

Uta Felten  
Nicoleta Bazgan  
Kristin Mlynek-Theil  
Kerstin Küchler  
(Hrsg./éds.)

## Intermedialität und Revolution der Medien

## Intermédialité et révolution des médias

Positionen – Revisionen  
Positions et révisions



Uta Felten / Nicoleta Bazgan /  
Kristin Mlynek-Theil /  
Kerstin K uchler (Hrsg. /  ds.)

**Intermedialität und  
Revolution der Medien  
Positionen – Revisionen**

**Intermédialité et  
révolution des médias  
Positions et révisions**

Der vorliegende Sammelband untersucht das Konzept der Intermedialität vor dem Hintergrund der zunehmenden Beschleunigung und Überkreuzung medialer Praktiken in der zeitgenössischen Gesellschaft, angesichts derer sich die Frage nach einer Revision des Theorems der Intermedialität stellt.

Die Beiträge konzentrieren sich auf Schlüsselmomente historischer Medienumbrüche im 19., 20. und 21. Jahrhundert und analysieren den Zusammenhang zwischen der (R)Evolution medialer Dispositive und Wahrnehmungsformen sowie der kulturellen Praxis.

Le pr sent ouvrage collectif vise à analyser le concept de l'intermédialité dans le cadre de l'accr diation croissante et du croisement des pratiques médiatiques dans la société contemporaine, au regard desquels se pose la question d'une révision du théorème de l'intermédialité. Les contributions se concentrent sur des moments-clés des mutations historiques

au 19<sup>e</sup>, 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècle et font l'analyse du rapport entre l'évolution/la révolution des dispositifs médiatiques et les formes de perception ainsi que les codes culturels.

Uta Felten ist Professorin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Leipzig. Kristin Mlynek-Theil und Kerstin K uchler sind wissenschaftliche Mitarbeiterinnen an der Universität Leipzig. Nicoleta Bazgan ist Assistant Professor für französische Kulturwissenschaft an der University of Maryland (USA).

Uta Felten est professeur de littératures et cultures françaises et italiennes à l'Universit  de Leipzig. Kristin Mlynek-Theil et Kerstin K uchler sont ma tres de conférence à l'Universit  de Leipzig. Nicoleta Bazgan est professeur associé à l'Universit  de Maryland (USA) pour la culture française.

ROMANIA VIVA 15

Texte und Studien zu Literatur und Film  
der Romania im 20. und 21. Jahrhundert

Hrsg. von Prof. Dr. Ulrich Prill †  
Prof. Dr. Uta Felten und Dr. Anna-Sophia Buck





Uta Felten / Nicoleta Bazgan / Kristin  
Mlynek-Theil / Kerstin Küchler  
(Hrsg./éds.)

**Intermedialität und  
Revolution der Medien**  
**Intermédialité et  
révolution des médias**

**Positionen – Revisionen**  
**Positions et révisions**

 PETER LANG  
EDITION

## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: Copyright: Les Grands Films Classiques; lizenziert durch Kineos GmbH

Dieses Buch ist eine Open Access Publikation und ist auf [www.oapen.org](http://www.oapen.org) und [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com) verfügbar. Es wird auf der Basis der Creative Commons Attribution Noncommercial, No Derivatives (CC-BY-NC-ND) Lizenz verbreitet.



ISBN 978-3-631-65612-9 (Print)  
E-ISBN 978-3-653-04843-8 (E-Book)  
DOI 10.3726/978-3-653-04843-8

© Peter Lang GmbH  
Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Frankfurt am Main 2015  
Alle Rechte vorbehalten.  
Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles · New York ·  
Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

# Inhalt | Sommaire | Contents

Vorbemerkungen – Remarques préliminaires – Preliminary notes .....9

Medienrevolution im 19. Jahrhundert | La révolution des médias au 19<sup>e</sup> siècle | Media Revolutions in the 19<sup>th</sup> Century

*Tanja Schwan*

« ... cela promet d'être tragique ! » Spectacle des passions : sur la présence de l'opéra italien dans le roman français du 19<sup>e</sup> siècle .....21

*José Moure*

Dispositifs et formes de perception pré-cinématographiques dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle.....35

