comparées et d'éviter le statu quo impliqué dans la notion d'« intraduisibilité ». Il considère en effet la traduction comme un outil très utile permettant de transgresser les limites des comparaisons intra-européennes.

L'essai critique et la section des comptes rendus consolident la notion d'une poétique comparatiste métamorphe délestée de son bagage eurocentrique. Dans « From Maghrib to Tamazgha. The Ubiquitous and Polyphonic Literary Maghrib », Gonzalo Fernández Parrilla nous offre un

état de l'art panoramique relatif à la recherche sur le Maghreb littéraire. L'auteur démontre comment ce dernier « est enfin apparu dans les études comme l'espace polyphonique qu'il a toujours été » (229), surtout du fait que l'indigénéité est à présent prise en compte: « Ces développements reflètent la transformation du Maghreb en un nouvel espace, Tamazgha, la terre des Amazighs, qui transcende désormais le Maroc, l'Algérie et la Tunisie, pour inclure la Libye, la Mauritanie, le Sahara occidental, et même la diaspora » (229).

De leur côté, les comptes rendus analysent principalement des objets comparatistes aussi variés que les études littéraires canoniques, les études de genre, et les études postcoloniales/multiculturelles. Ils sont encadrés par des recensions de livres témoignant du désir de renouveler la discipline. Tel est le cas des deux comptes rendus ouvrant cette section. Tandis que le premier s'attache à un corpus chinois, le second est centré sur le lien entre l'Europe et l'Asie du Sud-Est. Il s'agit d'une part de la critique que fait Haun Saussy de l'ouvrage de Dirk Meyer, *Documentation and Argument in Early China: The Shàngshū 尚書 (Venerated Documents) and the Shū Traditions*. Saussy loue la réinterprétation fluide du *Shu* livrée par l'auteur. Il s'agit d'autre part du texte écrit par Christopher Thurman à propos de la monographie d'Alexa Joubin, *Shakespeare and East Asia*, qui affirme la possibilité d'envisager Shakespeare sous un angle cosmopolite. De même, la section se clôt sur des recensions de deux livres novateurs du point de vue théorique. Dans son évaluation de *Brussels 1900 Vienna. Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and other Cultural Practices*, Jenny Webb souligne la conception rhizomatique, c'est-à-dire non hiérarchisée et transnationale, que les différents auteurs offrent des réseaux artistiques. En contraste, Vanessa Byrnes met en lumière le lien entre globalisation et indigénéité qui caractérise l'ouvrage de Diana Looser, *Moving Islands. Contemporary Performance and the Global Pacific*. Webb and Byrnes considèrent toutes deux les fondements théoriques de ces ouvrages comme autant de moyens de redonner vitalité aux conceptions classiques de la littérature comparée.

Comme toujours, la partie la plus gratifiante de mes tâches de rédacteur-en-chef reste le plaisir de rédiger des remerciements à l'encontre de tous ceux qui m'ont aidé à concevoir et à réaliser le volume de l'année en cours. Ma dette la plus immédiate est envers mon équipe éditoriale : mon collègue Fabrice Preyat, le nouveau rédacteur associé, qui a pris grand soin des soumissions en langue française ; notre rédactrice adjointe, Jessica Maufort, qui a très aimablement prodigué

de précieux conseils éditoriaux ; et Samuel Pauwels, notre assistant de rédaction, dont l'apport efficace à la mise au format bibliographique et la relecture stylistique méticuleuse nous ont été très utiles. L'aide éditoriale ponctuelle de Gregory Watson fut également fort appréciée. Je désire aussi remercier tous les membres des comités éditorial et consultatif qui ont rigoureusement expertisé les articles de recherche publiés dans ce numéro. De surcroît, j'ai le plaisir de transmettre à nos lecteurs la bonne nouvelle que notre revue, qui était déjà indexée auparavant dans la bibliographie de la MLA, sera désormais également indexée dans la base de données ERIH PLUS. Le comité éditorial remercie en outre Routledge pour l'autorisation de réimprimer (dans une version légèrement modifiée) l'article de recherche de Zhang Longxi, paru initialement sous la forme du chapitre 8 de la monographie de l'auteur, *World Literature as Discovery: Expanding the World Literary Canon* (Routledge, 2023). Les reproductions des « auto-portraits » masqués de Francisco Toledo dans l'article Lois Parkinson Zamora sont publiées avec la permission de l'Artists Rights Society (ARS), New York/SOMAAP, Mexico City, qui demeure seule propriétaire du droit d'auteur. Comme par le passé, je tiens à remercier chaleureusement M. Thierry Waser, notre Directeur des publications, pour son enthousiasme indéfectible envers cette publication ainsi que l'Association internationale de littérature comparée (AILC) pour son généreux soutien financier sans cesse renouvelé.

Marc Maufort
Bruxelles, juillet 2023

ARTICLES DE RECHERCHE / ARTICLES

Biographical Fictions and the Writing of the World

LUCIA BOLDRINI

L.Boldrini@gold.ac.uk
Goldsmiths, University of London

Abstract: This essay reflects on questions that arise when we consider fictional representations of historical lives (biofiction) as world literature. In what ways does writing about an individual life concern the world? How do the modes of biographical and autobiographical fiction explore or challenge the grounds and boundaries of nation, place, culture, language, tradition, lineage that constrain or sustain identities? How do they negotiate the continuities and fractures – psychological and emotional as much as historical and ideological – between person, home and world? How do they inform our thinking about “world literature” as literature aware of its responsibility in the world and to the world that it receives, describes, shapes, creates, passes on as legacy?

I first consider Steven Price’s novel *Lampedusa*, which narrates the last two years of Giuseppe Tomasi di Lampedusa’s life as he was writing *Il gattopardo* (*The Leopard*), a novel centred, in turn, on the real-life figure of Tomasi’s great-grandfather at the time of the unification of Italy. Anna Banti’s *Noi credevamo* (“We believed”), narrated in the first person of Banti’s grandfather, further helps examine how the biofictional form is used to critique the concept of the nation from its periphery and to investigate the relationship between place, nation and world. John Banville’s *Doctor Copernicus*, revolving on the astronomer who theorized heliocentrism, enquires into our historical, scientific, philosophical and literary constructions of the world as physical planet, as place in which we live, and as the object of our representations. Finally, *Dar* (*The Gift*), the last novel written in Russian by Vladimir Nabokov, through the failures of its protagonist’s biographical and biofictional experiments, raises the question for the émigré writer of how to rebuild a relationship with the world.

Keywords: Biofiction, world literature, Steven Price, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Anna Banti, John Banville, Vladimir Nabokov

Biographical Fictions and the Writing of the World¹

Literature has long been populated with characters drawn from real life (Goldschmidt traces the phenomenon to Roman times), but novels centred entirely on historical figures have increased exponentially over the last decades. Labels for what is now identified as a separate genre have also proliferated, and “biofiction” (originally used by Buisine in 1990) has gained currency, not least through the extensive work of Michael Lackey. While the doubts raised over the legitimacy of these fictions appear to have been laid to rest, discussions remain open on various other aspects, including the politics of the choice of a particular subject, the ethics of appropriating another’s story or even voice, the relevance of adhering to documentary evidence, generic boundaries and the relationship with historical fiction. In his critique of Lukács’ condemnation of the biographical novel in *The Historical Novel*, Lackey argues that Lukács’ error lies in failing to see the biographical novel as a separate genre from the historical, thus to be judged by different criteria; if for Lukács the historical novel shows how a human life and consciousness is shaped and conditioned by the political, social and economic forces of a particular historical juncture, the focus of biofiction must be seen, Lackey argues, as quite the opposite: human agency and the possibilities of human consciousness, freed from the need to adhere to historical fact (see Lackey *Biographical Fiction* 1, 6–8; *Conversations* 2–4; *Biofiction* 79–81). I certainly concur with the assumption that the “fiction” of “bio-fiction” confers freedom from “bio” and that the coherence of the biographical novel should lie in the coherence of the novel, not the accuracy of its adherence to biography. Yet I also argue that the recognition of historicity (rather than closeness to the historical record) matters, even when facts are departed from, and that this recognition is part of the aesthetic and ethical programme of the genre. Rather than as radical alternative to the historical novel, I see the spectrum of biofiction as ranging from instances that come closer to historical fiction in their concern with the reconstruction of a particular time and individual life, all the way to explicitly counterfactual fictions (on this, see Gallagher), via texts that

¹ I am sincerely grateful to the Arts and Humanities Institute of Maynooth University for the Visiting Fellowship that generously provided me with the space and time to complete this article.

may remain more or less close to the documents but whose main concern is to focus imaginatively on what history or biography have no access to, such as an individual's innermost thoughts.

In earlier work I have been especially interested in what I have called "heterobiographies," novels written in the grammatical first person of a historical personage – though of course written by another – and which pay explicit attention to the gaps created by the staging of a "double I" (writer and narrator, narrator and narrated subject, historical and fictional I), enabling the inquiry into changing conceptions of selfhood and of the relationships between writing, history and subjectivity (Boldrini *Autobiographies of Others*). In this article I start exploring questions that arise when we consider fictional representations of historical lives as world literature. In what ways does writing about an individual life concern the world? Beyond the figures of migrants, exiles, explorers, travellers that populate many biofictional novels, how do the modes of biographical and autobiographical fiction explore or challenge the grounds and boundaries of nation, place, culture, language, tradition, lineage that constrain or sustain identities? How do they negotiate the continuities and fractures – psychological and emotional as much as historical and ideological – between person, home and world? How do they inform our thinking about "world literature" as literature aware of its responsibility in the world and to the world that it receives, describes, shapes, creates, passes on as legacy?

In the pages that follow I will consider some textual examples chosen for the diversity of their concerns. Focused on the Italian writer Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Steven Price's elegiac novel *Lampedusa* (2019) explores the relationship between place, region, nation and world and describes the creation of *Il gattopardo* (1958), itself a biofiction of Tomasi's great-grandfather. Anna Banti's *Noi credevamo* ([*We believe*] 1967), presented as if narrated in the first person by Banti's grandfather, will also be discussed in order to further the analysis of how the biofictional form is used, in these examples, to critique the concept of the nation from its internal neglected periphery. I will then turn, more briefly, to John Banville's *Doctor Copernicus* (1976), which revolves around the early modern astronomer who theorized the heliocentric universe. Through his life, the novel enquires into our historical, scientific, philosophical and literary constructions of the world as physical planet, as place in which we live, and as the object of our representations. Finally, I will consider, also briefly, *The Gift*, the last novel written in Russian by Vladimir Nabokov,

a *Kunstlerroman* which explores, through the failures of its protagonist's biographical and biofictional experiments, the effects of displacement from one's country and culture, and raises the question for the émigré writer of how to rebuild a relationship of the self with the world. Before turning to the novels, however, I need to pause for a moment on world literature.

“Which world? Whose world?”

Since Goethe reportedly said, in 1827, that “National literature is now rather an unmeaning term; the epoch of world literature is at hand, and every one must strive to hasten its approach” (Goethe *Conversations* 165–66), the field of world literature has traditionally been defined in opposition to national literature. His description of the relationships between literatures in terms of markets and wares (Goethe *Correspondence*, letter to Thomas Carlyle of 20 July 1827, 25–26), famously echoed in Marx and Engels' *Communist Manifesto* (39), further relates literary production to international economic exchange. This transcending of the nation can thus be studied systematically (as do, for example, in different ways, Casanova, Moretti and the Warwick Research Collective, all of whom tend to associate world literature with modernity, and in particular with capitalist modernity); or in terms of circulation beyond a work's linguistic or national original location, often (but not necessarily) in translation, the work's reception in a different time or place expanding its meaning, significance and value (e.g. Damrosch). These approaches have prompted disquiet, especially about the loss of the specific singularity of the literary texts (e.g. Apter) or the western-centric systematisation of literature that claims mastery over the entire world and erases the specific linguistic, cultural and historical terrain from which the work emerges (e.g. Spivak). These perspectives and debates are part of the background of my reflections. The approach that most animates them, however, is Edward Said's sense of world literature as a way of reading for the manners in which texts engage with the actual, tangible conditions of being in the world. Said's reliance on Auerbach's concept of the *Ansatzpunkt* – the point of departure, of entry into an otherwise overwhelmingly large field and from which interpretations and connections then irradiate (Auerbach 13–14) – appears apposite for choosing an individual life as a point from which to think of the world. The awareness that a different entry point (in our case, a different life) would have led to a different organization of

the material, therefore a different perspective on the world, is a salutary reminder of the partiality of all our interpretations, of the risks involved in the desire to systematise all-encompassingly. This cautionary warning can also be seen to be at work in biofiction's focus on an individual life to provide a perspective on the world, a perspective that remains conscious both of the self's singularity and of its participation in collective subjects and concepts, including region, nation and world. The discussion that follows, in other words, is informed by a sense of world literature driven both by the awareness of large-scale historical contexts and relationships of power and by the attention to the human scale of the circumstances of individual lives in the world.

This leads to the questions, what do we mean by "world," whose world do we mean when we talk of world literature? Inquiries such as Cheah's and Ganguly's address these questions. An author not usually associated with theories of world literature but whose work asks, precisely, "Which world? Whose world?" is Nadine Gordimer, in her 1997 essay "The Status of the Writer in the World Today." Gordimer recalls that Edward Said had taken her to task for her assertion that the Egyptian writer Naguib Mahfouz was not given his due recognition as an author of world literature. Said's response had been to ask what world did she define Mahfouz by, and what world did her assessment confiner *her* to: because Mahfouz *is* an author of world literature when seen from the Arab World. Said, Gordimer writes, "had hit intriguingly upon a paradox. *He* was placing the concept of another 'world literature' alongside the one that I had posited with my eyes fixed on Euro-North America as the literary navel-of-the-world. In the all-encompassing sense of the term 'world,' can any of our literatures be claimed definitively as 'world' literature? Which world? Whose world?" (521). This, Gordimer explains, led her to reconsider world literature from the perspective of Africa and the Global South. Concerns such as global migration and the focus on the disenfranchised in and beyond South Africa appear more explicitly in her post-apartheid work, such as in the novel *The Pickup* where, I have argued elsewhere ("Constructing Character"), Gordimer's questions about the world centre on the construction of character, on the encounter between the real / historical and the imagined: not only in the sense of how the writer grounds her imagination in the historical world that she knows, but also, crucially, of how all our encounters with others, in the world, always involve an imagination – a fictionalisation – of the other: we create biofictions of others as we relate to them in the world. This bears relevance on why

biofiction, centred on individuals as characters and as people, and on the tension it foregrounds between the imaginary and the historical world, is relevant to thinking about world literature as literature that addresses the ethical, political, economic, historical relationships between person, home and world; that recognizes its own ability, even its responsibility, to shape the world; that reveals how the means and manner of representation affect our understanding of our place in the world and its communities.

Before I leave the topic of world literature, I would like to mention two other perspectives that are relevant to these reflections. Djelal Kadir has expanded the concept of world literature beyond its usual starting point of Goethe's use of the expression, relating it to the ancient Greek notion of *oikouménē*.² Kadir goes as far back as "the fifth century B.C. when Herodotus' perception of a shifting *oikoumene*, or world as home, led him to compose the inquiring narratives that would form the founding acts of historiography and of the narrative genre of history." The *oikoumene*, Kadir explains, "would undergo a transcultural metamorphosis in ontological, political, and epistemic ways. The *oikoumene* would no longer be the 'home as the world.' It would thenceforth mean the challenging process and vicissitudes of 'feeling at home in the world.'" "The larger question," Kadir asks, "is what happens to the locus of the *oikoumene* when it ceases to be tantamount to *the* world and becomes yet another locus *in* the world?" (Kadir 3–4).

Finally, I want to recall Eric Hayot's important point that we should think of world literature not just as related to modern global capitalist systems but in the context of "larger cultural formations," both historically and cosmologically. The latter term should be taken not in the modern sense that restricts cosmology to a branch of astronomy, but in the much longer span of Western history, up to the eighteenth century, when cosmology is conceived of as a "world-imagining force" that, "under the earlier name of cosmography [...] addressed not only questions of physics and physical creation but of geography, translation, politics, and history" (Hayot 229).

² From *oikos*, which designates home, family, but also the possessions of the household. Though normally abbreviated to just *oikouménē*, the full expression would be *oikouménē gē* "inhabited earth."

Steven Price, *Lampedusa*

Lampedusa, by the Canadian novelist Steven Price, records the last two years (1955–57) of the life of the Sicilian writer Giuseppe Tomasi, Prince of Lampedusa, Duke of Palma. These are the years of the post-war economic boom and the early years of the Italian Republic, after the referendum that brought about the abolition of the monarchy in 1946 and the introduction of the new Constitution in 1948.

At the start of the novel, Lampedusa is diagnosed with emphysema – it will evolve into lung cancer – and muses on death, destruction, and the historical passing of the world that he had known. The words spoken in the novel by the Sicilian poet Lucio Piccolo, Tomasi’s real-life cousin – “We are from a world that no longer exists. If we do not write that world, write it down, then what will become of it?” (Price 31) – attribute to literature an archival role of preserving worlds made obsolete by history. But Price’s evocative novel does a lot more than seek to preserve a lost world; it also narrates the development of the novel for which Tomasi di Lampedusa is best known, *Il gattopardo* (*The Leopard*). Rejected by publishers while the author was still living, it was published posthumously in 1958 and became a major success, in Italy first, then internationally, not least thanks to Luchino Visconti’s 1963 film adaptation starring an international cast with Burt Lancaster, Alain Delon and Claudia Cardinale.

The protagonist of *Il gattopardo* is the historical figure of Lampedusa’s great-grandfather, Don Fabrizio, Prince of Salina. *Lampedusa* can thus be seen as a biofiction about the writing of a biofiction. Lampedusa “had thought to write a novel in the manner of Joyce, a single twenty-four-hour account of his astronomer great-grandfather during the landings of Garibaldi’s soldiers in May of 1860” (Price 41) – that is, a European modernist novel set at the time leading to the unification of Italy, when Garibaldi’s mission led to the overthrow of the Kingdom of the Two Sicilies and its annexation, through a referendum, to the Kingdom of Sardinia-Piedmont. Alongside the decline of what was still a feudal system, *Il gattopardo* also dramatizes why unification, proclaimed in 1861 and hailed in Italian national mythography as progress towards modernity and democracy, led to the so-called “problem of the South,” a South seen as atavistic, immobile, incapable of progress – incapable of belonging to history – but whose lack of progress the novel shows to be linked, from the start, to a political failure and the betrayal of its people. *Il gattopardo* narrates, for example, how the plebiscite that annexed the South to the

Kingdom of Italy returned a unanimous vote even though we know that some people voted against (“Voters, 515; Voting, 512; Yes, 512, No, zero.” Tomasi *The Leopard* 82). Don Fabrizio reflects that the result, which would have been overwhelmingly favourable to unification even without the falsification of the ballots of those who had voted against, was not so much the birth of the new state as, rather, the strangling of the baby, of the good faith of the people whose freedom is erased just as it is offered for the first time:

now he knew who had been killed [strangled] at Donnafugata, at a hundred other places [...]: a new-born babe: good faith; [...] Don Fabrizio could not know it then, but a great deal of the slackness and acquiescence for which the people of the South were to be criticized during the next decade, was due to the stupid annulment of the first expression of liberty ever offered them. (Tomasi *The Leopard* 84–86)³

In Price’s novel, set in the aftermath of the Second World War and of another referendum that made Italy a Republic and was hailed a further step towards modernisation and democratisation, Lampedusa sees another betrayal of the country’s southern periphery:

Of course the new age ushered in by the American liberators, the age of the economic miracle, of the industrial north, was no less corroded, cruel, or wasteful than the vanishing feudal age of his novel. Was it possible [...] that his novel was not really about the past at all? (Price 232)

If the plebiscite for the unification had been falsified, the overcoming of fascism by the new Republic is also a travesty. The student Francesco Orlando says, “The Fascists are still in power. They still hold positions of authority. You think just because we are a republic that anything has changed?” (Price 49). Orlando’s words echo those of Don Fabrizio’s nephew Tancredi in *Il gattopardo*, probably the most famous in the

³ “Iscritti 515; votanti 512; ‘sì’ 512; ‘no’ zero. Don Fabrizio [...] adesso sapeva chi era stato strangolato a Donnafugata, in cento altri luoghi [...]: una neonata, la buonafede; [...] Don Fabrizio non poteva saperlo allora, ma una parte della neghittosità, dell’acquiescenza per la quale durante i decenni seguenti si doveva vituperare la gente del Mezzogiorno, ebbe la propria origine nello stupido annullamento della prima espressione di libertà che a questo popolo si era mai presentata” (Tomasi *Il gattopardo* 121–25).

novel: “If we want things to stay as they are, things will have to change” (Tomasi *The Leopard* 19).⁴

In the second chapter, set in September 1955, Lampedusa’s visit to the ruins of his estate at Palma di Montechiaro is intertwined with his recollection of another trip, to San Pellegrino Terme in the North of Italy, where his cousin Lucio received a literary award from Eugenio Montale. The chapter thus sets up a contrast between the immobility of the provincial south, where everything has already happened (“there is no date in Agrigento, there is no year in Palma di Montechiaro. [...] It is a world that has already passed elsewhere,” Price 73), and a North turned towards success, imbued with a sense of superiority. This contrast of North and South, of progress and immobility, recalls the theorizations of Europe that also haunt the birth of comparative literature, such as those of Mme de Staël and Montesquieu, in which the North is historical, driven by progress, by the spirit of freedom, by laws and by states that are the expression of their peoples and morals; while the South has no history because it has no progress, it is primitive, atavistic, ruled by nature, the senses, and despotism (on this see Dainotto). This is a diagnosis that the novel appears to confirm. When, in the conversation above, Orlando laments how workers have to move north to look for work, “leaving the land all over. [...] Sicily is emptying. The south is dying,” Tomasi replies, “The south has been dying for centuries. [...] In my grandfather’s day, the people were leaving the villages for Palermo and Messina. In my father’s day, they were leaving for America. Now they leave for the north. How is it different?” The bitter conclusion is that “Sicily cannot keep up. [...] Sicily never changes, not really” (47–48). Yet Lampedusa’s dislike of his city of Palermo and his scorn for Sicily is accompanied by a deep nostalgic attachment, and the text offers a more complex perspective on the relationship of Sicily and the

⁴ “Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi.” (Tomasi *Il gattopardo* 50). There is no space to expand on this, but Francesco Orlando, described as a studious youth “with professorial ambitions” (Price 21), became the first professor to hold a chair in Literary Theory in Italy, and was one of my teachers at the University of Pisa in the late 1980s. Reading his name in Price’s novel had for me an effect similar to what Roland Barthes calls the *punctum* of photography, something that pierces, that has an affective and not just intellectual force. This effect is, for me, intrinsically related to the value of the historicity of the person as character in biofiction and thus to the aesthetic programme of the genre.

South to the North and the Italian national project, to Europe and the world than this account may suggest.

The novel starts with Tomasi contemplating a piece of rock from the island of Lampedusa that he keeps on his desk. He's never visited Lampedusa – none of the Princes that bore the title did. "It is an island of fire, at the edge of the world; who could live there?" He thinks, "This is a dead thing and yet it will outlive me. He was the last of his line and after him came only extinction." He recalls, "As a boy he had listened to his governess tell him the dust of Sicily came from the Sahara and this he had repeated all his life though he did not know if it was true. He imagined it blown across the sea in shimmering red curtains of heat, the hot winds of the sirocco billowing it north, raking the island of Lampedusa in its path" (Price 3). And then, he reflects:

He had loved England, loved Paris, had loved in a doomed way his suffering in the Austrian prisoner camps during the first war, had journeyed by railway and coach north to Latvia loving the vast dark northern forests that scrolled past. Yet he returned always here, to an unloved city [...] Now, already old, [...] living in a decrepit palazzo at the edge of the sea [...]. If asked he would admit it was his house, but not his home. His true home stood behind thick walls several streets away, in a slump of cracked stone and wind-rotted masonry from a bomb borne across the Atlantic, a bomb whose sole purpose was the obliteration of the world as it had been. That bomb fell in April 1943 and his wife's estate at Stomersee far to the north in Latvia had been overrun by the Russians in the same month. (Price 4–5)

Thus, the novel weaves from the start a tight web of connections between place, self and world. The dust blown (perhaps) from the Sahara connects Sicily to Africa; the rock from Lampedusa puts the death and life of the individual and his lineage in the context of the larger, deeper time of the rocks, the natural environment, geological time. The island of Lampedusa is almost a mirage, the object of fantastical stories – later we hear about the monster that, according to the Arab geographer Ibn al'Assad, in the tenth century, inhabits a cave on its shore and stirs when boats set anchor (Price 72). The novel locates its historical protagonist and his story between the physical-geographic and the mythical, connecting geology, geography, personal place and personal story, both mooring and unmooring the self. The destruction of the palace in Via di Lampedusa under American bombs has ripped the anchor that grounded him to a precise affective and physical place ("He had loved this house as he had

loved nothing else in his life. [...] Only here did he sense how belonging and time and space were one [...],” 288) and enabled him to travel to and love the cities of Europe and the forests of the north; those connections are now connections of trauma and death.

Tomasi di Lampedusa is the representative of a world that is culturally attuned to Europe, whose writers he loves, to whose cities he travels, and many of whose languages he speaks; geographically linked to Africa; politically affiliated, reluctantly, to an Italian republic that economically looks to Europe and America but dismisses his island as backward and a-historical. His ideal cosmopolitanism acts on the one hand as critique of the national and nationalist ideal (a critique expressed, not least, through his writing of *Il gattopardo*), complementing the ways in which the geographical and the geological signal a different set of belongings from those of the nation. On the other hand, his cosmopolitanism remains a cultural, not a political one. It is a cosmopolitanism conferred by his aristocracy, the product of an internationally interconnected nobility destined to be exhausted and replaced by the globalism of the new economic boom of industry and finance.

The novel's perceptible sense of nostalgia for the dying world of the *ancien régime* is justified by the biofictional narrative focus on the historical figure of the prince, but, as I have suggested, the novel also retains the consciousness of the betrayal and disenfranchisement of all the citizens of Sicily and the South. A character such as that of Francesco Orlando is relevant to this consciousness: a socialist (though, in the novel, somewhat reluctantly), from the Sicilian bourgeoisie, he both loves and admires the cosmopolitan intellectual that is Tomasi di Lampedusa and expresses anger and despair at the impoverishment of the island and its labourers.⁵ It is useful therefore to turn to another fictionalised (auto)biography of a historical individual, also questioning the Italian national project from the perspective of the Italian South, this time the region of Calabria, and more explicitly concerned with the fate of the disenfranchised.

⁵ Orlando's memoirs of Lampedusa record the admiration and affection that he felt for the prince – and which was reciprocated – but also the tensions and misunderstandings arising from the distance of their worlds, especially once Lampedusa had started writing his novel (Orlando 51–53).

Anna Banti, *Noi credevamo*

Anna Banti's *Noi credevamo* (1967), based on the life of Banti's grandfather Domenico Lopresti and narrated in his first-person voice, as he is dying, in 1883, presents his story as one of the disillusioned and now forgotten "heroes" of the Italian Risorgimento.⁶ Echoes of *Il gattopardo* pervade the novel, but while the latter was written from the perspective of the prince who sees the feudal system collapse and must adapt to retain power and privilege, *Noi credevamo* gives us the perspective of the nationalist who had sided with Garibaldi and fought for unification and liberation from foreign empires, but finds that the victory of the Piedmontese and the annexation of the South to the Kingdom of Italy is a betrayal both of the South and of the radical republican ideals of the Risorgimento. We read how Lopresti had long been jailed as a political prisoner, had risked execution, had been freed or had freed himself in heroic and rather melodramatic circumstances, and how he ended up accepting, more prosaically and to his shame, a bureaucratic job in the new kingdom of Italy, in its capital of Turin, in order to support his family.

The narrator is a reluctant autobiographer: he feels not the nostalgia of the world that is fading and needs to be preserved, as in *Lampedusa*, but shame in writing, because he could not bring into existence the more just world that he had desired, but also because of his feeling that the writing of one's memoirs is not legitimate, as if there were something unsavoury, almost unethical in the public telling of one's life. The focus on the self undermines the necessary focus on the collective, on the people that the self should have served but failed to emancipate: the autobiographical is, as it were, a betrayal of the world.

Lopresti knows that not all the peasants and the poor in the south had supported Garibaldi or unification. He rails against their prejudices, the fear of democracy rooted in their ignorance – their apathy disgusts him, but he recognizes that they remain disenfranchised in the new Italy which, having replaced the paternalism of the feudal system, now even expects taxes from them; that the imposition of a certain idea of political

⁶ Anna Banti (pen name of Lucia Lopresti) is better known for her *Artemisia* (1947), one of the most explicit and thoughtful inquiries into the biofictional genre and what I have called the heterobiographical form (Boldrini *Autobiographies*, see esp. chapter 5).

progress is a violence in itself. For Lopresti, writing his memoirs is a trap: one must but cannot be entirely sincere; writing requires admitting that he survived prison, but being saved means having betrayed the ideals for which he'd been imprisoned. With its questions about the legitimacy of writing autobiographically and historically, the novel also asks who has the right to do so and who can speak for the dispossessed.⁷ He has strived for coherence his entire life, but how can the individual give a coherent account of his and others' lives, of nation, region, and world, doing justice to all of them, when s/he has no right to do so and the nation state resolves into an alternative oppressor? As we saw earlier with *Lampedusa*, the alternative to the nation cannot be the cosmopolitanism of a privileged sclerotic world, nor can it be the localism of an exhausted and hollowed out region.

The heroic gestures of an episode in which Lopresti sensationally escaped from capture feel to him like a novel, and he despises novels as fantasies; his role as novelistic hero ends, miserably, as that of a messy bureaucrat – and he cannot even skip the pages, as it is the narrative of his own life.⁸ The events for which he is famous appear to him as a story about someone else, told by an other whose voice and first person – his own – he does not recognise but which – because it is his own – he cannot contradict.⁹ Having queried the autobiographical, Lopresti thus also queries the (bio)fictional. The split in his identity is the sign of the trauma of history, and it is this trauma that leads to his rejection both of memoir and of novel writing: of the factual and the fictional narrative of the role of the individual in history. He plans to destroy the pages he has written, yet he cannot help writing. Finally, on the point of death, he finds in writing a reconciliation between individual and collective experience; not just the experience of prison in which he has so far found his identity, but in the struggle that followed it, to make that experience continue to matter. “But I do not matter: we were many, we were together, prison was

⁷ In “Biofiction, Heterobiography and the Ethics of Speaking of, for and as Another,” among other works I discuss Gavin McCrea’s *Mrs Engels*, which dramatizes, in relation to biofiction, the dilemmas and ethical implications of the Marxian trope about the need to represent those who cannot represent themselves.

⁸ “Romanzo, romanzo. Ed ecco, l’eroe finiva miseramente, da burocrate pasticcione. Né si poteva voltar pagina” (Banti 418).

⁹ “Costui parla in prima persona e, purtroppo, io non posso contraddirlo” (Banti 255).

not enough; our struggle would start once we got out. We, sweet word. We believed....”¹⁰

Here the novel ends as, we suppose, he dies. It is possible to see the final “we” as problematic. The Italian philosopher Adriana Cavarero highlights the danger of speaking for the “we” as this would erase the “uniqueness and distinction” both of the self and of the other; postcolonial criticism critiques the “we” that homogenizes and that, associating with the coloniser’s perspective, claims mastery over the world.¹¹ Not all uses of the collective plural pronoun “we,” however, need to be homogenizing and imperialist. The transcendence of the “we,” problematic as it may be, is also required by the awareness that the world goes on before and after us. We are, as it were, tenants in the world, the *oikos* and *oikouménē gē* we inherit, hold in trust, and pass on. We have a duty towards it and towards those who will come and inhabit the world after us. In Price’s novel, Tomasi muses:

It surprised him sometimes to think about the nature of blood, and title, and how his name Tomasi did not belong to him but was only borrowed from those who had gone before, to be held in trust for those who would come after, like the great houses themselves, all of which were gone now. (Price 263)

Similarly, in Banti’s novel, Lopresti wants to scratch his name on the wall of the prison where he is held, placing himself in a chain of generations that, like him, have suffered; he sees other names and dates scratched on the walls by other former prisoners, many executed since; he imagines (biofictionally, as it were) their stories, their appearance, and feels part of a community of like-minded patriots, political prisoners who have sacrificed everything, even their lives, for freedom and justice across the prisons of Italy and of Europe (Banti 145–146). There is, that

¹⁰ “Ma io non conto, eravamo tanti, eravamo insieme, il carcere non bastava; la lotta dovevamo cominciarla quando ne uscimmo. Noi, dolce parola. Noi credevamo...” (Banti 513; my translation).

¹¹ Cavarero writes, “no matter how much you are similar and consonant, says this ethic, your story is never my story. No matter how much the larger traits of our life-stories are similar, I still do not recognize myself in you and, even less, in the collective we” (92); Vilashini Cooppan attempts to disrupt the “fictive ‘we’” of the critical community in the field of World Literature (195). In “Rock, Mirror, Mirage” I consider, in the context of Brexit, the attraction and repulsion of different senses of “we” that come into conflict in the idea of Europe.

is – despite Lopresti’s repugnance at his own autobiographical effort – a biofictional impulse at the heart of the sense of community and of the better world one wants to create. It is also the impulse that spurs the desire to transmit one’s history, or that of a relative, a grandfather or great-grandfather whose inheritance – material, ideological, of memories and identity, of name; and of course, genetic – both determines who we are and must in turn be passed on.

John Banville, *Doctor Copernicus*

In James Joyce’s *A Portrait of the Artist as a Young Man*, the child Stephen Dedalus writes in his geography book:

Stephen Dedalus
Class of Elements
Clongowes Wood College
Sallins
County Kildare
Ireland
Europe
The World
The Universe

(Joyce 12)

This desire to identify one’s place within both the very local and the infinitely large is part of the young artist’s ongoing search for a linguistic, conceptual and political relation to the world. The same desire (including echoes of Joyce’s novel) drives the child Nicolas Koppernigk from the start of *Doctor Copernicus* (1976) by the Irish writer John Banville, an intricately constructed *Kunstlerroman* about the astronomer who displaced “Man” from the centre of the cosmos and of creation with his heliocentric theory and who is shown to be engaged in a desperate quest to grasp and describe the truth of the universe. This truth comes to him in a vision, as a theory that is both “radical act of creation” and radical rupture with tradition and with the dominant culture of his time (Banville 83–85). If for Lucio Piccolo in *Lampedusa* the role of literature was the recording of a vanishing world, here the creative imagination is crucial to bringing into existence a new cosmos. This clear, pure vision, the vivid truth intuited in the instant, slips away as soon as he tries to translate it into words. Moreover, Copernicus knows that people would be angered

and scared by the loss of their place at the centre of the universe where their religious and cultural beliefs placed them, and he is afraid to publish his revolutionary treatise.

Nicolas however is not only an astronomer, and he is shown engaging in politics, in diplomacy, in the administration of the estate of the church, in medicine, and in economics. Copernicus, whose father, a merchant, taught him “the meaning of money” (Banville 6) wrote a detailed treatise for the Prussian Diet to implement a reform of the monetary system; he thus also takes his place within the nascent modern capitalist economic structure, linking it with the new cosmology as well as with the historical religious and military wars of the time. Historically, his name became the battleground for different nationalisms, appropriated by Nazi Germany (he was a genius, so he must be German and could not possibly be a Pole) and by Polish nationalists (he *was* a Pole, proving the ethnicity’s capacity for greatness and giving legitimacy to the nation). In the novel, his brother-in-law stops speaking to him after he “had refused to declare himself, by inclination if not strictly by birth, a true German”; his uncle, Bishop Lucas, “resolved that difficulty straightaway. ‘You are not German, nephew, no, nor are you a Pole, not even a Prussian. You are an Ermlander, simple. Remember it’ ” (Banville 94). Over these nationalist squabbles, Copernicus opts not for cosmopolitanism but for the cosmos and for his identity as a cosmographer: his acquiescence “was only one more mask. Behind it was that which no name nor nation could claim. He was Doctor Copernicus” (94).

At the end of the novel – in a way that may recall Lopresti’s final acceptance of the collective “we” – when Copernicus is on his deathbed, he hears the music of the spheres not in the cold distant cosmos whose truth he had sought and failed to capture but in the voices of the common people, of their daily existence (“and Nicolas, straining to catch that melody, heard the voices of evening rising to meet him from without: the herdsman’s call, the cries of children at play, the rumbling of the carts returning from market; and there were other voices too [...] of the sea, of the earth itself, turning in its course [...]” 242). As it traces, fictionally, the biography of the scientist, *Doctor Copernicus* thus also considers the historically shifting complex of social, historical, cultural, religious, scientific, legal knowledge and relationships that constitute the world and our place within it, through a literary form which, centred on the individual life, conceives – to use Hayot’s words – of “cosmology [...] as a world-imagining force that, [...] addressed not only questions

of physics and physical creation but of geography, translation, politics, and history’” (Hayot 229). It is that complexity and interconnectedness that Nicolas had disregarded in his quest for the absolute truth of the universe, and which he only grasps at the point of death.

Vladimir Nabokov, *The Gift*

My final example, which I can also only discuss very briefly, is Vladimir Nabokov’s semi-autobiographical *Dar* (*The Gift*), a *Kunstlerroman* which is not a biofiction as such but contains one, and which encompasses many of the questions and dilemmas raised by biofiction, including the quest for the place of the self in the world.

The Gift – a eulogy to Russia and Russian literature – was the last book that Nabokov wrote in Russian, in 1935–37, when he was living as an exile in Berlin. The narrator is the young poet Fyodor, who lives in Berlin among the circle of Russian émigrés after the October revolution. He is encouraged by his mother to write a biography of his father, in particular of his travels as a naturalist. As he imagines the father’s adventures, he sees what the father had seen (“I now imagine the outfitting of my father’s caravan [...] I see the caravan [...] Farther I see the mountains [...]”); then he imagines himself travelling with the father, so that the “he” becomes “we,” “us,” “our” (“our caravan moved east [...] On occasion we would pass the day [...] At other times we would be attacked [...] Spring awaited us [...]”); until Fyodor is actually there so that he *remembers* – rather than imagine – events; he replaces the father, the resemblance between them misleading the people he meets into mistaking him for the older man (“That same day, I remember, we glimpsed [...] since they were unable to distinguish a light-haired European from a white-haired one they took me, a young chap with hair bleached in the sun, for an ancient old man”), until the father disappears altogether and the story becomes a first-person one: “Having explored the uplands in Tibet I headed for Lob-Nor in order to return from there to Russia” (Nabokov *The Gift* 110–17).

Later in the novel, almost as a natural progression from that failed quest to write the life of the father and which had resulted into what may be seen as an autofictional displacement of the biographical, Fyodor decides to write the biography of the Russian nineteenth-century critic, writer and intellectual Nikolay Chernyshevski, not as a straightforward

factual biography but as a novelistic one: “‘I’ll write,’ said Fyodor Konstantinovich jokingly, ‘a biography of Chernyshevski. [...] Or a novel’” (179). And he adds, entering directly into the biofictional fray:

I want to keep everything as it were on the very brink of parody. You know those idiotic “*biographies romancées*” where Byron is coolly slipped a dream extracted from one of his own poems? And there must be on the other hand an abyss of seriousness, and I must make my way along this narrow ridge between my own truth and a caricature of it. (184)

Fyodor’s ironic and at times counterfactual treatment of a respected intellectual of nineteenth-century Russia does not encounter the favour of the émigré literary circles of Berlin, and he has difficulty publishing it; similarly, Nabokov had difficulty publishing a novel that included the biofiction of Chernyshevski; *Dar* initially appeared serially in 1937–38 without the biofictional fourth chapter, and it wasn’t published in full, in Russian, until 1952, in New York. The English translation would follow in 1963.

Interestingly, both *Dar*, Nabokov’s last novel in Russian, and *The Real Life of Sebastian Knight*, his first in English, both use and reflect explicitly on the biographical form. The historical changes that brought to an end the Russian world before the October Revolution in 1917 and the linguistic and cultural displacement generated by the emigration appear to have brought to the fore not just the need for the writer to record a world that is fading (as in *Lampedusa*) or the need to imagine a new one (as in *Doctor Copernicus*), but also the value of the biographical-fictional form as a way of inquiring into the possibility of existence for the subject – how, in what language, in what forms, under what legal provisions, does the subject exist, as citizen of what world, with what relationships to the world that has been left behind and the one that needs to be moved into but is as yet unknown? Nabokov would continue to come back, over and over again, to the creation of alternative subjects, doubles, copies or projections (including self-projections) whose original is uncertain, and to the biographical in order to explore the difficult, ghostly boundaries between selves¹² – as if those questions

¹² In *The Real Life of Sebastian Knight*, for example, the narrator, who has been trying to write the biography of his half-brother, ends the narrative with the words, “Sebastian’s mask clings to my face, the likeness will not be washed off. I am Sebastian, or

could not be settled once and for all for the writer whose world had disappeared.¹³

Biofiction as the Writing of the World

In their reflections on the relationship between bio, fiction and world – as set of relations that are economic, political and historical and enact hegemonies and power, structures that determine material lives and the relationships between people and places – these texts place themselves at the heart of the tension between *oikos* and *oikouménē*, in their etymological and historically evolving meanings that include place as home, as family, as what one owns, and as earth, as inhabited world, as particular *locus* in the world; and participate in a cosmography, as “world-imagining force” that is, literally, a writing of the world, while continuing to interrogate which world and whose world they are envisaging in their creations.

Works Cited

- Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso, 2013.
- Auerbach, Eric. “Philology and World Literature.” Translated with an introduction by Maire and Edward Said. *The Centennial Review* 13.1 (1969): 1–17.
- Banti, Anna. *Noi credevamo*. Milan: Mondadori, 1967.
- Banville, John. *Doctor Copernicus*. London: Minerva, 1976.
- Boldrini, Lucia. *Biografie fittizie e personaggi storici: (Auto)biografia, soggettività, teoria nel romanzo inglese contemporaneo*. Pisa: ETS, 1998.

Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows” (171). In the later *Look at the Harlequins!* (1974) the narrator writes about “a dream feeling that my life was the non-identical twin, a parody, an inferior variant of another man’s life, somewhere on this or another earth. A demon, I felt, was forcing me to impersonate that other man, that other writer who was and would always be incomparably greater, healthier, and crueler than your obedient servant” (76).

¹³ I could only touch on Banville’s and Nabokov’s complex and immensely rich novels very briefly here; I discussed both at some greater length in *Biografie fittizie*, and *Doctor Copernicus* in “Keeping Our Nerve.”

- Boldrini, Lucia. "Keeping Our Nerve: Scientific and Historical Paradigms in John Banville's *Doctor Copernicus*." *Primerjalna književnost* 30.3 (2007): 27–41 (in Slovenian); 141–57 (in English).
- Boldrini, Lucia. *Autobiographies of Others: Historical Subjects and Literary Fiction*. New York: Routledge, 2012.
- Boldrini, Lucia. "Constructing Character in an Unequal World: Nadine Gordimer's *The Pickup* and the Necessity of World Literature." *Foreign Language and Literature Research* 4 (2020): 9–28.
- Boldrini, Lucia. "Rock, Mirror, Mirage: Europe, Elsewhere." *Europe: The Clash of Projections*. Eds. Joep Leerssen, Vladimir Biti and Vivian Liska. Leiden: Brill, 2021. 99–120.
- Boldrini, Lucia. "Biofiction, Heterobiography and the Ethics of Speaking of, for and as Another." *Interdisciplinary Studies of Literature* 6.1 (2022): 18–37.
- Buisine, Alain. "Biofictions." *Revue des Sciences Humaines* 224 (1991): 7–13.
- Casanova, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 1999.
- Cavarero, Adriana. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. New York: Routledge, 2000.
- Cheah, Pheng. *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Cooppan, Vilashini, "World Literature Between History and Theory." *The Routledge Companion to World Literature*. Eds. Theo D'haen, David Damrosch and Djelal Kadir. London: Routledge, 2011. 194–203.
- Dainotto, Roberto M. *Europe (in Theory)*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Gallagher, Catherine. "What Would Napoleon Do? Historical, Fictional, and Counterfactual Characters." *New Literary History* 42.2 (2011): 315–36.
- Ganguly, Debjani. *This Thing Called the World: The Contemporary Novel as Global Form*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Goethe, J. W. *Correspondence between Goethe and Carlyle*. Ed. C. E. Norton. London and New York: Macmillan, 1887.
- Goethe, J. W. *Conversations of Goethe with Johann Peter Eckermann*. Trans. John Oxenford. Cambridge: Da Capo Press, 1998.
- Goldschmidt, Nora. *Afterlives of The Roman Poets: Biofiction and the Reception of Latin Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

- Gordimer, Nadine. "The Status of the Writer in the World Today: Which World? Whose World?" *Telling Times: Writing and Living 1950-2008*. London: Bloomsbury: 2010. 520–31.
- Hayot, Eric. "World Literature and Globalization." *The Routledge Companion to World Literature*. Eds. Theo D'haen, David Damrosch and Djelal Kadir. London: Routledge, 2011. 223–31.
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. Jeri Johnson. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Kadir, Djelal. "To World, to Globalize – Comparative Literature's Crossroads." *Comparative Literature Studies* 41.1 (2004): 1–9.
- Lackey, Michael, ed. *Biographical Fiction: A Reader*. London: Bloomsbury, 2017.
- Lackey, Michael, ed. *Conversations with Biographical Novelists: Truthful Fictions across the Globe*. London: Bloomsbury, 2019.
- Lackey, Michael. *Biofiction: An Introduction*. London: Routledge, 2021.
- Marx, Karl, and Frederick Engels. *The Communist Manifesto. A Modern Edition*. London: Verso, 2012.
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *Debating World Literature*. Ed. Christopher Prendergast. London: Verso, 2004. 148–62.
- Nabokov, Vladimir. *The Real Life of Sebastian Knight*. Harmondsworth: Penguin, 1964.
- Nabokov, Vladimir. *Look at the Harlequins!* Harmondsworth: Penguin, 1980.
- Nabokov, Vladimir. *The Gift*. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- Orlando, Francesco. *Ricordo di Lampedusa (1962) seguito da "Da distanze diverse" (1996)*. Turin: Bollati Boringhieri, 1996.
- Price, Steven. *Lampedusa*. London: Picador: 2020.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *The Leopard*. Trans. Guido Waldman. London: Vintage, 2007.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *Il gattopardo*. Milan: Feltrinelli, 2013.
- Visconti, Luchino, dir. *Il gattopardo*. Titanus, 1963.
- WRc (Warwick Research Collective). *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

Entre mouvance et constance : l'identité en perspective chez Marcel Proust et Clarice Lispector

MAFALDA SOFIA BORGES SOARES

mafalda.borges.soares@gmail.com
Sorbonne Université/Universidade de Lisboa

Résumé : Cet article vise à réfléchir sur l'identité telle qu'elle se présente chez Marcel Proust et Clarice Lispector. Pour ce faire, nous analyserons quelques extraits proustiens (essentiellement issus de la *Recherche*) et nous nous intéresserons à des passages du roman lispectorien *La Passion selon G.H.*. Nous soulignerons les similitudes entre les deux esthétiques et offrirons au lecteur, en guise d'exercice comparatiste, une synthèse proposant une notion d'identité partagée par les deux écrivains. Notre approche se veut inductive : il sera ici question de partir d'exemples précis appartenant aux ouvrages étudiés et d'arriver à une notion générale apte à faire ressortir les points communs discernables dans les textes des auteurs choisis. Nous insisterons sur le fait que la chambre est un espace clé de désintégration du sujet et que cette désintégration est la base d'une recherche et d'un renouveau identitaires. Nous mettrons également l'accent sur le face-à-face comme moment essentiel d'une remise en question de la notion d'individu. Cette étude, appuyée sur notre thèse de doctorat, ne se prétend pas exhaustive, mais incitative : elle aspire à exposer une certaine perspective sur les écrits de Proust et Lispector tout en s'offrant comme point de départ pour de nouvelles réflexions.

Mots-clés : Marcel Proust, Clarice Lispector, identité, corps, mémoire, littérature

“Between Movement and Constancy: Identity in Perspective in Marcel Proust and Clarice Lispector.” Abstract: This article aims to reflect on identity as conceptualized by Marcel Proust and Clarice Lispector. To this end, this essay analyzes some Proustian extracts (mainly from *À la recherche du temps perdu*) and focuses on passages from the Lispectorian novel *The Passion according to G.H.*. This article underlines the similarities between the two

authors' aesthetics and offers the reader, as a comparative exercise, a synthesis foregrounding a notion of identity shared by the two writers. The approach of this essay is inductive: starting from specific examples in the works analyzed, it arrives at a general notion that highlights the commonalities found in the texts of the chosen authors. As this examination will show, the bedroom functions as a key space of disintegration of the subject, a collapse subsequently leading to a search for and renewal of identity. Moreover, the face-to-face encounter enables a questioning of the notion of the individual. This study does not claim to be exhaustive, but rather serves as an incentive: it aims to provide a certain perspective on the writings of Proust and Lispector, while offering itself as a starting point for further reflection.

Keywords: Marcel Proust, Clarice Lispector, identity, body, memory, literature

Considérations initiales

À première vue, rien ne rapproche Marcel Proust (1871–1922) et Clarice Lispector¹ (1920–1977) : ils ne sont ni contemporains ni compatriotes. Nonobstant, en comparant certains de leurs écrits, il est possible d'affirmer que ces auteurs sont en quelque sorte les héritiers d'un *zeitgeist* du XX^e siècle au sein duquel le sujet avoue son étonnement

¹ Écrivaine brésilienne originaire d'Ukraine, Clarice Lispector représente l'une des voix féminines les plus importantes du XX^e siècle dans le domaine de la lusophonie. Ses parents juifs, victimes des pogroms, émigrèrent vers le Brésil en 1922. Depuis son plus jeune âge, la petite Clarice (née Chaya) démontra un intérêt grandissant pour les mots et décida, à 13 ans, de devenir écrivaine. Après un début d'activité professionnelle comme journaliste, Clarice publia, en 1943, son premier roman, *Près du cœur sauvage*, centré sur la vie intérieure d'un personnage féminin – ce qui bouleversa la littérature brésilienne des années 40, marquée essentiellement par le réalisme littéraire. Nous pouvons citer comme références majeures de son œuvre les livres vivants, parus en français chez Les éditions des femmes-Antoinette Fouque : *Água Viva*, *Un souffle de vie*, *L'heure de l'étoile* et *La Passion selon G.H.*. Ce dernier met en scène l'inattendue rencontre entre une femme aisée vivant à Rio de Janeiro (G.H.) et une blatte, animal aussi mystérieux que troublant capable de mener la protagoniste vers une expérience métaphysique – voire extatique. En effet, le face à face entre G.H. et cet insecte provoque chez la première un questionnement sur son rapport à l'Autre et, par conséquent, sur son rapport à soi-même. Un véritable voyage dans les méandres de l'intériorité féminine et une fascinante découverte de sa relation interrogatrice à tout ce qui l'entoure.

face à la nature complexe – parfois insaisissable – de son propre monde intérieur. En effet, Proust et Lispector présentent dans leurs œuvres la désorientation de l'individu comme le point de départ de la création artistique : ils font de la recherche une disposition essentielle au travail littéraire et mettent en évidence le caractère erratique du processus de connaissance de soi à travers l'écriture. Quelques thèmes clés abordés dans leurs textes, tels que la nature pluriforme du sujet et le remodelage continu de la perception, s'insèrent dans un *leitmotiv* caractéristique de leurs époques : le mouvement comme particularité inhérente à l'être humain et à tout ce qui l'entoure.

Notre exercice comparatif, qui se propose d'analyser l'identité chez Marcel Proust et Clarice Lispector, nous permettra d'examiner quelques dynamiques cognitives qui traversèrent le siècle dernier – et qui peuvent en partie expliquer notre façon actuelle de regarder le sujet humain. En mettant en dialogue les esthétiques de ces deux artistes, nous chercherons à questionner la notion de *moi*, si chère par les temps qui courent, et à en comprendre les nuances. Nous sommes d'ailleurs convaincue que l'exercice comparatif conduit à l'approfondissement d'un thème donné. Pour reprendre les mots éclairés de Clarice Lispector: « [...] l'approche de toute chose se fait progressivement et malaisément – et passe même par le contraire de ce que l'on se propose d'approcher » (Lispector *La Passion selon G.H.* 10). Par l'entrelacement de prétendus contraires, que la raison humaine se plaît à isoler, nous arrivons à des horizons qui, tout en gardant leurs différences respectives, parfois se rejoignent de façon surprenante. En outre, ce travail peut être considéré comme une sorte de continuité des récentes célébrations de deux mémorables centenaires : la naissance de l'écrivaine brésilienne, en 2020, et la mort de l'auteur français, en 2022.

Nous commencerons ce voyage vers les méandres de l'identité par l'analyse de quelques extraits proustiens auxquels nous associerons, de façon régulière, des passages du roman *La Passion selon G.H.*. Il sera ainsi question d'entamer des réflexions au sein desquelles les contributions des deux écrivains s'alterneront et se complémenteront. En guise de conclusion, nous nous adonnerons à un exercice de synthèse qui nous amènera à une certaine idée de *moi* apercevable dans la prose de ces auteurs. Nous nous pencherons initialement sur le *moi* comme construction conceptuelle et accompagnerons la déconstruction de ce postulat au fur et à mesure des pages. Nous passerons ainsi d'une perception binaire de l'identité (*moi* biographique / *moi* littéraire pour Proust et être humain / animal pour Lispector) à une approche du croisement. Nous témoignerons de

la capacité de l'art à éclaircir les instants vécus – et, par conséquent, à reconstruire le sujet à partir de ses propres doutes – et montrerons que la chambre est une zone d'étrangeté par excellence, capable de dissocier l'individu d'un espace-temps précis. Après avoir réfuté la dichotomie associée à l'identité, nous scruterons son éventuelle multiplicité et son inattendue constance. Nous ne manquerons pas de nous attarder sur des expériences gustatives décrites par Proust et Lispector – et dans les deux cas liées à l'enfance –, prouvant que la sensation est le chemin privilégié des sujets proustien et lispectorien pour la connaissance de soi, laquelle se fait à l'aide de l'exercice d'écriture.

Les deux côtés de l'identité: un tour chez Proust et Lispector

Concentrons-nous de prime abord sur la théorie des *moi* si bien connue des lecteurs de *Contre Sainte-Beuve*. Dans cet ouvrage posthume, Marcel Proust s'insurge contre la méthode du critique Charles-Augustin Sainte-Beuve, qui proposait d'analyser une œuvre à travers la biographie de son auteur. L'une des prémisses de la réplique proustienne est l'existence de deux *moi* au cœur de l'artiste : un *moi* social, qui se donne superficiellement aux autres, et un *moi* profond, qui ne se révèle que dans la solitude du travail artistique (Proust *Contre Sainte-Beuve* 127). L'artiste surgit ainsi comme un être double, superficiel et profond à la fois, traversé par une sensibilité qui ne se montre que sous certaines circonstances.

À son tour, dans *À la recherche du temps perdu*, la voix qui dit « je » souligne l'existence d'un abîme entre l'homme qui apparaît en société et celui qui se consacre à l'écriture. Lors de la rencontre entre le héros-narrateur et Bergotte, la voix narrative exprime la déception du premier vis-à-vis d'un décalage entre la figure qui se tient devant lui et la présence poétique qui se dégage des livres de Bergotte :

Ce nom de Bergotte me fit tressauter comme le bruit d'un revolver qu'on aurait déchargé sur moi [...] ; devant moi, comme ces prestidigitateurs qu'on aperçoit intacts et en redingote dans la poussière d'un coup de feu d'où s'envole une colombe, mon salut m'était rendu par un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire. J'étais mortellement triste, car ce qui venait d'être réduit en poudre, ce n'était pas seulement le langoureux vieillard, dont il ne restait plus rien, c'était aussi la beauté d'une œuvre immense que j'avais pu loger dans l'organisme défaillant et sacré que j'avais, comme un temple, construit

expressément pour elle, mais à laquelle aucune place n'était réservée, dans le corps trapu, rempli de vaisseaux, d'os, de ganglions, du petit homme à nez camus et à barbiche noire qui était devant moi. Tout le Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite, avec la transparente beauté de ses livres, ce Bergotte-là se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage. (Proust *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* 127–28)

Le protagoniste construit une image idyllique de Bergotte à partir de ses expériences de lecture, transformant l'écrivain en entité incorporelle, dissociée de la sphère mondaine. La conviction que le *moi* biographique est le prolongement du *moi* littéraire (théorie saint-beuviennne) est tellement ancrée dans l'esprit du héros-narrateur que, lorsqu'il est confronté à la présence frivole de l'artiste, le jeune homme met en cause la profondeur de la création littéraire. Incapable de trouver un équivalent spirituel de la littérature dans le domaine biographique – et au lieu de conclure que la vie et la littérature s'effleurent sans jamais se juxtaposer –, le héros-narrateur déduit que si la vie est superficielle, la littérature doit l'être aussi. Le nom de l'artiste – représentatif d'une œuvre littéraire de génie – fait palpiter le héros-narrateur avant qu'il ne se heurte à l'existence concrète de Bergotte. Rappelons ici la leçon de Barthes sur le pouvoir du Nom propre: à l'image de réminiscences qui convoquent l'attention du corps sur des vestiges empiriques, le Nom bouleverse l'individu par le moyen de sonorités suggestives (Barthes 45), tel un revolver. Tout d'abord, le Nom déstabilise son auditeur en faisant appel à des contenus imaginatifs. Ensuite, la réalité déçoit le sujet en lui offrant une image perceptive différente de celle imaginée. Le narrateur de la *Recherche* décrit l'écroulement des rêveries du héros-narrateur comme une réalité réduite en poussière, telle une construction qui s'effondre devant la particularité de l'expérience. La présence diégétique fait aussi référence à une colombe apparaissant devant un magicien. Au-delà de la pureté et de la sublimation de l'instinct, la colombe peut représenter le principe vital souvent appelé l'« âme » (Chevalier et Gheerbrant 310). Nous pouvons ainsi affirmer que la confrontation à la réalité biographique – à un Bergotte aux allures de prestidigitateur – suscite un envol de la dimension animique – une colombe qui s'enfuit au son d'un coup de feu. Et ce coup de feu peut représenter le choc du héros-narrateur à la vue de Bergotte, lequel provoque un anéantissement de tout espoir porté sur l'art.

Malgré tout, cette croyance en la nature vaine de l'art se verra déconstruite au cours de la *Recherche* : la voix qui dit « je » arrivera à la conclusion que l'œuvre littéraire est finalement un complément du domaine biographique, dans la mesure où elle l'interroge et l'approfondit. Si la vie et l'œuvre sont loin d'être des lignes confluentes, elles ne peuvent cependant pas exister l'une sans l'autre : la littérature a besoin d'une matière première tandis que la vie a besoin d'un support littéraire pour être traduite :

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. En somme, cet art si compliqué est justement le seul art vivant. Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'"observer", dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites. (Proust *Le Temps retrouvé* 257)

L'artiste proustien ressemble à un explorateur qui cherche à distinguer, sous la surface empirique, quelque chose qui échappe à ce que l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude ont construit. Certains mécanismes humains se superposent à l'expérience pure, la transformant en un ensemble informe et difficile d'accès, sous lequel se cachent des impressions véritables. Grâce à l'art, nous enquêtons au-delà des apparences, en approfondissant les significations de l'expérience par le biais de leur traduction dans la sphère littéraire. En d'autres termes, à partir d'un terrain quotidien (la matière), l'écrivain se livre à un exercice en vue d'atteindre une signification majeure. Il y a, dans la vision proustienne, un inconnu : quelque chose qui peut rester dans l'ombre si l'œuvre artistique ne le clarifie pas. La tâche de l'écrivain est ainsi d'éclairer une essence inconnue, obstruée par les automatismes humains.

Déclarent encore les écrits proustiens à l'égard du travail de l'artiste :

De même ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, [...] mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie, si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non

dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété. (Proust *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* 135)

Le génie artistique ne découle pas de caractéristiques propres à la matière première avec laquelle la littérature travaille. La grandeur d'une œuvre se définit par la capacité de son auteur à modeler la substance sensorielle, l'écriture devenant la surface sur laquelle se reflète la vie. La littérature, ancrée dans la biographie même si elle ne s'y limite pas, laisse transparaître une autre facette de cette vie. Pour que cet effet réflexif puisse avoir lieu, le sujet doit cesser de vivre pour lui-même et chercher dans son intériorité les marques sensibles qui peuvent révéler des significations approfondies par l'écriture. Dans le domaine artistique, le *moi* proustien cesse d'être égocentrique (une fin en soi) et devient le point à partir duquel quelque chose de plus grand se révèle. La voix narrative de la *Recherche* compare la personnalité à un miroir, objet qui symbolise la réflexion, non seulement en tant que reflet, mais aussi en tant que (re) considération (Chevalier et Gheerbrant 734). Ce qui donne à la littérature proustienne une aptitude révélatrice, c'est son potentiel transformateur de la matière première. Les expériences biographiques sont significatives, non pas en soi ou pour soi, mais dans la mesure où elles impriment des signes sensoriels sur le corps humain à partir desquels l'écrivain génère un effet de ricochet vers ce qu'une vie contient d'essentiel.

Dans le susmentionné passage de la *Recherche* décrivant la rencontre avec Bergotte, il nous est possible de vérifier un effondrement de certitudes devant une réalité qui échappe à toute attente – effondrement qui, loin de jeter le héros-narrateur dans le néant, le lance, sans qu'il le sache, dans une recherche qui prendra plus tard la forme d'une écriture. Cet écroulement de vérités bâties par l'esprit humain, qui est à l'origine même de l'odyssée proustienne, se trouve aussi présente dans le roman *La Passion selon G.H.* de Clarice Lispector et en constitue également le point de départ. En se basant sur l'analyse de ce chef-d'œuvre, Joyce Anitagrâce associe la réflexion sur l'identité à une séparation de l'expérience empirique et du support corporel par lequel elle se concrétise (Anitagrâce 33). En dissociant l'expérience sensorielle du personnage qui l'éprouve, la voix narrative claricienne étire la frontière identitaire, s'interrogeant sur ce qui reste lorsque le *moi* cesse d'être compris sous un prisme humain. Il s'agit d'une quête de ce qui est spécifique à l'identité en tant que diégèse du *moi* corporel. L'une des grandes questions du roman lispectorien est : « qu'est-ce que la vision sans l'œil qui la voit ? » ou encore « qu'est-ce que l'identité sans le sujet qui la construit ? ». Cette tentative de comprendre

les démarcations du *moi* se fait par la confrontation de G.H. avec une blatte, via un face-à-face entre l'humain (ce que la protagoniste pense connaître) et l'animal (ce que la protagoniste méconnaît) – à l'image de la confrontation entre le héros-narrateur (la référence identitaire) et Bergotte (l'élément déstabilisant), le sentiment d'étrangeté étant un point décisif commun aux fictions des deux écrivains. Selon Anitagrâce, une « ligne organique » est créée dans *La Passion selon G.H.*, à la manière du travail de l'artiste Lygia Clark. Cette « ligne organique » se définit comme « a line that suggests the space both of, and outside, the painting » (Anitagrâce 36). Il s'agit, en peinture, d'une coupure visuelle à l'intérieur du tableau permettant de percevoir ce dernier comme à l'intérieur d'un cadre ; une confrontation, dans l'espace pictural, du tableau et de ce qui ne l'est pas. Le cadre devient ainsi une partie de l'objet esthétique et l'artiste expose le contenu de l'œuvre en même temps qu'elle rend évident ce qui dépasse cette œuvre. La « ligne organique » de G.H. est la blatte : cet animal constitue une incision dans les constructions humaines du personnage et rend évidentes ses délimitations – tout comme le Bergotte proustien, qui défie le principe de la coïncidence parfaite entre la vie et l'œuvre auquel le héros-protagoniste était attaché. Dans l'espace scriptural et par le biais d'une rencontre imprévue, Lispector et Proust rendent perceptibles les limitations des cadres humains au sein desquels se définit l'identité, à travers l'apparition de tout ce qui dépasse des conceptions ancrées.

Mais la blatte n'est pas la seule « ligne organique » de l'identité humaine de G.H.. L'espace même de l'action, avec ses traits irréguliers, symbolise une rupture dans la perspective de la protagoniste et annonce un voyage de transformation. La chambre lispectorienne échappe à la prévisibilité formelle et bouleverse tout regard habitué à la régularité :

La chambre ne formait pas un quadrilatère régulier : deux de ses angles étaient légèrement plus ouverts. Et bien que ce fût là sa réalité matérielle, elle m'apparaissait comme déformée par ma vision. On aurait dit la projection, sur papier, de la façon dont je peux voir un quadrilatère : déjà déformée par sa mise en perspective. Une erreur de vision solidifiée, une illusion d'optique concrétisée. Comme elle n'était pas à angles parfaitement réguliers on avait une impression de fragilité de sa base, comme si cette chambre-minaret n'était pas intégrée à l'appartement ni à l'immeuble. (Lispector *La Passion selon G.H.* 47)

À l'instar des œuvres de Lygia Clark – qui élargissent l'horizon perceptuel jusqu'à la frontière du cadre, soulignant l'incomplétude d'une vision qui ignore ce qu'il y a en dehors du tableau –, la chambre claricienne, tout en admettant une ouverture à deux angles, dépeint « une erreur de vision solidifiée ». La pièce semble être déformée, mais c'est la réalité identitaire dans laquelle G.H. vit qui ignore la complexité du réel. La matérialité de la chambre est si inattendue que celle-ci ne semble pas être intégrée dans une structure plus grande, qui l'envelopperait et la soutiendrait, tel un cadre autour d'une peinture. La chambre est un lieu à l'entrée duquel les attentes humaines s'estompent ; un regard qui s'élargit au fur et à mesure. Carlos Mendes de Sousa présente l'espace de Clarice, non pas comme une toile de fond sur laquelle se déroulent des péripéties romanesques, mais plutôt comme une zone d'errance (Sousa 26). Plus qu'une physicalité, le lieu de Clarice manifeste le sentiment du *moi* qui l'occupe. Et ce « sentiment de place » (Lispector *La Passion* 61–62), présent chez l'enfant lispectorien, fait appel à la conscience d'une amplitude : l'enfant sait qu'il est dans une localisation non absolue, intégrée dans des espaces plus vastes qui la contiennent. On peut trouver dans l'esprit puéril la « gravitation qui est de tous les lieux » de Mendes de Sousa – gravitation qui rappelle le « dormeur éveillé » proustien, autour duquel tournent divers espaces-temps. À l'image de l'identité proustienne, qui est plus vaste que l'espace-temps présent, l'identité lispectorienne s'élargit à partir du moment où l'enfant conçoit la chambre comme une partie d'un tout plus vaste que tout ce que le regard englobe. Et le parcours décrit dans *La Passion selon G.H.* peut être défini comme le passage de l'attitude égocentrique de l'adulte – la partie qui se considère comme un tout – à une attitude holistique de l'enfant – la partie qui s'insère dans un ensemble plus large qu'elle. Par ailleurs, la chambre dans laquelle G.H. rentre est comparée à un minaret et à un désert, des lieux qui, chez Clarice, partagent une caractéristique : tous deux appellent le – ou font appel au – sujet. Si du minaret vient « la vibration intense de l'oratorio » (Lispector *La Passion selon G.H.* 113), du désert vient « un cantique monotone et lointain » (Lispector *La Passion selon G.H.* 74). L'espace lispectorien est une dimension grâce à laquelle le *moi* est appelé à une reconsidération de lui-même.

Bien évidemment, nous ne pourrions pas oublier que la chambre constitue l'un des espaces-clés de l'imaginaire proustien. Partie de la maison souvent évoquée dans l'œuvre de Proust, cette pièce constitue parfois une zone d'étrangeté, comme le démontre le passage suivant des

soixante-quinze feuillets : « Je me tins immobile dans le lit le cœur battant. [...] dans cette nouvelle chambre (nous n'étions arrivés que depuis quelques jours) je me sentais entouré d'étrangers, mon âme n'osait pas se détendre » (Proust *Les soixante-quinze feuillets* 36). Tout comme G.H., qui se découvre dépouillée de son identité humaine en entrant dans une chambre apparemment vide, le héros-narrateur n'arrive pas à trouver ses repères identitaires dans la nouveauté d'une chambre inconnue. Cette déconstruction du sujet proustien est telle qu'il est même question de « néant » au début de la *Recherche*, lorsqu'il se dessine le panorama d'une quête qui commence dans un état entre le sommeil et l'éveil :

Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi et, quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi (Proust *Du côté de chez Swann* 8).

Pendant le sommeil profond, la relaxation mentale entraîne une perte du « plan du lieu » et l'esprit oublie la configuration de l'espace dans lequel il se trouve. L'état de sommeil fait ainsi pencher l'individu endormi vers une autre dimension : le sujet passe d'un plan empirique habituel, dans lequel les mécanismes mentaux sont en éveil, à un plan dans lequel certains automatismes cessent d'avoir une action, entraînant une ouverture de l'esprit et une expansion du *moi*. Il y a dislocation vers un terrain non apriorique, dans lequel la connaissance cesse d'être construite sur des données acquises. Ce n'est pas un hasard si le néant apparaît dans une dimension entre le sommeil et la veille : lorsque l'être humain laisse de côté ce qu'il croit comprendre, une zone d'éventualités s'ouvre devant lui. Plus précisément, chez Proust le néant surgit lorsque la voix narrative cesse d'associer le sentiment d'existence à un « je » situé dans un temps et dans un espace présents. L'être humain qui se réveille est un être démuné, qui ne sait pas se déployer sur son environnement et ne fait que sentir une sorte de multiplicité spatio-temporelle à l'intérieur de son corps. La voix

de la *Recherche* emploie le verbe « éveiller », qui signifie non seulement « sortir d'un sommeil profond » mais aussi « provoquer le développement de quelque chose de latent ». Si nous appliquons cette seconde hypothèse à l'interprétation du texte, nous nous apercevons que le sujet narratif met en lumière quelque chose qui était à l'état potentiel. La recherche du temps perdu commence ainsi par un glissement de l'esprit dans des zones auxquelles le sujet n'a pas accès de manière volontaire. L'art proustien se penche sur les mystères humains, visant à scruter cette nuit de l'âme habitée par une sensibilité particulière. Dans un moment d'égarement, les certitudes humaines se perdent, de sorte que le sujet se trouve face à un chemin inexploré.

Dans *La Passion selon G.H.*, la protagoniste décrit également son entrée dans la chambre comme une expérience de non-appartenance. Il s'agit d'une sorte de zone métanarrative dans laquelle le personnage se rend compte que le scénario de l'action n'a pas encore été créé. Les préludes de Proust et Lispector peuvent ainsi être compris comme des reformulations d'espaces narratifs. Le moment initial de l'écriture n'est plus l'instant où des personnages, des paysages ou des actions sont présentés, mais bien des instants de destruction de piliers narratifs. La première étape est la création d'une conscience discursive qui se trouve au milieu de nulle part, en dehors d'une enceinte diégétique habituelle conçue par un narrateur omniscient : « Et bien que déjà entrée dans la chambre, j'avais l'impression d'être entrée en rien. Même à l'intérieur, j'étais encore en quelque sorte au dehors » (Lispector *La Passion selon G.H.* 53). Au fil des pages, la région narrative se matérialise peu à peu, grâce au flux des pensées de la protagoniste. G.H. passe d'un plan d'existence habituel (le salon) à une zone indifférenciée (la chambre) dans laquelle le personnage se déstructure. Autrement dit, la réflexion de G.H. sur ce qui l'entoure est rendue possible par le passage de ce qu'elle a toujours été à l'ignorance de ce qu'elle est. Et à partir du moment où elle abandonne ses certitudes identitaires, la protagoniste cesse d'être une surface agglutinante qui absorbe dans son savoir tout ce qu'elle vit, pour devenir un corps réverbérant à travers lequel la réalité peut se refléter. Il en va de même dans la *Recherche* : parce que la présence narrative ne s'identifie pas à des souvenirs précis, parce qu'elle n'est pas une identité délimitée dans le temps et l'espace, elle laisse venir à elle plusieurs couches spatio-temporelles.

Toujours au sujet de la chambre de Lispector comme zone de métamorphose, attardons-nous sur cette citation : « Moi j'étais celle que

cette chambre appelait 'elle'. Venait d'y entrer un je auquel la chambre avait donné une dimension d'elle. Comme si j'étais aussi l'autre côté du cube, le côté qui ne se voit pas quand on le regarde » (Lispector *La Passion selon G.H.* 74). L'entrée dans la chambre inaugure un changement au niveau du *moi* : la première personne du singulier est remplacée par la troisième personne du singulier. G.H. cesse de s'identifier à son récit personnel, devenant partie d'une histoire plus vaste qui ne se limite pas à sa réalité humaine. « Elle » est l'entité dont on parle, par opposition au « je », l'entité qui parle en son nom. G.H. perd la capacité de faire allusion à elle-même, devenant tout ce que le neutre invoque (Lispector *La Passion selon G.H.* 190). Souvenons-nous que la troisième personne du singulier peut correspondre en portugais (tout comme en français) à l'expression de la neutralité, fait qui souligne l'idée que la chambre oblige le sujet à abandonner sa tendance identificatoire. Le *moi* lispectorien cesse d'être un récit personnel pour intégrer quelque chose de plus ample. Et cette dilatation à laquelle convoque la chambre-désert est un voyage vers l'inconnu, la voix narrative évoquant « le côté qui ne se voit pas quand on le regarde ». Le fait que « l'autre côté du cube » ne soit pas visible est une question de perspective ou de positionnement. C'est parce que nous sommes (seulement) de face que nous ne pouvons pas voir l'objet dans son ensemble. C'est parce que le *moi* se tourne (uniquement) vers lui-même que son regard n'englobe pas la complexité d'une vie.

Benedito Nunes présente le parcours dans le désert comme un rapprochement à une dimension dans laquelle la subjectivité fait place à la neutralité. Nunes rappelle également que les qualités sensibles sont représentatives d'une union à l'autre (Nunes xxv). Dans la *Recherche*, certaines sensations liées à des sens tels que l'odorat ou le goût déclenchent la mémoire involontaire et symbolisent l'entrée du sujet dans un récit plus large que celui du moment présent. La sensation actuelle renvoie à une sensation passée, mettant en évidence une continuité et une (in) temporalité au cœur du sujet. C'est également à travers la description de qualités sensibles que Clarice représente l'entrée du sujet dans un royaume vivant plus ample que le *moi* qu'elle croyait être. Chez Proust et Lispector, le corps de l'individu est aussi empirique que diégétique. C'est ce rapprochement, via le corps, de la chose qui va au-delà du *moi* que Nunes appelle « union extatique ». Par son nom, l'être humain se délimite ; par son corps, il s'amplifie.

Nous nous sommes, jusqu'ici, penchée sur la désintégration du sujet, qui est associée à une sorte de « mouvance » : à des conceptions

identitaires qui se voient ébranlées. Mais qu'en est-il de la découverte d'une certaine « constance » au niveau de l'individu, qui passe d'abord par une multiplicité ? Si, dans *Contre Sainte-Beuve*, l'identité proustienne semble être essentiellement double – se montrant opaque en société et se clarifiant, petit à petit, grâce à un travail artistique solitaire –, elle ne manque pas de se complexifier dans la *Recherche*, finissant par devenir une sorte de kaléidoscope intérieur. Dès les premières pages, le sujet qui se réveille d'un sommeil profond est décrit comme une sorte de scène sur laquelle des temps et des lieux différents se succèdent. Mais la réflexion sur la variété identitaire est aussi présente dans le discours de la voix narrative sur la mort d'Albertine :

[...] à chaque instant, il y avait quelqu'un des innombrables et humbles “moi” qui nous composent qui était ignorant encore du départ d'Albertine et à qui il fallait le notifier ; il fallait – ce qui était plus cruel que s'ils avaient été des étrangers et n'avaient pas emprunté ma sensibilité pour souffrir – annoncer le malheur qui venait d'arriver à tous ces êtres, à tous ces “moi” qui ne le savaient pas encore [...]. À chacun j'avais à apprendre mon chagrin, le chagrin qui n'est nullement une conclusion pessimiste librement tirée d'un ensemble de circonstances funestes, mais la reviviscence intermittente et involontaire d'une impression spécifique, venue du dehors et que nous n'avons pas choisie. Il y avait quelques-uns de ces “moi” que je n'avais pas revus depuis assez longtemps. (Proust *Albertine disparue* 24)

L'être humain est constitué de plusieurs *moi* : des êtres (ou des façons d'être) qui l'habitent. Chaque *moi* est lié à des fragments mnésiques qui composent une impression spécifique associée à des portions d'espaces-temps préservées à l'intérieur du sujet. Le recours à des vocables comme « reviviscence », « intermittente » et « involontaire » suggère que l'expérience d'un sentiment intense – à l'image de l'expérience du sommeil profond – fait remonter à la conscience de l'individu des éléments du passé. L'être humain proustien est une entité qui se laisse parcourir par certains événements pouvant déclencher des mouvances animiques. Le sujet se découvre devant la présence de forces qui réaniment des zones de son intériorité laissées dans l'ombre. Au fond, le *moi* proustien est lié au monde, surtout aux signes que ce dernier inscrit sur le corps humain sous forme d'impressions (Proust *Le Temps retrouvé* 235–36).

Toujours à propos de la coexistence de plusieurs façons d'être au sein de l'individu :

[...] on his model [Proust's] the diachronic becomes synchronic: our various incarnations do not simply replace one another but remain with us forever, in the background of our consciousness, forming a complex geological structure of several superposed strata. (Landy 91)

Quelque chose s'accumule dans les coulisses de la conscience : chez Proust, la vie psychique ne se limite pas aux contenus auxquels l'individu a accès consciemment. De même pour Clarice Lispector, comme le témoignent ces deux passages :

Jusqu'à alors je n'avais jamais été maîtresse de mes pouvoirs – pouvoirs que je ne comprenais ni ne voulais comprendre, mais la vie en moi les avait retenus pour qu'un jour enfin pût éclore cette matière inconnue et heureuse et inconsciente qui était finalement : moi ! moi, quoi que ce soit. (Lispector *La Passion selon G.H.* 62)

Ah, la violente inconscience amoureuse de ce qui existe outrepassa la possibilité de ma conscience. (Lispector *La Passion selon G.H.* 157)

La psyché du sujet est plus vaste que la matière que la conscience embrasse, abritant des forces intérieures qui se mouvant dans l'obscurité. Et l'identité proustienne, telle que la décrit Landy, se fonde, non pas sur une motion transitoire de l'individu dans le(s) temps, mais sur un processus de conservation continue non visible à l'œil nu. Ce qui semble être une diachronie (un changement du sujet au fil des années) est finalement une synchronie (une superposition, dans un même corps, de *moi* distincts). Landy mentionne d'ailleurs les termes *incarnations* et *geological structure*. Le premier mot renvoie à la nature corporelle de l'identité proustienne : les *moi* constitutifs de l'être humain portent des marques sensibles qui ressuscitent des sensations mémorisées dans la chair. La structure géologique, quant à elle, présuppose un ensemble constitué de couches superposées (*superposed strata*). Les *moi* conservés dans l'intériorité humaine sont le fondement animique de l'être humain en tant qu'entité faisant partie d'un contexte. Et bien que l'individu habite (extérieurement) un espace-temps spécifique, il ne cesse jamais de demeurer (intérieurement) dans des espaces-temps passés. L'image de la stalactite peut fonctionner comme élément métaphorique capable de décrire l'identité proustienne. Lorsque nous regardons une stalactite, nous pensons qu'il s'agit d'un objet synchronique, car elle apparaît comme un tout appartenant à un espace-temps unique : celui dans lequel nous l'observons. Néanmoins, la constitution perceptible de la stalactite est le résultat d'un processus diachronique de sédimentation. À l'instar de

l'identité proustienne, la stalactite est une présence qui, pour exister en tant que telle, requiert une latence qui se trouve toujours en mouvement et qui se donne à voir, non pas comme une dynamique en cours, mais comme un résultat statique. Proust donne voix et corps à ce qui était jugé comme un espace humain silencieux : ces zones ontologiques occultes qui se manifestent dans des contextes spécifiques et qui révèlent la nature habitée de l'intériorité humaine.

Quoiqu'elle insiste sur la multiplicité égoïque, l'esthétique proustienne n'exclut pas l'existence d'un principe constitutif du fonds identitaire humain (Proust *Le Temps retrouvé* 11). Les instants qui passent agissent sur le *moi* permanent, aussi bien que sur les *moi* successifs dont le *moi* permanent est, en partie, composé. Ce *moi* invariable n'est pas la somme des *moi* transitoires, mais quelque chose qui les dépasse. Nonobstant, il ne s'agit pas d'un *moi* à l'abri des interférences du temps : ce *moi*-substrat subit des changements, même si ceux-ci ne sont pas suffisants pour que ce *moi* essentiel soit offusqué. Le temps a beau faire alterner les *moi* passagers, le *moi* permanent sera toujours là, servant de base commune aux variations de perspective. En ce qui concerne le *moi* permanent, qui vit dans le sujet et devient perceptible grâce à l'art, nous pouvons lire dans la *Recherche* :

Un accent, cet accent de Vinteuil, séparé de l'accent des autres musiciens par une différence bien plus grande que celle que nous percevons entre la voix de deux personnes [...] ; une véritable différence, celle qu'il y avait entre la pensée de tel musicien et les éternelles investigations de Vinteuil, la question qu'il se posa sous tant de formes, son habituelle spéculation, mais aussi débarrassée des formes analytiques du raisonnement [...]. Un accent [...] qui est une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme. (Proust *La Prisonnière* 273)

On mentionne un accent : une propension sonore. Aussi bien en phonétique qu'en musique, l'accent désigne une mise en valeur de certains éléments, d'où découle une spécificité. Par ailleurs, l'accent peut désigner une inflexion particulière de la voix dans laquelle il est possible de percevoir une sincérité émotionnelle. Nous pouvons ainsi dire que l'accent est une chose physique au moyen de laquelle quelque chose de non-physique se laisse suggérer. La voix narrative souligne également que la différence entre l'accent de Vinteuil et celui des autres musiciens va au-delà de l'aspect sonore. L'originalité d'un accent est, certes, liée à la physicalité du son, mais surtout à la recherche dont ce son est issu. L'individualité artistique est constituée non seulement

par la matérialité de l'instrument utilisé, mais aussi par l'impulsion investigatrice du sujet. L'air proustien qui caractérise le génie artistique sous-entend une interrogation à laquelle l'artiste revient sans cesse. Au fond, la nature particulière d'une vision s'insinue dans une récurrence qui met en évidence une essentialité. La singularité proustienne, issue de la comparaison d'éléments identiques de l'univers d'un auteur à partir d'un exercice métaphorique, est réfléchi vers une zone idéale extérieure à l'œuvre (Proust *Contre Sainte-Beuve* 296). Il faut toutefois souligner que cet espace immatériel ne serait pas possible en l'absence d'une physicalité, puisque c'est la combinaison de composants matériels qui rend patente l'essence qui les parcourt. D'ailleurs, dans *La Passion selon G.H.*, c'est aussi la recherche qui distingue et inaugure le *moi* littéraire en tant que singularité tout en établissant un fil conducteur entre l'expérience (domaine biographique) et l'écriture (domaine artistique). Le roman lispectorien s'initie précisément sur l'intention de compréhension d'une expérience sensoriellement intense à travers la parole : « [...] je cherche, je cherche. J'essaie de comprendre » (Lispector *La Passion selon G.H.* 12). Chez Clarice et chez Proust, le sujet littéraire prend forme en tant qu'individualité grâce à la quête de quelque chose qu'il est urgent de découvrir, par le biais d'un entrelacement de la matière du monde (la vie) et du travail humain (l'écriture).