Proust und die Medien | Proust et les médias | Proust and the Media

*Volker Roloff*

Barthes und Proust. Intermediale Korrespondenzen .....59

*Rebekka Schnell*

Versteinerte Nymphen. Prousts *Jeunes filles en fleurs*.....83

*Kristin Mlynek-Theil*

„Da dietro le lenti – de derrière les disques de verre“. Formen medialer Markierung bei Proust und De Carlo ..... 107

Jenseits der Leinwand: Kino als Schule des Sehens | Au-delà de l'écran : le cinéma comme école du regard | Beyond the Screen: Cinema as Practice of Seeing

*Uta Felten*

Hasard ou providence ? Figures métaphysiques de la recherche dans *Le signe du lion* d'Eric Rohmer et *Stromboli* de Roberto Rossellini ..... 127

*Francisco A. Zurian*

Die filmische Ästhetik von Henri Agel oder die Suche nach einem *cinéma spirituel* ..... 141

*Fernando Ramos Arenas*

Das Kino jenseits der Leinwand. Cinéphilie, Phänomenologie  
und der Blick auf die Vergangenheit..... 163

Bild-Text-Beziehungen in der Literatur des 20. Jahrhunderts |  
Les rapports image/texte dans la littérature du 20<sup>e</sup> siècle |  
The Relationship between Image and Text in 20<sup>th</sup>-Century Literature

*Michele Vangi*

Familienalben und Sonderzeichen. Die Fotografie und das  
biographische Schreiben Georges Perecs und W. G. Sebalds ..... 181

*Susanne Schlünder*

Jean-Philippe Toussaint, romans et films – intermédialité  
et ironie médiatique ..... 203

*Cécile Köstler*

*Ballaciner* – « Cinécriture » chez J.-M. G. Le Clézio..... 219

*Caroline Surmann*

Image et texte dans *Les Aveugles* et *La Dernière Image*  
de Sophie Calle ..... 239

Körper- und Medienreflexionen im Kino | Les réflexions  
du corps et des médias au cinéma | Filmic Reflections  
on Media and the Body

*Beatriz Herrero Jiménez*

La regulación del cuerpo y la voz femenina: una lectura  
foucaultiana de la subjetividad en los filmes del discurso  
médico de Isabel Coixet..... 257

*Verena Richter*

Eine *promenade architecturale* durch Tativille. Zur Beziehung  
zwischen Film und Architektur in Jacques Tatis *Playtime*..... 273

*Christian von Tschiltschke*

Intermédialité et négociation d'identités culturelles :  
l'exemple de *Taxi* de Luc Besson et Gérard Pirès (1998) ..... 289



Intermedialität im 21. Jahrhundert | L'intermédialité au 21<sup>e</sup> siècle |  
 Intermediality in the 21<sup>st</sup> Century

*Émilie Notard*

Nicole Brossard en im@ges : pour une culture-révolte  
 médiatique féministe ? ..... 313

*Kerstin Küchler*

Cosmos 1.0: Yves Rossets literarische Chronik aus dem  
 Jahrzehnt der Datenautobahn..... 335

*Giorgio de Vincenti*

Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft: der kulturelle Hintergrund  
 von Audiovisualität und Intermedialität in den  
 zeitgenössischen Künsten..... 351

Autoren | Auteurs | Authors..... 367



## Vorbemerkungen – Remarques préliminaires – Preliminary notes

Unsere zeitgenössische Gesellschaft sieht sich mit einer zunehmenden Verflechtung und Beschleunigung medialer Praktiken und der von ihnen berührten Wissensbereiche konfrontiert, die von tiefgreifenden Veränderungen auf der Ebene kultureller Praktiken und der Dispositive, die jenen zugrunde liegen, zeugt. Das Konzept der Intermedialität, das zum einen Ausdruck jenes Aspekts der wechselseitigen Berührung und Überschreitung heterogener medialer Formen ist, zum anderen jedoch zugleich versucht, die Spezifika dieser Berührungen und Überschreitungen zu erfassen und zu beschreiben, bleibt von diesem Wandel nicht ausgenommen, so dass sich die Frage stellt, inwiefern jene Veränderungen Eingang in die Definition des Begriffes und der von ihm beschriebenen Beziehungen finden.