La voix narrative du *Le Temps retrouvé* aborde la coexistence de différents *moi* – qui défilent sur la scène conscientielle – et d'un fondement ontologique permanent (Simon 205). La continuité identitaire est associée à la mémoire du corps, surtout aux sensations que des éléments empiriques distincts partagent entre eux. Les impressions passées qui caractérisent le rapport du sujet au monde sont conservées dans une zone de l'âme à laquelle la conscience a difficilement accès et que le hasard peut faire surgir. Une constance ontologique demeure dans le sujet sans qu'il en ait forcément conscience. Si l'individu est un espace à l'intérieur duquel plusieurs *moi* se succèdent, ce qui provoque un changement de perspective accompagnant un changement de contexte, ces transformations se produisent sur une toile identitaire qui assure une cohésion interne. Nous trouvons ainsi, chez le sujet proustien, une coexistence non contradictoire entre pluralité et unité, éphémérité et éternité, mutabilité et constance. Jean-Yves Tadié rend d'ailleurs manifeste cette non-contradiction, en montrant que le renouvellement de perspectives permet un approfondissement de la singularité (Tadié 48). Comme la métaphore, qui met en évidence une similitude grâce à

la superposition de réalités différentes, la pluralité de perspectives sert un mouvement d'approfondissement individuel. Les désillusions sont indispensables à la recherche car, en confrontant les idées erronées du sujet aux particularités du réel, elles permettent une avancée progressive vers une vérité mystérieuse. Les apparences sont détruites au fur et à mesure que le regard se renouvelle par un processus d'apprentissage d'erreurs perceptuelles et conceptuelles. La multiplicité de perspectives associée à un personnage permet d'identifier des traits récurrents ; car seule la surface donne accès à la profondeur, seul le multiple donne accès à l'un, seule l'apparence donne accès à l'essence. L'écriture proustienne entremêle les espaces-temps en un tout corpulent ; nous pouvons ainsi dire qu'il s'agit d'une écriture *multiverse*, non seulement dans le sens où elle associe, par des liens communs, des univers spatio-temporels différents, mais aussi dans le sens où elle présente diverses versions d'une même réalité. Cette écriture repose sur la transversalité : sur une capacité à regarder le monde comme un ensemble de couches qui se superposent et complètent, donnant naissance à une réalité volumineuse.

Toujours dans la perspective d'une dynamique identitaire qui réunit des soi-disant opposés, Antoine Compagnon évoque un troisième « je » occupant une position entre le passé et le présent (Compagnon 20). Le sujet proustien est un lieu d'intersection de temps qui s'entretissent dans un troisième « je » que Compagnon identifie au « dormeur éveillé ». Ce « je », qui analyse en même temps qu'il vit dans son corps, est traversé par des vérités qui émergent dans un état entre la veille et le sommeil. Il est capable d'examiner ce qui se passe pendant une période de somnolence avec la clairvoyance de quelqu'un qui est éveillé, réunissant en lui le conscient – un effort volontaire de recherche – et l'inconscient – des événements involontaires qui traversent l'être humain. Le troisième « je » de Proust est conscient face à son propre inconscient. Grâce à une concentration de qualités appartenant à diverses dispositions, le « je » se complexifie, devenant condition humaine de nature métaphorique, dans laquelle plusieurs états sont concomitants. Le troisième « je » proustien provient d'une superposition de diverses facettes humaines qui, dans l'expérience empirique, se déroulent dans une diachronie (on est soit éveillé, soit endormi) mais qui, dans la littérature, sont présentées en synchronie. Et si nous faisons ici allusion à la synchronie, il est également possible de parler de syntonie, le « je » littéraire étant non pas un complexe de voix qui se remplacent les unes les autres, mais un ensemble vocal harmonieux dans lequel tous les sons convergent vers une singularité.

Dans ses réflexions sur l'œuvre de Clarice Lispector, Mayara Ribeiro Guimarães présente le *moi* comme un espace d'union entre l'expérience et la conscience, à l'instar d'Antoine Compagnon qui mentionne, à propos de la *Recherche*, un troisième « je » exerçant son sens critique en même temps qu'il est traversé par des expériences empiriques. Sur le plan littéraire, l'individu lispectorien jouit d'un détachement vis-à-vis de lui-même, ce qui lui permet de contempler sa propre position dans le monde en même temps qu'il s'y réalise. Par sa capacité de se soustraire à une condition ontologique définie (« être quelque chose dans un moment et un lieu précis ») et à une tendance conceptuelle fixe (« être en train de concevoir une chose et non pas une autre »), le sujet de Clarice fait un pas en arrière dans l'existence et dans la compréhension de ce qui l'entoure, conjuguant ensemble les verbes « être » et « comprendre ». Si, chez Proust, la diachronie identitaire devient synchronie littéraire, dans la zone scripturale de Lispector deux dispositions du *moi* non coïncidentes au départ – soit le sujet vit, soit le sujet analyse ce qu'il est en train de vivre – se révèlent comme une simultanéité. Se déplaçant vers une région où vivre et écrire s'effleurent, l'être humain décentre l'axe de sa subjectivité et s'aperçoit que celle-ci est une « ligne organique » au-delà de laquelle se cache un autre versant de la vie. L'espace de l'identité chez Proust et Lispector s'étend jusqu'à la frontière de l'inconnu, d'où l'on assiste à un échange sensoriel entre le monde et le sujet. Si, dans un moment d'abandon des certitudes, on goûte avec la langue du corps la « vie à l'état cru » (Lispector *La Passion selon G.H.* 75), dans un second moment, on revient à l'expérience à travers la langue de l'esprit, dans le but de mieux scruter ce que l'on a vécu. À travers l'expérience sensorielle, on aperçoit les limites des structures humaines ; à travers l'expérience littéraire, les impressions que le corps a conservées sont approfondies et les récits sur l'identité reconsidérés.

Afin d'approfondir tout ce qui vient d'être dit, revenons à la figure de la blatte et aux conséquences sensorielles et conceptuelles que celle-ci peut avoir sur la protagoniste lispectorienne. Face à la blatte, G.H. est parcourue d'une répugnance extrême. Cette aversion lui cause une sensation physique intense, résultant d'un contact avec ce qui n'a pas de nom ni de qualités (Lispector 103). Ce qui est sans attribut est déconcertant pour G.H., elle qui a toujours été habituée à se construire une idée d'elle-même (Lispector *La Passion selon G.H.* 13). Néanmoins, par une prise de conscience de ce qui la rend similaire à la blatte, G.H. réalise que cet animal – aussi vivant qu'elle – n'est rien d'autre que

« l'identité de [sa] vie la plus profonde » (Lispector *La Passion selon G.H.* 71). Somme toute, l'être de la blatte ressemble à celui de G.H. sans sa structure humaine. La protagoniste ne se contente pas de contempler les couches extérieures de la blatte : sa fascination progressive – non dénuée de répulsion – vis-à-vis de cet être archaïque la fera goûter la substance qui émerge du corps de l'insecte. Et voici que, par cette épiphanie organique, le personnage rejoint « l'élément vital qui relie les choses » (Lispector *La Passion* 121). Cet épisode gustatif est anticipé bien avant que G.H. ne mange « la matière de cette blatte » (Lispector *La Passion selon G.H.* 196). Dans un premier moment, la protagoniste évoque « le goût du rien » (Lispector *La Passion selon G.H.* 123) – qui sera plus tard « le goût du vivant » (Lispector *La Passion selon G.H.* 181) – comme une sensation associée à l'expérience qu'elle a de l'insecte. Lors d'un contact visuel qui annonce une future révélation gustative, G.H. se trouve à un stade semblable à celui de l'enfant, expérimentant le monde par les sens et goûtant des saveurs neutres, comme peut l'être le lait maternel (Lispector 123). On peut ainsi dire que l'art lispectorien se caractérise comme un chemin d'innocence (Lispector *Chroniques* 338–39).

Il nous semble pertinent d'affirmer ici que le voyage de G.H. est, à sa manière, une recherche du temps perdu, un retour à un temps antérieur – voire intérieur – laissé en état latent, la sensation étant le moyen par lequel on communique avec ces instants passés. En goûtant la matière de la blatte, G.H. ne peut que la rejeter ; mais ce que l'on croyait appartenir à la blatte vient finalement de la protagoniste, à tel point qu'elle déclare : « je me crachais moi-même » (Lispector *La Passion selon G.H.* 198). L'expérience sensorielle rendue possible par l'insecte sert à G.H. pour expulser de son corps les couches fictives de sa civilisation humaine. Mendes de Sousa déclare que, par l'ingestion d'une substance insipide, la protagoniste lispectorienne s'abandonne au non-humain, cet abandon lui servant de base révélatrice pour l'écriture (Sousa 293). Il convient de noter que l'acte de répudier la matière goûtée est lié à la mémoire. C'est le souvenir de G.H. qui provoque dans son corps une intense réaction, un souvenir faisant référence à un moment de l'enfance où la protagoniste et d'autres insectes s'étaient déjà rencontrés (Lispector *La Passion selon G.H.* 60). Un parallèle peut être fait entre l'épiphanie de G.H. et l'épisode de la madeleine de Proust, lui aussi associé à l'enfance : « Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray [...] ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul » (Proust *Du côté*

de chez Swann 57). Dans les deux cas, le goût joue un rôle fondamental dans l'appel à la conscience d'impressions laissées dans les débris de l'intériorité humaine, car « [...] quand d'un passé ancien rien ne subsiste [...], l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir [...] l'édifice immense du souvenir » (Proust *Du côté de chez Swann* 57). Le goût, dont l'organe récepteur (la langue) est en même temps un instrument linguistique, est le sens par lequel les informations empiriques sont traduites en stimuli émotionnels chez l'individu. Chez Proust et Lispector, le langage cesse d'être un instrument à travers lequel l'adulte prononce le monde et lui-même, devenant le moyen par lequel l'adulte fait l'expérience, tel un enfant, de la réalité et du *moi* à partir de la sensation. Chez les deux auteurs, c'est la mémoire du corps – dans ce qu'elle a de plus régressif – qui instaure une réflexion sur l'identité. C'est le langage du réel – la capacité que le monde a d'interagir avec le corps humain et de le faire réagir – qui instaure une réflexion sur le langage de l'être humain comme fondement des récits égoïques.

Toujours à propos d'un corps qui se laisse stimuler et reformuler par la réalité dans laquelle il s'insère, Anitagrace aborde le regard lispectorien comme une expérience somatique qui ne se limite pas à l'organe de la vue (Anitagrace 51). Le gérondif du verbe *see* employé par Anitagrace indique que le regard lispectorien est un acte en cours. Mais plus qu'une disposition continue qui se pose sur la réalité observée, l'attitude visuelle de G.H. est une superposition de l'être humain et de ce qui l'entoure, une longue tangence de réalités considérées comme différentes mais qui convergent. Le vocable *gaze*, également employé par Anitagrace pour décrire l'esthétique lispectorienne, renforce la réactivité d'un réel qui, à travers sa vibration, fait osciller les structures du *moi*. Le regard humain cesse d'être une tentative de connaissance du monde pour devenir la manifestation d'une communion métamorphique. Dans la poésie de Clarice, le verbe « voir » se conjugue à l'image du verbe « devenir » et abandonne un statut purement contemplatif pour admettre une sémantique de la convergence. L'identité cesse d'être un récit réitéré d'un *moi* qui érige sa position devant la réalité, pour se transformer en expérience vivante des êtres entre eux.

Par ailleurs, G.H. utilise le terme « passion » pour décrire son parcours de transformation, celui-ci pouvant être entendu comme un renoncement à la forme humaine en vue d'une ascension divine (Lispector *La Passion* 151). S'accomplir en tant qu'être spécifiquement humain passe par une

expiation des structures qui sont attachées au corps vivant. L'ascension lispectorienne vers le divin implique, tel un Christ libérant les péchés de l'humanité par la croix, une crucifixion des illusions égoïques qui enveloppent le corps et en dissimulent le noyau sensible – tout comme le sujet proustien contournant l'action de mécanismes humains qui rendent opaque l'expérience sensible. Il s'agit d'exhiber l'enveloppe humaine dans tout ce qu'elle a de moins sincère, dans un mouvement d'*ecce homo* qui démolit le *moi* fabriqué et expose à nu ce qui se cache derrière lui. Julia Kristeva parle d'ailleurs de la passion selon Marcel Proust (Kristeva 729–30) : la condition de l'écrivain est passionnelle dans le sens où elle exige un abandon du corps et de ses ajouts à l'expérience de l'écriture, le corps se transformant en lieu d'approfondissement de la vie. Dans l'espace littéraire, et grâce à une écriture-croix qui peut raviver et analyser la sensorialité du corps et ses significations, le *moi* met de côté ses processus identificatoires. En donnant vie, dans la zone scripturale, à un individu et à un monde qui ne sont pas englobés par un regard subjectif qui les encadre, Clarice se rapproche du défi lancé par Michael Marder : « The challenge – perhaps impossible but, in any case, one that necessarily underlies existential possibility – is to see or imagine the world seeing itself, from its 'own' impersonal standpoint, from a veritable infinity of standpoints, or in the absence of any standpoint whatsoever » (Marder 380).

Arrivés à l'absence de point de vue – à la vision sans l'œil qui la voit ou à l'identité sans le sujet qui la construit –, nous pourrions nous demander : qu'est-ce qui se donne à voir à partir d'une perspective qui n'est pas un lieu d'où l'on observe, mais plutôt un spectacle qui s'offre sous divers prismes ? La réponse semble apparaître dans une description que Jung fait de la vision d'un patient :

La nuit était fort avancée et les étoiles scintillaient dans l'eau noire qui se reflétait. Il lui sembla soudain que des couples d'étoiles descendaient le fleuve et une émotion indéfinissable s'empara de lui. [...] tout était autre, tout s'était transformé, et aussi son destin. [...] il l'avait «vue» [une image dantesque], de ses yeux vue, et cette vision l'avait transformé : [...] un monde nouveau, de l'existence duquel il n'avait pas eu le moindre soupçon, le monde des étoiles qui suivent leur orbe en tout quiétude, loin de notre ici-bas plein de douleurs, s'était révélé à lui. (Jung 62)

Le regard humain cesse d'être centré sur un « ici-bas plein de douleurs » – que le récit égoïque avait fait le seul point de vue –, pour s'élargir vers « un monde nouveau ». De même que G.H. apprend

à regarder la blatte sans ses lentilles humaines et le héros-narrateur proustien entame une recherche pour percer les apparences de la vie vécue, de même le patient de Jung se laisse métamorphoser par le calme des étoiles qui existent loin des affaires humaines. Si la vie de la blatte permet à G.H. de se rendre compte du « processus même de la vie » (Lispector *La Passion selon G.H.* 64) et si les sensations proustiennes permettent de tourner l'attention vers d'impressions laissées à l'état brut mais dont l'interprétation mène à la « vraie vie » (Proust *Le Temps retrouvé* 238), les étoiles du patient de Jung permettent, elles aussi, de considérer le destin humain à partir d'une immensité. C'est pourquoi nous pouvons parler – chez Proust, Lispector et Jung – de vision : alors que le verbe « regarder » fait référence au regard qui se pose quelque part, le substantif « vision » se concentre sur l'acte même de voir. Dans les esthétiques de Proust et Lispector, la vision peut, d'ailleurs, être déclenchée par n'importe quel sens. Elle est un ensemble d'images apparaissant grâce au pouvoir suggestif de certaines sensations (visuelles, olfactives, tactiles, auditives, gustatives). Chez Proust et Clarice, repenser l'identité implique, à la fois, de dissocier l'acte de voir de l'action consciente qui dirige l'œil humain vers un espace présent et de déconnecter cette identité du centre narratif personnifié par le *moi*. Il s'agit d'étendre la vision à la totalité du corps qui la rend possible et de dilater le *moi* jusqu'à la totalité du monde qui le contient. Jung, en revanche, perçoit dans la vision de son patient une soumission à l'influence d'images collectives pouvant dissoudre la personnalité (Jung 63). La différence entre ce patient et les esthétiques proustienne et lispectorienne réside dans « le chemin de la recherche » car « la folie des créateurs est différente de la folie de ceux qui sont des malades mentaux » (Lispector *Chroniques* 440). Si le patient de Jung laisse sa propre singularité s'effacer dans un contenu collectif, Proust et Lispector ne laissent se dissiper dans leurs visions que la part fabriquée du *moi*. Les images décrites par les deux auteurs renvoient à des expériences communes à tout être vivant (voir, sentir, toucher, entendre, goûter), lesquelles sont imprégnées, dans le domaine de l'écriture, par une voix qui dit « individu » en même temps qu'elle dit « monde ». Écrire, pour Proust et Lispector, c'est prendre conscience que nous sommes habités par des forces dont l'intensité sensorielle a la capacité de briser les structures conceptuelles du sujet, mais c'est aussi se rendre compte que, dans les décombres de l'identité, une « âme » subsiste encore.

L'identité retrouvée

Après avoir analysé des écrits proustiens et lispectoriens, nous pouvons conclure que l'identité humaine est souvent enveloppée de constructions qui dissimulent son authenticité. Il y a toutefois des moments où le réel trouble le sujet, lui rappelant qu'avant d'être un récit identitaire biographique, il est un corps qui communique avec la réalité à travers ses cinq sens. Ces moments où l'être humain se dirige involontairement vers ce qui est vivant soulignent le caractère fictif des structures conceptuelles à l'échelle humaine. Ces instants révélateurs servent de base à l'écriture, qui a la capacité d'allonger le temps afin d'analyser les événements en profondeur. Grâce à la littérature, on assiste à une (re)découverte progressive de zones cachées, la quête de l'écrivain partant d'un *moi* biographique opaque et éphémère pour en tirer une continuité animique qui se révèle dans le domaine artistique. Insistant sur le moment où le *moi* est concomitamment le sujet et le monde, l'écriture devient l'espace où s'éveille une réalité individuelle – mais jamais individuante. Par la transformation d'une diachronie biographique en une synchronie littéraire, d'un *moi* soumis au passage du temps en un *moi* qui réunit plusieurs états, on fait ressortir ce que les dispositions humaines et non humaines ont en commun : « la vie enfin découverte et éclaircie » (Proust *Le Temps retrouvé* 256). Les *moi* de Proust et Lispector partent de récits personnels vers une immensité, tout en se transformant en des entités traversées par des visions qui, plutôt que de les agglutiner, les singularisent. Voici l'identité que la littérature de ces auteurs incarne : un *moi* aux entrelacs de la vie et de l'écrit.

Bibliographie

- Anitagrace, Joyce. « The Writer as Visual Artist: Clarice Lispector's *A Paixão segundo G.H.* in Dialogue with the Neo-Concrete Art Movement ». *Luso-Brazilian Review* 51.2 (2014) : 31–67.
- Barthes, Roland. *Marcel Proust*. Paris: Éditions du Seuil, 2020.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2012.
- Compagnon, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.

- Guimarães, Mayara Ribeiro. «Subjetividade e identidade na obra de Clarice Lispector». *Garrafa* 13.2 (Abril-Junho 2007) <http://www.ciencialit.letras.ufrrj.br/garrafa13/v2/mayararibeiro.html>. Consulté le 7 août 2022
- Jung, Carl Gustav. *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Paris: Gallimard, 2017.
- Kristeva, Julia. *Le temps sensible*. Paris: Gallimard, 2016.
- Landy, Joshua. «'Les Moi en Moi': The Proustian Self in Philosophical Perspective». *New Literary History* 32.1 Winter (2001): 91–132.
- Lispector, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.
- Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.*. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.
- Lispector, Clarice. *Chroniques (édition complète)* [format ePub]. Paris: Éditions des femmes-Antoinette Fouque, 2019.
- Lispector, Clarice. *La Passion selon G.H. (édition poche)* [format ePub]. Paris: Éditions des femmes-Antoinette Fouque, 2020.
- Marder, Michael. «Existential Phenomenology According to Clarice Lispector». *Philosophy and Literature* 37.2 October (2013): 374–88.
- Nunes, Benedito. «Introdução do coordenador». *A Paixão segundo G.H.* Lispector, Clarice. Coord. de Benedito Nunes. Edição crítica. Brasília: CNPQ, 1998.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1966.
- Proust, Marcel. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris: Gallimard, 1966.
- Proust, Marcel. *Le Côté de Guermantes*. Tome I. Paris: Gallimard, 1966.
- Proust, Marcel. *Le Côté de Guermantes*. Tome II. Paris: Gallimard, 1966.
- Proust, Marcel. *Sodome et Gomorrhe*. Paris: Gallimard, 1966.
- Proust, Marcel. *La Prisonnière*. Paris: Gallimard, 1967.
- Proust, Marcel. *Albertine disparue*. Paris: Gallimard, 1967.
- Proust, Marcel. *Le Temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1967.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 2010.
- Proust, Marcel. *Les soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*. Paris: Gallimard, 2021.
- Simon, Anne. *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*. Paris: Classiques Garnier, 2018.
- Sousa, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- Tadié, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 2015.

Apprehensions of Reality: The Lyric Mode in a Comparative Framework

J. SCOTT MILLER

scott_miller@byu.edu
Brigham Young University

Abstract: This essay outlines some of the research I am currently undertaking as I compare the narrative of two writers, Swiss author Robert Walser (1878–1956) and Japanese author Kajii Motojirō (1901–1932). I emphasize one particular similarity the two authors share in common: lyric prose. Although they are writing in two very different languages, they both demonstrate a remarkable mastery of their respective languages, in particular a lyrical style that is both evocative and also at times not easily translated. Nevertheless, both have garnered posthumous acclaim that suggests their use of the lyrical mode in the 1920s still resonates with readers a century later. I underscore the value of taking a multifaceted approach to reading and translating world literature, emphasizing how such an approach can add something of value to comparative conversations exploring what gives great writing its expressive power.

Keywords: lyric prose, Kajii Motojirō, Robert Walser, translation, comparative literature

We often use the term “lyrical” (from the Greek *lyra*) in literary contexts to ascribe a degree of musicality to a particular text or author. It is frequently used to denote a mellifluousness that features the sound elements of a language in combinations of rhythm, rhyme, assonance, alliteration, and meter. Although lyric is usually associated with poetry, it may also describe a broader affective-expressive mode of writing – authentic, emotional, spontaneous, and often working toward revealing heretofore unknown connections, insights, or motivations – that extends

beyond poetry per se.¹ Lyrical language often lingers on the description of scene or characters, offering a level of detail far beyond the prosaic needs of simply setting the stage for dramatic dialogue or sketching the landscape for narrative reporting. Lyric has been described by Colin Falck as “the most essential of our linguistic modes of apprehension of reality” (Falck 60). In broad terms, lyric inhabits the evocative end of a continuum, at the other end of which lies purely communicative language.

Since the mid-twentieth century, comparatists have identified a number of hybrid modes of literary expression, one of which, *lyric prose*, Ralph Freedman identifies in his 1963 study of the lyrical novel as “a hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem” (Freedman 1). He notes that, in lyric prose, “the direct portrayal of awareness becomes the outer frontier where novel and poem meet” (Freedman viii). Furthermore,

The lyrical novel...seeks to combine man and world in a strangely inward, yet aesthetically objective, form...Their stages are not those on which men usually perform in the novel, but independent designs in which the awareness of men's experiences is merged with its objects. (Freedman 2)

Particular phrases evoked by these two literary scholars, *apprehension of reality* and *awareness*, suggest that the hybrid genre goes beyond merely evoking music or communicating information and enters the realm of describing or imitating consciousness itself, the apprehension of being in the world, or perhaps awareness of a thing in the world, or even of the world itself. Lyric prose, so defined, seems to be a genre that invites readers to open their eyes, reach out and grasp something beyond the here-and-now: intimations, implications, new dimensions, more than meets the eye. In broad terms, lyric prose may signal a discursive turn toward the metaphysical. It also seems to be the sole possession of no particular literary tradition, but can be found in many, which makes it worthy of deeper consideration for comparatists.

For nearly a decade I have been studying the use of lyric prose by two contemporaneous but very different authors in two dissimilar languages. The protagonists in this comparative story are Swiss writer Robert Walser

¹ See, for example, Brogan.

(1878–1956)² and Japanese author Kajii Motojirō (1901–1932).³ This essay follows Montagne’s lead in that it seeks not so much to articulate a thesis but rather serves as a “venturing forth” to share with readers some of the thoughts, speculations, discoveries, and quandaries I am discovering along the comparative road. I must apologize in advance to readers whose expectations for a pithy, sews-it-all-up treatise will be sadly disappointed by what this essay actually is: an unfinished thought experiment on the nature of comparison and how it might be applied to a topic of general (and genre) interest, as well as a more subjective, personal response to two contrasting authors writing prose in a lyric mode. I aim to raise more questions than I answer, and share some of my tentative observations, thoughts, and conclusions, knowing that this is but a preliminary field report, hoping, if nothing else, to offer an invitation to rethink the variety of approaches our discipline can, and perhaps should more consciously, embrace.

Taxonomy’s Use and Limitations

Classification depends upon the fundamental identification of similarities and differences. To group similar objects or creatures together, one must compare two (or more) and determine what features they share and what differences make each unique. It is fundamentally an analytic process that presumes universal standards of observation and measurement, and the qualities observed and compared must themselves be rather objective. In the mid-eighteenth century, Carl Linnaeus (1707–1778), a collector of natural objects, devised a system of classification, following upon Aristotle and the Scholastics, that divided the world of living things into three broad kingdoms: animal, vegetable, and mineral. He then separated each into further subdivisions: class, order, genus, species, etc. The impulse (which likely originated with his desire to

² Robert Walser emerged as a late *fin de siècle* writer of note widely admired by the likes of Kafka, Hesse, Musil, and Zweig. Mental illness haunted him, however, and he spent the final three decades of his life in an asylum. He wrote several novels and a large body of short lyrical fiction.

³ Kajii Motojirō was a promising young writer, admired by contemporaries such as Kawabata Yasunari (1899–1972), but his life was cut short by tuberculosis just as Japan entered into the militarism leading up to WWII. Well versed in Western and Japanese literature, he wrote evocative short fiction and is best known for his reflective lyrical novella *Lemon* (1925).

organize his large collection of over 40,000 items) yielded both a system of hierarchies and also a binomial taxonomic system that is still broadly used today to help us classify and differentiate all living things.

Initially Linnaeus based his standards on morphology, how things appeared: a mouse looks like a small rat, so there must be some degree of similarity or relationship between them. Given the seemingly infinite variety of living organisms, classification became both an urgent task and an obsession that diverted some budding scientists away from big questions into the minutiae of subtle distinction, while others, such as Darwin, used the results to ask bigger questions. Over time, the comparative, analytic process of biological taxonomy has undergone some changes. The discovery of DNA in the twentieth century, for example, offered a new, non-morphological standard for comparison. But the method continues to serve science well, to the extent that the measuring and comparing remains grounded in analysis based upon objective criteria. However, the system depends fundamentally on objectivity; once subjectivity is introduced, the system cannot function as designed. Taxonomy is useless when we want to determine which of two species of moss is more beautiful, or which type of dolphin is more elegant.

The study of languages witnessed a similarly far-reaching (and Enlightenment-influenced) systematic revolution during Linnaeus' lifetime. Sir William Jones (1746–1794) traveled to British India as a judge, but he took an interest, as a skilled polyglot, in Indian history and languages, comparing Sanskrit with Greek. His approach was likewise comparative, looking for resemblances and differences, and, through semantic and lexical analysis, he identified strong connections between the two languages, which ultimately led to the identification of the language family known as Indo-European. As with Linnaean classification, comparative linguistics works only to the extent one formally compares languages using objective criteria: morphology, phonology, syntax, and lexicon. Wandering into more subjective realms undermines the order upon which the system is based, a classification system that finds no place for questions such as whether Bengali or Italian is more melodic, Turkish or German more expressive.

I recite these contemporaneous and subsequently influential historical developments primarily to underscore the way the past can sculpt the present by channeling certain modes of inquiry that necessarily preclude other modes. Comparative literature has had its own developmental epiphanies, including the generic classification of literature into

something resembling Linnaeus' three kingdoms: lyric, narrative, and drama. Numerous comparatists have spent careers exploring the taxonomic pleasures of genre definition, while others have focused primarily (and not unproductively) upon comparing two literary species across linguistic, cultural, or national traditions. Over the course of time the obsessions derived thereby have swung widely, from nationalism to French theory to cultural studies and more, as we have sought to map our discipline against an ever-changing landscape of academic inquiry and fashion. Yet, despite our good intentions, the objectivity-dependent tools we have inherited have necessarily limited the kinds of questions we might ask. Or, when comparatists *have* dared ask questions that drift into the subjective realm, the answers often appear, in contrast, fuzzy or touchy-feely, like determining the elegance of a dolphin.

The discovery of (or confrontation with) myriad literary traditions that possess genres beyond our capacity to classify them, or that offer different takes on lyric, narrative, or drama, presents comparative literature scholars with an enigma similar to that encountered by both Linnaeus and Jones: How do we account for a seemingly endless variety of literary forms, some of which challenge our classification schema or reveal the limitations of our rubrics? This essay uses as a starting point my own surprised confrontation with such a question, and describes, using a series of successive responses, some of my attempts to delineate the outlines of what is presumed to be a world genre – lyric – across two differing languages and cultures. It begins with a personal anecdote, an experience that, like a Zen *kôan*, has served, in the back of my mind, as a sometimes-frustrating kernel of inquiry for the past decade of comparative endeavor.

Name That Author

A decade ago, I was on a research trip in Japan, using a rental car to drive from one site to another. During one drive I turned on the radio to pass the time and stumbled (literally *in medias res*) upon a program that, as is common in Japan, featured a skilled narrator performing a reading of an author's work. As I listened to the Japanese narrator articulate the beautiful, lyrical prose of the text, I was struck by how similar the style was to that of Kajii Motojirô (1901–1932), an author I happened to be studying and translating at the time. The narrative voice was direct, playful, challenging, almost gleefully pulling the rug out from under us.

“That’s Kajii!” I exclaimed aloud to myself, although it was not one of his works I knew. Since Kajii died young and left behind a limited oeuvre, I had read most of his writings and was quite familiar with his style and topics, but this one was new to me. I eagerly listened through to the end, waiting to hear the title of the unknown piece so I could read it in its entirety and conduct further research on it.

However, when the radio announcer provided the title and its author, instead of being written by Kajii, the piece, entitled 「音楽」 (*ongaku*, “Music”), was by an author named Robert Walser (1878–1956). I first thought I had misheard, but the announcer repeated the name, and there was no mistake. I did not know Walser (was not even certain, given the vagaries of Japanese pronunciation of consonant-heavy names like his, if I was hearing it correctly), so I pulled over to the side of the road to quickly write his name down for further research. Following that surprising aural shock, I soon discovered that Swiss writer Walser wrote a piece called “Musik” in 1904 as part of his inaugural novel, which was first translated into Japanese in 1989. I have reviewed that first listening in my mind many times since and cannot shake the uncanny impression I received that I was listening to Kajii, when in fact it was Walser in Japanese translation. The discord of playing “name that author” but finding I was wrong has led me, a classically trained comparatist, through a series of reactions, both professional and personal.

Questions, Reactions, Responses

Why would I be led to the impression that the two authors’ styles are similar? Over the years, the various questions that have arisen in my mind because of this puzzling circumstance have seemed to classify themselves into four primary reactions: 1) Maybe Kajii and Walser sounded the same to me because of an idiosyncrasy of the particular Japanese translation I first heard on the radio; 2) Or maybe one of the two authors had read the other and fallen under the other’s influence, accounting for their similarity of style; 3) Or perhaps their personalities and life circumstances overlapped to such an extent that their writing itself corresponded, albeit in different languages; 4) Or possibly it is just me conflating the two because I have limited experience or imagination and cannot escape the flattening influence of my own mind. Each of these speculations has, in turn, led to further reflection, investigation, and consideration, yielding

a variety of responses that also align with key aspects of comparative literary analysis.⁴

Reaction 1: Maybe Kajii and Walser sounded the same to me because of translation idiosyncrasy.

Response 1: The spectrum of translation possibility is broad, ranging from high correspondence to adaptation to co-creation, so there is a chance that the translator of the Japanese version of “Musik” I first came across consciously crafted a pastiche of Kajii’s lyric prose into their translation. That prospect sparked a search to track down the actual translation recited on the radio in 2013, by which time “Musik” had been translated three times into Japanese, by three different translators. Radio broadcasting is an ephemeral media, with fewer records for scholarly research, so I have not yet been able to determine for certain which of the three I actually heard. However, the style of the most likely translation remains squarely within the equivalent zone and does not stray into the more idiosyncratic end of the spectrum. I do not believe the translation itself was intentionally styled after Kajii.⁵

Reaction 2: Maybe one had read the other and borrowed their style.

Response 2: Although both were actively contributing to their respective tradition’s experiments with modernism, which may have affected their writing in broad terms, this would not have led one to influence the other, especially in terms of style. There is no evidence, and very little probability, that either read the other’s work. First, they

⁴ Each response has, in turn, given birth to a small micro-essay, which I have relegated to the footnotes so as not to distract from the main flow of the essay.

⁵ Of course, there is always the chance that the translator’s work was subconsciously influenced by Kajii’s style, given that Kajii’s novella *Lemon* has been a required text in Japan’s national secondary school curriculum for decades. Could the translator have fallen under the spell of Kajii’s lyric prose as a secondary student and, like me, heard Kajii’s voice when first exposed to Walser? To cross check against this, at least on a subjective level, I read “Musik” in German to see what impressions it generated. Rather than resolving the conundrum, this exercise deepened it: Walser’s original fired off similar kinds of reactions in my brain, eliciting the impression that I was reading Kajii in German translation.

both published a very limited number of works, and neither garnered sufficient fanfare during the time their adult lives overlapped to warrant translation into the other's language. In fact, both attained their fame (and translation into other languages) posthumously. Second, Walser knew no Japanese, and any German Kajii knew would have been very basic, so even if writings in the original happened to find their way into the other's hands, there was no real possibility of stylistic influence.⁶ At best, there may have been a secondary or tertiary influence exerted by their association with, and reading of, other authors in their own tradition who were experimenting with modernism. But this would not account for their respective emphasis on lyric prose.

Reaction 3: Maybe their lives paralleled each other to such an extent that their literary styles also fell into sync.

Response 3: There are certainly some intriguing biographical parallels between the two authors. Both confronted known illnesses (tuberculosis for Kajii, mental illness for Walser) that presaged a short writing career. Both fled their hometowns to go to urban centers, where they published their first works and associated with some of the top writers of the day, but eventually moved back home; and both demonstrated a strong devotion to their craft in spite of the many challenges they faced. Could these common life paths have produced remarkably similar writing styles? Topically, perhaps there would be echoes in their works, in very general terms: encounters with other great writers, life coming rapidly to a close, reluctant resignation, etc. But stylistically, what would be the trigger for such conditions to turn them both to lyric prose? And, even if such a turn happened, would the lyric impulse lead them to achieve

⁶ Sometimes, when we embark on an influence study, the challenge is sifting through all the possible ways in which two authors may have influenced each other and trying to determine where definitive borrowings might have occurred. If the authors were contemporaries and interacted regularly, all we can do is belabor the obvious parallels or concede that the variables are too many to do a compelling analysis. If the authors had one or two encounters, either personally or by reading one another, we may have something upon which to build a study. But, as in this case, when the authors, although contemporary, live half a world apart, do not speak each other's languages, and are highly unlikely to be made aware of one another, we can exclude the possibility of personal influence.

such similar output? Such questions certainly offer strong arguments for a comparative study, but the causal link would be specious.⁷

Reaction 4: Maybe it is just me.

Response 4: I read both German and Japanese well but am haunted when reading either by the specter of possible misinterpretation that rarely appears when I am reading in my native English, so I cannot dismiss the possibility that the two authors sound similar to me because my brain only responds to non-native languages in a secondary or subordinate way. Perhaps my limited imagination, reacting to their lyric styles in a narrow way, gave me the impression of similarity because, lacking the degree of fluency I have in English, I do not possess a broad enough range of potential reactions to discern distinctions between the two writers. Every reading is a subjective experience, even without variation in reading proficiency in a second or third language, and the subjective effects are magnified when the style is lyrical by design, inviting greater imagination and invoking the inner Muse. An objective conclusion to this question may be impossible, even if I were able to locate a statistically sufficient number of trilingual readers, all of whom were literate in Japanese and German as second languages, and made them read the two authors in comparison, identifying, measuring, and comparing their responses. Lyric does not play well with statistics.⁸

⁷ From whence comes the biographical impulse in literary studies? Is it because we conflate the work with its creator? In Japan, the question I am almost exclusively asked when others discover I am a scholar of literature is, "So, who do you study?" Why, in some traditions (classical Greece, Japanese) or eras (eighteenth-century England), is biography seemingly everything (in some cases so strongly that entire theoretical movements, such as New Criticism, emerge in opposition to it)? Is it, perhaps, because, when we consider the enigma literature presents to the world, the remarkable and moving use of language coming from mere mortals, we feel compelled to explain it in the exceptionalism of the author's life details? (For an insightful overview of the topic, see Holden.)

⁸ To what extent did my first exposure to the writings of Walser in Japanese bias my subsequent readings of his work? I cannot go back and redo a first impression: I will forever compare Walser's style with that of Kajii, even if all my research should prove no significant similarity between them. My initial impression of similitude is permanent in my brain. How do we escape the subjective prison of our own experience? So much of music, poetry, drama, and narrative is created to express and share particular personal experiences with others, yet how can we confirm that the intended effect is achieved, that others feel, in the telling and hearing, what we felt

A Modest Proposal: Nuanced Translations

Because this adventure all began with a translation of Walser that mirrored Kajii's style, I would like to underscore to the important role translation plays in the comparative analysis of literature. The word *translation*, in its most legalistic sense, suggests an equivalent or correspondent rendering of the original text in a target language: something is "carried over" into another language, its identity presumed to be intact. However, most working definitions of translation reflect a rough continuum that finds correspondent translation on one end and adaptive translation on the other.

There are translational traditions that privilege correspondence (and use terms such as "faithful translation") and others that find great virtue in adaptation. In general, the Japanese tradition has seen an abundance of the latter, while the European tradition over the past few centuries has emphasized the former.⁹ Literary translators are, by their very natures, comparatists, and negotiate a variety of possible creative options when remaking their source texts in the target language, being familiar with the conventions of both. Although commercial Japanese translations of Western literature today generally hew to the correspondent side of the continuum, the existence of a traditional proclivity for adaptation means that one of the Japanese translators of Walser could have recrafted Walser in the style of a contemporary Japanese writer, even modeling their prose after Kajii himself. Although I doubt this to be the case (see footnote 5), considering the possibility raises the notion that, when a Japanese translator opts for adaption over correspondence – something that, in a Western context, might be read as transgressive – they are engaging in a translative act that is welcome, perhaps even expected, in the target language and culture. This adaptive approach to translation may actually be more suited to the lyric mode, which, as we have seen, itself occupies

in the experiencing and remembering? We inhabit a world that relies upon objective criteria for corroboration. Science and logic serve to establish fact. Is there a place in comparative literature for the scientific study of how our brains work when we read? (Mon), for example, uses eye-tracking machines to determine that clichés are invested with more meaning and emotion than non-cliché text. Would such a study help me understand how two different authors in two different languages, writing about similar but not identical things, sound so much alike to me?

⁹ At least in written texts in the West; theater and cinema are another matter. For several comparative examples of the interplay of these two poles, see Miller.

the affective end of a continuum with communicative language (echoing correspondent translation) on the other.

Current modes of translation mirror, to some extent, the difference between classical music and jazz in terms of performance conventions. Performers of classical music, at least in the past century or so, seek to adhere, in relatively strict terms, to the “original text” of the standard edition score.¹⁰ Jazz performers, on the other hand, relish improvisation, with the original tune’s lead sheet serving as a very basic sketch for performers to expand upon. Both musical genres are valid within their respective conventions, and yet both can be negatively critiqued from the performance standards of the other. The tension between these approaches is similar to the correspondence-adaptation tension in translation and is an important factor for comparatists to consider in evaluating a particular translation over and against the original. When the expectation for correspondent translation is foregrounded, the translation nearly always is seen as derivative and inferior, never quite living up to the grandeur of the original.¹¹ However, when one approaches a translation as adaptive or improvisational, the possibility exists to read the translation itself as a new creation, a manifestation of creative license at play.

When making judgments about the quality of a translation, we may find ourselves facing a Linnaean limitation if our standards are based primarily upon the seemingly objective judgment afforded by the correspondent expectation, because it presumes that the translation is either the same as the original or different. This can have a very limiting effect because it constrains serious study of the source text by relegating translation to a minor role in the reception of the work as world literature.¹² If we wish

¹⁰ There are, of course, exceptions to this practice, performers who take greater interpretive license with the score (Glenn Gould, Gabriella Montero, et alia). However, this notwithstanding, their interpretive, and sometimes improvisational, performances rely for their novel effects upon an expectation for adherence to the score.

¹¹ There are, however, exceptions, where a text “gains” something in the original (see Eoyang).

¹² Case in point: the dialogue in the first chapter of Tolstoy’s *War and Peace* is half-Russian, half-French, reflecting the omnipresence of French in Napoleonic era Russian upper-class society. Correspondent translators into English have rendered both languages into English, in the process eliding both the bilingual effect and the demonstration of cultural tension. More recent translations tend to leave the French in the original, with footnoted translations into English, thereby seeking to preserve the effect of the original Russian; in one translator’s words, aiming to achieve “the enrichment of the translator’s own language” (Tolstoy xiv).

to transcend the precluding effects of received modes of inquiry in the realm of translation analysis, we should encourage adaptive translations that foreground creativity, especially when the original contains highly lyrical prose.

A Sampler: Stereo Translations

I would like to illustrate the difference between correspondent and adaptive approaches to translation using two short passages by Walser and Kajii, respectively. The passages share a common theme – awareness gleaned from taking a stroll – and are rich with lyrical language. I will offer two (admittedly unpolished) translations, the first following standard *correspondent* conventions and the second emphasizing the *adaptive* mode.¹³

Example 1: “Der Greifensee” (Robert Walser, 1898)

Ich gehe immer weiter und werde zuerst wieder aufmerksam, wie der See über grünem Laub und über stillen Tannenspitzen hervorschimmert; ich denke, das ist mein See, zu dem ich gehen muss, zu dem es mich hinzieht. Auf welche Weise es mich zieht, und warum es mich zieht, wird der geneigte Leser selber wissen, wenn er das Interesse hat, meiner Beschreibung weiter zu folgen, welche sich erlaubt, über Wege, Wiesen, Wald, Waldbach und Feld zu springen bis an den kleinen See selbst, wo sie stehen bleibt mit mir und sich nicht genug über die unerwartete, nur heimlich geahnte Schönheit desselben verwundern kann.

Correspondent translation:

“Greifen Lake”

I keep going on, and my attention is once more captured when the lake gleams above green foliage and unmoving spruce tops; I think, “That is my lake, to which I must go, which draws me to it.” In what manner it draws me, and why it draws me, will a kind reader understand, if he should be interested enough to keep following my description, which allows itself to skip over paths, meadows, forests, forest brooks, and fields and go directly

¹³ Given the labor involved in reading two different translations back-to-back, the “best” reader-friendly version of either of these author’s pieces would likely be a hybrid of the correspondent and lyrical translations.

to the small lake itself, where it will stand still with me, unable to wonder enough at the unexpected, only secretly anticipated beauty thereof.

Adaptive translation:

“Lake Greifen”

I continue walking, my attention revived just as the lake shimmers forth over green foliage, over the still, silent crests of fir trees; I think, “There is my lake, I must go to it, it draws me to itself.” In what manner it draws me, and why it draws me, the gentle reader will himself soon discover should he muster the interest to continue following my description, which now takes the liberty to bypass all the ways, wastes, woods, waters, and fields to arrive at the small lake itself, where it stops, right beside me, incapable of fully taking in the lake’s surprising but secretly anticipated beauty.

Example 2: 「笥の話」 (Kakei no hanashi; Kajii Motojirô, 1928)

この径を知ってから間もなくの頃、ある期待のために心を緊張させながら、私はこの静けさのなかをことにしばしば歩いた。私が目ざしてゆくのは杉林の間からいつも氷室から来るような冷気が径へ通っているところだった。一本の古びた笥がその奥の小暗いなかからおりて来ていた。耳を澄まして聴くと、幽かなせせらぎの音がそのなかにきこえた。私の期待はその水音だった。

Correspondent translation:

“The Water Conduit Story”

Sometime shortly after I came to know this path, I began to take regular excursions to enjoy its tranquility, inwardly somewhat anxious because of a certain anticipation. My destination was a location along the path, within a cedar grove, where a cool breeze constantly flowed down along the way, as though coming from an icehouse. An old solitary water conduit ran down from the shadowy woods. If I listened carefully, I could hear the faint trickling within. How I anticipated that sound of water.

Adaptive translation:

“The Sluice Pipe”

Shortly after I first discovered the mountain track, I found myself taking this path over and over again, filled with a kind of pensive anticipation just to savor its tranquility. My destination was a spot where cool air, like that from an icehouse, constantly streamed down from a cedar grove onto the path.

There a weathered sluice pipe appeared out of the woods' shadowy gloom. Listening closely, I could hear a soft gurgling within the pipe. That water sound was the source of my anticipation.

Translators within traditions that seek equivalence of content often find a correspondent translation style to be well-suited to original texts that are primarily narrative prose or reported speech (dialogue). However, such an approach can fall flat if the text contains lyrical passages that exhibit shifting perspectives, layers of deeper meaning, or musicality. In the above examples, both authors have crafted their descriptions with great attention to aural beauty. In the case of Walser, it is his string of five forest features, the first four beginning with the letter “W,” that carries the lyrical charge: *Wege, Wiesen, Wald, Waldbach* and the final word, *Feld*, punctuating the conclusion by its difference. My adaptive translation seeks to preserve the same characteristic in English by finding similar sense-words that sometimes are not correspondent: “ways, wastes, woods, waters, and fields.”¹⁴

Kajii's original contains a very onomatopoeic phrase: 幽かなせせらぎの音 (*kasuka na seseragi no oto*), which contains both whispered (*kasuka na*) and trickling (*seseragi*) sounds that imitate the water deep within the pipe. I have chosen to imitate the effect with English words that carry whispered and water sounds in succession: “soft gurgling.” In both cases, my deliberate deviation away from the most correspondent word choices towards the adaptive aligns with the lyrical mode of the prose passages.

A Childlike Awe

One of the first uses of the term *apprehension* in English was by the poet Samuel Butler in 1759, which he includes in the following verse: “Though Children, without Study, Pains, or Thought,/Are Languages and vulgar Notions taught,/Improve their natural Talents without Care,/And apprehend, before they are aware” (Butler 204). Butler's observation that children “apprehend before they are aware,” suggests apprehension precedes awareness. *Apprehension* is the phrase I have chosen to use in the title of this essay because, the more I compare Kajii and Walser, the more I believe they did not accidentally stumble upon lyric prose. Rather,

¹⁴ Ideally, one could craft metric parity as well.

it may have found them, in that it offered a suitable mode to represent a playful, childish awe that informs their observations of nature, their descriptions of village life, and their long walks in the countryside: both possess a sensibility that aligns well with a state of mind we most fully possess in childhood. Perhaps what Kajii and Walser share in common is a childlike awe and relish for experience that is so much a fundamental part of how they experience reality that they cannot help but make it the dominating force in their writing.

Conclusion

There is great value in taking a comparative, multifaceted approach to reading world literature, especially in being open to the possibility of similarities that occur when no potential for influence exists. As these rough translation examples show, when texts written in the lyrical mode are translated with an eye toward preserving the sense of discovery and awareness that dominates that mode, they can provide readers in other languages with reading experiences more akin to those present in the originals. To the extent comparative literature as a discipline relies on translations to facilitate the comparative act, it can be well served by translations that venture beyond the correspondent zone. We may learn much more in our studies if we accept the lyric mode as a justification to step away from the constraining conventions of translation equivalence and allow translators, and comparatists, to celebrate the lyric impulses that play such an important role in literature, especially in lyric prose.

“Musik,” the Walser piece I first heard in Japanese translation while driving along a road, was an essay attributed to the fictional schoolboy Fritz Kocher. It is perhaps serendipitous that the narrator, writing about the art of music, make this striking observation:

Music is the most thought-impooverished, and thus the most sweet, of all arts. Pure intellectuals will never really appreciate it, but they are those whose souls are most profited the instant they hear it. One may not apprehend nor hope to appreciate an art. Art snuggles up to us. (Walser Fritz Kochers Aufsätze; my translation)¹⁵

¹⁵ “Musik ist die gedankenloseste und deshalb süsseste Kunst. Rein verständige Menschen werden sie nie schätzen, aber sie wird gerade ihnen in Augenblicken, wo sie sie hören, am

Some writers find lyric a useful way to apprehend reality. For too long readers have been shortchanged by some translator's apprehensions about exploring the creative side that the lyric mode invites us to experience. Perhaps, as comparatists and translators, we have been avoiding lyric's snuggling advances for too long.

Works Cited

- Brogan, T. V. F. "Poetics." *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. 929–30.
- Butler, Samuel. "Satyr." *The Genuine Remains in Verse or Prose* 1 (1759): 202–12.
- Eoyang, Eugene. "I Lose Something in the Original: Translation as 'Enhancement'." *Translation of Poetry and Poetic Prose: Proceedings of Nobel Symposium 110*. Ed. Sture Allén. Singapore: World Scientific, 1999. 296–313.
- Falck, Colin. *Myth, Truth and Literature: Towards a True Post-Modernism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Holden, Phillip. "Literary Biography as Critical Form." *Biography* 37.4 (Fall 2014): 917–34.
- Kajii Motojirō. "Kakei no hanashi." *Kindai fūkei* (April 1928).
- Miller, J. Scott. *Adaptations of Western Literature in Meiji Japan*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- Mon, Serena K., Mira Nancheva, Francesca M.M. Citron, Casey Lew-Williams, and Adele E. Goldberg. "Conventional Metaphors Elicit Greater Real-time Engagement than Literal Paraphrases or Concrete Sentences." *Journal of Memory and Language* 121.4 (December 2021): article 104285.
- Tolstoy, Lev. *War and Peace*. Trans. Richard Pevear and Larissa Volkhonsky. London: Vintage Classics, 2008.

innigsten wohl tun. Man darfeine Kunst nicht begreifen und nicht schätzen wollen. Kunst will sich uns anschmiegen." Bernofsky, in Walser's "From Fritz Kocher's Essays: Music," offers a translation of a more extended passage.

Walser, Robert. "Der Greifensee." *Sonntagsblatt des 'Bund.'* Bern (July 1899): 213f.

Walser, Robert. "From Fritz Kocher's Essays: Music." *"Masquerade" and Other Stories*. Trans. Susan Bernofsky. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. 9–10.

Walser, Robert. "Musik." *Fritz Kochers Aufsätze*. Leipzig: Insel, 1904. 47–49.

From Bibliotherapy to Bibliotrauma: Reading and Believing Margaret Mitchell's *Gone With the Wind*

THOMAS O. BEEBEE

tob@psu.edu

Penn State University, U.S.A.

Abstract: This article presents a summary of bibliotherapeutic vs. bibliotraumatic views of literature, followed by a single – albeit multiple in its transcultural nature – study-example of the bibliotherapy/bibliotrauma perplex: the impact of Margaret Mitchell's *Gone With the Wind* (hereinafter GWTW) on a variety of its readerships, in its American original as well as in translation. Special attention is paid to the reception of the German translation of Mitchell's novel, which had wildly different effects on fascist readers, concentration camp inmates, and German women readers after 1945.

Keywords: bibliotherapy, bibliotrauma, reader-response criticism, reception history, Margaret Mitchell

Throughout the history of literature, ninety-nine percent of recorded interpretation has been provided by what I, among others, would term “professional readers” – authors and poets, media critics, and scholars with advanced degrees in language and literature. Meanwhile, ninety-nine percent of the consumption and reception of literature has been carried out by non-professional readers. These inverse proportions should be concerning, as they imply a profound disconnect between what literary scholars study and teach and the fictional worlds co-constructed by the vast majority of readers. Although the origins of literary criticism in the “West” in the works of Plato and Aristotle highlight literature's power to instill belief and to move audiences, modern criticism largely ignored such aspects in favor of formal and genetic analysis. During the “turn to theory” of the 1970s and 1980s, approaches such as reader-response and

Rezeptionsästhetik were developed, but with the exception of psychoanalytic versions by Norman Holland and David Bleich, they showed little to no interest in non-professional readers. With few exceptions, concern for the experience of civilian readers belonged exclusively to bibliotherapy, whose practitioners are usually health professionals or institutional librarians in prisons or hospitals, rather than literary critics. Merriam-Webster defines bibliotherapy as: “the use of reading materials for help in solving personal problems or for psychiatric therapy.” There is no entry for “bibliotrauma” in any dictionary that I know of, nor am I aware of anyone using the term except myself, even though the possibility of literature inducing trauma, of creating or exacerbating rather than solving personal problems, can be found at the origins of Western literary criticism.

The terms “therapy” and “trauma” are dialectically linked: it is difficult to know the purpose of therapy unless one recognizes the presence of trauma, while trauma is a kind of hurt or wounding that is persistent and calls for therapeutic intervention. Diana Hedges describes therapy as a perpetually unfinished process with characteristics that overlap with what many expect immersion in Great Books to achieve: “Therapy can unblock channels of communication, it can open up the inner world so that it becomes more attuned to the outer world, it can encourage someone to have more belief in himself, but it does not fundamentally alter the individual” (Hedges 12).

Psychic trauma is a shock that is retained in the unconscious and becomes a “thorn in the spirit.” In Ronald Ruden’s formulation that he used as a book title, psychic trauma creates a situation “when the past is always present.” In terms of bibliotrauma, we might say that “the sad (shameful, frightening), story is always present.” It becomes a script for the individual to replay and act out. Ruden does not define trauma per se, but he instead explains traumatization: “We are traumatized when, reminded of a painful memory, we reexperience the original emotions and feelings” (Ruden 1). Virtually all studies in psychic trauma, from Sigmund Freud to Dominick LaCapra to Cathy Caruth and beyond, share this fundamental concept of trauma, formulating it in different ways, with a different selection of what parts of the past might qualify, what degree of consciousness is necessary for something to be mentally “present,” and whether “the past” is a matter of individual memory only or can also be applied to larger groups. Ruden asks us to consider examples of collective trauma:

When a haven does not exist, there is the potential for traumatization. The great plague of the Middle Ages was a source for traumatization, as was 9/11. [...] Slavery was a great source of traumatization, the Holocaust was a great source of traumatization, the destruction of the Native Americans was a great source of traumatization, and through the ages, there were many other societal moments where fear and anger were real and havens did not exist. Thus, not only are there moments that affect the individual, but entire cultures, races, and nationalities can be affected by events. (Ruden 66–67)

Kai Erikson's formulation of collective trauma seems especially applicable to what I perceive as a paradox: that fiction may have helpful effects on individuals, but deleterious effects on collectives: "traumatic wounds inflicted on individuals can combine to create a mood, an ethos – a group culture, almost – that is different from (and more than) the sum of the private wounds that make it up" (Erikson 185). Individuals may take comfort in a foundational national myth, such as embodied in *Gone With the Wind*, while the myth's ability to repress inconvenient facts and alternative narratives is deleterious to that same nation.

The twenty-first century has seen a renewed interest in readers and in the reading experience. This interest reveals itself in methodologies of literary criticism such as empirical, cognitive, and affect studies, but my own approach differs in the choice of works to be examined. In most published cases, the experimenter chooses either a classic text whose correspondence to audience values is to be explored (as in Joseph Carroll, et al., *Graphing Jane Austen*), or else a set of texts whose aesthetic value relative to each other is to be charted – as in Victor Nell's *Lost in a Book*, where snippets rather than whole texts form the database. Janice Radway's *Reading the Romance*, which studies the reading experiences of a group of women living in a single Midwestern location and attracted to a particular genre of fiction, the romance, comes closest to being a model for my work. Indeed, my study-example, Margaret Mitchell's 1936 *Gone With the Wind*, is in essence a romance novel with elements of the *Bildungsroman*, though some readers see it as historical fiction. Like Radway, I seek to understand the strength of relationship between a set of non-professional readers and the non-canonical fiction they enjoy and find solace in. One difference with Radway is that I explore not a genre, but a heterogeneous set of non-canonical, popular or cult classics, chosen due to the existence of reader testimonials that these fictions have been life-changing for them or that they consider them to be "prophetic." These are texts that have inspired, changed, or reinforced beliefs. They

range from Harriet Beecher Stowe's anti-slavery novel *Uncle Tom's Cabin* (1852) to their antitheses: Jean Raspail's xenophobic *Le camp des saints* (1973) and William Pierce's racist *The Turner Diaries* (1978).

In what follows I will present a summary of bibliotherapeutic vs. bibliotraumatic views of literature, followed by a single – albeit multiple in its transcultural nature – study-example of the bibliotherapy/bibliotrauma perplex: the impact of *Gone With the Wind* (hereinafter GWTW) on a variety of its readerships, in its American original as well as in translation.

The Birth of Literary Criticism Out of the Spirit of Bibliotrauma

Literary criticism and theory in the “West” begins in the conflict and consonance between bibliotherapy and bibliotrauma. Gorgias' “Encomium of Helen” (ca. 430 BCE) posits *logos* as a *pharmakon*, i.e. as a medicine that can also act as a poison. Gorgias seeks to free Helen from blame for leaving her Greek husband to run away with the Trojan Paris, as embodied in legend, Homeric epic, and Greek tragedy. Helen is not to blame, argues Gorgias, because either she was taken by force majeure, or she was persuaded by speech, and speech is “a powerful lord.” Gorgias notes the forerunner of bibliotherapeutic effects in the ability of speech to “stop fear and banish grief and create joy and nurture pity,” but later he turns to the idea of rhetoric as a *pharmakon*, the medicine that is also a poison:

Those who hear [poetry] are penetrated by a terribly fearful shuddering, a much-weeping pity, and a yearning that desires grief, and on the basis of the fortunes and misfortunes of other people's actions and bodies their soul is affected, by an affection of its own, by the medium of words. [...] The power of speech (*logos*) has the same relation (*logos*) with the arrangement (*taxis*) of the soul as the arrangement (*taxis*) of drugs has with the nature of bodies. For just as some drugs draw some fluids out of the body, and others other ones, and some stop an illness and others stop life, in the same way some speeches (*logoi*) cause pain, others pleasure, others fear, others dispose listeners to courage, others drug and bewitch the soul by some evil persuasion. (Gorgias, *Testimonia* 2 175, 179–81)

Plato continued Gorgias' critique of “literature” in his dialogues, especially in *The Republic*, with the addition of mimesis as a false image

that feeds readers misleading data about the world. In contrast, Aristotle invented what later would become bibliotherapy with the idea of purgation (Greek *katharsis*) of emotions as the effect of tragedy.

Western concepts of “literature” thus originate in the question of how literature affects its audience: as with drugs, this can be for good or for ill. Or, both simultaneously, making the concept of bibliotrauma the evil twin and repressed unconscious of bibliotherapy, born simultaneously with it. At least four reasons may be posited for this twin birth: 1) the impermanence of mental states, either during or after reading, which allows an individual’s therapy to later turn into their traumatization, or vice versa; 2) the divergent possible receptions of a single text by different individuals equipped with various psychic predispositions; 3) potential contrasts between the self-reporting of mental states and their assessment by outside observers; and 4) the disjunction between individual healing and collective trauma, or (more rarely) vice versa. The Aristotelian effect of *katharsis*, for example, is an example of the first reason, since traumatic events, that is, events of fear and pity, cause the therapeutic effect of purgation of those emotions. Tragedy (re)traumatizes its viewers in order to heal them. Something similar happens with treatments of the sublime, especially in its reinterpretation by Immanuel Kant in his *Kritik der Urteilskraft* (1790; Critique of the Power of Judgment). Representation of a hurricane would be a prime example for Kant: the terror of the fear of extinction in the face of overwhelming power is converted by the perceiving mind into a kind of triumph of the moral faculty that maintains its position when confronted with death: “the sight of [a fearful event] only becomes all the more attractive the more fearful it is, as long as we find ourselves in safety, and we gladly call these objects sublime because they elevate the strength of our soul above its usual level, and allow us to discover within ourselves a capacity for resistance of quite another kind, which gives us the courage to measure ourselves against the apparent all-powerfulness of nature” (Kant 144–45).¹

Moving into the twentieth century, one can also see the ambiguous linkage between bibliotherapy and bibliotrauma in the title that Austin

¹ Kant does not provide literary examples for the sublime, which in his theory is invoked by nature rather than culture. Nevertheless, culture is not irrelevant to his theory; see Robert Doran 260–85.

Porterfield chose for his 1957 study in bibliotherapy: *Mirror, Mirror: On Seeing Yourself in Books*. The title refers to the Queen's magic mirror in the fairy tale "Schneewittchen" (Snow White). Her step-mother, the Queen, would ask the mirror: "Spieglein, Spieglein an der Wand, Wer ist die Schönste im ganzen Land?" (Grimm 264; "Mirror, mirror, on the wall, who is the fairest in all the land?"). One day the mirror responded that though the Queen was fair, her step-daughter Snow White was even fairer, whereupon the Queen flew into a jealous rage and began planning ways of killing her rival. Behind the concept of the magic mirror lies the psychological insight that processes of divination are always meant to reveal the wishes or fears of the questioner. The mirror is consulted, but is only supposed to respond with the psychic image of the questioner, that is, with her desire. But it does not. There is instead a disconnect, a situation, a symptom. Rather than being reassured by the mirror, the Queen is upset by it. In Porterfield's appropriation, the mirror takes the form of a book. We seek to encounter our own wishes and desires in the books we read – and perhaps, indeed, we seek in fiction a confirmation that we are beautiful, or at least normal. But we are traumatized if we find disconfirmation instead of, or alongside of this confirmation. (The mirror states that the Queen is very fair indeed – only Snow White is fairer.) This is, very roughly, the conclusion Norman Holland arrives at to conclude his study *Five Readers Reading*. Holland's psychodynamic model for reading is complex, but his thesis can be briefly, if somewhat paradoxically, summarized: "Each reader takes in what he reads as the raw material from which to create one more variation on his continuing identity theme" (Holland 201; Holland never specifies whether this recreation of identity is therapeutic in nature). His five readers respond differently to the texts he provides – misremembering details, for example – in accordance with their identity theme, such as the Queen displays quite markedly in her response to the mirror. Porterfield discusses the meaning of his chosen title, but not its paradoxical nature, that the Queen might be better off without her mirror, and likewise readers without reading materials of a certain kind. Like many others presented as bibliotherapy, his book is divided into topics such as "Family Types," "Personality," and "Professional Roles," and it crosses the line from bibliotherapy into education as the book's discursive part moves from using literature as self-help to finding it capable of sociological insights as fully valid as those of scientific studies.

The title of Josie Billington's book *Is Literature Healthy?*, on the other hand, directly invokes the spectre of bibliotrauma. Billington's answer to her question is "yes," but her experiences in medical humanities have produced in her a degree of resistance to the instrumentalization of literature: "I do want a widening remit for literature; I don't want it to be a merely academic specialism; I do want it to go out into the world. But I don't want it *not* to be a special, careful act of attention that uses feeling to get to deeper thought" (Billington 135). She then warns about the two dangers that arise from making literature "useful," one on behalf of and one from outside of universities. In medical humanities, literature becomes a variety of training manual, teaching models of behavior, giving insight into cultural differences in dealing with illness or death, and so forth. Literature then becomes a tool towards a predetermined end, which is directly at odds, in Billington's opinion, with the kinds of contingency that serious reading must leave open. She illustrates this point with Lev Tolstoy's famous "Death of Ivan Ilych," a story that is at once pedagogical and unfathomable.

Beyond the university, says Billington, reading may be packaged as a supposed cure which is in reality a placebo or worse. "Any therapeutic effect of literature arises precisely from literature's never trying or meaning to be a therapy" (Billington 136). The point here – which roundly dismisses the whole concept of bibliotherapy, collapsing it back into reading as education, seems most analogous to the fourth modality above, except that it is the very enterprise of bibliotherapy that, in attempting to help individuals in need, ends up harming the greater good, including the institution of literature itself.

Whatever credence we might give to Billington's critique of bibliotherapy, and however much comfort we teachers of literature might take from the thought that our Kantian celebration of "purposeless purposefulness" turns out to be best-by-test after all, we must add to the equation authors such as Ayn Rand, L. Ron Hubbard, and Timothy La Haye, who all seek to achieve relatively explicit – in their minds – therapeutic objectives with their fiction. To enumerate: Rand used fiction to give a philosophical basis to Capitalism in her novel *Atlas Shrugged*; decades of writing science fiction gave Hubbard the impetus for creating a fiction-science therapy methodology first called Dianetics, and then Scientology; and preacher La Haye teamed with popular fiction writer Jerry B. Jenkins to create the Christian self-help novel *Left Behind* and its twelve sequels. These are a few among

the authors of popular fictions that unabashedly strive to instill or reinforce their readers' beliefs about reality.

I have so far tried to show that the association of reading (or hearing) fiction with healing stretches back at least to the ancient Greeks. The term "bibliotherapy" was first coined by Samuel Crothers in 1916, though the date is suspiciously close to the development of a related concept of "bibliopsychology" by the Russian Aleksandr Rubakin (1862 – 1946), who founded an institute for his newly named practice as part of the Rousseau Institute in Geneva, whose mission was the development of a scientific pedagogy. Though Rubakin did not engage in therapy, his idea resembled that of bibliotherapists in that he too foregrounded the choice of the right book according to what he termed the "coefficient of refraction" of each reader based on their psychological characteristics or "soul." Rubakin received much pushback from scholars and writers who wished to preserve the power and primacy of works as determiners of value. Meanwhile, not much happened in the US based on Crothers' coinage, which only entered the dictionary in 1941.

There is a substantial body of literature on bibliotherapy, and in North America even an Association for Bibliotherapy and Applied Literature and a National Federation of Biblio/Poetry Therapy. "Bibliotherapy" (but not "bibliotrauma") has also been enshrined as a Library of Congress subject search term. When I enter it as such in the Penn State Libraries catalogue search, forty-nine items are returned. The most recent is Sara McNicol's 2018 edited volume, *Bibliotherapy*. The earliest date is 1957, for Porterfield's *Mirror, Mirror: Seeing Yourself in Books* discussed above. When used as a subject search term in the ProQuest search for dissertations, more than two hundred relevant titles are returned, most from North America, but a few from Europe and even from China.

Many publications on bibliotherapy concern the use of books for self-help. With some frequency, books without any indication in their titles of special targeting are meant primarily for children and young adults. Such, for example, is the case with Miriam Schultheis' *Guidebook for Bibliotherapy*. Writings on topics particularly affecting to the analysand, such as addiction, depression, alcoholism, or deficits in self-esteem, are to be read and discussed. On the other side, bibliotherapy can intersect with art therapy, when individuals are treated by having them write poetry or fiction (Rhea Rubin's *Using Bibliotherapy* is one work that describes these various approaches). Since the 1950s, over two hundred dissertations and

theses have been written with the word “bibliotherapy” in the title (and none with the term “bibliotrauma”). Most of these are scientific studies of particular groups, with the classic division of treatment where one group receives bibliotherapy and another does not, and results are compared.

Esther Hartman took a different approach in “Imaginative Literature as a Projective Technique,” a piece that shows affinities with Norman Holland’s identity themes. As the title implies, the goal was not to prove therapeutic effect, but to find evidence of projection, meaning that readers could imagine themselves as a particular character or in a relationship with a particular character. She provided her readers, all college students, with four stories, and a questionnaire for three of them. The key prompt, repeated for the main characters in the stories, is: “Compare your own experiences [or feelings, etc.] in this respect” (Hartman 99). For Samuel Butler’s novel *The Way of All Flesh*, the issue was made quite specific, if somewhat ungrammatical: “Compare the relationship of Theobald and Ernest with your own childhood” (Hartman 101). Hartman concludes that there is evidence of the projective capacity of imaginative literature, and some support for the therapeutic value of identification and catharsis in reading fiction, but since change could not be measured over time, bibliotherapy cannot definitively be said to have taken place.

To the dissertations and theses should be added numerous articles in medical, psychology, and education journals. There are also a few meta- and theoretical studies of bibliotherapy. Summarizing the studies through 1975, Rhea Rubin writes: “Current research, it is obvious, is conflicting and confusing. The field is badly in need of further studies which will investigate the effects of bibliotherapy on attitudes toward people and concepts, on attitudes toward behavior, and on behavior itself” (Rubin *Using Bibliotherapy* 55). Rubin is referring above all to the efficacy of bibliotherapy, which is confirmed in some studies, but unfortunately not in all. A particular problem is the time-frame for efficacy: studies that retested subjects in greater time-spans found that the positive effect achieved (for example, amelioration of prejudice or elevation of self-esteem) had disappeared. Many more studies have been conducted since Rubin’s time, but it does not seem that the confusion has dissipated.

I know of no experimental studies that attempt to measure bibliotrauma. Obviously, there would be ethical barriers to providing readers with material that the experimenter believes would traumatize them. Instead, evidence of bibliotrauma rests in testimony of and interviews with “survivors,” for example, with individuals drawn into

Scientology through the gateway drug of its founder's science fiction novels, only to later regret their captivation. Occasionally, crimes can be objectively linked to a person's reading or viewing habits, as with Adolf Hitler's affinity for Wagnerian opera that gave him a vision of German greatness to be achieved at all costs, or with Timothy McVeigh's having drawn inspiration for his bombing the Federal Building in Oklahoma City in 1995 from the racist, anti-government plotline of *The Turner Diaries*, a fiction authored by a prominent American Nazi. Yet it is doubtful that either Hitler or McVeigh would have responded in the affirmative to the question of whether he had been traumatized by his chosen literary models – point three above.

My hypothesis concerning my chosen study-example, Margaret Mitchell's novel *Gone With the Wind*, is that in 1936 many readers found the reading experience therapeutic, but that in becoming the most widely read account of Civil War and Reconstruction it was working a collective trauma on American memory, for example with its plot points that make the Ku Klux Klan a necessary organization for self-defense of white Southerners, rather than a paramilitary group aimed at maintaining white political and social control. However, the novel had a very different effect on African-American readers, and also on other readers from various parts of the globe. Let us now examine these points in more detail.

How Americans Became Trojans: Margaret Mitchell's *Gone With the Wind*

No work of fiction has more claim to being called the “national book” of the United States than does *Gone With the Wind* (1936, hereafter GWTW), because Mitchell was able to package the national trauma, the Civil War fought from 1861 to 1865, in the redemptive, therapeutic format of romance that allowed the Southern story to become the (white) American story. My analysis is based on the reading of many hundreds of fan letters to the author housed at the University of Georgia. Through memoirs and reviews published in African-American newspapers I also explore the mostly critical reception of GWTW by readers of that minority with a different, traumatic relation to Southern history. Finally, another piece of the reception history of Mitchell's work was the appropriation of GWTW in Europe both by fascists who identified with its perceived “master race” mentality, and by Holocaust survivors and postwar German women who identified with the heroine's ability to survive in the midst of

cultural collapse. The title of this section alludes to the fact that Trojans, like Southerners, lost a war and with it their way of life, but through the power of narrative became in their defeat models for others.

The publishing history of *GWTW* is legendary. Mitchell had been trained as a journalist, had grown up in a family of historians, but had little experience with, nor interest in writing fiction. She worked on the novel over a span of years, from about 1926 to 1935, starting with the end and completing different parts at different times. Above all, she had no agent and no specific plans for publication. Due to the popularity of regionalist fiction, H. S. Latham of MacMillan came to Atlanta in 1935 hunting manuscripts, and he took Mitchell's with him back to New York. Published in May of 1936, *GWTW* sold a million copies within a year, and won a Pulitzer Prize. As signaled by the awarding of the Prize, the (mostly non-academic) reception of the book was overwhelmingly positive – regardless of sectionality. It took until 1958 for the first study of *GWTW* to appear in an academic journal.

Margaret Mitchell's correspondence has been carefully preserved at the Special Collections unit of the University of Georgia, and I want to thank the Hargrett Library and the *GWTW* Literary Rights people for allowing me to sift through the many thousands of letters written to Mitchell, along with her responses. (In order to make sure that the novel rather than the film had influenced the letter-writer, I only read letters posted prior to the film's 1939 premiere.) Mitchell began the preservation effort by keeping apparently every letter sent to her, along with a carbon copy of her answer. The vast majority of these letters is not germane to the question of bibliotherapy, since they consist of requests for autographs, for biographical information, or for Mitchell to give a talk to this or that historical society or civic group. But among the many letters can be found a handful that give personal testimony to the effect that *GWTW* had on readers' beliefs about the South and US history.

In general, those from the Southern United States – the former Confederacy – wrote to say that *GWTW* had finally told "their" story and preserved "their" culture. A reader wrote from Jonesville, Virginia, praising the author for her ability to convey knowledge to the reader of the "Southern way of life." Another from Exmore, Virginia, claimed to have learned more about the Confederacy from *GWTW* than a lifetime of reading other sources would have given. A fan from La Grange, Louisiana wrote on 10 January 1937 to say that "In the nick of time, Margaret Mitchell has snatched from failing hands the torch of memory. [...]"

Adroitly, each character [of GWTW] reveals a typical Southerner. [...] We now have a distinctive picture of the 'Old South' of our parents and grandparents." A reader from Greenville, Mississippi wrote on 10 June 1937 using an interesting non sequitur: "I happen to have been born and raised in Mississippi and have had the negro mammy, and love every phrase of your book." The reference is to Scarlett O'Hara's personal slave who plays a more prominent role in the narrative than her biological mother.

More unexpectedly, readers of GWTW from other sections of the country, outside the boundaries of the former Confederacy, sometimes reported an actual change in their beliefs about the South. A reader from San Luis Obispo, California, wrote to confess: "I am so happy to learn the southerner's point of view of the war. Many of my former prejudices have been overcome, as the result of the reading of your story." There is similar, though second-hand testimony from a friend of Mitchell's, a Southerner who has been in conversation with Yankees at Pinehurst, a North Carolina resort. He writes on 10 November 1936: "I've come in contact with so many Northerners at Pinehurst – and they all have been quite indignant over the way the South was treated – and surprised – and all adore the book." It appears from these letters that the novel GWTW had already achieved what Jan Cronin attributes to David Selznick's 1939 cinematic version: "Selznick's nation can be seen to consist primarily of an accommodation of white Northerners and white Southerners" (Cronin 400). Americans became Trojans, identifying with the losing side of the most traumatic conflict in American history.

Other letters make clear the particular literary technique Margaret Mitchell had mastered that allowed such reactions: her characters seem "drawn from life." The narrative focuses on the effects of war and of post-war defeat on civilian lives. None of the major characters in the novel is an important military leader or gives a full-throated, jingoistic support to the rebel cause in the Civil War. For example, Rhett Butler gives a cynical monologue noting the South's industrial unpreparedness for conflict when he and Scarlett first meet at the barbecue where the outbreak of war is announced (Mitchell GWTW 122–23). Scarlett thinks of the war mostly as an inconvenience to her personal ambitions rather than as a noble cause. This ambivalence allows readers to find the characters' suffering in the hands of Yankee invaders more believable.

Blakey Vermeule describes the power of characterization in fiction: "What happens when a mind, or something that looks like

a mind, comes floating into our ken? It hails us” (Vermeule *Why Do We Care About Literary Characters?* 21). The use of the verb “hail” is striking, reversing the metaphor of the Queen’s magic mirror. A fictional character can be a mirror that asks the Queen (the reader): “What is it that you really want?” In one psychological experiment, where three different groups read either literary fiction, science fiction, or nonfiction, Maria Chiara Pino and Monica Mazza found through pre- and post-test measurement an increased capacity for mentalizing (i.e., “reading the minds” of others in social situations) only in the readers of fiction, based, they conclude, on the fact that literary fiction allows its readers “to identify with the characters of the story without facing the potentially negative consequences of that involvement” (Pino and Mazza “The Use of ‘Literary Fiction’ to Promote Mentalizing Ability” 10). The fiction used in the experiment, while hardly canonical, had a relatively strong didactic component. For example, the story collection *Dieci dicembre* (2013) featured characters who “must choose among egoism, compassion, self-esteem or sacrifice” (5). The flat, stereotypical characters typical of popular fiction require less effort to decipher and mind-read than the more complex ones of “literature.” In studies by academics, we see that texts provided to subjects of the research are carefully selected. What happens to bibliotherapy when it is done “in the wild,” without the controlling for model characters or writerly style? GWTW provides a rare opportunity to gain some insight into such self-directed bibliotherapy.

Mitchell had intuited that the story of the Civil War and its aftermath could be told by using the structure of the Bildungsroman, focused on an (initially) young woman. GWTW is the *Jane Eyre* and *Wuthering Heights* of the US Civil War and Reconstruction, we might say. Dawson Gaillard makes a similar claim in the article “*Gone with the Wind* as Bildungsroman.” The plot concerns the *Bildung*, i.e. the “formation” of Scarlett O’Hara from marriageable age – which coincides with the beginning of the war – through three marriages, two of convenience and one of romance. Her first husband dies in the conflict, the second as a result of Reconstruction, and her third marriage to Rhett Butler falls apart after the death of their beloved child. While Scarlett defies stereotypical notions of the Southern belle, especially after the war when she becomes a businesswoman and is ready to prostitute herself to Rhett Butler in exchange for financial assistance, Scarlett has been read as an allegory of the South’s struggles during the Civil War and Reconstruction, though Mitchell denied any such intention behind her heroine – not to mention behind any of the

other characters of GWTW. Nevertheless, a number of Mitchell's readers wrote to her to test their personal allegorical schemes for the novel. For example, Naomi Abernathy of Batavia, Illinois, wrote to the author on 18 November 1936 to solve the "puzzle" of the novel: Scarlett represents Big Business, Ashley the South, Melanie Gentry, and so forth.

One reason that GWTW could work so much intersectional reconciliation in the minds of its readers was that racism and segregation were prevalent everywhere in the US, not just in the South. Reviews in the mainstream press make no mention of the use of the "N-word" in the novel, for example, nor to the heavy-handed deployment of "Negro dialect," nor to the way the novel portrayed slavery as a benevolent institution. Margaret Mitchell was immediately awarded a Pulitzer, while the African-American writer W. E. B. Dubois was consistently passed over for each book that he published. The premier of Selznick's film version of GWTW in Atlanta in 1939 was a completely segregated event, conducted according to Jim Crow rules. The program entry on Hattie McDaniel, who portrayed Scarlett's "negro mammy" in the film, was removed for the Atlanta showing, though it was restored for the screenings in Los Angeles and New York.

There was, therefore, a group excluded from the novel's therapeutic function. African-Americans either did not read GWTW, or when they did, frequently experienced it as a continuation and confirmation of their own lived experience of racial trauma. In the words of writer Pearl Cleage: "What eleven-year-old black girl on the west side of Detroit, Michigan, wants to fantasize being some white girl's personal property for four hundred pages?" (Dickey *A Rough Little Patch of History* 167). Alice Randall said that she wrote her parody of GWTW, *The Wind Done Gone*, "for the millions of black women who feel they have been injured by GWTW. [...] When I read GWTW, it branded my brain. What I made of that scar is my very own" (Dickey 162). There were plenty of published negative reviews of GWTW in newspapers aimed at the black community, for example that by Frank Marshall Davis in *The Plaindealer* (Kansas City), where he acknowledges that GWTW tells a good story, but "The author went out of her way to support the institution of human slavery, praise the Uncle Toms of that period who have too many replicas today, and twist reconstruction era facts into a web of lies" (Davis, "For Literary Progress" 7). However, I have yet to find any protest letters written to Margaret Mitchell – albeit I have perused only a fraction of the correspondence. On 13 January 1937, Benjamin Hubert, President of

the Georgia State Industrial College in Savannah, wrote to the author not a protest of her novel, but something far more interesting: “I am a native of Georgia. [...] My father was a young man when freedom was declared. He told me much of what you write about in your book, relative to the Reconstruction period. It is a fine thing to have someone from the South write a story like this.” Benjamin Hubert was African-American, as could be inferred from his position of leadership in what is referred to today as a historically Black college – the first in Georgia and known today as Savannah State University – and from the way he phrased his reaction to the novel. Hubert praised the novel and confirmed its accuracy, but also marked the historical period differently: not as the experience of defeat in war, but as the time freedom came to his family and people. We can only speculate as to how closely the “much” that Hubert’s father had imparted to him really corresponded to what Margaret Mitchell had narrated in *GWTW* concerning emancipation and Reconstruction:

The former slaves were now the lords of creation and, with the aid of the Yankees, the lowest and most ignorant ones were on top. The better class of them, scorning freedom, were suffering as severely as their white masters. Thousands of house servants, the highest caste in the slave population, remained with their white folks, doing manual labor which had been beneath them in the old days. Many loyal field hands also refused to avail themselves of the new freedom, but the hordes of “trashy free issue niggers,” who were causing most of the trouble, were drawn largely from the field-hand class. (Mitchell *GWTW* 611)

This abbreviated history of Reconstruction – told by the narrator, not by Scarlett – spans several pages. It is both a compressed version of the so-called “Dunning School” of Civil War history that viewed Reconstruction as a failure and a crime against the South, and a repackaging of Thomas Dixon’s novels (which Mitchell grew up reading with admiration) and of the 1915 film based on them, *Birth of a Nation*. Could Hubert have had the same opinion of the consequences of freedom being declared as *GWTW* portrays above? His letter (and a subsequent follow-up) was an invitation to Mitchell to visit the Georgia State Industrial College, and so it is natural that his letter would be full of praise for her novel. On the other hand, why extend that invitation unless he felt that the author of *GWTW* could impart words of wisdom to the African-American students of the institution he was in charge of?

Two pages after the citation above, the narrator of *GWTW* declares hyperbolically that these postwar conditions, and the general situation of

insecurity, especially for white women, “caused the Ku Klux Klan to spring up overnight” (Mitchell GWTW 613). Mitchell arranges her narrative so as to illustrate the principle, as Scarlett is sexually molested and almost raped by “a ragged white man and a squat black negro with shoulders and chest like a gorilla” (GWTW 732). She is rescued by faithful Big Sam, one of the aforementioned “better class” of former slaves who has scorned freedom, but the incident causes the Ku Klux Klan to ride against the outrage, leading to their ambush by the occupying Yankees and the death of Scarlett’s second husband.

It is not clear whether the phrase “spring up overnight” is meant to describe the first origins of the Klan as a kind of Tennessee fraternity, or specifically its appearance in Georgia, but according to a history of the organization, “its citadel was Georgia, and Atlanta its holy city” (Chalmers *Hooded Americanism* 3). The account in GWTW of the Klan’s birthing is silent on the single most important motivating force behind the group’s formation: to guarantee by any means necessary that political control remained in the hands of whites in the face of Radical Reconstruction. But the account given in GWTW coincides with the Klan’s self-justification as responding to a situation of insecurity and lawlessness.

Bibliotherapy for the World

By mid-1961, Macmillan announced that more than 10,000,000 copies of GWTW had been sold, not counting paperback or pirated editions. GWTW had been printed in 25 languages. These included Chinese, Japanese, Czech, the Scandinavian languages, Arabic, Slovak, Polish, Vietnamese, and many other languages of the world. Thirty foreign countries have accounted for sales of almost 5,000,000 copies. A number of countries allowed pirated editions, the battle against which took almost as much time out of Mitchell’s schedule as did answering her fan mail. Remarkably, the most convincing examples of the novel’s therapeutic effects can be found in its translation into other cultural contexts. (For an analysis of the “striking vitality” that GWTW has had for Vietnamese readers, for example, see the dissertation of Lê Thi Thanh, “*Gone With the Wind* and the Vietnamese Mind.”)