Jener Frage möchte der vorliegende Sammelband, der die Tagungsakten der Sektion „(R)évolution des médias. L'intermédialité : histoire et tendances contemporaines“ des 8. Frankoromanistentages 2012 in Leipzig sowie Beiträge ausgewählter Literatur-, Kultur- und Filmwissenschaftler vereint, nun nachspüren, indem er das Konzept der Intermedialität einer Revision unterzieht, die nicht nur eine Modifikation bisheriger Positionen in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen rückt, sondern im engeren Wortsinn eine erneute Sichtung des Begriffes anstrebt. Um das Konzept dabei in seiner Tiefe ausloten zu können und die der Intermedialität inhärente Dynamik nicht durch die Fokussierung eines einzelnen Momentes gerinnen zu lassen, befragt der transdisziplinäre Sammelband den Begriff im Laufe seiner Geschichte, indem er Schlüsselphasen und Umbrüche der abendländischen Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte – von den medialen Umbrüchen des 19. Jahrhunderts bis zu den Tendenzen des beginnenden 21. Jahrhunderts – fokussiert und zugleich die konstante Revolution medialer Dispositive mit berücksichtigt.

Der Band eröffnet vor diesem Hintergrund mit zwei Beiträgen zur Literatur des 19. Jahrhunderts, die einen bevorstehenden Umbruch der Leitmedien vorwegnehmen bzw. auf eine mediale Konkurrenzsituation hindeuten. TANJA SCHWAN zeigt in ihrem Beitrag, dass der französische Roman des 19. Jahrhunderts den Anschluss an die italienische Operntradition v. a. dort findet, wo das Motiv der Passion die literarischen Strategien der Darstellung scheinbar transgrediert und narrative Parodien das intermediale Spektakel der Oper imitieren. JOSÉ MOURE untersucht die Schnittstellen, die die Literatur des 19. Jahrhunderts

mit Vorformen des Kinos, wie Camera obscura und Phantasmagorie, aufweist und macht an zahlreichen Beispielen deutlich, wie sich eine kinematographische Wahrnehmungssituation *avant la lettre* in die Literatur verlagert.

Eine Vorreiterrolle in Bezug auf eine intermediale Ästhetik nimmt auch Marcel Proust ein, wie die Beiträge des folgenden Abschnittes zeigen. VOLKER ROLLOFF deckt die „intermedialen Korrespondenzen“ zwischen Roland Barthes und Proust auf, die den Autor zu einer Neulektüre von Barthes literarästhetischen Texten hinsichtlich seiner Schlüsselthemen Theatralität, Lektüre und Fotografie veranlassen. Einen bildästhetischen Zugang zum Werk von Proust findet REBEKKA SCHNELL, die am Beispiel der „jeunes filles en fleurs“ die Proust'schen Taktiken der Bewegungswahrnehmung bzw. deren Gegenteil, der Stillstellung, skizziert. KRISTIN MLYNEK-THEIL hebt in der gemeinsamen Lektüre von Proust und De Carlo die Präsenz und wahrnehmungsästhetische Bedeutung von medialen Filtern in der *Recherche* hervor und zeigt einmal mehr den starken antizipatorischen Einfluss Prousts auf die Künste des 20. Jahrhunderts.

In der Jahrhundertmitte findet dann besonders im französischen Kino eine Autoreflexion des filmischen Mediums statt, was auch zu einer Neudefinition der Kinorezeption und der kinematographischen Poetik führt. Drei Beiträge befassen sich mit dem Kino und ihren Theorien der 1950er und 60er Jahre. UTA FELTEN legt am Beispiel zweier Filme von Eric Rohmer und Roberto Rossellini dar, wie sich das moderne Kino als ein „cinéma spirituel“ (Deleuze) inszeniert, das dem Zuschauer philosophische Fragen stellt, ohne sie eindeutig zu beantworten. Genau diese „geistige“ Form des Kinos stand im Mittelpunkt der Kinotheorie von Henri Agel, welcher sich FRANCISCO A. ZURIAN in seinem Beitrag widmet. Agel erkennt in den Filmen von Rossellini, Bresson und anderen eine neue Form des Sehens, das dem Zuschauer eine aktive und affektive Rolle zuweist. Auf dieses Kino referiert bis heute – nicht ohne Grund, wie FERNANDO RAMOS ARENAS in seinem Beitrag zeigt – ein vielfach nostalgischer „cinéphiler Diskurs“, der das kinematographische Erlebnis über die Leinwand hinaus verlagert und zum individuellen Teil des eigenen Vergangenheitsbildes macht, das selbst wieder in verschiedenen Medien zum Gegenstand künstlerischer und filmkritischer Reflexionen wird.