We recall that in the year 1936 when GWTW was published, Germany was already three years into its experiment with Nazism.

GWTW was translated into German with the title *Vom Winde verweht* within a year of its first publication, and by 1938 had sold 100,000 copies, making it one of the best-selling literary works of the Third Reich. Predictably, reviews by professional writers generally lamented its popularity, equating the novel's bestseller status with fashion in clothing. On the other hand, the text's ideology matched prominent aspects of Nazi beliefs, including Hitler's, that the wrong side had won the American Civil War, ending the nation's upward path to a "great" society based on slave and master classes. GWTW had a new printing in Germany as late as 1941, before all works by American authors were banned in 1942.

Despite the ban, perhaps the deepest and most complex review of the novel of the Nazi era appeared in Josef Goebbels's rag, *Das Reich*, in 1944, just six months before the war's end. Bernhard Payr began his review with the contrarian, initial, and in his opinion wrong reading of the novel as an "Absage an das Yankeetum" (renunciation of Yankeeedom). Instead, Payr argues, Germans should now realize that the novel showed above all the end of the regionalist fracturing of the United States, after which nothing could stop the now truly *United States* (Haag "GWTW in Nazi Germany" 299–304). Rather than "showed," I would prefer to say that the novel "helped end" the Yankee superiority complex. The above section has shown how the publication, lauding, and widespread distribution of GWTW became a component of the combating of sectarian division in the US.

Perhaps at the very same time that Nazi ideologues were drawing lessons for their own defeat out of an American fiction that they felt failed to live up to the standards of German high art, the story of GWTW was being retold as a source of inspiration to some Jewish inmates of Auschwitz. Szimi Rapaport had first read the German translation of GWTW as a teen in her native Hungary, and the book's story provided her with equipment for living when she was deported to Auschwitz. Her memory of storytelling has been published by her daughter, Julie Salamon:

I remember I always felt even while I was there that I was better off than my friends. When I saw the beds in the bunkers I remember how we used to sit there and I was telling everyone stories. The one they liked best was *Gone with the Wind*. I had read it so many times I knew it by heart. Every day I would tell them part of it. (Salamon, *The Net of Dreams* 120)

The German translation was reprinted again in 1946 and sold out within days. Postwar Germany had plenty of explicit parallels with the American South after the Civil War, including occupation by hostile forces, economic ruin, the increased role of women in business and commerce, and hunger. Those “deeply traumatized” (Oliver “Heaven Help the Yankees’” 199) women experiencing post-war suffering and survival work, found that the message of the Reconstruction life in the US and the struggles of Scarlett O’Hara spoke to them. Emily Oliver summarizes:

The enthusiastic reception of *Gone with the Wind* in occupied Germany indicates that perhaps Margaret Mitchell’s fictional narrative accomplished what historical scholarship is still struggling to achieve: a nuanced account of women’s wartime and post-war lives, in which the protagonist makes both troubling and admirable choices, and is by turns privileged, humiliated, vulnerable, resilient, and above all, identifiably human. (“Heaven Help the Yankees’” 214)

Oliver convincingly establishes the parallels between the story of GWTW and the situation of postwar German women, but she does not provide any testimonials from individual women as to the therapeutic effect of reading the novel. For one such, we must return to Auschwitz survivor Szimi Rapaport, for whom the novel continued to provide consolation long after her rescue from Auschwitz and subsequent emigration to the United States:

Szimi (no different, perhaps, from the millions of other young girls who read the book over and over) had come to identify with Scarlett O’Hara. She found this identification perfectly plausible. Hadn’t she, like Scarlett, triumphed over the loss of everything? She was smarter than Scarlett, of course, never taking her Rhett Butler for granted. She would never forget the way the book had helped her escape from Lager C, day after day, as she told the story, in installments, to her bunkmates. She sometimes wondered—only fleetingly—whether something was lacking in her, some spiritual depth, because she took solace not in God but in popular literature. (Salomon 241)

The above testimony is among the more detailed and nuanced accounts I have found of a bibliotherapeutic experience. It suggests that the “gateway drug” of fiction is character, and that therapy is achieved by the reader’s self-insertion into a matrix of similarities and differences with these prosthetic selves. A nearly literal escapism was provided by the storytelling experience in Auschwitz, as GWTW provided solace to

inmates. The last sentence compares the therapeutic effects of literature with those from religious belief.

Devout Christians will find Szimi's experience of GWTW as being more therapeutic than belief in God to be distasteful or blasphemous, while literary scholars and teachers – undoubtedly the main readership for this article – will lament the fact that Szimi could not have found solace in an unimpeachable work from the world literary canon, as well as the fact that reading GWTW can be traumatic for a portion of the reading population, making bibliotrauma and bibliotherapy a zero-sum game. For those who make canonical literature a *sine qua non* for bibliotherapy, I can recommend Bryan Doerries' Theater of War project (theaterofwar.com), which arose out of Doerries' insight as a Classicist that much of Greek tragedy was intended as a healing ceremony for war survivors and sufferers of what is now called PTSD. Doerries began to arrange readings of tragedies such as *Philoctetes* for US veterans, followed by discussion by the audience, and his project has expanded to address a variety of social themes and conflicts. It began as a belief in catharsis, the therapeutic effect of controlled bibliotrauma.

Conclusion

This article began with a brief history of theorizing about bibliotrauma and bibliotherapy since the time of the Sophists, some experimental attempts at tracking bibliotherapeutic effects, and a sampling of books intended for bibliotherapy. My study-example of *Gone With the Wind* problematizes a number of governing concepts of bibliotherapy, above all the predictability of response to a text, and the ability to hold separate the therapeutic versus the traumatic effects of reading fiction. At the same time, GWTW confirms several truisms about fiction, namely that readers' identification with characters – rather than event, style, or plot construction – seems essential to any therapeutic effect, and that readers bring different “identity themes” to the text in melding their lifeworlds with the worldmaking of fiction.

Works Cited

Billington, Josie. *Is Literature Healthy?* Oxford: Oxford University Press, 2016.

- Bleich, David. *Subjective Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Carroll, Joseph, Jonathan Gottschall, John A. Johnson, and Daniel J. Kruger. *Graphing Jane Austen: The Evolutionary Basis of Literary Meaning*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Chalmers, David Mark. *Hooded Americanism: the History of the Ku Klux Klan*. 3rd ed. Durham, NC: Duke University Press, 1987.
- Cronin, Jan. "The Book Belongs to All of Us': 'Gone With the Wind' as Postcultural Product." *Literature/Film Quarterly* 35.1 (2007): 396–403.
- Davis, Frank Marshall. "For Literary Progress." *The Plaindealer* (Kansas City) (14 May 1937): 7.
- Dickey, Jennifer W. *A Tough Little Patch of History: Gone with the Wind and the Politics of Memory*. Fayetteville: University of Arkansas Press, 2014.
- Doerries, Bryan. *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today*. New York: Knopf, 2015.
- Doran, Robert. *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Erikson, Kai. "Notes on Trauma and Community." *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. 183–99.
- Gaillard, Dawson. "Gone with the Wind as Bildungsroman or Why Did Rhett Butler Really Leave Scarlett O'Hara?" *Georgia Review* 28.1 (1974): 9–18.
- Gorgias, "Testimonia 2." *Early Greek Philosophy VIII*. Trans. André Laks and Glenn W. Most. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. "Schneewittchen." In *Kinder und Hausmärchen. Grosse Ausgabe*. 3 vols. Göttingen: Dietrich, 1857. I: 264–73.
- Haag, John. "Gone With the Wind in Nazi Germany." *The Georgia Historical Quarterly* 73.2 (Summer 1989): 278–304.
- Hartman, Esther A. "Imaginative Literature as a Projective Technique: A Study in Bibliotherapy." Ph.D. dissertation, Stanford University, 1951.
- Hedges, Diana. *Poetry, Therapy and Emotional Life*. 2nd ed. London: Radcliffe Publishing, 2013.
- Holland, Norman. *Five Readers Reading*. New Haven: Yale University Press, 1975.

- Kant, Immanuel. *Critique of the Power of Judgment*. Trans. Paul Guyer and Eric Matthews. Ed. Paul Guyer. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Kidd, David Comer and Emanuele Castano. "Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind." *Science* 342 (18 October 2013): 377–80.
- McNicol, Sarah, and Liz Brewster, eds. *Bibliotherapy*. London: Facet Publishing, 2018.
- Mitchell, Margaret. *Gone with the Wind* [1936]. Anniversary Ed. New York: Macmillan, 1975.
- Nell, Victor. *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- Oliver, Emily. "'Heaven Help the Yankees If They Capture You': Women Reading *Gone With the Wind* in Occupied Germany." *German Life and Letters* 71.2 (April 2018): 193–214.
- Pino, Maria Chiara and Monica Mazzo. "The Use of 'Literary Fiction' to Promote Mentalizing Ability." *PLOS One*, 4 August 2016. DOI:10.1371/journal.pone.0160254. 1–14.
- Porterfield, Austin Larimore. *Mirror, Mirror: On Seeing Yourself in Books*. Fort Worth: Leo Potishman Foundation, Texas Christian University, 1957.
- Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Culture*. 2nd ed. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1991.
- Rubin, Rhea Joyce. *Using Bibliotherapy: A Guide to Theory and Practice*. Phoenix, AZ: Oryx Press, 1978.
- Ruden, Ronald A. *When the Past Is Always Present: Emotional Traumatization, Causes, and Cures*, New York: Taylor & Francis Group, 2010.
- Salamon, Julie. *The Net of Dreams: A Family's Search for a Rightful Place*. New York: Random House, 1996.
- Schultheis, Miriam. *Guidebook for Bibliotherapy*. Glenview, IL: Psychotechnics, 1972.
- Taylor, Helen. *Scarlett's Women: Gone With the Wind and its Female Fans*. London: Virago P, 1989.
- Thanh, Lê Thi. "Gone With the Wind and the Vietnamese Mind." Ph.D. dissertation, University of Massachusetts – Amherst, 2003.
- Vermeule, Blakey. *Why Do We Care About Literary Characters?* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.

Métropoles africaines du Sud global: de la hantise coloniale aux mirages de la mondialisation

YVES CLAVARON

yves.clavaron@univ-st-etienne.fr
Université Jean Monnet, ECLLA, Saint-Étienne, France

Résumé : Les mégapoles de l'Afrique francophone, anglophone ou lusophone, qui servent de plateformes à l'économie mondialisée, sont encore hantées par le colonialisme. Cette rémanence coloniale va parfois de pair avec une « bidonvillisation ». Le bidonville, souvent cloaque infâme et signe de défaillance de l'urbanisme, constitue aussi un lieu de résistance ou une alternative à la civilisation européenne. La mégapole du Sud global exerce désormais des fonctions stratégiques à l'échelle mondiale, constitue un centre qui organise des flux, génère des mobilités humaines et tend à liquider les institutions et les catégories installées. L'esthétique des œuvres étudiées mettant en scène la métropole globale oscille entre postmodernisme et réalisme magique, des modes narratifs qui ont en commun de provoquer une déstabilisation du sujet et des normes dominantes et d'entraîner un effet de défamiliarisation.

Mots clés : Afrique, mégapole, Sud global, bidonville, colonial, postcolonial

“African Metropolises of the Global South: from Colonial Hauntings to the Mirages of Globalization.” Abstract: French-speaking, English-speaking or Portuguese-speaking African megacities, which serve as platforms for globalized economy, are still haunted by colonialism. This colonial afterglow sometimes goes together with the development of slums. The shantytown, often an infamous cesspool and evidence of failing city planning, is also a site of resistance or an alternative to European civilization. The megalopolis of the Global South now exercises strategic functions on a global scale. It constitutes a center that organizes flows, generates human mobility and tends to wipe out established institutions and categories. The aesthetics of the works mapping the global metropolis under study swings between postmodernism and magical

realism, narrative modes which both cause a destabilization of the subject and commanding norms, while bringing about a defamiliarization effect.

Keywords : Africa, megalopolis, Global South, slum, colonial, postcolonial

La colonisation reposa d'abord la création d'un réseau de villes comme dans l'Amérique espagnole avec la fondation de cités selon un plan en damier régulier organisé autour d'une place centrale, la *plaza mayor* ou *plaza de armas*. Henri Lefebvre décrit une hiérarchisation de l'espace, autour du centre urbain, allant de la *ciudad* aux *pueblos*.¹ La plupart des grandes villes des colonies ont été fondées par les Européens afin de servir de base ou de relais au projet impérial. Au XIX^e et au début du XX^e siècles, la ville coloniale est construite à partir du transfert de la technologie et de la science européennes et d'une forme d'obsession de la circulation et de l'hygiénisme. La ville est le maillon essentiel de la chaîne qui permet à l'Europe de dominer l'économie-monde par ses installations comme les ports, ses infrastructures comme les chemins de fer et encore toute une bureaucratie coloniale (Goerg et Huetz de Lempis 25–26). Point d'ancrage et enclave dans des milieux perçus comme hostiles, la ville coloniale ne se réduit pas à un espace fonctionnel, mais constitue également un lieu symbolique qui construit une hiérarchie : c'est une vitrine de la puissance coloniale censée affirmer la supériorité de la civilisation européenne. L'urbanisme colonial passe par l'imposition de plans segmentés qui remplacent l'ordre – ou le désordre – indigène par l'établissement de dispositifs de séparation et de distinction fixes entre l'intérieur et l'extérieur, bref, par une « mise en politique de l'asymétrie » (Ritaine). La ville coloniale met en scène des mondes juxtaposés par une fortification des territoires et l'installation de points de surveillance qui permettent de contrôler l'espace. Elle apparaît comme un isolat où s'exerce un pouvoir panoptique, sans branchement réel sur un arrière-pays, et donc un espace déterritorialisé.

¹ Le plan se fait à la règle et au cordeau à partir de la *Plaza Mayor* et ce quadrillage fixe à chaque lot sa fonction, ce qui instaure une ségrégation très poussée (Lefebvre 176–77).

Les mégalo-poles africaines sont les héritières de cette histoire, notamment sur le plan urbanistique, mais en tant que cités désormais globales, elles remettent en cause l'opposition entre centre et périphérie. Saskia Sassen montre que, si elles ne sont pas caduques, les notions de hiérarchie et de centralité sont réorganisées au sein de réseaux et de « clusters » (quartiers ou espaces spécialisés) dans ce qu'elle nomme *global city*. Les grandes villes africaines appartiennent à ce qu'on appelle le « Sud global » depuis la fin de la Guerre froide. Le *Global South* se situe dans le cadre d'une généalogie critique du présent qui voit toute la modernité occidentale comme la production d'une hiérarchie Nord-Sud (Ravano). Il constitue également un marqueur temporel lié à une nouvelle conjoncture mondiale où l'hégémonie se déplace vers une autre partie du globe. Les études urbaines et postcoloniales en général ont pris ce qu'on peut appeler un *Southern Turn* (Roy) ; désormais, comme le suggère Iain Chambers, « nous sommes conviés à ne plus *penser le Sud* et à adopter le paradigme critique et postcolonial qui accompagne le fait de *penser avec le Sud* » (Chambers 130). Ce *Southern Turn* croise un *Urban Turn*, terme utilisé par Gyan Prakash (« The Urban Turn » 2) pour désigner un renouveau des études sur la ville, qui fait de la question urbaine un lieu épistémique privilégié par un transfert des méthodologies de l'historiographie subalterniste. L'objet de l'article est d'observer comment les littératures dites postcoloniales prennent en charge la représentation de la métropole urbaine du Sud global, dans quelle mesure l'héritage colonial subit une transfiguration par-delà ses réalités les plus cruelles dans une tension entre esthétiques postmoderniste et magico-réaliste. Notre corpus retiendra essentiellement des productions littéraires africaines, francophones, anglophones et lusophones.

Rémanences coloniales

Au-delà des mythes construits par les Occidentaux sur le continent noir, il faut reconnaître que, si le Maghreb et le Machrek ont connu de très anciennes civilisations urbaines, l'Afrique subsaharienne ne possède guère de grandes villes, sauf quelques cités marchandes sur les bordures du Sahara ou sur les côtes de l'Océan Indien. Ce sont les Européens qui ont développé les grands ports africains, souvent des villes capitales, dans des rades (Dakar, Conakry, Maputo), des estuaires (Douala) ou des sites lagunaires (Abidjan, Lagos) (Dubresson). Amitav Ghosh critique la vision du monde coloniale qui consiste à placer de grandes villes en

bord de mer en « gages de pouvoir et de sécurité, de domination et de conquête ». C'est, selon lui, un oubli total des principes de précaution qui invitent à « se protéger des furies imprévisibles de l'océan – tsunamis, ondes de tempête et autres » (Ghosh 49). L'hybris colonial a fait négliger les dangers liés aux installations côtières pourtant véhiculés par les mythes et les récits traditionnels (Ghosh 69). Du même coup, les populations sont exposées aux risques météorologiques et climatiques. La ville coloniale est parfois, à l'instar de Nairobi, une création purement artificielle du colonisateur, britannique en l'occurrence, en tant que halte sur une voie ferrée à valeur stratégique, le *Kenya Uganda Railway* entre Mombasa sur la côte de l'Océan Indien et Kisumu sur les rives Est du lac Victoria (Coquery-Vidrovitch). Il est frappant de constater que la ferme au pied des Ngong Hills, célébrée avec tellement de nostalgie par Karen Blixen dans *Out of Africa* (1937), se situe à une dizaine de kilomètres à l'Est du centre de Nairobi et que cette zone est devenue « Karen Estate », un quartier résidentiel chic de la ville postcoloniale, l'exacte antithèse de l'immense bidonville de Kibera au sud de la capitale kenyane.

Le modèle colonial, sous prétexte d'hygiénisme, a accentué le caractère ségrégatif de l'urbanisme et il a imposé une trame que l'on retrouve encore aujourd'hui dans les grandes agglomérations. Il vise à faire vivre une population blanche exogène dans un milieu réputé hostile. La ville africaine contemporaine conserve profondément inscrite en elle l'histoire coloniale comme l'observe Alain Mabanckou à propos de Pointe-Noire, dont le rond-point Kassai rappelle « la ligne de démarcation entre ce qu'étaient autrefois la "cité blanche" d'un côté et les "quartiers indigènes" de l'autre » (Mabanckou *Lumières de Pointe-Noire* 265). Certaines grandes villes africaines ont souvent été construites à l'époque coloniale sur des principes de ségrégation : l'urbanisme d'Abidjan, Dakar ou Brazzaville oppose les quartiers dits du plateau aux lotissements autochtones insalubres situés en contre-bas. Ainsi, la ville correspond à une urbanisation par lotissement orthogonal et propose une structure duelle, fortement discriminante, d'un point de vue social et surtout racial. L'urbanisme colonial a souvent imposé un cadastrage strict, plaçant dans le cœur des villes le centre de pouvoir européen et ses diverses fonctions de commandement tout en activant le transfert d'une logique capitaliste. L'aménagement urbain déploie des technologies de pouvoir qui répartissent et catégorisent les populations subalternes dans une ceinture périphérique plus ou moins élargie, selon un principe de racialisation. Le réseau des transports en commun conforte la répartition spatiale : ainsi, l'Alger

coloniale décrite par Albert Camus possède un circuit de tramways qui entérine la ségrégation sociale : « Les rouges [...] desservait les bas quartiers » tandis que « les quartiers du haut, réputés élégants, [étaient] desservis au contraire par une autre ligne aux voitures vertes » (Camus 204).

Ces principes d'organisation socio-spatiale sont à l'œuvre dans la représentation des cités coloniales, qu'il s'agisse de la ville imaginaire de Tanga d'Eza Boto (Mongo Beti) opposant la resplendissante cité des Blancs et le quartier ténébreux des pauvres au Nord dans *Ville cruelle* (Eza Boto 20) ou de la ville réelle, la Brazzaville d'Henri Lopes dans *Le Lys et le flamboyant* :

Avant l'indépendance, des lignes de démarcation séparaient les principaux quartiers de Brazzaville. Au centre, le Plateau, la Plaine et Mpila, domaines exclusifs des Européens, coïncés au nord et au sud, par Poto-Poto et Baongo, deux villages urbanisés, lieux de résidence forcée des indigènes. La nuit tombée, les limites devenaient des frontières entre pays étrangers [...]. (Lopes *Le Lys et le flamboyant* 37)

Les franges souvent boueuses de la ville apparaissent comme extra-territorialisées pour contenir toute une humanité subalterne si l'on reprend le concept développé par Ranajit Guha dans les volumes *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*, publiés à partir de 1982.

La littérature coloniale tend à la fois à amplifier l'impression de blocage – en général éprouvé par l'écrivain confronté à l'expérience coloniale – tout en ménageant par l'imaginaire des jeux possibles avec le réseau de lieux permis et/ou interdits. À l'ère postcoloniale, le cadastrage européen est défait par un espace qui déjoue les frontières établies. Ainsi, dans le roman *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes, deux villes se font face, Kinshasa, l'ex-Léopoldville, lieu interlope où s'ourdissent les complots, mais aussi espace des plaisirs et des quartiers chauds, et Brazzaville, qui reste marquée par une ligne de fracture, historique celle-là, à travers l'évocation d'un « Brazzaville désert et silencieux, l'ancien Congo des Blancs » (Lopes *Sur l'autre rive* 166). À Port-Gentil au Gabon, ville pétrolière, Elf-Gabon instaure un espace de ségrégation néocolonial, séparant « la Grande Concession », sorte de « réserve zoologique » pour le personnel d'encadrement européen de l'industrie du pétrole dans laquelle les personnes racisées ne pénètrent que comme employés subalternes (« des jardiniers noirs en costumes verts », « des nounous noires en tabliers

bleus») (Bessora 151), et le « camp Roger-Buttin », « logis du caca elfique », où vivent « les gagne-petit, merdeux trop contents d’être logés par leur bienfaiteur » (Bessora 89).

Ainsi, les grandes cités du Sud, qui servent de plateformes à l’économie mondialisée, sont encore hantées par le colonialisme : « Les maîtres coloniaux et leurs pires lois peuvent bien s’en être allés, ils restent enfouis dans l’ADN, si l’on peut dire, des villes du Sud global – une sorte d’hantologie du colonialisme » (« *The colonial masters and their worst laws may have gone, but they are buried in the “DNA”, as it were, of the cities of the global south – a kind of hauntology of colonialism* ») (Home 83). Cette rémanence coloniale va parfois de pair avec une « bidonvillisation » des villes du Sud global : *slums, favelas, barrios* ou bidonvilles, ces territoires, qui rendent les villes difficiles à habiter, même s’ils sont parfois transfigurés par la littérature.

La ville bidonville

Mike Davis évoque l’extension des bidonvilles notamment en Afrique, qui possède peut-être les plus vastes : « Lagos n’est que le segment le plus important du couloir de bidonvilles qui accueille soixante-dix millions d’habitants entre Abidjan et Ibadan, sans doute la plus vaste extension continue de pauvreté urbaine de la planète » (Davis « La planète bidonville » 17). Selon une critique qui croise écocritique et approche postcoloniale, l’Afrique est souvent présentée comme la poubelle du monde, attaquée dans ses richesses naturelles et submergée par une pollution sévère, en raison d’un développement économique mal compris, stigmaté d’un impérialisme néocolonial. Dans son article « L’écologie du bidonville », Mike Davis signale également les décharges tentaculaires des mégapoles du Sud global qui envahissent tout, y compris les terres cultivables et les parcs naturels comme à Rio, Johannesburg et Bombay. Il insiste sur le rôle de la désindustrialisation qui ramène l’univers urbain au temps de Dickens (et aux modèles du nord) :

Mais la plupart des villes du Sud ressemblent plus à la Dublin de l’ère victorienne, laquelle, comme le signale Emmet Larkin, était unique entre toutes “les cités de taudis engendrées par le monde occidental au XIX^e siècle [car] ses taudis n’étaient pas le produit de la révolution industrielle. En réalité, entre 1800 et 1850, Dublin a plus souffert des problèmes de la désindustrialisation que de ceux de l’industrialisation”. (Davis « La planète bidonville » 13)

La sururbanisation entraîne une dégradation de l'environnement et les métropoles du Sud global abritent une pauvreté urbaine massive, que Mike Davis nomme « bidonville global ».

Si la fabrique de la métropole du Sud tend à opposer la production du « haut », officielle et normalisée par les standards de la mondialisation, et celle du « bas », locale, marginale et anarchique, c'est de la seconde dont s'empare volontiers la littérature. Ainsi, dans la littérature francophone d'Afrique certains titres sont évocateurs, comme le roman *La latrine* (1987) de Séverin Cécile Abega, situé dans les « sous-quartiers » de Yaoundé, et qui fait du lieu d'aisance un symbole de la ville postcoloniale et des bouleversements culturels qu'elle provoque et subit. Le roman de Pape Pathe Diop, *La poubelle*, évoque les impasses d'un développement inadapté à travers une prolifération d'objets occidentaux (moulins à café, fers à repasser...) jetés dans la poubelle de Camara, mais qui valent aussi comme signes ostentatoires de richesses pour des parvenus, dont les déchets sont l'objet d'une intense activité de récupération et de recyclage. Le dénouement acquiert une valeur initiatique : le héros, Mour, tente de faire le tour de la gigantesque décharge pestilentielle de Dakar comme il le ferait d'un monde nouveau (Diop 197–98). L'ordure devient constitutive de la ville, l'essence de Luanda représentée par José Agualusa dans *Barroco tropical* : « Entre nous, il devient de plus en plus difficile de faire la distinction entre la ville et la décharge. Je connais des quartiers vastes comme des métropoles, qui ont été bâtis sur les ordures et à partir des ordures, dans une bizarre et cruelle harmonie » (Agualusa Trad. Leibrich 139).² De son côté, Ahmadou Kourouma, dans *Les Soleils des indépendances*, traduit un souci écologique dans sa représentation de la capitale de la République des Ébènes, ressemblant à Abidjan par sa topographie, qui grouille d'une foule misérable et nombreuse. Au sein de ce monde bâtard, l'eau pourrit tout et la boue se répand partout « dans une ville sale et gluante de pluies ! pourrie de pluies ! » (Kourouma 21). Ainsi, « le quartier nègre » avec ses « toits de tôles grisâtres et lépreux sous un ciel malpropre, gluant », près de la lagune, devient un cloaque par temps de pluie en raison de l'absence des égouts promis par « les Indépendances » (Kourouma 27). Les défaillances de l'urbanisme sont liées à une situation d'incurie politique et d'injustice sociale qu'elles

² « Entre nós vai-se tornando difícil distinguir entre cidade e lixeira. Conheço bairros, vastos como métrópoles, erguidos sober o lixo, e a partir do lixo, numa bizarra e cruel harmonia » (Agualusa 114).

alimentent en retour comme dans la capitale sans nom de *Trop de soleil tue l'amour* : « Point d'éclairage public, point de guet, partant point de droit ni de sécurité » (Beti 38). L'espace fonctionne sur le mode de l'entropie, générant des processus de liquéfaction, putréfaction et destruction. Ainsi, dans *African Psycho* d'Alain Mabanckou, la « ville de merde » où se déroule le récit est traversée par un cours d'eau à la fois pestilentiel et excrémental, car les populations utilisent la voirie comme latrine. À des fins électoralistes, le maire requalifie le ruisseau excrémental par une géographie prestigieuse en le déclarant semblable à « la Seine », autre fleuve qui coule au milieu d'une ville. Il y a d'ailleurs une « rive droite » au relief un peu surélevé où vivent les plus riches et une « rive gauche », zone peuplée dévolue aux plus déshérités. De fait, les rues comme la rue Tête-de-Nègres constituent « en réalité une espèce de décharge publique malgré les multiples pancartes : INTERDICTION DE JETER LES ORDURES SOUS PEINE D'AMENDE. Des jeunes gens avaient changé le mot AMENDE par AMANDE » (Mabanckou *African Psycho* 110). La sanction se fait douce par le jeu sur l'homonymie. Le sordide bidonville de Celui-qui-boit-de-l'eau-est-un-idiot sert de toile de fond aux aventures d'un *serial killer* raté, Grégoire Nakobomayo, orphelin et enfant de la rue. Le passage peut également être lu en termes d'environnement et d'éthique environnementale.

Un des pères de la littérature nigériane, Wole Soyinka présente le bidonville comme une sorte de résistance africaine à la civilisation européenne : « Every loud city has its slums, and Isale-Eko symbolised the victory of the modern African Capital over European Nations in this one aspect of civilisation » (Soyinka 71). Toujours sur le registre de l'ironie, Wole Soyinka présente le bidonville d'Isale-Eko comme le lieu où les étrangers en quête de couleur locale peuvent pleinement assouvir leur curiosité puisque « There was hop-scotch to be played among garbage heaps, and the faint-hearted found their retreat cut off by the slop from housewives' basins » (71). *The Famished Road* de l'écrivain nigérian Ben Okri s'inscrit dans un autre registre littéraire, celui du réalisme magique : Azaro, l'enfant-esprit, vit dans un bidonville de Lagos, constitué de maisons sans électricité, aux toits de zinc percés et infestés de rats et d'insectes. Son univers se partage entre la rue, avec le bar de M^{me} Koto, véritable agora, fameux pour son vin de palme et bourdonnant de l'activité des mouches, et la grand-route qui mène à la forêt menacée par les travaux de la ville qui s'étend. Le bidonville, en bordure de marais et régulièrement inondé à la saison des pluies, est là

aussi associé à un fleuve de boue qui constitue l'origine du monde – le roman commence d'ailleurs par la formule « *IN THE BEGINNING there was a river* » (Okri 3). La question environnementale est également suggérée par la déforestation causée par l'extension de la ville. Comme dans *African Psycho* de Mabanckou, l'espace donne naissance à des flux liés aux pluies diluviennes et à la multiplication des routes chez Ben Okri, qui produisent un effet d'étrangeté dans un monde organisé selon un véritable tourniquet ontologique par porosité entre la vie et la mort, le réel et le surnaturel. Cependant, l'esthétique du réalisme magique tend à dédramatiser les enjeux par le registre du merveilleux qu'il surimpose au réel et par le désamorçage de tout processus tragique.

Mais le bidonville n'est pas toujours associé aux « éblouissements voyeuristes des bas-fonds » (Garnier *Écopoétiques postcoloniales* 162) et Tierno Monénembo, évoquant la favela de Bahia, ville d'ascendance africaine, décrit le bidonville comme un espace où les habitants sont libres de toute histoire : « La favela est ce qu'il y a de mieux pour figurer l'autre monde. On y entre sans fourbi, sans souche, sans mémoire. Vous n'y entendrez jamais personne évoquer son berceau ou un aïeul » (Monénembo *Pelourinho* 96). Quant à Patrice Nganang, il développe une véritable poétique du bidonville avec le sous-quartier de Madagascar à Yaoundé. Dans *Temps de chien* qui ressortit à un nouveau type d'écriture urbaine que Nganang nomme « roman des détrités », un roman de bidonville (ou du *township*), le paysage urbain fait appel à tous les sens (Nganang *Manifeste* 259). Ainsi, près de la maison du Parti, se trouve, « la plus grande poubelle de Madagascar » qui devient un lieu de volupté pour Mboudjak. Le chien parcourt le bidonville la truffe au sol, à l'affût des effluves les plus rares, et se vautre dans la fange où se réalisent de délicates synesthésies : « je me couchais carrément dans les senteurs, dans l'infinie chanson des mouches » (Nganang *Temps de chien* 150). Par ailleurs, l'esthétique du bidonville s'inscrit dans la « poétique du mapan » représentative de la diversité des voix qui se font entendre et emblématique des chemins qui serpentent ou bifurquent dans un espace échappant à toute régulation (Nganang « La poétique du mapan »). Le bidonville relève d'une poétique de l'incertain car l'espace est parcouru de chemins ou pistes précaires, non répertoriés dans les cartes du territoire. Chez Nganang, le bidonville représente le lieu d'une nouvelle sociabilité de nature politique qui développe différentes modalités de mobilisation et de contestation, formelles et informelles, et propose un autre visage de la modernité.

Le bidonville donne également lieu à une évocation poétique chez Tierno Monénembo dans un passage des *Crapauds-brousse* où l'accumulation, la parataxe, les allitérations en occlusives mettent en valeur une véritable transfiguration du bidonville en un rhizome absorbant tout, y compris la nature, pour aboutir à une forme d'inflorescence artificielle :

Un fracas de bicoques. Pailles sèches, branches d'arbres, briques d'argile, tôles rouillées se mêlent dans un bric-à-brac fou de murs tordus et de toits bas. Masures, chaumières, baraques croulantes s'enjambent, se chevauchent, s'embrassent, se tiennent comme pour se retenir, se tricotent en grappées de bidonville: un engrenage sans fin. (Monénembo *Les Crapauds-brousse* 19–20)

Tout en sublimant la misère, la vitalité horizontale du bidonville destitue la verticalité des lieux de pouvoir et fait éclater les limites assignées aux périphéries : « Quelques bâtiments officiels tendent tant bien que mal de ternes étages vers les cieux. De luxueuses villas se cachent désespérément enfouies dans des buissons de fleurs. Elles bornent la corniche et ceignent la ville » (Monénembo *Les Crapauds-brousse* 19).

Au sein de l'Atlantique noir et de ses transferts culturels diasporiques, le roman *Texaco* de Patrick Chamoiseau fait du bidonville appartenant à la compagnie pétrolière éponyme un lieu palimpseste de mémoire poétique, un véritable « poème urbain » (Chamoiseau 186). Le quartier est certes insalubre, « misère de bois-caisse et de fibrociment », mais il constitue aussi un agrégat interactionnel, un tissu de relations et un rhizome : une véritable « mangrove urbaine » et donc un écosystème (Chamoiseau 344, 289). Le bidonville s'inscrit en tout dans une écopoétique des lieux comme le propose Xavier Garnier dans son essai consacré aux lieux africains (Garnier *Écopoétiques postcoloniales*). Dans la représentation littéraire, le bidonville va au-delà de sa signification sociale de symptôme du capitalisme mondialisé et d'un néolibéralisme effréné. Il peut aussi constituer, aux yeux de certains, à l'instar du nouveau roi Charles III du Royaume-Uni qui saluait naguère « l'organisation intuitivement supérieure » du plus grand bidonville d'Asie – Dharavi en Inde – « l'avenir de l'urbanisme » en valorisant, même sous des formes paradoxales, l'autogestion, l'autosuffisance et finalement le développement durable (Molga).

Métropoles du Sud global

Les grandes villes africaines sont des métropoles du Sud global. On l'a vu, la notion de Sud global suggère une hiérarchie épistémologique Nord/Sud dans une relation où l'acte de nomination est performatif : le Nord suppose une position haute et le Sud, une position basse (Dufour). Il est vrai que le Sud n'existe qu'en fonction d'un Nord qui le désigne comme tel. Le Sud global (*vs.* le Nord colonial) apparaît comme une métaphore-concept associée à un ensemble de politiques géographiques de dépossession et de reconquête et centrée sur la production du savoir par les subjectivités subalternes du monde globalisé. Dans un article consacré aux « Épistémologies du Sud », Boaventura de Sousa Santos décrit un dispositif herméneutique dont les piliers sont « l'écologie des savoirs » et « la traduction interculturelle ». L'écologie des savoirs est fondée sur l'idée qu'il n'existe pas de connaissance ou d'ignorance dans l'absolu et que le savoir scientifique occidental favorise les groupes sociaux qui y ont accès, ce qui implique qu'injustice sociale et injustice cognitive vont de pair. Le second pilier est constitué par la traduction interculturelle, « comprise comme la procédure créant une intelligibilité mutuelle entre les différentes expériences du monde, qu'elles soient disponibles ou possibles » (Sousa Santos 39–40). Il s'agit à la fois « d'identifier les restes eurocentristes du colonialisme » et de « revitaliser les possibilités historiques et culturelles du legs africain interrompues par le colonialisme et le néocolonialisme » (Sousa Santos 41).

Décrivant l'urbanisme dans un continent africain longtemps resté rural, Achille Mbembe évoque un type particulier de cité, des « villes-nomades ou saisonnières, qui se déplaçaient sans cesse, sur le modèle de la caravane » (Mbembe). Cette structure caravanière de la ville caractérise, selon lui, les mégapoles d'Afrique comme Johannesburg, Lagos ou Kinshasa, au sein desquelles une circulation intense des populations, des interactions socio-économiques continues et des trafics incessants tendent à abolir les limites entre ruralité et urbanité. Placée sous le règne de l'informel, la métropole africaine ne correspond à aucune carte ni plan et échappe à toute forme de régulation : elle se constitue ainsi en un réseau de multiples centres ou pôles, qui favorise les passages et les transits et construit une forme créolisante de cosmopolitisme mêlant apports extérieurs et créations endogènes. L'histoire culturelle du continent ne peut se comprendre en dehors du paradigme de l'itinérance, de la mobilité et du déplacement qui caractérise l'afropolitanisme selon

Achille Mbembe. Les grandes métropoles du Sud global sont désormais des centres actifs de la mondialisation autour desquels s'organise toute une série de flux économiques et culturels : Johannesburg apparaît comme un foyer d'intense création artistique et culturelle à l'instar de Harlem ou de la Nouvelle-Orléans autrefois pour les États-Unis.

La métropole postcoloniale, qui a intégré son origine coloniale, correspond au *third space* décrit par Homi Bhabha, un « tiers-espace » qui ne se réduit pas au mélange de deux états, mais rend possible l'émergence de nouvelles configurations caractérisées par un dépassement du binarisme colonial. La notion de *Global South* tend à définir la subjectivité politique transnationale des opprimés, des exclus et des exploités par les processus de la mondialisation, qui inventent, de fait, de nouveaux modes de sociabilité au sein des métropoles urbaines. Les rapports de domination génèrent un processus d'hybridation transculturelle au cours duquel certains éléments de la culture dominante sont incorporés par les colonisés, renégo-ciés et utilisés en retour de manière subversive. Les villes postcoloniales permettent donc de relire les traces du passé, entre lieu de mémoire, hyper-lieu et *third space*, et d'articuler de nouvelles formes identitaires. La dimension relationnelle déjà à l'œuvre à l'époque coloniale malgré le carcan impérial s'est accrue à l'ère postcoloniale avec l'accession à l'autonomie des subalternes qui s'approprient et réinventent l'espace légué par la colonisation (Garnier « Écrire les villes africaines postcoloniales »). La métropole postcoloniale, simultanément, accueille et cloisonne les diversités et les inégalités du monde, ce que traduit son tissu urbain souvent déchiré. Ainsi, les notions de « patchwork » et d'« archipel » lui sont associées comme à Nairobi, évoquée dans le travelogue de David Kaiza : « “Space” fractures Nairobi into an archipelago of interpretations, memories and postures, each island a universe. Thus patchworked, the city puzzles the outsider » (Kaiza 117).³ La ville postcoloniale est aussi un « hyper-lieu » (Lussault), désormais investie par la mondialisation et se démultipliant en localités particulières mises sous tension, branchées sur le reste du monde. Les mégapoles constituent des *hubs* connectés par-delà les longues distances si bien que le local se trouve relié avec une intensité particulière au global et aux dynamiques mondiales.

³ On renvoie aux travaux et à la thèse d'Aurélié Journo, « *Kwani?* : Agent de renouvellement de la vie littéraire kenyane ? Première approche d'une revue littéraire contemporaine » (Thèse : Université de Tours, 2014. <https://core.ac.uk/download/pdf/46810788.pdf>).

Dans *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, In Koli Jean Bofane illustre les méfaits de la mondialisation perçue à travers la représentation de la métropole de Kinshasa. Le titre articule d'ailleurs l'histoire coloniale (la référence à la conférence de Berlin et à Bismarck) et la mondialisation (le « *inc.* » des sociétés multinationales). Abrutant toute une série de sociétés internationales, dont des entreprises chinoises, plaque-tournante de tous les trafics, Kinshasa est une véritable jungle urbaine tiraillée entre La Gombe, appelée la « Ville », ancien quartier colonial devenu district résidentiel et centre des affaires, et la « Cité », au-delà du boulevard du 30 juin, tentaculaire et anarchique, qui échappe aux forces centralisatrices du pouvoir. Le roman peut se lire comme le roman d'apprentissage d'un jeune homme, issu d'une minorité ostracisée, qui « se mondialise » en gagnant la capitale, Kinshasa. Après avoir dérobé l'ordinateur portable d'une ethnologue belge au titre de réparation de la colonisation, le jeune Isookanga, Pygmée ekonda, entre en relation avec la mondialisation et, dès lors, se passionne pour la modernité de l'internet. Après s'être initié à la conquête commerciale et minière grâce au jeu vidéo *Raging Trade*, il s'installe à Kinshasa. Il y développe alors avec Zhang Xia, témoin de l'expansionnisme chinois, un commerce d'eau potable, agrémentée d'un parfum de viande boucanée afin de lui donner un goût de terroir et frappée d'un drapeau suisse comme garantie internationale d'asepsie, alliance du local et du global. Kinshasa, ville mirage, forme un véritable théâtre du monde, constitué par une « humanité qui galère » au sein de laquelle chacun joue son rôle et le met en scène :

[...] des mères-commerçantes, des émigrants ruraux, des péripatéticiennes mongo du clan Mongando, des coiffeurs-stylistes, des aspirants professeurs de droit et de mathématiques, des vendeurs de talisman, des mineurs en fugue, des intellectuels démobilisés, deux Mai-Mai en rupture de ban, des femmes et des hommes de Dieu, des réfugiés de guerre... (Koli 36–37)

La ville postcoloniale s'inscrit dans un mouvement qui constitue la planète entière en un monde de références communes, devient une ville-monde où se reproduisent massivement les mêmes phénomènes de globalisation, mais aussi de ségrégation.

La métropole du Sud global représentée par la littérature devient une sorte de jungle narrative qui produit des récits foisonnants et luxuriants entre picaresque et épique, notamment sous le régime du réalisme magique. Les misères sociales et les déchéances politiques, le chaos de la vie, sont alors transfigurés par une esthétique néo-baroque,

faite d'exubérance et d'excentricité qui subvertit le réalisme européen et colonial. Les romans mettant en scène les grandes métropoles du Sud global oscillent en permanence entre utopie et dystopie. Le caractère utopique tient à la puissance génésique de la ville qui devient la mère des récits à la fantaisie la plus débridée. C'est le cas de la Luanda légèrement futuriste de 2020 mise en scène par José Agualusa dans son roman publié en 2009, *Barroco Tropical*. Après la fin du pétrole, la crise éclate et donne à la ville une atmosphère putrescente et post-apocalyptique. Luanda, São Paulo da Asunção de Luanda, appelée affectueusement Lua, capitale-monstre, conserve une image coloniale avec la Termitière, « le plus haut gratte-ciel d'Afrique » (Agualusa Trad. Leibrich 44),⁴ jamais réellement achevé : la haute bourgeoisie vit dans les étages élevés avec des ascenseurs gardés par des hommes armés tandis que les galeries et le bas de l'immeuble sont habités par « toutes sortes de marginaux et de déshérités » qui « vivent là comme des rats, dans l'obscurité la plus totale » (Trad. Leibrich 51).⁵ Pour autant, elle incarne un monde proliférant et baroque, mis en valeur par l'esthétique du réalisme magique, selon laquelle Núbia de Matos – un mannequin ex-Miss Angola – tombe du ciel et s'écrase sur la route devant le protagoniste, l'écrivain borgne Bartolomeu Falcato, au moment où éclate une tempête tropicale et où la maîtresse de ce dernier, une chanteuse connue, lui annonce qu'elle le quitte. Cette « femme qui tombe » rappelle à la fois le titre du roman *Falling Man* (2007) de Don DeLillo et un épisode des *Satanic Verses* de Salman Rushdie où Gibreel, acteur confondu avec l'archange Gibreel, alias Gabriel, tombe sur l'Angleterre – mais sans s'écraser – d'un Boeing d'*Air India*, en compagnie de Saladin Chamcha. Il est d'ailleurs à noter que Gibreel fait un rêve de Pygmalion, celui de tropicaliser la ville de Londres :

Gibreel enumerated the benefits of the proposed metamorphosis of London into a tropical city : increased moral definition, institution of a national siesta, development of vivid and expansive patterns of behaviour among the populace, higher-quality popular music, new birds in the trees (macaws, peacocks, cockatoos), new trees under the birds (coco-palms, tamarind, banyans with hanging beards). (Rushdie 139)

⁴ « o mas alto arranha-céus de África » (Agualusa 56).

⁵ « por toda a sorte de marginais et deserdados », « Vive mali, como ratazanas, em plena es-curidão » (Agualusa 64).

La tropicalisation de Londres est accomplie dans une certaine mesure par Brian Chikwava qui nomme la capitale britannique, Harare Nord, en lien avec la capitale du Zimbabwe, dans le roman du même titre. Or Luanda est déjà une ville intensément tropicale, convulsive et éruptive, « une ville qui engendre des fous comme les lapines engendrent des lapereaux, avec la même joie prolifique et irresponsable » (Trad. Leibrich 130).⁶ Ingouvernable, elle semble échapper à tout contrôle tout en se précipitant vers le « *Grande Desastre* » (Aqualusa 93), dans une atmosphère à la fois festive et tragique. « Oui, la cité africaine, héritage colonial ou précolonial, est bien un cheval fou », écrit Patrice Nganang ; cette nef des fous constitue une figure du chaos au-delà de la cosmologie gréco-romaine ou de la pensée chrétienne (Nganang *Manifeste* 264). À l'opposé de l'image flamboyante associée à la représentation de Luanda qui, comme Bombay, est une « ville des fables » soumise à une esthétique parodique et carnavalesque (Prakash *Mumbai Fables*), on peut évoquer la ville de Mogadiscio, naguère carrefour commercial majeur entre les mondes arabe et indien, qui apparaît désormais comme un corps meurtri et une cité perdue dans l'œuvre de Nuruddin Farah, notamment dans la trilogie *Blood in the Sun* constituée par les romans *Maps*, *Gifts* et *Secrets*, où la Somalie est figurée comme un territoire littéralement infernal. Jungle des mafias, des chefs de guerre et des milices armées qui apparaissent comme autant de cercles de l'enfer, Mogadiscio se présente comme la capitale exsangue d'un « Fanatistan ».

Conclusion

Les métropoles africaines du Sud global conservent dans leur urbanisme la marque de leur origine coloniale. La ville coloniale constituait à la fois un modèle centripète puisqu'il agglomère au centre les représentations des autorités civiles, religieuses ou des puissances commerciales, et centrifuge car il assure une prise de contrôle sur les territoires ruraux situés alentour, qu'il s'agit d'administrer (Melé). Pour Felwine Sarr, la métropole africaine est une ville palimpseste où les couches se sédimentent à l'image de Dakar, cité en perpétuelle création et croissant de manière anarchique, qui entremêle son « histoire

⁶ « Luanda gera doidos com a mesma alegria prolifera e irresponsável com que as coelhas geram láparos » (Aqualusa 160).

semi-légitime et semi-mythique » et son « histoire coloniale » (Sarr 143). La configuration de la ville du Sud global répond à la dimension stratigraphique de la géocritique théorisée par Bertrand Westphal qui requiert de prendre en compte les dimensions diachronique et synchronique de la représentation spatiale, d'examiner l'impact du temps et de ses différentes strates, continuellement réactivables dans la perception d'un espace. L'ère postmoderne, comme l'âge postcolonial, correspond à une multiplication des centres après l'effacement relatif des grandes métropoles européennes. Contredisant le désir d'ordre et de séparation du colonisateur, la métropole postcoloniale produit des « zones de contact » (Pratt 4), des espaces de liminalité, des passages interstitiels où se négocient les chevauchements et les déplacements des différences culturelles selon un processus d'hybridation au sein duquel la synergie culturelle peut réellement opérer. Le tiers-espace vient perturber les histoires qui le forment et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui se constituent en espaces de résistance à la normalisation.

La mégapole du Sud global exerce désormais des fonctions stratégiques à l'échelle mondiale, constitue un centre qui organise des flux, génère des mobilités humaines et tend à liquider les institutions, les catégories et les délimitations installées. Associant flexibilité et fluidité, elle constitue une métaphore de la « modernité liquide » (*liquid modernity*) de Zygmunt Bauman et déjoue les essentialismes. L'afropolitanisme qui implique diverses formes de circulations et connectivités afro-diasporiques en régime de mondialisation postule l'attachement à des lieux précis du continent, qui correspondent souvent à de grandes métropoles du Sud global (Selasi). Les villes métropoles s'inscrivent dans un processus dynamique qui allie intégration locale croissante et régionalisation de la mondialisation. L'esthétique retenue par les œuvres mettant en scène la métropole globale oscille entre postmodernisme et réalisme magique, des modes narratifs qui ont en commun de provoquer une déstabilisation du sujet et des normes dominantes et d'entraîner un effet de défamiliarisation. Toutefois, si le postmodernisme entretient une forme d'aporie ontologique et un soupçon envers les structures mythiques, le réalisme magique répond par une reconstruction anthropologique et un engagement éthique même si c'est sur un mode subversif.

Bibliographie

- Agualusa, José Eduardo. *Barroco tropical*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 2009.
- Agualusa, José Eduardo. *Barroco tropical*. Trad. Geneviève Leibrich. Paris : Métailié, 2011.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge : Polity Press, 2000.
- Bessora. *Petroleum*. Paris : Denoël, 2004.
- Beti, Mongo. *Trop de soleil tue l'amour*. Paris : Julliard, 1999.
- Boto, Eza. *Ville cruelle*. Paris : Présence Africaine, 1971 [1954].
- Camus, Albert. *Le premier homme*. Paris : Gallimard, 1994.
- Chambers, Iain. « La temporalité, le territoire et le plan du discontinu. Le pessimisme matérialiste d'Antonio Gramsci et Edward Said ». *Tumultes* 35 (2010) : 119–132.
- Chamoiseau, Patrick. *Texaco*. Paris : Gallimard, 1992.
- Chikwava, Brian. *Harare North*. London : Jonathan Cape, 2009.
- Coquery-Vidrovitch, Catherine. « Villes coloniales et histoire des Africains ». *Vingtième Siècle* 20 (1988) : 49–73.
- Davis, Mike. « La planète bidonville : involution urbaine et prolétariat informel ». *Mouvements* 39–40 (2005) : 9–24.
- Davis, Mike. « L'écologie du bidonville ». Trad. Cyril Le Roy. *Écologie politique. Cosmos, communautés, milieux*. Dir. Émilie Hache. Paris : Éditions Amsterdam, 2012. 361–379.
- Diop, Pape Pathe. *La Poubelle*. Paris et Dakar : Présence africaine, 1984.
- Dubresson, Alain. « Les grandes villes africaines: trois questions sur le futur urbain du continent ». *L'information géographique* 67.1 (2003) : 66–82.
- Dufour, Françoise. « Dire le Sud: quand l'autre catégorise le monde ». *Autrepart* 41.1 (2007) : 27–39.
- Garnier, Xavier. « Écrire les villes africaines postcoloniales ». *Versants* 60.1 (2013) : 13–26.
- Garnier, Xavier. *Écopoétiques postcoloniales. Une expérience décoloniale des lieux*. Paris : Karthala, 2022.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement. The Climate Change and the Unthinkable* [2016]. *Le grand dérangement. D'autres récits à l'ère*

- de la crise climatique*. Trad. Morgane Iserte et Nicolas Haeringer. Paris : Wildprojet, 2021.
- Goerg, Odile et Xavier Huetz de Lempis, dir. *Histoire de l'Europe urbaine, Tome 5 : La ville coloniale xv^e-xx^e siècles*. Paris : Seuil, 2012.
- Home, Robert. « Shaping Cities of the Global South. Legal Histories of Planning and Colonialism ». *The Routledge Handbook on Cities of the Global South*. Eds. Parnell Susan and Sophie Oldfield. London and New York : Routledge, 2017. 75–85.
- In Koli, Jean Bofane. *Congo Inc. Le testament de Bismarck*. Arles : Actes Sud, 2014.
- Kaiza, David. « Benediction in Oyugis ». *Kwani ?* 5 (2008) : 80–137.
- Kourouma, Ahmadou. *Les Soleils des indépendances*. Paris : Seuil, 1970 [1968].
- Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000 [1974].
- Lopes, Henri. *Sur l'autre rive*. Paris : Seuil, 1994.
- Lopes, Henri. *Le Lys et le flamboyant*. Paris : Seuil, 1997.
- Lussault, Michel. *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*. Paris : Seuil, 2017.
- Mabanckou, Alain. *African Psycho*. Paris : Seuil, 2003.
- Mabanckou, Alain. *Lumières de Pointe-Noire*. Paris : Seuil, 2013.
- Mbembe, Achille. « Afropolitanisme ». *Africultures* 99–100 : 3–4 (2014) : 25–33.
- Melé, Patrice. *Patrimoine et action publique au centre des villes mexicaines*. Paris : L'HEAL, 1998.
- Molga, Paul. « Le bidonville est-il l'avenir de l'urbanisme ». *Les Échos*, 5 janvier 2016. <https://www.lesechos.fr/2016/01/le-bidonville-est-il-l-avenir-de-l-urbanisme-191105>. Consulté le 6 février 2022.
- Monénembo, Tierno. *Les Crapauds-brousse*. Paris : Seuil, 1979.
- Monénembo, Tierno. *Pelourinho*. Paris : Seuil, 1995.
- Nganang, Patrice. *Temps de chien*. Paris : Le Serpent à plumes, 2001.
- Nganang, Patrice. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*. Paris : Homnisphères, 2007.
- Nganang, Patrice. « La poétique du mapan. Thèses sur l'écriture africaine à l'heure de la globalisation ». *Les chemins de la critique africaine*. Dir.

- Georice Berthin Madébé, Sylvère Mbondobari et Steeve Robert Renombo. Paris : L'Harmattan, 2012. 251–59.
- Okri, Ben. *The Famished Road*. London : Vintage Books, 2003 [1991].
- Prakash, Gyan. « The Urban Turn ». *Sarai Reader 02 : The Cities of Everyday Life*. Eds. Ravi Vasudevan et al. Delhi : Centre for the Study of Developing Societies, 2002. 2–7.
- Prakash, Gyan. *Mumbai Fables*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*. London and New York : Routledge, 2000 [1992].
- Ravano, Lorenzo. « La notion de global South et l'histoire de la pensée politique ». *Crisol, Invention du Sud* 16 (2021). <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/312>. Consulté le 25 juillet 2022.
- Ritaine, Évelyne. « La barrière et le checkpoint : mise en politique de l'asymétrie ». *Cultures & Conflits* 73 (2009) : 15–33.
- Roy, Ananya. « Slumdog Cities: Rethinking Subaltern Urbanism: Rethinking Subaltern Urbanism ». *International Journal of Urban and Regional Research* 35.2 (2011): 223–238.
- Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*. London : Viking Press, 1988.
- Sarr, Felwine. *Afrotopia*. Paris : Philippe Rey, 2016.
- Sassen, Saskia. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press, 2001 [1991].
- Selasi, Taiye. « Bye-Bye, Babar (Or: What is an Afropolitan?) ». *The Lip*, 3 mars 2005. <http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>. Consulté le 16 novembre 2021.
- Sousa Santos, Boaventura (de). « Épistémologies du Sud ». Trad. Magali Watteaux. *Études rurales* 187 (2011) : 21–50.
- Soyinka, Wole. *The Interpreters*. London : Flamingo, 1987 [1965].
- Westphal, Bertrand. *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Minuit, 2007.

Portraying Power: Miguel Ángel Asturias's *Caudillo* and Francisco Toledo's Masked “Self-Portraits”

LOIS PARKINSON ZAMORA

englmi@Central.UH.EDU
University of Houston, U.S.A.

En cada lágrima un sistema planetario...

A solar system in every tear...

El Señor Presidente

(Asturias *El Señor Presidente* 265; *The President* 219)

Abstract: The dictator novel is an essential sub-genre of twentieth and twenty-first century Latin American fiction. This essay looks at the conventions of the dictator novel, with particular attention to how dictators (*caudillos*) are constructed as fictional characters. *Caudillos* are the mythic center of dictator novels, of course, so it is ironic that they are often blurred or disguised or hidden altogether. My primary example is *El Señor Presidente* (1946), by the Guatemalan author Miguel Ángel Asturias (1899–1974), who combines Mayan cultural beliefs with Surrealist narrative strategies. I am also interested in how *caudillos* are portrayed in the visual arts. I pair *El Señor Presidente* with the masked “self-portraits” by the Mexican painter Francisco Toledo. Toledo, like Asturias, draws upon his indigenous heritage (Zapotec, in Toledo’s case), and in particular his use of masks to suggest both power and deception. This intermedial comparison aims to analyze how absolute power is portrayed in Latin American fiction and art.

Keywords: Miguel Ángel Asturias, Francisco Toledo, dictator novel, masks, Maya, Zapotec, power

Dictator novels constitute a sub-genre of modern Latin American fiction. There are few novelists who have not been tempted to

represent the excesses of a strongman and the consequent oppression of the *pueblo* he controls.¹ *Caudillo* is the word typically used to describe men who wield absolute authority and who are, of course, the central figures in dictator novels. It is ironic, then, that in most dictator novels, these characters are blurred or disguised or hidden altogether. We see the consequences of their actions, but the source of their power – the *caudillo's* own person – is often behind the scenes, represented partially, pulling the strings. Secrecy and deception are basic to the *caudillo's* aura of invincibility, so it is not surprising that masks become both metaphors and materialization of this aura. In this essay, I will set masked “self-portraits” by the Mexican painter Francisco Toledo beside Miguel Ángel Asturias’s fictional *caudillo* in his novel *El Señor Presidente*, the better to compare their embodiments of power. In their respective media, both artists represent the power that masks confer, and both engage multiple cultural forms to do so.

Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*

The Nobel laureate Miguel Ángel Asturias (1899–1974) had intimate knowledge of the indigenous cultures of Guatemala.² He grew up among people of Maya heritage and studied Mayan culture as a graduate student of ethnology at the Sorbonne. The myths and social structures of the Maya people are the subject of several of his novels, and the cultural backdrop for all of them.³ In his brilliant dictator novel, *El Señor Presidente* (1946), Asturias engages the narrative energies generated by the violent cultural

¹ For an overview of this sub-genre, see Armillas-Tiseyra. Specific to Asturias and the Latin American dictator novel, see Bellini.

² The year before his death, the distinguished Guatemalan essayist, poet, and cultural critic Luis Cardoza y Aragón wrote a book about his friend Miguel Ángel Asturias in which he states: “Nacer en Guatemala es nacer en un mundo indígena omnipresente, inevitable, lo comprueba hasta el rechazo mismo de tal mundo” (“To be born in Guatemala is to be born into an indigenous world, omnipresent, inevitable, even if the proof of which is the rejection of that world.”) (Cardoza y Aragón 80; my translation). Alejo Carpentier makes this point more specifically: “In Asturias, the influence of the *Popol Vuh*, the books of the *Chilam Balam*, and the *Book of the Cachikeys* is a constant. All great mythologies, the great cosmogonies of the new continent, inspire images in his prose” (Carpentier 107).

³ For the engagement of indigenous cultural beliefs in Latin American works categorized as magical realism (including Asturias’s novels), see Camayd-Freixas and Bowers.

encounters that characterize Guatemala's history, setting the Mayan world view in (and against) modern dictatorship, and more particularly the dictatorship of Manuel Estrada Cabrera, president of Guatemala for twenty-two years, from 1898 to 1920. Asturias lived his first 21 years under Estrada Cabrera's shadow, and would later live under other dictators, one of whom delayed the publication of his novel for fourteen years,⁴ and another who caused him to live in exile for eight more.⁵ Estrada Cabrera was forced out of office, but "*cabrerismo*" (meaning the rule of a cruel strongman) was to continue for much of the twentieth century in Guatemala.⁶ Here, I begin with historical and biographical information about Asturias because he is less known than he should be, and because his experience of several dictatorships along with his study of Guatemala's indigenous cultures make him (in Gerald Martin's oxymoron) "*el más nacionalista y el más universalista*" – "the most national and universal" of twentieth-century Latin American writers (Martin xv).⁷

⁴ The novel was completed in 1933 and published in 1946. The author's note that follows the final paragraph reads "GUATEMALA, December 1922; PARIS, November 1925–September 1932." *El Señor Presidente* originated in a story published by Asturias in 1922 titled "Los mendigos políticos" (the political beggars). Asturias returned to Guatemala in 1933, where another dictator, Jorge Ubico Castañeda, had taken over the country. Asturias knew the risk of publishing a dictator novel under the watchful eye of a dictator, so he bided his time. Ubico's regime ended in 1944, at which point the democratically elected president, Juan José Arévalo, appointed Asturias as cultural attaché to the Guatemalan embassy in Mexico City. There, in Mexico City in 1946, he finally published his dictator novel, thirteen years after having completed it. In 1963, an English translation by Frances Partridge was published in London.

⁵ The other Guatemalan dictator under whom Asturias lived, Carlos Castillo Armas, staged a military coup against the democratically elected Jacobo Arbenz Gúzman in 1954. That year, Asturias went to Argentina, where he spent eight years in exile. Biographical and publication information is on the Nobel Prize website:

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1967/asturias/biographical/>
Accessed Feb. 2022.

⁶ Vargas Llosa's most recent dictator novel, *Tiempos recios* (2019, translated as *Harsh Times* in 2021) is about the military coup in Guatemala in 1954 that put yet another *caudillo* in power (with the help of the United States). Vargas Llosa's novel might thus serve as sequel to Asturias's novel.

⁷ Gerald Martin's "Introducción" to an indispensable anthology of stories, critical essays, chronology and bibliography titled *Miguel Ángel Asturias: Cuentos y leyendas*. Much of Asturias's short fiction collected here remains untranslated, and in these works, as well as in *Leyendas de Guatemala* and *Hombres de maíz*, Asturias's knowledge of Guatemala's indigenous culture is clear. *Hombres de maíz* (1949) was translated by Gerald Martin in 1988.

In 1923, at the age of 24, Asturias began a decade in Paris studying Maya legends, translating the *Popol Vuh*, the sacred book of the Quiché Maya, and working on his dictator novel.⁸ During this decade, he was in close contact with French Surrealists, especially André Breton, and with Latin American contemporaries who participated in Surrealist circles: the Cuban Alejo Carpentier (1904–1980), the Venezuelan Arturo Uslar Pietri (1906–2001), and his countryman and friend, Luis Cardoza y Aragón (1904–1992).⁹ Asturias's decade in Paris gave him ample opportunity to absorb the Surrealist technique of juxtaposing unlike entities. In *El Señor Presidente*, the author engages disparate world views including Surrealism itself, and exploits the narrative energies generated by their conflictual interactions. Mayan mythology, as Asturias knew very well, considers opposites to be complements rather than contradictions, but he nonetheless adopts Surrealism's strategy of unresolved antinomies.¹⁰ The mythic worldview of the Maya is placed in relation to modern ideas of republican governance in order to dramatize flagrant cultural disjunctions. In fact, Guatemala is not specifically referred to in *El Señor Presidente* while it is in Asturias's other novels – *Hombres de maiz* (*Men of Maize*, 1949), his banana trilogy (1950–60), and *Mulata de tal* (*Mulata*, 1963). However, the cultural context of *El Señor Presidente* is clear, as are the historical references to Estrada Cabrera's dictatorship.¹¹

⁸ Cardoza y Aragón writes that Asturias arrived in Paris in 1924 (Cardoza y Aragón 14). In 1930, Asturias published a compilation of Maya narratives titled *Leyendas de Guatemala*. It was immediately translated into French, and during his stay in Paris Asturias read Maya legends to live audiences to emphasize their orality. In this regard, see Cheymol. This book was translated into English only in 2011 as *Legends of Guatemala*.

⁹ Carpentier and Uslar Pietri would write dictator novels and Cardoza y Aragón would write *about* dictators: the latter's obsession with *cabrerismo* was lifelong. See Rendón.

¹⁰ The great ethnologist Dennis Tedlock describes this aspect of Mayan cosmology: To this day the Quiché Maya think of dualities in general as complementary rather than opposed, interpenetrating rather than mutually exclusive. Instead of being in logical opposition to one another, the realms of divine and human actions are joined by a mutual attraction. If we had an English word that fully expressed *the Mayan sense of narrative time*, it would have to embrace the duality of the divine and the human in the same way the Quiché term *cabuleu* or “sky-earth” preserves the duality of what we call the “world” (Tedlock 63–64, my emphasis).

¹¹ Asturias includes recognizable historical details (the prisons, the kangaroo courts, the attempt on the president's life, the co-opting of the army) and he also uses some of Cabrera's henchmen as models for his characters, particularly Francisco Gálvez Portocarrero for Angel Face, the President's “favourite.” When Cabrera fell from

The collisions and tentative accommodations of disparate cultures impel the novel's shifting narrative perspectives and unstable characterizations. Asturias's style has been called *surrealismo guatemalteco*, and the author acknowledges the term. In an interview in 1967, he states that his work has "a direct relationship to the Indians" and is also "similar to what the Surrealists around Breton wanted" (Chanady 140). In his Nobel Prize acceptance speech delivered that same year, he likens indigenous mythology ("the trappings of beauty") to a literary style "we might call surrealist."¹²

El Señor Presidente dramatizes the chaos and cruelty of dictatorship, and also its apparent endlessness. The President is in power when the novel begins, and he is in power when it ends; he neither develops nor changes: he is ubiquitous and eternal. To the contrary, the fortunes of the President's lackey Miguel Cara de Ángel ("Angel Face") rise and fall disastrously. The plot follows him and his beloved Camila, and ends with his horrific death and her exile. I will return to these characters but first let's consider Asturias's President, whom I will place briefly beside García Márquez's Patriarch in *The Autumn of the Patriarch* (1975).

García Márquez's dictator novel was published almost three decades after *El Señor Presidente*. It is likely that the young García Márquez had read Asturias's novel, and he would certainly have celebrated Asturias's Nobel Prize in 1967 along with the rest of Latin America. (Asturias was only the second Latin American writer to receive the Nobel prize, and the first novelist.) Latin American dictator novels share historical contexts and narrative conventions, and García Márquez's Patriarch and Asturias's President are branches of the same fictional family, but there are also differences. Whereas the Patriarch

power in 1920, Gálvez Portocarrero and other "favourites" were lynched by a mob in the principal plaza of the capital. Cabrera escaped that fate to spend the rest of his life in prison; he died in 1924 (Rendón 8; 15–25).

¹² In his Nobel Prize speech, one senses Asturias's surprise at this recognition, and also his awareness of Europe's ignorance of his own literary tradition. His speech is a long and detailed account of Latin American literature beginning with indigenous codices ("painted stories") and the narratives still passed orally from generation to generation. "They are accounts in which reality is dissolved in fable, legend and the trappings of beauty in which the imagination, by dint of describing all the reality that they contain, ends up re-creating a reality that we might call surrealist." <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1967/asturias/lecture/> Accessed May 2023.

appears frequently to his community (if only partially), the President is rarely seen by anyone other than his henchmen and his victims (who are then imprisoned for life or executed forthwith). The first time Asturias's President is introduced to the reader, he is, in fact, invisible:

...los centinelas, fantasmas envueltos en ponchos a rayas, que en las ventanas de los cuarteles vecinos velaban en pie de guerra, como todas las noches, al cuidado del Presidente de la República, cuyo domicilio se ignoraba porque habitaba en las afueras de la ciudad muchas casas a la vez, cómo dormía, porque se contaba que al lado de un teléfono con látigo en la mano, y a qué hora, porque sus amigos aseguraban que no dormía nunca. (9–10)

...sentinels presenting arms, as they stood at attention like ghosts in their striped *ponchos* at the windows of the neighboring barracks, keeping their nightly watch over the President of the Republic. No one knew where he was, for he occupied several houses in the outskirts of the town; nor how he slept – some said beside the telephone with a whip in his hand; or when – his friends declared he never slept at all. (10)

The President's paranoia is immediately established, as is the paradox of his amorphous ubiquity. The second time the reader glimpses him, he is described in realistic detail but only this once, and only briefly. Thereafter, we hear him (more than see him) as he issues orders to whip a hapless victim or imprison a presumed offender or rush a kangaroo court to dispense the inevitable death sentence. In one courtroom scene among drunken members of the tribunal, the President "who was giving the most finished performance of them all as an alcoholic, seemed on the point of passing out" (206). Performance masks reality and becomes it. The President, like the Patriarch, is a principle rather than a person.

If these fictional *caudillos* resemble each other in their generalized outlines, their necessary complement, their *pueblos*, are portrayed very differently. Whereas the binary relation (and distance) between García Márquez's Patriarch and his *pueblo* remains constant and they move as a single entity, Asturias's townspeople are variously situated with respect to the President, and confront their own particular horrors. In *El Señor Presidente*, we learn of the townspeople's various predicaments as they flap and flounder like puppets with tangled strings (a frequent metaphor in the novel) trying frantically to guess what the President wants, how to ingratiate themselves with him, or simply elude his reach.¹³ Most

¹³ The *esperpentos* (grotesque caricatures) in Ramón María del Valle-Inclán's theatrical work are comparable to some of Asturias's characters, and are staged for similar

are generic figures with distinct but related disasters: the Teacher, the woodcutter, the widower, the whore, the henchman, the sacristan, the student, the puppeteer, the beggars, all of whom operate in a historical fabric of contradictory traditions. There is no “we” narrator here (as in García Márquez’s novel) but rather a mockery of communal coherence. All dance to the same desperate tune of self-preservation, of course, but there is no bond among them. Rather, they lie to each other, submit reports on the “disloyalties” of their neighbors, and otherwise act to save their own skins. Here, it is not just the President who is caricatured (as in García Márquez’s novel) but also the *pueblo*. Asturias’s townspeople are comically complicit with the President, but the reader nonetheless sympathizes with them because they are struggling to avoid consequences that are random, irrational, unspeakable.

In one brilliant paragraph among so many, an old man who sells lottery tickets is described as a “skeleton silhouette whose bony limbs, jaws and fingers all seemed to be jerking on wires....In a voice that emerged simultaneously from his nose and his toothless mouth,” he cries (misspellings in Spanish are intended by the author):

“¡Amigo, amigo, la gúnica ley en egra tierra eg la lotería: pog lotería cae ugté en la cágcel, pog lotería lo fugilan, por lotería lo hagen diputado, diplomático, pregidente de la Gepública, general, minigtro! ¿De qué vale el egtudio aquí, si todo eg pog lotería? ¡Lotería, amigo, lotería, cómpreme, pueg, un número de la lotería!” Y todo aquel esqueleto nudoso, tronco de vid retorcido, se sacudía de la risa que le iba saliendo de la boca, como lista de lotería toda de números premiados. (122)

“The lottery is the only law on this earth, my friend! The lottery can send you to prison, have you shot, make you a deputy, a diplomat, President of the Republic, a general or a minister! What’s the good of work, when all this can be got by the lottery? It’s a lottery, my friend – so come buy a lottery ticket!” And the whole of that knotted skeleton, that twisted vine-stem, was shaken by laughter, which spouted from his mouth like a list of winning lottery numbers. (102)

The translator has chosen not to approximate the vendor’s speech impediment in her translation but here and throughout she manages to

purposes of social and political critique. Valle-Inclán’s influence on Asturias is discussed by María Cristina Villarrea. On Valle-Inclán’s influence, see also Rosado.

capture the shifting perspectives and multiple voices that characterize the surrealism of style and substance of the narrative.

The grotesque mixes with the gruesome as Asturias describes the tortures that beset the community. García Márquez's Patriarch orders the dismemberment of a presumed "enemy for life" but that horror takes place off stage, whereas the cruelty of Asturias's President's is detailed in plain sight. For those caught in the President's net, if they are not beaten to death they are thrown into festering prisons from which there is no escape (prisons for which Estrada Cabrera was infamous). Night falls on the town:

En los cuarteles sonaban los clarines de las seis, resabio de tribu alerta, de plaza medieval sitiada. En las cárceles empezaba la agonía de los prisioneros, a quienes *se mataba a tirar de años*. Los horizontes recogían sus cabecitas en las calles de la ciudad, caracol de mil cabezas. (20, my emphasis)

In the barracks the bugles were sounding six o'clock, echoing the anxiety of a tribe on the alert, or a besieged medieval town. In the prisons the agony of captives who were being slowly *killed by the passage of the years* began anew. The horizon withdrew its little heads into the streets of the town, a snail with a thousand heads. (19, my emphasis)

The cultural heterogeneity of Asturias's fictional world is evident, as are its conflicting temporalities: the asynchronous historical periods ("a tribe on the alert," "a besieged medieval town"), the military surveillance (their bugles mark time), prisoners are "shot by years" (*a tirar de años*), the horizon is personified, and animism transforms the town as the gaslights are lit ("a snail with a thousand heads"). Unannounced shifts between detailed realism and surreal abstraction occur throughout the novel, reflecting the juxtaposition of disparate world views that operate simultaneously and contentiously in so many of the scenes and settings. The reader is regularly wrenched from the progressive time of literary realism to an atemporal realm of mythic proportion. To make this disjunction specific, Asturias divides his novel into three sections: "Part I: The 21st, 22nd, and 23rd of April"; "Part II: The 24th, 25th, 26th and 27th of April"; and "Part III: Weeks, Months, Years..."

Beyond the characters whose fates are described in horrifying detail, Asturias surveys the *system* that allows a communal whole to be brutalized by a single "modern" part. Pre-modern societies tend to personalize relations of power and subordination – a kind of familial hierarchy that encodes the mutual dependence of *caudillo* and *pueblo*, but Asturias's hierarchy is of a

different kind. In the passage below, the narrator begins with the sleeping *pueblo* in order to move to its political and social *system* – a hierarchy dependent upon the President’s patronage, which covers a steep pyramid of privilege. The nocturnal cries of a mad beggar introduce the narrator’s description of this “informal vertical,” to use current watchdog parlance.¹⁴ The beggar’s cries echo through the “*calles intestinales*” (“intestinal streets” – translated as “twisting streets”) of the town:

...sin turbar con sus gritos desaforados la respiración del cielo ni el sueño de los habitantes, iguales en el espejo de la muerte, como desiguales en la lucha que reanudarían al salir el sol; unos sin lo necesario, obligados a trabajar para ganarse el pan, y otros con lo superfluo en *la privilegiada industria del ocio*: amigos del Señor Presidente, propietarios de casas – cuarenta casas, cincuenta casas – prestamistas de dinero al nueve, nueve y medio y diez por ciento mensual, funcionarios con siete y ocho empleos públicos, explotadores de concesiones, montepíos, títulos profesionales, casas de juego, patios de gallos, indios, fábricas de aguardiente, prostíbulos, tabernas y periódicos subvencionados.

La sanguaza del amanecer teñía los bordes del embudo que la montañas formaban a la ciudad regadita como caspa en la campiña. (18, my emphasis)

...his frantic cries disturbed neither the calm of the sky nor the sleep of the inhabitants, who were as alike one another in their simulation of death as they would be different when they resumed the struggle for life at sunrise. Some lacked the bare necessities of life and were forced to work hard for their daily bread, others got more than enough from *the privileged industries of idleness*: as friends of the President, owners of house-property (forty or fifty houses); money-lenders at nine, nine and a half and ten per cent a month; officials holding seven or eight different public posts; exploiters of

¹⁴ Corruption in Estrada Cabrera’s regime involved not only “industries of idleness,” as the quoted passage put it, but also commerce and agriculture. Catherine Rendón states: “Cualquier finquero u hombre de negocios necesitaba tener buenas relaciones con el señor Presidente para garantizar la seguridad de sus propiedades o negocios: títulos de propiedad, la importación de maquinaria, la exportación de cosechas y una constante mano de obra requería no sólo dinero, sino también la cooperación administrativa de los jefes políticos y del gobierno central. Así se perfeccionó un sistema políticó al servicio de la oligarquía nacional y del gobierno” [Any farmer or businessman would need to have good relations with the President to guarantee the security of his property or business: titles to their property, importation of machinery, exportation of crops and a constant supply of labor required not only money but also the administrative cooperation of political bosses and the central government. Thus was perfected a political system at the service of the national oligarchy and the government.] (Rendón 17, my translation).

concessions, pensions, professional qualifications, gambling halls, cock-pits, Indians, brandy distilleries, brothels, bars and subsidized newspapers.

The blood-red juice of dawn was staining the edges of the funnel of mountains encircling the town, as it lay like a crust of scurf in the plain. (18, my emphasis)

Asturias's sustained indictment of systemic abuses begins with a single beggar's lament and moves abruptly to a panoramic perspective: a lurid image of the town and its surroundings.

The word that describes the dawn (*sanguaza*) in the final sentence above refers to the red liquid that seeps from decomposing fish. I find no analogue in English, and the translator does as well as she can with "blood-red juice," not to mention the word "*caspa*" (literally dandruff, figuratively trash) that describes the sleeping town. Here we see Asturias's strategy of disjunction in a metaphoric nutshell: beauty and putrefaction, dawn and dead fish. Opposites co-exist and color each other as political corruption oozes everywhere, congealing the President's power, polluting the *pueblo*, and contaminating the natural world. Images of nature perverted recur as narrative perspectives shift, sometimes almost imperceptibly, from the political to the poetic, evoking a kind of terrible beauty, as above. It is as if the verbal surface has bubbled up unbidden from a subterranean world: the human relationship with the earth, so basic in Mayan mythology, is tainted and despoiled.

Asturias's metaphors of natural decay are reflected in his intestinal plot (if I may borrow his metaphor). There is no character who is not caught in the President's twisted plan to frame two subordinates for a murder that everyone (including the reader) knows they did not commit. The novel starts with the group of beggars who sleep on the porch of the Cathedral, where one of them in a fit of madness attacks and kills a colonel who is passing by. The President needs witnesses to testify against his "enemies," and this random murder provides the pretext. The beggars saw the murder and know who did it, but they are tortured till they agree to the President's lie that his "enemies" were the murderers. Ironically, the two targeted victims are loyal to the President but they possess a modicum of moral conscience, so the President considers them dangerous. Here and throughout, the paranoia of absolute power is reflected in the community's panic-stricken attempts to facilitate the President's plan. Events rush headlong and go nowhere; frantic activity is projected against the backdrop of a stalled communal history – a narrative tension that transforms the farcical energy of particular scenes into an allegory of

endless despair. *El Señor Presidente* lurches along an erratic trajectory of shifting temporal and cultural registers with interruptions, detours, blind alleys and other plot ‘diversions’ resulting from the meeting of disparate cultures and histories. It is as if the progressive logic of modern narrative had encountered an unspecified accumulation of discontinuous traditions and mythic byways, as indeed it has.¹⁵ For this reason, I will spend more time on plot details than is warranted by most dictator novels.

The number of plots and sub-plots that collide and collapse in *El Señor Presidente* would be comical were it not for the horrors they unfold. I have mentioned the primary plot, the President’s persecution of his “enemies,” around which multiple sub-plots circulate like small planets. In one, we follow a series of misunderstandings and coincidences that end with a new mother imprisoned and tortured as she hears the cries of her starving baby in the next cell; we know that both will soon die. In another, we see the panic-stricken wife of one of the President’s “enemies” rush to the President’s country mansion to plead for clemency, only to be refused entry. Asturias describes her despair: “el cuerpo se le fue resbalando de los hombros para abajo. Había quedado el vestido vacío...” (261); “her body was gradually slipping downwards from her shoulders to the ground. She was nothing but an empty dress...” (215) The metaphor is familiar: emptiness is endemic in dictator novels, despite the proliferation of plots. There are so many mixed messages and foiled plans that the narrative can be described as a combination of farce, melodrama and tragicomedy, a carnivalesque mode that allows the author to underline the fundamental irony of all dictator novels (and dictatorships): the strongman promises order and creates chaos. Both of the President’s “enemies” are caught, of course; one is shot while trying to escape the country and the other is tried and sentenced to death based on the beggars’ false testimony. These ragtag “witnesses” stand for the *pueblo* as a whole: impoverished and disabled, complicit and confused – the collective unconscious of a fragmented whole that has been poisoned by power. In a long paragraph, the narrator describes each of the beggars, concluding with one “who was exceedingly thin, blind in one eye, moustachioed and stank of old mattresses” (205). He is among the most fortunate (to

¹⁵ Françoise Perus makes this point more generally: “Latin American fiction tends above all to reactivate, to address its own context and confront its own traditions, the mythological beliefs and practices that enlightened rationalism claims to have left behind...” (Perus 58).

wit: the mattresses) but he, like the rest, is an archetype in an allegory of hellish injustice.

So the President's "enemies" are eliminated and the entire *pueblo* is entangled in the process, including the President's "favourite," Angel Face, and the latter's beloved Camila – the only characters who are given a semblance of interiority beyond the fear that inhabits everyone. To expedite the President's plan, Angel Face kidnaps Camila, the daughter of one of the targeted "enemies," but instead of using her to locate her fugitive father as he intends, he falls in love with her. The Teacher (*el Tícher*), who happens to appear in a bar where Camila is languishing from a sudden illness, suggests marriage as a remedy, which indeed leads to her rapid recovery. The Teacher is an incidental character of the kind appearing and disappearing in the flurry of sub-plots; he is not constituted as a psychological entity but rather as a social type who arises momentarily from the turbulent cultural substratum for the sole purpose of moving the primary plot along. We are told that he devotes his spare time

...al estudio de la teosofía, el espiritismo, la magia, la astrología, el hipnotismo, las ciencias ocultas Jamás habría sabido explicar el Tícher sus aficiones pro lo desconocido. (256)

...to the study of theosophy, spiritualism, magic, astrology, hypnotism and the occult sciences The Teacher had never been able to account for his addiction to the unknown. (211)

After performing the marriage, the Teacher disappears and we move back to the President, who is furious that his "favourite" has married the daughter of his "enemy." If we had imagined that love might offer an antidote to the chaos and cruelty, we were wrong. An "Under-secretary" tries to excuse Angel Face's careless behavior by telling the President that "love is an obstinate, over-confident, unscrupulous, deceitful emotion" (224), but the President nonetheless begins to plot against this new threat: happiness.

Angel Face is ordered to Washington to see which way the winds are blowing there, but as he gets off a train to board a ship he is betrayed by the President, who sends a double to take his place. Armed soldiers arrest Angel Face and throw him into one of the President's subterranean prisons. Again, a wife goes to plead with the President, but Camila is ignored and left to believe that her husband is dead. She gives birth to their child and leaves town: "El pequeño Miguel creció en el campo, fue

hombre de campo, y Camila no volvió a poner los pies en la ciudad” (338: “Little Miguel grew up in the country and became a country-man. Camila never again set foot in the city” (277). These two short sentences (in a paragraph of their own) conclude the penultimate chapter of the novel, and we are given to imagine that some viable future might still exist for Camila and her child, but the final chapter and an “epilogue” belie this possibility.