Mit Bild-Text-Beziehungen aus Sicht der Literatur setzen sich drei Beiträge auseinander, die sich Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zuwenden. MICHELE VANGI fokussiert die Bedeutung, die private Fotografien für das autobiographische Schreiben von Georges Perec und W. G. Sebald haben. Für beide Autoren wird das Fotoalbum zum „Instrument einer Praxis des Schauens“, jedoch unterscheiden sich beide in Richtung und Grad der Kohärenzstiftung, die die fotografische Erinnerung zu leisten vermag. SUSANNE SCHLÜNDER nimmt

die filmischen Umsetzungen von Jean-Philippe Toussaints Romanen *Monsieur* (1986) und *L'appareil-photo* (1988) zum Ausgangspunkt, um die intermedialen Voraussetzungen aufzuzeigen, die für die Toussaint'sche Form der Ironie in beiden Medien (Text und Film) bedeutsam sind. Mit dem Interesse eines Autors für kinematographische Verfahren setzt sich auch CÉCILE KÖSTLER auseinander, indem sie die „cinécriture“ von J.-M. G. Le Clézio ins Zentrum ihres Beitrags stellt. Dessen Essay *Ballaciner* (2007) verbindet medienästhetische Reflexionen mit autobiographischen kinoästhetischen Erfahrungen und erweist sich so als eine künstlerische Form der *cinéphilie*. Eine besondere Form der Bild-Text-Beziehung gehen die Arbeiten von Sophie Calle ein. In ihren Porträtserien über blinde Menschen, deren Wahrnehmung und visuelle Erinnerung (*Les Aveugles* [1986] und *La Dernière Image* [2010]), reflektiert die Künstlerin, wie CAROLINE SURMANN zeigt, den Begriff des Sichtbaren selbst und seine Erweiterung ins Imaginäre.

Eine Erweiterung intermedialer Lektüren des Kinos um kulturwissenschaftliche Perspektiven deuten die Beiträge des vorletzten Abschnittes an. Nicht die Augen, sondern die Stimme, genauer gesagt die weibliche Stimme, ist in den Filmen der spanischen Regisseurin Isabel Coixet der Ausgangs- und Angelpunkt einer Aufdeckung und Subversion tradierter Geschlechterkonventionen und Körperregulierungen, wie BEATRIZ HERRERO JIMÉNEZ in ihrem Beitrag über den medizinischen Diskurs im *Woman's Film* bei Coixet erläutert. VERENA RICHTER untersucht im Rekurs auf Le Corbusiers Konzept einer „promenade architecturale“, inwiefern sich die Blickdispositive von Architektur und Kino in Jacques Tatis Film *Playtime* aufeinander beziehen. Luc Bessons Film *Taxi* ist das hybride Produkt eines Regisseurs, der gleichermaßen einer US-amerikanischen und einer französischen Kinotradition verhaftet ist und für CHRISTIAN VON TSCHILSCHKE Anlass für Überlegungen zum Konzept der Intermedialität an sich in Zusammenhang mit verschiedenen Medienkulturen, ihren historischen Prozessen und Wertigkeiten gibt.

Den Sprung ins 21. Jahrhundert und ins digitale Zeitalter reflektieren zwei Beiträge, deren Autoren sich direkt oder indirekt mit der medialen Präsenz des Internets befassen. ÉMILIE NOTARD beschäftigt sich mit der (inter-, multi- und trans-)medialen Selbst- und Fremddarstellung der kanadischen Autorin Nicole Brossard, die in Zusammenarbeit mit Regisseurinnen, Malerinnen und Multimediakünstlerinnen ihre literarische feministische Arbeit einer „écriture par le trouble“ zunehmend im Internet aktualisiert und *sichtbar* macht. Eine literarische Chronik des (prä-)digitalen Zeitalters liefert das Debüt des Westschweizer Autors Yves Rosset. Dessen wahrnehmungsästhetisch motiviertes *mal du siècle* schließt sich, wie KERSTIN KÜCHLER in ihrem Beitrag zeigt, einerseits

an bekannte künstlerische Reaktionen auf historische Medienumbrüche an, macht diese andererseits aber fruchtbar für das Überleben in der gegenwärtigen Informationsgesellschaft.