The final chapter, titled “Parte sin novedad” (“Nothing to Report”), is written by the Chief of Secret Police, who has been assigned to watch the prisoner in No. 17. His report describes the prisoner, desperate with grief, engraving Camila’s name on the wall amidst a welter of scrawled images that may be taken as symbolic parts of the broken whole that the novel describes: “un corazón, un puñal, una corona de espinas, un áncora, una cruz, un barquito de vela, una estrella, tres golondrinas como tildes de eñe y un ferrocarril, el humo en espiral ...” (343; “a heart, a dagger, a crown of thorns, an anchor, a cross, a little sailing-boat, a star, three swallows like the tilde on an ñ, and a railway-train with a spiral of smoke.” 281) Angel Face asks a fellow prisoner what crime he has committed; he responds that he had approached the President’s mistress, the daughter of a general. Angel Face begs the inmate to reveal her name, which he does. The reader is not told what name is given, but we know from Angel Face’s reaction that it is “Camila”. The Chief of Secret Police records the moment:

A partir de ese momento el prisionero empezó a rascarse como si le comiera el cuerpo que ya no sentía, se arañó la cara por enjugarse el llanto en donde solo le quedaba la piel lejana y se llevó la mano al pecho sin encontrarse: una telaraña de polvo húmedo había caído al suelo... (345)

From this moment, the prisoner began to scratch himself as if his whole body itched, although he had no more sensation in it; he tore at his face to wipe away tears where there was nothing but dry skin, and raised his hand to his breast but could not find it: a spiders-web of damp dust had fallen to the ground... (282)

The reader knows that Camila was not the President’s mistress, but Angel Face does not. Clearly, the President has concocted this additional torture for his “favourite.” We see the President’s ‘plant’, the unnamed cellmate, being paid off by the Chief of Secret Police and leaving the prison. In fact, the President’s agents are the only reliable and efficient element amidst the general chaos of the *pueblo*. The smug Chief of Secret Police describes

Angel Face's actions minute by minute, including the sickening mix-up between two identical buckets lowered daily into cell No. 17, one with food and the other with excrement. "Nothing to report" ends with the report of the death certificate of prisoner in No. 17: "Died of infectious dysentery." So the intestinal metaphor materializes and ends.

The short epilogue takes the reader back to the Cathedral porch where the novel began. The puppet-master who appeared there has now gone crazy and rushes about shouting "*¡Figurín, figuero/quién te figuró/que te hizo figural/de figurón*" (347; "Figurine, what figure-maker/figured you?/Who gave you the face/of a figure of fun?" 285). He thinks that he is the President, a "figure-maker" with his "figurines," and the puppet-master's wife (yet another desperate wife) pleads his innocence to anyone who will listen. Above this chaos, without warning, the scene shifts: "De pronto surgió la sombra del titiritero montado en una escoba, a su espalda las estrellas en campo de azur y a sus pies cinco volcancitos de cascajo y piedra" (349; "Suddenly the shadow of the puppet-master appeared riding on a broom against a blue background covered with stars, with five little volcanoes of gravel and stone at his feet," 287). By now we are accustomed to slipping from realistic descriptions to hallucinatory images. Here, in the same sentence, we move from the puppet-master's hallucinatory flight and its "blue background" to the rocky volcanic ground below. Once again, the text juxtaposes realism and surrealism, which here converge in a single volatile narrative moment. The epilogue (and the novel) conclude with a Catholic prayer. "The student" passes the Cathedral on his way home, where he finds his mother reciting the rosary: "For all those who suffer persecution by the law. For the enemies of the Catholic faith...*Kyrie eleison* [Lord, have mercy]." (287).

We may safely assume that the purpose of dictator novels is to impugn real dictatorships, and for this reason we may expect that they will be political and polemical. They are, but not by virtue of envisioning reforms or revolutions or corrections or cures. Rather, they tend to conclude with a fatalistic shrug and sometimes a gesture of false hope. The three-part conclusion of *El Señor Presidente* is no exception. The only characters who have been psychologically drawn are ultimately objectified as political types: Camila becomes one more (female) survivor and Angel Face one more (tragic) puppet.¹⁶ Their interiority does not distinguish

¹⁶ On Asturias's characters as political types, see van Delden.

them as individuals but serves instead to support the author's indictment of an immutable system. Their child is given a future that might mitigate the hopelessness of the ending, but the "nothing to report" statement that follows affirms the eternal *status quo*. The prayer at the end of the "epilogue" is a desperate gesture in a lost cause.

Despite this ending, *El Señor Presidente* achieves a sustained tension between the twin imperatives required by this fictional form: *description* and *prescription*. We have the accomplished past in the *descriptive* drama of a community entangled in a terrifying system, and we have the potential future in the *prescriptive* effect of the reader's experience of that system. Dictator novels defy the conventions of psychological realism but that does not mean that we are exempt from an emotional and political response to the horrors. Asturias's description of the grotesque cruelty of dictatorship is itself a powerful political prescription. Luis Cardoza y Aragón, in his book about Asturias and their shared experience of Guatemala's dictatorships, focuses on the collective portrait of suffering in *El Señor Presidente*: "...el personaje mayor es la angustia, la atmósfera sórdida, la omnipresencia del poder torvo y horrendo, el miedo espeso, la indecisión" ("...the main character is anguish, the sordid atmosphere, the ubiquity of fiercely horrendous power, dense fear, indecision") (Cardoza y Aragón 43, my translation).¹⁷ Asturias makes palpable the irrationality of dictatorship, the cruelty of absolute power, the obliteration of accountability, the destruction of community, and the total cancellation of human decency in a prose style that captures the paradox of political horror and possible transcendence. The many shifts in narrative perspective reflect (without defining) Latin America's co-existing traditions. Dictator novels necessarily engage the complexity of Latin America's cumulative cultures because they address the nature of actual dictatorships in the region, themselves products of competing world views. No dictator novel does so more artfully and effectively than *El Señor Presidente*.

¹⁷ Rendón cites this passage (11), changing the final word "decisión" (as it appears in Cardoza y Aragón's text) to "indecision." Along with Rendón, I believe that Cardoza y Aragón meant to say "indecision."

Francisco Toledo: Masks, Puppets and Angels' Faces

The term “ethnographic surrealism” has been used to describe Miguel Ángel Asturias’s fiction,¹⁸ and it also suggests the energy in paintings by the Mexican artist, Francisco Toledo (1940–2019). Toledo was born in Oaxaca of Zapotec heritage, and he spent time in France in the 1960’s, four decades after Asturias. The influence of the gurus of French Surrealism had waned by then, and it was Toledo’s older compatriot, the Mexican painter, Rufino Tamayo, who mentored him in Paris.¹⁹ There, the young Toledo learned to engage his indigenous Mesoamerican culture aesthetically and ideologically, as Asturias had done 40 years earlier. I will focus on the masked “self-portraits” of Toledo, which we might suppose were inspired by the use of African masks by French modernist icons (e.g. Picasso, Matisse, Braque). While these precursors were certainly influential, Toledo’s visual references are not to French Surrealism’s appropriated primitivism, but rather to actual Mesoamerican material and mythic practices.

None of Toledo’s hundreds of “self-portraits” conform to the usual meaning of the term – that is, to a recognizable representation of the artist. Instead, they depict masks on featureless faces, a multilayered self that accommodates competing cultures and registers of experience: empirical and metaphysical, human and animal, ancient and modern. These masked figures do not depict dictators as such but they share with Asturias’s fictional President a *conception* of power in which indigenous and modern cultures interact in ways that are unpredictable and explosive. Masks may empower the wearer for purposes that are destructive, as they are with the President, or uncertain, as they are in Toledo’s paintings. Indeed, Asturias’s character Angel Face is repeatedly said to be “as beautiful and wicked as Satan,” a phrase that might also describe the viewer’s ambivalence when confronting Toledo’s “self-portraits.”

¹⁸ The back cover of the English translation of *Legends of Guatemala* praises this early work by Asturias as “a groundbreaking achievement of ‘ethnographic surrealism.’” As suggested by this blurb, the term is commonly used, but for a consideration of its *usefulness*, see Clifford. See also Barahona.

¹⁹ Toledo was in Paris from 1960–1965. Tamayo had already spent a decade there (1949–1959), and shorter periods subsequently. See Molina’s discussion of Toledo’s early tutelage in Paris by Tamayo and also by Octavio Paz. This essay traces Toledo’s influences between 1953 and 1963 and between Oaxaca and Paris.



Fig. 1: Francisco Toledo, “Autorretrato” (“Self-Portrait,” ca. 1975). Mixed media on masonite (76 x 55.8 cm). © 2023 Artists Rights Society (ARS)/SOMAAP, Mexico City

Masks in modern Mesoamerica conceal individual faces behind the image of a type or archetype (witch, animal, *luchador libre*, caricatures of political figures), or they may be decorated with stripes or insignias or simply present a blank surface the shape of which *is* the mask. No matter the image or decoration, masks *generalize* the wearer. The sheer number of Toledo’s masked self-portraits flouts the medium and meaning of the term: these are not portraits of a single/singular self. Rather, these proliferating ‘selves’ challenge modern western ideas of individualism (and what could be more modern and western than the self-portrait?)

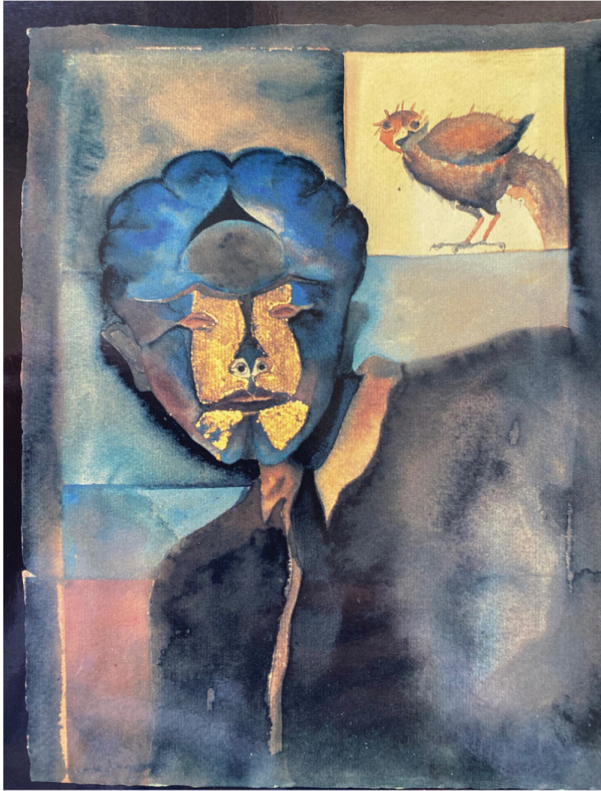


Fig. 2: Francisco Toledo, “Autorretrato” (“Self-Portrait,” ca. 1980). Watercolor and goldleaf on paper. © 2023 Artists Rights Society (ARS)/SOMAAP, Mexico City

by engaging collective beliefs and practices represented by and contained in masks.

Roberta Markman and Peter Markman, in their study of the meaning of masks in Mesoamerican cultures, write that the mask was used “as a central metaphor for the transformative relationship between matter and spirit” (Markman and Markman 151).²⁰ The Mexica and Maya

²⁰ They further explain that “the mask ... becomes the symbolic equivalent of the world of nature that ‘covers’ the animating spirit, just as the ritual mask covers the wearer who animates it” (151). This study addresses the cultural uses of masks not only



Fig. 3: Francisco Toledo, “Autorretrato con máscara” (“Self-Portrait with Mask,” 1987). Gouache and ink on paper (28 x 38 cm). © 2023 Artists Rights Society (ARS)/SOMAAP, Mexico City

gods themselves were depicted wearing masks (3–65). In Mesoamerica to this day, masks are considered to represent/contain the spirit of the *nagual* (sometimes spelled *nahual*), a primal energy that inheres in one’s circumstances and aptitudes. One’s *nagual* is identified according to calendrical information that is emblematically embodied in a totemic animal or bird or human figure or in a combination of creatures.²¹ According to tradition, the *nagual* is empowered when its image is painted or sculpted on a mask and worn during ritual performances. The mask is meant to terrify as well as empower – indeed, fear is integral to its power, and if conditions are propitious, the wearer will *acquire* the attributes

in pre-conquest indigenous cultures in Mesoamerica but also practices up to the present. The work of Francisco Toledo and his place in this on-going tradition are considered here.

²¹ In pre-Hispanic Mesoamerican codices, days have animal glyphs so the day of one’s birth has implications for one’s *nagual*. But not all masks are representations of *naguales*. The most prized pre-Hispanic masks are death masks, which have precious materials inlaid on their surface to accompany the dead on their journey, and also to connect the living to the spirit world. If the mask is well crafted, the spirits will protect the community. See this general but relevant website: <https://artsandculture.google.com/usergallery/IQLS1nWhZrj8Jw> Accessed Dec. 2022.

of the *nagual*. This transformation of the self by superhuman forces embodies a concept of an *alter ego* or *spirit-self* that moves the wearer toward nonrational experience. Basic to this process of transformation is loss of control: the spirit of the *nagual* is unpredictable, unknowable, fierce. Joseph Campbell asserts that “masks touch and exhilarate centers of life beyond the reach of the vocabulary of reason and coercion.”²² Francisco Toledo’s innumerable masked figures depict his relation to his own *nagual* – his unsearchable, shapeshifting, multiple selves. These are not self-portraits but a concept of being.

The “self-portrait” in Figure 1 depicts a masked male who manipulates the front legs of a dog in a kind of dance, as if the dog were his puppet. The man’s body is segmented in what appear to be mechanical moving parts; so, too, the dog’s, which appears to be split in two. In Figure 2, the *nagual* of the masked figure is a bird, and his mask a golden layer imposed on a hidden face attached to a man’s body. In both “self-portraits,” the masked man wears modern clothes, an indication that ancient forces continue to operate in modern selves. In Figure 3, the masked creature with two sets of ears, human and animal, appears to *be a nagual*. In all cases, Toledo’s figures are meant to exude this kind of primal power, as does Asturias’s fictional President, but to very different ends. In Toledo’s paintings, cultures converge whereas in Asturias’s novel, they collide.

I do not mean to suggest that Toledo’s masked self-portraits might serve to illustrate the disguised dictator in *El Señor Presidente* – quite the contrary for the reason I’ve just mentioned. However, they *are* comparable in their engagement of indigenous artifacts and cultural practices for the purpose of approaching the human will to power. Asturias’s early story titled “Leyenda de la máscara cristal” (“Legend of the rock crystal mask”) dramatizes the wild power of masks in Mayan culture, as do several of the “legends” included in his first book, *Leyendas de Guatemala* (Asturias “Leyenda de la máscara de cristal” 58–63).²³ The *nagual* moves Asturias’s characters from face to mask, individual to archetype, psychology to

²² Campbell continues this statement, asserting that masks point “directly to a *relationship between two terms*, the one empirical, the other metaphysical, the latter being, absolutely and forever and from every conceivable human standpoint, unknowable” (Campbell 70).

²³ This “legend” is one of four that were added later to the original edition of seven texts, five of which were labeled “legends.” For the history of this collection and its visual motifs, see Brotherston.

myth. The President's *nagual* is a demonic spirit force: his cruelty is epic in its proportions and material in its consequences. He hides behind the mask of his own face, his power made to seem impersonal, inevitable, a principle rather than a person. Then there is Asturias's character Angel Face, whose name describes his mask. He is a shapeshifter who begins as the President's henchman and ends as his victim. He is also the face/mask of the *pueblo*, all of whom are victims of the President's deceptions even as they also aspire to wear masks that resemble the President's own. The final image of the novel, quoted above, combines masks and puppets: the "figure-maker" with his "figurines." The mad puppeteer imagines that he is the President, the difference being that the President will continue to pull the strings and the puppeteer will not.

To compare visual and verbal embodiments of power risks homogenizing both, but the comparison I have proposed here also highlights differences. We have seen that on Toledo's canvases, differences are accommodated, and his "self-portraits" take their power from that fact, whereas in Asturias's pages cultures collide, the result being the suffering that is described in the novel. Asturias juxtaposes intractable differences, whereas Toledo juxtaposes and amalgamates. Both were deeply committed to embodying their indigenous cultures but Asturias lived the consequences of its oppression in Guatemala, whereas forty years later Toledo represents its tentative integration in Oaxaca. Rather than term their work "ethnographic surrealism," then, I would suggest "social surrealism" because theirs is surrealism with a social conscience. Both artist and novelist enrich the surrealism of their French precursors by incorporating the myths of their indigenous American cultures, and in this way contest the egocentric individualism of modern western culture that drives dictators in Latin America and beyond.

Works Cited

- Armillas-Tiseyra, Magalí. *The Dictator Novel: Writers and Politics in the Global South*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2019.
- Asturias, Miguel Ángel. *Leyendas de Guatemala*. Madrid: Editorial Oriente, 1930.
- Asturias, Miguel Ángel. *El Señor Presidente*. Madrid: Real Academia Española, 2020 [1946].

- Asturias, Miguel Ángel. "Leyenda de la máscara de cristal." *Leyendas de Guatemala*. Estella, Navarra: Salvat Editores, 1971. 58–63.
- Asturias, Miguel Ángel. *The President*. Trans. Frances Partridge. Long Grove, IL: Waveland Press, 1963.
- Asturias, Miguel Ángel. *Legends of Guatemala*. Trans. Kelly Washbourne. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 2011.
- Asturias, Miguel Ángel. *Mr. President*. Trans. David Unger. New York: Penguin Classics, 2022.
- Barahona, Byron A. "Writing Strangeness: Disrupting Meaning and Making Sense, A Modern Paradox in Miguel Ángel Asturias's 'Leyendas de Guatemala'." *Chasqui* 36.2 (Nov. 2007): 20–43. <https://www.jstor.org/stable/29742197>. Accessed Dec. 2022.
- Bellini, Giuseppe. "El Señor Presidente y la temática de la dictadura en la nueva novela hispanoamericana." *Anuario de Estudios Centroamericanos* 5 (1977): 27–53.
- Bowers, Maggie Ann. "Magical Realism and Indigeneity: From Appropriation to Resurgence." *Magical Realism and Literature*. Eds. Christopher Warnes and Kim Anderson Sasser. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 49–63.
- Brotherston, Gordon. "La herencia maya y mesoamericana in *Leyendas de Guatemala*." *Miguel Ángel Asturias: Cuentos y leyendas*. Ed. Mario Roberto Morales. Madrid/Paris: ALLCA XX, 2000. 511–24
- Camayd-Freixas, Erik. "Primitivism, Ethnography and Magical Realism." *Magical Realism and Literature*. Eds. Christopher Warnes and Kim Anderson Sasser. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 30–48.
- Campbell, Joseph. *The Flight of the Wild Gander: Explorations in the Mythological Dimension*. New York: Viking Press, 1969.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Miguel Ángel Asturias: Casi novela*. Mexico City: Ediciones Era, 1991.
- Carpentier, Alejo. "The Baroque and the Marvelous Real." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Eds. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke University Press, 1995. 89–108.
- Chanady, Amaryll. "The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Eds. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke University Press, 1995. 125–44.

- Cheymol, Marc. "Les Légendes du Guatemala : Retour à la littérature orale." *Miguel Ángel Asturias: Cuentos y leyendas*. Ed. Mario Roberto Morales. Madrid/Paris: ALLCA XX, 2000. 773–89.
- Clifford, James. "On Ethnographic Surrealism." *Comparative Studies in Society and History* 23.4 (Oct. 1981): 539–64. <https://www.jstor.org/stable/178393>. Accessed Dec. 2022.
- Markman, Roberta H. and Peter T. Markman. *Masks of the Spirit: Image and Metaphor in Mesoamérica*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.
- Martin, Gerald. "Introducción." *Miguel Ángel Asturias: Cuentos y leyendas*. Ed. Mario Roberto Morales. Madrid/Paris: ALLCA XX, 2000. xiii–xx.
- Molina, Carlos. "Francisco Toledo, sus inicios" ("Francisco Toledo, beginnings"). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)* 39.111 (2017) https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762017000200011. Accessed Oct. 2022.
- Morales, Mario Roberto, ed. *Miguel Ángel Asturias: Cuentos y leyendas*. Madrid/Paris: ALLCA XX, 2000.
- Perus, Françoise. "Modernity, Postmodernity, and Novelistic Form in Latin America." Trans. Amaryll Chanady. *Latin American Identity and Constructions of Difference*. Ed. Amaryll Chanady. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. 43–66.
- Rendón, Carmen. *La dictadura y el indígena en la obra de Luis Cardoza y Aragón*. Mexico City: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- Rosado, Juan Antonio. "Tres vasos comunicantes: *Tirano Banderas*, *La sombra del Caudillo*, y *El señor Presidente*." *Letras* 46 (2009). <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/1655>. Accessed May 2023.
- Tedlock, Dennis. "Introduction." *Popol Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. New York: Simon and Schuster, 1985.
- van Delden, Maarten. "Miguel Ángel Asturias y la modernidad literaria europea." *ALEPH: Revista de literatura hispanoamericana* 16 (enero de 2001): 77–86.
- Villarmea Álvarez, María Cristina. "Teatros de Marionetas: La influencia de Valle-Inclán en *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias." *Moenia* 12 (2006): 157–69. https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/5707/pg_159-174_moenia12.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Accessed May 2023.

Comparatisme et imaginaire du complot

CHLOÉ CHAUDET

chloe.chaudet7@gmail.com

*Université Clermont Auvergne / Institut Universitaire
de France*

Résumé: La littérature comparée et les *conspiracy studies* ne se sont pas encore vraiment rencontrées, alors même que le comparatisme pourrait apporter un nouvel éclairage sur les récits complotistes. Cet article pose quelques jalons pour une étude comparatiste de l’imaginaire du complot – qui englobe des représentations hétérogènes du devenir socio-historique fondées sur le motif du complot. Il insiste sur deux grandes orientations: d’une part, l’étude d’un corpus fictionnel passionnant par sa variété ; d’autre part, une approche interdiscursive attentive aux convergences et aux divergences multiples entre la fiction du complot et les soi-disant « théories du complot ». Une étude de cas souligne que l’analyse comparée de romans peut permettre d’apporter des réponses nuancées à certaines analyses réductrices qui circulent au sein des *conspiracy studies*. Elle est centrée sur deux fictions issues de l’espace littéraire atlantique en langues ouest-européennes, écrites pour l’une en français, pour l’autre en portugais: la trilogie ouverte par *Les Falsificateurs* (2007) de l’écrivain franco-étatsunien Antoine Bello, et le roman *O Último Voo do flamingo (Le Dernier Vol du flamant, 2000)* de l’auteur mozambicain Mia Couto. L’article vise ainsi à montrer que la littérature comparée pourrait singulièrement contribuer à une meilleure compréhension et à une approche plus subtile de l’imaginaire du complot.

Mots clés: littérature comparée, imaginaire du complot, discours complotistes, « théories du complot », récit, fiction, études transatlantiques

“Comparatism and the Conspiracy Imaginary.” Abstract : Comparative literature and conspiracy studies have not really met yet, although comparatism could shed new light on conspiracy narratives. This article offers tools for the development of a comparative approach to the conspiracy imaginary, here construed as various modes of representation of socio-historical processes based on the motif of conspiracy. It foregrounds two main orientations: first,

the study of an extraordinary diverse corpus of fictional conspiracy narratives; second, an interdiscursive approach pointing out the multiple convergences as well as divergences between conspiracy fiction and the so-called “conspiracy theories”. Two case studies further demonstrate how a comparative analysis of novels can provide nuanced answers to the reductive analyses that often circulate within conspiracy studies. The essay examines two recent literary fictions from the Atlantic area, written in West European languages – one in French, the other in Portuguese: *Les Falsificateurs* (*The Falsifiers*, 2007), the first work of a trilogy by Franco-American writer Antoine Bello, and the novel *O Último Voo do flamingo* (*The Last Flight of the Flamingo*, 2000) by Mozambican author Mia Couto. The article thus seeks to show that comparative literature could contribute to a clearer, subtler understanding of the conspiracy imaginary.

Keywords : comparative literature, conspiracy imaginary, conspiracy discourses, “conspiracy theories”, narrative, fiction, transatlantic studies

L'expression « théorie du complot » est attestée en anglais (« *conspiracy theory* ») dès la seconde partie du XIX^e siècle, où elle désigne les tentatives d'expliquer un phénomène particulier ou un ensemble de faits par l'action de mystérieux conspirateurs. En français, le terme « complotiste » est entré dans le *Petit Larousse* en 2017, pour qualifier des individus « récus[ant] la version communément admise d'un événement et cherch[ant] à démontrer que celui-ci résulte d'un complot fomenté par une minorité active ». Entre ces deux périodes, les explications et interprétations conspirationnistes¹ du devenir socio-historique ont proliféré à plusieurs reprises, dans l'espace atlantique et au-delà.

Le développement de ces discours² va de pair avec une généralisation problématique de l'expression « théorie(s) du complot ». Un exemple récent le souligne : le sondage intitulé « L'Épidémie dans l'épidémie: thèses

¹ J'entendrai ici les termes « complot » et « conspiration » (et leurs dérivés respectifs) comme des synonymes. De fait, la critique de langue française portant sur la période contemporaine préfère souvent le terme de « complot » à celui de « conspiration », davantage associé aux sociétés antiques, médiévales et d'Ancien Régime ; mais ce n'est pas le cas en anglais ni dans d'autres domaines linguistiques ouest-européens.

² Soit un ensemble diversifié, plus ou moins fourni, d'énoncés et de représentations constituant le langage de la vie sociale (Macherey 17).

complotistes et Covid-19 », publié le 28 mars 2020 par l'IFOP (Institut français d'opinion publique), la Fondation Jean-Jaurès et le site Internet *Conspiracy Watch*.

Les sondés se sont vus demander si le Covid-19, selon eux, « était apparu de manière naturelle », « a été développé intentionnellement dans un laboratoire », « a été fabriqué accidentellement dans un laboratoire », « n'existe pas réellement » ou enfin s'ils ne se prononçaient pas. [...] [L]e qualificatif [de « théorie du complot »] se retrouve dans les différents articles de presse consacrés à ce sondage, certains n'hésitant pas titrer : « Coronavirus : plus d'un quart des Français croient au complot ». Il est pourtant notable qu'aucun item ne mentionne le moindre complot. (Kreis et Giry)

De fait, aucune des interrogations soumises aux sondés n'évoque de *concertation secrète menée à des fins de domination*, définition minimale du complot que l'on serait bien en peine de retrouver dans l'étude critiquée, à juste titre, par l'historien Emmanuel Kreis et le politologue Julien Giry. À l'utilisation erronée du terme « complot » au sujet des discours concernés s'ajoute la question de la pertinence de les envisager comme des « théories ». Ni théories scientifiques (se définissant par leur réfutabilité) ni théories philosophiques (censées autoriser une discussion critique),³ les « théories du complot » semblent surtout constituer une étiquette dénigrante, qui fait en partie ressurgir les connotations les plus péjoratives du terme « théorie ».⁴ Pourtant, dans la sphère médiatique, rares sont celles et ceux qui pointent à la fois l'imprécision et l'effet disqualifiant, voire polémique de l'expression.

Mes réserves quant à l'expression « théories du complot » ne sont pas partagées par l'ensemble des chercheurs s'intéressant aux *conspiracy studies*, selon l'expression étatsunienne signant aussi l'origine principale de ce champ d'étude. Celui-ci est relativement récent : si l'essai *The Paranoid Style in American Politics* – (1964) de l'historien et politologue étatsunien Richard Hofstadter,⁵ spécialiste du maccarthysme, compte parmi les textes les plus connus (et les plus critiqués) au sein des *conspiracy*

³ Voir en particulier les deux ouvrages de Popper.

⁴ Soit un « ensemble de spéculations, d'idées gratuites ou irréalistes exprimées de façon sentencieuse ou pédante et présentées de manière plus ou moins scientifique » (*TLFi*).

⁵ L'essai d'Hofstadter est précurseur parmi d'autres : voir sur ce point K. Thalmann. Même si elle n'est pas entièrement consacrée aux discours complotistes, on peut du reste songer à une autre étude célèbre : voir Arendt.

studies,⁶ c'est surtout depuis la fin du XX^e siècle que les travaux sur le sujet – représentés au premier chef par des historiens, des politologues, des sociologues, des psychologues, des philosophes, ou encore des spécialistes des études médiatiques – ont commencé à se multiplier.⁷ À l'évidence, leur développement massif répond à la généralisation des adjectifs « complotiste », « conspirationniste » et de leurs équivalents et dérivés au sein des langues européennes, dans un contexte de déploiement progressif du numérique favorisant la diffusion des propos concernés.⁸ L'hétérogénéité de ce champ de recherche n'empêche pas d'y discerner une dominante : l'étude de discours centrés sur des complots non avérés, très communément qualifiés de « théories du complot » en dépit des critiques que suscite parfois l'expression (Chueca) et du choix de certains auteurs de plutôt parler de « pensée conspirationniste » (Taguieff), de « fantasmes de complot » (Wu Ming 1), ou encore, selon ma préférence, de « discours complotistes » (Morin et Mésengeau).

Ces rares précautions lexicales ne vont pas à l'encontre d'une autre grande tendance au sein des *conspiracy studies* : la volonté récurrente de considérer les discours conspirationnistes comme les symptômes de phénomènes surtout négatifs. Que les « théories du complot » soient par exemple perçues comme les signes cliniques d'une pensée délirante, comme les indices socio-anthropologiques d'une dépossession politique et/ou comme les manifestations rhétoriques de logiques d'exclusion (voir Butter et Knight), les discours concernés ne se contentent pas d'avoir mauvaise réputation : envisagés comme les indicateurs de divers

⁶ Selon Hofstadter, l'image d'un groupe de persécuteurs insidieux, dirigé non contre une personne en particulier – à l'inverse de la paranoïa comprise comme une pathologie clinique – mais contre tout un État, une nation ou une culture, est l'un des éléments constitutifs du « style paranoïaque » caractéristique des discours complotistes en politique. Pour une mise en perspective historique et critique, voir Giry, qui souligne notamment la tendance problématique, qui découle des analyses d'Hofstadter, à associer au conspirationnisme tout discours fondé sur une opposition entre « peuple » et « élites ».

⁷ Le *Handbook of Conspiracy Theories* de plus de 650 pages dirigé par Michael Butter et Peter Knight (2020) offre une bonne vue d'ensemble sur la dimension interdisciplinaire (mais accordant, comme on le verra, une place très réduite aux approches littéraires) de ce champ de recherche. Voir aussi France ; Boullier, Kotras et Siles.

⁸ Le premier volet de la série de pseudo-documentaires de Dylan Avery réinterprétant les attentats du 11 septembre 2001 au prisme du complot (*Loose Change*, 2005) est réputé pour être l'un des films les plus consultés en ligne de l'histoire d'Internet. Voir à ce propos Butter et Knight 1–3.

problèmes, ils sont souvent passés au crible d'approches étiologiques qui négligent, dès lors, leur dimension *créative*.

Or, il me semble que l'étude de la fiction pourrait susciter un regard plus nuancé sur les représentations dont ces discours participent, tout en nous aidant à mieux cerner leurs caractéristiques. En raison de leur narrativité constitutive,⁹ de nombreux énoncés gravitant autour de complots non avérés s'intègrent depuis longtemps dans les fictions qui sont au cœur de nos intérêts de chercheurs en littérature générale et comparée. Par sa dimension interdiscursive et interdisciplinaire, notre discipline semble du reste particulièrement apte à éclairer les rapports complexes entre les discours complotistes pseudo-factuels et les élaborations fictionnelles centrées sur le complot. Le comparatisme pourrait ainsi apporter de nouvelles perspectives sur l'imaginaire du complot dont ils relèvent tous deux.¹⁰ Je plaiderai donc ici pour une mise en relation des *conspiracy studies* et de notre discipline dans une perspective générale avant de comparer à ce titre deux fictions littéraires récentes issues de l'espace atlantique en langues ouest-européennes – l'une rédigée en français, l'autre en portugais : la trilogie ouverte par *Les Falsificateurs* (2007–2015) de l'écrivain franco-étatsunien Antoine Bello, le roman *O Último Voo do flamingo (Le dernier vol du flamant)*, 2000) de l'auteur mozambicain Mia Couto.

I. Au croisement de la littérature générale et comparée et des *conspiracy studies* : enjeux d'une rencontre

Les travaux faisant dialoguer études des discours complotistes et études de la fiction ne sont pas inexistant¹¹ mais leur proportion reste

⁹ Cela du fait même de la narrativité constitutive du complot, qui, plus qu'un thème figé, constitue un *motif*, autrement dit une unité figurative s'actualisant en tant que parcours narratif (Courtès, Greimas *et al.*).

¹⁰ Cet imaginaire correspond en l'occurrence à un mode protéiforme de représentation du devenir socio-historique fondé sur le motif du complot et ne correspondant pas à des faits avérés (se distinguant, en ce sens, des reconstitutions historiques documentant des complots avérés).

¹¹ Pour citer à la fois quelques études « canoniques » et récentes rédigées dans les deux langues de *Recherche littéraire*, voir, pour les études en langue française, Girardet ; Angenot ; Boltanski ; Aude et Tilliette ; Chelebourg et Faivre. Pour les études en langue anglaise, dont plusieurs relèvent des études culturelles, voir Roberts ; Jameson ; Knight ; Wisnicki ; Ziolkowski. Il faut toutefois préciser que la place accordée aux approches littéraires est loin d'être très importante dans l'ensemble de ces travaux.

largement à développer. Cet état de fait tient sans doute en partie au pluriculturalisme et au plurilinguisme de l'imposant corpus constitué par les fictions du complot, dont toute tentative d'étude systématique nécessite une « lunette » comparatiste, d'autant plus indispensable que certaines œuvres fondatrices n'ont pas été traduites.¹² Je me concentrerai ici sur deux grandes orientations, qui correspondent aux pistes de recherches les moins explorées au sein des (rares) travaux intéressés par la dimension littéraire et esthétique de l'imaginaire du complot. Les « feintises ludiques partagées » (Schaeffer) gravitant autour de complots non avérés – que je qualifierai désormais de « fiction(s) du complot » – offrent d'abord une belle occasion de tisser des liens entre différents domaines linguistiques et culturels mais également de développer une approche intermédiaire, que le corpus concerné encourage. Celui-ci invite également à envisager ses rapports complexes avec les « théories du complot » et à montrer ainsi ce que des approches littéraires attentives à la vie de la cité peuvent apporter à l'étude d'un imaginaire intrinsèquement interdiscursif.

Tisser des liens au sein d'un corpus fictionnel éclectique

À l'échelle internationale, le nombre de récits complotistes fictionnels est gigantesque. Je me focaliserai ici sur un type de fiction importante à l'ère contemporaine : celle qui met en intrigue des « méga-complots » (Campion-Vincent ; Taguieff), que je préfère qualifier de *complots à grande échelle*. À l'évidence, l'existence de fictions centrées sur des complots fantaisistes ne date pas d'hier. Plus récent est le développement massif d'œuvres imaginant des conspirations dont les visées excèdent une seule aire culturelle et linguistique¹³ – du moins pour les domaines linguistiques ouest-européens qui constituent mon terrain de recherche actuel. Originaires d'Europe de l'Ouest et en particulier de France, où leurs premières manifestations au tournant du XIX^e siècle partagent des

¹² À l'instar du nauséabond *Biarritz* (1868) de l'écrivain prussien Hermann Goedsche, alias Sir John Retcliffe, source essentielle de l'imaginaire antisémite du « complot juif mondial » qui s'est développé au tournant du XX^e siècle avec les terribles conséquences que l'on sait.

¹³ Il s'agit donc de ne pas systématiquement confondre la figure du réseau et le motif du complot à grande échelle : dans certains récits complotistes (fictionnels ou pas), des groupes très restreints de comploteurs peuvent tout à fait chercher à mettre en place un complot très étendu, qui rend leur rapport au réel de plus en plus fragile et permet ainsi de souligner leur dimension imaginaire.

points communs avec le *Geheimbundroman* allemand,¹⁴ ces fictions du complot à grande échelle essaient au XX^e siècle dans l'espace nord-atlantique avant d'intéresser des écrivain-es de l'espace sud-atlantique. En l'occurrence, développer une approche comparatiste de l'imaginaire du complot invite à situer les fictions qui contribuent à le façonner au sein de cette échelle intermédiaire de la mondialisation que représente l'aire atlantique.¹⁵

Dans ce contexte, la variété du corpus littéraire tient évidemment à sa pluralité linguistique, à laquelle s'ajoute la nécessité d'articuler l'étude de la *serious fiction* et celle de la *genre fiction*.¹⁶ Pour ne citer, dans l'ordre chronologique, que quelques-uns des noms les plus connus, la fiction du complot à grande échelle a été illustrée par Friedrich Schiller, George Sand, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Charles Dickens, Hermann Goedsche, Henry James, Joseph Conrad, Roberto Arlt, Ayn Rand, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Yambo Ouologuem, Theodore Roszak, Umberto Eco, Dan Brown ou encore José Saramago. En dépit d'élaborations esthétiques différentes, l'ensemble hétéroclite composé par ces auteur-es a contribué à façonner, dans des circonstances tout aussi diverses, un imaginaire transséculaire du complot à grande échelle. Il paraît donc temps de dégager les constantes et variations au sein d'un corpus qui est un véritable trésor pour les comparatistes.

La fiction du complot à grande échelle est un objet d'autant plus adapté à notre discipline qu'elle se décline dans divers champs esthétiques qui excèdent la littérature – en particulier, le cinéma et les séries télévisées. Pour prendre l'exemple d'une forme narrative particulièrement accueillante pour les intrigues complotistes, le développement du roman d'espionnage est indissociable de celui du film d'espionnage. Sans *The Secret Agent* (1907) de Joseph Conrad ou *The Thirty-Nine Steps* (1915) de John Buchan, le cinéma d'Alfred Hitchcock mettant en scène des complots à grande échelle aurait un peu perdu de sa superbe, en dépit de

¹⁴ Sur les liens entre *Geheimbundroman* et imaginaire du complot, voir M. Thalmann; Ziolkowski.

¹⁵ Voir Moura et Porra ; Laborie, Moura et Parizet ; Clavaron et Moura.

¹⁶ L'expression anglaise « *genre fiction* » me semble préférable à celle de « fiction populaire » ou « littérature populaire » : sa charge connotative m'apparaît moins forte, dans la mesure où elle permet surtout d'insister sur les codifications qui régissent le type de fiction concerné (roman policier, roman d'espionnage, science-fiction...). Je partage en ce sens le choix lexical défendu par Besson.

la grande liberté qui oriente ses traductions filmiques des deux romans (*The Thirty-Nine Steps*, 1935 ; *Sabotage*, 1936). *Mutatis mutandis*, il en va de même de Fritz Lang ayant adapté en 1944 *The Ministry of Fear* (1943) de Graham Greene. Dans une perspective un peu différente, la narration sérielle (Goudmand) dans laquelle s'inscrivent à la fois les romans-feuilletons conspirationnistes du XIX^e siècle et des séries télévisées importantes dans l'histoire de l'imaginaire du complot (*The X-Files*, *Utopia*, *Mr. Robot...*)¹⁷ invitent à des confrontations transséculaires et transmédiales qu'il reste plus généralement à développer dans le champ comparatiste.

Comparer les « théories du complot » et les fictions

Un autre type d'approche que l'on pourrait qualifier d'interdiscursive semble par ailleurs indispensable pour développer une étude comparatiste de l'imaginaire du complot soucieuse des articulations entre les discours fictionnels et la vie de la cité. Comment en effet étudier le vaste ensemble des discours complotistes fictionnels en le dissociant des discours complotistes pseudo-factuels dont l'élaboration est souvent concomitante ? Reste à savoir comment procéder pour montrer ce que le comparatisme d'aujourd'hui peut apporter.

Une première piste, que je suivrai dans la seconde partie de cet article, consiste à mettre à l'épreuve, par l'étude de fictions, les propos critiques sur les discours conspirationnistes. Parce qu'ils sont rarement produits par des spécialistes de littérature, les analyses des énoncés complotistes tendent en effet souvent, surtout en France, à négliger leur polysémie et leur polymorphie. À l'encontre des figures conspiratrices néfastes sur lesquelles s'arrêtent souvent les représentant-es des *conspiracy studies*,¹⁸ les

¹⁷ Respectivement réalisées par Chris Carter *et al.* (1993–2002), Dennis Kelly (2013) et Sam Esmail (2015–2019).

¹⁸ Un exemple typique en est fourni par le chercheur français Pierre-André Taguieff: assez peu connu hors de l'Hexagone, celui-ci a produit un grand nombre d'études à charge sur les discours complotistes, dans une perspective qui cherche à se rapprocher de l'histoire des idées. Ses ouvrages et articles foisonnent de formules déclinant l'idée selon laquelle « la théorie du complot, qui postule que la manipulation mène l'Histoire, fonctionne de concert avec la diabolisation » (Taguieff 127–28). Sans épiloguer sur la pertinence d'employer sans distance l'expression « théorie du complot » (Taguieff employant d'autres expressions ailleurs dans le même ouvrage), les conspirateurs fantasmés par les adeptes des discours complotistes sont ici associés

fiction du complot (re)configurent en partie l'idéal-type romantique du conspirateur émancipateur,¹⁹ de *Joseph Balsamo* (1846–1849) d'Alexandre Dumas à *RCE* (2022) de Sibylle Berg en passant par *El reino de este mundo* (1943) d'Alejo Carpentier, pour ne citer que trois exemples en langue française, allemande et espagnole. Plus généralement, les *conspiracy studies* ont des difficultés à prendre en compte le fait qu'un discours complotiste puisse être décalé – qu'il s'agisse de parodie, d'ironie ou d'humour.²⁰ Or la fiction du complot explore cette possibilité, à l'instar des deux nouvelles *La Muette* (1870) d'Alexandre Pothey et *La Secta del Fénix* (1952) de Jorge Luis Borges. Dans la première, l'écrivain français dépeint avec légèreté une société conspiratrice tellement secrète et omniprésente que le signe de reconnaissance de ses membres est précisément de ne pas en avoir. Dans la seconde, publiée dans l'édition de 1956 de *Ficciones*, Borges dévoile peu à peu, en enchaînant les références ésotériques, la teneur d'un mystérieux complot intercontinental – jusqu'à ce que le lecteur comprenne que le « secret » des conspirateurs n'est autre que la masturbation. Les deux nouvelles raillent ainsi l'imaginaire du complot en perturbant sa portée, d'une manière sans doute plus efficace que les critiques *ex cathedra* du conspirationnisme.

Une seconde piste d'étude interdiscursive est plus centrée sur la question des rapports entre les fictions du complot et les « théories du complot ». Cette approche suppose de s'éloigner quelque peu des objets d'étude habituels des comparatistes français pour aborder le champ des études culturelles (Clavaron). Dans cette perspective, l'idée n'est pas de renoncer à toute étude microtextuelle, stylistique ou philologique, mais, d'abord, de réfléchir aux manières multiples dont les représentations complotistes informent la création esthétique : les rencontres entre les discours complotistes pseudo-factuels et les élaborations fictionnelles débouchent-elles sur des œuvres manichéennes, voire thétiques ou mènent-elles plutôt à une déconstruction de la pensée complotiste que les « théories du complot » tendent à cultiver ? Entre ces deux

à des figures néfastes qui ne rendent pas justice à l'extrême variété des protagonistes peuplant la fiction du complot.

¹⁹ Pour une mise en perspective dix-neuviémiste, voir Tardy ; pour un exemple de reconfiguration « postromantique » de la figure du conspirateur (dans l'œuvre d'Antoine Bello, dont le présent article aborde d'autres aspects), voir Chaudet.

²⁰ Stewart est l'auteur de l'une des rares études à envisager que les discours complotistes puissent être drôles; voir aussi l'ouvrage collectif à paraître de Giry et Van de Winkel.

possibilités, quelles sont les variations possibles ? Le but est ici de développer une analyse croisée des discours socio-politiques et des productions esthétiques à partir d'objets qu'il est assez facile d'identifier, en particulier pour des étudiant-es,²¹ et qui offrent ainsi l'occasion de pratiquer une approche sociocritique ou sociopoétique (Angenot ; Zima ; Montandon). La démarche inverse s'avère tout aussi productive : étudier la dimension imaginaire des « théories du complot », en se fondant par exemple sur les apports de la narratologie transmédiée (Baroni « Pour une narratologie transmédiée ») ou, plus généralement, sur une étude des systèmes métaphoriques et symboliques (Durand *Les Structures*), peut permettre d'exhiber le caractère fictif de discours inscrits dans un système de production et de réception réfutant pourtant leur dimension imaginaire même. Umberto Eco semblait ne pas inviter à autre chose en observant, à propos de l'un des plus célèbres pamphlets complotistes de l'époque contemporaine : « Entre 1797 et 1798, en réponse à la Révolution française, [Augustin] Barruel écrit ses *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, un livre apparemment historique qui se lit comme un roman-feuilleton » (« Protocoles fictifs » 144). Ce type d'analyse pourrait notamment contribuer à désamorcer la radicalité du discours défendu par les pseudo-essais et les pseudo-documentaires qui parcourent l'histoire de l'imaginaire du complot. C'est à ce titre qu'elle sert sans doute le mieux une pratique comparatiste engagée dans la vie de la cité.

II. De quelques réponses romanesques à certaines affirmations récurrentes au sein des *conspiracy studies*

Concentrons-nous à présent sur un corpus transatlantique resserré, composé de fictions littéraires : la trilogie *Les Falsificateurs* (2007), *Les Éclaireurs* (2008) et *Les Producteurs* (2015) de l'écrivain franco-étatsunien Antoine Bello, *O Último Voo do flamingo* (2000) de l'auteur mozambicain Mia Couto. Publiés en une période de prolifération manifeste, à l'échelle

²¹ À condition de bien se limiter aux figurations de *complots*. On peut à ce titre se poser trois questions : (1) Est-il question d'un projet concerté entre au moins deux individus? (2) La concertation de ce projet est-elle présentée comme secrète? (3) Le projet s'inscrit-il, à court, moyen ou plus long terme, dans une volonté de domination?

internationale, des discours complotistes, ces romans infléchissent certaines représentations fréquentes au sein des *conspiracy studies* : d'une part, l'idée selon laquelle un complot serait essentiellement néfaste, voire destructeur²² ; d'autre part, l'association des fantasmes complotistes actuels à une réapparition du mystère au sein de sociétés occidentales sécularisées²³ – deux facettes d'une même médaille selon les études reliant le succès actuel de l'imaginaire du complot à la résurgence de figures diaboliques que la modernité n'aurait pas réussi à faire disparaître des représentations collectives.²⁴ Dans un cas comme dans l'autre, les discours conspirationnistes sont perçus comme les sombres manifestations d'une vie sociale problématique. Or, en nuanciant la connotation négative du complot et en nous invitant à questionner son articulation avec l'irrationalité, les romans de Bello et Mia Couto offrent un aperçu révélateur de la complexité et de la richesse de l'imaginaire du complot. Ils soulignent ainsi tout l'intérêt qu'y revêtent les récits complotistes fictionnels.

Le complot fictif comme réaction à un inacceptable

Contredisant parfois l'association, aujourd'hui répandue, du complot à un projet néfaste, la fiction du complot accorde une place non négligeable à des personnages de conspirateurs magnanimes. Visant à corriger ce qui fait défaut dans la réalité socio-politique figurée par la diégèse, leurs projets secrets sont à envisager comme des réponses dynamiques à un état de fait présenté comme inacceptable. La trilogie d'Antoine Bello s'intègre parfaitement dans cette configuration, qui tient en partie à son réinvestissement de *topoi* romantiques (Chaudet). L'écrivain franco-étatsunien y narre le parcours d'un jeune homme d'origine islandaise, Sliv Dartunghuver. Au début du premier tome, situé à l'orée des années 1990, Sliv est recruté par le « Consortium de Falsification du Réel » (CFR), une « organisation internationale occulte [...] qui opère sur les cinq continents » (Bello *Falsificateurs* 44). Infiltrés dans diverses institutions officielles leur servant de paravent, les membres de cette société secrète « échafaudent

²² Pour ne citer que trois exemples en langue française, voir Angenot ; Rogozinski ; Taguieff.

²³ Voir par exemple l'étude en langue française de Danblon et l'étude en langue anglaise de Ziolkowski.

²⁴ Voir par exemple Popper ; Aspren, Dyrendal et Robertson.

des scénarios parfaitement plausibles, auxquels ils donnent ensuite corps en altérant des sources existantes, voire en en créant de nouvelles » (45). Le projet conspirateur à grande échelle que dépeint la trilogie est ainsi fondé sur des falsifications clandestines ayant fréquemment pour cible une opinion publique mondiale.

D'emblée, les mystifications élaborées par les comploteurs au sein de la diégèse sont du reste associées à des créations imaginaires, à tel point que la trilogie tend parfois à rapprocher les agents du CFR d'auteurs de fictions. Leur tâche consiste en effet à rédiger des dossiers composés de deux parties: « Traditionnellement, l'auteur expose son scénario dans la première partie: que s'agit-il de faire croire? Dans la deuxième partie, il dresse la liste des mesures à prendre pour crédibiliser le scénario » (Bello *Falsificateurs* 51). Cette bipartition correspond aux deux grandes qualités exigées des agents du CFR, respectivement incarnées par les personnages de Sliv et de la froide Lena Thorsen: l'imagination, et une rigueur mise au service de l'authenticité. Si cette articulation pourrait rapprocher les projets des falsificateurs de l'élaboration de récits manipulateurs tenant plus du *storytelling* managérial ou politique (Salmon) que de la « feintise ludique partagée », la trilogie valorise surtout le personnage de Sliv et ses capacités d'invention. Bello fait ainsi sortir son propre récit complotiste du domaine des énoncés révélateurs (de tel problème mental et/ou social) pour le relier à celui des projets créateurs.

En outre, les conspirateurs émancipateurs et éclaireurs²⁵ peuplant sa trilogie visent sans cesse à améliorer les composantes problématiques de la réalité socio-politique élaborée par le récit. La première falsification du personnage de Sliv consiste ainsi à truquer le manuscrit posthume d'un célèbre anthropologue pour sensibiliser l'opinion internationale à la cause des Bochimans du Kalahari, peuple d'Afrique australe menacé par l'exploitation industrielle des mines de diamant (Bello *Falsificateurs*). Dans le troisième tome, le protagoniste invente une civilisation maya oubliée, les Chupacs – qui, à l'inverse des autres Mayas, se serait caractérisée par sa non-violence et sa tolérance (Bello *Producteurs*). La générosité enthousiaste qui anime Sliv est ainsi mise au service de l'idéal de concorde qui anime les membres du CFR, dont sont explicitement valorisées les « fins [...] humanistes » (92). On est en l'occurrence plus

²⁵ Je fais ici référence au titre du 2^e tome de la trilogie d'Antoine Bello, *Les Éclaireurs* (2008). Sur les liens entre le complot du CFR et les Lumières au sens historique du terme, voir Chaudet.

proche de l'utopie un peu mièvre que des visions crépusculaires du devenir socio-historique qui sont régulièrement associées à l'imaginaire du complot (Angenot).

Il en va un peu différemment dans *O Último Voo do flamingo*, qui articule les motifs du complot et de la magie. Situé dans les années 1990, dans le village mozambicain imaginaire de Tizangara, le roman de Mia Couto ne déroge pas totalement à la connotation négative de la magie conspiratrice (Rabo), mais a pour originalité de la présenter comme une réaction pour le moins énergique à l'ingérence occidentale post-indépendantiste. Les explosions de casques bleus causées par un accord secret entre le sorcier Zeca Andorinho et les femmes du village y sont en effet dépeintes comme une « punition [...] des mâles étrangers, surtout s'ils port[ent] l'uniforme des Nations Unies » (« *Carecia-se de castigo contra os olhares compridos dos machos estrangeiros. Sobretudo, se fardados de soldados das Nações Unidas* », Couto 161, trad. 137) Choix diégétique suffisamment rare pour être signalé, la participation des femmes à la conspiration contribue à son succès – quand bien même leur statut en est aussi réduit à celui d'objet sexuel : elles sont chargées de séduire les soldats pour les faire ensuite exploser grâce au sort du magicien. Si la dimension constructive du complot est loin d'être aussi évidente que chez Bello, le projet secret des habitant-es de Tizangara ne s'en définit pas moins par son caractère entreprenant. Le récit complotiste inventé par Mia Couto n'est pas juste *symptomatique* d'une ingérence occidentale problématique à laquelle il se contenterait de donner forme littéraire : il souligne également qu'un complot fictif peut posséder une visée émancipatrice. C'est dans la représentation romanesque de cette possibilité qu'il rejoint surtout Bello.

De fait, si « l'ordre du monde est [généralement] menacé par [l]e chaos au service duquel travaille le sorcier » (Garnier 89), c'est à un ordre contestable que s'attaque le complot orchestré par Zeca Andorinho. Soulignée à plusieurs reprises dans *O Último Voo do flamingo*, la lubricité des casques bleus visés par la conspiration rappelle sans ambiguïté l'association topique de la colonisation européenne à une pénétration, voire à un viol.²⁶ De ce point de vue, la figure du sorcier est moins

²⁶ Pour citer un exemple assez connu, l'écrivain congolais Sony Labou Tansi déclarait ainsi dans un entretien : « J'écris en français parce que c'est dans cette langue que le peuple dont je témoigne a été violé, c'est dans cette langue-là que moi-même j'ai été violé » (Orisha 30).

résolument destructrice que vengeresse, dans le cadre d'une conspiration mue par une volonté de revanche post-coloniale. En dépit de sa violence, le récit complotiste de Couto invite ainsi à nuancer l'association du complot à un projet exclusivement néfaste. Si l'axiologie opposant conspirateurs et cibles du complot est globalement plus marquée dans le roman de Bello que dans celui de Couto, les deux œuvres soulignent ainsi que les connotations négatives de la conspiration, actuellement récurrentes au sein des *conspiracy studies*, ne valent pas règle absolue : selon des dominantes différentes, la littérature imagine des complots à visée émancipatrice depuis plusieurs siècles.²⁷

Reconfigurations plurielles d'un désenchantement occidental

Le lien entre le succès contemporain de l'imaginaire du complot et un « renouveau de l'enchantement²⁸ » est régulièrement pointé, en des termes variés,²⁹ par une critique signalant en particulier la vogue renouvelée de l'ésotérisme, et associant plus généralement la pensée complotiste à une irrationalité à combattre.³⁰ À l'évidence, *O Último Voo do flamingo* invite à situer cette doxa, dont le roman mozambicain se distingue : l'articulation du complot et d'actes magiques s'effectue au sein d'une fiction ancrée dans un contexte culturel qu'il est pour le moins problématique d'associer à un renouveau de l'enchantement. Dans l'œuvre de Mia Couto, les conséquences surnaturelles du complot intégrant la sorcellerie (ne subsistent à chaque fois des casques bleus que leurs pénis) étonnent ainsi surtout le représentant de l'Occident : l'inspecteur italien Massimo Risi, chargé par les Nations-Unies d'enquêter sur ces explosions ciblées. Le sentiment d'étrangeté du personnage d'enquêteur est accentué

²⁷ Pour ne citer que deux exemples plus anciens : *L'Envers de l'histoire contemporaine* (1848) d'Honoré de Balzac, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) d'Enrique Vila-Matas.

²⁸ En réponse au célèbre essai de Max Weber constatant le « désenchantement du monde » (« *Entzauberung der Welt* ») dans le contexte occidental contemporain (*Wissenschaft als Beruf*, 1919), voir en particulier Durand « Le renouveau ».

²⁹ Par exemple, parmi les essais déjà mentionnées : Popper; Roberts; Danblon ; Kreis ; Leiduan.

³⁰ Pour une approche littéraire, voir notamment Ziolkowski ; pour une mise en perspective critique du phénomène, voir Kreis.

par son absence de maîtrise de la langue vernaculaire dans laquelle Zeca Andorinho évalue le complot, nécessitant l'intervention du narrateur :

Desta vez, tive mesmo que traduzir. O feiticeiro deixara de falar português. Passou a usar a língua local, se exprimindo como olhos cerrados :

« Há uma mulher que veio ter comigo.

– Que mulher ?

– Ela me pediu que eu fizesse um serviço. »

Fiz sinal ao italiano para que não falasse. O feiticeiro [...], sempre de pálpebra descida, [...] [d]isse que havia feitiços chamados de likaho. Uma diversidade desses feitiços, cada qual feito de diferente animal. Havia likaho de lagarto: os homens inchavam no ventre. Sucedia o mesmo com os ambiciosos – os fulanos eram comido pela barriga. Havia o likaho de formiga e os enfeitizados emagreciam até ficarem do tamanho do inseto. [...] Zeca Andorinho ensaiou uma pausa, como se ponderasse a confissão. Depois, falou :

« Agora esse likaho dos soldados é de sapo. [...] Os tipos engordam até ficarem como o imbondeiro. E depois ele já não cabem no tamanho e se arrebetam. [...] Foi este feitiço que usei contra esse gafanhotos. »

Massimo já sabia: os gafanhotos eram os capacetes azuis. Afinal, aquele feitiço começava onde todo o homem começa – no namoro. [...] Crescia [...] [a]té que, no preciso momento do orgasmo, explodia. (Couto 160–61)

Cette fois, je dus vraiment traduire. Le sorcier avait cessé de parler portugais. Il se mit à utiliser la langue locale, s'exprimant les yeux fermés :

« Une femme est venue me trouver.

– Quelle femme ?

– Elle m'a demandé de faire un travail. »

Je fis signe à l'Italien de se taire. Le vieux, la paupière toujours baissée, [...] dit qu'il existait des sorts appelés likahos. Une diversité de sorts, chacun constitué d'un animal différent. Il y avait le likaho des vers : le ventre des hommes enflait. La même chose arrivait aux ambitieux – les individus étaient dévorés par le ventre. Il y avait le likaho de la fourmi et les ensorcelés maigrissaient jusqu'à devenir de la taille de l'insecte. [...] Zeca Andorinha amorça une pause comme s'il pondérait la confession. Ensuite, il parla : « Maintenant, pour les soldats c'est un likaho de crapaud. [...] Les types grossissent jusqu'à devenir comme le baobab. Et ensuite, ils ne rentrent plus dans leur taille et explosent. [...] C'est ce sort que j'ai utilisé contre ces sauterelles. » Massimo le savait déjà : les sauterelles étaient les casques bleus. En définitive, ce sort débutait là où commence tout homme – dans le flirt. [...] Il grandissait [...] [j]usqu'à ce qu'au moment précis de l'orgasme, il explose. (Couto trad. 137)

S'ouvrant sur l'annonce de la traduction des propos du sorcier par un narrateur s'exprimant à la première personne, le passage nous confronte ensuite directement à l'irruption du savoir magique de Zeca Andorinho, avant de se conclure par un discours narrativisé résumant et transposant les paroles du sorcier dans la perspective de l'enquêteur italien. La magie du complot nécessite d'adapter sa description au *logos* et aux catégories obtuses de ceux qui « cro[ient] être maîtres des frontières » (« *Eles [os soldados das Nações Unidas] [...] acreditavam ser donos de fronteiras* », Couto 12, trad. 10). En ce sens, les habitant-es du village imaginaire participant à la conspiration ne se défendent pas seulement contre l'ingérence concrète de l'Occident manifestée par les soldats des Nations Unies. Ils opposent aussi au rationalisme conquérant, incarné par l'inspecteur italien,³¹ une vision du monde plurielle, mais n'ayant jamais cessé d'accorder une place fondamentale au surnaturel et à la magie. De ce point de vue, les *conspiracy studies* révèlent leur ancrage majoritairement occidental, par rapport auquel *O Último Voo do flamingo* invite à faire un pas de côté dans une perspective comparatiste attentive aux littératures du monde.

Excluant la magie au sens concret du terme, la trilogie des *Falsificateurs* d'Antoine Bello est à la fois inscrite dans un autre contexte et dans une autre dynamique alter-narrative. C'est davantage par la figuration relativement discrète de conspirateurs oraculaires qu'elle illustre, avec une certaine distance, le « renouveau de l'enchantement » évoqué de manière réitérée au sein des *conspiracy studies*. Plus qu'une assemblée mystérieuse, le Consortium de Falsification du Réel inventé par Bello rappelle en effet une multinationale. Le récit aborde entre autres les aspects concrets du travail des agents, des lenteurs d'un agent parisien peu compétent, car proche de la retraite (Bello *Falsificateurs* 84), aux longs processus d'évaluation des dossiers produits par les falsificateurs, dont le quotidien n'est pas toujours palpitant. La normalité apparente du monde diégétique n'empêche pas que certaines visions prophétiques se dégagent de la trilogie, en lien avec les falsifications qui y sont dépeintes. Le personnage de Sliv en témoigne dans le premier tome :

Même si j'avais l'impression de reconnaître mieux que la plupart de mes condisciples la mélodie enfouie dans la cacophonie de l'histoire, je n'avais jamais imaginé pouvoir contribuer à en écrire la partition. [...] Les analystes

³¹ Dont l'attitude évolue toutefois au fil du roman, qui est loin de se réduire à une opposition figée entre les représentant-es de l'Europe et de l'Afrique.

du Plan tâchaient de prédire plusieurs années à l'avance le moment où ces régimes qu'on aurait cru indestructibles s'écrouleraient brutalement sous le poids de leur incohérence. Les directives qu'ils rédigeaient ensuite ne visaient à rien de moins que précipiter l'histoire [...]. (472–73)

Les complots du CFR apparaissent ici comme une formule miraculeuse capable de modeler l'histoire humaine : l'ancrage de l'intrigue dans l'univers de l'entreprise (et, parfois, de la diplomatie) ne dissimule pas entièrement la représentation oraculaire du devenir socio-historique qui ponctue, de temps à autre, la trilogie. À ce titre, elle met moins l'accent sur la dimension ésotérique du complot fictif que sur son articulation à une vision téléologique de l'histoire humaine. L'écart entre l'œuvre de Bello quant aux analyses émanant des *conspiracy studies* est ici moindre que dans le cas de Couto. Il n'en encourage pas moins à envisager dans toute sa complexité l'irrationalité souvent associée à l'imaginaire du complot.

De fait, l'œuvre de Bello souligne surtout l'enchantement *romanesque* provoqué par les complots plus ou moins efficaces de ses inventifs protagonistes. Elle fait en ce sens écho à la fascination éprouvée par l'inspecteur du roman de Couto lorsqu'il est suspendu aux lèvres du sorcier qui, tel un griot, lui expose en bon narrateur jouant sur le suspense³² le complot qu'il a orchestré. En l'occurrence, le « renouveau de l'enchantement » produit par l'imaginaire du complot implique des considérations méta-narratives que la fiction du complot se plaît parfois à encourager.³³ Rappelant la polysémie du mot *plot* en anglais (qui signifie entre autres « complot » mais aussi « intrigue, histoire »), le récit complotiste et l'intrigue en tant que telle nourrissent à l'évidence des liens profonds. Tous deux se définissent par un fascinant mystère qui tient moins d'une irrationalité à combattre que de leur séduisante narrativité :

[l]a fonction anthropologique de la mise en intrigue se situe bien au-delà d'une simple fonction phatique car elle permet de mettre en scène, d'une part, l'incertitude d'un futur tissé de projets, d'espoirs ou de craintes et, d'autre part, l'aspect sous-déterminé de notre rapport au monde : dans cette

³² « *Zeca Andorinho ensaiou uma pausa, como se ponderasse a confissão. Depois, falou* » (Couto 161). « *Zeca Andorinha amorça uma pause como se il pondérât la confession. Ensuite, il parla* », Couto trad. 137.)

³³ On peut également songer, entre autres, à deux romans emblématiques d'Umberto Eco : *Il Pendolo di Foucault* (1988) et *Il Cimitero di Praga* (2010).

dernière variante, l'intrigue souligne (malgré nos diagnostics incessants) notre incapacité à lire les pensées d'autrui, à saisir les intentions cachées derrière les gestes, à comprendre les événements dans lesquels nous sommes enchevêtrés, à ressaisir un passé irrémédiablement opaque. (Baroni *Tension narrative* 406)

Face aux analyses étiologiques récurrentes au sein des *conspiracy studies*, l'étude de fictions littéraires permet ainsi de souligner que l'imaginaire du complot correspond aussi à de captivantes mises en récit, qui expliquent en partie son succès – surtout quand, comme la trilogie des *Falsificateurs* et *O Último Voo do flamingo*, elles soulignent au sein même de la diégèse la fascination narrative que suscite l'élaboration d'un complot.

Conclusion : pour le développement d'un nouveau champ de recherche comparatiste

Lorsque l'on s'intéresse *en littéraire* à l'imaginaire du complot, un paradoxe devient vite évident : les recherches en langues européennes sur le sujet sont à la fois très développées et très pauvres. Très développées, car elles concernent un grand ensemble de disciplines au sein des sciences humaines et sociales. Très pauvres, car les rapports des discours conspirationnistes avec (et leurs transformations par) la fiction suscitent un intérêt fort limité. J'ai tenté de présenter *en comparatiste* quelques enjeux d'une approche littéraire de l'imaginaire du complot en insistant sur deux grandes orientations, encourageant pour l'une à l'étude systématique d'un corpus fictionnel passionnant par sa pluralité, pour l'autre au développement d'une démarche interdiscursive attentive, en particulier, aux convergences et divergences multiples entre la fiction et les « théories du complot ».

L'orientation transculturelle de mon analyse des récits complotistes fictionnels de Bello et Couto, qui visait à souligner que l'étude de la littérature pouvait contribuer à mettre au jour la complexité de l'imaginaire du complot, peut évidemment se conjuguer à une analyse intermédiaire. Un rapprochement entre *O Último Voo do flamingo* et le film *Bacurau* (2019) des réalisateurs brésiliens Juliano Dornelles et Kleber Mendonça Filho, qui narre un contre-complot orchestré par des villageois se défendant contre une conspiration étatsunienne ciblant le Brésil, permettrait par exemple d'aborder les talents de dramatisation

des conspirateurs autochtones figurés dans les deux œuvres. Dans une perspective intermédiaire *et* interdiscursive, on pourrait aussi analyser la manière dont le second tome de la trilogie des *Falsificateurs*, qui imagine que le CFR serait en partie responsable des attentats du 11 septembre 2001 (Bello *Éclaircisseurs*), se ressaisit des interprétations conspirationnistes ayant fait le succès de la série de pseudo-documentaires étatsuniens de Dylan Avery.

En tout état de cause, la faible place accordée à l'étude de la fiction au sein des *conspiracy studies*, le (trop) grand nombre de discours réducteurs au sujet des « théories du complot » ainsi que la dynamique actuelle d'élargissement des études littéraires aux études sur la fiction sont autant d'invitations qui nous sont adressées, à nous autres comparatistes, à réagir à partir de nos corpus d'étude, voire à élargir nos corpus d'étude mêmes. La littérature générale et comparée a bel et bien son mot à dire dans l'étude des imaginaires socio- et géopolitiques.³⁴

Bibliographie

- Angenot, Marc. *Ce que l'on dit des Juifs en 1889 : antisémitisme et discours social*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1989.
- Arendt, Hannah. *Les Origines du totalitarisme* [*The Origins of Totalitarianism*, 1951]. Éd. Pierre Bouretz. Trad. Jean-Loup Bourget, Robert Davreu, Patrick Lévy *et al.* Paris: Gallimard, 2002.
- Asprem, Egil, Asbjørn Dyrendal and David G. Robertson, eds. *Handbook of Conspiracy Theory and Contemporary Religion*. Leiden/Boston: Brill, 2018.
- Aude, Nicolas et Marie-Agathe Tilliette, dir. *L'Imaginaire des sociétés secrètes dans la littérature du XIX^e siècle*. Société des Études Romantiques et Dix-Neuviémistes, 2021. <https://serd.hypotheses.org/8154>
- Baroni, Raphaël. *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*. Paris : Le Seuil, 2007.
- Baroni, Raphaël. « Pour une narratologie transmédiée ». *Poétique* 182.2 (2017) : 155–75.

³⁴ Pour ne pas allonger outre mesure cette bibliographie, j'y convoque, outre les références critiques, seulement les deux fictions dont mon article traite à titre principal.

- Bello, Antoine. *Les Falsificateurs* [2007]. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2008.
- Bello, Antoine. *Les Éclaireurs* [2008]. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2016.
- Bello, Antoine. *Les Producteurs* [2015]. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2016.
- Besson, Anne, dir. *Fictions médiatiques et récits de genre. Pour en finir avec le populaire ?* Nîmes : Lucie Éditions / Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2016.
- Boltanski, Luc. *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes.* Paris : Gallimard, 2012.
- Boullier, Henri, Baptiste Kotras et Ignacio Siles. « Savoirs incertains. Étudier “complots” et “vérités” à l'ère numérique ». *RESET* 10 (2021). <https://journals.openedition.org/reset/2698>
- Butter, Michael and Peter Knight, eds. *Handbook of Conspiracy Theories.* London/New York: Routledge, 2020.
- Campion-Vincent, Véronique. *La Société parano. Théories du complot, menaces et incertitudes.* Paris : Payot & Rivages, 2005.
- Chaudet, Chloé. « Mensonges à grande échelle dans la trilogie d'Antoine Bello (2007–2015). Re(con)figurations d'un imaginaire complotiste transséculaire ». « Figures du mensonge et de la mauvaise foi dans le roman contemporain ». Dir. Maxime Decout et Jochen Mecke. <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/29/showToc> Numéro spécial de *Revue critique de fiction française contemporaine* 22 (2021) : 48–58.
- Chelebourg Christian et Antoine Faivre, dir. *Secrets, complots, conspirations.* Paris : Le Visage vert, 2021.
- Chueca, Miguel, « Les théories du complot » numéro spécial d'*Agone*, 47 (2012).
- Clavaron, Yves et Jean-Marc Moura, dir. *Histoire des lettres transatlantiques. Les relations littéraires Afrique-Amériques.* Bécherel : Les Perséides, 2017.
- Clavaron, Yves. « Littérature comparée et études culturelles ». *Bibliothèque Comparatiste.* Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2019, 1–28. <http://sflgc.org/bibliotheque/clavaron-yves-litterature-comparee-et-etudes-culturelles/>

- Courtés, Joseph, Algirdas-Julien Greimas *et al.*, « Motif ». *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 2013 [1979]. 237–238.
- Couto, Mia, *O Último Voo do flamingo*. Lisbonne : Caminho, 2000.
- Couto, Mia, *Le Dernier Vol du flamant*. Trad. Élisabeth Monteiro Rodrigues. Paris : Chandeigne, 2009.
- Danblon, Emmanuelle. « Les “théories du complot” ou la mauvaise conscience de la pensée moderne ». *Les Rhétoriques de la conspiration*. Dir Emmanuelle Danblon et Loïc Nicolas. Paris : CNRS Éditions, 2010. 57–72.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris : Dunod, 1984 [1960].
- Durand, Gilbert. « Le renouveau de l’enchantement. Topos du mythique et sociologie ». *Cadmos* 17–18 (1982): 12–28.
- Eco Umberto, « Protocoles fictifs » [« Protocolli fittizi »]. *Six promenades dans les bois du roman et d’ailleurs [Sei passeggiate nei bosche narrativi, 1994]*. Trad. Myriem Bouzaher [1998]. Paris : Grasset, « Le Livre de poche », 2016. 126–151.
- France, Pierre. « Méfiance avec le soupçon? Vers une étude du complot(isme) en sciences sociales ». *Champ pénal / Penal field* 17 (2019) : n.p. <https://journals.openedition.org/champpenal/10718>
- Garnier, Xavier. *La Magie dans le roman africain*. Paris : Presses universitaires de France, 1999.
- Girardet, Raoul. *Mythes et mythologies politiques* [1986]. Paris : Le Seuil, 1990.
- Giry, Julien. « Archéologie et usages du “style paranoïaque”. Pour une épistémologie critique ». *Critica Masonica* 6/12 (2018) : 75–92.
- Giry, Julien and Aurore Van de Winkel, eds. *Conspiracy Theories & Humour*. London / New York : Routledge, à paraître.
- Goudmand, Anaïs. « Narratologie du récit sériel. Présentation de quelques enjeux méthodologiques ». *Proteus. Cahier des théories de l’art* 6 (2013) : 81–89.
- Hofstadter, Richard. *Le Style paranoïaque. Théories du complot et droite radicale en Amérique* [« The Paranoid Style in American Politics », 1964]. Trad. Julien Charnay. Paris: Les Pérégrines, 2012.
- Jameson, Fredric. *La Totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l’imaginaire contemporain [The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space*

- in the World System*, 1992]. Trad. Nicolas Vieillescazes. Paris: Les Prairies ordinaires, 2014.
- Knight, Peter. *Conspiracy Culture. From Kennedy to The X Files*. London/ New York: Routledge, 2000.
- Kreis, Emmanuel et Julien Giry. « Théories du complot »... de quoi ne parle-t-on pas ? » *The Conversation*, juin 2021. <http://theconversation.com/theories-du-complot-de-quoi-ne-parle-t-on-pas-162485>
- Kreis, Emmanuel. « “Conspirationnisme” et “ésotérisme” au travers d’un panorama du cas français contemporain ». *Secrets, complots, conspirations*. Dir. Christian Chelebourg et Antoine Faivre. Paris : Le Visage vert, 2021. 89–105.
- Laborie, Jean-Claude, Jean-Marc Moura et Sylvie Parizet, dir. *Vers une histoire littéraire transatlantique*. Paris : Classiques-Garnier, 2018.
- Macherey, Pierre. *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*. Paris : Hermann, 2013.
- Montandon, Alain. « Sociopoétique ». *Sociopoétiques* (2016) : n.p. <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=640>
- Morin, Céline et Julien Mésangeau. « Les discours complotistes de l’antiféminisme en ligne ». *Mots. Les langages du politique* 130.3 (2022) : 57–78. <https://www.cairn.info/revue-mots-2022-3-page-57.htm>
- Moura, Jean-Marc et Véronique Porra, dir. *L’Atlantique littéraire. Perspectives théoriques sur la construction d’un espace translinguistique*. Hildesheim : Olms Verlag, 2015.
- Orisha, Ifé. « Sony face à douze mots ». *Équateur* 1 (1986) : 29–32.
- Popper, Karl R. *La Société ouverte et ses ennemis* [*The Open Society and Its Enemies*, 1945], 2 vol. Trad. Jacqueline Bernard et Philippe Monod. Paris : Le Seuil, 1990.
- Popper, Karl R. *Conjectures et réfutations. La croissance du savoir scientifique* [*Conjectures and Refutations*, 1963]. Trad. Michelle-Irène et Marc B. de Launay. Paris : Payot, 2006.
- Rabo, Annika. “Conspiracy Theory as Occult Cosmology in Anthropology.” *Handbook of Conspiracy Theories*. Eds. Michael Butter and Peter Knight. London/New York: Routledge, 2020. 81–93.
- Roberts, John Morris. *La Mythologie des sociétés secrètes* [*The Mythology of the Secret Societies*, 1972]. Trad. Catherine Butel. Paris : Payot, 1979.

- Rogozinski, Jacob. *Ils m'ont haï sans raison. De la chasse aux sorcières à la Terreur*. Paris : Les éditions du Cerf, 2015.
- Salmon, Christian. *Storytelling. La machine à raconter des histoires et à formater des esprits*. Paris : La Découverte, 2007.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris : Le Seuil, 1999
- Stewart, Kathleen. "Conspiracy Theory's Worlds." *Paranoia within Reason. A Casebook on Conspiracy as Explanation*. Ed. George E. Marcus. Chicago: Chicago University Press, 1999. 13–19.
- Taguieff, Pierre-André. *La Foire aux Illuminés. Ésotérisme, théorie du complot, extrémisme*. Paris : Mille et une nuits, 2005.
- Tardy, Jean-Noël. *L'Âge des ombres. Complots, conspirations et sociétés secrètes au XIX^e siècle*. Paris : Les Belles Lettres, 2015.
- Thalman, Katharina. *The Stigmatization of Conspiracy Theory since the 1950s. "A Plot to Make us Look Foolish."* London: Routledge, 2019.
- Thalman, Marianne. *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik*. Berlin: Ebering, 1923.
- Weber, Max. *Wissenschaft als Beruf*. Stuttgart : Reclam, 1995 [1919].
- Wisnicki, Adrian. *Conspiracy, Revolution, and Terrorism from Victorian Fiction to the Modern Novel*. London and New York: Routledge, 2013.
- Wu Ming 1, *Q comme complot. Comment les fantasmes de complot défendent le système [La Q di Qomplotto. QAnon e dintorni. Come le fantasie di complotto difendono il sistema, 2021]*. Trad. Anne Échenoz et Serge Quadrupani. Montréal : Lux Éditeur, 2022.
- Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris : Picard, 1985.
- Ziolkowski, Theodore. *Cults and Conspiracies. A Literary History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2017.

The Literary Universal in Comparative Literature

ZHANG LONGXI

zhang.longxi120@gmail.com

Hunan Normal University, Changsha, China

Abstract: what is universal is “of the universe,” i.e. beyond Europe, Asia or any other region or continent. Given the current condition of world literature, which remains largely European or Western, the claim to universality is untenable. The field must go beyond the realm of European literatures and languages and reach out to the yet unknown literatures of the world. Translation is therefore an important dimension in global literary studies. Discussions of literary universals cannot forsake literature itself and be buried in obscurantist “critical theories,” “identity politics,” and non- or anti-literary “cultural studies.” Therefore, textual evidence is crucial in the study of comparative and world literature. Getting out of one’s comfort zone and being aware of the danger of relying on dichotomies when dealing with cultures and literatures are crucial undertakings. To expand our horizons in literary studies is not just academically important, but politically relevant to the world today, which is so much threatened by identity politics, nationalism, populism, and retrogressive tribalism.

Keywords: Mozart, Yuan Zhen, textual evidence, Etiemble, Guillén, Fokkema, differences and dichotomies, literary universals

In April 1770, Leopold Mozart took his son, Wolfgang Amadeus Mozart, on their Italian tour, and after traveling from Florence and crossing over Monti Sabatini in dreadful weather, they “arrived in Rome about midday on Wednesday in Holy Week, amidst a storm of thunder and lightning,” writes Otto Jahn in his classic Mozart biography. “There was just time to hurry to the Sistine Chapel and hear Allegri’s Miserere. It was here that Wolfgang accomplished his celebrated feat of musical

ear and memory” (Jahn 119). Gregorio Allegri (1582–1652) set Psalm 51 to polychoral music and this wonderful piece, “Miserere mei, Deus,” universally held as a superb choir music, was the exclusive property of the Pope. No performance was possible except by the Papal Choir. That year, Wolfgang was a young boy of 14, and nobody among the audience in the Sistine Chapel on that Holy Wednesday would have dreamed that Allegri’s piece was memorized by this Wunderkind and written down when he was back in the hotel room with his father. “You know,” Leopold Mozart wrote to his wife Anna back home in Salzburg, “that this celebrated Miserere is so jealously guarded, that members of the chapel are forbidden, under pain of excommunication, to take their parts out of the chapel, or to copy or allow it to be copied. We have got it, notwithstanding,” Leopold continued with an obvious sense of joyful pride, “Wolfgang has written it down, and I should have sent it to Salzburg in this letter, were not our presence necessary for its production. . . . Besides, we must not let our secret fall into other hands, *ut non incurramus mediate vel immediate in censuram ecclesiae*” (Leopold’s letter quoted in Jahn, 120). Mozart’s mother and sister were very much concerned about this. However, the young boy had already won such a high reputation as a true genius that this misbehavior was not only tolerated by the Pope but made the boy even more famous. “The affair became known, and naturally made a great sensation,” Jahn writes, “Wolfgang was called upon to execute the Miserere in presence of the Papal singer Christofori, who was amazed at its correctness.” He again quotes Leopold’s letter to his wife: “You need not be in the least afraid. It is taken in quite another way. All Rome, and the Pope himself, know that Wolfgang has written the Miserere, and instead of punishment it has brought him honour” (121). Anyone having heard the story would be amazed and deeply impressed by Mozart’s extraordinary musical ear and memory, the sheer talent of a real genius.

Let us now switch to a totally different location and different time. Almost a thousand years before Mozart memorized and wrote down the scores of the Miserere in Rome, another rather similar story was mentioned in a famous poem by Yuan Zhen (779 – 831), a Chinese poet of the Tang dynasty. In “Song of the Lianchang Palace,” written in the year 818, Yuan Zhen described how that royal palace had declined and been deserted after the devastating An Lushan rebellion (755 – 763) that marked the decline of the Tang empire. He hoped for the return of a

peaceful and prosperous time. In the poem, through the mouth of an old man living nearby, the poet portrays the former glory and gaiety of the palace where Emperor Xuanzong and his beloved royal consort Lady Yang held a banquet with entertainment, summoning several famous musicians and a singer to perform. Under a bright moon, a renowned pipa player, Old Ho, gave a performance that warmed everyone's heart. Subsequently, the famous singer Niannu was called upon to sing a song. As she came with her beautiful eyes lit up and her hair piled up on her head like clouds, her voice soared high enough to reach the highest level of heaven. The poet writes:

飛上九天歌一聲，	Her song rose up towards the Nine Skies,
二十五郎吹管逐。	Prince Fen played flute in tight pursuit.
梭巡大遍涼州徹，	A complete suite of Liangzhou was heard,
色色龜茲轟錄續。	Followed by songs of Qiuci with cymbal and lute.
李謩壓笛傍宮牆，	Li Mo with his flute leaned on the palace wall,
偷得新翻數般曲。	And stole new melodies made in the royal hall.

It is noteworthy that “Prince Fen played flute” to accompany the song performed by the famous singer Niannu. Princes and princesses were all well educated at the time and some of them had talents in the arts. In fact, Emperor Xuanzong was not bad as a musician and a calligrapher himself. Tang dynasty China had extensive relationships with what was called the West territories, i.e., modern day Xinjiang and further west towards central and west Asia. In various cultural exchanges, music from that region became very popular in China in royal palaces as well as in the many entertainment facilities for commoners. Liangzhou is a district in northwest China, while Qiuci refers to an ancient state located in the region of today's Xinjiang in West China. Apparently, music and songs from Liangzhou and Qiuci with their distinct features were people's favorites at the time. Particularly interesting here are the last two lines quoted above concerning Li Mo, who “stole new melodies” from the “royal hall.” This was something not widely known even in Yuan Zhen's own time, so the poet felt it necessary to provide a note for his contemporary readers:

Xuanzong once made a new melody after midnight in the Shangyang Palace. As the next day was the fifteenth day of the first month, he took a private

tour in disguise as a commoner to watch the lanterns in the evening.¹ In his tour, he suddenly heard someone playing a flute, and the melody was the new one he had just made the night before; he was astounded. The next day, he sent his men to search and arrest the flute player in secrecy for investigation. The man confessed: “That evening when I was enjoying the moonlight on the Tianjin Bridge, I overheard the music from the palace, so I leaned on the bridge and recorded the music scores. I am Li Mo, your humble servant, the young man good at playing flute in Chang’an.” Xuanzong was quite amazed and released him. (Yuan 270–71; all translations from Chinese are mine)

These two episodes could not be more different, and yet an almost uncanny similarity unites them. The Mozart story is well-known and perhaps familiar to many comparatists in the West, but I bet few, if any, literary scholars or comparatists in the West have ever heard of Yuan Zhen the Chinese poet, to say nothing of Li Mo, the young flute player mentioned in Yuan Zhen’s poem. I mention these two stories about not one, but two musically talented young men, who accomplished what the Mozart biographer Jahn called a “celebrated feat of musical ear and memory,” to illustrate a problem in comparative studies, the problem of what I have called the imbalance of knowledge as a result of the imbalance of power, that is, “the imbalance of soft power as related to the imbalance of economic, political, and military power” (Zhang “The Yet Unknown” 56). Comparative literature, as Franco Moretti sneered, has been “fundamentally limited to Western Europe, and mostly revolving around the river Rhine (German philologists working on French literature). Not much more” (Moretti 160). This may not be a totally fair assessment, but it does highlight the problem I am talking about, i.e., comparative literature has been mostly limited to Western Europe and has rarely been going beyond the confines of European literature. The difference of knowledge about Mozart and the Chinese poet Yuan Zhen offers a revealing example. Under such circumstances, how does the idea of the universal play out in comparative literature if by universal we mean “of the universe,” which should presumably contain all the world, not just Europe? Without going beyond Eurocentrism or any other ethnocentrism, what is regarded as universal can only be provincial or

¹ The fifteenth day of the first month in the lunar calendar is the first time the moon is full in a new year, and traditionally it is celebrated in China as the “Big New Year’s Day.” People would make colorful paper lanterns with candles for display in the evening, hence the Lantern Festival.

at best regional, or worse still, taking what is European as universally applicable norms or standards.