Einen Ausblick liefert abschließend der Beitrag von GIORGIO DE VINCENTI, der in einer umspannenden Reflexion der Gegenwart ein Panorama der verwobenen Herausforderungen von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft entfaltet, die sich in zeitgenössischen audiovisuellen Kunstprojekten widerspiegeln.

Jene Herausforderungen, die aus den aktuellen Veränderungen, denen unsere Wahrnehmungskultur unterliegt, erwachsen, standen auch am Anfang dieses Sammelbandes und bildeten den Hintergrund für die heterogenen und disziplinen- sowie gattungsübergreifenden Untersuchungen der Beitragenden.

In der Zusammenführung der verschiedenen Reflexionen zu den Interaktionen und Interferenzen von Literatur, Film, Fotografie, Architektur und Kunst, sowie zu den Medialisierungen des Körpers wird dabei einmal mehr deutlich, wie sich Rezeption, Wahrnehmung und Interpretation im Kontext verschiedener Medialisierungsformen verändern und welche neuen Aufgaben daraus auch auf gesellschaftlicher Ebene erwachsen – Aufgaben, zu deren Reflexion der Leser im Rahmen dieses Bandes herzlich eingeladen ist.

Einen besonderen Dank möchten wir an dieser Stelle noch einmal Margherita Siegmund, Tanja Schwan und Marc Berron aussprechen, die den Herausgebern bei der Redaktion des Bandes mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben und auch in Übersetzungsfragen jederzeit mit einer hilfreichen Anmerkung zur Stelle waren.

Notre société contemporaine est confrontée à une interdépendance croissante et une interaction accélérée des pratiques médiales qui témoignent de changements profonds des structures et des méthodes culturelles qui sont à la base de la recherche dans les médias. Le concept d'intermédialité constitue l'expression de tous les changements provoqués par les contacts et les transgressions des formes médiatiques hétérogènes, tandis qu'en même temps il essaie de comprendre et décrire la spécificité de ces contacts et transgressions. Par conséquent, ces transformations contemporaines soulèvent la question de la (re)définition de l'intermédialité et des relations que ce terme décrit.

Ce volume rassemblant les actes du colloque de la section « (R)évolution des médias. L'intermédialité : histoire et tendances contemporaines » dans le cadre du huitième Congrès des Franco-Romanistes qui a eu lieu à Leipzig en 2012 et quelques contributions choisies des chercheurs en études culturelles et filmiques pose cette question, en essayant de réviser le concept d'intermédialité. L'ensemble des contributions ne vise pas à faire un sommaire des positions précédentes sur

l'intermédialité ou de les rejeter, mais à offrir de nouvelles perspectives. Pour sonder le concept en profondeur et pour conserver la dynamique inhérente de l'intermédialité en évitant des approches qui se concentrent exclusivement sur des moments hétérogènes, ce volume transdisciplinaire examine l'intermédialité à travers son histoire, en mettant l'accent sur des moments clés et des mutations dans la littérature, la culture et l'histoire des médias en Occident – à partir des changements des médias du 19<sup>e</sup> siècle jusqu'aux tendances du début du 21<sup>e</sup> siècle – qui prennent en compte la révolution perpétuelle des dispositifs médiatiques.

Dans ce contexte, la première partie du livre inclut deux chapitres analysant la littérature du 19<sup>e</sup> siècle qui anticipe les changements imminents dans les médias contemporains et révèle une compétition entre les différentes formes médiatiques. TANJA SCHWAN montre dans son chapitre que le roman français du 19<sup>e</sup> siècle est connecté à la tradition de l'opéra italien, en particulier à travers le motif de la passion qui transcende les stratégies de la représentation littéraire et les parodies narratives du spectacle intermédial de l'opéra dans la littérature. JOSÉ MOURE examine l'interface entre la littérature du 19<sup>e</sup> siècle et les précurseurs du cinéma, tels la caméra obscura et la fantasmagorie, tout en illustrant, à travers de nombreux exemples, comment la perception cinématique émerge, avant la lettre, en littérature.

Marcel Proust joue un rôle innovateur dans la construction d'une esthétique intermédiaire, comme les contributions suivantes le montrent. VOLKER ROLOFF révèle que les « correspondances intermédiales » entre Roland Barthes et Proust demandent une nouvelle relecture des textes littéraires esthétiques de Barthes qui adressent ses thèmes centraux : la théâtralité, la lecture et la photographie. REBEKKA SCHNELL analyse l'esthétique visuelle dans l'œuvre de Proust, en utilisant l'exemple des « jeunes filles en fleurs » qui montre les tactiques proustiennes de la perception du mouvement et de l'immobilité. À travers une lecture combinée de Proust et De Carlo, KRISTIN MLYNEK-THEIL montre la présence et la signification des filtres médiatiques en tant qu'esthétique perceptuelle dans *À la recherche du temps perdu* et révèle, encore une fois, la puissante influence anticipatoire que Proust a exercé sur les arts du 20<sup>e</sup> siècle.

Les années 50 dans le cinéma français révèlent en particulier une tendance vers l'autoréflexion, engendrant une redéfinition de la réception filmique. Trois chapitres étudient le cinéma et les théories des années 1950 et 1960. UTA FELTEN emploie l'exemple de deux films d'Eric Rohmer et Roberto Rossellini pour montrer comment le cinéma moderne est représenté en tant que « cinéma spirituel » (Deleuze), posant des questions philosophiques à l'audience sans fournir de réponse. Cette forme spirituelle du cinéma constitue le centre de la théorie filmique d'Henri Agel, qui est analysé dans le chapitre de FRANCISCO A. ZURIAN.

Agel reconnaît de nouvelles formes du regard qui situent le spectateur dans un rôle actif et affectif dans les films de Rossellini, Bresson et autres réalisateurs. Ce cinéma est cité encore de nos jours, comme FERNANDO RAMOS ARENAS le montre dans sa contribution, à travers un « discours cinéphilique » nostalgique aux multiples facettes. Ce discours parle de l'expérience cinématographique au-delà de l'écran, en incluant une image du passé qui, à son tour, devient l'objet des réflexions artistiques et de critiques filmiques.

La relation entre l'image et le texte à travers la perspective de la littérature est examinée dans les trois contributions qui analysent la deuxième partie du 20<sup>e</sup> siècle. MICHELE VANGI se concentre sur la signification des photographies privées dans l'écriture autobiographique de Georges Perec et W. G. Sebald. Pour les deux écrivains, l'album-photo devient un « instrument pour une pratique du regard », mais ils ne se mettent pas d'accord sur le degré de cohérence que la mémoire photographique fournit. SUSANNE SCHLÜNDER analyse les adaptations filmiques des romans de Jean-Philippe Toussaint *Monsieur* (1986) et *L'appareil-photo* (1988) pour montrer les prérequis intermédiaires importants pour la forme de l'ironie de Toussaint dans le texte et le film. CÉCILE KÖSTLER examine également l'intérêt aux techniques cinématographiques d'un auteur à travers l'analyse du concept de « cinécriture » de J.-M. G. Le Clézio. Son essai *Ballaciner* (2007) combine une réflexion média-esthétique et une expérience autobiographique de l'esthétique du film, en révélant une forme artistique de cinéphilie. Les œuvres de Sophie Calle abordent une analyse particulière de la relation entre texte et image. À travers ses représentations des hommes aveugles, de leurs perceptions et souvenirs visuels (*Les Aveugles* [1986] et *La Dernière Image* [2010]), l'artiste, comme CAROLINE SURMANN le montre, examine le concept de visibilité et son extension dans l'imaginaire.

Le développement des lectures intermédiaires du cinéma à travers la perspective des études culturelles est souligné par les contributions de la pénultième section. Pas les yeux, mais la voix, plus précisément, la voix féminine est la source et le point central de révélation dans les films de la réalisatrice espagnole Isabel Coixet. Comme BEATRIZ HERRERO JIMÉNEZ explique dans sa contribution étudiant le discours médical dans les films de Coixet, la voix féminine provoque une subversion des conventions sexuelles traditionnelles et des régulations corporelles. À travers le concept de « promenade architecturale » défini par Le Corbusier, VERENA RICHTER enquête comme les techniques du regard, dans le film et le cinéma, interagissent dans le film de Jacques Tati *Playtime*. Le film de Luc Besson *Taxi* est un produit hybride qui provient du travail d'un réalisateur qui adopte une tradition cinématographique américaine et française. CHRISTIAN VON TSCHILSCHKE utilise le film de Besson comme une opportunité d'analyser le



concept d'intermédialité par rapport à des cultures médiatiques différentes et des processus et valeurs historiques.