On the other hand, when we place in conversation literary examples from different parts of the world and find something similar and comparable with them despite their obvious differences in their textual details and contextual environments, we may claim with greater legitimacy that what we find is something universal. The literary universal must be based on a much wider scope than just Europe or Asia, must be cross-cultural and global. The story of Mozart writing down the scores of a music piece by listening to it just once must strike us as incredibly extraordinary and almost unique. The Li Mo story not only offers another example of such rare manifestation of a musical genius, but also shows, and more importantly so, that even such a rare case of musical genius is not unique but universal. Some might say this amounts to pure coincidence, nothing more, which is the end of the story. For me as a comparatist, however, the coincidence itself is intriguing and even exciting because it reveals something deeper, something fundamental in the human psyche and human capabilities. Coincidences like this occurring in literatures and traditions far from one another, particularly in literary traditions that may not have the wide circulation and popularity of the major European ones, should give us even more of a pause to reflect on their meaning and significance with regard to what we call the literary universal.

There are no pure coincidences, only correspondences and, as Charles Baudelaire astutely observes, there is indeed “*une ténébreuse et profonde unité*” in all of nature and culture, in that universal “*forêts de symboles*” in which we always travel. In it, different things and their perceptions respond to one another like “*de longs échos*” or resonances (Baudelaire 17). That is how I would view these two very different and yet surprisingly similar stories about Mozart the Wunderkind and Li Mo the young flute player in Tang dynasty China. The whole of Rome, we are told, including the Pope, marveled at Mozart for memorizing the Miserere. The Emperor Xuanzong even marveled at Li Mo for writing down the new melody he overheard on a moonlit bridge. For me, it is no less marvelous and intellectually gratifying to discover these two so similar and yet so different episodes, markedly separated from one another in time and place. Moreover, the story about Li Mo also makes us wonder how much more rich material non-Western literary traditions may offer for comparison and for discovering the literary universals existing in the world’s different literatures. The benefit of expanding the scope of comparison beyond

European literatures consists in strengthening our idea of the universal, similarity as a discovery coming from very distant and different literary traditions. The bigger the difference, the more gratifying the discovery. In such discoveries, there always resides an element of surprise, a sense of marvel, the totally unexpected finding of something at first seeming so unique, and yet proving to be universal in the global context of world literature.

Literature or textual evidence should always constitute the backbone of our comparisons, without which the comparative discourse would sound hollow and obscure, lacking in persuasive power. For example, claiming the supposed universality of love, would not seem a very impressive assertion. However, that claim would become increasingly interesting and valid if concrete examples from very different literary traditions can provide the general claim with textual evidence. Let me first quote part of a well-known medieval German love poem:

Dû bist mîn, ich bin dîn:
des solt dû gewis sîn.
dû bist beslozen
in mînem herzen:
verlor'n ist das slüzzelin:
dû muost immer drinne sîn.

You are mine, I am yours:
This you should know.
You are locked
In my heart:
The key is lost:
You'll forever be inside.

(Anon. "Namenlose Stücke" s.30)

Remarkable about this poem is the unusual imagination that conceives of the heart metaphorically as a room, but a room without a key, in which the lover remains forever locked. The line "verlor'n ist das slüzzelin" sounds particularly intriguing. As the key is lost, the lover, almost like a prisoner of love, cannot possibly get out of the heart. There are many other poems about the constancy of love containing imaginary impossibilities for love to get out or end. If in the medieval German poem, the heart is compared to a room without a key, we find a very different and even bolder thought in an ancient Chinese poem, an anonymous poem dating back probably to the first century BCE, in which the conditions for love to end suggest a series of utter impossibilities, thus ensuring the constancy of undying love. The poem records a woman's vow to heaven:

上邪！	O Heaven!
我欲與君相知，	I would be with you,
長命無絕衰。	And my love will never die.
山無陵，	Only when mountains are gone,
江水為竭，	And all rivers are dry,
冬雷震震，	When thunders roll in winter,
夏雨雪，	In summer snowflakes fly,
天地合，	When heaven and earth join as one,
乃敢與君絕！	Only then my love may die!

(Anon. "Shang ye" 63)

Love will last in the same way as the universe does, the speaker in the poem says, for the condition of the end of love is impossible to conceive, just as one cannot imagine that "mountains are gone," "all rivers are dry," and "heaven and earth join as one," etc. Extraordinary as they are, these imaginary impossibilities abound, as we find in very different literatures the same kind of metaphors and images. For example, let us turn to a famous poem by Robert Burns, entitled "A Red, Red Rose":

My luvie is like a red, red rose
That's newly sprung in June:
My Luvie is like the melody
That's sweetly played in tune.

As fair art thou, my bonnie lass,
So deep in luvie am I;
And I will luvie thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry.

Till a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun!
And I will love thee still, my dear,
While the sands o' life shall run.

And fare-thee-weel, my only luvie,
And fare-thee-weel awhile!
And I will come again, my luvie,
Tho' it were ten-thousand mile. (Burns 164)

Although the two poems stand apart in time and place, the imaginary impossibilities strike one as surprisingly similar. The impossible reality suggested by “mountains are gone” in the Chinese poem reappears in Burns’ poem as “rocks melt wi’ the sun”; The Chinese expression of “all rivers are dry” becomes “the seas gang dry” in Burns’ poem. Moreover, we find a modernist twist of the same imaginaries in W. H. Auden’s poem, “As I walked out one evening”:

And down by the brimming river
 I heard a lover sing
 Under an arch of the railway:
 “Love has no ending.

“I’ll love you, dear, I’ll love you
 Till China and Africa meet,
 And the river jumps over the mountain
 And the salmon sing in the street,

“I’ll love you till the ocean
 Is folded and hung up to dry
 And the seven stars go squawking
 Like geese about the sky.

“The years shall run like rabbits
 For in my arms I hold
 The flower of the Ages
 And the first love of the world.” (Auden 61)

If the ancient Chinese poem and Robert Burns’ poem both express sincere vows of undying love, the impossible images in Auden’s poem – “China and Africa meet,” “the river jumps over the mountain,” “the ocean / Is folded and hang up to dry,” etc. – have a distinctly modernist flavor and an ironic tone, tending to the ridiculous rather than the serious. Indeed, in Auden’s poem, an authoritative voice immediately warns the lover: “O let not Time deceive you, / You cannot conquer Time.” Nothing stands permanent in time, and in the larger context of Auden’s poem, other ominous images and words soon appear, such as “the land of the dead,” “distress,” “tears,” and “crooked heart” (Auden 62). Nonetheless, despite the modernist twist in Auden’s poem, the similarities of imaginary impossibilities about the end of love strike us as something shared by

poets from different time and space, thus something constituting a literary universal.

The examples above are drawn from the largely separate and different traditions of German, English and Chinese literatures. They foreground a kind of comparative literature situated beyond the usual comfort zones of European comparisons. If we add more examples from other non-Western literatures like the Indian, Arabic, Persian, Turkish ones as well as “minor” European literary traditions like the Dutch, Serbian, Romanian ones, as well as literatures from Africa and South America, etc., the comparison will become more powerful and convincing as we find similarities, thus discerning what is genuinely universal. Admittedly, few may have such a wide scope of knowledge and linguistic competence individually, but if more comparatists try to move beyond just the West or the East, comparative literature will look very different and claims to universality will sound more persuasive.

That was actually what many eminent comparatists called for in the past. When compared with many other scholarly pursuits and fields in social sciences and the humanities, comparative literature as a discipline seems to have been most self-conscious in constantly interrogating its own foundation and legitimacy. Why compare? What are the grounds for comparison? These have been the discipline’s perennial challenging questions ever since it gave up, in the postwar era, the positivistic idea of *rapport de fait*, which had long outlived its usefulness. For our time in the 2020s and beyond, comparative literature must transcend the overemphasis on cultural and geographical contiguities as grounds for comparison. Such a dated approach would consider comparisons within Europe legitimate on the basis of, for example, a shared Christian background and linguistic affinities, while viewing comparisons beyond the boundaries of European literature with suspicion, if not distaste or even downright hostility. We should recall and appreciate the fact that comparative literature, when it first started as a scholarly pursuit and a discipline in nineteenth-century Europe, was conceptualized as a noble humanistic effort to combat the danger and limitations of nationalism and its correlative monolingualism. “By now, every nation considers itself, for one good reason or another, superior to all other nations,” Hugo Meltzl wrote in 1877 as editor of the first comparative literature journal, *Acta Comparationis Litterarum Universarum*. “This unhealthy ‘national principle’ therefore constitutes the fundamental premise of the entire spiritual life of modern Europe,” Meltzl continues. “[E]very

nation today insists on the strictest monoglotism, by considering its own language superior or even destined to rule supreme" (Meltzl 39–40). We all know what disasters such a "national principle" led the world to in the twentieth century, and comparative literature's emphasis on polyglotism constituted a noble effort to reach beyond nationalism in order to achieve international unity. Against the inward-looking and centripetal forces of nationalism, comparative literature represented a healthy centrifugal tendency to open up towards the wider world.

The irony is, however, that the centrifugal tendency and the effort to combat nationalism seemed largely limited to the borders of European literature. Meltzl's advocacy of polyglotism in comparative literature was specifically reserved for ten languages, his *Dekaglottismus*, but all ten were European languages without exception. Asian languages could be included in comparative literature, he said, only when "Asian literatures will finally come around to accepting our alphabet" (41). Though in his journal, he did publish translations of some Asian poems, comparative literature largely implied comparisons between different European literatures. This stance has been criticized by many scholars who would like to see comparative literature extending beyond the limits of European literatures. The French comparatist René Etiemble, for example, directly mentioned Meltzl in a sharply critical comment: "*Le temps n'est plus où le savant hongrois Hugo von Meltzl, disciple de Goethe et tenant de la Weltliteratur, pouvait encore prôner un Dekaglottismus des langues de civilisation.*" Etiemble called for the study of "*des littératures sanscrite, chinoise, tamoule, japonaise, bengalie, iranienne, arabe ou marathe, lesquelles avaient produit leurs chefs-d'œuvre ou certains du moins d'entre eux quand la plupart des littératures selon le Dekaglottismus ou bien n'existaient point, ou bien balbutiaient encore*" (Etiemble 19). In the mid-1980s, Claudio Guillén supported Etiemble's view and saw East-West studies as "the most promising tendency in comparative literature" (Guillén 87). Guillén commended comparatists engaged in East-West studies as "probably the most daring scholars in the field, above all from a theoretical point of view." He called upon comparatists to address Asian literatures in comparative studies, "to integrate them into a single body of learning, or rather to include them in a single interrogation" (16). He realized, however, that the reality was quite different. Not only would East-West comparative studies not have been regarded as legitimate in an earlier time, but even in the mid-1980s when he was writing his introduction to comparative literature, *Entre lo uno et lo diverso*, he lamented that "quite a number of scholars tolerate

nongenetic studies of supranational categories with great distaste or scant enthusiasm” (85).

Many distinguished comparatists, including several former presidents of the International Comparative Literature Association, such as György Vajda, Douwe Fokkema and Earl Miner, just to mention a few, had tried to promote East-West comparative studies. In 1976, the 8th Congress of the ICLA held in Budapest demonstrated a strong interest in Asian and African literatures. Among the participants to that congress was Wole Soyinka, who 10 years later became the first Nobel laureate of literature from Africa. Marián Gálik, the Slovak Sinologist and comparatist, also attended. As a result, he found reason to hope for the establishment of “the study of a truly global world literature, one where the ‘Other’ including African and Asian Literatures may take place.” That did not happen, however, and more than twenty years later, Gálik published an article to express his disappointment and frustration. “In the context of a truly global world literature and the discipline of comparative literature,” says Gálik, he realized he might well be “a *vox clamantis in deserto*” (Gálik 6). More damning is Franco Moretti’s remark I have already quoted earlier according to which comparative literature has been “fundamentally limited to Western Europe” (Moretti 160). But things have now changed significantly and comparative studies involving non-European literatures are treated today at least with a greater degree of tolerance rather than being seen as somehow insignificant or inferior. As a scholar of both English and Japanese literatures, Earl Miner argued for a comparative poetics based on East-West studies. “In any event, as with given poems and poets, so with poetics: to consider those of but one cultural tradition is to investigate only a single conceptual cosmos, however intricate, subtle, or rich that may be,” says Miner. “To consider the other varieties of poetics is by definition to inquire into the full heterocosmic range, the full argument from design, of literature. And to do so comparatively is to establish the principles and the relations of those many poetic worlds” (Miner 7). In 2011, Fokkema wrote an excellent study of Utopian fiction as a universal genre in East-West studies. “The intercultural comparison of a particular literary genre involves some methodological problems. This study is based on the consideration,” says Fokkema, “that the mental faculty of distinguishing genres is not restricted to Western readers, as appears most clearly from Liu Xie’s *The Literary Mind and the Carving of Dragons* (ca. 500 AD). The concept of genre can be considered universal, whereas the various specific literary

genres, including utopian fiction, show differences from culture to culture as well as intercultural similarities” (Fokkema 6). Although these are important pioneer works, there still remain difficulties and problems. With regard to comparative studies involving non-Western literatures, a major problem resides in the dichotomization of cultures and literatures. Indeed, the point of comparison consists more often than not in looking at non-Western literature as completely opposite to European or Western literature. As we shall see, this is particularly true with some Western scholars’ view of China and Chinese literature, that is, their tendency to consider China and the Chinese tradition as the reverse mirror image of Europe and the European tradition, a way of looking at China not as it is in its own history and substance, but as what I have called “The Myth of the Other.”²

Generally speaking, what is different may attract attention and can be valued as aesthetically appealing. What we find interesting, beautiful, and marvelous often surprises us with something new and different. A particular element stands out, thus replacing the same old routine or the familiar. “There is no excellent beauty,” as Francis Bacon put it, “that hath not some strangeness in the proportion.” (Bacon 189). That is exactly what the French poet and Sinophile Victor Segalen theorized as the poetic possibility of the cultural differences he found in China, which inspired him to write his poetry and fiction. Segalen calls it “*l’exotisme*,” which, he explains, is “*n’est autre que la notion du différent; la perception du divers; la connaissance que quelque chose n’est pas soi-même*” (Segalen 23). We do appreciate cultural differences represented in literary works, as they transcend the familiar, the banal, the usual cliché in the same way as we do value each great literary work for its innovative use of language, distinct style, splendid metaphors and analogies, and memorable imagery. Different literatures contribute to the richness and diversity of the imaginative world we inhabit. This is especially noticeable when we read poems, novels, or plays, or works particularly well translated from languages and literary traditions not our own. A comparatist usually knows several languages and reads literary works in the original, but I believe that even a good comparatist with proficiency in many languages would still enjoy reading foreign literature in translation.

² See Zhang “The Myth of the Other: China in the Eyes of the West” (1988); revised and included as chapter 1 of my book, *Mighty Opposites: From Dichotomies to Differences in the Comparative Study of China*.

As no one knows all the languages of the world, especially across the European and non-European linguistic gaps, we all need a good translation to read literary works situated beyond our comfort zones. “Without translators, we are left adrift on our various linguistic ice floes, only faintly hearing rumors of masterpieces elsewhere at sea,” as David Remnick observes. “So most English-speaking readers glimpse Homer through the filter of Fitzgerald or Fagles, Dante through Sinclair or Singleton or the Hollanders, Proust through Moncrieff or Davis, García Márquez through Gregory Rabassa—and nearly every Russian through Constance Garnett” (Remnick 98). Likewise, most Chinese readers enjoy Shakespeare through the filter of Zhu Shenghao or Liang Shiqiu, Balzac through Fu Lei, Heinrich Heine through Qian Chunqi, Pushkin through Zha Liangzheng, and many other excellent translators who have made much of the world’s literature available to Chinese readers. To most people, the names of these Chinese translators are certainly alien and unfamiliar, but like those English and American translators Remnick mentioned above, their noble and selfless contributions have given us much of what we know about the world, its diverse cultures, histories, and traditions, and made it possible for us to enjoy what great works of foreign literatures have to offer.

The emphasis or overemphasis on cultural differences, however, may close off the possibility of genuine cross-cultural understanding, turning the “Other” into cultural stereotypes that become auxiliaries for the European self-imagination. A case in point is offered by the prolific writer François Jullien, whose numerous writings foreground a consistent theme, which is well articulated in the title of a book he published in 2000: *Penser d’un Dehors (la Chine): Entretiens d’Extrême-Occident*, in which he puts China in a strict opposition to Greece. “*De fait, si l’on veut « dépasser le cadre grec », et si l’on cherche alors un appui et une perspective appropriés,*” says Jullien, “*je ne vois pas d’autre voyage possible qu’« à la Chine », comme on disait jadis.*” His view of China as the opposite of Greece or Europe finds a strong theoretical support in Michel Foucault’s concept of *hétérotopie* and non-Europe. He further argues that Foucault’s broad concept was a bit vague, finding it should be more specifically identified as China: “*Or, à strictement parler, la non-Europe, c’est la Chine, et cela ne peut être rien d’autre.*” (Jullien and Marchaisse 39). Perhaps more than anyone else, Jullien makes it abundantly clear that the whole discourse on China as *heterotopia* reflects a European discourse of self-discovery and self-understanding, in which the name of China offers the

possibility of imagining a different tool for thinking, an alternative *organon* of philosophical self-reflection. “*L’hétérotopie chinoise est théoriquement forte,*” says Jullien, “*parce qu’elle est de l’ordre du constat, et que c’est un cas unique. Encore une fois, si l’on sort de l’indo-européen et des rapports d’histoire, et si l’on est en quête d’un contexte de pensée qui soit explicité, il n’y a que la Chine*” (44). By looking at China as the reverse image of Europe, says Jullien, the Westerner may have a better understanding of the Western self, and in that sense, the study of China can be seen as a detour, of which the point is not to reach the Other, but precisely to return to the self as the negation of the Other.

Jullien is not the only one to illustrate this binary, as the China-Greece or East-West dichotomy can be found in works by quite a few other European and American scholars who subscribe to the view that China represents a culture and tradition fundamentally different from that of the West. In fact, some Chinese scholars also hold the same kind of dichotomous view, one endowed with strong nationalistic overtones. A concrete example may help us discern the problematic nature of such cultural dichotomies in scholarship. Among Greek literary characters, Odysseus is known as the cunning one, being closely related to the intrigue of the Trojan horse in Virgil’s *Aeneid*. Having finally returned home in Ithaca from the decades long war and his subsequent adventures, he disguised himself as a beggar in his famous *nostos* in Homer’s *Odyssey*. In a comparative study of the literary treatment of disguise and deception in early China and ancient Greece, David Keightley presents Odysseus as a representative of the Greek preoccupation with deception and the difficulty of understanding, a personification of what he calls the Greek “epistemological pessimism,” the idea that senses and appearances are unreliable, and that true essence cannot be reached except through penetrating analysis and interpretation. In China, on the contrary, Keightley finds “qualities of epistemological optimism, qualities that, for the human or physical realms, we might refer to as ‘representational optimism.’” He further explains that this is “an optimism about the general reliability of appearances and about man’s ability to take reality for granted” (Keightley 127). As a respectable Sinologist, Keightley draws some examples from the *Zuo’s Commentaries on the Spring and Autumn Annuals* and a few other classical Chinese texts to show that the ancient Chinese did not doubt appearances and would accept things at their face value. However, the texts he draws on are not the most influential ones, and one can easily find counter-examples in major classical texts from ancient China.

For example, Confucius said in the *Analects*, “A virtuous man is certainly capable of making valuable speech, but a man of valuable speech is not necessarily a man of virtue” (Cheng 951). Obviously, Confucius did not trust every word that seemed elegant and eloquent, and made a distinction between outer speech and inner virtue. Because it is important to know the true from the false, he even considered “rectification of names” should be the first thing one must do in running a high political office (886). The Daoist philosopher Laozi made the distinction even clearer when he said: “Trustworthy words are not beautiful, and beautiful words are not trustworthy” (Zhu 310). Evidently Laozi did not have the kind of “epistemological optimism” Keightley found in the Chinese tradition, because the Daoist philosopher complained that “My words are very easy to understand and very easy to put into practice, but no one under heaven understands them or puts them into practice” (280). Mencius also complained about the difficulty for most people to know the Way when he said: “The Way lies nearby, and yet it is sought afar off; a thing is easy to do, and yet it is sought in the difficult” (Jiao 508). No one can dismiss these remarks made by Confucius, Mencius, and Laozi as not representative of ancient Chinese thinking, as they are without question the most influential thinkers in the Chinese tradition. How could a senior Sinologist have missed or forgotten all these statements from the most important classical texts of ancient China? Is it possible that he has deliberately ignored these texts in order to make a case for the absolute dichotomy between ancient China and ancient Greece?

If we get rid of such rigid dichotomies, we may see things differently and perhaps more reasonably. Lisa Raphals, for example, studied a variety of classical Chinese and Greek texts with special reference to *mētis* or cunning knowledge. She came to a conclusion very different from Keightley's. In both Greece and China, says Raphals, we find a “distrust appearance” point of view, which holds that “the categories of language impede, rather than facilitate, the acquisition of true knowledge. Taoist and Militarist texts and the Greek extraphilosophical tradition on *mētis* are all concerned with a realm of shifting particulars that can be apprehended and described only indirectly and with skill and cunning” (Raphals 227). I would argue that all literatures, not just the Chinese and the Greek, but also Arabic, Indian, Japanese, and certainly many European literary traditions, exhibit characters famous for their cunning knowledge, deceptiveness, trickeries, disguise and changing appearances. The trickster is a universal archetype in all literary traditions, whom

Northrop Frye identified as the *iron* figure. Most of such figures, unlike Odysseus, do not hold kingly status, but are more often “a tricky slave (*dolosus servus*),” like Figaro or Shakespeare’s Puck and Ariel. This has to do with the generic difference between an epic and a comedy. In any case, when Odysseus assumes the role of an *iron* figure, he precisely disguises as a beggar of the lowest class rather than revealing himself as King of Ithaca, now returning home to claim his bride. Such a figure, Frye argues, “is the *architectus* of the comic action . . . in fact the spirit of comedy,” and the typical examples, Shakespeare’s Puck and Ariel, “are both spiritual beings. The tricky slave often has his own freedom in mind as the reward of his exertions: Ariel’s longing for release is in the same tradition” (Frye 174). Frye’s examples are all drawn from European literature, but his theoretical reflections on the trickster as an *iron* figure may find support in many non-European literatures as well.

The tale of Ali Baba and the Forty Thieves, a world-famous story in Arabic literature, is nothing if not a superb story about cunning knowledge, disguise and deception. The forty robbers disguise themselves as merchants to kill Ali Baba, but they are outsmarted by the slave girl Morgiana, the real heroine of the story, who fits perfectly well with Frye’s description of the “tricky slave.” Indeed, she saves her master’s life several times over and is finally rewarded not just with her freedom, but with membership in the family through marriage with Ali Baba’s son. In Chinese literature, Sun Wukong or the Monkey King, the disciple and protector of the Tang monk Tripitaka in his pilgrimage to fetch Buddhist sutras in India, is a famous figure of trickeries and transformations. This beloved heroic character of the sixteenth-century Chinese novel, *Journey to the West*, is endowed with incredible supernatural power, capable of endless metamorphoses as he transforms in 72 ways into any animal, plant, anyone or anything at all to suit the occasion. Although not a slave, the Monkey King is tricked by the Buddhist goddess into wearing a circlet which would shrink and become tighter and tighter, thus giving him a horrible headache when the Tang monk Tripitaka utters a particular mantra. So, controlled by the Tang monk, he serves him as his master. He retrieves his freedom only when he has accompanied the monk and completed a westward journey with him. His master, the monk Tripitaka, is a decent and kind-hearted man, although his misplaced kindness and trust often puts himself and his team in great danger on that treacherous journey. Indeed, many monsters and hobgoblins disguise themselves as some innocent victims or poor people, all for the purpose of capturing

the Tang monk to devour him as a magic food for immortality. The Monkey King always comes to the rescue. As a master of disguise himself, the Monkey has a pair of “fiery eyes” that can see through all deceptive appearances of evil, and he defeats all the devils and monsters without fail. The image of the Monkey has many sources, including the White Gibbon legends in early Chinese literature, but also Hanuman, the Indian Monkey God in the great Sanskrit epic, *Ramayana*. Beyond the realm of European literature, Odysseus would keep a very good company with such wonderful figures from Chinese, Indian, Arabic and other literatures if we get rid of cultural dichotomies in our expansive comparative studies.

Keightley is surely right in pointing out a crucial difference between Chinese and Greek literatures, namely, that the classical Chinese language is terse and economical, much less elaborately descriptive than that in Greek texts, particularly the Homeric epics. “The Chinese narratives, when compared with the Greek, are remarkable for the lack of dramatic complexity,” says Keightley (Keightley 141). It is true that the Homeric epic describes everything in great detail, “to represent phenomena in a fully externalized form, visible and palpable in all their parts, and completely fixed in their spatial and temporal relations,” as Erich Auerbach pointed out long ago. “The Homeric style knows only a foreground, only a uniformly illuminated, uniformly objective present” (Auerbach *Mimesis* 6–7). The Homeric style, however, constitutes only one of the major resources of Western literature, while the biblical style offers another equally influential, but very different model. “It would be difficult, then, to imagine styles more contrasted than those of these two equally ancient and equally epic texts,” says Auerbach. Completely different from the fully externalized Homeric epics, the biblical text displays as little externalization as possible, with “all else left in obscurity.” As a result, the whole text is “permeated with the most unrelieved suspense and directed toward a single goal (and to that extent far more of a unity), remains mysterious and ‘fraught with background’” (11–12). In a way, Auerbach’s description of the biblical style fits very well with the features of classical Chinese writing, which would debunk the dichotomous view of China as the absolute Other to the West at large.

On close examination, each literary text is unique in its own way and differs from all other texts within its own literary tradition and certainly that of other literatures. However, when different texts together are placed in comparison, we may see both their differences and some

pattern of similarities. Differences can be found everywhere, not only between cultures, but also within the same culture and tradition, and all differences, be they personal, communal, cultural or intercultural, as Milton's angel Raphael tells Adam, are "Differing but in degree, of kind the same" (Milton 313). The human mind is capable of abstraction, thus always transcending the particularities of individual entities. Using the camera as an analogy, when zooming in to an extreme degree, each individual becomes unique even within the same family. Accordingly, DNA sequences or fingerprints can be used to identify each person. Zooming out would allow certain patterns to appear as "family likenesses" beyond individual particularities. A close reading of a poem or a novel would reveal the distinct features and the particular use of language in a literary work. At the same time, we always have a sense that this poem or novel shares certain features or "family likenesses" with other poems or novels, which refers to the concepts of literary genres. Zooming out still, we may get what Northrop Frye calls "archetypes" or mythological patterns that have a myriad of manifestations in very different works. We can stop to focus on any of these points, as literary studies can be valuable in different ways. Just like a zoom lens in a camera, the metaphorical focal point can be set at individual, national, regional, or global levels, and consequently we may get the picture of a particular author, a national literary tradition, a regional literature, or indeed global, i.e., world literature.

The fear of losing specific characteristics of a literary work or a literary tradition seems to underpin the objection to large scale comparative studies or world literature. It was none other than Auerbach himself who expressed the concern already in the early 1950s that "Our earth, the domain of *Weltliteratur*, is growing smaller and losing its diversity" (Auerbach *Philology* 2). In an increasingly globalized world where cultural diversities are reduced to meet a set of international standards, Auerbach warns his readers, "man will have to accustom himself to existence in a standardized world, to a single literary culture, only a few literary languages, and perhaps even a single literary language. And herewith the notion of *Weltliteratur* would be at once realized and destroyed" (3). Some seem to share this concern about the flattening out of cultural differences and would put emphasis on what is impossible to move or translate from one language or culture to another. Indeed, untranslatability has become a concept used to challenge the possibility of world literature. According to Emily Apter, world literature has overlooked the importance of

“incommensurability and what has been called the Untranslatable” (Apter 3). In putting translation as part of the conceptualization of world literature, she continues to say, “the right to the Untranslatable was blindsided,” while “at its very core World Literature seemed oblivious to the Untranslatable” (8–9). Hendrik Birus quotes a letter Auerbach wrote to Walter Benjamin on January 3, 1937, in which the former expressed his fear of a “bloody and painful path to the international reign of triviality and to an Esperanto culture.” This betrays the same fear he warned about when talking about “a standardized world,” as quoted earlier. However, Birus maintains that “the incontrovertible fact is that such a ‘major-power cosmopolitanism’ could not be more foreign to Goethe’s idea of world literature” (Birus 256). Against the much-touted idea of untranslatability, Birus underlines Goethe’s positive views of translation, as he reminds us it was in talking about his reading of a Chinese novel in translation Goethe made those famous remarks on world literature in his conversation with Johann Peter Eckermann. Comparative literature for our time, Birus argues, can no longer ignore the contribution of literary translations:

A comparative literature attuned to today’s epoch of globalization and operating without Eurocentric blinders must understand literary translation as far more than a mere stopgap measure. After all, the conversation on world literature registered by Eckermann had its point of departure in Goethe’s reading of a Chinese novel of manners from the Ming dynasty (*Yu Jiao Li*) in J. P. Abel-Rémusat’s French translation *Yu-kiao-li ou Les deux cousines* (Paris 1826). (Birus 260)

To reassess the theoretical concepts of incommensurability and untranslatability, we need to revisit Thomas Kuhn’s influential work, *The Structure of Scientific Revolution*, first published in 1962 (of which an enlarged second edition came out in 1970). Kuhn proposed “incommensurable paradigms” in his study of the history of science, his major example being the controversy between the Ptolemaic and the Copernican astronomers who, working under different paradigms, “practice their trades in different worlds.” Kuhn considers this to be the “most fundamental aspect of the incommensurability of competing paradigms” (Kuhn *The Structure* 150). Kuhn’s concept of “incommensurability” did exert a huge influence on literary studies for quite some time, so much so that Lindsay Waters felt it necessary to criticize its unintended, but quite pernicious influence, its “justification for a resurgent tribalism,” even “a blinkered, absolutist, nonpluralist

relativism” (Waters 144–45). The concept of incommensurability went through a lot of controversies; in his later years and in response to his critics, Kuhn retreated from his earlier position and redefined incommensurability as “a sort of untranslatability, localized to one or another area in which two lexical taxonomies differ.” (Kuhn *The Road* 93). That hardly solves the problem, however, because for the Ptolemaic and the Copernican to have a debate at all, they had to have a common language in which they debated with one another on the nature of the universe and presented their different views. If languages are mutually unintelligible, untranslatable, unsayable, inexpressible, as Apter argues, then not only can you not have a dialogue, but you cannot have a quarrel, either.

I find it a bit ironic and amusing that not many eyebrows were raised when Homer or Virgil or Dante were translated into English, French or German. However, when talking about translating non-Western languages into English, French or German, some people cry foul and throw up rocks of Untranslatability at world literature as their target. Again, this not only concerns Western scholars, but non-Western scholars, too. An Iranian poet and scholar Mohammad Rezā Shafī‘i-Kadkani published an article to make the case that Hāfez cannot be translated from the Persian original into a Western language, just as it is impossible to move the famous Shaykh Lotfollah Mosque from Isfahan to London or Paris, because both constitute monuments of the essence of Islamic culture, of which the rich and complex linguistic, cultural, historical and theological contents would be impossible for any Western reader to grasp and understand. “Even if one manages to bring Hāfez’s poetry, or the mosque for that matter, to European or American readers,” Shafī‘i asserts, “they would not be able to enjoy and understand it as intimately and deeply as an undifferentiated entity called ‘Iranians’” (Fani 10). In Iran, as Aria Fani argues, in the effort “to institutionalize Persian literature as the most salient feature of a rising nation-state, Hāfez was framed as a prophet-like figure who embodies the essence and taste of the Iranian nation” (20). The concept of untranslatability, therefore, is closely related to “the core logic of romantic nationalism” (8). Shafī‘i’s claim that only the Iranians could appreciate the poetry of Hāfez may be culturally specific, but such an argument can be repeated, *mutatis mutandis*, to fit poetry of any language, including Chinese. It always smacks of national pride and a sense of the superiority of one’s own language and literature. Indeed, as Edmond de Goncourt wrote in his diary, the doctor serving the Shah of

Persia already told the Europeans that they may have better watchmakers and other mechanics, but “do [they] have poets and writers?” This was written more than a hundred years ago in the nineteenth century, on Friday, September 9, 1887:

Tholozan, médecin du shah de Perse, depuis vingt-neuf ans, nous faisait une curieuse révélation: «Les Persans disent aux Européens: Vous avez, vous autres, des horlogers, des mécaniciens, des ouvriers dans les arts mécaniques, supérieurs aux nôtres, mais nous vous sommes bien supérieurs en tout,—et ils demandent, si nous avons des littérateurs, des poètes!» (*Journal des Goncourt*, Quoted online from Project Gutenberg E-Book)

Through a careful textual analysis and discussion of the cultural and historical contexts of Persian and Arabic poetry and poetics, Fani points out that despite their different backgrounds and perspectives, Shafi'i and Apter are both “forging a transhistorical notion of untranslatability.” Given the fact that we still need to fight “bellicose nationalism” today, he argues that we should consider translation “as a mechanism capable of cutting through nationally policed linguistic boundaries and bridging distant literary traditions” (Fani 5–7). Traditionally, scholars of comparative literature have not given translation credit where it is due. However, with a more expansive view of comparative literature today, translation and its contributions should not be ignored any longer.

As lovers of literature, we all value the unique contribution of each author, each poet, and we savor each literary work for its special qualities in the art of language. We certainly do not want to see the world reduced to a flattened wilderness with one color. To insist on Untranslatability, either from a cultural relativist or from a nationalist point of view, however, would in effect prevent us from knowing more about the world's many literatures beyond the major European traditions. It would thus condemn those literatures to remain untranslated, unknown, and unappreciated beyond their culture of origin, while maintaining the unchallenged hegemonic position of Western literature as the only “world literature” widely circulating in the world. It is precisely for the sake of appreciating the cultural diversity and richness of different literatures that we must get out of our comfort zones and move beyond ethnocentric and Eurocentric limitations, expand the area of comparative literature studies, and maintain a healthy balance between the local and the global, the specific and the universal, the one and the

many. That, I would argue, is the present task of comparative literature for the twenty-first century.

Works Cited

- Anon. "Namenlose Stücke." *Echtermeyer, Benno von Wiese, Deutsche Gedichte*. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1956. 30.
- Anon. "Shang ye" 上邪 [O Heaven]. *Gu shi yuan* 古詩源 [Sources of Ancient Poems]. Ed. Shen Deqian 沈德潛. Beijing: Zhonghua shuju, 2006. 63.
- Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso, 2013.
- Auden, W. H. "As I walked out one evening." *Selected Poems*. New York: Vintage, 1979. 61–62.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Auerbach, Erich. "Philology and *Weltliteratur*." Trans. Maire and Edward Said. *The Centennial Review* 13.1 (Winter 1969): 1–17.
- Bacon, Francis "Of Beauty." *The Essays*. Ed. John Pitcher. London: Penguin, 1985. 189.
- Baudelaire, Charles. "Correspondances." *Les Fleurs du mal*. Paris: Éditions Ligaran, 1961. 17.
- Birus, Hendrik. "Debating World Literature: A Retrospect." *Journal of World Literature* 3.3 (Fall 2018): 239–266.
- Burns, Robert. "A Red, Red Rose." *Poems by Robert Burns*. Ed. Ian Rankin. London: Penguin Books, 2008. 164.
- Cheng, Shude. 程樹德. *Lunyu jizhi* 論語集釋 [Collected Interpretations of the Analects]. 北京: 中華書局 [Beijing: Zhonghua shuju], 1990.
- Etiemble, René. "Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur*?" *Essai de littérature (vraiment) générale*. Paris: Gallimard, 1975.
- Fani, Aria. "The Allure of Untranslatability: Shaf'i-Kadkani and (Not) Translating Persian Poetry." *Iranian Studies* 54.3 (May 2020): 1–31. DOI: 10.1080/00210862.2020.1748495
- Fokkema, Douwe. *Perfect Worlds: Utopian fiction in China and the West*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Gálík, Marián. "Concepts of World Literature, Comparative Literature, and a Proposal." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2.4 (2000). DOI: 10.7771/1481-4374.1091
- Guillén, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*. Trans. Cola Franzen. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- Jahn, Otto. *Life of Mozart*. Trans. Pauline D. Townsend. Vol. 1. London: Novello, Ewer & Co., 1882.
- Jiao, Xun 焦循. *Mengzi zhengyi 孟子正義* [*The Correct Meaning of the Mencius*]. Beijing: Zhonghua shuju, 1987.
- Journal des Goncourt–Mémoires de la vie littéraire*. Troisième série, premier volume. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1894.
- Jullien, François and Thierry Marchaisse. *Penser d'un Dehors (La Chine): Entretiens d'Extrême-Occident*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- Keightley, David. "Epistemology in Cultural Context: Disguise and Deception in Early China and Early Greece." *Early China / Ancient Greece: Thinking through Comparisons*. Eds. Steven Shankman and Stephen W. Durrant. Albany: SUNY Press, 2002. 119–154.
- Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolution*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- Kuhn, Thomas S. *The Road since Structure: Philosophical Essays, 1970–1993*. Eds. James Conant and John Haugeland. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Meltzl, Hugo. "Present Tasks of Comparative Literature (1877)." Trans. Hans-Joachim Schulz and Philip H. Rhein. *World Literature in Theory*. Ed. David Damrosch. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014. 35–41.
- Milton, John. "Paradise Lost." *Complete Poems and Major Prose*. Ed. Merritt Y. Hughes. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1957. 173–470.
- Miner, Earl. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature (2000)." *World Literature in Theory*. Ed. David Damrosch. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014. 159–179.
- Raphals, Lisa. *Knowing Words: Wisdom and Cunning in the Classical Traditions of China and Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

- Remnick, David. "The Translation Wars." *The New Yorker* 81:35 (7 Nov. 2005): 98–109.
- Segalen, Victor. *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*. Paris: Fata Morgana, 1978.
- Waters, Lindsay. "The Age of Incommensurability." *Boundary 2* 28.2 (Summer 2001): 133–172.
- Yuan Zhen 元稹. "Lianchang gong ci" 連昌宮詞 [Song of the Lianchang Palace]. *Yuan Zhen ji* 元稹集 [*Yuan Zhen's Works*], 2 vols. Beijing: Zhonghua shuju, 1982.
- Zhang Longxi. "The Myth of the Other: China in the Eyes of the West." *Critical Inquiry* 15.1 (Autumn 1988): 108–131.
- Zhang Longxi. *Mighty Opposites: From Dichotomies to Differences in the Comparative Study of China*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Zhang Longxi. "The Yet Unknown World Literature." *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 19.32 (2017): 53–57.
- Zhu, Qianzhi 朱謙之. *Laozi jiaoshi* 老子校釋 [*The Laozi with Annotations*]. Beijing: Zhonghua shuju, 1984.

ESSAI CRITIQUE / REVIEW ESSAY

From *Maghrib* to *Tamazgha*: The Ubiquitous and Polyphonic Literary Maghrib

GONZALO FERNÁNDEZ PARRILLA

gonzalo.fernandez@uam.es
Universidad Autónoma de Madrid (Spain)

Abstract: This review essay surveys the research trends that have characterized Maghrib literary scholarship in the last few decades. As the manifold facets of Maghrib peoples increasingly came to be recognized, Maghrib literatures were progressively studied through innovative critical lenses, including those of cultural studies, postcolonial studies, women's studies, queer studies, and religious studies. This new scholarship reflects the contemporary Maghrib, which has now morphed into Tamazgha, the land of the Amazighs. The latter extends the boundaries of Morocco, Algeria and Tunisia, thus comprising Libya, Mauritania, the Western Sahara, and the diaspora.

Keywords: Maghribi literatures, Amazighs, Tamazgha, women's studies, queer studies, religious studies, the novel, postcolonial studies, cultural studies, diaspora.

In the last decade, probably because of its proximity to Europe and its strategic importance, the Maghrib, in particular Morocco, has attracted considerable interest well beyond the confines of Arabic, French and Spanish academe. Therefore, a survey of the current trends of this emerging field of research seems called for. Especially in as much as it involves literary and cultural studies of the Maghrib as well as new critical methodologies.¹

¹ This article is part of the research project "Heterotopías en los imaginarios de las relaciones entre España y Marruecos." Referencia: PID2022-139973OB-I00.

For many centuries, since the Arabic word *maghrib* was coined to refer to the remote western lands conquered during the Islamic expansion, the region has been conceptualized from constantly evolving points of view. Moreover, at the outset it referred in Arabic to both territories across the Straights of Gibraltar, North Africa and the Iberian Peninsula. The Spanish term *Magreb*, soon adopted, possessed the same peculiar geographical connotations, being one of the earliest names given to the Iberian Peninsula.² We can trace the contemporary geopolitical emergence of the *Maghrib* back to the twentieth century, when the French idea of the *Maghreb*, previously designated as *Afrique du Nord*, was consolidated. In *The Invention of the Maghreb. Between Africa and the Middle East* (2021), focusing exclusively on this French lineage, Abdelmajid Hannoum argues that the idea of *Maghreb* as a clearly differentiated region was an “invention” that originated in the nineteenth century and further developed in the twentieth century. As pointed out by Hannoum, “by the late 1920s, the Maghreb region had emerged as a French colonial zone in North Africa that was separate from the Middle East” (Hannoum 5). He contends that “it existed only in a Francophone world inherited by authors with mostly Francophone training” (23). And so it has remained until very recently. Nonetheless, the notion of this geopolitical entity was also rooted in the Arabic language. In 1947 Maghribi intellectuals founded *Maktab al-Maghrib al-‘Arabi* (Office of the Arab Maghrib) in Cairo to seriously demand the independence of their colonized *Arab* countries. Nowadays, the concept of the Maghrib habitually comprises the three main countries of the region: Morocco, Algeria and Tunisia. Mauritania and Libya are also considered as integral parts of this area, albeit to a lesser extent. At times, the Maghrib is also construed as encompassing Western Sahara, a former Spanish colony marked by an unresolved process of decolonization. Claimed by the Polisario Front from the refugee camps in Algeria as the territory of the Sahrawi Arab Democratic Republic and proclaimed in 1976 after the abrupt end of Spanish colonization, it is now a territory mostly occupied by Morocco, which considers it as the “Moroccan Sahara.” With such a complicated political background, the constitution of the Arab Maghreb Union in 1989, gathering Morocco, Tunis, Algeria, Mauritania and Libya was doomed to fail.

² For the history of this terminology and the complex heterotopic imbrication between North Africa and the Iberian Peninsula, see Cañete and Fernández Parrilla.

The idea of the Maghrib as a literary space is even more recent than what etymology and the political implications of the notion suggest. As a category, Maghribi literature developed only in the second half of the twentieth century, after the independence of the countries involved. It emerged in the aftermath of larger debates about the relationship between language and identity in the age of decolonization. However, Maghribi intellectuals had already claimed an Arabic literature for their emerging independent nations in previous years. In 1937, the most prominent historian of Moroccan literature, ‘Abd Allah Kannun, published the first history of Moroccan letters conceived as such, *al-Nubugh al-maghribi fi al-adab al-‘arabi* (*Moroccan Genius in Arabic Literature*). As most nationalist intellectuals of the countries of the Maghrib, Kannun’s premises revolved around Arabic language and Islam. His book calls for scholars of the Eastern Arab countries, who very often neglected the contribution of their Maghribian peers, to recognize Moroccan literature as an essential constituent of the big tree of classical Arabic literature.

The French term *maghrébin* came to the fore in the 1960s to address mainly – but not only – the new phenomenon of North African authors writing in French. First expressed by Tunisian author and critic Albert Memmi in *Anthologie des écrivains maghrébins d’expression française* (1964), the idea of this Maghribian literary identity was later promoted by the open-minded Moroccan journal *Souffles*, founded in 1966 by a group of Moroccan writers headed by Abdellatif Laâbi (see Fernández Parrilla and Calderwood). Like that of Memmi and Laâbi, the contribution of Abdelkebir Kahtibi to the field turned out to be crucial, as his essay *Le roman maghrébin* (1968) evidences. Later on, Khatibi authored another key essay, *Maghreb pluriel* (1983), in which he outlined future debates centered around the polyglot and polyphonic nature of the Maghrib. In this volume, he followed in the wake of *Souffles*, i.e. identifying Berberity, together with Arabness, as an irrevocable constituent of *maghrébin* regional and national cultures. At the same time as this regional geopolitical process of conceptualization, there emerged a parallel drive towards a recognition of the literatures of Maghrib countries as national literatures. A number of studies, mostly in Arabic, were subsequently published on the national *Arabic* literatures of the Maghrib, such as Kannun’s already mentioned book. Kannun also penned at the time the first history of “modern Moroccan literature,” *Ahadith ‘an al-adab al-maghribi a-hadith* (*News from the New Moroccan Literature*, 1964).

As already alluded to, the term *maghrébin* has been primarily used since the sixties to refer to the new phenomenon of North African authors forging a French-language literature that, at times, sought to *write back* to the metropolitan centre in the language of the colonizer (see Gontard). However, the contradiction inherent in aspiring to the status of autochthonous literature while adopting the language of the colonizer in an *Arab* country has always constituted an ideological burden for the authors of those literary works. Since then, in the countries of the Maghrib, this type of literary production has generally been referred to as *littérature maghrébine d'expression française*, as the recent *La Littérature francophone en Tunisie* (2021) by Alia Bornaz-Baccar makes clear. These studies, published mostly in Maghrib countries or by Maghribi scholars residing abroad have exclusively focused on literatures written in French while not paying attention the Arabic-language production. Similarly, literary critics and historians writing in Arabic have only paid attention to literature written in Arabic. In a new critical turn, some researchers, such as Moroccan scholar Khaled Zekri in *Fictions du réel: Modernité romanesque et écritures du réel au Maroc (1990–2006)* (2006), addressed national literatures as a whole, including Arabic and French-language works. Samia Kassab-Charfi and Adel Khedher proceeded along comparable lines in *Un siècle de littérature en Tunisie. 1900–2017* (2019). Conscious of the prevailing schizophrenic situation, these critics also demonstrated an awareness of the fact the history of Maghribi literatures was “yet to be constructed” (Zekri 145). Therefore, they tackled Moroccan and Tunisian literatures as national ones, regardless of the language in which specific works were written, although still disregarding the Amazigh (former Berber) language.³

In the last two decades, concomitant with the growing recognition of the polyphonic characteristics of Maghrib peoples, several essays dealing with different aspects of the Maghrib literary field from innovative critical perspectives have been published. Generally speaking, Maghribi literatures have increasingly been examined within the scope of broader critical realms, such as cultural or postcolonial studies, with a privileged focus on the novelistic genre. In *Politics, Language and Gender in the Algerian Arabic Novel* (2002), Debbie Cox examines the Arabic novel in post-independence Algeria though the works of key authors such

³ Amazigh is the endonym used to refer to the people in the Amazigh language or Tamazight.

as Abdelhamid Benhadouga, al-Tahar Wattar and Rachid Boudjedra. In *La literatura marroquí contemporánea. La novela y la crítica literaria* (2006), Fernández Parrilla explores the birth of the Moroccan literary canon, while concentrating on the artistic and critical development of the novel – mostly in Arabic – and simultaneously charting the growth of the French-language canon. Similarly, in *The Algerian New Novel: The Poetics of a Modern Nation, 1950–1979* (2017), Valerie Orlando analyzes the work of relevant authors, such as Rachid Boudjedra, Nabile Farès, Assia Djebar, Kateb Yacine or Mohammed Dib. In doing so, she celebrates the notion of polyphony, although she limits herself mostly to Francophone writers. In *Algérie. Les écrivains dans la décennie noire* (2018), Tristan Leperlier, reviewing the impact of politics on literature, outlines the linguistic conflict manifest in the region through an analysis of the most important Algerian novelists writing in Arabic and French, such as Rachid Boudjedra, Mohammed Dib, Assia Djebar, and Tahar Ouetar. Further, in *Oscillating Bodies. Understanding Tunisian Society through its Novels (1956–2011)* (2022), Charlotte Pardey deals with the materiality of the body in Arabophone and Francophone Tunisian novels. In *Writing Queer Identities in Morocco. Abdellah Taïa and Moroccan Committed Literature* (2022) Dina Dransfeldt Christensen deals with significant aspects of mostly Francophone Moroccan literature. In particular, she suggestively relates Abdellah Taïa's writing and activism to crucial authors having been active since colonial times, such as Khatibi or Driss Chraïbi. She also underlines the confluence between Taïa's *oeuvre* and the prison testimonies of the Years of Lead written in Arabic, such as Fatna El Bouih's. This book explores queer identities in Morocco, while engaging with postcolonial, queer and literary theories in the context of key wider debates around sexuality and law in Morocco. Finally, one should cite Rocío Rojas-Marcos's literary biography of one of the most notorious Moroccan writers, *Mohamed Chukri. Hambre de escritura* (2021).

Another recent approach to the literatures of the Maghrib foregrounds religious elements. In *The Literary Qur'an. Narrative Ethics in the Maghreb* (2019), Hoda El Shakry delves into new ways of reading contemporary Maghribi novels through the lens of religion. She examines how the Quranic text informs the genesis as well as our understanding of North African literature. To that end, she includes in her corpus novels written in French and Arabic by canonical authors from Tunis, Algeria and Morocco, such as Francophone Abdelwahab Meddeb, Assia Djebar, Driss Chraïbi and Arabophone Mahmud al-Mas'adi, al-Tahir

Wattar, and Muhammad Barrada. Based on a “Qur’anic model of narratology,” *The Literary Qur’an* seeks to theorize modern Maghribi literature, while taking into account the Qur’an’s formal, narrative, and rhetorical qualities. Thus, she challenges the dominant secular modes of reading that have disregarded religious epistemes, practices, and intertexts. Cristián H. Ricci likewise foregrounds the religious aspect of the Maghribis in the diaspora as a key identitarian element in his book *New Voices of Muslim North-African Migrants in Europe* (2019). In this volume, he attempts to capture the experiences of a growing number of individuals of North African origin belonging to migrant communities in Europe. Relying on a “Transmodern-Postcolonial Approach to Afro-European Literature,” Ricci concentrates on authors writing in Catalan, Dutch, English and French. The same scholar has also recently edited *Twenty-First Century Arab and African Diasporas in Spain, Portugal and Latin America* (2023), in which one can find an innovative chapter on Saharawi Women Writers in Spain. Similar approach and contents characterize Ieme van der Poel’s *New Literary Voices of the Moroccan Diaspora. Republic of Cousins* (2023). Admittedly, the scholarly works described above at times rely on catchall categories, excessively innovative taxonomies, and a tendency to over-theorize. Moreover, including writers from the diaspora in the national literatures of the Maghrib presents conceptual complexities.

Focusing on women writing constitutes another emerging trend in the critical discourse about the literatures of the Maghrib. An instance thereof is Marta Segarra’s *Nouvelles romancières francophones du Maghreb* (2010), in which writers from Morocco and Algeria such as Assia Djebar, Malika Mokeddem or Fatima Mernissi, are analyzed alongside writers from the diaspora. Robert Elbaz and Françoise Sagner-Sabin’s *Les espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d’expression française* (2018), similarly privileges novelists. While Naïma Hachad’s *Revisionary Narratives: Moroccan Women’s Auto/Biographical and Testimonial Acts* (2019), explores the works of Fatna El Bouih and Malika Oufkir. Rabia Redouane’s edited *Écriture féminine maghrébine de l’extrême contemporain* (2020) includes authors from Morocco, Algeria and Tunisia. For women writers as well as for male authors, French served to forge a Maghribi identity, while also reawakening the thorny issue of language. Further, critics engaged in a complex – and perhaps sterile – debate about whether the French language offered women possibilities of freedom not available in the Arabic language.

Scholars likewise sought to determine whether “feminist modernity” had been *imported* through the French language.⁴

A new avenue of inquiry has recently been opened up with Mariam Dalhoumi’s *Brotherly Letters. A Study of Narrative, Style, and Themes in the Correspondence of Moroccan and Tunisian Male Writers (Early 20th Century)* (2022), in which the critic addresses the epistolary genre, taking as a starting point the works of two major intellectuals from Morocco and Tunis, Muhammad al-Mukhtar al-Susi and Abu al-Qasim al-Shabbi. This study is predicated on the relatively nascent field of the literary exegesis of published “real” letters and letter collections. This enables Dalhoumi to provide a reading of modern Arabic epistolary texts from a literary perspective contrasting with the ethnographic, historical, or sociological analyses to which Arabic literature has commonly been confined.

Finally, the literature of countries situated on the margins, such as Libya and Mauritania, has also started to receive academic attention. In *The Libyan Novel: Humans, Animals and the Poetics of Vulnerability* (2020), Charis Olszok tackles a neglected literary tradition through the study of the novelistic genre,⁵ which is rapidly replacing the forefront position usually held by poetry. She thus focuses on some 50 novels reflecting the tragic history of that country. The novelistic genre, it should be noted, has previously served in other *Arab* national traditions, such as the Lebanese or Iraqi ones, as a vehicle making it possible for writers to convey the despair of war and destruction. Mauritania’s position, “straddling the Arabophone and Francophone spheres and bringing Pulaar, Wolof, Soninke, and Arab-Moorish cultures into contact with each other” (Blalack “Movement and Stasis” n.p.) has started to elicit critical attention beyond the Arabic world, as demonstrated in the work of July Blalack.⁶

As mentioned earlier, the literature of the Western Sahara constitutes another inevitable stumbling block for Maghrib literary studies scholars, one charged with many political implications. Saharais critics and writers from the Spanish diaspora have recently sought to conceptualize

⁴ Also see Orlando’s *Nomadic Voices of Exile*.

⁵ About the novel, one can find chapters on all the countries of the Maghrib in *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions* (2017), edited by Wail S. Hassan.

⁶ Also see Blalack’s PhD thesis on Mauritanian literature, which is due to be published soon; the special issue of *Words Without Borders* she coordinated in 2021; and her chapter on Mauritania in *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*.

this literature. In this respect, Bahia Mahmud Awah, the author of a first general introduction to Western Sahara literature, *La literatura del Sáhara Occidental (The Literature of Western Sahara, 2009)* offers a case in point. On the other hand, the popular literatures written in *Hassania*, the local Arabic of the region, have started to benefit from the extensive scrutiny of Moroccan critics (Fernández Parrilla and Calderwood 116).

Furthermore, the Hispanophone literature of Morocco has been collected and examined in many anthologies and essays, for instance Ricci's *Literatura marroquí fronteriza en castellano y catalán* (2014). In this book, Ricci, one of the main theoreticians and promoters of this literature, includes authors from the diaspora. Also noteworthy is most recent collective work edited by Jose Sarria and Manuel Gahete, *La frontera líquida. Estudios sobre literatura hispanomagrebí* (2019),⁷ which also contains those catchall categories and taxonomies.

As the above suggests, new horizons are being opened up for Maghribi literature. In several recent cultural studies volumes, literature stands at the core of the research, as the brief survey below indicates. In *Recording History. Jews, Muslims, and Music across 20th Century North Africa* (2022), in addition to insights into the music industry and into Jewish-Muslim relations in the region, Christopher Silver usefully provides lyrics. Cristina Moreno Almeida further deals with issues related to contemporary music in *Rap Beyond Resistance. Staging Power in Contemporary Morocco (Pop Music, Culture and Identity)* (2018). In *Colonial al-Andalus. Spain and the Making of Modern Moroccan Culture* (2018), Eric Calderwood foregrounds the role of literature in conveying the idea of a *shared past* as raw material for such apparently divergent ideologies as Spanish fascism and Moroccan nationalism. To this end, he devotes chapters to Al-Andalus in Moroccan literature and to a poet of Tetouan on the eve of colonization, Muhammad Afalyal. In *Algeria: Nation, Culture, and Transnationalism: 1988–2015* (2017), edited by Patrick Crowley, one productively finds several chapters devoted to Algerian literature. In *Francophone Voices of the 'New Morocco' in Film and Print: (Re)presenting a Society in Transition* (2009), Valerie Orlando explores the characteristic merger of politics, literature and culture that has typified the Moroccan intellectual scene since the 1960s. In addition to cinema, she touches on questions of gender, sexuality, journalism and prison

⁷ A complete listing of the published texts in this field can be found in Abrigach.

narratives. A similar approach is adopted in *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music*, edited by Karima Laachir and Saeed Talajooy (2012). In *Moroccan Other-archives. History and Citizenship after State Violence* (2023), a book examining primary sources in Amazigh, Arabic, Moroccan Arabic and French, El Guabli also privileges a literary stance, while especially emphasizing Moroccan Amazigh and Jewish legacies. In *Moroccan Noir. Police, Crime, and Politics in Popular Culture* (2013), Jonathan Smolin addresses the role of crime and its cultural products in Moroccan society, including *minor* literary genres such as noir fiction. Paraska Tolan-Szkilnik's *Maghreb noir. The Militant-Artists of North Africa and the Struggle for a Pan-African, Postcolonial Future* (2023) follows in the same footsteps in its examination of Moroccan and Algerian authors.

One of the most exciting critical trends related to the literary and cultural Maghrib (mostly Moroccan) consists in the recognition that real memory lies in journals, especially those from the 1960s and 1980s (see Fernández Parrilla “The Challenge”). Indeed, the most important cultural, literary and political debates as well as the main creative innovations took place in the pages of those journals. Influential journals of the sixties such as *Souffles-Anfas* have received attention of scholars both in terms of anthologizing and research. In *Transcolonial Maghreb: Imagining Palestine in the Era of Decolonization* (2016), Olivia C. Harrison applies a South-South approach to postcolonial literature and theory, building on the idea of *transcolonialism* in order to account for relations across imperial formations. Maghrebi writers and intellectuals, she deftly demonstrates, turned to Israel-Palestine to think through the legacies of colonialism, while proposing new routes for decolonization. In an attempt to offer new models of transcolonial realities, Harrison concentrates on the Moroccan journal *Souffles-Anfas*, Algerian authors such as Kateb Yacine and Ahlam Mosteghanemi and Tunisian writer Albert Memmi. Anthologizing the most relevant articles published in journals offers, as mentioned earlier, a way of acknowledging their important literary and intellectual contributions. Such celebratory attitude typifies *Souffles-Anfas. A Critical Anthology from the Moroccan Journal of Culture and Politics* (2015), edited by Olivia C. Harrison and Teresa Villa-Ignacio. In *La revue Souffles 1966–1973. Espoirs de révolution culturelle au Maroc* (2013), Moroccan scholar Kenza Sefrioui, beyond a thorough examination and contextualization of the journal, includes testimonies of several activists involved in that unique experience. In *Los cantos inolvidables. Souffles, una revista marroquí*

de poesía y política entre el colonialismo y los años de plomo (2018), Laura Casielles elucidates the poetics of the politics (or viceversa?) of this group of extraordinary intellectuals. The contestatory *Lamalif*, another pivotal journal, has garnered critical attention in *Lamalif: A Critical Anthology of Societal Debates in Morocco during the "Years of Lead" (1966–1988)* (2023), a two volume selection of translated articles from the journal edited by Brahim El Guabli and Ali Alalou; In their introduction, the editors state that this journal also “contributed to the most important societal, cultural and political debates” (3), as it dealt with all the pressing issues of the time linking literary and political concerns. The editors of this ambitious initiative have divided the selection of translated articles from the journal into three categories: Literature and literary criticism, Art and art criticism, and Critical theory. The most salient type of research conducted on the literatures of the Maghrib in recent years has foregrounded indigeneity, i.e. the marginalized Amazigh identity, language, culture and literature. The Tamazight language has not only survived colonialism, a period during which it was opposed to Arabic for political purposes, but has also outlived Arab-nationalist post-independence polities, which privileged Arabness and Islam. However, in *Inventing the Berbers: History and Ideology in the Maghrib* (2019), Ramzi Rouighi claims that no Berbers lived in the Maghrib before the Arabs conquered northwest Africa in the seventh century and that no one thought that these groups shared a common ancestry, culture, or language. Rouighi thus recalls the well-known argument according to which a racialized conception of Berber indigeneity proved useful for the French colonial agenda. Indeed, the French resolutely pitted the two main population groups of North Africa, Arabs and Berbers, against each other. As pointed out by Brahim El Guabli “over the past few decades, the Amazigh question witnessed a phenomenally vibrant resurgence throughout Tamazgha and its diaspora.” (El Guabli “Where is Amazigh Studies?” 1). As a result, Amazigh Studies, which emphasize literary aspects, flourished beyond the Maghrib. According to El Guabli, Tamazgha can be understood “as the larger North Africa, which encompasses the Canary Islands, parts of sub-Saharan Africa, and the entire Maghreb or North Africa” (1), i.e. a region in which Tamazight qualifies as the indigenous language. El Guabli underlines the importance of the rise of the so called Amazigh Cultural Movement. As it dealt with the legacy of colonial Berberology, this movement forged a critical discipline of Amazigh Studies in the hope

of “engag[ing] in transnational analysis, opening up Tamazgha to new methodologies and novel scholarship” (4).⁸

As this survey has hopefully made clear, the literary Maghrib has finally emerged in scholarship as the polyphonic space it has always been. Literary aspects are now increasingly subsumed in the broader scope of cultural studies, while the novel, the dominant genre of our times, has attracted considerable attention. If female literary production is progressively given the recognition it deserves, the most powerful change of paradigm resides perhaps in the attention devolved to indigeneity. These developments reflect the transformation of the Maghrib into a new space, Tamazgha, the land of the Amazighs, which now transcends Morocco, Algeria and Tunisia, to include Libya, Mauritania, the Western Sahara, and even the diaspora.

Works Cited

- Abrigach, Mohamed. *Edición y libro español en Marruecos (1860–2020)*. Agadir: Université Ibn Zhor, 2022.
- Awah, Bahia Mahmud. *La literatura del Sáhara Occidental*. Madrid: Bahia Mahmud Awah, 2009.
- Blalack, J.S. “Mauritania.” *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*. Ed. Waïl Hassan. Oxford: Oxford University Press, 2017. 325–38.
- Blalack, July. “Movement and Stasis: Contemporary Mauritanian Literature.” *Words Without Borders*. 4 May, 2021. <https://wordswithoutborders.org/read/article/2021-05/may-2021-writing-from-mauritania-movement-and-stasis-contemporary-mauritan/> Accessed 3 Aug. 2023

⁸ Since its foundation in 2001, the Royal Institute of Amazigh Culture (IRCAM, <https://www.ircam.ma>) has published some key essays in Arabic, French and Tamazight on Amazigh literature such as *Dirasat fi al-adab al-amazighi* (Studies on Amazigh literature, 2016), *La Littérature amazighe. Oralité et écriture* (2004) or *Ta'rikh al-adab al-amazighi: Madkhal nazari* (History of Amazigh Literature. A Theoretical Introduction, 2005). For a complete bibliography about this literature, the reader may turn to *Biliyugrafiya al-ibda' al-adaba al-amazighi bi-al-Maghrib* (Rabat: IRCAM, 2012). For the Moroccan novel in Amazigh, see Fernández Parrilla “Morocco.” A new journal devoted to the field, Tamazgha Studies Journal, has issued its first call for papers: “Tamazgha as a Horizon of Literature and Thought” (<https://networks.h-net.org/node/73374/announcements/10055423/tamazgha-studies-journal>).

- Blalack, July, ed. "Movement and Multiplicity: Writing from Mauritania." Special issue of *Words Without Borders* (May 2021). <https://wordswithoutborders.org/read/collection/may-2021-writing-from-mauritania/> Accessed 3 Aug. 2023
- Blalack, July Scott. *Travel Inside and Outside: Maghribi Resistance as a Literary Force*. PhD thesis. London: SOAS University of London, 2022. DOI: <https://doi.org/10.25501/SOAS.00037659>
- Bornaz- Baccar Alia. *La Littérature francophone en Tunisie*. Tunis: Beït Al Hikma, 2021.
- Calderwood, Eric. *Colonial al-Andalus. Spain and the Making of Modern Moroccan Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2018.
- Cañete, Carlos y Fernández Parrilla, Gonzalo. "The Maghrib in Spain: An Inside-Out Space." *Arab Studies Journal* XXIX-2 (2021): 72–95.
- Casielles, Laura. *Los cantos inolvidables. Souffles, una revista marroquí de poesía y política entre el colonialismo y los años de plomo*. Buenos Aires: Alción, 2018.
- Cox, Debbie. *Politics, Language and Gender in the Algerian Arabic Novel*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002.
- Crowley, Patrick. *Algeria: Nation, Culture, and Transnationalism: 1988–2015*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.
- Dalhouni, Mariam. *Brotherly Letters. A Study of Narrative, Style, and Themes in the Correspondence of Moroccan and Tunisian Male Writers (Early 20th Century)*. Gothenburg: University of Gothenburg, 2022.
- Dransfeldt Christensen, Tina. *Writing Queer Identities in Morocco: Abdellah Taïa and Moroccan Committed Literature*. London: I.B. Tauris, 2022.
- El Guabli, Brahim. "Where is Amazigh Studies?" *The Journal of North African Studies* 27.6 (2022): 1–8.
- El Guabli, Brahim. *Moroccan Other-Archives. History and Citizenship after State Violence*. Fordham: Fordham University Press, 2023.
- El Guabli, Brahim and Ali Alalou, eds. *Lamalif: A Critical Anthology of Societal Debates in Morocco during the "Years of Lead" (1966–1988)*. 2 vols. Liverpool: Liverpool University Press, 2023.
- El Shakry, Hoda. *The Literary Qur'an. Narrative Ethics in the Maghreb*. New York: Fordham University Press, 2019.
- Elbaz, Robert et Françoise Sagner-Sabin. *Les Espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française*. Paris: Editions L'Harmattan, 2018.

- Fernández Parrilla, Gonzalo y Eric Calderwood. "What is Moroccan Literature? History of an Object in Motion." *Journal of Arabic Literature* 52.1–2 (2021): 97–123.
- Fernández Parrilla, Gonzalo. *La literatura marroquí contemporánea: La novela y la crítica literaria*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- Fernández Parrilla, Gonzalo. "The Challenge of Moroccan Cultural Journals of the 1960s." *Journal of Arabic Literature* 45.1 (2014): 104–28.
- Fernández Parrilla, Gonzalo. "Morocco." *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*. Ed. Wail Hassan. New York: Oxford University Press, 2017. 339–57.
- Gontard, Marc. *Violence du texte – la littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan–S. M. E. R., Rabat, 1981.
- Hachad, Naïma. *Revisionary Narratives: Moroccan Women's Auto/Biographical and Testimonial Acts*. Liverpool: Liverpool University Press: 2019.
- Hannoum, Abdelmajid. *The Invention of the Maghreb. Between Africa and the Middle East*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- Harrison Olivia C. *Transcolonial Maghreb: Imagining Palestine in the Era of Decolonization*. Redwood City: Stanford University Press, 2016.
- Harrison Olivia C. and Teresa Villa-Ignacio *Souffles-Anfas. A Critical Anthology from the Moroccan Journal of Culture and Politics*. Redwood City: Stanford University Press, 2015.
- Kassab-Charfi, Samia et Adel Khedher. *Un Siècle de littérature en Tunisie. 1900–2017*. Paris: Champion 2019.
- Khatibi, Abdelkebir. *Le Roman maghrébin*. Paris: François Maspero, 1968.
- Khatibi, Abdelkebir. *Maghreb pluriel*. Paris: Denoël, 1983.
- Leperlier, Tristan. *Algérie, Les écrivains dans la décennie noire*. Paris: CNRS Editions, 2018.
- Memmi, Albert. *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*. Paris: Présence Africaine Paris, 1964.
- Moreno Almeida, Cristina. *Rap Beyond Resistance. Staging Power in Contemporary Morocco (Pop Music, Culture and Identity)*. London: Palgrave-Macmillan, 2018.
- Olszok, Charis. *The Libyan Novel: Humans, Animals and the Poetics of Vulnerability*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

- Orlando, Valerie. *Francophone Voices of the 'New Morocco' in Film and Print: (Re) presenting a Society in Transition*. London: Palgrave-Macmillan, 2009.
- Orlando, Valerie. *The Algerian New Novel: The Poetics of a Modern Nation, 1950–1979*. Virginia, University of Virginia Press, 2017.
- Pardey, Charlotte. *Oscillating Bodies. Understanding Tunisian Society through its Novels (1956–2011)*. Wiesbaden: Dr Ludwig Reichert Verlag, 2022.
- Poel, Ieme van der. *New Literary Voices of the Moroccan Diaspora. Republic of Cousins*. Liverpool: Liverpool University Press: 2023.
- Redouane, Rabia. *Écriture féminine maghrébine de l'extrême contemporain*. Paris: L'Harmattan, 2020.
- Ricci, Cristián H. ed. *Twenty-First Century Arab and African Diasporas in Spain, Portugal and Latin America*. New York and London: Routledge, 2023.
- Ricci Cristián H. *New Voices of Muslim North-African Migrants in Europe*. Leiden: Brill, 2019.
- Rojas-Marcos, Rocío. *Mohamed Chukri. Hambre de escritura*. Málaga: Zut Ediciones, 2021.
- Rouighi, Ramzi. *Inventing the Berbers: History and Ideology in the Maghrib*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2019.
- Sefrioui, Kenza. *La revue Souffles 1966–1973. Espoirs de révolution culturelle au Maroc*. Casablanca: Éditions du Sirocco, 2013.
- Segarra, Marta. *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris: Karthala, 2010.
- Smolin, Jonathan. *Moroccan Noir. Police, Crime, and Politics in Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- Tolan-Szkilnik, Paraska. *Maghreb noir. The Militant-Artists of North Africa and the Struggle for a Pan-African, Postcolonial Future*. Redwood City: Stanford University Press, 2023.
- Zekri, Khalid. *Fictions du réel: Modernité romanesque et écritures du réel au Maroc (1990–2006)*. Paris: L'Harmattan, 2006.

COMPTES RENDUS / BOOK REVIEWS

Dirk Meyer. *Documentation and Argument in Early China: The Shàngshū 尚書 (Venerated Documents) and the Shū Traditions.*

**Berlin: De Gruyter/Mouton, 2021. Pp. 281.
ISBN: 9783110708417.**

HAUN SAUSSY

hsaussy@uchicago.edu
University of Chicago

Like the ancient Greeks, the Chinese of the Warring States period (475–221 BCE) loved speeches. They reasoned through fashioning speeches, quoting speeches, ascribing fictional speeches to historical characters; they liked to tell stories of clever repartees and surprising demonstrations; indeed a large proportion of what has come down to us from Chinese antiquity consists of reported speech. No one, it is probably safe to suppose, thought that these speeches were exact transcriptions of what those historical or legendary personages had said. The speeches were composed, as Thucydides said about the speeches in his history, by skilled rhetors ready to “make the speakers say what was in [their] opinion demanded of them by the various occasions” (Thucydides 1.22). One collection consisting mainly of such speeches, known as the *Shang shu* (Venerable Documents, or Transmitted Documents), or simply as the *Shu* (Documents), attained the status of a classic in the early imperial period.

The *Documents* (as the traditional text of the *Shang shu* will henceforth be called) are not as rewarding to the literary reader as the *Book of Songs*, the *Spring and Autumn Annals*, or even the *Record of Ritual*, among the other classics. Some of its chapters narrate the founding of Chinese state institutions. Most consist of harangues by authority-figures (rulers

or sagely officials) on moral and political subjects, often touching on cosmology and ritual. Translation into foreign languages has not given them the currency of the *Analects*, the *Book of Songs* or the *Book of Changes*, and this is not entirely the fault of the translators.

Dirk Meyer's book seeks to assert the importance of the *Shu* tradition for early China and to set it among the genres of discursive practice that shaped the intellectual life of ancient élites. He also intends to reorient the terms in which we talk about the *Documents*, and this requires some profound conceptual revision.

The chapters of the *Documents* resemble what anthropologists call "charter myths": they state the origins, form, and purpose of basic structures of Chinese monarchy. As such, they were often cited as precedent. But two main versions of the work circulated in antiquity, one with a clearer claim to authenticity than the other. To further muddy the waters, unscrupulous officials and usurpers were suspected of having forged or altered chapters to support their own goals. *Documents* versions, *Documents* chapters, and kindred works like the *Yi Zhou shu* thus came to be evaluated as authentic or inauthentic, early or late, genuine or forged, and for centuries debates turned on the issue of identifying the impostors.

Manuscript materials on bamboo excavated over the last few decades have altered the nature of the discussion. Meyer's book reflects and takes stock of this change. In fact, in pre-imperial times many texts similar to chapters of the *Documents* were in circulation. So many have emerged to scholarly knowledge by now that we can no longer speak of "authenticity" and its opposites. Such terms presuppose an original that might be lost or corrupted in transmission. But the number of versions and the kinds of variance they demonstrate cannot be reduced to such a linear relationship of inheritance. According to Meyer, the relation among these texts is no straight line connecting an original with its (more and less legitimate) progeny, and we must be on our guard against anachronistic errors in evaluating their relationships. What these texts and fragments have in common is not a common ancestor text, but rather a genre of literary practice of which texts were occasional realizations. There is a certain analogy to models of oral performance, though these "performances" were certainly if not necessarily exclusively conducted in writing. The "public" (another potentially misleading word) for these written "performances" would have consisted in fellow experts in history and statecraft, sensitive to the implications of slight changes in format, narration, or wording, as

any instantiation of an episode from the *Shu* tradition would constitute an operation of collective memory-management.

Meyer focuses on ten or so episodes from the *Shu* tradition's narration of Shang and Zhou history. These allow us to appreciate the room for variation – and thus, for discrepant judgments – in recounting these foundational stories. Always concerned to set a story in the social context of its telling, while being aware that the context can usually be reconstructed only out of hints in the tale being told, Meyer offers many analogies for the activity of *Shu* narration: the elements come from a “pool” or “storehouse” of “modular” parts that had to be assembled in recognizable ways. “[O]lder material is repeatedly integrated into new(er) framing structures” (124). “These components were taken from, and informed the making of, the cultural capital of a meaning community with inevitably contrasting conceptual subgroups” (185). The conflicting subgroups are important, for they relieve us of the expectation that consistency will demonstrate the *Documents*' genuineness. Talk of authenticity is idle, because the *Shu* genre is really an activity of recreation and invocation of precedent, a *bricolage* in which “culturally ingrained patterns could... provide a blueprint for... text-production” (120). We should not, however, expect flashes of originality or genius, for the goal of the genre's typically “formalized, stereotypical, and artificial diction... [is] not primarily to pass on information: it is recurrent, ritualistic recitation” (196).

Comparatists will find here a finely detailed set of hypothetical scenarios for the creation and continuance of a rhetorical tradition under starkly normative expectations. We see why the *Documents* have had such a poor fortune outside the realm in which such ritualistic repetition had an affirmative meaning. We also see why in the current climate of cultural hardening and neo-traditionalism, the *Documents* are once again favored as material for official rhetoric (236–47). By reconstructing a more fluid state for the *Shu*, a condition in which implications could be modified and judgments subjected to doubt, Meyer relieves them, nonetheless, of their long-consecrated status as pillars of top-down normativity. The recovery of more buried texts in this genre will confirm, modify, or upset Meyer's analyses, but it is a great step to have this book as a tour of the as yet scarcely explored “storehouse.”

Work Cited

Thucydides. *History of the Peloponnesian War*. Trans. Richard Crawley. London: Dent, 1910.

Alexa Alice Joubin. *Shakespeare and East Asia*.

Oxford: Oxford University Press, 2021. Pp. 272.

ISBN: 9780198703570.

CHRISTOPHER THURMAN

Christopher.Thurman@wits.ac.za
University of the Witwatersrand, South Africa

In an apt Prologue to this book, setting out the considerations that may be brought to bear on her topic, Alexa Alice Joubin explains that it is titled *Shakespeare and East Asia*, rather than *Shakespeare in East Asia*, “to signal the interplay between the two condensed cultural signifiers and to emphasize a shift away from the linear, one-way-street model of tracing the transplantation of a British ‘giant’ into a colonial cultural context” (6). This is followed, however, by the hint of an apology, which suggests that we have not quite escaped the constraints of an Anglocentric model for Shakespeare studies. While she critiques the binary of “East” and “West,” Joubin nevertheless anticipates a question based on this construction: why should (English) readers in the “West” care about Shakespearean performance in and from the “East”? To answer (or to pre-empt) this implicit question, she affirms that “Asian interpretations of Shakespeare matter to Western readers because of their impact on American and European performance cultures, as exemplified by the worldwide recognition of the works of Akira Kurosawa, Ong Keng Sen, and Oh Tae-suk” (6). In broader disciplinary terms – if Shakespeare is still to be located within “English Studies” – Joubin states that “non-Anglophone interpretations of Shakespeare matter to readers because the expansion of English studies is currently occurring ‘outside the discipline’s traditional Anglophone ... base’” (here Joubin is quoting the suitably named James English, who has called for scholars “at the

presumptive center of things to begin paying more attention to the forms our discipline is taking at [such] sites of rapid expansion”) (6).

Joubin knows her readership, but that such a justification should still be perceived as necessary two decades into the twenty-first century strikes me as a pity – not least because the 250 pages that follow it demonstrate the point that the Anglosphere is decidedly *not* the center of the Shakespearean world, and has not been for some time. It may be useful to zoom out. However much Shakespeare academics and artists might situate ourselves within global networks of scholarship and creative practice, anti-immigrant discourses in largely Anglophone countries like the United Kingdom and the United States are so stridently and shamelessly employed by populist politicians that there is a continued xenophobic, jingoistic, (white) Anglophilic counterweight in international public discourse – and we know that Shakespeare, in particular, is commonly recruited to shore up this conservative, self-important, (white) Anglonormative ideology. So perhaps the point does need to be made again and again.

The productive friction between geopolitical narratives and the smaller world(s) of Shakespeare studies or Shakespeare-in-performance emerges at various moments in Joubin’s study. The reception of Asian Shakespeares outside of Asia is generally framed by what Joubin calls “*compulsory realpolitik*” – that is, “the conviction that the best way to understand non-Western works is by interpreting their engagement with pragmatic politics”:

This approach may impose intentionality upon directors and imply that their works are of interest solely because of their testimonial value ... South Korean Shakespeare would be seen as allegories of the divide between North and South Korea, while mainland Chinese works on world tours would be thought to contain attenuated allusions to the Cultural Revolution. Anglophone Shakespeares are assumed to have broad theoretical applicability and aesthetic merits, whereas foreign Shakespeares – even when they focus on artistic innovation on a personal rather than an epic level – are compelled to prove their political worth. Critics are on the lookout for potentially subversive political messages in these works, which are compulsorily characterized as allegories of geopolitical issues. (7–8)

One may note in passing that Joubin’s invocation of the term employed in the title of a seminal collection of essays edited by Dennis Kennedy, *Foreign Shakespeare* (1993), shows how – even 30 years later – we have yet to fully escape the notion that Anglophone Shakespeares are

normative, the standard against which everything else can be measured as “foreign.” In that book, “foreign Shakespeare” mostly meant Shakespeare in mainland Europe, although there was one essay (by Andrea J. Nouryeh) dedicated to “Shakespeare and the Japanese stage.” There is nonetheless a line of continuity stretching from Kennedy to Joubin; in a sense, the assumption that was often made about Shakespeare in Eastern Europe during the Cold War – that it had to be political – is the same one that Joubin identifies with regard to East Asian Shakespeares.

To challenge this, she makes a case for aesthetic merit to be acknowledged and enjoyed; for multiplicity and play in cultural borrowing to be discerned, instead of “the critical tendency to prioritize realpolitik in non-Western works,” which “leads to blind spots in our understanding of the logic and significance of Asian Shakespeares” (10). Joubin takes as granted Gayatri Chakravorty Spivak’s critique of Asia (the word, the concept, the geography, the geopolitical terrain) as “an impossible interpellation:” the “inherent diversity and incongruity” of Asia works against generalisation and categorisation. But, paired with another “cultural conglomerate” – Shakespeare, that “repository of endless recursive mimesis and theatrical repetition” – this multifarious “Asia” can be “configured both to operate as a local canon and simultaneously to project a self-image in new contexts of signification, which is particularly true at international festivals and in touring productions” (10). Shakespeare thus becomes a mechanism for recognising the global in Asia, and for representing Asias across the globe.

“Global Shakespeare” is, however, inherently political – because globalisation is political. By the time she reaches her Epilogue, Joubin has provided a wealth of examples showing that acute national anxieties give the lie to “postnational” claims. Moreover, “the rich and complex history of Asian-themed performances complicates the notion of globalization as necessarily solely global Americanization”:

For supporters of Taiwanese independence and Hong Kong’s cause in the protests against the draconian national security law, the threat of perceived Sinicization (politicocultural affiliation with, or influence by, the People’s Republic of China) is much more worrisome than Americanization. Similarly, Japanization is a real threat for Koreans who lived through Japanese colonization, and is therefore a more urgent topic for exploration. (194)

Indeed, the imbrication of Shakespeare with the national and regional politics of East Asia is schematically displayed in a concluding chronology, with parallel timelines running from 1609–2020 listing

pertinent historical events alongside East Asian Shakespearean phenomena (first textual, then theatrical and cinematic). Sometimes, the material history has a causal relationship to the Shakespearean material; sometimes, it is merely contextual. Joubin's book thus ends as it begins, with a gentle but firm reminder to the reader that foregrounding only the "political" will lead to a misunderstanding of the "aesthetic," and vice-versa.

In between prologue and epilogue, Joubin presents us with four acts. These chapters are arranged around themes (Sound and Spectacle, Politics of Remediation, Polyphonic Reception, Multilingualism and Diaspora) but also, neatly, around other clusters: particular plays, constellations of directors, variations in medium and genre. The scope is broad, ranging from Korean cinema to the masked-dance drama of t'al'chum, from Japanese samurai and anime films to traditional theatrical modes like Noh and Kabuki, from Chinese wuxia and kungfu films to jingju (Beijing Opera) and huaju (spoken drama). Theatre and film from Singapore, Taiwan, Hong Kong and Tibet are very specifically differentiated – challenging the sinister forms of "Sinicization" in which, ultimately, those of us who remain ignorant of East Asian cultural and political dynamics are arguably complicit precisely because of our ignorance (which has the effect of collapsing heterogeneity under a perceived China-dominant homogeneity).