La transition vers le 21<sup>e</sup> siècle et l'âge digital est illustrée par deux contributions dont les auteurs adressent directement ou indirectement la présence médiatique de l'Internet. ÉMILIE NOTARD analyse la représentation du soi et de l'autre (inter-, multi- et trans-)médial dans l'œuvre de Nicole Brossard. L'auteure canadienne en collaboration avec des réalisateurs, peintres et artistes multimédia, rend visible sur l'Internet une œuvre littéraire féministe, définie en tant qu'« écriture par le trouble ». Une étude littéraire de l'âge pré-digital est fournie par le début littéraire de l'auteur franco-suisse Yves Rosset. Sa perception esthétique, motivée par le mal du siècle, comme KERSTIN KÜCHLER le montre, est liée aux réactions artistiques traditionnelles confrontées aux changements historiques des médias, mais sert également comme instrument de survie dans une société informationnelle contemporaine.

Une conclusion est fournie par la contribution de GIORGIO DE VINCENTI qui offre un panorama inclusif des défis combinés des arts, de la société et des sciences, tels qu'ils sont reflétés dans les projets de l'art audiovisuel contemporain.

Ces défis, qui proviennent des changements dans notre culture de perception, présents dès le début de ce volume, fournissent l'arrière-plan des investigations diverses, disciplinaires et transdisciplinaires, de ce volume.

La confluence des réflexions variées sur les interactions et les interférences entre la littérature, le film, la photographie, l'architecture et les arts, ainsi que la médialisation du corps, indiquent clairement comme la réception, les perceptions et les interprétations des transformations à l'intérieur des formes médiatiques changent. Ces transformations montrent aussi de nouvelles tâches sociales qui s'imposent et ce livre invite les lecteurs à y réfléchir.

Nous voulons remercier Margherita Siegmund, Tanja Schwan et Marc Berron, qui ont soutenu la rédaction de ce livre par tous les moyens et ont fourni des réponses à des questions de traduction et des commentaires utiles.

Our contemporary society has been confronted with the increasing interdependence and accelerated interactions of media practices, which have profoundly altered the frameworks and methods that constitute the very foundations of media research. The concept of intermediality embodies all the current transformations entailed by the contacts and transgressions between heterogeneous media forms, while, at the same time, it aims to comprehend and describe the details of these interactions and transgressions. Intermediality itself has been affected by these contemporary changes, prompting the question of how these on-going transformations (re)define the concept and the relationships it describes.

This edited book investigates the transformations of intermediality, proposing a timely revision. It brings together the conference proceedings of the section “Media (R)evolution. Intermediality: History and Contemporary Tendencies” of the 8<sup>th</sup> French-Romance Congress that took place in Leipzig in 2012 as well as selected contributions of cultural studies and film scholars. In so doing, this volume does not aim to summarize or reject previous positions concerning intermediality but to develop new perspectives. To explore intermediality in depth, without freezing its inherent dynamic through a focus on heterogeneous moments, the transdisciplinary volume investigates the concept throughout its history, emphasizing key moments and upheavals in the occidental literature, culture, and media history. By selecting key moments, the volume illustrates —from the medial shifts of the 19<sup>th</sup> century to the tendencies of the beginning of the 21<sup>st</sup> century— the constant revolution of media devices.

On this background, the book opens with two contributions that study the literature of the 19<sup>th</sup> century, which anticipates the imminent shifts in predominant media forms and highlights the competition between them. TANJA SCHWAN shows that the French novel of the 19<sup>th</sup> century is connected to the Italian opera tradition, in particular through the motive of passion that transcends the literary strategies of representation and the narrative parodies of the operatic spectacle in literature. JOSÉ MOURE researches the interface between the literature of the 19<sup>th</sup> century and the precursors of cinema, such as the camera obscura and phantasmagoria, while illustrating, through numerous examples, how cinematic perception emerges *avant la lettre* in literature.

Marcel Proust holds a pioneering role in the construction of an intermedial aesthetic, as the following contributions show. VOLKER ROLOFF reveals the “intermedial correspondences” between Roland Barthes and Proust, which ask for a new reading of Barthes’s literary-aesthetics texts addressing his key themes, such as theatricality, reading, and photography. REBEKKA SCHNELL investigates the visual aesthetics in Proust’s work, using the example of the “jeunes filles en fleurs” which outlines the Proustian perception of motion as well as its opposite tactics of immobilization. Through a dual reading of Proust’s *In Search of Lost Time* and De Carlo, KRISTIN MLYNEK-THEIL reveals how media filters signify as perceptual aesthetics, highlighting the strong, anticipatory influence that Proust will have on the media forms of the 20<sup>th</sup> century.