One of the motivating premises of *Shakespeare and East Asia* is, then, to complicate the view from "West" to "East." To do so also entails revisiting existing Shakespearean representations (or appropriations) of the "East" in and by the "West." Prominent examples here are Kenneth Branagh's Japanese film version of *As You Like It* (2006) and Ariane Mnouchkine's Japanese production of *Richard II* (1982). Joubin is less interested in questions of cultural appropriation, however, than she is by the question of how culturally hybrid Shakespeare films and stage productions become "deterritorialized" and "reterritorialized" – in other words, when their national and cultural points of reference are allowed by audiences and critics to blur and blend, and when the circumstances of their reception seem to require these points of reference to be more clearly fixed. Thus, while Kennedy has praised Yukio Ninagawa as "a director who feels at liberty to appropriate Europe ... the way that Europe has traditionally appropriated Japan," effectively "turning the tables on Mnouchkine" and forging a "new eclecticism" through

Occidentalism rather than Orientalism (215n), Joubin explores how Ninagawa's famous *Macbeth* is an example of "aberrant decoding" by audiences in different contexts (123). Ninagawa's intercultural fusion introduced "unfamiliar narrative patterns" to audiences in Japan and the United Kingdom alike:

In Tokyo the production smacked of Occidentalism but was accused of Orientalism when it was on tour in Britain. The production acquired divergent meanings depending on venue: for audiences at the Nissay Theatre in Tokyo in 1980, the cherry blossoms symbolized beauty, death, and the repose of the soul; Edinburgh audiences in 1985 and London audiences in 1987 saw the cherry blossoms as a gateway to Japanese aesthetics. Scholars and directors have variously praised Ninagawa's Occidentalism as a form of empowerment and criticized his visual Orientalism as a form of selling out. (124)

Joubin discusses dozens of East Asian Shakespeare directors and countries/languages, so to dwell on Ninagawa and Japan/Japanese here does something of a disservice, but it helps to illustrate a key strand in this book: translation and multilingualism. The author quotes a critique of Ninagawa's emphasis on visual stylization – that it does not solve the "essentially aural" problem of "linguistic difficulty" (124). What is meant by this phrasing is not entirely clear. Is it a difficulty experienced by audiences? If so, which audience members – those who speak Japanese, or those who do not? Intercultural translation may be pleasurable, but is the "difficulty" of interlingual translation inhibiting? *Shakespeare and East Asia* suggests the opposite: Shakespeare in translation expands creative possibilities, adds layers of signification and enriches our collective understanding of a given play. Among the many examples provided by Joubin are Caliban's "You taught me language" from *The Tempest* ("In Japanese, it is rendered as 'human language,' as opposed to languages of the animals, or computer languages"; 188) and Viola's gender fluidity in *Twelfth Night* ("speakers of Japanese are restricted by the gender-specific first-person pronouns available to them"; 2).

The latter instance connects to a wider sub-theme running through the book – gender identity, post-gender casting and transgender representation. Here, too, context is all-important; Joubin shows how the complex figure of Gong-gil, a trans character in Lee Joon-ik's "Shakespearean" Korean film *The King and the Clown* (2005), can be better appreciated through an understanding of K-pop's kkonminam or

“flower boys.” Insofar as public discourse about gender fluidity in the Anglosphere would benefit tremendously from a less Anglonormative perspective, the same is true of public discourse about Shakespeare. Happily, *Shakespeare and East Asia* is a constructive intervention on both scores.

Joe Andrew and Robert Reid, eds. *Tolstoi and the Evolution of his Artistic World.*

**Leiden-Boston: Brill, 2021. Pp. x + 323.
ISBN: 9789004465626.**

CATHERINE DEPRETTO

catherine.depretto@sorbonne-universite.fr
Sorbonne université

L'ouvrage rassemble treize contributions, issues d'une conférence qui s'est tenue en 2010 pour le centenaire de la mort de Léon Tolstoï, sous les auspices du Cercle néo-formaliste à Mansfield College, Oxford (un second volume, « Art and Influence » est paru en 2023). Les articles émanent d'un collectif international d'universitaires réputés, européens et nord-américains. Les différents chapitres embrassent l'ensemble de la carrière littéraire de l'écrivain, depuis les années 1850 (*Les récits de Sébastopol*) jusqu'aux créations plus tardives (*La sonate à Kreutzer, le Père Serge*), sans oublier *Guerre et paix* et *Anna Karénine*. Les contributions sont classées selon l'ordre chronologique de rédaction des œuvres, à l'exception des deux premières dont la perspective est générale. L'ensemble est précédé d'une introduction de Joe Andrew qui, avant de sacrifier à l'exercice habituel de présentation, esquisse une histoire de la réception de Tolstoï dans la critique anglo-saxonne. L'auteur insiste tout particulièrement sur la longue domination d'une approche thématique, tellement l'art de l'écrivain semblait « aller de soi » dans sa restitution de la vie. C'est relativement tard, dans les années 1970, qu'est né un intérêt pour l'œuvre en elle-même, en liaison avec le « tournant formaliste » et la création du cercle néo-formaliste à l'Université de Keele dont Joe Andrew a été un des piliers.

Le premier des chapitres généraux « The Dancing Ploughman: Tolstoi's Views on Poetry and His Writings in Verse » concerne un sujet assez

inhabituel à première vue puisqu'il traite des rapports de l'écrivain à la poésie, sous l'angle double de ses idées sur le sujet et de sa pratique. Ce sujet s'inscrit dans un travail de longue haleine, mené par l'auteur, Eric de Haard,¹ à propos de la prose russe du XIX^e siècle. De façon attendue, les idées de Tolstoï sur la poésie suivent son évolution spirituelle : elles sont de plus en plus négatives, au fur et à mesure qu'il est de plus en plus sensible au fossé séparant la couche cultivée et le peuple. Alors que, dans sa jeunesse, il avait pu manifester de l'admiration pour l'écriture en vers, il finit par exprimer une franche aversion. Ce rejet est certainement renforcé par le contexte poétique de l'époque qui voit l'émergence d'une première génération de symbolistes russes, les décadents (Brioussov, Balmont, Sologoub...) revendiquant, on le sait, une inspiration individualiste et un art débarrassé de toute préoccupation morale ou sociale. Dans le même temps, on ne doit pas oublier que Tolstoï a toujours écrit de la poésie, en particulier dans les années 1850 ; si ses créations avaient majoritairement une coloration intimiste, certaines étaient plus satiriques, comme pendant la guerre de Crimée.

Le second article synthétique, « Tolstoi's Breasts or the Mammary Offensive », renoue avec un sujet plus familier, les rapports de l'écrivain au corps féminin et ses idées sur la sexualité, qui au fur et à mesure de son évolution prennent, là encore, des formes de plus en plus tranchées. Développant la célèbre formule de Dmitri Merejkovski qui voyait en Tolstoï « un voyant de la chair » (et en Dostoïevski « un voyant de l'esprit »), Helena Goscilo met en évidence la fixation quasi-obsessionnelle de l'écrivain pour la partie supérieure du corps féminin, la poitrine, les seins, ce qu'il est aisé de démontrer à partir du portrait qu'il dresse de ses héroïnes, dans *Guerre et paix*, *Anna Karénine*, *la Sonate à Kreutzer*... Cette « préférence » s'inspirerait des théories du physiologiste suisse Johann Kaspar Lavater ; elle pourrait trouver sa source également dans l'iconographie médiévale et ses représentations de la Vierge Marie. D'un point de vue psychanalytique, elle n'est pas étrangère à un élément biographique bien connu, la perte, tout jeune, de sa mère.

Deux articles sont ensuite consacrés aux *Récits de Sébastopol*. Le premier, « Tolstoi's Dogmatic Narrator in His *Sevastopol Stories* », dû

¹ Auteur, entre autres, de *Narrative and Anti-Narrative Structures in Lev Tolstoj's Early Works* (1989).

à Donna Tussing Orwin, spécialiste reconnue de l'écrivain,² s'intéresse aux stratégies narratives mises en place dans cette œuvre : écrite à partir d'une expérience récente de la guerre, elle semble, pour cette raison, contrevenir aux règles énoncées par Tolstoï lui-même à la suite de Jean-Jacques Rousseau, prônant une distance temporelle indispensable entre le temps de l'expérience personnelle et celui de l'écriture. Au terme de fines analyses, l'auteure montre l'émergence d'un « narrateur dogmatique », parlant de l'intérieur de ses personnages, tel qu'on le retrouve dans ses œuvres ultérieures. Quant à Audun J. Mørch, il aborde ces récits sous l'angle de leur rapport au réalisme. Dans sa peinture de la guerre, Tolstoï se refuse à toute idéalisation et s'oppose au paradigme romantique dans son ensemble, une façon d'explorer le chronotope (selon le terme de Bakhtine) du réalisme.

Le chapitre suivant est consacré au *Bonheur conjugal* : Rose France revient sur la comparaison de cette œuvre avec la nouvelle considérée comme la réponse de Tchekhov, *Trois années* (« Marriage, Freedom and Self in Tolstoï's *Family Happiness* and Chekhov's *Three Years* »). Reposant sur un même sujet, l'expérience d'une jeune mariée, les deux récits permettent de mesurer tout ce qui sépare les deux auteurs dans leur façon d'envisager les rapports entre homme et femme. Longtemps impressionné par la morale tolstoïenne, Tchekhov avait fini par prendre ses distances ; on connaît sa célèbre déclaration de mars 1894 :

Depuis l'enfance, je crois au progrès et je ne peux pas ne pas y croire, car la différence entre l'époque où l'on me battait et celle où l'on a cessé de me battre a été terrible... Mais la philosophie tolstoïenne m'avait touchée fortement, s'était emparée de moi pendant sept ou huit ans... c'était comme une sorte d'hypnotisme. Maintenant quelque chose en moi proteste : la raison et la justice me disent que dans l'électricité et la vapeur il y a plus d'amour de l'homme que dans la chasteté et l'abstinence. (Tchekhov xxxix)

D'un côté, chez Tolstoï, le mariage et la vie de famille conduisent à une perte d'énergie vitale et de renoncement à l'enthousiasme des premiers temps amoureux (ce qu'on verra dans l'épilogue de *Guerre et Paix* sur l'exemple de Natacha) ; dans l'autre, chez Tchekhov, c'est un peu l'inverse qui se passe : mariée sans amour, l'héroïne finit par accéder à la

² On lui doit en particulier l'édition des ouvrages collectifs *The Cambridge Companion to Tolstoy* (2002), *Anniversary Essays on Tolstoy* (2010) et *Tolstoy on War* (2012), ainsi qu'une récente monographie, *Simply Tolstoy* (2017).

sérénité, malgré la perte d'un enfant ; tout comme son époux qui après avoir traversé des moments de doute, envisage l'avenir avec espoir.

Les deux chapitres consacrés à *Guerre et Paix* abordent l'œuvre sous des angles originaux. Proposant de prêter davantage attention à la question de l'âge en tant que catégorie d'analyse, Jane Gary Harris démontre que l'épopée tolstoïenne fournit sur ce sujet une matière particulièrement riche (« Ages, Stages and the Culture of Ageing in *War and Peace* »). Même si, au moment de sa rédaction, Tolstoï est encore relativement jeune, il semble mesurer l'importance de la question : en témoigne le nombre important de personnages « avancés en âge » dont il peuple son roman et la précision avec laquelle il dessine leur évolution sur une période de quinze ans. Comme souvent chez Tolstoï, les différents caractères prennent toute leur signification par contrastes. L'auteure s'arrête tout particulièrement sur les deux chefs de famille, le prince Nicolas Bolkonski et le comte Ilia Rostov ainsi que sur Koutouzov et sur plusieurs figures maternelles, en particulier sur la comtesse Rostov. Ses analyses mettent en évidence la précision psychologique, quasi médicale avec laquelle Tolstoï peint les transformations que l'âge et les épreuves font subir à ses personnages. Il semblerait surtout (ce qui me semble particulièrement pertinent) que le romancier relie formes de vieillissement et profil psychologique : c'est ainsi que ceux qui ont voulu tout contrôler comme le prince Bolkonski sombrent dans des formes de démence alors que ceux qui se sont laissés davantage gouverner par l'intuition et ont su faire face à leurs devoirs, Koutouzov ou la comtesse Rostov, sont mieux préparés à affronter la vieillesse et sont moins touchés par ses effets.

De son côté, à partir de l'opposition tolstoïenne entre forme et contenu, Katalin Kroó interroge la catégorie du futur dont les formes et significations sont, selon elle, reliées à la causalité et à l'âme humaine (« Modeling the Future in *War and Peace* : Forms and Meanings »). L'auteure s'appuie sur une lecture minutieuse de plusieurs extraits de *Guerre et Paix* et, en particulier, sur les passages, où Natacha et Sonia essayent de deviner leur avenir à travers le miroir, épisodes qu'elles se remémoreront plus tard.

Anna Karénine est l'objet d'un ensemble d'articles significatif. Deborah A. Martinsen (1954–2021), récemment disparue, éditrice avec Olga Maiorova du remarquable *Dostoevsky in Context* (2015) offre une étude particulièrement stimulante des connexions insoupçonnées qui s'établissent entre les personnages tolstoïens à travers la corrélation entre une sensation physique, une émotion et un sentiment moral. Ainsi le mal

de dents serait associé par l'écrivain à la honte et à la douleur d'avoir été repoussé (« Tooth Pain, Shame, and Moral Choice in *Anna Karenina* »). Souffrant de mal de dent alors qu'il part pour la guerre des Balkans, Vronski peut ainsi être rapproché de caractères dont il serait à première vue aux antipodes, comme Karénine ou Lévine, qui, eux aussi, ont connu la honte d'avoir été repoussés. Ces trois personnages masculins peuvent être mis à leur tour en parallèle avec trois figures féminines, elles aussi victimes de rejet, Dolly, Kitty, Anna (sur un plan imaginaire). L'analyse ne s'arrête pas là : comment chacun d'entre eux surmonte-t-il sa souffrance et sa honte ? Kitty, Dolly, Lévine réintègrent la société (modèle augustinien) quand Anna, Karénine et Vronski choisissent plutôt le « sous-sol », le repli sur soi. Ce rapprochement différentiel permet également à l'écrivain de souligner le rôle de la famille, de la société et de la contingence dans les choix individuels.

Ce type d'approche de la poétique tolstoïenne à partir d'un « détail », assez répandu ces dernières années, relie cette contribution à l'article tout aussi stimulant de Robin Feuer Miller³ qui a également écrit sur Dostoïevski. Sous le titre énigmatique de « Tolstoi's 'About Mushrooms' », elle se focalise sur un épisode mineur d'*Anna Karénine*, qui met en scène deux figures secondaires, le demi-frère de Lévine, Serge Koznychev, et Varenka que Kitty aimerait bien marier. Partis ramasser des champignons (symbole de fertilité) avec les enfants de Dolly, ils se retrouvent seuls, mais au lieu que ce moment d'intimité soit l'occasion d'une déclaration réciproque, c'est tout le contraire qui se passe : malgré leurs sentiments, on assiste à une sorte de non-déclaration ou d'anti-déclaration qui rend impossible tout rapprochement ultérieur. L'auteure reprend l'analyse de cet épisode, plusieurs fois commenté, en particulier dans les trois principaux ouvrages en anglais consacrés au roman (Alexandrov, Mandelker, Morson⁴), et propose de le lire non comme un procédé habituel tolstoïen, contribuant à faire ressortir, par contraste, d'autres couples, mais comme relevant de l'univers de Tchekhov. L'auteure note la proximité entre cet épisode et les trois nouvelles,

³ Elle est la fille de Kathryn Beliveau Feuer (1947–1992), marquée à vie par sa confrontation avec le KGB en 1963. Kathryn B. Feuer a soutenu sa thèse sur Tolstoi en 1965, mais celle-ci ne fut éditée que 30 ans plus tard, de façon posthume, par sa fille avec l'aide de Donna Tussing Orwin, sous le titre *Tolstoy and the Genesis of War and Peace*. Le livre a été également publié en russe en 2002 chez Akademicheskij projekt.

⁴ A ces trois ouvrages, on peut ajouter celui de Knapp.

« L'homme à l'étui », « Les groseilliers », « De l'amour », publiées en 1898 et qu'on présente comme une sorte de réponse à *Anna Karénine*. S'il n'est pas question de parler d'une influence de Tchékhov sur Tolstoï, ce qui est une impossibilité chronologique, il n'est pas interdit de lire Tolstoï à travers Tchékhov, ce qui peut faire apparaître différemment ces deux figures mineures, et, en tout cas, autrement que comme un simple faire-valoir du couple Kitty-Lévine.

Dans « The Problem of Tragedy in *Anna Karenina* », Diane Oenning Thompson, propose de mettre l'accent sur la dimension tragique du roman, au sens littéral d'enchaînement fatal d'épisodes, menant au dénouement fatidique. L'histoire d'Anna n'est pas simplement le récit d'un adultère. L'auteure décortique le mécanisme de la tragédie et recherche en particulier « l'élément déclencheur » qui conduit au drame. Pour elle, c'est parce qu'Anna fait le choix d'abandonner son fils pour vivre sa passion avec Vronski que l'issue ne peut être que fatale : on ne peut construire son bonheur sur le malheur d'autrui. Le dernier article consacré à *Anna Karénine* dû à Irina Makoveeva, « *Anna Karenina Redux* », souligne la grande popularité du roman qui continue à inspirer les différents arts (voir, entre autres, *Anna sous les tropiques* de Nilo Cruz) et surtout le cinéma. L'auteure revient sur les célèbres adaptations cinématographiques avec Greta Garbo dans le rôle-titre (version muette et parlante), et s'attache tout particulièrement à une adaptation de 2000 réalisée pour la télévision britannique par David Blair.⁵

Les deux derniers chapitres sont consacrés respectivement à *La Sonate à Kreutzer* et au *Père Serge*. Postérieurs à la crise spirituelle de Tolstoï et très marqués par son évolution morale, ces textes offrent à l'analyse littéraire des défis spécifiques. Dans « What Is Music ? What Does It Do ? A Collective Analysis of *The Kreutzer Sonata* », Robin Milner-Gulland et Olga Sobolev essaient d'offrir un angle original, en se focalisant sur ce que l'œuvre dit de la musique. Ils rappellent l'importance de la musique pour Tolstoï, lui-même excellent pianiste, beaucoup plus sensible, semble-t-il, à cet art qu'à la peinture. Les auteurs s'appuient sur diverses réactions suscitées par cette œuvre et reviennent sur quelques analyses effectuées par leurs prédécesseurs. Ces différents éléments permettent de cerner la personnalité du personnage central et de mettre en évidence la structure du récit, celle du trajet en train, puissante métaphore de la vie humaine.

⁵ L'auteure aurait pu mentionner Pozner (81–114).

Enfin, Joe Andrew clôt le volume par une analyse narratologique du *Père Serge* (« 'I Am Not the Devil, I am Simply a Sinful Woman'. Narrative and Gender in *Father Sergius: A Neo-Formalist Approach* »). L'œuvre adopte la structure en cinq moments de la tragédie antique, avec une partie centrale particulièrement développée (péripiéties). L'auteur s'arrête tout particulièrement sur les épisodes où le héros est confronté aux figures féminines, autant d'étapes sur la voie qui le mène au renoncement de la chair et souligne la valeur symbolique des différentes façons dont il est appelé (de Stepan Kassatski au Père Serge). Le rejet des femmes et de la dangereuse sexualité qu'elles incarnent semble conduire à une sorte de méfiance vis-à-vis de toute communauté humaine : la fin du *Père Serge* suggérerait que la rédemption est dans l'isolement et la solitude, dans une forme de misogynie qui, selon Andrew, serait quasiment existentialiste.

Comme pour tous les ouvrages composés d'articles différents aussi bien par les sujets que par les méthodes, il est difficile de trouver une véritable unité au livre, si ce n'est dans la volonté de parler de l'art de Tolstoï avant tout,⁶ mais même sur ce point, les contributeurs n'arrivent pas toujours à faire totalement abstraction des idées et de la doctrine de l'écrivain. Dans sa présentation, l'ouvrage est très soigné, très pédagogique : non seulement l'introduction présente chacune des contributions, mais chaque chapitre est précédé d'un résumé et complété d'une bibliographie significative. Si l'on n'assiste pas à de véritables révélations sur l'art de Tolstoï – mais la chose est-elle possible, compte tenu de la masse impressionnante d'études fondamentales qui lui ont été consacrées ? –, cet ensemble d'articles offre un bon échantillon des tendances actuelles de la critique et fournit des mises au point utiles sur le travail des prédécesseurs. Cette « critique de la critique » comme ces analyses fines de *close reading* font de *Tolstoi and the Evolution of His Artistic World* un outil précieux pour tous les spécialistes de l'écrivain et constitue d'ores et déjà un ouvrage de référence.

Bibliographie

- Alexandrov, Vladimir E. *Limits to Interpretation: The Meanings of Anna Karenina*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.
- Berman, Anna A., ed. *Tolstoy in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

⁶ Sous cet angle, on pourra le comparer avec profit avec Berman.

- Feuer, Kathryn B. *Tolstoy and the Genesis of War and Peace*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- Haard, Eric de. *Narrative and Anti-Narrative Structures in Lev Tolstoj's Early Works*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1989.
- Knapp, Liza. *Anna Karenina and Others: Labyrinth of Plots*. Madison: University of Wisconsin Press, 2016.
- Mandelker, Amy. *Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question and the Victorian Novel*. Columbus: Ohio University Press, 1993.
- Martinsen, Deborah A. and Olga Maiorova, eds. *Dostoevsky in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- McPeak, Rickie Allen and Donna Tussing Orwin, eds. *Tolstoy on War: Narrative and Historical Truth in "War and Peace."* Ithaca: Cornell University Press, 2012.
- Morson, Gary Saul. *Anna Karenina in Our Time: Seeing More Wisely*. New Heaven: Yale University Press, 2007.
- Orwin, Donna Tussing, ed. *The Cambridge Companion to Tolstoy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Orwin, Donna Tussing, ed. *Anniversary Essays on Tolstoy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Orwin, Donna Tussing. *Simply Tolstoy*. New York: Simply Charly, 2017.
- Pozner, Valérie, dir. *Tolstoï et le Cinéma* (Cahier Léon Tolstoï n°16). Paris : Institut d'études slaves, 2005.
- Tchekhov, Anton. « Lettre du 27 mars 1894 ». *Œuvres*. Vol. I. Paris : Gallimard, 1968. xxxix.

Marek Nekula. *Franz Kafka : Pour une lecture en contexte.*

**Paris : Classiques Garnier, 2021. Pp. 345.
ISBN : 9782406122340.**

PETRA JAMES

Petra.James@ulb.be
Université libre de Bruxelles (ULB)

Si l'on devait mentionner un écrivain originaire d'Europe centrale au début du XX^e siècle et de renommée internationale, ce serait certainement le nom de Franz Kafka (1883–1924), l'écrivain juif germanophone de Prague, qui viendrait d'abord à l'esprit. Il est symptomatique des complexités multiethniques et multiculturelles de la région, marquée jusqu'en 1918 par la culture de l'Empire habsbourgeois et que reflètent ses personnages et son œuvre, porteurs d'une complexité identitaire invitant à des interprétations multiples. Franz Kafka est l'un des écrivains les plus commentés de la littérature internationale et fait partie de cette « République mondiale des Lettres », qu'a naguère décrite Pascale Casanova (1999 ; rééd. 2008) dans son livre éponyme.

Kafka a trouvé sa place dans « l'espace littéraire » comme l'un des représentants des « petites littératures » (Casanova *La République* 253–93) – dans son cas, celle des auteurs juifs germanophones de Prague. La bibliographie critique des ouvrages dédiés à cet écrivain est immense et Kafka a été interprété et perçu de toutes les manières possibles : il passe tantôt pour un auteur mystique et religieux, tantôt pour un auteur politique et engagé, celui qui a « prédit » la Shoah et la disparition du monde juif. On le retrouve campé également en proto-existentialiste, celui qui a pressenti la condition aliénée de l'être humain du XX^e siècle. N'a-t-il pas été vu encore comme celui qui a décelé le pouvoir meurtrier de l'appareil administratif dépersonnalisé des sociétés technocratiques

et comme le prophète des régimes totalitaires à venir ? On peut donc légitimement se demander ce qu'un nouveau livre sur Kafka (encore un !) pourrait bien apporter de véritablement novateur à la masse des ouvrages critiques déjà dédiés à son œuvre.

Pourtant, la publication du livre de Marek Nekula – paru d'abord en anglais en 2016, sous le titre *Franz Kafka and His Prague Contexts* (Prague, Karolinum) puis, plus récemment, en traduction française (*Franz Kafka : Pour une lecture en contexte*) –, constitue une contribution précieuse aux études de Kafka dans le contexte francophone. En effet, les figures déterminantes dans la réception française de Kafka, telles que Jean-Paul Sartre, Gilles Deleuze et Felix Guattari ont largement « décontextualisé » l'œuvre de l'écrivain. Comme l'affirme la traductrice du livre de Nekula, Marie-Odilon Thirouin : « la réception française de Kafka, tout particulièrement, est jalonnée d'inventions, d'affabulations même, qui ont rendu le contexte de l'œuvre partiellement ou entièrement illisible » (Thirouin 8). C'est l'argument avancé déjà par Pascale Casanova en 1999 et repris dans son livre *Kafka en colère* (Seuil, 2011) que l'on peut lire comme un plaidoyer pour une lecture française de Kafka en contexte :

Il était situé, sans conteste, au sein du double espace de langue allemande, ce qui veut dire qu'il n'était pas du tout, comme le veut une mythologie littéraire persistante, hors-jeu, situé dans une exterritorialité le mettant *a priori* hors d'atteinte ou hors de toute détermination historique. (Casanova *Kafka en colère* 129–30)

Depuis la parution de ce dernier ouvrage, la recherche française sur Kafka s'oriente enfin vers une plus grande contextualisation de son œuvre. Toutefois, malgré la critique de l'ouvrage de Deleuze et Guattari que Casanova exprimait déjà dans *La République mondiale des Lettres* (Casanova *La République* 289–93), la répugnance française à remettre Kafka en contexte explique sans doute encore partiellement le décalage important constaté entre la publication, en allemand, de la biographie monumentale de Kafka écrite par Reiner Stach (les trois tomes sont parus respectivement en 2002, 2008 et 2014) et sa traduction française dont le tome I (*Kafka : Le temps des décisions*) n'est paru qu'en 2023, dans la traduction de Régis Quatresous. Les deux autres tomes restent pour l'instant inédits en français. Il s'agit pourtant de la monographie de référence sur Kafka, dont une traduction anglaise exhaustive a été publiée entre 2013 et 2017 (Shelley Frisch trad., Princeton University Press). L'ouvrage a bénéficié également de traductions dans de nombreuses

autres langues. Le livre de Nekula précède ainsi la publication française de la biographie de Stach et représente un jalon majeur dans le processus de recontextualisation de l'œuvre de Kafka. En effet, comme Stach l'a lui-même confessé dans ses interviews, il ne parle pas le tchèque et son accès aux sources tchèques a dû s'opérer à travers les traducteurs. Il est ainsi conscient que sa biographie pourrait bénéficier de connaissances plus approfondies du contexte artistique de Prague et des relations qu'a nouées l'écrivain avec les milieux culturels tchèques.

C'est sur ce point indubitablement que l'ouvrage de Marek Nekula offre l'apport le plus précieux. Son approche permet de compléter l'enquête minutieuse de Stach, qui révélait déjà la profondeur de l'existence de Kafka, en contradiction avec la vision d'un homme vivant en apparence une courte vie insignifiante sur un territoire géographique limité. Spécialiste de sociolinguistique, d'histoire, et rompu aux théories culturelles, Nekula témoigne d'une formation diversifiée et d'une large curiosité scientifique qui assurent la richesse d'un tel ouvrage. Le livre est le fruit de longues années de recherches sur l'œuvre de Franz Kafka pendant lesquelles Nekula a également participé – en tant que coéditeur et traducteur – à l'édition des œuvres complètes de Kafka en tchèque et en allemand.¹ Le livre est composé de sept chapitres qui proposent de traiter sept « contextes » de l'œuvre de Kafka : le contexte politique, le contexte juif, le contexte linguistique, le contexte national, le contexte scolaire, le contexte culturel et, enfin, le contexte urbain.

Le premier chapitre consacré au contexte politique retrace les stratégies discursives et interprétatives qui ont permis la réinsertion de l'œuvre de Kafka dans l'histoire littéraire des pays de l'Est après 1945. Kafka a été pendant un temps dénoncé comme un auteur bourgeois, l'écrivain dont l'esthétique était contraire aux règles esthétiques du réalisme socialiste et à l'idéologie marxiste. L'intervention de Jean-Paul Sartre au Congrès mondial pour la paix de Moscou en 1962, qui constituait un plaidoyer pour le retour de Kafka en Europe de l'Est, a constitué un moment déclencheur, qui a permis à des historiens de la littérature du Bloc de l'Est de réintroduire Kafka dans l'histoire littéraire, tout

¹ Marek Nekula a participé en qualité de traducteur et d'éditeur scientifique à l'édition tchèque de Kafka en 13 tomes ; il a également participé à l'édition critique en allemand, parue aux éditions Fischer à Francfort/Main, pour la partie correspondance : *Franz Kafka. Schriften, Tagebücher, Briefe : Kritische Ausgabe*, 1983–2013.

en ayant recours à des interprétations marxistes de son œuvre. Nekula analyse en particulier le rôle d'Eduard Goldstücker dans ce processus.² Les interprétations de l'œuvre de Kafka dans le contexte tchèque et l'ouverture à des interprétations autres que strictement marxistes furent des signes de changements dans la politique culturelle en Tchécoslovaquie pendant la dictature communiste et peuvent être considérées comme des jalons essentiels du développement socioculturel au sein du Bloc de l'Est avant 1989.

Le chapitre qui porte sur le « contexte juif » contribue à la bibliographie critique déjà riche sur le rapport de Kafka à son identité juive. Il vient compléter encore le *Kafka en colère* de Casanova qui se penchait en détail sur l'analyse du paysage complexe de la culture juive de Prague, contemporaine de l'écrivain. Nekula y ajoute les aspirations multiples et concurrentes des associations religieuses, sionistes et politiques, tchécophones et germanophones.

Les chapitres essentiels que Nekula réserve à l'étude des contextes « linguistique » et « national » apportent des éclaircissements importants sur l'identité linguistique de Kafka. Il interprète l'allemand de l'écrivain pour interroger à nouveau son rapport prétendument « appauvri » à la langue. Il apporte, dans la foulée, une analyse nuancée du terme *Mauscheln* (163–167) qui aide globalement à mieux cerner les tribulations identitaires des auteurs juifs germanophones de Prague. Ce mot d'origine yiddish signifiait « parler à la manière des Juifs, c'est-à-dire en yiddish » (163) mais son sens a évolué pour être perçu comme un marqueur sémantique négatif. En effet, *Mauscheln*, qui désigne au départ le yiddish parlé par les Juifs de l'Est, recouvre, en 1809, dans le dictionnaire Campes, une réalité devenue nettement péjorative, puisque le verbe signifie désormais « chercher à tromper avec plus ou moins de ruse et de dissimulation » (164). Comme le remarque Nekula, cette menace permanente d'humiliation linguistique liée à l'usage du yiddish poussa les juifs assimilés à abandonner cette langue pour l'allemand. Le sens

² Je recommande aux lecteurs intéressés l'émission de France Culture du 19 mars 1987 dédiée à Franz Kafka et réalisée avec la participation des intellectuels exilés Ivo Fleischmann (1921–1997) et Eduard Goldstücker (1913–2000). Ce dernier, l'homme au destin symptomatique des intellectuels de gauche centre-européens du XX^e siècle (parallèle à celui de Milan Kundera), est responsable de la création du « Kafka tchèque » des années 1960. Marek Nekula analyse le rôle de Goldstücker dans la réception tchèque de Kafka dans le chapitre « Le Contexte politique » de son livre (25–58). Voir <https://www.youtube.com/watch?v=QnmgFTzFOW>

de *Mauschlen* « s'est alors simplement élargi pour désigner l'ethnolecte juif allemand 'impur' qui, apparemment, porte encore des traces audibles de yiddish quand le locuteur a changé de langue pour passer à l'allemand » (164). Du vivant de Kafka, « le mot *Mauscheln* est considéré comme relevant de l'arsenal verbal de l'antisémitisme dont l'objectif est d'ostraciser ce qui est 'impur' dans la langue » (164). L'identité complexe de Kafka, qui porte en lui la mémoire de la « honte » linguistique de ses ancêtres juifs, est ainsi mieux perçue grâce à l'éclairage linguistique et sociologique que cette analyse porte sur le contexte de Kafka.

L'environnement tchèque est détaillé dans les chapitres essentiels réservés au « contexte scolaire » et au « contexte culturel ». En ayant recours à des documents d'archives et à une étude minutieuse des sources, Nekula apporte plusieurs rectifications relatives au rapport de Kafka à la culture et à la littérature tchèques. Kafka apprenait le tchèque au lycée allemand de Prague et son professeur de littérature tchèque Václav Rosický (entre 1893–1901) faisait partie des personnes avec lesquelles Kafka garda contact même après la fin de ses études (198–225). Le programme des cours de la littérature tchèque du lycée allemand montre que les étudiants germanophones avaient les connaissances de la littérature tchèque tout à fait comparable aux lycéens tchécophones de l'époque. Kafka était de fait bien informé des textes canoniques du romantisme tchèque du XIX^e siècle, telles les œuvres des écrivains Karel Hynek Mácha, Karel Jaromír Erben et Božena Němcová, qui représentaient les figures centrales du discours historique du « Renouveau national tchèque », certainement relayé par le professeur de littérature au lycée. L'intérêt de Kafka pour les écrits de Němcová est bien documenté, notamment sa connaissance du roman *Grand-Mère* (*Babička*, 1855), situé à la croisée de l'esthétique du romantisme, du réalisme et du *biedermeier* centre-européen. Ainsi, comme l'écrit Nekula par rapport aux manuels scolaires de littérature tchèque utilisés par Kafka, « ce qu'ils nous apprennent (et qui a échappé pour une large part à la recherche sur Kafka), c'est que l'étude du tchèque au lycée allemand de la Vieille Ville de Prague ne répondait pas seulement à une nécessité sociale de communication pour les fils des commerçants pragois de famille allemande, mais qu'elle visait à leur procurer un bon aperçu de la littérature et de la culture tchèques et à contribuer ainsi à une meilleure compréhension entre les deux communautés ethno-linguistiques » (Nekula 221).

À notre avis, c'est la compréhension du processus du « Renouveau national tchèque », élément fondateur de l'identité tchèque moderne,

enseigné par les professeurs de littérature de Kafka, qui s'est organiquement intégrée dans le concept des « petites nations » et des « petites littératures » amorcées par l'écrivain. La citation de son *Journal* mise en exergue par Casanova (puisqu'utilisée d'abord par Deleuze et Guattari dans leur interprétation de Kafka et leur définition des « littératures mineures »), en tête du chapitre « Les petites littératures », peut être considérée comme un indice de la compréhension du rôle de la littérature dans le Renouveau national tchèque, tel qu'il a vraisemblablement été enseigné à Kafka par son professeur Rosický. La littérature est ainsi en accord avec l'influente philosophie de Herder, qui joua un rôle décisif dans l'orientation idéologique des mouvements nationaux centre-européen au XIX^e siècle. La question du rapport du peuple à la littérature fait en effet partie intégrante de la mémoire culturelle d'une nation qui doit la connaître et la défendre si elle veut assurer l'existence nationale, comme l'affirme Kafka dans cette citation de 1911, devenue célèbre suite à de nombreuses interprétations :

[...] la littérature est moins l'affaire de l'histoire littéraire que l'affaire du peuple, et c'est pourquoi elle se trouve, sinon dans des mains pures, du moins en de bonnes mains. Car les exigences que la conscience pose à l'individu dans un petit pays entraînent cette conséquence que chacun doit toujours être prêt à connaître la part de littérature qui lui revient, à la soutenir et à lutter pour elle, à lutter pour elle en tout cas, même s'il ne la connaît ni ne la soutient [...]. (Kafka *Journal*, 25 décembre 1911, cité selon Casanova *La République* 253)

Casanova a rappelé à juste titre l'analyse de Kafka dans laquelle il définit la position des petites littératures comme la « preuve de sa rare clairvoyance » (281). Sans vouloir contester le génie de l'écrivain, nous pouvons aussi avancer l'hypothèse que l'appréciation de Kafka sur la position spécifique des petites littératures, si bien exposée dans le modèle à l'ambition universelle de Casanova, est aussi le résultat de sa bonne connaissance du discours tchèque sur sa propre identité historique, c'est-à-dire littéraire. C'est la connaissance du contexte tchèque qui nourrira par la suite ses réflexions sur la littérature yiddish, qu'il découvre en 1910–1911, grâce aux contacts avec Yitzhak Löwy et sa troupe de théâtre yiddish arrivée à Prague (cf. « Le contexte juif » 93–107). Sans insister sur la nécessité de connaître le contexte tchèque afin de profiter de la lecture des textes de Kafka, le contexte culturel peut certainement contribuer à une meilleure compréhension des concepts clés, repris par les théoriciens de littérature pour leurs propres analyses.

En retraçant « le contexte culturel », Nekula retrace minutieusement les contacts de Kafka avec les artistes tchèques de son temps ainsi que la connaissance des œuvres de la littérature tchèque qu'il lisait – partiellement dans le texte, partiellement en traduction allemande. Les conclusions de Nekula restent nuancées et ne font pas de Kafka un spécialiste éminent de la production littéraire tchèque. Connaissant la littérature tchèque du XIX^e siècle, Kafka est resté insensible aux œuvres de ses contemporains, aujourd'hui considérés comme des figures marquantes de la modernité tchèque – tel Richard Weiner (1884–1937), un alter ego tchèque de Kafka et l'un des représentants majeurs, quoique méconnu, de l'expressionnisme européen. Bien que Kafka et Max Brod partageaient un intérêt profond pour la philosophie de Friedrich Nietzsche, Kafka resta indifférent à l'œuvre du penseur tchèque Ladislav Klíma (1878–1928) qui développa dans son œuvre la réponse centre-européenne la plus originale à la philosophie nietzschéenne. Kafka suivait à la fois les publications dans la revue de la décadence tchèque *Moderní revue* et les œuvres des auteurs catholiques de la maison d'édition *Dobré dílo* (dirigée par Josef Florian, éditeur catholique conservateur que l'on crédite néanmoins d'avoir introduit les figures majeures de l'expressionnisme européen auprès des lecteurs tchèques). Ce double intérêt, en apparence contradictoire, met fortement en doute l'idée selon laquelle Kafka aurait des affinités politiques et esthétiques claires avec une tendance spécifique de la culture tchèque. L'un des éléments de la biographie de Kafka (si souvent soumise à des interprétations « mythologisantes ») que Nekula procède précisément à déconstruire est sa supposée proximité avec les milieux anarchistes tchèques, relayée notamment par Max Brod dans sa biographie de Kafka, et la proximité de l'écrivain avec la gauche tchèque. En effet, la première traduction en tchèque de Kafka, en réalité la première traduction d'un texte de fiction de Kafka en langue étrangère signée de son nom, est parue en avril 1920 dans la revue hebdomadaire, *Kmen*, dirigée à l'époque par Stanislav Kostka Neumann (1875–1947), poète et traducteur à l'œuvre protéiforme et en faveur des idées anarcho-communistes. Il s'agissait du récit *Der Heizer* (*Topič*) et sa traductrice n'était autre que la célèbre destinataire des *Lettres à Milena*, la journaliste Milena Jesenská. Néanmoins, comme le démontre Nekula, cette publication était plutôt le fruit de circonstances arbitraires que le résultat d'un choix idéologique réfléchi. En effet, Jesenská, avait d'abord proposé cette publication chez Josef Florian dans *Dobré dílo*, par l'intermédiaire de son amie Staša Jílovská qui travaillait à l'époque avec Florian. Comme

Florian hésitait, Jílovská a fini par présenter la traduction à Neumann. La notice introductive, dont l'auteur était probablement Neumann, vanta le texte de Kafka comme l'un des meilleurs récits de la littérature allemande contemporaine. Néanmoins, Kafka aurait très bien pu paraître tout d'abord dans le circuit du modernisme catholique tchèque, qui aurait certainement emmené cette première publication dans une tout autre direction. Kafka aurait également collaboré avec le traducteur Rudolf Fuchs (1890–1942), membre du cercle littéraire germanophone du Café Arco et important médiateur des relations littéraires tchéco-allemandes, à la préparation de l'importante anthologie des poètes tchèques qui présentait, en allemand, les figures majeures du modernisme littéraire tchèque, contribuant ainsi de manière essentielle à la connaissance de la littérature tchèque en dehors de ses frontières géographiques.³

Enfin, la reconstitution du tissu démographique complexe de Prague du vivant de Kafka constitue également un enrichissement important au sein du dernier chapitre centré autour du contexte urbain. La ville de Prague est interprétée ici dans la perspective des récits de Kafka, dont certains font explicitement appel à sa géographie urbaine. Dans le sous-chapitre « Lecture des monuments nationaux », Nekula met en avant la division « nationale » de l'espace urbain dans la mémoire « tchèque » et « allemande ». Le recours à la méthodologie des *Cultural Memory Studies* dans cette partie est très approprié et aide le lecteur à comprendre la complexité de l'espace pragois qui était autant défini par sa géographie que par les aspects « nationaux » de ses mémoires divisées.

Aussi les livres de Casanova et de Nekula se complètent-ils aux yeux du lecteur francophone. Là où Casanova recontextualise et apporte une analyse innovante et engagée du contexte sociologique de l'écrivain en l'inscrivant dans son modèle des « petites littératures » écrites par des « écrivains dominés » – modèle qu'elle élargit dans son ouvrage de 2011 par une analyse plus détaillée des textes littéraires de l'écrivain –, Nekula, lui, approfondit la contextualisation de l'œuvre de Kafka en mettant en doute les mythes politiques et culturels persistants dans le narratif kafkaïen tout en insistant sur l'analyse minutieuse des sources et en apportant des analyses sociolinguistiques précieuses. Comme le remarque très justement la traductrice Marie-Odile Thirouin, « c'est ce

³ *Ein Erntekranz aus hundert Jahren tschechischer Dichtung* (Une couronne de cent ans de la poésie tchèque), traduit et édité par Rudolf Fuchs.

dialogue entre textes et contextes, plus ou moins guidé et contraint, que Marek Nekula reconstitue ici avec finesse, dans le respect de la polysémie essentielle d'une œuvre qu'il n'est pas question de ramener à une seule lecture 'juste', mais d'éclairer justement » (Thirouin 8). Avec le récent ajout du premier tome de la minutieuse trilogie biographique de Stach,⁴ le lecteur francophone a ainsi désormais à sa disposition la combinaison de trois ouvrages éclairants et « contextualisants » sur Kafka, qui peuvent l'accompagner dans ses propres lectures et interprétations.

Bibliographie

- Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil, 2008 [1999].
- Casanova, Pascale. *Kafka en colère*. Paris : Seuil, 2011.
- Fuchs, Rudolf. *Ein Erntekranz aus hundert Jahren tschechischer Dichtung*. Munich: Kurt Wolff, 1926.
- Stach, Reiner. *Franz Kafka, Tome I : Les Temps des décisions*. Paris : Le Cherche-Midi, 2023.
- Thirouin, Marie-Odile. « Préface : Kafka, textes et contextes ». Marek Nekula. *Franz Kafka : Pour une lecture en contexte*. Paris : Classiques Garnier, 2021. 7–18.

⁴ On peut espérer que les deux autres tomes de sa biographie seront également traduits.

François Bompaire. *L'Espace politique de la littérature. Lire André Gide après #MeToo.*

**Paris : Classiques Garnier, 2021. Pp. 209.
ISBN : 9782406123460.**

PETER SCHNYDER

peter.schnyder@uha.fr
Université de Haute-Alsace, ILLE (UR 4363)

Comme le montrent plusieurs publications récentes, tels les ouvrages de Gisèle Sapiro (2020) ou d'Hélène Merlin-Kajman (2020),¹ il est délicat de vouloir juger une œuvre d'art unilatéralement en vertu de critères moraux, car une manifestation artistique est rarement réductible à son contenu ; la forme l'affecte, et l'œuvre peut osciller dans un entre-deux, se situer dans un espace transitionnel, ni réel ni irréel. L'art exprime, projette, traduit, amplifie nos fantasmes, nos parts d'ombre, dénis, rêves de transgression, de désirs parfois inavouables – que nous réalisons symboliquement à travers et avec lui.

Dans le contexte du mouvement *#MeToo*, le comportement moralement rédhibitoire de tel ou tel artiste a été dénoncé. Or, nombreux sont ceux qui jugent qu'il ne serait pas sain qu'une « police des mœurs » autoproclamée s'adonne à expurger la production de notre temps (et même des temps passés). Au lieu de laisser dire et faire, un jeune spécialiste d'André Gide, François Bompaire, s'est proposé de revenir sur la polémique provoquée, en 2020, par le brûlot de Vanessa Springora contre Gabriel Matzneff. Il

¹ Hélène Merlin-Kajman a publié auparavant (2016) une défense bienvenue de la littérature, en insistant sur sa transmission et un partage transitionnel. Ces enjeux risquent justement d'être affaiblis par la *Cancel culture* si on laisse faire ses acteurs.

en a profité pour élaborer, bien au-delà de cette affaire, ce qu'il appelle « l'espace politique de la littérature ». Certains critiques ayant vu en Gide un « précurseur » de Matzneff, François Bompaire se demande comment « lire André Gide après *#MeToo* ». Le résultat nous semble convaincant, car non seulement il trouve des arguments contre les autodafés contemporains mais parvient à rappeler utilement quelques-uns des atouts littéraires dont l'œuvre de Gide est si riche.

Gabriel Matzneff (né en 1936) a été récompensé par plusieurs prix littéraires ; la publication du livre de Vanessa Springora a suscité une polémique dans le contexte du mouvement *#MeToo*, l'auteure, autrefois son amante, lui reprochant *a posteriori* d'avoir profité de son prestige d'écrivain pour l'attirer vers lui et d'avoir sans scrupule relaté le détail de leur relation dans plusieurs de ses textes. Ses attaques sont également dirigées vers le milieu littéraire, considéré comme complaisant (avec pour conséquence l'arrêt de commercialisation – discutable – de certains des ouvrages de Matzneff).

André Gide (1869–1951, Prix Nobel de littérature en 1947) a été salué comme « le contemporain capital » dans les années 1930, mais critiqué par la droite française (après son voyage en Afrique-Équatoriale française), voué aux gémonies par les communistes (à la suite de ses livres sur l'Union soviétique). Le mouvement *#MeToo* ne lui pardonne pas ses choix sexuels (et néglige le fait que jusqu'en 1942, le Code pénal français ne protégeait pas les enfants de plus de treize ans). L'essai de François Bompaire² pose la question du bien-fondé de cette nouvelle censure puisque celle-ci ne recule pas à dénoncer toute la littérature de témoignage non conforme à la morale dominante (et se risque même à s'attaquer aux œuvres de fiction). L'auteur se demande ce qu'il y aura après le déboulonnage de telle ou telle figure, et la « mise à l'index » de telle ou telle œuvre. Il veut repenser ce que « secondarisent » Matzneff, Springora, les études de genre et la génération des écrivains qui ont succédé à Gide. Il prend la peine de relire plusieurs œuvres de fiction de Gide (de *Paludes* et des *Nourritures terrestres*, 1897, aux *Carnets d'Égypte*, 1939), en en examinant au-delà du fond les *stratégies* d'auteur adoptées. À cet effet, il visite divers chantiers, tant du côté de la critique gidienne américaine moins connue en France

² François Bompaire a déjà proposé une étude circonspecte sur le rôle de l'ironie chez André Gide : *Définir l'ironie en France entre 1800 et 1930. Construction théorique et mémoire gidienne* (Paris : Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne », vol. 13, 2019).

(Emily S. Apter, Leo Bersani, Michael Lucey) que du côté des *Cultural studies* et de la philosophie (Gisèle Sapiro, Hélène Merlin-Kajman, Judith Butler, Éric Marty, ...) et les met en lien avec les textes de Gide pour arriver à la conclusion « qu'on peut faire autre chose qu'aduler, dénoncer ou passer son chemin ».

François Bompaire s'alarme de l'ignorance qui entoure aujourd'hui l'auteur des *Faux-Monnayeurs* et se demande ce que l'on sait encore de lui : « La poussière de savoirs qui entoure les chefs-d'œuvre qu'on ne lit plus a parfois peu d'épaisseur, mais permet de deviner combien l'homme et l'œuvre sont difficiles à situer et à imiter ». Car Gide n'a jamais été un auteur facile ; il a le goût du secret et se plaît à court-circuiter les déterminismes, quels qu'ils soient (voir Lachat). Il est mû par un souci d'émancipation que la littérature rend possible. Sans avoir besoin de le faire, il a défendu, passé les années d'insouciance apolitique, des colonisés, des femmes, des prolétaires. Hérétique entre les hérétiques, ce protestant a été, à partir d'un certain moment, ouvertement homosexuel (ce qui à son époque n'allait pas de soi). Sans jamais être trop direct, Gide tient à dire la vérité, ses vérités. Il participe du « mouvement de politisation de l'intime, de l'identitaire et de la question sexuelle ». Il le fait en ayant recours à une politique du désir. Bompaire insiste sur le côté expérimental que reste l'écriture pour Gide et montre que dans son cas, l'ellipse, par exemple, n'est pas forcément négative. La sélection de ce qui est dit et ce qui est tu « vise à se séparer d'une part de soi tout en demandant à autrui de faire de même ». Cet élément dialogique forme une constante chez Gide qui, comme Térence, « veut assumer le plus d'humanité possible ». André Gide nous aide ainsi à faire de la littérature un lieu d'échange important, à éviter de réduire celle-ci à un objet apolitique, protégé d'une part ou attaqué de l'autre.

Gide fait confiance à son lecteur. François Bompaire y voit un potentiel pour contrer les attaques de certains cercles qui dénoncent ses mœurs : on peut, « en traversant certains textes, et même en les traversant lentement, gagner du temps – pour vivre, pour penser, pour écrire – sans être tenu de les défendre, de les sanctifier, ou de brûler la terre derrière nous ».³ Les enjeux sont de taille, d'autant que Gide lui-même s'est plu à détruire sa statue, en refusant toute autorité, avec des formules déroutantes comme celle des *Nourritures terrestres* : « Nathanaël, à présent, jette mon livre ».

³ C'est un des leitmotivs des pages érudites d'Ambre Philippe (2022).

Faut-il s'étonner qu'il ait été suivi pour ainsi dire « à la lettre » par les auteurs qui lui ont succédé – de Jean-Paul Sartre à Roland Barthes. Tout en s'en nourrissant, en s'en inspirant, ils ont pris soin de ne pas parler de lui, ou alors incidemment. C'est que cet « insaisissable Protée », comme l'a appelé Germaine Brée, ne se laisse pas aisément enfermer. Au contraire d'un Proust ou d'un Wilde, Gide ne rentre jamais totalement dans une des cases dans lesquelles les *pressure groups* voudraient l'enfermer, qu'il s'agisse des revendications gays, féministes ou postcoloniales.

L'essai offre ainsi, avec clarté et concision, une réflexion enrichissante sur le rôle de la littérature, ses limites, mais aussi sa capacité de nous aider à vivre. François Bompaire rappelle le côté fugitif de l'érotisme gidien, fait de frôlements, de contacts fortuits, de dévoilements soudains de peaux ambrées, sans violence, plus facile en ayant changé de continent, en se rendant en Algérie – quitte à oublier l'inégalité des relations (de colon à colonisé, d'adulte à mineur).

À la fin de ses commentaires si éclairants sur l'œuvre de Gide, François Bompaire se demande ce que donneraient *Les Faux-monnayeurs* écrits par Gabriel Matzneff. Il compare (à partir d'*Isaïe réjouis-toi*, 1974, et sans négliger *La Diététique de Lord Byron*, 1984), le style des deux auteurs. Ce qui ressort de ces comparaisons, c'est que Gide tend à *euphémiser* la réalité de la relation sexuelle, alors que Matzneff use de procédés bien plus crus, volontiers cyniques. Si son roman est une rébellion anti-bourgeoise, celui de Gide se présente comme une « réponse non anarchique à une crise des valeurs officielles ». Matzneff, lui, « instrumentalise et neutralise » le rapport entre vie et roman – alors que Gide cherche à ouvrir son roman à l'échange, à une sociabilité (ici adolescente). François Bompaire constate chez Matzneff une dominante des questions sexuelles, un « faux dialogisme », une façon propre à cet écrivain de prendre au sérieux une objection pour mieux la renverser.

Tout bien pesé, François Bompaire juge que l'œuvre de Gide supporte très bien le soupçon, l'incertitude sur « le vrai et le faux », « le bien et le mal ». Il favorise cet entre-deux. Peu importe si son lecteur « jette [son] livre » : il l'aura lu, il y aura eu échange. Afin d'éviter l'appauvrissement et même l'assèchement culturel, ne vaudrait-il pas mieux maintenir ce soupçon – plutôt que « l'indifférence » ou la « condamnation de principe » ? Car « faire œuvre », laisser chacun (se) changer s'il le souhaite sans qu'il doive se soumettre, c'est justement « politiser » la littérature. Gide ne s'y est pas soustrait et il a œuvré à libérer les pratiques homosexuelles de ses carcans normatifs. Il a pris le parti des Noirs,

des prolétaires, des femmes. Mais sans se laisser enfermer dans une quelconque « législation littéraire ». Pas de camisole de force donc, mais les moyens propres de la littérature – quitte à ce que l'œuvre reste fragile, voire destructible. Qu'est-ce alors que la littérature ? Ce qui est historique peut être blâmable, mais ce qui est ancien peut encore nous concerner. Sans rester intouchable, la littérature sert toujours, elle peut nous aider à mieux comprendre le monde. Et encore une fois : il n'est ni nécessaire ni obligatoire de « déboulonner une statue », pas plus que de faire de la littérature un espace « neutre » ou un repoussoir infâme.

Bibliographie

- Lachat, Jacob. « Comment se mettre au travail. Écriture et règles de conduites dans le *Journal* d'André Gide ». *Fabula.org*, 30 janvier 2023. <https://www.fabula.org/lht/29/lachat.html>. Consulté le 31 janvier 2023.
- Merlin-Kajman, Hélène. *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*. Paris : Gallimard, 2016.
- Merlin-Kajman, Hélène. *La Littérature à l'heure de #MeToo*. Paris : Ithaque, 2020.
- Philippe, Ambre. « André Gide au cœur de la question pédophile ». *Année zéro* 1 (2022) : 191–216.
- Sapiro, Gisèle. *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* Paris : Seuil, 2020.
- Springora, Vanessa. *Le Consentement*. Paris : Grasset, 2020.

Françoise Le Borgne et Alain Montandon, dir.
Villégiatures.

Paris : Honoré Champion, 2022. Pp. 232.
ISBN : 9782745357137.

DANIEL ACKE

daniel.acke@vub.be
Vrije Universiteit Brussels (Belgium)

Vaste sujet que celui de la *villégiature*, terme désignant un séjour d'agrément hors du domicile principal. Il correspond à une pratique sociale occidentale bimillénaire puisque celle-ci était déjà connue à la fin de la République romaine lorsque de riches patriciens se faisaient construire des villas en dehors de Rome et qu'elle s'étend jusqu'à notre époque actuelle du tourisme de masse en passant par les demeures palladiennes de la Renaissance et la mode des villes d'eau ou des stations balnéaires, lancée en Angleterre au XVIII^e siècle. Mais toujours il s'agit d'une pratique sédentaire, ce qui interdit de confondre la villégiature avec le Grand Tour ou avec le tourisme de découverte de notre époque actuelle. Du reste, c'est la sédentarité de la villégiature, circonscrite à chaque fois à un lieu unique, qui ne manque pas de lui imprimer certains de ses traits les plus constants, nous aurons l'occasion d'y revenir. Large sujet à l'échelle du temps, la villégiature l'est aussi par la multitude de facteurs économiques, sociaux et culturels qui contribuent à sa réalisation. L'aménagement des lieux de loisir, qui sont parfois de petites villes, nécessite l'intervention des pouvoirs publics et attise la spéculation immobilière. La construction des demeures mobilise architectes et peintres en déployant, sur plusieurs siècles, un large éventail de possibilités : villas, pavillons de banlieue, cabanons... En outre, l'aménagement des activités sur place nécessite la présence de nombreux métiers. Surtout, sur le plan des mentalités, la villégiature mobilise diverses pratiques et valeurs propres à un ou plusieurs groupes sociaux, comme la volonté de s'affilier ou de se distinguer

tout en mettant en jeu des désirs et des valeurs spécifiques à la situation de la villégiature, notamment la volonté de rompre avec les rythmes du quotidien, d'échapper au carcan des normes établies et d'inventer de nouveaux modes de sociabilité. La villégiature non seulement porte l'empreinte des pratiques dominantes de l'état de la civilisation mais, en retour, a un impact sensible sur les mœurs et les coutumes, jouant un rôle dans leur renouvellement, telle la vie de plage imposant un autre rapport au corps ou au paysage. Enfin, la villégiature finit par s'inscrire dans l'imaginaire tant individuel que collectif, comme le montre peut-être le mieux la pratique touristique des Français (voir 204).

Cela dit, ce n'est pas en simples historiens que les dix contributeurs au volume présentent souhaitent traiter de la villégiature. Ils n'entendent pas emboîter le pas à Henri Corbin et à d'autres spécialistes des mentalités même s'ils se nourrissent abondamment de leurs travaux. Ils veulent plutôt interroger les représentations que proposent de la villégiature la littérature et les arts, tout en accordant une place à plusieurs époques et à différentes langues. Des dix études, que précède une introduction générale de Françoise Le Borgne, quatre concernent la littérature française, une seule les « films d'été » d'Éric Rohmer, deux articles portent sur la littérature italienne ; les littératures anglaise, allemande et russe ont droit à chaque fois à une contribution. La majorité des articles ici réunis portent sur les Lumières et le XX^e siècle. L'approche retenue relève de l'histoire littéraire et de la sociopoétique. Plusieurs des contributions éclairent l'histoire littéraire en insistant sur les tensions propres à la modernité, en particulier à travers la place respective qu'y occupent l'aristocratie et la bourgeoisie mues par leurs valeurs correspondantes. Nous pensons notamment à l'étude que Riccardo Curcurù consacre au roman *Le Guépard* de Tomasi di Lampedusa, centré sur la prise de conscience par le protagoniste de la mutation historique que traverse l'Italie à la veille de son accession à l'unité. Justine de Reyniès découvre dans *l'Essai sur les jardins* (1774) de Claude-Henri Watelet une tentative de renouveler le genre pastoral, programme esthétique tout autant que projet de réforme économique, sociale et morale qui reflète les aspirations des Lumières. Alain Montandon montre que, dans le théâtre de Goldoni, la villégiature révèle la crise morale d'une bourgeoisie vénitienne qui trahit ses propres valeurs au profit d'une imitation de l'aristocratie. Serge Rolet éclaire la pièce de théâtre *Les Estivants* (1904) de Gorki qui s'en prend aux intellectuels en villégiature parce que ceux-ci tournent le dos à leur vocation d'engagement tandis que le contexte politique nouveau

rend celle-ci indispensable. La fin tragique de la nouvelle *Frau Beate und ihr Sohn* (1913) d'Arthur Schnitzler, analysée par Karl Zieger, met en évidence l'impossibilité de l'émancipation de la femme, victime de la double morale de la société bourgeoise de la Vienne-fin-de-siècle.

Les auteurs pratiquent également la sociopoétique dans la mesure où leurs analyses se situent au croisement des pratiques sociales et de l'écriture. Ainsi, Nicolas Pelleton montre comment le désir de retraite spirituelle de M^{me} de Sévigné s'articule à l'usage de la forme dialogique de la lettre. Françoise Le Borgne nous apprend qu'au XVIII^e siècle la villégiature représentée au théâtre contribue au renouvellement du genre comique et à la création de nouveaux types. S'attachant à la représentation de la maison de plaisance dans les récits libertins des Lumières, Marine Ganofsky souligne la présence d'une écriture illusionniste qui brouille les rapports entre la réalité et la merveille. Analysant l'écriture filmique d'Éric Rohmer, Philippe Antoine montre comment celle-ci engendre tout un imaginaire de la villégiature d'été où le désir amoureux et érotique joue un rôle crucial.

Le volume se subdivise en trois parties. La première illustre la manière dont la villégiature crée un nouvel espace-temps, notamment la retraite dévote chez Mme de Sévigné, l'espace enchanteur des maisons de plaisance dans le roman libertin du XVIII^e siècle et la création paysagère de Watelet considérée comme une géographie du retirement. La seconde partie concerne la dimension satirique du corpus de la villégiature, comme chez Goldoni et Gorki ou encore chez Jane Austin, qui ironise sur les joies de la villégiature vantées par le promoteur d'une ville balnéaire anglaise dans son roman inachevé *Sanditon* (1817–1818), analysé par Jacques Carré. Enfin, la dernière partie envisage les représentations de la villégiature comme « espace de métamorphoses et de déstabilisation individuelle et collective » (28). La villégiature révèle chez Schnitzler son caractère éventuellement funeste, chez Rohmer les incertitudes de la séduction amoureuse. Enfin, la prise de conscience déstabilisante chez Lampedusa se dote d'une signification collective.

Si ce volume éclaire la représentation littéraire de la villégiature dans une perspective historique en prenant en compte ses implications sur le plan de l'écriture, il permet aussi au lecteur de dégager, d'un article à l'autre, quelques constantes de la place de la villégiature dans la littérature et dans les arts, au-delà des contextes historiques spécifiques, ce qui nous éclaire sur l'intérêt profond qu'il y a à s'arrêter aux textes littéraires qui la mettent en scène. Tout d'abord, la villégiature contribue

à la promotion du décor comme véritable sujet de l'œuvre (22). Elle est par exemple le sujet même des pièces du XVIII^e siècle qui la mettent en scène (93). Chez Rohmer, les cadres estivaux contraignent les personnages dans leurs agissements (204). Ensuite, il s'avère que le lieu de la villégiature est régulièrement envisagé dans son opposition avec le cadre de la vie quotidienne, sans que se profile toutefois un schéma axiologique rigide. En effet, la villégiature peut se charger de valeurs contraires: soit elle incarne le charme d'une vie plus naturelle, le gage de régénération morale, sociale et économique (107), soit le blâme d'une vie débridée (114) ; soit elle permet une idylle qui suspend le temps de façon bénéfique, soit elle devient le lieu de la désillusion (169) ou du renoncement aux vrais devoirs, comme chez Gorki (157–58). La villégiature se présente également comme un monde clos, alternatif, un espace social obéissant à ses propres lois, à d'autres mœurs (60 ; 66). C'est un lieu qui se prête à la transgression des normes, notamment de la morale sexuelle bourgeoise (171) ; il subvertit les hiérarchies et les codes sociaux et inverse les priorités (218). Peuplée de personnages relevant de communautés distinctes, la villégiature s'avère régulièrement un lieu de contrastes, comme au théâtre du XVIII^e siècle (95). Elle dévoile souvent ses ambiguïtés : la retraite dévote de M^{me} de Sévigné ne signe pas la disparition complète de la femme du monde qu'elle est par ailleurs (36). Goldoni révèle l'insatisfaction et l'ennui inhérents au désir même de villégiature (25). Chez Rohmer il faut échapper au conformisme social de la villégiature pour trouver le bonheur (25). Toutefois, la représentation de la villégiature exige l'attention toute particulière de l'interprète dans la mesure où elle apparaît comme le miroir grossissant des conflits et des mutations au sein de la société, par exemple, au XVIII^e siècle français, des tensions profondes au sein des élites et de l'évolution des conceptions du loisir (99–100) ou au XIX^e siècle italien, du tournant historique que signe l'avènement de la bourgeoisie. Tout cela incite à ne pas prendre la villégiature dans la littérature et dans les arts pour un sujet secondaire ou anecdotique. Le volume présent, tout en ratissant très large, en montre toute la richesse et encourage d'autres recherches dans le même domaine.

Maria Cieśla-Korytowska. *Tragiczna pomyłka. O tragedii i tragizmie [Une erreur tragique. Sur la tragédie et le « tragique »]*.

**Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2019. Pp. 456.
ISBN: 9788377303948.**

DOROTA WALCZAK-DELANOIS

Dorota.Walczak@ulb.be
Université Libre de Bruxelles (ULB)

L'impressionnant volume intitulé *Tragiczna pomyłka. O tragedii i tragizmie (Une Erreur tragique. Sur la tragédie et le « tragique »)*, de Maria Cieśla-Korytowska – professeure et chercheuse chevronnée qui a déjà à son actif de nombreux ouvrages scientifiques de première importance –, s'inscrit parfaitement dans la série *Komparatystyka polska. Tradycja i współczesność (Les études comparées en Pologne. Tradition et présent)*.

L'apport du présent ouvrage, consacré à la définition du « tragique » en littérature et notamment dans les pièces de théâtre, se révèle original à plus d'un titre, à la fois par l'extraordinaire précision dans le traitement des œuvres choisies et analysées, et par sa dimension diachronique.

Le livre se décline au gré de quatre chapitres : 1. *Od tragedii do tragizmu (De la tragédie au tragique)*, 2. *Poetyka Arystotelesa (La Poétique d'Aristote)*, 3. *Interpretacje – problemy (Interprétations – problèmes)*, 4. *Interpretacje – problemy 2 (Interprétations – problèmes 2)*.

La postface, l'index des œuvres citées, le résumé du livre en anglais et l'index des noms complètent utilement ce compendium exhaustif et inspirant, qui ne manquera pas de stimuler de nouvelles recherches.

L'auteure, dès le départ, explique sa motivation et le but de sa démarche :

La raison d'être de ce livre était la nécessité de réfléchir à ce que nous entendons réellement lorsque nous disons qu'une œuvre est une « tragédie », ou qu'une œuvre est « tragique » (dans le sens où elle est « tragique »). Ce livre est le résultat de la conviction que ces termes ne sont pas exactement précis par rapport à des œuvres particulières : il a été écrit en relation avec mes propres tentatives d'interprétation d'œuvres spécifiques, sur lesquelles je reviens dans le dernier chapitre. [...] Afin d'arriver à quelques précisions ou, du moins, afin de se rendre compte de l'ambiguïté des conclusions sur la tragédie et le tragique présents telles qu'elles sont habituellement présentées dans les travaux des chercheurs, il était nécessaire, tout d'abord, de retracer synthétiquement l'histoire de la tragédie en tant que genre et catégorie esthétique, de se pencher en particulier sur la *Poétique* d'Aristote, envisagée dans le contexte du reste de son œuvre, et ensuite de citer certaines de nos propres interprétations, traitant de questions relativement moins fréquemment considérées dans les études citées. (7)¹

Cieśla-Korytowska prend le soin de citer les ouvrages littéraires dans leur langue originale *et* dans leur traduction, tandis que les ouvrages scientifiques sont évoqués dans leur langue première. Soucieuse de son lecteur, l'auteure mentionne les termes utilisés à la fois dans l'alphabet grec et dans leur transcription, avec une liste précise qui facilite la compréhension et qui permettra à chacun, y compris au curieux et au néophyte, de pouvoir à leur tour examiner l'usage et la signification des termes cités, tels, par exemple, *aidos*, *hamartema*, *katharos*, *polis*, *hybris*, *phronesis* et *chrestos*,... dont la signification parfois très large varie suivant les contextes (9–11).

¹ Toutes les citations du livre de Maria Cieśla-Korytowska sont traduites par l'auteure de ce compte rendu (DWD). « Przynajmniej powstania niniejszej książki była potrzeba refleksji nad tym, co właściwie mamy na myśli, mówiąc, że jakieś dzieło jest „tragedią”, albo, że jakiś utwór jest „tragiczny” (w sensie, że obecny jest w nim „tragizm”). Jest ona skutkiem tego przekonania o tym, że nie do końca precyzyjnie używane bywają te określenia w stosunku do poszczególnych dzieł : powstała w związku z próbami własnych interpretacji konkretnych utworów, do których wracam w ostatnim rozdziale. [...] Żeby dojść do jakichś uszczegółowień, a przynajmniej – żeby zdać sobie sprawę z niejednoznaczności wniosków na temat tragedii i tragizmu obecnych w refleksji badaczy, trzeba było, po pierwsze, prześledzić dzieje tragedii jako określenia gatunkowego i estetycznego (z konieczności skrótowo), przyjrzeć się w szczególności *Poetyce* Arystotelesa, postrzeganej w kontekście innych jego dzieł, a następnie przytoczyć kilka interpretacji własnych, podejmujących kwestie stosunkowo rzadziej rozpatrywane w cytowanych badaniach ».

En se penchant sur la définition évolutive du terme littéraire « tragédie », Cieśła-Korytowska nous rappelle, tout d'abord, la lexicalisation des mots (« tragédie », « tragique ») et leurs usages quotidiens. Elle suggère de revenir aux sources et de réfléchir à leur signification primaire et à leurs implications (12).

La chercheuse partage ainsi sa connaissance de la littérature prolifique qui s'est déjà emparée de cette problématique et de toutes ses approches possibles en anglais, français, allemand. Elle y met de l'ordre, convoque autant les critiques qui ont essayé de reconstruire le « ressenti tragique » des Anciens que les chercheurs qui ont préféré se concentrer sur l'évolution des formes et les concrétisations de la tragédie à l'époque moderne, en distinguant tragédies chrétienne, shakespearienne, romantique, existentielle, etc. Maria Cieśła-Korytowska nous met ainsi en garde contre les pièges linguistiques : l'anglais *tragedy*, par exemple, recouvre en un seul terme la méthodologie, la subjectivité, les genres littéraires et des sens complexes, entre *tragic flaw*, *tragic vision* et *the tragic* (15). Elle décrit la tragédie depuis sa signification antique, notamment chez Aristote. Cette forme dramatique est comprise comme un phénomène poétique et esthétique qui évolue de l'Antiquité jusqu'au XX^e siècle – ce que la chercheuse démontre dans les *cas* évoqués. En revanche, « le tragique », lié de différentes façons à la « tragédie », voit sa signification évoluer vers un concept philosophique, notamment à partir du XVII^e siècle. L'auteure dessine la distinction lexicale et les écarts de signification entre différentes langues, en pistant les nuances de ces termes tellement connus *a priori*, et pourtant tellement complexes. À travers les siècles et les ouvrages, la chercheuse examine leurs significations en allemand (*die Tragödie*) et en français (*la tragédie* vs. *le tragique* 16), rappelle que « la tragédie » (*tragedia*), de manière évidente, se cantonne originellement au genre littéraire, tandis que *tragizm* (« le tragique ») dépasse les formes poétiques et se lie volontairement à la philosophie, ainsi qu'aux autres sciences humaines. C'est dans cette perspective que Cieśła-Korytowska aborde, entre autres, l'œuvre importante de Werner Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen* (Jaeger 1933–37). L'auteure ne se concentre cependant pas seulement sur l'idée du caractère tragique et sa définition ni sur la source (Aristote) qu'elle explicite et ajuste en fonction des œuvres analysées et le contexte abordé, mais elle se livre également à une métaréflexion sur les accomplissements de grands auteurs de tragédies et leur réception à travers les siècles.

L'ouvrage ne fait pas l'économie de l'importante question de la typisation de la tragédie au fil des siècles, ni de la « dégénération » du genre, en ce comprise la place laissée aux réflexions plus générales ou plus éthiques que littéraires. Dans ce vaste horizon, l'auteure réajuste sans cesse la ligne de mire et souligne à plusieurs reprises l'ambition de sa recherche : « [...] l'objectif de l'ensemble de cet ouvrage est de présenter le plus grand nombre possible d'arguments – pas toujours formulés de manière affirmative – en faveur de l'applicabilité de la catégorie de tragédie (et de ses contextes) à l'étude d'œuvres littéraires spécifiques » (20).²

Cieśla-Korytowska évoque les triades de pièces restées fidèles à Aristote et celles porteuses de sens pour le concept du tragique. Elle analyse l'approche du tragique archétypal dans la lecture que Karl Jaspers et Jacques Lacan firent de Sophocle, notamment leur interprétation d'*Œdipe*. En montrant le lien direct entre le mythe et le récit fondateur de la tragédie, elle s'interroge :

La question est donc de savoir si c'est une structure spécifique de composition de l'intrigue qui détermine si des œuvres dramatiques modernes peuvent être appelées tragédies, ou si une autre caractéristique immanente de la tragédie – et du tragique – serait nécessaire pour cela. Il convient de rappeler [...] qu'Aristote a donné une hypothèse aux deux directions possibles d'interprétation en évoquant à la fois les caractéristiques « littéraires », comme nous le dirions aujourd'hui, et d'autres caractéristiques de la tragédie, liées à la fois au caractère du héros lui-même et à l'effet de la tragédie sur le public. (29)³

Cieśla-Korytowska rappelle aussi l'usage concret et l'historique du traitement de la tragédie en tant que *paideia* – art éducatif à la dimension tragique liée à la vie et ses choix. Elle démontre qu'au Moyen Âge, la tragédie *de facto* n'existait pas en dépit pourtant des représentations

² „[...] celem całej tej książki jest przedstawienie jak najliczniejszych – nie zawsze sformułowanych jako postulatów – argumentów za tym, jakie są możliwości stosowania kategorii tragiczności (i jej kontekstów) do badania konkretnych dzieł literackich.”

³ „Pytanie zatem, czy to określone struktura fabularno-kompozycyjna decyduje o tym, czy jakieś nowożytne dzieła dramatyczne mogą być nazywane tragediami, czy też niezbędne do tego byłaby jakaś inna immanentna cecha tragedii – i tragizmu. Warto pamiętać, o czym jeszcze będzie mowa, że Arystoteles dał asumpt do jednego i drugiego możliwego kierunku interpretacji, przywołując zarówno « literackie », jak byśmy dzisiaj powiedzieli, jak i inne cechy tragedii, tak związane z postacią samego bohatera, jak i oddziaływaniem tragedii na odbiorców.”

contemporaines du sort d'hommes singuliers (*tragique*). Elle éclaire les raisons du glissement observé à la Renaissance où transparait surtout l'idée de *chute* comme cristallisation tragique du destin d'un personnage élevé dont la défaite est causée non par son acte propre, mais par le mauvais destin (*fortuna* 39). Cieśła-Korytowska dote toujours le choix des lectures interprétatives du tragique d'un commentaire justificatif. Elle annote, dans cet esprit, la lecture de Wystan Hugh Auden qui épingle la différence entre la tragédie grecque et moderne par un commentaire pratique : dans la tragédie grecque, nous lirions « Dommage que cela soit arrivé », tandis que dans la tragédie moderne, on se figurerait plus aisément le commentaire étendu « Dommage que cela soit arrivé, bien que cela aurait pu se passer autrement » (42)...

Dans le chapitre consacré aux tragédies modernes, Cieśła-Korytowska retrace le développement général des œuvres mais compare aussi – plus en détail – le cas des déclinaisons de *Phèdre* chez Euripide, chez Sénèque et finalement Racine, confrontées à des interprétations aussi contradictoires que celle d'August Wilhelm von Schlegel et de Roland Barthes. L'auteure consacre une place à part au cas des tragédies espagnoles, notamment à celles de Calderón, et aux tragédies shakespeariennes. Cieśła-Korytowska présente aussi les différentes attitudes de lecture du tragique (liées aussi à *L'Éthique*) dans *Hamlet* par Barbara Hunt, Sigmund Freud, Jacques Lacan (65), ou encore dans *Othello* chez Schmidt, Eagleton ou encore Jeffrey N. Cox (65–67). La chercheuse consacre aussi un espace à part pour rappeler à la fois la continuité de la réflexion sur l'essence du *tragique* dans la philosophie allemande du XX^e siècle, chez Georg Simmel, Max Scheler et Karl Jaspers, et sur le sol américain sous la notion générique de *tragic vision*, dans les années 1950–1975 (71). L'auteure examine autant l'héritage de la philosophie allemande du XIX^e siècle que son interprétation littéraire chez Friedrich Hebbel, Friedrich von Schiller ou Zygmunt Krasiński (74–77). Elle explore les concepts centraux tels que *tragiczna wizja świata* (la vision tragique du monde) et *tragiczna wiedza* (le savoir tragique), présents chez Jaspers, avant de se concentrer sur les formules clés du « tragisme » conceptuel (*kluczowe koncepcje tragizmu*). Cieśła-Korytowska approfondit sans cesse l'analyse des lectures les plus marquantes d'Aristote, de Sophocle et d'Euripide, par Jaspers, Kirkegaard, Schopenhauer et Nietzsche, par Goethe et Maeterlinck, par Max Scheler ou encore Unamuno, révélant chez eux non seulement leur « pessimisme », mais aussi les choix personnels dans leur traitement du « tragique » (88–90). De l'Antiquité à l'époque contemporaine, la ligne

chronologique des lectures s'étoffe encore des études de cas opérées à partir des œuvres d'Ibsen, Gide, Giraudoux, Cocteau et Anouilh (91–92).

Le retour, d'une façon ou d'une autre, à l'œuvre-pivot placée au centre de ce livre – la *Poétique* d'Aristote – paraît inévitable. Cieśła-Korytowska consacre ainsi un espace important aux différentes interprétations de cette œuvre majeure, en bifurquant lorsque cela s'avère nécessaire vers les œuvres à portée éthique d'Aristote. Elle relit et commente les lectures interprétatives de chercheuses et chercheurs tels que Denis J. Schmidts, Hilde Vinje, Martha Husain, Martha C. Nussbaum, Elisabeth S. Belfiore, Peter Szondi, Daniel Greenspan, Amélie Oksenberf Rorty, Clifford Leech, Jean-Pierre Vernant et Paul Vidal-Naquet, T. W. C. Stinton, Hans-Dieter Gelfert, Philip Tonner ou encore Leszek Sosnowski et Edmond La Bonne Charbonnier (98–164). Dans cet imposant chapitre, l'auteure compare des attitudes scientifiques foncièrement diverses et les interprétations de la *Poétique* en distinguant plusieurs points relatifs à la composition de la tragédie : son héros, ainsi que deux catégories importantes pour le caractère tragique, l'*hamartia* et la *katharsis*. Cieśła-Korytowska nuance savamment les opinions et ouvre de nouvelles pistes interprétatives.

Conséquemment, les deux derniers chapitres interprétatifs encadrent des problématiques plus particulières. Tout d'abord, elle change la donne et pose Aristote non plus en auteur interprété, mais comme interprète lui-même des tragédies (165–95). Elle prête ensuite attention aux lectures plus contemporaines, postdarwinienne et postmodernes afin de se pencher à nouveau sur les définitions de la tragédie et du tragique contemporain et pousse la réflexion jusqu'à l'hypothétique « mort de la tragédie ». La compréhension esthétique et philosophique, les dilemmes entre la liberté et le destin, entre l'unicité du monde et son déchirement dans la tragédie trouvent aussi ici un terrain propice au développement. Cieśła-Korytowska clôture ses réflexions sur les considérations concernant l'activité de l'homme et sa culpabilité qui sont au centre de la tragédie ; Elle ouvre la recherche littéraire à de nouveaux champs, en lien avec l'humain et l'énergie vitale, et termine sur le rapport du héros romantique au tragique, perçu comme l'expression par excellence de l'*idiome* tragique. À ce riche panorama, elle ajoute une touche polonaise importante à travers la présentation ciblée de l'*Irydion* de Krasieński et de *Messire Thaddée (Pan Tadeusz)* d'Adam Mickiewicz, entre autres.

Sans aucun doute, il s'agit d'un livre magistral qui mériterait d'être traduit en diverses langues. Riche de connaissances, il déploie les lectures scientifiques du tragique dans le temps long, il ordonne les définitions, les ajuste, les précise, les éclaire en fonction des contextes. Cieśła-Korytowska ne se contente pas de ressusciter et d'enfiler les interprétations, mais interprète à son tour les textes choisis avec une grande honnêteté intellectuelle. Le livre de Maria Cieśła-Korytowska constituera un outil inestimable pour de nombreux philologues et chercheurs en littérature comparée mais aussi pour tout lecteur passionné par la littérature. Il est, malgré la difficulté du sujet, d'une rare et limpide élégance, d'un haut niveau de style et d'une excellente tenue scientifique. En ce sens, il constituera un livre précieux et bienvenu pour des générations de lecteurs.

Sara Buekens et Julien Defraye, dir. *Animal et animalité. Stratégies de représentation dans les littératures d'expression française.*

**Paris : Classiques Garnier, 2022. Pp. 329.
ISBN : 9782406128632.**

MYRIAM WHITE-LE GOFF

whitemyriam@yahoo.fr
Université d'Artois (Arras, France)

L'introduction « Comme chien et chat : la littérature, entre l'humain et l'animal » annonce clairement la couleur : il s'agit de « sortir de l'exceptionnalisme humain ». L'ensemble du volume tiendra cet engagement avec brio. Sara Buekens et Julien Defraye y font le point sur les « pratiques littéraires de la subjectivité animale » : depuis « l'animot », néologisme de Derrida, jusqu'à l'animal comme « commencement », « enclenchement », « point d'animation et d'intensité », selon Jean-Christophe Bailly. On observe la volonté de dissociation entre le locuteur et l'énonciateur pour différencier la source de parole et le point de vue, ou encore la tentative de faire « surgir une intériorité autre, définie essentiellement par ses rapports avec son *Umwelt* » (10). On mobilise les outils critiques élaborés par Sophie Milent-Lawson : « discours », « uglössies »... Il s'agit de « transformer l'animal d'un sujet de conscience en un sujet d'énonciation » (11), en poussant le langage humain jusqu'à ses propres limites, selon la conception d'Anne Simon (12). Cette démarche permet de s'ouvrir à une forme de pensée et de sentience animales. L'enjeu est le « décentrement biologique et psychologique » (13). L'introduction revient sur la naissance de la zoopoétique, depuis l'attention à un bestiaire symbolique, qui conserve la « dichotomie humain/non humain » et n'envisage pas d'« agentivité propre » de l'animal, si ce n'est au « plan allégorique » (14). C'est au tournant des années 1960–1970 que la

littérature ne se préoccupe plus seulement d'elle-même mais retourne vers le monde concret et « témoigne également d'une conscience éthique et écologique » (14). À la suite d'Anne Simon, on peut même tenter de produire « un savoir proprement littéraire » (15, citation d'Anne Simon) sur les bêtes. Sara Buekens et Julien Defraye affirment l'orientation transversale et épistémocritique du volume. Ils mettent en avant les « enjeux de la représentation animale » (19) : ses dimensions éthique, politique, zooéthique ou zoopolitique (selon les mots d'Anne Simon), environnementale, linguistique, intellectuelle, au sens large. La littérature du XXI^e siècle devient en partie « un refuge et un conservatoire » (21) du monde animal. La littérature croise l'engagement et les grandes orientations sociales autour du *care*, de la consommation carnée ou des zoonoses, par exemples. On peut également penser au zooféminisme qui « étudie les différentes façons dont la littérature véhicule des images asservissantes ou émancipatrices lorsqu'elle met en scène les rapports entre le genre et l'animal » (22). On rejoint là la sensibilité postcoloniale. Les pistes et orientations engagées dans cette introduction peuvent d'ailleurs être approfondies par la riche bibliographie qui la suit.

Le volume est ensuite construit en quatre parties.

La première partie « Humanisme, anthropocentrisme et considérations éthiques », débute par l'article d'Anne-Sophie Donnarieix, « 'Tout ce qu'on voudra mais pas homme', discrédits humanistes et zoo-poét(h)iques romanesques » qui envisage la façon dont se nouent réflexion sur l'animal et réflexion sur l'être humain, dans un monde post-génocidaire, en s'attachant aux œuvres de Sylvie Germain, Marie Darrieussecq, Antoine Volodine et Éric Chevillard. Il y est question du « devenir-animal » de Deleuze et Guattari et de la violence « qui innerve ces textes » (34). Les controverses et tensions autour de la notion d'humanisme sont abordées, notamment par l'évocation des métamorphoses comme « figures allégoriques d'un devenir-(in)humain » (34), pour l'individu ou pour la société, à propos de *À la table des hommes* (2015) de Sylvie Germain, par exemple, où l'homme est celui qui cause la mort, tandis que la bête souffre de sa violence, ce qui permet l'exploration de la « dimension morale de l'humanité » (36) ou l'articulation entre la découverte du langage et celle du mal. Pour l'auteur, on assisterait à « une idéalisation de l'origine animale de l'homme, désintellectualisée mais aussi antérieure au mal » (36). Le propos s'appuie en particulier sur *L'inhumain. Causeries sur le temps* (1988) de Jean-François Lyotard. Il est encore question sur ce point de *Truismes* (1996) de Marie Darrieussecq ou de *Rhinocéros* (1959)

d'Eugène Ionesco, dans une logique comparative. L'auteur convoque Antoine Volodine (notamment *Songes de Mevlido*, 2015) pour passer « Du surhomme aux *Untermenschen* » autour de l'animal politique qui exprime « une hantise de l'Histoire et de ses régimes totalitaires » (39), tantôt représentant une humanité sur le déclin, tantôt la possibilité d'une espèce non génocidaire. Différentes œuvres sont mobilisées comme point de comparaison, comme *La Métamorphose* de Kafka, par exemple, aussi bien dans le développement que dans les notes qui révèlent l'étendue de la réflexion de l'auteur, à laquelle on pourrait simplement reprocher un caractère parfois un peu allusif, mais qui assure aussi la hauteur de vue de l'article qui constitue une excellente synthèse. Avec Chevillard, l'auteur aborde l'animal comme « l'autre irréductible du roman » (45), qui remet de nouveau le langage en question. Ce parcours souligne combien l'animal permet d'explorer les limites ou la crise de l'humanité, comprendre ce qu'est l'homme ou encore prendre conscience de son animalité, voire de sa sauvagerie.

Le deuxième article, « Des éléphants humanistes, le pouvoir de l'imagination dans *Les Racines du ciel* de Romain Gary » de Sara Buekens, propose une écologie humaniste grâce à la forme dialogique du roman qui démultiplie les perspectives. Les éléphants compensent des besoins inassouvis de l'être humain. C'est le pouvoir consolateur des animaux qui motive leur défense, au point qu'on peut se demander si, ce faisant, l'homme ne s'intéresse pas davantage à lui-même qu'à eux. Dans cette mesure, on peut interroger la valeur intrinsèque de l'animal, le spécisme ou la centralité hypothétique de l'humain, ainsi que « l'emploi utilitariste de la nature » (63). Les éléphants symbolisent « un espace imaginaire où sont réfugiées des valeurs humanistes comme la liberté, la tolérance, l'espoir, la dignité et toute forme de beauté » (63) mais aussi « une résistance à la dégradation morale qui se traduisait pendant la guerre par une cruauté sans borne » (64). Sara Buekens évoque la réinterprétation tardive de son œuvre par Romain Gary, qui met en avant la dignité humaine en 1957, mais préfère une perspective écologique en 1980. Ne pourrait-on pas également y voir une même idée sous deux angles complémentaires, tant droits des animaux et droits humains ne peuvent être dissociés ? C'est d'ailleurs ce que confirme la suite du développement qui souligne en outre une forte dimension métafictionnelle, par laquelle l'imagination, la fiction ou le roman, peuvent avoir un effet sur le comportement humain. « Et parmi les différentes formes que peut adopter l'imaginaire, le mythe se révèle la création la plus apte à susciter une action humaine » (72),

« permettant à l'homme de se réapproprier de nouvelles représentations du monde naturel et de restructurer esthétiquement et mentalement ses rapports avec l'environnement » (73).

Dans « 'Trois itinéraires de liesse et de libération', Remèdes à la perte de l'Éden dans les récits de Pierre Bergounioux », Marie Vigy évoque la possibilité de retrouver « une présence immédiate au monde » (78), où la présence des bêtes comble la nostalgie de l'enfance, selon « l'union traditionnelle de l'*infans* et des bêtes » (80). Une « réactualisation du mythe de l'Éden [...] traverse l'œuvre [de Bergounioux] sous les traits du jardin d'enfance et l'aide à penser la distance entre l'humain et l'animal » (78), « la rupture anthropozoologique » (84). Dans cette dynamique, l'émerveillement joue un rôle important, mais aussi, plus surprenant, la chasse, selon un raisonnement singulier : « l'être humain serait imparfait, les dispositions de son esprit et de son corps insuffisantes, et il rechercherait de ce fait la complétude des autres animaux. La pratique de la chasse ou de la pêche pourrait ainsi pallier l'expérience du manque et l'inquiétude existentielle entraînées par la disparition animale » (85). Mais la chasse est ici surtout « rencontre » permettant d'accéder à la présence pure. Même, l'écriture de l'animal peut rivaliser avec elle pour « réactualiser l'épiphanie » (92), à condition de « produire un texte où le signe verbal n'occulterait plus l'apparition de la bête » (93), pour « retrouver une littéralité du monde sensible, l'immédiateté d'une perception charnelle et préreflexive connue dans la petite enfance » (94). Cet article est brillant et passionnant.

La deuxième partie du volume, « Infra-animalité et exotisme », s'ouvre sur l'article de Ninon Chavoz, Alice Desquilbet et Xavier Garnier, « Une piqûre contre l'exotisme, la présence des moustiques dans la littérature africaine ». Les auteurs mettent en avant le concept d'« animal-milieu ». Le moustique entre, en tant que référent familier, dans un réseau d'analogies, au point de permettre de définir « un narrateur moustique » ou un anti-héros type. Le motif de sa piqûre se mêle également à un imaginaire du destin. Dans l'article suivant « *Salammbô* : genèse des éléphants, entre victoires et supplices », Éric Le Calvez explore les intertextes de l'œuvre de Flaubert et s'intéresse particulièrement à la bataille de Macar. La perspective est celle d'un excellent spécialiste de Flaubert plutôt que celle d'un volume consacré à la problématique animalière. Dans « *Un Barbare en Asie* (1933) d'Henri Michaux au zoo, une pensée du détour et de la traversée animale », Ninon Vessier évoque « la transgression de la forme humaine par celle de l'animal » (147). « Il ne s'agit pas d'être

réduit à l'animal, mais d'être possiblement autre en traversant le monde du vivant ». Avec la forme animale, Michaux cherche une « échappée » (147) comme il l'a fait de diverses manières. Mais, à cette fin, il faut préalablement admettre une « porosité entre humanité et animalité » (149) et ne plus s'en tenir à « l'extériorité » (150) ou à « l'opacité » (153). C'est que l'animalité se trouve au cœur même de l'humanité et inversement, ce qui suggère « hétérogénéité et monstruosité du vivant » (160) et produit « une constante hésitation ontologique » (162).

La troisième partie du volume s'intitule « Transversalités et épistémocritique animale ». Elle débute par l'article de Riccardo Barontini consacré à Christine Van Acker, Tristan Garcia et Claudie Hunzinger, « De quelques usages littéraires récents de l'éthologie ». Il met en avant l'éthologie comme « l'influence la plus significative sur la fiction environnementale » (167) et les œuvres des auteurs convoqués comme la « narrativisation des connaissances éthologiques » (168), par la « déconstruction de la prétendue exceptionnalité de l'humain », par « l'exploration des possibilités et des limites du langage dans l'expression de la subjectivité non humaine » et par le « désir d'identification avec l'animal » (169). Ce qui ressort est l'importance de la dimension empathique de l'éthologie, sa sensibilité à ce que nous avons en commun. Suivent les articles « À cheval entre deux mondes', le sujet écologique ou la bête des Laurentides » de Julien Defraeye et « *Taqawan* [roman d'Éric Plamondon, 2017], remonter à la source et renouveler la relation entre humains et animaux » de Nathan Germain, qui évoque la bataille du saumon de Restigouche en usant de la multiplication des voix du récit, afin de suggérer la « circularité de l'Histoire » (215). La réflexion sur l'établissement d'un rythme « bibliologique » pour rencontrer « les dynamiques du vivant » (222) est une proposition particulièrement intéressante.

La quatrième partie s'intitule « Carnisme, empathie et zoomorphisme ». Elle commence par l'article « 'C'est tout un pan de réalité qui s'affaisse', L'interconnectivité et la disparition des espèces dans *Sans l'orang-outan* (2007) d'Éric Chevillard » de Hannah Cornelus. On y comprend que le militantisme de Chevillard passe par son travail de création et cherche à renouer avec une certaine sauvagerie. « Regard et empathie, Analyse zoopoétique de quelques nouvelles du recueil *Zoo* (2006) de Marie Darrieussecq » de Jasmine Martin-Marcotte voit dans la littérature « l'un des espaces qui permet le mieux l'appréhension de la différence animale » (258). Il s'intéresse notamment à la résonance

affective rendue possible par l'empathie fictionnelle. « L'écoféminisme d'Audrée Wilhelmy, le 'devenir-animal' de la femme dans *Le Corps des bêtes* (2017) » de Scott Powers qui « fait dialoguer la domination sur les femmes, les animaux et l'environnement » (281), selon « *the indistinction approach* ». « Représentations du carnisme dans la littérature française contemporaine » d'Alain Romestaing invite à s'étonner devant l'évidence du carnisme, grâce à des stratégies littéraires.

Le volume, passionnant, se lit comme une monographie ou comme un essai, plutôt que comme un recueil d'articles, tant le propos et le projet sont cohérents.

Élise Sultan-Villet. *Le Roman libertin. La Philosophie sens dessus dessous.*

Paris : Honoré Champion, 2021. Pp. 316.
ISBN : 9782745355706.

MICHÈLE ROSELLINI

michele.rosellini@ens-lyon.fr
École Normale Supérieure de Lyon

Les romans érotiques du XVIII^e siècle ont échappé à leur mise au secret dans l'Enfer de la Bibliothèque nationale pour devenir, depuis une trentaine d'années, un très sérieux objet de recherche universitaire. Le public a bénéficié de la légitimité ainsi accordée à la lecture de livres jusqu'ici censurés ou stigmatisés, grâce à leurs rééditions dans des collections accessibles, séparément ou réunis dans des anthologies dirigées par des spécialistes reconnus.¹ Élise Sultan-Villet appartient à la seconde génération des chercheurs spécialisés dans ce domaine. À ce titre, elle n'a plus à réhabiliter ses objets d'étude, ni même à en démontrer la dignité intellectuelle : d'autres s'en sont chargés, notamment Michel Delon avec son édition érudite de l'œuvre de Sade dans la Pléiade, Jean-Christophe Abramovici, auteur de l'incontournable *Obscénité et classicisme* (PUF, 2003), et, plus récemment, Colas Duflo qui a mis au jour les soubassements philosophiques des récits licencieux à l'époque des Lumières.²

¹ Raymond Trousson pour les *Romans libertins du xviii^e siècle* (Robert Laffont, « Bouquins », 1993), Patrick Wald Lasowski pour les *Romanciers libertins du xviii^e siècle* (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000–2005).

² *Fictions de la pensée, pensées de la fiction. Roman et philosophie aux xvii^e et xviii^e siècles* (Hermann, 2013) ; *Philosophie des pornographes. Les ambitions philosophiques du roman libertin* (Seuil, 2019).

Tout en s'appuyant sur ces recherches antérieures dont elle maîtrise parfaitement les orientations et les enjeux, É. Sultan-Villet ne se borne pas à en faire la synthèse, mais les intègre et les dépasse par sa propre construction de l'objet « roman libertin ». L'emploi du singulier dans titre ainsi que dans le cours de l'analyse ne relève pas d'un aveuglement répréhensible à la diversité des œuvres subsumées sous cette catégorie englobante : il témoigne du projet délibéré de saisir dans sa globalité un ensemble textuel – que l'autrice se refuse à désigner comme « genre », une notion anachronique susceptible, selon elle, de « brouiller les pistes » (19) – en tant que dispositif cognitif. A-t-on affaire pour autant à une démarche essentialisante ? La conclusion le dément fermement : « tenter de dégager une philosophie systématique de ses “philosophèmes” serait fermer des voies destinées à rester ouvertes et instables » (287). Le titre lui-même porte la marque de cette volonté d'ouverture et d'attention à l'instabilité. La « Philosophie des sens dessus dessous » fait jeu de mots : on entend, au-delà de l'expression figée désignant un état de choses bouleversé (ou renversé), l'actualisation du sème sensuel impliqué dans le signifiant « les sens ». Ce titre remplit ainsi – ce que souligne l'introduction – sa fonction d'annonce condensée du contenu de l'ouvrage : il s'agira bien de montrer comment les agencements érotiques des corps décrits et prescrits par les intrigues libertines suscitent des formes de conceptualisation en écho ou à contre-sens des thèses de philosophie morale dont hérite ou que produit leur époque. En outre il fournit un premier aperçu de l'esprit de l'autrice et de la finesse de son écriture. Car, disons-le d'emblée, l'intérêt de l'ouvrage est amplifié par le plaisir de lecture que procure une écriture vive, élégante et ingénieuse, qui intègre discrètement les allusions susceptibles de mettre à l'épreuve l'intelligence et la culture de son lecteur ou de sa lectrice. Citons seulement, à titre d'exemple, la phrase finale du dernier chapitre : « Au lecteur de comprendre que philosopher, c'est apprendre à jouir ».

É. Sultan-Villet signale, au seuil de son étude, l'obstacle auquel celle-ci se heurte : « [...] même dans les bas-fonds, ça pense. La difficulté n'est pas tant de le constater que de caractériser une pensée qui, par définition, fuit les sentiers battus de la raison » (26). Aussi la voie d'accès aux modèles littéraires comme aux références philosophiques dont se nourrit la littérature libertine passe-t-elle par leur déconstruction. La première partie s'emploie donc, sous l'intitulé : « Roman et philosophie sens dessus dessous », à décrire les formes que prend cette déconstruction. Premier constat : le « mauvais genre » du roman libertin se réclame du

« tableau de la vie humaine » qu'incarne à son époque le récit picaresque, tout en écartant la perspective de conversion chrétienne offerte à ses héros amoraux, et adopte volontiers la forme du « roman-mémoires » à la première personne, véhicule de la littérature d'analyse morale ; ainsi la référence tacite aux *Confessions* de saint Augustin sert paradoxalement d'aiguillon à l'exposé d'un immoralisme matérialiste. Cet exposé, toutefois, n'adopte pas un langage uniforme : les choix varient, de la représentation voilée par l'usage de détours allusifs et métaphoriques (la « gaze ») à la crudité obscène ; mais dans tous les cas l'auteur mise sur la complicité avec des lecteurs « déniaisés » pour rejeter en la raillant la pudibonderie de la littérature morale. Cette disparité des modes d'écriture conduit É. Sultan-Villet à faire sienne la formule proposée par Cl. Reichler (*L'Âge libertin*, 1987) : « des ouvrages en réseau ». Les fils qui constituent le réseau tissent la littérature à la philosophie par deux orientations fondamentales : le choix de l'empirique « science des mœurs » – promue par les *Considérations sur les mœurs de ce siècle* de Duclos – contre l'abstraction universaliste de l'analyse classique du moi, et l'importance accordée à l'imagination. L'alliance de l'observation et de la fiction conduit en effet le roman libertin à produire, par un travail de condensation et d'idéalisation des modèles réels, des « archétypes : le petit-maître, le roué, l'ingénu, figures mythiques de la littérature libertine » (53). Ainsi focalisée sur leur conduite, la « science des mœurs » devient « l'étude comparée des pratiques sexuelles », ce qui conduit les auteurs à adopter diverses ruses pour se défendre du soupçon d'apologie du vice : des « avis aux lecteurs » qui prétendent représenter le vice pour prêcher la vertu, à la fiction usée du manuscrit trouvé par hasard ou transmis anonymement qui leur permet de n'endosser qu'une (légère) responsabilité éditoriale. Mais qu'en est-il de la leçon effective du roman libertin ? Elle engage une manière singulière de philosopher : il ne s'agit pas d'imposer un discours de vérité, mais de mettre en dialogue des thèses et des opinions, selon un dispositif critique visant à libérer les lecteurs des préjugés et des idées figées. La fiction libertine leur propose de surcroît des expériences de pensée où le corps est engagé comme pierre de touche de leur valeur existentielle : aussi, à partir de l'élan sensuel éprouvé par le truchement des actions érotiques des personnages, peut-on s'interroger sur sa propre conduite et, pour reprendre la formule de Foucault citée par É. Sultan-Villet, « se façonner soi-même comme sujet éthique », étant admis que l'éthique en question est centrée sur l'amour, une question philosophique en soi. Sur cette question, les libertins prennent le parti

des épicuriens contre le « vieux Platon » dont les émules ont contribué à la mystification qui a nourri la littérature romanesque du siècle précédent en faisant croire à un amour détaché du corps. Lucrèce a démontré que l'amour-passion est une construction de l'imagination à partir de la pulsion sexuelle qui est, quant à elle, une réalité physiologique qu'il faut satisfaire en tant que telle. En transposant la description lucrétienne de l'aliénation amoureuse dans les *Lettres de la Marquise de*** au Comte de****, Crébillon remplit la mission du roman libertin qui est de « dire toute la vérité sur l'amour et ses romans, pour alerter [sur] leurs dangers » (89). Mais la plus sûre des voies de dissuasion, est de communiquer aux lecteurs « Le plaisir des sens par-dessus tout », qui fait l'objet de la seconde partie de l'étude méthodique à laquelle se livre É. Sultan-Villet.

Cette seconde partie lui fournit l'occasion de nuancer subtilement l'allégeance des libertins à l'épicurisme. En divinisant le plaisir sexuel, ils rompent de fait avec l'éthique épicurienne qui le range parmi les « plaisirs naturels et non nécessaires », ce qui conduit Épicure lui-même à enjoindre à ses disciples de les modérer, voire d'y renoncer au profit des plaisirs en repos (*catastématiques*), qui visent la satisfaction des besoins vitaux du corps sans créer de souffrance dans l'âme. Or les plaisirs des sens sont à la fois éphémères et opposés à l'idéal d'ataraxie. Les libertins soutiennent néanmoins cette priorisation du plaisir sexuel en faisant valoir qu'il relève de la nature, qu'il est même pour certains sujets un besoin impérieux de *leur* nature – ce que traduit plaisamment le titre du chapitre : « Le cri de la chair ». S'ils ne peuvent y accéder sans entraves, c'est à cause des « lois positives » édictées par l'ordre social et religieux pour réprimer les désirs naturels. Le sentiment amoureux, construction sociale imaginaire, est un autre obstacle, intérieur au sujet, à la pure jouissance, qui ne doit dépendre que du « goût seul » : celui-ci invite à la variété tandis que l'amour se fixe sur un objet unique, source potentielle de tourment. Par ce calcul des plaisirs et des peines, les libertins rejoignent la métriopathie épicurienne. Cette convergence ouvre sur un nouveau chapitre consacré aux « économies libidinales » du roman libertin (« Vénus économique »). Partant de cette apparente convergence, É. Sultan-Villet poursuit son analyse précise et informée des divergences de fond : les libertins ont une exigence très forte à l'égard du plaisir, qu'ils veulent maximal, en intensité et quantité (sur le modèle de l'orgasme), contrairement aux épicuriens auxquels « le minimum peut apporter un contentement maximal » (117) dans la mesure où leur définition du plaisir est l'absence ou la cessation de la douleur. Aussi

l'opération majeure du calcul libertin des plaisirs est-elle l'addition, signe du toujours plus. Chez Sade comme pour Don Juan, la multiplication des partenaires vise l'intensification des plaisirs en compensant les limites de la nature. La logique de l'excès conduit à inclure la douleur « qui fait monter l'addition » dans le crescendo de la jouissance. Pour Sade, la douleur, sensation infiniment plus forte que le plaisir, « n'est pas son contraire mais son extrême » (122) : on ne peut s'éloigner davantage des prescriptions d'Épicure. La gestion du temps relève du même calcul, elle aboutit idéalement à la somme des « moments sans lendemain ». Les romans de Crébillon contribuent à la définition du bonheur comme suite de satisfactions ponctuelles obtenues par la conjonction parfaite de l'heure et du lieu, qui composent l'occasion propice. Tout est question de rythme. Toutefois l'excès soulève la question des limites posées par la nature à la dépense physique. Dans l'éventail des remèdes et des régimes, deux doctrines divisent le personnel du roman libertins : il y a les tenants de la dépense, adeptes de la masturbation et de la « fouterie » à outrance, et les partisans d'une consommation plus mesurée des plaisirs, soutenue par les potions stimulantes et les pommades régénératives. Ces diététiques contraires se doublent d'éthiques adverses dont É. Sultan-Villet décèle l'incarnation dans deux figures opposées du libertinage au féminin : Thérèse et Juliette. Toutes deux également promues au titre de « philosophe », elles manifestent par leur conduite le grand écart qui sépare les leçons de libertinage délivrées par Boyer d'Argens et par Sade. Le premier entend démontrer par le truchement de son héroïne la possibilité d'un usage des plaisirs qui concilie la liberté de l'individu et l'intérêt public, alors que le second se démarque de la considération du bien collectif en lançant la protagoniste des « prospérités du vice » dans une surenchère d'excès qui débouche logiquement sur le recours au meurtre comme stade ultime de la gradation des plaisirs. Ce crescendo dans la violence s'explique par la nature physiologique du plaisir, qui provient d'un choc nerveux. Ainsi l'impassibilité qu'acquiert le libertin face à la mort n'a rien de l'apathie du sage, puisqu'il est un moyen de se libérer d'un préjugé pour augmenter sa capacité de jouissance. Ce principe explique la construction systématique des récits de Sade, où la philosophie fait irruption en pleine scène d'orgie pour ordonner les idées et les postures et permettre aux libertins d'en conserver la maîtrise. Si l'intensité du plaisir se déploie dans l'instant, le libertin inscrit son devenir dans la durée. Le dernier chapitre de cette deuxième partie consacrée à l'usage des plaisirs aborde donc la délicate question de la retraite du libertin.

Les romanciers qui suggèrent la tempérance comme forme suprême de volupté pour les repentis en fin de carrière, se ménagent un avantage narratif avec la possibilité d'une remémoration des épisodes licencieux de la vie passée, tout en usant d'une stratégie de moralisation. Ici encore, le roman libertin se montre « maître de l'art du double jeu » (174). En outre, sur le plan de la philosophie morale, ce choix narratif permet d'intégrer le tableau de la vie heureuse du sage retiré du monde que dépeint Lucrèce au chant III de son poème, ainsi que l'autosuffisance salutaire prônée par les stoïciens. Une telle hybridation trahit-elle le « caractère facétieux des auteurs libertins » qui « porte à douter d'une telle moralisation » ? Plus solide paraît la valorisation de l'amitié, conforme à l'idéal épicurien, qui confirme en la dépassant la détestation de l'amour. L'appréciation finale de telles configurations hasardeuses s'accorde, dans son incongruité même, avec la pensée anti-systématique du libertinage : « Ces tentatives pour ne pas réduire le libertinage à un désert affectif montre à quel point ces romans jouent à explorer les territoires de la Carte de Tendre sans suivre un tracé rectiligne et précis » (194).

L'assignation à un « naturel » intangible de la disposition au libertinage pourrait conduire à un déterminisme absolu. Or le rôle de la formation dans le devenir-libertin conduit à infléchir la perspective. La troisième partie de l'ouvrage apporte des éclaircissements sur la question. Si un libertin radical comme Sade suit à la lettre les leçons du matérialisme mécaniste qui lui font tenir pour illusoire « le système de la liberté », d'autres auteurs, comme Boyer d'Argens et Nerciat (*Le Doctorat impromptu*, 1788) font valoir les profits d'une contre-éducation faite de rencontres salutaires et de pratiques démystifiantes à l'égard des préjugés de la morale et de la religion. Dans un mouvement de préservation ou de redécouverte de la nature analogue à celui qu'engage la pédagogie négative de Rousseau dans l'*Émile*, il s'agit pour le candidat au « déniaisement » de retrouver l'instinct de jouissance éprouvé naïvement dans l'enfance. Aussi nombre de romans libertins prennent la forme de récits d'initiation, où l'expérience sert de guide et de validation des intuitions premières. L'expérience libertine anticipe le sensualisme : *Le Portier des Chartreux* paraît en 1741, soit quatre ans avant l'*Histoire matérielle de l'âme* de La Mettrie et cinq ans avant l'*Essai sur l'origine des connaissances* de Condillac. Toutefois, si la thèse sensualiste selon laquelle la sensation est à l'origine des idées persuade le lecteur, c'est par la contamination imaginaire produite par la lecture, sur le mode du songe érotique. En outre, les personnages-lecteurs servent de relais vers

la puissance incitative du livre, étant admis que sa vertu pédagogique consiste à imprimer vivement par ses effets sur le corps sa philosophie du plaisir. Le roman libertin démontre avec éclat le point sur lequel s'accordent, jusqu'à aujourd'hui, les théoriciens de la lecture : elle est une forme de création participative.

L'étude s'achève et se conclut sur la place du lecteur, créant un effet de mise en abyme de sa propre lecture. Or, à son terme, les lecteurs critiques que nous sommes éprouvent une tension entre l'impression de familiarité produite par la révélation des soubassements intellectuels et culturels de la littérature libertine, qui se montre ainsi partie prenante du mouvement des Lumières, et un sentiment d'étrangeté qui provient du renversement des finalités de la « vie bonne » de la philosophie morale vers le but unique, âprement martelé, de la jouissance sexuelle. Cette tension pourrait être apprivoisée, sinon résorbée, par l'hypothèse de la dimension comique, voire facétieuse des narrations libertines, une perspective qu'Élise Sultan-Villet esquisse, mais qui reste dans l'ombre de sa passionnante étude.

**Carine Barbafieri. *Anatomie du « mauvais goût »*
(1628–1730).**

Paris : Classiques Garnier, 2021. Pp. 520.

ISBN : 9782406113935.

RALPH DEKONINCK

ralph.dekoninck@uclouvain.be
Université catholique de Louvain (Belgique)

Cette *Anatomie du « mauvais goût »* s'inscrit dans le prolongement des ouvrages collectifs que Carine Barbafieri a co-édités ces dernières années (*L'Invention du mauvais goût à l'Âge classique*, avec Jean-Christophe Abramovici en 2013 ; *Vices de style et défauts esthétiques*, avec Jean-Yves Vialleton en 2017). C'est à une étude systématique et en profondeur des usages métaphoriques du goût en littérature qu'elle se livre dans le présent ouvrage, lequel couvre une période allant de 1628 (début de la querelle entre réguliers et irréguliers au théâtre) à 1730 (querelle d'Homère) et le territoire essentiellement de la France, ce que le titre aurait dû rendre plus explicite. S'appuyant sur un grand nombre d'études qui ont abordé ce thème sous différents angles – culinaire, médical, religieux, philosophique... (renvoyons en particulier à l'ouvrage de Viktoria von Hoffmann : *Goûter le monde. Une histoire culturelle du goût à l'époque moderne*, Bruxelles, 2013) –, elle les prolonge et en analyse très finement les résonances dans le champ proprement littéraire qu'elle veille à connecter avec toutes ces autres dimensions (en ce y compris celle de la peinture) et qu'elle envisage à travers une grande variété de textes critiques, de poétiques, de traités de rhétorique, d'écrits polémiques et de préfaces. Grâce à cette analyse très fine, attentive à la spécificité des textes et des contextes, c'est l'évolution des rapports complexes entre raison et plaisir sur un siècle qui nous est révélée, un siècle qui connaît de nombreuses querelles à travers lesquelles se cristallise précisément l'idée du bon goût comme celle du mauvais goût,

soit les deux faces d'une même médaille. Plus fondamentalement, elle nous dévoile la part ambiguë du plaisir pris au mauvais goût, plaisir qui fait vaciller les assises d'un certain « classicisme ».

Après une longue introduction qui pose très clairement le cadre historiographique, historique et théorique, la première partie (« Archéologie de la notion de "goût" ») s'attache à l'histoire du mot « goût » et à ses usages, enquête lexicographique qui constitue le socle des deux autres parties car elle permet de bien poser les enjeux liés aux rapports définitoires entre jugement et plaisir. Retraçant, dans le temps long, la généalogie de la métaphore, qu'on pourrait qualifier d'absolue en s'inspirant d'Hans Blumenberg, on découvre l'importance de la mystique et plus largement de la littérature spirituelle dans la conception des relations entre amour et connaissance de Dieu, le sens figuré glissant ensuite, à partir du XVI^e siècle vers les traités de civilité, non sans charrier avec lui certains traits de cet héritage religieux. Il aurait d'ailleurs été intéressant de poursuivre l'enquête sur ce volet religieux (qui rejaillit certes à plusieurs occasions dans les analyses), en envisageant en particulier la manière dont il est à son tour marqué par les évolutions des conceptions du goût au premier âge moderne.

La perspective lexicographique se double de l'apport d'une histoire culturelle attachée à l'exploration du paradigme de la douceur en littérature comme en cuisine et en médecine, deux champs qui témoignent de profonds changements dans l'appréhension du goût compris au sens propre. Elle se complète par une approche qualifiée de sociologique qui aborde le goût comme mode de distinction sociale, celle d'une aristocratie de l'esprit. Et elle s'enrichit enfin, ouvrant ainsi sur les deux autres parties du livre, d'une approche plus analytique mettant en évidence les mécanismes psychiques mis en œuvre par celui qui juge de façon sensible. On y apprend que ce jugement sensible ne concerne pas seulement le volet de la réception mais s'applique également à la création, ce qui est particulièrement prégnant dans la théorie italienne de l'art au XVI^e siècle (à travers notamment la proximité du *gusto* et du *giudizio*). On pourrait même aller jusqu'à dire qu'on assiste à un déplacement, entre le XVI^e siècle et le XVIII^e siècle, depuis la création vers la réception, mais aussi depuis un certain primat conféré à la raison vers un accent toujours plus prononcé porté du côté du cœur et de la sensibilité. Quoi qu'il en soit de cette évolution, peut-être pas aussi linéaire qu'il n'y paraît, le goût finit bien par se définir comme un discernement prompt et intuitif, une sorte de « sixième sens » qui procède par comparaison.

Ce type de jugement est étroitement lié à la question de la convenance qui est elle-même tributaire d'un savoir et d'un savoir-vivre. De là découle la caractérisation du mauvais goût, à ne pas confondre avec le goût défectueux et avec le goût corrompu : il est le plaisir pris à ce qui devrait causer une impression désagréable. La matière (inadéquation avec le genre choisi) et la manière (traitement poétique) du texte sont ici en jeu. Plus largement, le débat porte entre ceux qui estiment que le fait d'apprécier les « fausses beautés » revient à se laisser séduire par les attraits faciles ou superficiels liés au spectacle, voire au spectaculaire, tandis que pour les autres l'émotion éprouvée suffit à garantir la qualité de l'œuvre, le plaisir, toujours raisonné, c'est-à-dire dont on peut rendre raison, étant pour eux l'étalon de la beauté.

Après avoir ainsi retracé les divers usages du goût, la deuxième partie (« L'invention du "mauvais goût" ») poursuit l'exploration de son versant négatif en se penchant sur les ressorts esthétiques du mauvais goût du côté du créateur et du dégoût du côté du lecteur/spectateur. Dans un contexte marqué du sceau de la polémique, c'est l'adversaire qui est quasi systématiquement disqualifié de mauvais auteur ou de mauvais juge. À travers ces critiques, se laisse deviner ce que doit être la littérature et qui doit être celui (docte ou honnête homme) jugé apte à l'apprécier à sa juste valeur. Mais l'exploration de la riche palette des émotions et passions négatives générées par le mauvais goût laisse apparaître un renversement de perspective, avec l'affirmation progressive d'un certain plaisir pris à ce dégoût qui ne doit pas être compris au sens restreint d'aversion, mais plutôt comme une émotion complexe qui n'engage pas seulement la raison, mais aussi le corps.

La troisième partie (« Poétique, l'énergie du mauvais goût ») explore plus avant la nature de ce « plaisir déraisonnable » que l'on peut trouver dans les émotions extrêmes suscitées par les textes qui dérogent aux règles du bon goût. L'énergie, concept-clé, qui en émane va en effet à l'encontre des principes de clarté, de douceur et de politesse. Cette énergie n'est donc plus une erreur mais un choix esthétique délibéré et pleinement assumé. L'auteure montre en particulier en quoi une écriture vive et expressive (*energeia*) mais aussi attentive au détail et à la précision (*enargeia*), en vue de frapper les sens et l'imagination, est étroitement liée à l'esthétique du sublime comme à celle du rire inconvenant, les deux voies de la transgression des principes esthétiques et moraux qui définissent la bienséance, mais aussi les deux voies du dévoilement, celui de Dieu et celui du sexe. Les vives émotions éprouvées par un lecteur

dénié et enthousiaste au contact des sublimes rudesses ou des fausses beautés sont ainsi rapprochés des plaisirs pris à goûter l'âpre, le piquant, le salé. L'éloge paradoxal de la laideur comme la promotion d'un certain primitivisme marque ainsi tant la littérature d'inspiration religieuse prenant pour modèle le dépouillement et le souffle de la langue sacrée, que la comédie où triomphe un humour malséant, agressif, scatologique ou sexuel.

En conclusion, cette étude sur les critères évolutifs et variables (en fonction des contextes, des auteurs, des genres, des enjeux idéologiques...) du goût, sur ce qu'il permet de penser et d'éprouver, replacés dans le cadre d'une histoire culturelle élargie, d'un point de vue tant diachronique que synchronique, nous dévoile finalement un autre XVII^e siècle, centré, comme le souligne l'auteure, non plus seulement sur le regard, mais aussi sur la bouche, et plus largement sur l'expérience du corps autant que de l'esprit, bref sur celle d'un corps spirituel ou d'un esprit incarné. Les rouages, tant esthétiques que moraux, du jeu dialectique entre littérature et nourriture, savoir et saveur sont ainsi éclairés sous un jour nouveau. Plus précisément, on découvre comment naît une nouvelle articulation entre émotion et connaissance qui finira par caractériser l'honnête homme, et qui aboutira à la définition que le XVIII^e siècle donnera du jugement esthétique. Car on peut dire finalement que ce livre nous offre rien moins qu'une archéologie de l'esthétique ou de la philosophie de l'art telle qu'elle s'imposera au siècle des Lumières et telle qu'elle s'est élaborée donc dans le laboratoire des arts et des lettres au siècle précédent, après s'être inventée dans celui de la religion et de la morale dont elle conservera bien des vestiges.

**Sebastian Domsch, Dan Hassler-Forest and
Dirk Vanderbeke, eds. *Handbook of Comics and
Graphic Narratives.***

Berlin: DeGruyter, 2021. Pp. 644. ISBN: 9783110446616.

STEFAN BUCHENBERGER

buchenberger@kanagawa-u.ac.jp
Kanagawa University, Yokohama/Japan

With many texts becoming increasingly digital, or even being written by AI, it is a pleasure to leaf through this massive volume of more than 600 pages.¹ The editors' preface begins with quite an ambitious statement: "This handbook combines a systematic investigation of the subject with an overview of the field's central contexts and themes and a broad selection of close readings of seminal exemplary works and authors" (1). A short survey of the field of comic studies, which the editors admit will not be covered systematically, then follows. Nevertheless, key texts like Fredric Wertham's *Seduction of the Innocent* (1954), Umberto Eco's *Il Mito di Superman e la Dissoluzione del Tempo* (1962), Will Eisner's *Comics and Sequential Art* (1985), and Scott McCloud's *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993) are introduced and referred to throughout the book. Like the preface, every chapter – each of which is written by different authors – ends with a bibliography of works cited and a list of further reading suggestions, providing a wealth of information. And though most of the texts listed are in English, references in other languages also abound.

Part I, entitled "Systematic Aspects," is subdivided into six chapters, which all contain an abstract and a list of keywords, as do all the chapters

1 This review is an expanded and updated version of an earlier review published on the blog of the ICLA/AILC Research Committee on Comics Studies and Graphic Narrative: <https://www.comics-studies.com/blog/2023/handbook-of-comics>.

in this volume, making the handbook easily accessible. Sebastian Domsch's "Comics Terminology and Definitions" provides a solid methodical approach to the most basic question of all – "What is a comic?" – presenting and analysing various attempts to define the medium from all kinds of different angles: narrative, spatial and temporal aspects, sequential patterns, word-image combinations of the texts themselves, together with wider perspectives such as cultural practice and its intended readership, etc., with many references to Scott McCloud. A clear definition, however, seems to be difficult to achieve, for how can you define something as a "comic book" if it is neither necessarily comic nor a book.

Dirk Vanderbeke's "History, Formats, Genres" analyses the history and the various formats and genres of comics, beginning with sequential images of a 5.200-year-old clay bowl, then focusing on Anglophone examples. Besides an abundance of early examples of graphic storytelling, this chapter also showcases illustrations, though none beyond the early nineteenth century. Pioneers of what would become the comic strip, and later the comic book, are also introduced: the Swiss Rodolphe Töpffer, the German Wilhelm Busch, and the American Richard F. Outcault with his ground-breaking *The Yellow Kid* comic strip.

The third chapter, Rik Spanjers' "Text-Image Relations," "offers an overview of the different approaches to the analysis of image-text relations in comics" (81), of one of the most important fields of study of comic-specific textuality. It contrasts Gotthold Ephraim Lessing's *Laokoön* (1766), in which the author argues for a strict separation of paintings and poetry, with *The Rhetoric of the Image* (1964) by Roland Barthes, who was one of the first to argue against these boundaries in assessing the creation of meaning resulting from the relationship between text and image. In contrast to the language-based semiotic approach initiated by Barthes, W.J.T. Mitchell sought a more image-based approach in his essay *The Pictorial Turn* (1994). Comics themselves were, of course, most prominently analysed by Scott McCloud and Will Eisner, and this chapter also thematizes cognitive linguistics and semiotics, combined with visual studies.

Jan-Noël Thon's "Comics Narratology" analyses the storyworlds of comics and narratorial strategies, both of writers and fictional characters. This chapter provides an even more extensive bibliography as the author himself states that "it will hopefully still have provided appropriate tools for its readers to pursue answers to these questions on their own" (115).

Daniel Stein and Lukas Etter present the fifth chapter, "Seriality," which closely assesses this key feature of comics, and especially of the

superhero genre. Next is Juliane Blank's "Adaptations," providing a general definition and an overview of adaptations in multiple comic and media forms, as well as the different academic approaches in the field of intermediality. The first part of the book provides a thorough analysis of the "Systematic Aspects" of comics and provides readers with extensive bibliographies and further readings lists for those interested in the theoretical aspects of comics.

Part II, "Contexts and Themes," comprises thirteen chapters. As Stephan Packard's title, "Politics," would suggest, this chapter discusses politics in comics, exemplified by Fredric Wertham's *Seduction of the Innocent* and the ensuing self-censorship of comics. Dan Hassler-Forest's "World Building" analyses E.C. Segars' *Thimble Theater* and later *Popeye*, as well as *The Adventures of Tintin* and how this series changes over time, moving away from Hergé's early orientalist and often racist depictions of other ethnicities. It also focuses on Alan Moore's *Watchmen* as regards the creative freedom it enjoyed despite being a superhero comic. Though *Watchmen* provides a wonderful illustration of retconning via the various *Before Watchmen* titles, this article could also have mentioned Geoff Johns's twelve-issue *Doomsday Clock* series (2018–2020) as an example of an independent story world being absorbed into a mainstream universe. Astrid Bölger's "Life Writing" discusses graphic memoirs, with Art Spiegelman's *Maus* as the prime example. Graphic life writing is interpreted here as a new form of life writing, "combining different media traditions into an innovative format that makes it possible to tell familiar stories in entirely new ways" (216).

Anna Oleszczuk's "Gender" emphasises the influence of the concept of gender on comics and how it has changed over time. To further illustrate this, the fifth chapter, "Queerness" by Kay Sohini, discusses queerness in comics and its importance in the contemporary discourse on and in the cultural visibility of LGBTQA+. Heike Elisabeth Jüngst's "Science Comics" shows the whole bandwidth of the scientific field of comics, from educational comics, non-fiction and biographies of scientists to science fiction and superhero comics featuring mad scientists. As a minor quibble, the mad scientist and prominent Batman-foe mentioned on page 258 is called Mr. Freeze rather than Dr Freeze. Sandra Heinen's "Postcolonial Perspectives" thematizes the growing field of study of comics originating in postcolonial societies and their publishing circumstances, e.g., comics from India or Africa, or comics on postcolonial discourses and topics.

Marie Vanderbeke's "DocuComics in the Classroom" promotes graphic documentaries in classrooms to increase critical and visual literacy by using Josh Neufeld's *A.D.: New Orleans after the Deluge* as an example. This chapter provides interesting and lesser-known information on the educational relevance of graphic non-fiction which could be useful for graphic fiction as well.

The fifteenth chapter, "Superheroes," is the longest and, though it provides a wealth of information, it also contains a few inconsistencies. For example, it states that "[t]he history of superheroes in American comics is commonly divided into three distinct eras" (311) but continues to mention *four* ages: Golden, Silver, Bronze, and Dark or Iron, which are the commonly used denominations. Likewise, the chapter is divided into "only" three subsections. The first, Matt Yockey's "The Golden Age: Batman," does not really focus on the Golden Age but provides more of a character study of Batman across time, illustrating how the foundations of the Batman mythos were laid. The second subsection, Matt Boyd Smith's "The Silver Age: Nick Fury," focuses on Marvel Comics's Nick Fury as a lynch pin between superhero/science fiction comics and the Cold War spy reality, as well as his various interconnections with the Marvel universe. While this is an interesting, albeit relatively short case study, it almost completely ignores DC Comics. Here the Bronze Age is not specifically mentioned whereas the third subsection, William Proctor's "The Dark Age: Superheroes in the 1980s" does briefly mention the Silver Age and Bronze Age, together with the self-censoring CCA. The rather obvious key texts analysed are Frank Miller's *Batman: The Dark Knight Returns*, Alan Moore's *Watchmen*, and DC's multi-crossover event, *Crisis on Infinite Earths*.

Part III, "Close Readings," zooms in on specific texts that have largely already been mentioned in the various contexts analysed throughout the handbook. It also provides closer information about the respective authors and the critical reception and legacy of these texts. It starts appropriately with Christina Meyer's "Richard F. Outcault: *The Yellow Kid*," which discusses one of the first newspaper strip characters in the late nineteenth century and the historical background of the battle between publishers Joe Pulitzer and Randolph Hearst. An in-depth analysis of early comic strips and the concept of seriality they established is also provided.

Corey Creekmur's "George Herriman: *Krazy Kat*" presents another pioneering newspaper strip, including a short bibliography. The chapter is especially interesting in modern contexts, including racial identity

and queer reading. Sebastian Domsch's "Winsor McCay: *Little Nemo in Slumberland*" analyses yet another essential early newspaper strip, detailing the dreams of a little boy in the kingdom of Morpheus. At this point, however, the book's chronological order of texts abruptly jumps to the 1970s with Eric Hoffman's "Dave Sims: *Cerebus*," thus omitting close readings of texts from the Golden, Silver and Bronze Age. The uniqueness of *Cerebus*, a self-published 300-issue independent comic (1977–2004) is well documented and illustrated here, as are the problematic views of its creator. Martin Lund's "Will Eisner: *A Contract with God*" assesses Will Eisner's canonical graphic novel against the background of the establishment of the graphic novel itself, together with a critical look at Eisner's legacy and a useful discussion of his level of importance in the development of the graphic novel.

Dawn Stobbart's "Raymond Briggs: *When the Wind Blows*" examines the seminal 1982 graphic novel about an elderly couple that become the victims of nuclear war. Stobbart offers interesting insights into its historical Cold War context, offering social criticism still very much present in the face of current Russian aggression.

Joanne Petir's "Art Spiegelman: *Maus*" focuses on a work which needs, I dare say, no further introduction as one of the most canonical graphic novels. Already mentioned throughout the handbook, it receives an in-depth analysis here, albeit without illustrations. The chapter is followed by Nicola Glaubitz's "Robert Crumb," which analyses the work of the most prolific creator of underground comics. Monika Pietrzak-Franger's "Alan Moore: *From Hell*" assesses Alan Moore's historiographic graphic novel about Jack the Ripper and the Victorian Age. This constitutes an interesting choice, and as *Watchmen* and other texts by Moore are referred to throughout the handbook, it further broadens the study of Moore's oeuvre.

Evan Hayles Gledhill's "Neil Gaiman: *The Sandman*" takes Neil Gaiman's essential 75-issue series *The Sandman* as its topic. Apart from the work's obvious intertextuality, postcolonial and gender aspects are also discussed here. Erin La Cour's "Alison Bechdel: *Dykes to Watch Out For*" concentrates on the 25-year run of Bechdel's bi-weekly comic strip. It both expands the scope of the texts considered while also going back to the original publication form of the medium? Thus, it argues for a critical evaluation of this strip, together with Bechdel's other lesser-known text *Are You My Mother?* Gerry Canavan's "Chris Ware: *Jimmy Corrigan – The*

Smartest Kid on Earth” nicely shows how far the medium has evolved. Ware’s “serious” metafictional narrative about loneliness, depression, and superhero fantasies, drawn in a cartoonish style, leaves it up to the reader to decide whether its ending is a happy one or not.

Eric Grayson’s “Daniel Clowes: *Ghost World*” continues in the same vein, with Clowes’s fascinating character study of teenage alienation, which took the graphic novel into another relevant direction, resulting in an Academy Award nomination for his screen adaptation. But while *Ghost World* was adapted to the screen, Luisa Menzel’s “Martin Rowson: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*,” demonstrates that Rowson’s graphic novel goes the other way in adapting Lawrence Sterne’s eighteenth-century novel, thus showcasing an example of intermediality. Harriet Earle’s “Marjane Satrapi: *Persepolis*” shows that Satrapi’s graphic Bildungsroman presents another example of life writing. It provides a strong political statement against the misogynistic regime in Iran, told in a stripped-down drawing style that amplifies the meaning and message of its pictures.

The final chapter in the handbook is Olivier Moisich’s “Grant Morrison: *Flex Mentallo*,” which offers an interesting view into Morrison’s unique imaginative way of creating comics, including his semi-autobiographical history of comic books *Supergods*. Morrison’s equation of his own life with the history of comics reiterates what has been said so far, although some of his more conventional texts, like *New X-Men* or *Batman* could have been included too.

This exclusion, of course, could start a discussion about why certain texts and authors like Mike Mignola, Scott Snyder, Jonathan Hickman, Eric Powell, or Garth Ennis have been omitted and why texts from the Silver Age or Bronze Age play no real role in the close-reading section. Likewise, European graphic fiction like the Franco-Belgian *bande dessinée* could have been included. Yet the texts analysed do present a well-chosen overview of Anglophone graphic fiction together with a thorough survey of the different theoretical approaches. In a way, the impossibility of including every important text or sub-genre only proves how wide this field has become and, bearing this in mind, this handbook constitutes a valiant effort. However, one can only but regret the paucity of illustrations throughout the book, which often makes it difficult to follow the argument if you have not read the text being examined. Ultimately, despite its understandably selective choice given the sheer

range of material worthy of attention, one must concur with the book's back cover quote: "It will prove to be an indispensable handbook for a large readership, ranging from researchers and instructors to students and anyone else with a general interest in this fascinating medium" (n.p.).

Anna Arzoumanov. *La Création artistique et littéraire en procès. 1999–2019.*

Paris : Classique Garnier, 2022. Pp. 392.

ISBN : 9782406132790.

GISÈLE SAPIRO

gisele.sapiro@ehess.fr

EHESS; Ecole des hautes études en sciences sociales/CNRS

Cet ouvrage porte sur les procès intentés à des écrivains et artistes contemporains en France au pénal (sur la base de la loi de 1881 limitant la liberté de presse, à l'exclusion donc des procès en contrefaçon) comme au civil (droits de la personnalité). Il interroge l'émergence depuis les années 2000 de la notion de « liberté de création » dans la jurisprudence, sa différenciation de celle de liberté d'expression qui était la seule reconnue par le droit jusque-là. En effet, si la liberté de création se définit avant tout, en droit français (qui ne reconnaît pas d'exception artistique), à partir de la liberté d'expression, elle se réclame aussi de l'autonomie de l'art et de la littérature, qui ont été progressivement reconnus en pratique sinon en principe, avant même la loi de 2016 codifiant la liberté de création, à travers notamment la catégorie de la *fiction*. Pour comprendre les logiques et modalités d'élaboration de l'interprétation juridictionnelle, un riche matériau a été réuni, composé des jugements recueillis auprès de la 17^e chambre et auprès de quatre juges et huit avocats spécialisés dans le droit de presse, ainsi que de leurs conclusions. Des entretiens semi-directifs ont été menés avec ces derniers ainsi qu'avec deux avocats du groupe d'édition Madrigall.

La première partie revient sur les polémiques médiatiques – en particulier le recours des défenseurs de l'autonomie esthétique à la catégorie de « censure » pour dénoncer ce qu'ils considèrent comme

des atteintes à la liberté de création. Y sont également présentés le cadre juridique et la méthodologie ainsi que les sources.

La deuxième partie est consacrée à l'analyse quantitative de 46 jugements (15 au pénal, 31 au civil) de la 17^e chambre du TGI de Paris, qui concentre la plus grande partie des affaires de presse, s'étant vu confier depuis 1999 celles qui en relèvent aussi bien au pénal qu'au civil. Le choix de débiter en 1999 se justifie par cette harmonisation de la procédure, qui assure une certaine homogénéité des décisions.

Après une analyse des motifs de poursuite (droits de la personnalité, diffamation, injure, provocation et apologie, message à caractère violent ou pornographique), illustrée par des cas de décision, Anna Arzoumanov procède à une étude quantitative dont il ressort que si la littérature est concernée dans plus de la moitié des cas (26 sur 46), c'est presque toujours en raison des droits de la personnalité ou des particuliers (diffamation et injure). Parmi les autres genres représentés, seul le rap, qui arrive en deuxième position, avec 8 cas sur 46, se démarque de cette tendance générale à la surreprésentation des cas concernant l'atteinte aux droits de la personne. Ce genre est en effet le plus souvent poursuivi pour provocation ou injure, en lien avec la politisation de certains courants contre les dominants et la puissance publique.

De ces résultats, Anna Arzoumanov tire un bilan permettant de rectifier la représentation médiatisée d'une culture de la censure, et de relativiser celle d'une judiciarisation des rapports entre droit et littérature. Ce qui se confirme en revanche est le lien entre les affaires et l'émergence de genres nouveaux, en particulier le rap en musique et en littérature les récits de soi (autofiction et autobiographie). Ce sous-genre est en effet, avec le roman-enquête, le plus représenté dans les cas de poursuite, ce qui montre d'un côté la protection dont bénéficie la fiction et de l'autre le potentiel litigieux du brouillage de frontières entre faits et fiction.

La caractérisation des parties impliquées et leur part relative dans ces affaires est fort éclairante : elle montre la prépondérance des particuliers parmi les plaignants, les proches arrivant en tête, suivis des personnages publics habitués des prétoires (Zemmour, Le Pen) et d'un petit groupe d'anonymes. Parmi les associations, l'AGRIF (Alliance générale contre le racisme et pour le respect de l'identité français et chrétienne) est la plus mobilisée. Les représentants de l'Etat sont principalement impliqués dans les poursuites contre le rap, ce qui tient à la politisation et à la

stigmatisation du genre. Si celles et ceux qui ont à répondre de ces accusations sont avant tout celles et ceux qui les ont rendues publiques, soit l'éditeur pour l'écrit, ou le diffuseur pour les œuvres audiovisuelles, les cas confirment la responsabilité subjective¹ imputée aux écrivaines, que renforce leur implication en personne dans les récits de soi, contrairement aux réalisateurices (ou aux scénaristes), presque jamais assignés. La responsabilisation pénale est en revanche maximale pour les rappeurs. Toujours poursuivi par le Parquet, le rap est aussi le genre le plus condamné (trois quarts des cas), contre la moitié en moyenne (et aussi pour la littérature). Les cas de condamnation sont aussi quantifiés selon les fondements juridiques, les peines et les mesures de réparation pour les procédures civiles. Si les condamnations sont plus fréquentes au pénal qu'au civil, Anna Arzoumanov observe une tendance du juge à condamner plus sévèrement lorsqu'il s'agit d'atteinte aux droits de la personnalité. Un chapitre très intéressant est consacré à la relecture et aux conseils juridiques donnés par des avocates en amont de la publication, qui montre qu'elles ou ils tendent à accentuer l'écart entre le texte et la réalité, ainsi qu'aux recommandations en aval pour éviter que soient révélés les éléments référentiels dans la présentation de l'ouvrage. Y sont aussi abordés les règlements hors tribunaux, par arrangement à l'amiable ou droit de réponse.

La troisième partie est centrée sur l'interprétation juridique en travaillant, à l'aide des outils de la linguistique, le rapport au réel par trois biais : le nom propre renvoyant à une personne réelle (parfois de façon accidentelle comme dans l'affaire Estelle Maréchal, dont le nom a été attribué par Corinne Sollicc à la protagoniste de son roman *Le Petit Corps* paru en 2006) ; un personnage fictionnel reconnaissable dans la réalité (la charge de la preuve incombant alors au plaignant) ou dont l'auteur livre la clef, comme dans l'affaire Dominique Strauss-Kahn contre Marcella Iacub pour son récit autobiographique *Belle et bête* où elle relate leur liaison (2013) ; les groupes visés par le discours de haine, comme dans l'affaire du procès intenté contre *Pogrom* (2005) d'Eric Bénier-Burckel pour antisémitisme. À travers ce prisme d'analyse des débats juridiques sont traitées d'autres affaires révélatrices des arbitrages

¹ Sur la transposition des notions de responsabilité objective et subjective aux procès littéraires, voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France, XIXe-XXIe siècle* (Paris, Seuil, 2011).

de la justice, comme celle d'*Histoire de la violence* (2016) d'Edouard Louis, poursuivi par l'homme désigné du prénom de Réda dans le livre, mais qui n'a pas été condamné, le tribunal ayant considéré que l'homme en question n'y était pas assez reconnaissable.

L'ouvrage a le grand mérite de présenter, de façon très didactique, et avec une remarquable clarté, un dispositif juridique pas toujours lisible pour les non-initiés, tout en renouvelant en profondeur notre connaissance d'ensemble des procès contemporains. Si le découpage temporel est parfaitement justifié et donne à cette étude son unité et sa cohérence d'ensemble, l'histoire aurait pu être un peu plus sollicitée pour éclairer certains aspects, par exemple la distinction entre œuvres de qualité et œuvres sans valeur esthétique, qui a hanté tous les débats et revendications des mondes littéraires et artistiques depuis le XIX^e siècle, ou la question de la fictionnalité. Il serait aussi intéressant de prolonger cette réflexion en s'interrogeant sur l'évolution du droit français au regard des modèles étrangers. La question de l'éthique de responsabilité de l'éditeur*ice*, et celle de l'éthique de l'écriture de l'auteur*e* mériteraient d'être approfondies. Il ne s'agit toutefois que de pistes d'approfondissement suggérées par la lecture de cette étude très solide, qui marque une avancée dans l'analyse des rapports entre droit et littérature. L'ouvrage se clôt sur un plaidoyer pour un dialogue entre droit et disciplines littéraires et linguistiques. Ce travail en constitue indéniablement une étape significative.

**Keith Moser and Ananta Ch. Sukla,
eds. *Imagination and Art: Explorations
in Contemporary Theory.***

**Leiden and Boston: Brill/Rodopi, 2020. Pp. xxvi + 784.
ISBN: 9789004435162.**

MONIKA SCHMITZ-EMANS

*Monika.Schmitz-Emans@ruhr-uni-bochum.de
Ruhr-Universität Bochum, Germany*

Ever since antiquity, the topic of imagination has attracted the interest of philosophy and has interconnected several of its sub-disciplines – ultimately all disciplines concerned with the question of the forms, preconditions and effects of mental productivity. In particular, it played a major role in modelling the creation and reception of art, but also in the theory of signs (semiotics), as well as in communication, anthropological and psychological theories. To sift through the very diverse terrain of discourses on imagination from the vantage point of the present is a considerable challenge, especially since, strictly speaking, there are different viewpoints to consider. The subtitle of the present volume, edited by Moser and Sukla, aptly speaks of “explorations,” in which the terrain examined in the individual contributions to the volume is sometimes broadly, sometimes more narrowly defined.

The compendium is sensibly divided into sections, each consisting of several contributions by different authors and assigned (by way of their titles alone) to different disciplines of thought and discourses of knowledge. In these 38 contributions, historical and recent theories of imagination are presented and commented on, while new ones are designed or artistically analysed. In addition to basic fields of thought and knowledge that have accompanied the history of thought since

antiquity, especially that of the self-understanding of the human mind – aesthetics, literary and art theory, ethics and epistemology, anthropology and psychology, cultural and social philosophy, theories of the arts and creativity – newer discourse paradigms are included, some of which could be described as specialistic. Categorically, the volume does not offer a uniform system, although, as the title suggests, it foregrounds “explorations” of sorts.

The introduction by Keith Moser competently presents the transdisciplinary significance of the topic, which seems particularly relevant today, especially in modern and postmodern thought contexts. Imagination, “a fundamental attribute of our species,” is “the very fabric of what it means to be human into which everything is woven” (3). It has a lasting influence on “our way of being-in-the-world in addition to how our sense of self is constituted” (3). Especially under the conditions of postmodernity, the keyword “imagination” points to a central challenge: “In a global landscape in which many of our imaginings are now mediated through a plethora of divergent screens, the question of how the Self is currently being reformulated and (re-)appropriated through technology is of the utmost importance” (5).

The contributions to Part 1 (“Historical Imagination and Judgement” – contributions 1–3) illustrate the traditional connection of the topic of imagination to concepts and practices of artistic creation (David Konstan, “Imagination and Art in Classical Greece and Rome”) and memory (Claude Calame, “Poetic Imagination and Cultural Memory in Greek History and Mythology”). Imagination also plays a significant role in modelling history and historical knowledge (Allen Speight, “History, Imagination and the Narrative of Loss”).

In view of a more recent specialized discourse, the two essays summarized in Part 2 (“Gendered Imagination” – contributions 4–5) focus on single objects: the figure type of the “Amazon” (Adrienne Mayor, “Imagining the Captive Amazon in Myth, Art and History”) and a work by Shahrnush Parsipur (Reshmi Mukherjee, “Gender and Imagination: A Feminist Analysis of Shahrnush Parsipur’s *Women Without Men*”). It should be noted that Part 2 raises the question of its compatibility with the other parts. From the point of view of knowledge theory, the gender paradigm constitutes one among several other recent fields of research that by no means stands at the same level of knowledge orders as philosophy, aesthetics, ethics, epistemology, etc. Moreover, it bears just little comparison with transdisciplinary historical terms of

orientation such as “modernity” or “postmodernity.” Gender discourses focus on a particular aspect of the social and cultural world. Thinking about “gendered imagination” can nevertheless prove to be fruitful, as is the case in the present examples. Gendered images can be regarded as products of the imagination – as is much, if not all, of the contents of individual and collective imaginary worlds. After all, they illustrate, in an exemplary and non-exclusive way, the power of imaginations. The question arises, however, whether this is connected with a general, possibly even innovative perspective on concepts and conceptual history of “imagination.”

Part 3 (“Imagination and Ethics,” contributions 6–10) again opens with a broad, encyclopaedic field of transdisciplinary and transhistorical investigation. The different theoretical contributions include psychoanalytic and psychological approaches (Carol Steinberg Gould, “Psychoanalysis, Imagination, and Imaginative Resistance”; A. Samuel Kimball, “The Infanticidal Logic of Mimesis as Horizon of the Imaginable”), ethical concepts such as solidarity and social justice (Chandra Kavanagh, “Craving Sameness, Accepting Difference”), a study of the intersection between ethics and psychology (David Collins, “The Importance of Imagination/*Phantasia* for the Moral Psychology of Virtue Ethics”), and interfaces between imagination and prayer (Michel Dion, “The Relationship between Imagination and Christian Prayer”).

Part 4 (“Phenomenological and Epistemological Perspectives,” contributions 11–15) is also devoted to fundamental questions. The essays focus on texts, textual strategies, and imaginings (Charles Altieri, “The Work Texts Do: Toward a Phenomenology of Imagining Imaginatively”), on the relation between conceiving and imagining (Jody Azzouni, “Conceiving and Imagining: Examples and Lessons”), on the implications of different conceptualizations of imagination (Rob van Gerwen, “One Imagination or Many? None?”), and on the contributions of Simone Weil and Nietzsche to the history of thought of the imagination (Warren Heiti, “The Dance of Perception: The Role of the Imagination in Simone Weil’s Early Epistemology”; Roderick Nicholls, “Nietzsche on Theatricality and Imagination”).

Complementary to Part 4, Part 5 (“Postmodern Perspectives,” contributions 16–18) compiles the approaches of recent discourses (Keith Moser: “*Simulacral* Imagination and the Nexus of Power in a Post-Marxist Universe”; Victor E. Taylor: “Jean-François Lyotard, the Radical Imagination, and the Aesthetic of the Differend”; Eric

Bormanis, “The Possibility of Productive Imagination in the Work of Deleuze and Guattari”) to the specific modelling of imagination in each case. According to Deleuze and Guattari’s “Anti-Oedipus,” for instance, desire is closely linked to imagination; the latter appears as “the merely representational faculty in which desire produces not the real, but images of the real” (Bormanis 435). As Moser summarily points out, the essays of Part 5 in particular seek to provide an understanding of “how human identity is mediated, constructed, and renegotiated through imagination” (3).

Part 6 (“Imagination in Scientific Modeling and Biosemiotics,” contributions 19–21) inquires about the operative role and effects of imagination in theories of knowledge, representation, and artistic contexts (Fiona Salis, “Imagination in Scientific Modelling”; Justin Humphrey, “Geometry and the Imagination”; Wendy Wheeler, “Art and Imagination: The Evolution of Meanings”). Wheeler formulates a thought-provoking thesis with the programmatic statement that “[m]eaning-making is, of course, an act of imagination” (521).

In the sciences and arts, imagination plays a decisive role in the genesis of images. According to Aristotle, Proclus and Kant, imagination is constitutive for “geometrical cognition” (Justin Humphreys, “Geometry and Imagination,” 475). Overall, “imagination is often construed as mental imagery” (Fiona Salis, “Of Predators and Prey: Imagination in Scientific Modeling” 456). A broad spectrum of topics on the connection between imagery and imagination opens up in Part 7 (“Aesthetic Perspectives,” contributions 22–28).

The contributions in this part highlight various aspects and products of creativity: music (Deborah Fillerup Weagel, “Musical Composition, Performance, and Listening”), kinesthetics (Renee M. Conroy, “Kinesthetic Imagining and Dance Appreciation”), games (Ton Kruse, “Imagination in Games”), and theories of possible worlds, as well as specific forms of representation and media such as photography and film (Jiri Benovsky, “Depiction, Imagination, and Photography”; David Fenner, “Imagination and Identification in Photography and Film”; Ryukta Raghunath, “‘I AM not mad, most noble Festus.’ No. But I have been”: Possible Worlds Theory and the Complex, Imaginative Worlds of Sarban’s *The Sound of his Horn*.”). In particular, Dominic Gregory discusses the connection between “image, image-making, and imagination”; he considers the focus on ‘visual imagery’ as an important corrective to a

widespread concentration among philosophers on the linguistic as the medium of concepts and discourse (535). The very question of the nature and functions of imaginations suggests differentiating between different types of “images” – more precisely, between their different historical concepts (537).

Most of the authors in this part seem to agree with what Fenner states in relation to photography and film: “Imagination provides us the vehicles by which we can travel to other worlds, the suggestion of which are offered by the contents – usually representational contents – of aesthetic objects” (592).

Part 8 (“Non-Western Perspectives,” contributions 29–32) deals with a level of theory subordinated to general modes of reflection such as ethics, epistemology, representational theory, and art theory, but which allows for interesting concretizations and their comparisons. The topics of these contributions are culture-specific as each focus on a special subject (Arindam Chakrabarti, “An Indian Phenomenology of Fun”; Yanping Gao, “The Symbolic Force of Rocks in the Chinese Imagination”; Amy Lee, “Imagination and Memories in Contemporary Japanese Literary Narratives”; Ali Hussain, “Imagination in Sufism”). This group of texts in particular extends an invitation to discuss the compatibility of concepts of the imagination from a comparative cultural point of view.

By way of conclusion, the contributions in Part 9 (“Artists Reflect on Imagination: An Imaginative Epilogue” contributions 33–38) again open up other perspectives on the imagination. They illuminate the framework topic in literary-essayistic confrontations with imaginative processes and their products while being themselves partly documents of such artistic and literary confrontations. Particularly striking is the recent tendency to dissolve the boundaries between artistic and research-based, conceptual work, thus merging art and knowledge.

One contribution, for example, presents a meditation following in the wake of Calvino on the question of how to think about imagination, of how it can be imagined (Marion Renauld, “Free Thinking about Imagination”), while another offers a combination of notes, fragments of thoughts, text miniatures (Ton Kruse “The Nativity of Images”). Other essays concentrate on personal reflections as a path to producing poetry (Jesse Graves, “Poetry and Imagination”), the importance of inner voices (Umar Timol, “The Echo of Voices”), moments and objects that trigger thoughts and imaginations (Louise Dupré, “Poem, Liberty”) or

childhood fantasies that accompany one through life (Lisa Fay Coutley, “Why to Wish for the Witch”).

One of the most important findings, which various contributions seem to confirm in similar tones, consists in the fact that imagination and reason are not opposites (see also Moser 7; van Gerwen). Both faculties enter into alternating relationships, in which imagination may have its own “reasoning” process and in which the rational mind retains its own strategies of imagining. Central chapters of the volume (such as 14 and 15) accordingly explore theories of the interplay between cognition and imagination (Moser; van Gerwen). The section presenting an overview of the influential stages of the history of philosophy confirms the significance of the theme of imagination, while stating that the latter is always renegotiated and profiled in the respective context of thought.

Several contributions affirm the formative and continuing importance of ancient impulses and theories for the history of self-understanding of human thinking and imagining, especially with regard to their mutual influence, their togetherness and complementarity. In this respect, a leading figure in the history of conceptualizations of imagination is Aristotle.

The contributions by Kendall Walton and Adam Toon illustrate a more recent fruitful approach with regard to concepts of imagination (see also Benovsky 561–69). Particularly valuable are Walton’s fictional-theoretical conception of the “make-believe,” and Toon’s idea of “models as make-believe” as links between fictions and scientific representation (see also Moser 1, 13).

Theoretical reflections on imagination, aesthetics and poeology form an especially important network for literary theory and thus also for literary science. Charles Altieri offers an outline of a poetics of imagination (with reference to works of literary fiction) in his essay “The Work Texts Do: Toward a Phenomenology of Imagining Imaginatively” (255–80). To be sure, Altieri argues, not all sophisticated literary works emphasize the importance of imagination. But one could say “that most work will rely on visibly non-rational processes of selection, resistance to practical interpretation, and some version of self-evidence, so that the relations that imagination provides establish the work’s claim to be involved in practical life” (277). Imaginative activity in many cases shapes both literary production and the reading process; literary texts are characterized, one might say, by an “embedded imaginative activity”;

imaginative horizons decide “how the author establishes a presence, in how characters emerge as something with more density and presence than they would have as elements of argumentative structures” (277). Above all, the often detailed and multifaceted furnishings of literary worlds, brought forth by imaginaries, reverberate on the imaginative capacity of recipients: “The selecting of details is how imagination produces a world in which it solicits our responding imaginative activity” (277).

Michel Dion’s already mentioned contribution on the relationship between imagination and Christian Prayer, which delivers more than its title promises, discusses a specific aspect of modern literature. The “interconnectedness between imagination and time” (231), the author observes, appears as a core theme of important literary works of the twentieth century – a theme unfolded from different perspectives and with different literary-narrative strategies. As such, it fundamentally shapes the modern novel (231).

Taken together, the historical and theoretical, specialized, interdisciplinary, and transdisciplinary contributions in this volume do not produce a self-contained theory of the imagination, nor do they follow a common guiding discourse. Nevertheless, they all foreground the significance of the theme of imagination, which, as a theme already builds bridges –, above all between the various fields of knowledge and the various forms of play of the artistic-literary, between processes of production and reception, between mental activity and concrete design.

Even if the volume fails to provide a systematic compendium of “Imagination,” and even if Moser claims that “[t]he diverse viewpoints are sometimes conflicting” (6), it nevertheless has an encyclopaedic character with regard to the abundance of aspects and discussions included. Moreover, the question arises as to whether there exists such a thing as “the one imagination” or whether this term rather refers to different, albeit comparable, mental processes and their products (8; in reference to Derrida). Although not in the sense of any homogenizing system (e.g. a philosophical, a discourse-theoretical, an anthropological, a culturological, or a chronological one), the volume does offer a rich variety of contributions on the conceptual history of imagination, on concretizations of imaginative practice and on the latter’s meanings for humankind, on its manifold cultural iterations, and the playful forms of its productivity as a subject of knowledge and creative endeavour. As such, this volume opens up new avenues of research for comparative literature scholars worldwide.

**Vladimir Biti, Joep Leerssen and Vivian Liska,
eds. *The Idea of Europe: The Clash of Projections.***

**Leiden and Boston: Brill, 2021. Pp. 216.
ISBN: 9789004449220.**

DONG YANG

yangdong@grinnell.edu
Grinnell College, USA

The critique of Eurocentrism has become so salient that it is indivisible from the very conception of Europe itself. To put it slightly differently, it is untimely to talk about European heritage without including the tensions, aversions, stereotypes, and the Holocaust within and beyond the nation-states. This is precisely because the weight of the past has conditioned, as George Steiner terms it, an “eschatological self-awareness,” such that “it is as if Europe, unlike other civilizations, had intuited that it would one day collapse under the paradoxical weight of its achievements and the unparalleled wealth and complication of its history” (Steiner 26). Written at the Nexus Institute in 2004 to probe the attainability of the idea of Europe, the tone of Steiner’s essay – titled *The Idea of Europe* – was eulogistic and nostalgic but nonetheless contained a source of hope: he reminded the audience of the myriad literary and intellectual achievements of Europe’s humanistic condition, which could also provide direction for its reorientation.

The edited volume, titled *The Idea of Europe: The Clash of Projections*, is highly complementary to Steiner’s lecture in many ways. However, while they share the same name, this similarity is fleeting. While Steiner finds a satisfactory interpretation of Europe through William Blake’s concept of “the holiness of the minute particular” which denotes multiply and varying cultural, linguistic, and social assemblages, the former sets out to demonstrate (however initially counterintuitive) that an idea of

Europe – following the Platonic tradition that an idea carries with it a rational schema of sorts – does not exist (30). What does exist, however, is the process of conceptual formation that is always retrospective and outwardly oriented. In other words, the “idea” of Europe is not so much concerned with the question of what the continent is or will be but rather with a rear-mirror view of intellectual history and culture. The futurity of a union such as Europe depends on infinite retrospections, not simply for the purpose of getting a glimpse of some unreflective lessons from history but rather of finding new hope, critique, and inspirations from what has been. The idea of Europe, in short, refers to precisely such a connectivity and correlation between the cultural past and future of the union, whose “holiness” remains open and indeterminate. Despite a shared sense of lamentation and a critical tone, Steiner and the authors in this volume have opted to look back at the past in order to search for the spiritually momentous in the future and, for them, such a detour constitutes the vitality of Europe. This detour is not grounded in vain optimism but in a feeling of necessity in a post-Eurocentric world where Europe’s economic and political supremacy has waned. Many of the authors seem to view the decoupling of intellectual history and cultural expression from economic and geopolitical conditions in a positive light, as this separation allows for a renewal of what Zygmund Bauman calls the “European adventure.” This “culturing culture” embraces interconnections and diversity as the foundation of intellectual discovery and exploration (Bauman 11).

The eleven essays gathered in this volume are organized into three sections that touch on philosophical reflections, intercultural perspectives, and individual case studies. Their topics and arguments on many occasions echo or challenge each other, generating a plethora of ways that the above-mentioned retrospection could take shape. The lead essay by Rodolphe Gasché takes issue with the assumption that there is an “idea of Europe” by interrogating phenomenologist Jan Patočka’s attempt to find new hope for Europe after its self-destruction. Patočka’s strategy to purify the Platonic-Socratic soul by doing away with nativist irrationalism, however, does not seem to be sufficiently thorough for Gasché. In the post-European context, it is not only irrationality but the notions of rationality and universality that need to be rigorously scrutinized, so that these foundational philosophical concepts can remain indeterminate and open. “European reflection bends back upon itself, on its idea as an idea, not however, with the intent of closing itself upon itself, but of capturing the potential for an openness to others within the idea as an

idea” (31). The following three essays, to some extent, all complement the infinite double process Gasché postulates by underlining the still problematic European heritage and a feasible approach for redeeming it. Vladimir Biti, for instance, points to the political tendency of generating ideological and class divisions in post-imperial Western Europe, both at home and abroad, and thus proposes we continuously problematize the unstable inner tensions hidden behind the idea of Europe so as not to take its configuration as default. This is because, as he remarks, “the idea of Europe is the ‘thing’ that we need to explain rather than to explain things *with*” (49). This line of thought of discovering hidden histories to redefine and reevaluate the idea of Europe becomes the node that connects the other two essays in this section, creating a non-linear historical view and a stance on European heritage as plural, ever-changing, and multivalent.

The second cluster of essays lays out various spectrums of projections, and the authors forcefully unveil the methods, techniques, and strategies through which the culturally and territorially “others” are formed, an effort that is deeply at odds with the cosmopolitan and borderless essence of the European spirit. Joep Leerssen offers a compelling analysis of ethnotypes – constructed as national or cultural stereotypes – and argues that “any notion of national identity invokes, overtly or silently, a discourse of differentiation, particularism or exceptionalism” (86). The European heritage, as Leerssen sees it, inevitably incorporates the diverse ethnic identities that have accumulated throughout its long cultural history. These identities are often selected and reassembled to serve the political purpose of alienating or unifying the “other.” Similarly, Lucia Boldrini uses a personal narrative style to collect a series of intriguing stories and launch a fierce attack on the construction of a homogeneous European identity. This identity is destined to be constantly challenged and redefined by the future emergence of multicultural communities that have yet to be fully realized on the continent. Through close readings of travel writings by Japanese writers to Europe, Shigemi Inaga reveals the flawed and insincere nature of their interpretations of liberty, fraternity, and equality. Similar tactics of distorting and manipulating cultural and ethnic images and national stereotypes observed in Russia as well as in Eastern and West Galicia attest to Eurocentric biases in the formation of a teleological idea of Europe and the need for constant reflection in the study of European cultural and intellectual history.

All in all, the essays collected in this volume aim to continue the introspection necessary for the search of a concept of Europe and a

vision of its future that is, once again, cosmopolitan and humanitarian. Despite the thoughtful observations and reflections contained within these individual inquiries, the specter of Eurocentrism that the authors laboriously criticize has also become a trap they themselves cannot avoid. With the exception of one Japanese author who focuses exclusively on Japanese texts, the authors in this collection are all Europeans. After all, the conversation about European intellectual history, as this volume ironically hints at, can only be addressed from within. In light of Haun Saussy's astute recognition of the importance of the outsider's view in shaping the intrinsic core of Chinese civilization, perhaps the ongoing task of reorienting European culture is possible only when one begins to recognize that "it is by asking about those ideas of the other that we can learn things about the shared self-conception that otherwise would never rise to consciousness" (Saussy 10).

Works Cited

- Bauman, Zygmund. *Europe: An Unfinished Adventure*. Cambridge: Polity, 2004.
- Saussy, Haun. *The Making of Barbarians: Chinese Literature and Multilingual Asia*. Princeton: Princeton University Press, 2022.
- Steiner, George. *The Idea of Europe: An Essay*. London and New York: Overlook Duckworth, 2012.

**Tomasz Chomiszczak, Agnieszka Kukuryk i
Przemysław Szczur. *Wędrujące tożsamości.*
*Trzy studia o migracjach literackich we
francuskojęzycznej Belgii [Identités itinérantes.
Trois études sur les migrations littéraires en
Belgique francophone].***

**Kraków: Wydawnictwo UNUM, 2020. Pp. 208.
ISBN : 9788376431949.**

DOROTA WALCZAK-DELANOIS

Dorota.Walczak@ulb.be
Université Libre de Bruxelles (ULB)

Il est toujours précieux de confronter la littérature d'un pays à un regard ancré hors de celui-ci. Souvent, cela met en exergue un savoir insoupçonné, un jugement plus distancié et équilibré, à partir d'un autre vécu littéraire et scientifique, des constatations et des mises en contexte parfois fort surprenantes. Le livre de ces trois professeurs de l'Université Pédagogique de Cracovie offre un bel exemple d'une telle démarche. Il comble une réelle lacune, en proposant une lecture à trois voix d'exemples distincts de la littérature belge, écrite en langue française. L'étude propose un examen attentif des conditionnements identitaires dans l'ère (post) migratoire des dernières décennies. Si la question de la géopoétique est approfondie dans les trois parties de l'ouvrage de manières différentes, elle appelle aussi de nombreuses réponses et la description de la condition contemporaine des auteurs et de leurs protagonistes (mais aussi de nous, lecteurs) en tant qu'homme migrant, homme faisant son chemin, voyageur dans tous ses états, *homo migrans*, en somme. À ce titre, elle reste une questions des plus actuelles et des plus urgentes.

La première partie du livre intitulée « Poza zasadą tożsamości? O współczesnej prozie (post)emigracyjnej we francuskojęzycznej Belgii (1985–2018) » (« Au-delà du principe d'identité ? Au sujet de la prose contemporaine de la (post)migration en Belgique francophone (1985–2018) »), écrite par Przemysław Szczur, propose dans un très vaste panorama littéraire de la francophonie belge, de quitter l'ornière des « identités fixes » (*twarde tożsamości*) et de regarder vers l'avenir de la culture, en dépassant le facteur national. L'entrée en matière est dessinée d'une manière transparente mais elle nous met en garde vis-à-vis des constatations trop rapides, face à une question éminemment complexe :

L'identité est certainement l'un des concepts-clés des sciences humaines contemporaines. Défini de diverses manières, il est utilisé comme principe explicatif dans de nombreuses disciplines, de la philosophie aux études littéraires, en passant par la psychologie, la sociologie ou les sciences politiques. La première partie du titre de cette étude, sous la forme d'une question, a pour but de signaler non pas tant que ce concept est inutile dans l'étude de la littérature de (post)migration, mais que l'identité a un caractère non évident et problématique en elle ; la question a donc pour but d'encourager à dépasser la compréhension essentialiste de cette catégorie. (13)¹

Ainsi, en préconisant le caractère (post)national des lettres, Szczur se focalise sur les différentes stratégies qu'il est possible d'articuler et qu'il observe dans les très nombreuses œuvres étudiées sous l'angle du contexte éditorial, du caractère politique et/ou communautaire, de la thématisation de la migration et du personnage du migrant, du dépassement de l'identité ainsi que de l'auto-thématisme (compris comme l'ensemble des tendances autoréflexives sur la narration de l'œuvre en prose) et du multilinguisme de la prose (post)migratoire. Le chercheur rapporte, commente et ajuste également ces problématiques étudiées ailleurs par A. Morelli, G. Dupuis, M. Beniamino, L. Gauvin,

¹ Traduction de toutes les citations du polonais par Dorota Walczak-Delanois. « Tożsamość stanowi z pewnością jedno z kluczowych pojęć współczesnej humanistyki. Rozmaicie definiowana, jest używana jako zasada wyjaśniająca w bardzo wielu dziedzinach, od filozofii przez psychologię, socjologię czy politologię aż po literaturoznawstwo. Pierwsza część tytułu tego studium w formie pytającej, ma sygnalizować nie tyle, że jest to pojęcie nieprzydatne w badaniu literatury (post) migracyjnej, ile że tożsamość ma w niej charakter nieoczywisty i problematyczny ; pytanie ma zachęcać poza esencjalistyczne rozumienie tej kategorii ».

P. Cassanova, F. Moretti, J. Jonaissant, M. Dąbrowski, M. Geiser, J. Paque, L. Collès et P. Aron, entre autres. Des histoires individuelles de migration et des témoignages littéraires aux fictions des témoignages via la création d'avatars identitaires, Szczur pose la question des approches scientifiques possibles hors du réalisme behavioriste et des méthodes structuralistes.

La deuxième partie, « Migracje francuskojęzycznych pisarzy belgijskich wobec kryzysu tożsamości (Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya, René Kalisky et Jean-Claude Pirotte) » (« Les migrations des écrivains belges francophones face à une crise identitaire [Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya, René Kalisky et Jean-Claude Pirotte] ») propose, à partir de ces auteurs, des attitudes ou des postures littéraires qui refusent les facteurs attestant de l'identité belge – ethnique et culturelle. Agnieszka Kukuryk, l'auteure de ce chapitre, se concentre sur la problématique de l'auto-identification. La chercheuse démêle, avec succès, le monde complexe des sentiments, des ressentis et des émotions en analysant les textes par rapport à la recherche de lieux identificateurs d'appartenance à une culture belge qui, au départ, s'avère déjà très complexe et difficilement saisissable par des formules précises. Empreint de limpidité et de légèreté, le discours de Kukuryk n'est dépourvu ni de sérieux, ni d'une certaine dose d'humour. En examinant la question du « belge banni », de la Belgique « sans caractères », ou encore les « dilemmes régionaux » dans les œuvres choisies, elle renoue *in fine* avec le présent :

Pour les écrivains de la jeune génération, la définition de leur propre « moi » est l'un des thèmes-clés du discours littéraire dans l'écriture belge du xx^e siècle. Leur quête d'identité, envisagée en termes d'ouverture, de polyphonie et d'engagement, a donné lieu à une reconstruction de leur propre patrimoine culturel. (141)²

Tomasz Chomiszczak signe la troisième partie : « Poza dyskursem “swoj-obcy”. Marian Pankowski hybrydyczna tożsamość “bycia pomiędzy” » (« Au-delà du discours du “notre-autre”. L'identité hybride de “l'être-entre” de Marian Pankowski »). Il examine le *cas* de l'écrivain polonais et belge, lui-même professeur et chercheur en littérature. Il y a dans cette

² « Dla pisarzy młodego pokolenia określenie własnego „ja” było jednym z kluczowych wątków dyskursu literackiego w piśmiennictwie belgijskim XX wieku. Podjęte przez nich poszukiwania własnej tożsamości, rozpatrywanej w kategoriach otwartości, wielogłosowości i zaangażowania, dały podstawę do odbudowy własnego dziedzictwa kulturowego ».

analyse, l'exégèse de toutes les « postures » possibles de ce migrant (par destin et par choix) qui s'auto-observe dans des situations traversées de dichotomies, d'antinomies et au-delà des qualifications : « notre-autre ».³ En évoquant ici l'appartenance de l'auteur-narrateur, à la langue et à la parole, à la « polonitude » et à la « belgitude », Tomasz Chomiszczak pose aussi des questions universelles sur les choix des possibles appartenances de chacune et chacun, sur les registres fondateurs de nos expressions, sur la difficulté d'être et du déplacement. Chomiszczak souligne à juste titre :

La situation biographique de Pankowski, sa position littéraire, ses perspectives artistiques, son approche créative des phénomènes linguistiques et des normes de genre – tout cela fait de lui un excellent exemple du processus de décomposition puis de l'art de reconstruire son être complexe : en tant que Polonais, en tant qu'émigré, en tant qu'habitant d'un territoire régional à la frontière des cultures et des langues, en tant que citoyen belge, et en même temps en tant qu'écrivain polonais et européen...(144)⁴

Dans les trois études, la nécessité d'une autre qualification apparaît et les tentatives de l'appellation se manifestent, entre autres, dans des expressions telles que « la troisième identité », « l'identité esthétique », « l'identité linguistique », « d'ici et d'ailleurs ». Une riche bibliographie et un résumé en français complètent cette étude, qui s'avère plus qu'intéressante. Dans l'introduction du livre, le professeur Stanisław Jasionowicz, romaniste mais aussi comparatiste, éclaire les plus importants concepts de ce livre et les particularités des trois récits, ne craignant pas de poser ces questions : comment est-on et comment peut-on être belge et être un.e Belge ? Il évoque ici, en guise d'ouverture, des thèmes pertinents :

³ La notion « swój-obcy » signifie la polarisation (y compris l'opposition) de l'auto-identification de ce qui est à soi, à nous, face à ce qui est à l'autre, l'étranger; « swój » peut signifier alors un identificateur de ce qui nous est propre, qui nous appartient et qui est connu, à la différence de « obcy » qui ne nous appartient pas, qui est « autre » mais aussi « étranger » et « différent ».

⁴ « Sytuacja biograficzna Pankowskiego, jego pozycja literacka, artystyczny światopogląd, twórcze podejście do zjawisk językowych i norm gatunkowych – wszystko to powoduje, że jest on świetnym przykładem procesu dekomponowania, a następnie sztuki ponownego konstruowania swojego złożonego jestestwa: jako Polaka, jako emigranta, jako mieszkańca regionalnego terytorium pogranicza kultur i języków, jako obywatela Belgii, a równocześnie – jako pisarza polskiego i zarazem europejskiego ».

La littérature d'une telle identité déconstruite (floue ?) conservera-t-elle ses caractéristiques distinctives si elle proclame sa propre fin (comme un autre domaine de la « littérature de l'épuisement »), incapable de trouver des points de référence identitaires, une nourriture mentale ou imaginative pour les dilemmes identitaires qui, jusqu'à récemment, étaient son carburant ? L'identité « esthétique » sera-t-elle le seul vestige de l'idée d'autodéfinition ? La littérature sur la (post)migration épuisera-t-elle ainsi son potentiel ? Ou un chercheur attentif remarquera-t-il bientôt un tournant inattendu dans cette tendance ? Ce sont là quelques-uns des défis auxquels la lecture des « identités en vadrouille », nous incite à réfléchir. (11)⁵

Ajoutons qu'il s'agit ici de la première étude parue en Pologne qui traite aussi richement de l'identité et de la création littéraire des immigrés et émigrés belges. Son caractère pionnier suscitera le plus grand intérêt, non seulement des romanistes, mais aussi des lecteurs qui s'intéressent aux transformations du monde, à sa multi-culturalité, à ses richesses et à leurs conséquences.

⁵ « Czy literatura tak zdekonstruowanej (rozmytej?) tożsamości zachowa swoje cechy dystynktywne, jeśli będzie głosiła swój własny kres (jako kolejny obszar „literatury wyczerpania”), nie mogąc odnaleźć żadnych tożsamościowych punktów odniesienia, żadnej mentalnej czy wyobraźniowej pożywki dla dylematów tożsamościowych, które do niedawna były jej paliwem? Czy tożsamość „estetyczna” będzie jedynym śladem idei samookreślenia? Czy literatura (post)migracyjna wyczerpie w ten sposób swój potencjał? A może już wkrótce uważny badacz dostrzeże w ramach tej tendencji jakiś niespodziewany zwrot? To kolejne z wyzwania, do których przemyślenia zachęca lektura *Wędrujących tożsamości* ».

Christine Meyer. *Questioning the Canon: Counter-Discourse and the Minority Perspective in Contemporary German Literature.*

**Berlin/Boston: De Gruyter, 2021. Pp. 350.
ISBN: 9783110674361.**

ANNELIES AUGUSTYNS

annelies.augustyns@uantwerpen.be
University of Antwerp, Belgium

National literary canons have always elicited much critical debate. Creating and updating a canon indeed constitutes an important intervention in the self-understanding, the symbolic capital and the identity of a nation. If this “nationalist instrumentalization” of literature (2) can lead to major controversies, it can also pave the way to fruitful discussions about literature and its ability to reflect and challenge current problems. One of the biggest issues of such a normative system is that it simultaneously includes and rejects a number of works and authors. In recent decades, the Western literary canon has been criticized as insufficiently diverse: not all societal groups are represented in it, even when the prevailing cultural diversity of the population would call for their presence. This is precisely what Christine Meyer addresses in her book *Questioning the Canon: Counter-Discourse and the Minority Perspective in Contemporary German Literature*, where she investigates literary works by so-called German language minority writers. She explores to what degree they feel represented by the national literary canon, to what extent they accept or even contest the alleged universal values portrayed in canonical texts. In doing so, she sheds light on how they interpret their own literature within this seemingly deep-seated national tradition. As a professor of German Studies at the Université de Picardie Jules Verne in Amiens (France), with research interests that

revolve around twentieth- and twenty-first-century German language literature – more specifically intertextual and intermedial practices, transcultural phenomena, minority literature, postcolonialism, canon (critique) and memory studies –, Meyer undoubtedly seems the right scholar to investigate these questions and “counter-cultures” (1), as she calls them. In order to examine how German language literature by writers with a so-called migration background have reread and reworked canonical literary texts, Meyer relies on a corpus of three non-native German language writers originating from Syria and Turkey: Rafik Schami, Emine Sevgi Özdamar and Feridun Zaimoglu.

Meyer thus refers to “Migrationsliteratur,” though she could also, as she herself concedes (4–6), use such terms as “Gastarbeiterliteratur,” “Ausländerliteratur,” “Literatur der Betroffenheit,” “Migrantenliteratur,” “Migrationsliteratur,” “interkulturelle / transkulturelle Literatur,” “hybride Literatur,” “Literatur des Dritten Raums,” “Literatur der Postmigration.” This terminological diversity reflects an ongoing debate triggered by efforts to avoid stigmatization, while testifying to the desire to foreground the writers’ underlying ethnic and allochthonous status. These terms underline the idea of a cultural gap between ‘us’ and ‘them,’ between Eastern and Western Europe. They suggest foreign writers are at best relegated to the role of informants about their culture of origin. Such essentialist way of thinking in terms of “us” and “them,” generally manifest in Western culture, is deeply rooted in German society. Although Meyer chooses one of the possible terms – “migration literature” (9) –, she does not treat the authors of her corpus as minor or marginal subjects; on the contrary, she regards their works as literary productions in their own right. She therefore first introduces the authors of her corpus (17–19), although her selection lacks a clear justification. Meyer states that authors who come “from countries that find themselves in a distinctly asymmetric relationship of power with Germany that are seen by majoritarian society as problematic, e.g. Turkey, Iran, and the Arab States [must be considered and discussed]. [...] the question of the minority position presents itself with greater insistence because it is there that rejection and marginalization are the most virulent in society for both ethnic and religious reasons.” (14) But does this only count for writers stemming from these countries? Could it not also characterize authors with, for example, an African background? Another question raised by Meyer’s approach is the justification an exclusively spatial categorization that excludes writers from other underrepresented, marginal groups, such

as gays and lesbians. If – as Meyer states on page 20 – gender aspects are addressed, why was an additional female author not included among her examples? These issues could have been dealt with in greater depth in the introductory part of the book.

Meyer predicates her research on postcolonial and transnational approaches. Such postcolonial perspectives have a longer tradition in the Anglophone and Francophone world than in the German-speaking cultural realm. Meyer even refers in this respect to “canon wars” (30). Postcolonialism has long been perceived as hardly relevant to German language literature. An explanation for this “blind spot in current German studies” (12) is provided in the theoretical part of Meyer’s book – more specifically in chapter one, “Postcolonialism and the Canon,” which concentrates on the specificities of German history. Compared to other European countries, Germany experienced a shorter colonial history. Furthermore, it only became a nation in 1871, i.e. much later than other countries on the same continent. In this respect, Helmut Plessner called Germany a “verspätete Nation” (belated nation). Moreover, the traumatic memory of the Nazi period plays an important role in the country’s relationship to its own history and to its identity as a nation. In a way, the memory of the Holocaust overshadows people’s awareness of Germany’s colonial domination. Meyer also observes that immigrants who moved to Germany during the 1950s came from countries that had been colonized by other European powers or had not been colonized at all (e.g. Spain, Greece, Turkey). In other words, they were not former subjects of the German colonial empire, which explains the lesser interest the topic generated in Germany. Moreover, Germany has faced a tumultuous history in the second part of the twentieth century with the division of the country in two separate entities, FRG and GDR, leading to a subsequent reunification in 1990. At that point, Germany faced a kind of rebirth of nationalism: the country wanted to redefine itself as a “Kulturnation” (32). As a result, an engagement with the legacy of German colonialism did not really take place. As a consequence, migration literature has not been extensively viewed from a postcolonial perspective in Germany, which points to the highly relevant contribution of Meyer’s work to the reconfiguration of the national canon. Regarding the latter, the author proposes a cursory classification, according to which she identifies a “major” and a “minor” line. Representatives from the “major” – or dominant/conservative – canon comprise among others Goethe, Schiller and the brothers Grimm. The fact that Goethe and Schiller belong to the

“major” line will not come up as a surprise and the beautiful cover of the book suggests precisely that. On it, Goethe and Schiller, authors studied at universities worldwide as representatives of the canon, are depicted as forming a statue, with Schami, Özdamar and Zaimoglu portrayed beneath them – as if in their shadow. Although this cover and the title of the book seem to indicate the volume revolves around works from the German tradition, Meyer also refers to authors from the Western canon in general, such as Shakespeare and Bram Stoker. On the other hand, Heine, Brecht, Kafka, Celan, Else Lasker-Schüler and others figure as rebels or outcasts, whose canonicity is construed from a subaltern, marginal position emerging from underprivileged social conditions or Jewishness. As such, these writers belong to Meyer’s “minor” line.

In order to analyze the works of Schami, Özdamar and Zaimoglu in comparison with these canonical authors from both the “major” and “minor” lines, Meyer has recourse to various methodological concepts drawn from different research paradigms, as she explains in chapter two, “Counter-Discursive Strategies: From Metatextuality to Rewriting.” Therefore, Meyer in part relies on poststructuralist theories of intertextuality and palimpsestic writing, while engaging with notions derived from literary sociology. She mainly employs Gérard Genette’s theories, particularly his concepts of “intertextuality,” “paratextuality,” “architextuality,” “metatextuality” and “hypertextuality” (56). To this critical apparatus, she adds her own notion of a conversation with canonical authors, which she calls “dialogue with the dead” (60). Such stance, coupled with the rewriting of canonical texts, acquires much importance in the second part of Meyer’s book.

Entitled “The Canon and Its Discontents: Palimpsestic Re-Inscriptions in Schami, Özdamar, and Zaimoglu,” this second part comprises four analytical chapters, in which the author examines the works of the authors cited above, while trying to answer her initial questions: “What models, what figures of identification do they choose? By contrast, which authors do they choose to differentiate themselves from and why? How do they affirm their adherence to their national culture? How do they signal their difference?” (2). In this context, Meyer devotes two chapters – number four and five – to Özdamar.

For those readers who do not know the authors dealt with and their publications, Meyer first provides biographical information as well as a description of their works. She also usefully summarizes the content of the canonical texts alluded to. Accordingly, the relationships between

the originals and the ways in which they are transposed, continued, commented upon or rewritten become much clearer. However, Meyer here again fails to explain the rationale for her choice of corpus. She provides enlightening close reading analyses, especially in her sections on Özdamar and Zaimoglu. In chapters four, five and six, she often analyzes and quotes parts of their works, which she refrains from doing to the same extent when examining Schami's *oeuvre*. Moreover, Chapter four remains too descriptive, a feature which could have been alleviated through concrete analytical allusions to passages from the text. Each chapter is rounded off with a welcome brief "conclusion" offering an overview of previous discussions.

The three authors Meyer concentrates on mobilize and re-semanticize canonical (German) texts in creative and often also subversive ways. As they challenge the institutions which continue to treat them as outsiders, their works take on political dimensions. They help readers to understand the self and the image of the other, thus promoting a new outlook on well-known authors and their literary production. For Schami, Özdamar and Zaimoglu – as for other postcolonial authors – this revision of the canon finds its source in a reinterpretation of history. As such, it constitutes an act of survival, a "need to establish oneself as a subject" (26). By asserting their knowledge of the classics, these writers position themselves strategically *vis à vis* the marginal place they occupy in literature. In doing so, they legitimize themselves for the German public, while criticizing actual tendencies. For instance, Schami feels it his cultural and social duty to recount Arabia to Germans, thus broadening their understanding of their own society and culture, while rehabilitating the traditional culture of his native region (89). This attitude entails a renegotiation of the writers' relationship to the nation they now belong to, one predicated on challenging and rewriting its foundational literary works. While Meyer refers to "re-writing" or "re-evaluating" canonical texts, the authors considered in this volume also seem to look for protective ancestors or guardians in these well-known texts, as is the case for Brecht in Özdamar's work. Indeed, in the different works that have been analyzed, one can observe a broad spectrum ranging from appropriation based on adhesion to shared values to a form of resistance implying an attack by marginalized authors against hegemonic power. In this sense, these writers' approach to the canon could be viewed as a form of "writing with" or "writing back."

All in all, this monograph perfectly fits the mandate of the de Gruyter series “Culture and Conflict,” in which it is published, as it indeed evidences the profound link between canon and conflict. Keeping literature and discussion about it alive, Meyer’s analyses and methodological choices will certainly inspire scholars to further engage with works by other “minorities” – e.g. women, gays, lesbians, etc... – through a similar theoretical prism. If efforts to avoid thinking merely in terms of ‘us’ and ‘them’ thus continue unabated, a new canon might eventually emerge.

Hélène Charlery and Aurélie Guillain, eds. *Erasure and Recollection: Memories of Racial Passing.*

**Brussels: Peter Lang, 2021. Pp. 362.
ISBN: 9782807616257.**

ISABELLE MEURET

Isabelle.Meuret@ulb.be
Université libre de Bruxelles (ULB), Belgium

Studies on racial passing have predominantly been framed within the segregation context of the South in the United States. *Erasure and Recollection: Memories of Racial Passing*, a collection of essays edited by Hélène Charlery and Aurélie Guillain, aims to redress this situation. The editors wish to open original avenues of reflection on racial passing. To that end, they expand their focus onto other locations and traditions. Far from being *passé*, the editors argue, the erasure of an individual's race, and related imposture, are constant themes in contemporary literature and film. Remembering the past to better imagine the future is made possible through a close reading of texts featuring transgressions, particularly stories of mixed-race characters. The upsurge in such narratives is probably not unrelated to the obsession for ancestry, nor to the raging culture wars that increasingly polarize the American people. However, the scope of this collection is not limited to the United States and offers a welcome global outlook on the matter.

The definitive transnational turn taken by the editors should indeed inform the genre, expand its scope, and augment its granularity. Here, racial passing appears in a variety of instances that disrupt personal, social, cultural, and political lines. Also, the crossing of racial borders may occasionally be unexpected, counterintuitive, and, consequently, even more subversive. The promise of probing racial passing beyond spatial and temporal boundaries to better grasp the legacy of a phenomenon

whose actuality endures, is one of the strengths of the volume. The book is a timely read, not just because of the current debates around concepts such as antiracism, white fragility, intersectionality, or, more broadly, Critical Race Theory, but also due to the heated discussions of legitimacy, cultural appropriation, and accountability. Racial passing is not a new concept, but the interest in the phenomenon has been revived owing to the many disciplinary threads woven together by the editors, and to the rich complications of the analyses.

Another merit of *Erasure and Recollection* is the comprehensive and exhaustive review of the literature on racial passing provided in the introduction to the book. The well-documented, systematic, and methodical dissection of critical material illuminates our understanding of the many instances and intricacies of racial passing. It also points to the contradictory definitions of race that were prevalent in the United States, as shown in Werner Sollors's seminal and pioneering studies, *Beyond Ethnicity: Descent and Consent* (1987) and *Neither Black Nor White* (1997). The editors argue that racial *in-between-ness* is a notion that propelled deconstructive approaches to race and nuanced appreciations of blackness and whiteness. By the same token, "reverse passing" should also be parsed in combination with terms such as performativity or intersectionality since "racechange" – to use Susan Gubar's apt term – stands for a dynamic process of identity (de)construction (re)shaping relations of power and domination.

The volume is organized in three parts, each adopting a distinctive approach to racial passing, but all sharing a profound attachment to individual and collective memories. While some stories belong to the bygone days of segregation, others question our supposedly post-racial era. Race passing narratives today are throwbacks to a divided past that has left a legacy of inequalities. By inviting chapters that also discuss South Africa and Australia, or that unfold over and within the so-called *Black Atlantic* (Paul Gilroy), Charlery and Guillain create an arrangement of perspectives that generate invaluable insights into racial passing across societies that have supported white supremacy as a potent ideology over time. Racial passing is crucial since it reveals as much as it erases; it is "an encrypted secret that keeps resurfacing" (26). The editors have thus opted for an incremental exploration of racial passing from its original instances in the American South to more global situations that address (non-)Jewishness or Indigeneity.

Part I of the book – “Memories of Racial Passing: Reconstructing Local and Personal Histories” – presents essays focusing exclusively on racial passing in the American context, and mainly New Orleans. In “From Homer Plessy to Paul Broyard: To Pass or Not to Pass in New Orleans,” Nathalie Dessens documents the *passé blanc* (34) in nineteenth-century Louisiana. At the time, putting forward one’s blackness was a political matter, an attempt at gaining advantages, so much so that some whites passed for blacks. Passing for white culminated in the 1940s when segregation was institutionalized. Crucially, Dessens explains that “the three-tiered racial order inherited from French and Spanish colonization” (35) produced a racial mix that ran against the imposition of the so-called “one-drop rule” but demoted the Creoles. The reasons for passing were thus many, at a time when militancy surged to avoid crossing the color line and to preserve rights.

Aurélie Godet’s “Racial Passing at New Orleans Mardi Gras” focuses on carnival, i.e., racial passing as a “fleeting practice” or “trespassing” (73) during the civic era. Due to the dearth of sources, Godet infers from literary documents that the New Orleans carnival blurred the boundaries between races only temporarily and that racial categories were “completely arbitrary.” Whereas racial passing “involved a de-essentializing of identities” it only “reinforced existing boundaries” (95). In “Passing through New Orleans, Atlanta, and New York City: The Dynamics of Racial Assignment in Walter White’s *Flight* (1926),” Guillaïn pinpoints the “structuring contrast” between cities that epitomized differences in terms of racial assignment. By way of illustration, the Americanization of New Orleans eventuated in its “biracial categorization.” Racial passing thus proved “a catalyst revealing the extent and the weight of historical change” (107) while “memories of places [we]re interwoven with definitions of race” (127).

The last chapter in this part – “African American Women Activists and Racial Passing: Personal Journeys and Subversive Strategies (1880s-1920s)” – is a welcome addition as it foregrounds two black female activists – Mary Church Terrell and Fannie Barrier Williams – for whom racial passing was a political tool. Elise Vallier-Mathieu argues that their international experiences enlightened them about “America’s obsession with racial identity” (131), “the exceptional nature of American racism,” as well as “the porosity of the color line” (157). The four chapters in this first part, while rooted in a local context, point to the importance

of geographical and historical developments. Personal trajectories are inextricably linked to larger phenomena that together shape collective memories. As the editors rightfully remark, “local variations and regional diversity” may have been ignored in past studies of racial passing. This chapter compensates for this omission by providing an examination of race relations across time and space.

Part II – “Memory, Consciousness and the Fantasy of Amnesia in Passing Novels” – is a rather eclectic section. The unity of the articles lies in their formalist proclivities. In “‘What Irene Redfield Remembered’: Making It New in Nella Larsen’s *Passing*,” Giulia Fabi sees a “radically new trope of passing” in Larsen’s work. The latter’s exposure to a “cosmopolitan Modernist context” resulted in her “revisionary play” (165) with race and gender. “Between Fiction and Reality: Passing for Non-Jewish in Multicultural American Fiction,” by Ohad Reznick, sheds light on novels featuring Jews passing for Gentiles. Such transgression raises questions relative to the conflicting emotions that pertain to the “disavowing” of one’s Jewishness (193), its ancestry-related implications, and the assumption of a new identity. Jochem Riesthuis and Anne-Catherine Bascoul also examine similar passing experimentations in their respective chapters, the former on George Schuyler and Arthur Miller, the latter devoted to Richard Powers.

In Part III, the editors present three subchapters that adopt transnational perspectives. “Memories of Racial Passing within and beyond the United States: Towards a Transnational Approach,” starts with a thought-provoking piece by Sinéad Moynihan that intends to “‘transnationalize’ discussions of the racial passing narrative” (263). She peruses two narratives, namely John Gregory Brown’s *Decorations in a Ruined Cemetery* (1994) and Zoë Wicomb’s *Playing in the Light* (2006). In so doing, she responds to Shelley Fisher Fishkin’s call for a “transnational turn” (263, 264), away from American attitudes to race. She henceforth invites a discussion contingent on approaches emerging from other contexts. Moynihan’s essay is informed by solid research on race relations in the United States and in South Africa. “Racial passing,” she concludes, is a “valuable device” through which segregation and apartheid can be examined. Transnational approaches to literary texts prompt scathing critiques of oppressive systems.

“Passing, National Reconciliation and Adolescence in *Beneath Clouds* (Ivan Sen, 2002) and *The Wooden Camera* (Ntshaveni Wa

Luruli, 2003)” by Delphine David and Annael Le Poullennec, is a contrastive analysis of films, also from a transnational perspective. As in the previous chapter, the reader appreciates the nuanced framing of the movies and their grounding in the dire realities of Down Under and of the Rainbow Nation. The references to the post-Mabo context and the pivotal consequences of the *Bringing them Home* commission (1997), as well as the chronology of the different acts that paved the way to population control under the apartheid regime, add tremendous value to the analysis. And while Homi Bhabha’s extrapolation on the “third space” still constitutes a valid lens to scrutinize hybrid spaces, other more recent concepts in postcolonial and transnational studies, or in comparative and world literature, could have generated even more daring and provocative discussions of race passing.

Kerry-Jane Wallart’s “Transnational Gendered Subjectivity in Passing across the Black Atlantic” proves ambitious in its comparative approach to three texts hailing from different geographical areas – Nella Larsen’s *Passing*, Michelle Cliff’s *Free Enterprise*, Zadie Smith’s *Swing Time* – but resonating with one another. Gilroy’s *Black Atlantic* serves again as a backdrop to comprehend how each text travels in this ambivalent space of circulation where identities are constantly renegotiated. Here racial passing is apprehended as a silencing of one’s ancestors, the leaving behind of one’s roots. The resulting “unstable positionality” is apparent in the many transitory spaces dotting the novels. The chapters in this third part are certainly inspirational in their efforts at infusing relational patterns with signification. Each of the three authors is attentive to the contexts in which stories unfold. They are keen to interpret how some elements reflect and refract. Such attempts at delocalizing racial passing make for interesting readings.

Erasure and Recollection is thus a welcome collection of essays that span several centuries and continents. The editors succeed in dislocating racial passing spatially and temporarily to expand its interpretations and to inform discussions of identity and diversity, and more specifically of race and racism. The volume showcases dense and subtle analyses that help scrutinize the transgressive process of passing and its many iterations. Passing used to be performed to trespass borders along colour but also gender and ethnic lines. It served to challenge the established law and order, to mitigate losses and negotiate privileges. Stories from the antebellum years are instructive to identify tipping points in racialization.

Now while postcolonial theory still yields compelling analyses, readings inspired by scholars other than the usual suspects – Gilroy and Bhabha –, would have offered a refreshing alternative. However, this does not in any way detract from the high quality of the collection, from which stimulating lessons can be taken.

**Piet Defraeye, Helga Mitterbauer and
Chris Reynolds-Chikuma, eds. *Brussels 1900
Vienna: Networks in Literature, Visual and
Performing Arts, and other Cultural Practices.*
Leiden: Brill, 2022. Pp. 453. ISBN: 9789004459977.**

JENNY WEBB

jnj20bqc@bangor.ac.uk
Bangor University, United Kingdom

In the early 1990s, Tom Baccei published an unassuming book marketed to children with Japanese toy manufacturer Tenyo. The first three books of the US release would spend seventy-three weeks combined on the New York Times Bestseller List and provide the decade with one of its iconic scenes: a group of people staring intently at an image with a somewhat unnatural pattern, sometimes squinting or closing one eye, then the other or leaning in then back away from the picture under observation. Suddenly, one member of the group would exclaim “I see it!” and the rest would either redouble their efforts, or at times groan and walk away, frustrated by their failure. These international best sellers, digitally-developed autostereograms, were sold under the series name “Magic Eye.” Their popular appeal came from the pleasure the viewer experienced in suddenly seeing a new, always-available but previously-obscured image unexpectedly come into view as their eyes focused on new points. People around the world could not get enough, and before long a genuine perspectival phenomenon was sweeping around the globe.

The principles behind the autostereogram were known before Baccei’s Magic Eye series took off: essentially, an optical illusion formed through a single repeating pattern or image that causes a three dimensional image to come into view when seen with the necessary vergence. To the casual

observer, these scenes are akin to magic. Even though the original image remains in place, unmoved and intact, a trick of the eyes – a new way of seeing, a new form of focus – reorders the relationships and connections between all the micro images and forms within the original scene such that a new, previously obscured but now entirely unavoidable image pops out, demanding the attention of the observer and revising their previous understanding and interpretation of the previously flat image or seemingly random pattern they had before them. Now that they see the newly ordered relationships within the original image, it can be difficult to recapture the original conceptualization of the image as static, blank, and empty.

In *Brussels 1900 Vienna: Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and other Cultural Practices*, editors Piet Defraeye, Helga Mitterbauer, and Chris Reyns-Chikuma have produced a work that, like the autostereograms in Baccei's Magic Eye books, delightfully reorders the contours of the previous landscape of cultural production in early twentieth-century Europe, and in doing so, causes a new, previously unseen picture of networked nodality to emerge: "Although Paris was considered by contemporaries as well as by scholars as the centre of Europe's rapidly evolving cultural life at the end of the nineteenth century, this volume demonstrates that relations in literature, music, theatre, and fine arts were more complex than a simple centre-periphery model can accommodate. [...] Within this network, the axis Brussels-Vienna was of considerable importance; involving remarkable cultural liaisons and common interests, dispositions, and, of course, histories" (2). By centering the network model, the editors wisely allow for an interdisciplinary and comparative approach to emerge here as an indispensable prism through which to view and understand cultural phenomena. The resulting juxtaposition of literary theory, art history, architecture, cultural studies, and continental philosophy facilitates a nuanced understanding of the intricate networks of cultural production in Brussels and Vienna during the dawn of the twentieth century. The editors are deliberate in their choice to frame cultural transfer in terms of network. As this "allows us to distinguish stronger and weaker ties among the various clusters, it makes the complexity of the phenomenon apparent, their changes through time, as well as the mechanisms of power upon which they are based. As with all theories in the field of cultural transfer studies, it emphasises the role of agency of cultural transmitters, physical institutions and individuals who induce the processes of transfer.

Furthermore, it focuses on the media of transmission and on the sources that document the transfer” (22).

The volume’s theoretical positioning bears notable congruence with the work of Bruno Latour, especially with regards to actor-network theory. At the core of Latour’s actor-network theory is a democratic ontology that radically reimagines the relational dynamics within any system, positing that all entities – human and non-human, animate and inanimate – are “actors” or “actants.” These actors, through their interactions and associations, co-construct a network as a complex assemblage of reciprocal relations. In this network, no single actor holds an inherent privilege or superiority. This conception disrupts traditional hierarchies that prioritize certain components over others and instead proposes a holistic and egalitarian model for use in understanding social, cultural, and natural systems alike.

Aligned with Latour’s theoretical positioning, the editorial choices behind the volume reviewed here put forward cultural artifacts as active nodes within a complex network. This approach looks beyond the surface attributes of these artifacts and probes into the network of influences, inspirations, and exchanges that birth and shape them, thus resonating with Latour’s vision of actors as perpetually entwined in a dynamic network of relations. Artworks, literary texts, architectural designs, and other cultural phenomena are perceived not as isolated entities, but as vibrant nodes in the intertextual web of cultural production. This orientation effectively deconstructs conventional hierarchies of cultural importance, emphasizing the potent significance of relational dynamics.

At the same time, this compositional approach also aligns with the theoretical construct of the rhizome as developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. Abandoning the common constructs of hierarchy as linear and/or branching (tree-like), Deleuze and Guattari’s rhizomatic thinking focuses on multiplicity, connection, and heterogeneity. A rhizome is a subterranean stem that sends out roots and shoots from its nodes, disrupting the notion of a singular, centralized point of origin. The application of this metaphor to both knowledge and culture is clear: both grow and evolve in multiple directions, driven by countless interconnections and intersections. Tracing a similarly rhizomatic geography, the volume examines the cultural landscapes of Brussels and Vienna not as linear narratives or isolated phenomena, but as rhizomatic networks, characterized by multiplicities and symbiotic relationships. In doing so, the overall project here develops a novel, enriched

understanding of cultural histories, one that rewires the viewer's eyes to a new form of vergence, and in doing so, causes a new (networked) picture of cultural production to emerge in relation to questions of economics, industrialization, technology, exoticism, colonialism, geography, and global politics.

The volume is divided into five sections, with the chapters in each section placed into dialogue by a well-crafted introductory essay by the editor, which marks out the aims of the volume, the scope of the project, and explores the theoretical frame of the network and its application. The first section, "Staging Modernisms," deliberately cultivates contrasting conceptions and manifestations of Modernism with particular regard to texts associated with the stage. While the literary dramas under discussion come from a variety of sources, the effect of the three very distinct questions, approaches, and analyses in the chapters by Anke Bosse on Maeterlinck and Hofmannsthal, Sigurd Paul Scheichl on Viennese Maeterlinck productions, and Piet Defraeye on Arthur Schnitzler is one that demonstrates the underlying diversity in the drama of the period.

The second section, "Transpositions," delves into the interplay of ideas within the literary circles of Brussels and Vienna. In one of the more surprising arguments that arises in the volume, Hubert Roland leans into the concept of network cultural transfer in order to claim that we should also be paying attention to the *direction* of such cultural transfers in addition to their existence and influence. Roland contends that Vienna was influenced by Brussels to a much greater degree than Brussels was influenced by Vienna. While our contemporary reading of the socio-political geography leans somewhat reflexively into locations like Paris and London as sites for significant cultural influence and weight, Roland's argument here provides the kind of nuanced reshuffling of past assumptions that allows an updated picture to emerge. Chapters by Norbert Bachleitner on Stefan Zweig as the translator of Emile Verhaeren's poetry, Szilvia Ritz on exoticism, and Aniel Guxholli on Art Nouveau and Robert Musil round out the second section.

The third section, titled "Transformations," is focused around the various networks that emerge into view when the field of visual arts is considered from the Brussels/Vienna connections. Inga Rossi-Schrimpf writes on Modern Art; Sylvie Arlaud explores the reception of Belgian Art and Architecture; Clément Dessy takes on a more biographical node with Fernand Khnopff, while Megan Brandow-Faller presents a particularly engaging piece on the relationship between primitivism and interior

design choices in children's rooms. Chris Reyens-Chikuma rounds out this section with an exploration of Frans Masereels's wordless narratives and their relationship to and space within the larger narrative regarding the rise of the graphic novel. Each of these pieces brings into sharp relief the interconnectedness of the various artists, thinkers, and writers in ways that disrupt and challenge the notions of the solitary artistic genius toiling away and instead emphasizes the rhizomatic structures of influence and its organic spread.

In the fourth and fifth sections, titled "Resonances" and "Café and Psyche" respectively, the network broadens to include both music and psychology. Alexander Carpenter writes on Schoenberg and Viennese Modernism, while Guillaume Tardif provides a study focused on three violinists whose lives and careers intersected with Brussels and Vienna at the turn of the century in ways that transcended national boundaries. Although on first read the piece appears quite focused and potentially inaccessible to the non-specialist, it does not take long for the resonances with the earlier chapters to start echoing, particularly with the first three chapters in section one, with their similar focus on issues of performance, national identity, and questions of cross-border national identities (or the lack thereof) and the influence these identities may have on the longevity of the aesthetic practice within the larger geo-political landscape and the question of the nodal production of space. Hans Vandervorde extends this notion of the production of space quite literally by looking into the ways the space of the literary coffee house itself functioned as a distinctive space within Brussels and against the Viennese tradition. Finally, Birgit Lang rounds out the volume with an intriguing close look at the textual relationship between the Austrian Anna Freud and the Belgian Julien Varendonck. Both A. Freud and Varendonck take up practices of translation as part of their own psychological construction (driven by necessity as much as anything), and Lang's careful reading of the nuances at play here – both historically and personally – bring the volume and its project of the study of cultural transfer to a satisfying (and invitational) conclusion.

This volume, with its theoretical sophistication and interdisciplinary approach, offers a profoundly rich understanding of the cultural landscapes of Brussels and Vienna. It represents a commendable contribution to the field of comparative literature, encouraging a reorientation of our gaze from isolated islands of cultural production towards the interconnected archipelago of intellectual and creative exchanges. The volume itself

exhibits a considerable amount of thoughtfulness and care behind its construction: a sturdy hardback with high production values, including numerous full color photographs and illustrations, truly enhances not only the aesthetic experience of reading the book but also the utility of the volume and the effectiveness of the arguments developed in the chapters themselves. Several pieces would have been significantly diminished without the full color images, most especially Brandow-Faller's chapter on child art and Primitivism (see especially pages 303–307), but also Reyns-Chikuma's piece on Masereel (e.g., 322) and Defraeye's piece on Schnitzler and Belgian theatre (e.g. 90–91). Early on the editors claim that they have put this collection together in order to foster continued interest in the Brussels-Vienna relationship and hopefully facilitate ongoing research in this area. The design of the volume bears out this claim. Each chapter contains a clear, easy to digest abstract, as well as footnotes and a complete bibliography at the end, each of which makes utilizing the information in said chapter in order to initiate further research relatively simple. Additionally, the volume has two indices – an index of names, and an index of topics and places – again, truly supporting future research. Additionally, several chapters have useful appendices of their own, including Defraeye's chronological table of Schnitzler productions in Belgium from 1900–1930 (listing the year, date, title, place/venue, translator/director, and group [actors]) and Bachleitner's comparative appendix of the poems discussed in the chapter.

Brussels 1900 Vienna: Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and Other Cultural Practices succeeds on multiple levels: as an invitation to reevaluate the established narratives and parameters of cultural history and modernist aesthetics; as an engaging comparative approach that renegotiates prior actor/actant relations in the context of the Brussels-Vienna relationship of cultural transfer, and as an application of a network-oriented lens to the study of contemporary cultural phenomena. As such, the volume provides an invaluable resource for scholars, researchers, and students across a wide range of disciplines, with particular usefulness to those comparatists interested in the turn of the century European literary relations, intellectual history, and contemporary network theories.

Diana Looser. *Moving Islands: Contemporary Performance and the Global Pacific.*

Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021. Pp. ix + 348. ISBN: 9780472132386.

VANESSA BYRNES

vbyrnes@unitec.ac.nz

*Unitec/ Te Whare Wānanga o Wairaka, Auckland/
Tāmaki Makaurau, Aotearoa/ New Zealand*

Adding significantly to the vital canon of literature and discourse on Pacific Theatre, Performance, Art, and Cultural Praxis – and the rich, variegated domain of Oceanic Studies – Diana Looser’s *Moving Islands: Contemporary Performance and the Global Pacific* provides an excellent map for literal and metaphorical travellers of all kinds. The book subtly unravels developing tropes about “international and intercultural connections within contemporary performance from Oceania, focusing on theater [sic], performance art, art installations, dance, film, and activist performance in sites throughout Oceania and in Australia, Asia, North America, and Europe” (Looser). It’s a big task, but this fine piece of scholarship distils a mammoth discussion of interdisciplinary, intercultural, and intermodal performance with confidence and respect, while simultaneously taking its reader on a journey framed by essential artistic, geographic, cultural, social, political, and economic backdrops. To my mind, the book’s most successful contribution is the elegant way that specific case studies provide lenses through which to see the navigation of Pasifika identities in performance contexts, and its assertion that the Pacific is a vital region of global significance with so much to offer the rest of the planet as we move into the future.

Moving Islands provides an apt titular setting for the reader to embark on this journey. In the Pacific, our multitude of islands are still moving;

here in the South Pacific, Aotearoa New Zealand is not called ‘The Shaky Isles’ for nothing. But ‘moving’ in this context is Looser’s Performance Studies-oriented compass that points more broadly to several meanings. It relates to the various swathes of interactions that belong to movement, dynamic, currents, and flow; to performance that happens in the fleeting verisimilitude of current time and space; to an emotional response; to the urgent reality of climate change; to the advancement of political, social, and artistic ideas; and most of all, serves as a way of connecting navigated paths of complex intercultural exchanges across this dynamic region that is in multi- and bi-cultural flux. As such, the present-tense declaration and description that guides *Moving Islands* summons various states of peripatetic voyaging and discovery that are resonant for each of the six chapters. In fact, it’s bang-on for the experience of the whole book. My own understanding of this complex terrain shifted enormously throughout the course of this significant work.

Like the author, I bring inherent bias to this discussion that must be addressed. My positionality as a *Pākehā or Palagi* (European) third-generation citizen of Aotearoa New Zealand fundamentally changes how I can receive and review Looser’s book. While immersed in our diverse performing arts domains in Aotearoa, I am not of Pasifika descent, and as such am aware of the limitations this allows. This brings only a partial intersectional understanding to the way I can receive and evaluate *Moving Islands*. So, while I cannot speak on behalf of Pasifika communities of practice, what I can do is respond from my declared perspective and determine that this publication deserves to be situated as a valid, deeply ambitious, wide-ranging text with international focus.

Looser declares a similar etic/emic positionality that is both inquiring and in flux. Like a traveller (rather than, I hope, a tourist) who enters un/familiar terrain with an eye for connections, Looser’s writing is expert at revealing unique indigenous practices and the artistic deployment of tropes from the Pacific Region. Transience and the state of interstitial belonging to both the old and the new – through form, content, community – is a key idea in the book as it traces a unique navigational realm of performance (inter)connections.

Moving Islands approaches the field of contemporary performance in ‘Pacific Studies’ with optimism for a more nuanced global understanding of the domain. The text shifts the definition of the domain’s nomenclature in this sense to become ‘Transpasifika Performance Studies’ with a mindful set of parameters that are beautifully indexed throughout the

text. Most critically here is the ‘relexicalising’ of the term ‘Pacific’ (with its vast, cartographic implications of more than 1,200 cultural groups across more than 165.2 million km²) to the preferred term ‘Transpasifika’ (with its recognition of dynamics across diverse, manifold, mobile, and hybrid histories of diverse Pacific peoples, the Iwi/Tangata o Te Moananui-a-Kiwa). Looser has a way of deftly foregrounding complex tropes emerging from the crosscurrents of Oceanic cultures through the vehicle of performance, itself a transient temporal and spatial medium.

Here I must mention the now-deceased, Wellington-based African American and i-Kiribati scholar and artist Teresia Teaiwa whose shadow is prescient throughout the book, and whose early writings asserted that: “Indigenous knowledge is not always transparent or accessible to all, nor is it meant to be” (Teaiwa “The Classroom” 10). Teaiwa (a renowned scholar who taught multitudes of students how to question perceived political and cultural assumptions) invited others carefully to the table with an understanding of decolonised futures when she wrote that “[t]he Pacific studies classroom...can begin to take each of its ‘passengers’ on a journey of co-operative learning toward alternative spaces where indigenous knowledges can be more fully reclaimed, affirmed, and revitalised. Ki mua! Let us go forward!” (10).

In this spirit, *Moving Islands* illustrates a palpable appreciation of the ways in which different forms of perceptible identity intersect and interact to shape experiences of oppression, belonging, connection, and empowerment through the practice of performed works in this protean part of the planet. It asks: “How can Western, non-Indigenous scholars holistically understand performance from the Pacific world? And what do theatre and performance illuminate about the Pacific world?” The Global Pacific occupies manifold Transpasifika water, land, spiritual, philosophical, and performance terrains, and Looser’s close interest in the sophisticated reworking of mid-century tropes towards something more global and simultaneously decolonised is crucial in addressing and challenging systemic forms of inequality and discrimination. The book is open to the possibilities and limitations of the ‘cross currents’ of perceived boundaries, and a beautifully written introduction silhouettes why and how perceived boundaries should be dissolved in order to offer new frameworks for understanding the vast Pasifika sphere “while expanding and enriching our understanding of the scope, concerns, and strategies of world performance.”

Chapter two dives headlong into the metaphor of voyaging as it opens with a description from the prominent Māori ethnologist Te Rangihiroa (Peter Buck) about a *nuku* (historical pageant) in the late 1920's. *Huku the Discoverer* – witnessed by Te Rangihiroa and performed in the Cook Islands and throughout the Pacific at different times – represents voyaging in canoes on stage and the legends of discovery that link ancestors. Here we traverse into contemporary interpretations of the sea voyager where the *vaka* (canoe or vessel) is prominent in every sense, all the while bringing us to a reframed understanding of *whakapapa* ('layering of ancestry'), the vitality of developing epistemologies of 'performance,' and the employment of contemporary media or materials in this space.

Chapter three advances the need for urgent action as it tackles climate change and the pressing, existential implications for Pasifika communities with the frightening reality of rising waters. Looser considers how performance serves as a transcultural political vessel to amplify concerns affecting island cultures; for Looser, it operates "as a means of articulating and disseminating competing climate narratives in international contexts of climate-change appeal" (108). Here, the too-real flooding half a world away in Venice is juxtaposed with interactive media art in the Kiribati Pavilion at the Venice Biennale. *Kiribati Warriors* by Daniela Danice Tepes (2017) provides a clever setting for interactive play that invites an equally playful response from its viewer. Here, digitally animated warriors dressed in traditional garb "float untethered in a blue sky that simultaneously resembles the ocean and – more ominously – heaven" (Danice Tepes n.p.). This artistic project encourages the viewer to participate in responsibility (literally, the 'ability to respond'), to "reflect on human existence, human interventions into nature, and the resulting global warming" (Danice Tepes n.p.).

Several other works in impactful contexts "such as religious rituals, theaters [sic], galleries, and arts festivals" are considered to move the discourse of anthropogenic climate change as a complex matter "fraught with difficulty" but essential for a global view of how to deal with this crisis (157). International collaborations such as Lemi Ponifasio's extraordinary live work *Birds with Skymirrors* felt exigent when first performed in 2012, and Looser captures this even more so over a decade later as she explores the impact of this "haunting jeremiad, a stark warning" of a performance that toured internationally to much acclaim (137). The complexity here is hard to capture in one chapter, and to reduce such pressing issues as climate change to 'Pacific problems' would be wrong on so many levels.

After all, one way or another, we are all island cultures. Looser is aware of creating space for Pasifika scholars and colleagues in this domain and I believe this agency is equally as urgent as the literal rising tides.

Moving Islands demands that we recognise the benefits and challenges of intercultural exchange and the diverse ways in which power imbalances between cultures can be addressed and overcome. It openly embraces the role that performance plays forming bridges in interculturalism and a burgeoning 'Global Pacific.' Conversely, the book attempts to capture the ways in which Indigenous Pasifika peoples' struggle for rights within nation states and diasporic cultures and hybrid spaces have emerged via performance contexts. This is a live tension that brings focus to how we might mitigate the risk of homogenising the heterogeneity within nations and perceived cultural boundaries by framing them as 'intercultural.' Here I think of Teaiwa as she explained so clearly the knotty issue of cultural complexity in Pacific Studies:

There are so many issues that are pressing, urgent, and, actually, that the rest of the world is watching us on. Climate change is one... But there's also a way that I feel that climate change is colonising the Pacific and people's imagination of the Pacific. And as a Pacific Studies teacher, that's what I resist. I'm constantly resisting other people's attempts to reduce the Pacific to one thing – to one issue. Whether it's climate change or their relaxing holiday in Fiji. I want to disturb all that.

For us, it's never one issue. We live complicated lives. We're constantly having to negotiate different challenges. And that's my job as a Pacific Studies academic. It's to raise those things. It's to remind people of the complexity and not let them try to paint us with a single brush stroke. (Husband n.p.)

As if taking a lead from this exhortation towards cultural specificity, chapter four ventures into the themes of 'remittance, resistance, and community' in Samoan performing arts settings across the wider Oceania. Samoa has a rich legacy of precolonial theatre in the form of *fale ituu* ('house of spirits'), an energetic and satirical form of comedy performed at all manner of ceremonial events. It has fundamentally shifted comedy in diverse settings on TV, radio, and in live performance. Looser spotlights how Samoan performance roots have taken fertile ground in other post-migration settings and in performance spaces such as Aotearoa New Zealand, the USA, and Australia. She notices that these sites of "transnational, triangular, and circular exchange" lend to "intradiasporic transnationalism," or a kind of interconnected, diasporic web (166).

The world could learn a lot from indigenous Pasifika wisdom in this space. One clear example is how the fundamental concept of *le Vā* (the space between) is a prominent philosophical and practical negotiation that has to be mediated through performance. Given that *le Vā* relates to the sacred relationships existing between people, the environment, ancestors, and the heavens, it is a dynamic way of framing and understanding contemporary performance dynamics per se. A case in point is Tusiata Avia's *Wild Dogs Under My Skirt* (2002; 2019) which Looser unpacks as a vigorous exemplar of live theatre work that "seeks to cultivate and reconstruct *vā* relationships in social and spiritual dimensions by exposing abusive behaviours and bearing witness to the effects of cultural dissonance" (169). *Le Vā* is a concept that speaks to the very essence of acting, so it is a rich way of understanding and embracing a shared framework by Pasifika and non-Pasifika practitioners alike.

Chapter five charts a map of 'Urbanesia,' a proposed way of mapping performance identities in the context of contemporary metropolitan terrains. This is a finely-tuned discussion via assorted disciplines to shore up the argument for the urban as:

an intrinsic category not only for understanding significant, emerging ways of life, identities, and forms of intercultural production in Oceania, but also for investigating major modalities of settlement and unsettlement in the region' that are 'brokered by the colonial past and by the unfurling geopolitical, economic, and military forces of the Pacific Century. (273)

It's a compelling read with writing that is alive and challenging.

Chapter six brings us into harbour as a new kind of future is imagined. In this final chapter, Looser offers a vision of future land, sea, and performance-scapes as she (and, by extension, others) conceptualises a future where we "move forward generatively together" (282). There is a *whakatauki* (proverb) in Māori that says: "He toi whakairo, he mana tangata"; "Where there is artistic excellence, there is human dignity." It's through a similar paradigm that this book clearly appreciates Transpasifika Performance and bi/multi-cultural approaches to creativity and storytelling. This is underlined by the aim to centralise indigenous methodologies and knowledge-making practices to elevate intergenerational *mana* (prestige, authority, control, power, influence, status, spiritual power, or empowerment). *Moving Islands* is an impressive piece of work that deserves to be on compulsory reading lists in high schools, colleges, and University curricula around the planet.

Finally, as Looser also does, I will leave the last words to Teaiwa, whose presence is palpable in this book. She imagined a shared universal human connection to the sea when she stated: “We sweat and cry salt water, so we know that the ocean is really in our blood” (Teaiwa “We Sweat and Cry” 133–36). Most significantly, Teaiwa proposed that to ‘island’ would be to act with a whole new way to figure out how Island cultures are connected globally and perhaps enable us all to move into better ways of understanding ‘non-Pacific’ identifications and paradigms. Teaiwa invites: “Shall we make ‘island’ a verb? As a noun it’s so vulnerable to impinging forces...let us also make island a verb. It is a way of living that could save our lives” (Teaiwa “To Island” 514).

get real
 we were always
 just stepping stones
 erich von daniken
 saw the footprints of the gods
 chris connery
 saw the trademarks of capitalism
 who’s gonna give a damn if they don’t/can’t remember
 that the whole of the donut is filled with coconuts
 they’re after american pie in the east
 and some kind of zen in the west
 east and west are of course relative
 the rim of our basin
 is overflowing with kava
 but the basin of their rim
 is empty
 they take their kava in capsules
 so it’s easy to forget
 that there’s life and love and learning
 between
 asia and america
 between
 asia and america
 there’s an ocean
 and in this ocean
 the stepping stones
 are
 getting real

(Teaiwa “Amnesia” n.p.)

Works Cited

- Danica Tepes, Daniela. *Kiribati Warriors Return*. Interactive animation, 2017. <https://artfacts.net/artwork/kiribati-warriors-return/4c97cefa-d873-4ee1-b3ba-c8cc53fa1484> Accessed 26 March 2023.
- Husband, Dale. "Teresia Teaiwa: You can't paint the Pacific with just one brush stroke." *E-Tangata*, 25 October 2015. <https://e-tangata.co.nz/korero/you-cant-paint-the-pacific-with-just-one-brush-stroke/>. Accessed 22 March 2023.
- Teaiwa, Teresia. "AmneSia" *Terenesia: Amplified Poetry and Songs by Teresia Teaiwa and Sia Figiel*. Hawaii Dub Machine, 2000. CD.
- Teaiwa, Teresia. "To Island." *A World of Islands: An Island Studies Reader*. Ed. Godfrey Baldacchino. Charlottetown, Canada, and Luqa, Malta: Institute of Island Studies, University of Prince Edward Island and Agenda Academic, 2007. 514.
- Teaiwa, Teresia. "We sweat and cry salt water, so we know that the ocean is really in our blood." *International Feminist Journal of Politics* 19.2 (June 2017): 133–36. DOI: 10.1080/14616742.2017.1323707.
- Teaiwa, Teresia. "The Classroom as a Metaphorical Canoe." *Sweat and Salt Water: Selected Works*. Wellington: Victoria University Press, 2021.

Notices biographiques / Notes on Contributors

Daniel Acke est professeur émérite à la Vrije Universiteit de Bruxelles (VUB). Spécialiste de la littérature française à partir du surréalisme, il étudie le mysticisme non religieux, dans le prolongement de ses travaux sur Yves Bonnefoy (*Yves Bonnefoy essayiste. Modernité et présence*, Rodopi, 1999). Il s'intéresse à la place de la ville dans la littérature et a dirigé avec Elisabeth Bekers l'ouvrage bilingue *Brussel schrijven/ Ecrire Bruxelles. De Stad als inspiratiebron sinds de 19^{de} eeuw. La ville comme source d'inspiration depuis le XIX^e siècle*, VUBPress (2016). Enfin, en tant que dix-huitiémiste, il travaille sur la tradition des moralistes. Il a collaboré à l'édition des œuvres de Ch.-J. de Ligne et est associé à celle, en préparation, de Vauvenargues.

Annelies Augustyns defended her PhD entitled “Überall Einengung des jüdischen Lebensraums. Städtische Erfahrung in Deutsch-jüdischen Selbstzeugnissen aus Breslau im ‘Dritten Reich’” on October 6, 2021 at the University of Antwerp and the Vrije Universiteit Brussel (VUB). This project was funded by the Flanders Research Fund. In 2021, she was the winner of the Doctoral Derby of VUB, a competition between PhD Students for explaining academic research in a simple and effective way to a non-academic audience. Her main interests revolve around German-Jewish literature, Holocaust literature, Jewish history and culture, Breslau, autobiographical writing, identity and spatiality.

Thomas O. Beebee is Edwin Erle Sparks Professor Comparative Literature and German at the Pennsylvania State University (USA). Beebee's fields of specialization include criticism and theory, epistolarity, eighteenth-century literature, translation (theory, practice, and literary mimesis), mental maps in literature, and law and literature. Publications include *Clarissa on the Continent* (Penn State Press, 1991), *The Ideology Of Genre* (Penn State Press, 1994), *Epistolary Fiction in Europe* (Cambridge UP, 1999), *Millennial Literatures of the Americas, 1492 – 2002* (2008); *Nation and Region in Modern European and American Fiction* (Purdue UP 2008). His most recent book is the edited

volume *German Literature as World Literature* (Bloomsbury, 2014). Beebee was editor-in-chief of the journal *Comparative Literature Studies* from 2001 to 2022, and is the general editor of the Bloomsbury series, *Literatures as World Literature*.

Lucia Boldrini is Professor of English and Comparative Literature and Director of the Centre for Comparative Literature at Goldsmiths, University of London. Her research interests include fictional biography and autobiography; Joyce, Dante and modernist medievalism; and literature from and about the Mediterranean area. Among her books are *Autobiographies of Others: Historical Subjects and Literary Fiction* (2012); *Joyce, Dante, and the Poetics of Literary Relations* (2001); *Biografie fittizie e personaggi storici: (Auto)biografia, soggettività, teoria nel romanzo inglese contemporaneo* (1998). She is an elected member of the Academia Europaea, and currently serves as President of the International Comparative Literature Association.

Stefan Buchenberger is Professor in the Department of Cross-Cultural Studies of the Kanagawa University in Yokohama, Japan. He earned his Ph.D. in Japanese studies from the Ludwig Maximilian University in Munich in 2004. He is co-founder and co-chair of the standing Research Committee on Comics Studies and Graphic Narrative of the International Comparative Literature Association (ICLA). His other areas of research are mystery fiction, horror movies, intertextuality, and orientalism.

Vanessa Byrnes is an Associate Professor at Creative Industries/Manukura: Te Kura O Ngā Mahi Auaha at Unitec/Te Whare Wānanga o Wairaka (Auckland), where she also serves as head of School. She is an award-winning director, actor, producer, and performance lecturer who has worked extensively in performing and screen arts in Aotearoa New Zealand and overseas. She has led and collaborated on more than 200 theatre, screen, and radio productions during the past 30 years in everything from independent, self-funded works to major international productions in Aotearoa New Zealand and overseas. Her research interests include practice-based and practice-led discourse in directing, acting, and leadership.

Chloé Chaudet est maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches en littérature comparée à l'Université Clermont Auvergne et membre de l'Institut Universitaire de France. Dans le prolongement

de divers travaux consacrés aux articulations entre littérature, politique et mondialisation, elle s'intéresse actuellement aux circulations transatlantiques de la fiction du complot en langues ouest-européennes.

Yves Clavaron est professeur de littérature générale et comparée à l'Université Jean Monnet, Saint-Étienne (France). Il travaille actuellement dans le domaine des études francophones, des littératures postcoloniales, de l'histoire littéraire transatlantique et de l'écocritique. Il a récemment publié deux ouvrages critiques, *La carte et le territoire colonial, 15 études sur la poétique de l'espace (post)colonial* (Kimé, 2021) and *Éc(h)ographies d'une Terre dérégulée. Petit traité d'écocritique* (Kimé, 2023). Avec Odile Gannier, il a également co-édité un collectif intitulé *Lieux de mémoire et Océan. Géographie littéraire de la mémoire transatlantique aux XX^e et XXI^e siècles* (Champion, 2022).

Ralph Dekoninck est professeur d'histoire de l'art à l'UCLouvain, co-directeur du Centre d'analyse culturelle de la première modernité (GEMCA), et membre de l'Académie royale de Belgique. Il poursuit des recherches sur les théories de l'art et de l'image au premier âge moderne, sur la culture du spectacle baroque, comme sur les rapports entre arts et religion. Ses intérêts scientifiques se portent également vers des questions d'historiographie et d'épistémologie de l'histoire de l'art.

Catherine Depretto est professeur émérite de littérature russe à Sorbonne université et directrice de la *Revue des études slaves*. Elle est spécialisée dans l'étude de la théorie littéraire en terrain russe, du formalisme et de l'œuvre de Iouri Tynianov. Elle a publié en 2009 *Le Formalisme en Russie* (traduit en russe en 2015). Elle a également consacré des recherches à l'histoire culturelle de la période soviétique et aux formes non-fictionnelles de récits de soi. Elle a récemment dirigé le numéro de la *Revue des études slaves*, « Lectures de Dostoïevski » (2021).

Dong Yang is a visiting assistant professor in the Department of Chinese and Japanese at Grinnell College. He works on and writes about comparative intellectual history and global avant-garde cinema. His recent articles and book reviews have appeared in *Film-Philosophy*, *Symbolism: An International Annual of Critical Aesthetics*, *Interdisciplinary Literary Research*, and *Film & History*.

Gonzalo Fernández Parrilla is a professor at Universidad Autónoma de Madrid. From 2002–2006, he served as director of Escuela de Traductores de Toledo (Universidad de Castilla-La Mancha). He is the author of *Al sur de Tánger. Un viaje a las culturas de Marruecos* (2022) and *La literatura marroquí contemporánea* (2006), as well as co-editor of *New Geographies: Texts and Contexts in Modern Arabic Literature* (2018). In 2012, he served as a member of the judging panel of the International Prize for Arabic Fiction. He is also the editor of the book series about Arab authors translated into Spanish *Memorias del Mediterráneo*, published by Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Petra James est présidente du Département de Langues et Littératures Modernes à la Faculté de Lettres, Traduction et Communication de l'Université libre de Bruxelles (ULB), où elle est également titulaire de la chaire d'études tchèques depuis 2011. Elle a obtenu son doctorat en littérature comparée et en études slaves à l'Université de Paris-Sorbonne et à l'Université Masaryk en République tchèque (co-tutelle) en 2009. Sa thèse portait sur la comparaison de la post-avant-garde tchèque avec les mouvements néo-avant-gardes français et américain (Classiques Garnier, 2012). Elle travaille sur l'histoire comparée des modernismes et des avant-gardes et est l'une des éditrices-en-chef du projet *Cultural History of Central European Avant-Gardes* (Brill/ Rodopi, en cours). Elle est actuellement Plumer Visting Research Fellow au Saint-Anne's College de l'Université d'Oxford (avril-juin 2023) et résidente à la Maison française d'Oxford (avril 2023).

Marc Maufort, the current editor of *Recherche littéraire/ Literary Research*, is Professor of Anglophone literatures at the Université libre de Bruxelles, Belgium (ULB). He has written and (co)- edited several books on Eugene O'Neill, to whose works his doctoral thesis was devoted. He has also authored and (co)- edited a number of volumes on Anglophone postcolonial theatre and multi- ethnic American drama, among which one can list *Crucible of Cultures: Anglophone Drama at the Dawn of a New Millennium* (2002); *Transgressive Itineraries: Postcolonial Reconstructions of Dramatic Realism* (2003); *Performing Aotearoa: New Zealand Theatre and Drama in an Age of Transition* (2007); and *Labyrinth of Hybridities. Avatars of O'Neillian Realism in Multi- ethnic American Drama 1972– 2003* (2010). His most recent book publication is *Forays into Contemporary South African Theatre. Devising New Stage Idioms* (co-edited with Jessica Maufort, 2020).

Isabelle Meuret is Associate Professor at the Université libre de Bruxelles (ULB), Belgium, where she teaches English (language, cultures) and narrative journalism. Her research interests are in comparative literature, literary journalism, literature and medicine. She has recently contributed chapters on international literary journalism, respectively to *The Routledge Companion to American Literary Journalism* (2020) and to *The Routledge Companion to World Literary Journalism* (2022). She has also co-edited *L'écriture du témoignage: récits, postures, engagements* (2022) and guest edited a theme issue of *Literature and Medicine* (Spring 2022). In 2022–2023, she was a visiting scholar at the Oxford Centre for Life-Writing at the University of Oxford.

J. Scott Miller is Professor of Japanese and Comparative Literature at Brigham Young University. A former editor of the *ICLA Bulletin*, he researches on nineteenth- and early twentieth-century Japanese literature, oral narrative, early Japanese sound recordings, and translation theory. He has published *Adaptations of Western Literature in Meiji Japan*, a historical dictionary of modern Japanese literature, co-edited *The I of the Beholder: A Prolegomenon to the Intercultural Study of Self*, curated an exhibition of rare Japanese artworks, remastered an audio CD containing the first recorded Japanese music, and published a translation of a modern Buddhist fable.

Michèle Rosellini a enseigné pendant plus de vingt ans la littérature française du XVII^e siècle à l'École Normale Supérieure de Lyon. Ses recherches, qu'elle poursuit dans le cadre de l'IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées de la Modernité) s'organisent autour de trois axes principaux : les pratiques de lecture et les usages du livre; les auteurs dits « libertins » (particulièrement le poète Théophile de Viau) ; la littérature érotique comme reconfiguration moderne de la tradition facétieuse-licencieuse. Elle prépare un ouvrage sur le libertinage considéré du point de vue des femmes, lectrices et actrices des fictions licencieuses.

Gisèle Sapiro est directrice d'études à l'EHESS, directrice de recherche au CNRS et membre de l'Academia Europaea. Elle est spécialiste de sociologie de la littérature, des intellectuels, de la liberté d'expression, de l'édition et de la traduction. Parmi ses ouvrages, on compte *La Guerre des écrivains, 1940–1953* (Fayard 1999) ; *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France, XIX^e-XXI^e s.* (Seuil 2011) ; *Les*

Ecrivains et la politique en France (Seuil 2018) ; *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* (Seuil 2020) ; *Des mots qui tuent* (Points Seuil 2020).

Haun Saussy is University Professor at the University of Chicago, teaching in the department of East Asian Languages & Civilizations as well as the Committee on Social Thought. His recent publications include *The Making of Barbarians: China in Multilingual Asia* (Princeton, 2022) and *Ruzhihe: Su Yuanxi zixuanji* (*Comparatively Speaking: Selected Essays*; Nanjing University Press, 2023). A translation, *When the Pipirite Sings: Selected Poems of Jean Métellus*, was published in 2019; a translation of a play by Tino Caspanello, *Bounds*, appeared in 2020.

Monika Schmitz-Emans is currently Professor of General and Comparative Literature at the Ruhr University Bochum. Her main areas of research include modern and contemporary literature, poetics, text-image relations, comics, and book aesthetics. Her recent publications include: *Enzyklopädische Phantasien. Wissensvermittelnde Darstellungsformen in der Literatur – Fallstudien und Poetiken*, 2019; *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst: Ein Kompendium*, 2019 (edited); and *Das Buch als Theater*, 2021

Peter Schnyder, docteur ès lettres, professeur émérite de l'Université de Haute-Alsace, ancien directeur de l'Institut de recherche en langues et littératures européennes (ILLE, UR 4363), a été président de l'ASLGC et préside actuellement la Fondation Catherine Gide. La plupart de ses travaux portent sur la poésie française et francophone ainsi que sur André Gide et son temps. Ses publications récentes comprennent: *Écrire avec Chopin. Frédéric Chopin dans la littérature* (avec Augustin Voegelé ; Champion, 2020) ; *Un monde des lettres. Les auteurs de la première NRF au miroir de leur correspondances* (avec Robert Kopp ; Gallimard, 2021) ; *André Gide et son éditeur suisse. Correspondance avec Richard Heyd, 1930–1950* (avec Pierre Masson ; Gallimard, « Les Inédits de la Fondation des Treilles », 2022) ; André Gide, *Parcours critiques. Avec un texte inédit* (Garnier, 2022).

Mafalda Sofia Borges Soares est docteure en études comparées de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne. Sa thèse de

doctorat se concentre sur le rapport entre la littérature et le réel dans les œuvres de Marcel Proust et Clarice Lispector. Elle est actuellement lectrice à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université et chargée de cours à l'Université Sorbonne Nouvelle. Ses axes de recherche portent essentiellement sur les littératures lusophones et francophones du XX^e et du XXI^e siècles.

Christopher Thurman is Director of the Tsikinya-Chaka Centre and Professor of English in the School of Literature, Language and Media at the University of the Witwatersrand, South Africa. He is the editor of *South African Essays on 'Universal' Shakespeare* (2014), *Sport versus Art: A South African Contest* (2010) and thirteen volumes of the journal *Shakespeare in Southern Africa*. With Sandra Young, he is co-editor of *Global Shakespeare and Social Injustice: Towards a Transformative Encounter* (2023). His other books are the monograph *Guy Butler: Reassessing a South African Literary Life* (2010); *Text Bites*, an anthology for high schools (2009); and two collections of arts journalism, *At Large: Reviewing the Arts in South Africa* (2012) and *Still at Large: Dispatches from South Africa's Frontiers of Politics and Art* (2017). He is president of the Shakespeare Society of Southern Africa and founder of Shakespeare ZA.

Dorota Walczak-Delanois est professeure et responsable de la Chaire d'études polonaises à l'Université libre de Bruxelles (ULB). Elle a publié deux monographies, *Inne obliczne awangardy. O poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka i Adama Ważyka* (2001), *Niedoczytani-nierozpoznani. O meandrach poezji polskiej XX i XXI wieku* (2016), ainsi que l'édition bilingue *Poetyckie podwojenie. Marian Pankowski – polski poeta języka francuskiego. Dédoublément poétique. Marian Pankowski – poète polonais de langue française* (2020). Elle a été rédactrice en chef de la revue *Slavica Bruxellensia* de 2008 à 2016. Elle travaille sur la poésie polonaise et belge des XX^e et XXI^e siècles dans un large contexte comparatif, culturel et historique. Elle s'intéresse à la question de la traduction d'une œuvre poétique, à l'expérimentation, au féminisme, à l'avant-garde et à la relation entre la poésie et les arts visuels.

Jenny Webb is a doctoral student in Religion and Philosophy at Bangor University (UK). Her work has appeared in *Dialogue*, *The Comparatist*, and *The Journal of Book of Mormon Studies*, and she has contributed chapters to several volumes on scripture and theology. She is a past

president for Mormon Scholars in the Humanities and a current member of the Latter-day Saint Theology Seminar executive board.

Myriam White-Le Goff est Maître de Conférences habilitée à diriger des recherches en langue et littérature médiévales à l'université d'Artois (Arras). Depuis sa thèse, elle s'intéresse autant au Moyen Âge qu'à ses échos dans la littérature et les arts des XX^e-XXI^e siècles. Ses sujets de prédilection sont le merveilleux, la spiritualité (au sens large), les questions portant sur la nature (animal et végétal, en particulier) ou sur le féminin. Ses publications (articles et ouvrages) traitent de ces sujets.

Lois Parkinson Zamora is Professor of Comparative Literature at the University of Houston, where she holds a Moores Distinguished Professorship. She frequently writes about the visual arts and their relation to literature, most recently in *The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction* (U of Chicago P 2006), and *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, co-edited with Monika Kaup and published in 2010 by Duke University Press. Other books include *Writing the Apocalypse* (Cambridge UP 1989) and *The Usable Past* (Cambridge UP 1997), both of which examine the nature of historical imagination and its representations in contemporary U.S. and Latin American fiction. With Wendy B. Faris, Zamora is editor of *Magical Realism: Theory, History, Community* (Duke UP 1995).

Zhang Longxi holds an MA in English from Peking University (1981) and a PhD in Comparative Literature from Harvard (1989). He has taught at Harvard, the University of California, Riverside, and the City University of Hong Kong. He is currently Xiaoxiang Chair Professor of Comparative Literature at the Hunan Normal University. He is an elected foreign member of the Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities (since 2009) and of Academia Europaea (since 2013). He served as President of the International Comparative Literature Association from 2016–2019. He is an Editor-in-Chief of the *Journal of World Literature* and an Advisory Editor of *New Literary History*. He has published more than 20 books and numerous articles in both English and Chinese in East-West comparative studies, most recently *A History of Chinese Literature* (Routledge, 2023), and *World Literature as Discovery: Expanding the World Literary Canon* (Routledge, 2023).

Literary Research Stylesheet

SUBMISSIONS IN ENGLISH

1. *General Formatting*

All works should be submitted in Microsoft Word or .rtf format. Images should be sent preferably in jpeg format with a minimum quality of 300 dpi. Please use Times New Roman font throughout the text, size 12 point, and 1.5 line spacing.

Indent each new paragraph; do not insert a blank line between paragraphs.

The first page should feature the title of the submission, an approximately 250-word abstract in English, and 5 to 6 keywords in English. Please send a short biography in a different file.

2. *Spelling Conventions*

Submissions in English must choose British or American spelling (e.g. “-ize” vs “-ise”) conventions and follow them consistently throughout.

Use only **one space** after periods and colons. Do not capitalise the word following colons.

Numbers up to twenty should be written out in full. After twenty, please use figures.

Centuries should be written out in full as well. For decades, give full number: 1930s (not 30s or '30s, “thirties,” or “Thirties”).

3. In-text Citations

Please place the quoted passage/word(s) within double quotation marks. Reference the name and the page reference(s) of the author(s) within parenthesis. Examples:

It was perhaps first put into circulation 30 years ago by Salman Rushdie in his observation that “having been borne across the world, we are translated men” (Rushdie 17).

Intersectionality has been accused of breaking “groups into even-smaller sub-groups” (Collins and Bilge 127).

In case of several sources by the same author(s), indicate in the parenthesis the first word or group of words of the work cited. Books are italicised; articles are placed within double quotation marks:

(Hall *Theorizing* 244)

(Hall “Cultural” 235; qtd. in Smith 257)

(Fairbank *Trade and Diplomacy* 27)

Please **indent** quotes of 5 lines and more.

Indicate **n.p.** in case of no pagination. Ellipses in quotes are marked by [...].

Please do not use “*Id.*,” “*Ibid.*,” “*Op.cit.*” and other similar abbreviations to refer to a previously cited source. For clarification’s sake, please **repeat the source** (name and/or title).

Footnotes are for additional comments only and should be used sparingly. Do not use endnotes.

4. List of Works Cited

The list of works cited appears at the end of the article (not in the notes). The works are sorted in alphabetical order by author and in chronological order of publication in the case of several sources by the same author(s). The first and last names of all authors should be included in full.

For sources written in **French**: use “et” to associate two or several co-authors/co-editors, and “dir.” to refer to the editor(s).

For formatting and punctuation standards, please see the following examples:

Books

- Alayrac-Fielding, Vanessa. *La Chine dans l'imaginaire anglais des Lumières, 1685–1798*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
- Brown, Wendy. *States of Inquiry: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Parker, Richard and Peter Aggleton. *Culture, Society and Sexuality: A Reader*. London: University College London Press, 1999.
- Lahiri, Jhumpa. *In Other Words*. Trans. Ann Goldstein. London: Bloomsbury, 2015.

Edited Books

- Alayrac-Fielding, Vanessa, dir. *Rêver la Chine. Chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Tourcoing: Invenit, 2017.
- Dominguez Leiva, Antonio et Muriel Détrie, dir. *Le Supplice oriental dans la littérature et les arts*. Dijon: Éditions du Murmure, 2005.
- Carroll, John B., ed. *Language, Thought, Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge, MA: MIT Press, 1956.
- Maryks, Robert A. and Jonathan Wright, eds. *Jesuit Survival and Restoration: A Global History, 1773–1900*. Leiden: Brill, 2014.

Book Chapters

- Marx, Jacques. « La Chine des physiocrates ». *Le Mythe de la Chine impériale*. Dir. Colette Camelin et Philippe Postel. Paris: Honoré Champion, 2013. 23–58.
- Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora.” *Identity, Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. 222–37.
- Rattansi, Ali. “Just Framing: Ethnicities and Racisms in a ‘Postmodern’ Framework.” *Social Postmodernism: Beyond Identity Politics*. Eds. Linda Nicholson and Steven Seidman. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 250–86.

The name of publishers is written in full

Berkeley: University of California Press

Journal Articles

Moura, Jean-Marc. « Anti-utopie et péril jaune au tournant du siècle. Quelques exemples romanesques ». *Orients extrêmes. Les carnets de l'exotisme* 15–16 (1995): 83–92.

Ibrahim, Hanan. “The Question of Arab ‘Identity’ in Amin Maalouf’s *Les Désorientés*.” *Journal of Postcolonial Writing* 54.6 (2018): 835–47.

O’Brien, Michelle. “English as Racial Embodiment in Shirley Lim’s *Joss and Gold*.” *Postcolonial Text* 12.2 (2017): 1–19. <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/2176/2087>. Accessed 15 Aug. 2020.

Normes de présentation de *Recherche littéraire*

SOUMISSIONS EN FRANCAIS

1. Présentation et mise en page

Tous les manuscrits doivent être soumis au format Microsoft Word ou .rtf. Les images doivent être envoyées de préférence au format jpeg avec une qualité minimale de 300 dpi. Veuillez utiliser la police Times New Roman dans tout le texte, taille 12 points et interligne 1,5.

Chaque nouveau paragraphe doit être mis en retrait ; n'insérez pas de ligne vide entre les paragraphes.

Sur la première page doivent figurer le titre de l'article (et sa traduction en anglais), un résumé d'environ 250 mots et 5 ou 6 mots-clés, le tout en français et en anglais. Une courte biographie en français devra être envoyée séparément.

2. Conventions orthographiques

Les nombres jusqu'à vingt doivent être écrits en toutes lettres. Après vingt, veuillez utiliser des chiffres.

Les siècles sont écrits en chiffres romains (« XX^e siècle »). Pour les décennies, indiquez le nombre complet : « les années 1930 » (et non « les années 30 »).

Le mot suivant deux points ne prend pas de majuscule.

3. Citations dans le corps du texte

Placez le(s) passage(s) cité(s) entre guillemets. Faites référence au(x) nom(s) et à la /aux page(s) entre parenthèses. Exemples:

La Loubère (1642–1729), envoyé extraordinaire de Louis XIV auprès du roi du Siam : « Un Ambassadeur par tout l’Orient n’est autre qu’un messenger de Roy : il ne représente point son Maistre. On l’honore peu à comparaison des respects, qu’on porte à la lettre de créance, dont il est porteur » (La Loubère 327–28).

« Tout peut coexister avec tout », proclamait crânement Haroldo de Campos dans l’une de ces formules incisives qui ont fait sa réputation (Campos « Da razão antropofágica » 244)

En cas de plusieurs sources du/de la/des même(s) auteur-e-s, indiquez entre parenthèses le premier mot ou groupe de mots de l’ouvrage cité. Les livres apparaissent en italique; les articles sont placés entre guillemets:

(Hall *Theorizing* 244)

(Hall “Cultural” 235; cité dans Smith 257)

(Fairbank *Trade and Diplomacy* 27)

Les citations de 5 lignes et plus sont mises en **retrait**.

L’absence de pagination est indiquée par **n.p.** Les ellipses dans les citations sont marquées par [...].

Veillez ne pas utiliser « *Id.* », « *Ibid.* », « *Op.cit.* » et autres abréviations similaires pour faire référence à une source précédemment citée. Pour des raisons de clarté, veuillez **répéter la source** comme décrit ci-dessus (nom, titre si nécessaire, et page).

Les **notes de bas de page** sont uniquement destinées à des commentaires supplémentaires et doivent être utilisées avec parcimonie. N’utilisez pas de notes de fin.

4. Bibliographie

La liste des ouvrages cités figure en fin d’article (et non dans les notes). Les ouvrages sont triés par ordre alphabétique des auteur-e-s et par ordre chronologique de parution en cas de plusieurs sources par le/la/les même-s auteur-e-s. Tous les noms et prénoms sont repris dans leur intégralité.

Dans les sources en français, « et » associe deux ou plusieurs contributeur-e-s ; « dir. » se réfère au(x) rédacteur(s). Inversement, « and » et « ed./eds » sont utilisés pour les sources rédigées en anglais.

Pour les normes de présentation et ponctuation, veuillez consulter les exemples ci-dessous :

Livres (à seul-e auteur-e ou avec co-auteur-e-s)

Alayrac-Fielding, Vanessa. *La Chine dans l'imaginaire anglais des Lumières, 1685–1798*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.

Brown, Wendy. *States of Inquiry: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

Parker, Richard and Peter Aggleton. *Culture, Society and Sexuality: A Reader*. London: University College London Press, 1999.

Lahiri, Jhumpa. *In Other Words*. Trad. Ann Goldstein. London: Bloomsbury, 2015.

Ouvrages collectifs

Alayrac-Fielding, Vanessa, dir. *Rêver la Chine. Chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Tourcoing: Invenit, 2017.

Dominguez Leiva, Antonio et Muriel Détrie, dir. *Le Supplice oriental dans la littérature et les arts*. Dijon: Éditions du Murmure, 2005.

Carroll, John B., ed. *Language, Thought, Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge, MA: MIT Press, 1956.

Maryks, Robert A. and Jonathan Wright, eds. *Jesuit Survival and Restoration: A Global History, 1773–1900*. Leiden: Brill, 2014.

Chapitres de livre

Marx, Jacques. « La Chine des physiocrates ». *Le Mythe de la Chine impériale*. Dir. Colette Camelin et Philippe Postel. Paris: Honoré Champion, 2013. 23–58.

Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora.” *Identity, Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. 222–37.

Rattansi, Ali. “Just Framing: Ethnicities and Racisms in a ‘Postmodern’ Framework.” *Social Postmodernism: Beyond Identity Politics*. Eds. Linda Nicholson and Steven Seidman. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 250–86.

Le nom des éditeurs est écrit en toutes lettres

University of California Press ; Presses Universitaires de France

Articles dans une revue périodique

- Moura, Jean-Marc. « Anti-utopie et péril jaune au tournant du siècle. Quelques exemples romanesques ». *Orients extrêmes. Les carnets de l'exotisme* 15–16 (1995): 83–92.
- Ibrahim, Hanan. “The Question of Arab ‘Identity’ in Amin Maalouf’s *Les Désorientés*.” *Journal of Postcolonial Writing* 54.6 (2018): 835–47.
- O’Brien, Michelle. “English as Racial Embodiment in Shirley Lim’s *Joss and Gold*.” *Postcolonial Text* 12.2 (2017): 1–19. <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/2176/2087>. Accessed 15 Aug. 2020.

BRÈVE PRÉSENTATION DE L'AIRC

Fondée en 1955, l'Association Internationale de Littérature Comparée (AIRC) offre un lieu d'accueil à tou-te-s les comparatistes dans le monde et encourage les échanges et la coopération entre les comparatistes, tant à un niveau individuel que par l'intermédiaire de la collaboration avec diverses associations nationales de littérature comparée. Dans ce but, l'Association promeut les études littéraires au-delà des frontières de langues et des traditions littéraires nationales, entre les cultures et les régions du monde, entre les disciplines et les orientations théoriques, et à travers les genres, les périodes historiques et les médias. Sa vision large de la recherche comparatiste s'étend à l'étude de sites de la différence comme la race, le genre, la sexualité, la classe sociale, l'ethnicité et la religion, à la fois dans les textes et dans l'univers quotidien.

L'Association vise à être inclusive et est ouverte à tou-te-s celles et ceux qui s'intéressent à la littérature comparée, y compris les écrivain-e-s et les artistes. Elle encourage la participation d'étudiant-e-s de master et doctorat et de jeunes chercheuses et chercheurs en début de carrière.

L'Association organise un Congrès mondial tous les trois ans. Elle supervise et apporte son soutien à des comités de recherche qui reflètent les intérêts actuels des membres et qui se réunissent plus régulièrement pour mettre en œuvre des programmes conduisant à des publications dans des périodiques et des livres. La revue annuelle de l'Association, *Recherche littéraire / Literary Research* publie des essais de recherche et propose des comptes rendus d'un grand nombre de travaux scientifiques dans le domaine.

ICLA MISSION STATEMENT

Founded in 1955, the International Comparative Literature Association (ICLA) offers a home to all comparatists in the world and encourages exchange and cooperation among comparatists, both individually and through the collaboration of various national comparative literature associations. To that end, the Association promotes literary studies beyond the boundaries of languages and national literary traditions, cultures and world regions, among disciplines and theoretical orientations, and across genres, historical periods, and media. Its broad view of comparative research extends to the study of sites of difference such as race gender, sexuality, class, ethnicity, and religion in both texts and the everyday world.

The Association aims to be inclusive and is open to anyone with an academic interest in comparative literature, including writers and artists. It welcomes the participation of graduate students and early-career scholars. The Association organizes a world congress every three years. It also oversees and supports research committees that reflect the membership's current interests and meet more regularly to pursue agenda leading to publications in journals and books. The Association's annual journal *Recherche littéraire / Literary Research* publishes research essays and reviews a wide range of scholarship in the field.

Comités de recherche de l'AIRC / ICLA Research Committees

I. STANDING RESEARCH COMMITTEES

ICLA Standing Committee for Research on South Asian Literatures and Cultures

Chair: Prof. Chandra Mohan (India)

c.mohan.7@hotmail.com

Co-Chair: E.V. Ramakrishnan, Central University of Gujarat (India)

Evrana51@gmail.com

ICLA Research Committee on Comparative Gender Studies

President: Tegan Zimmerman, Saint Mary's University/ Mount Saint Vincent University (Canada)

Tegan@ualberta.ca

ICLA Research Committee: Comparative History of East Asian Literatures

Chair: Haun Saussy, University of Chicago (USA)

hsaussy@uchicago.edu

Co-ordinating Committee for Histories of Literature in European Languages (CHLEL)

President: Helga Mitterbauer, Université Libre de Bruxelles (ULB, Belgium)

Helga.Mitterbauer@ulb.be

For additional information about CHLEL, please consult:

<https://www.uantwerpen.be/en/projects/chlel/about-chlel/websites/>

For information about publications, please consult John Benjamins' website: <https://benjamins.com/catalog/chlel>

ICLA Research Committee on Literary Theory

President: Robert J.C. Young, New York University (USA)

Website: <http://iclatheory.org/>

ICLA Research Committee on Translation

Chair: Isabel Gómez, University of Massachusetts Boston (USA)

Isabel.Gomez@umb.edu

ICLA Research Committee on Comics Studies and Graphic Narrative

Chairs:

Stefan Buchenberger, Kanagawa University (Japan)

buchenberger@kanagawa-u.ac.jp

Tracy Lassiter, University of New Mexico (USA)

tlassiter@unm.edu

Angelo Piepoli, angelo.piepoli@gmail.com

ICLA Research Committee on Scriptural Reasoning and Comparative Studies

Chair: He Chengzhou, Nanjing University (China)

chengzhou@nju.edu.cn

II. TERM-LIMITED RESEARCH COMMITTEES

ICLA Research Committee on Literature, Arts & Media (CLAM)

Chair: Kiene Brillenburg Wurth, University of Utrecht

K.Wurth@uu.nl

Jörgen Bruhn, Linnaeus University

Jorgen.bruhn@lnu.se

ICLA Research Committee on Comparative African Literatures

Chairs:

Meg Arenberg, The Africa Institute (UAE)

meg.arenberg@theafricainstitute.org

Brahim El Guabli, Williams College (USA)

Be2@williams.edu

ICLA Research Committee on Literary History

Chair: Achim Hölter, University of Vienna

achim.hoelter@univie.ac.at

ICLA Research Committee on Religion, Ethics, and Literature

Chair: Kitty J. Millet, San Francisco State University (USA)

Kmillet1@sfsu.edu

**AILC / ICLA ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE
COMPARÉE INTERNATIONAL COMPARATIVE LITERATURE
ASSOCIATION (2022–2025)**

Présidente / President

Lucia Boldrini (UK)

Vice-Président·e·s / Vice Presidents

Márcio Seligmann-Silva (Brazil) • Noriko Hiraishi (Japan) • Haun Saussy (USA) • Anne Tomiche (France)

Secrétaires / Secretaries

Ipshita Chanda (India) • Anne Duprat (France)

Trésorier·ère·s / Treasurers

Alexandra Lopes (Portugal) • Adelaide M. Russo (USA) • Yuriko Yamanaka (Japan)

Président·e·s Honoraires / Honorary Presidents

Eva Kushner (Canada) • György M. Vajda† (Hungary) • Douwe Fokkema† (The Netherlands) • Earl Miner† (USA) • Maria-Alzira Seixo (Portugal) • Gerald Gillespie (USA) • Jean Bessière (France) • Kawamoto Kōji (Japan) • Tania França Carvalhal† (Brazil) • Dorothy Figueira (USA) • Manfred Schmeling (Germany / France) • Steven P. Sondrup† (USA) • Hans Bertens (The Netherlands) • Zhang Longxi (China) • Sandra L. Bermann (USA)

Membre honoraire / Honorary Member

John Burt Foster (USA)

Le Bureau / Executive Council

Raul Calzoni (Italy) • Sayantan Dasgupta (India) • Toshiko Ellis (Japan)
• Oana Fotache-Dubălaru (Romania) • Isabel Gómez (USA) • Marina
Grishakova (Estonia) • Marko Juvan (Slovenia) • Youngmin Kim (Korea)
• Zhang Hui (China) • Lobna Ismail (Egypt) • Rita Terezinha Schmidt
(Brazil) • Takayuki Yokota-Murakami (Japan) • Jerónimo Pizarro
(Colombia) • Véronique Porra (Germany) • Ato Quayson (USA) • Irma
Ratiani (Georgia) • Fatiha Taib (Morocco) • Clothilde Thouret (France)