In the 1950s in French cinema, in particular, a tendency toward self-reflection dominates the cinematic medium, leading to a redefinition of film reception as well. Three chapters study the cinema and theories of the 1950s and 1960s. UTA FELTEN uses the example of two films by Eric Rohmer and Roberto Rossellini, to reveal how modern cinema is staged as “cinéma spirituel” (Deleuze), asking the

audience philosophical questions, without providing an answer. Precisely this “spiritual” form of cinema constitutes the focus of Henri Agel’s film theory, analysed in FRANCISCO A. ZURIAN’s chapter. Agel recognizes new forms of seeing that position the viewer in an active and affective role in the films of Rossellini, Bresson and other film directors. This cinema is referenced even nowadays — as FERNANDO RAMOS ARENAS shows in his contribution— through a multifaceted, nostalgic “discourse of cinéphilie.” This discourse refers to the cinematographic experience beyond the screen, including an own image of the past, which, in turn, becomes the object of critical reflections in art and film.

The authors who focus on the second half of the 20<sup>th</sup> century reflect on the relationship between image and text in their contributions. The meaning that private photographs hold in the autobiographical writings of Georges Perec and W. G. Sebald interests MICHELE VANGI. For both writers, the photo album becomes an “instrument for a praxis of a look” but they disagree on the degree of coherence that the photographic memory conveys. SUSANNE SCHLÜNDER examines the film adaptations of Jean-Philippe Toussaint’s novels *Monsieur* (1986) and *L'appareil-photo* (1988) to show the intermedial prerequisites relevant to Toussaint’s form of irony in both text and film. CÉCILE KÖSTLER also focuses on an author’s interest for a cinematic technique, through an analysis of J.-M. G. Le Clézio’s concept of “cinécriture.” His essay *Ballaciner* (2007) combines a medial-aesthetic reflection with an autobiographical aesthetic experience of film, which proves to be an artistic form of cinéphilie. Sophie Calle’s works investigate a particular form of the relationship between text and image. In her representation of blind men and their perception and visual remembrance (*Les Aveugles* [1986] and *La Dernière Image* [2010]), the artist, as CAROLINE SURMANN shows, reflects on the concept of the visible and its expansion in the imaginary.

The contributions of the penultimate section extend the intermedial readings of cinema, including new cultural studies perspectives. Not the eyes, but the voice, more precisely, the female voice, is the source and the focal point of revelation in the films of Spanish director Isabel Coixet. As BEATRIZ HERRERO JIMÉNEZ explains in her contribution studying the medical discourse in Coixet’s Women’s Cinema, the female voice engenders a subversion of traditional gender conventions and body regulations. Through Le Corbusier’s concept of “promenade architecturale,” VERENA RICHTER investigates to what extent the techniques of the look, in both architecture and cinema, relate to each other, in Jacques Tati’s film *Playtime*. Luc Besson’s *Taxi* constitutes a hybrid product, stemming from the work of a director who adopts both an American and a French film tradition. CHRISTIAN VON TSCHILSCHKE uses Besson’s film as an opportunity to reflect on

the concept of intermediality in connection to different international media cultures as well as their historical processes and values.

The transition into the 21<sup>st</sup> century and the digital age is addressed by two contributions, whose authors deal, either directly or indirectly, with the media presence of the Internet. ÉMILIE NOTARD addresses the representation of the (inter-, multi- and trans-)medial self and Other in the work of Nicole Brossard. The Canadian writer—in collaboration with directors, painters, and multimedia artists—renders visible a literary feminist work, labelled as “écriture par le trouble,” on the Internet. A literary history of the (pre-)digital age is provided by the debut of the West Swiss author Yves Rosset. His aesthetic perception, motivated by the *mal du siècle*, as KERSTIN KÜCHLER shows, is not only connected to established artistic reactions in the wake of historical media shifts, but also serves as a tool of survival in the contemporary informational society.

A concluding perspective is delivered by GIORGIO DE VINCENTI’s contribution, which offers an encompassing panorama of the interrelated challenges of art, society and science, as reflected in contemporary audio-visual art projects.

These challenges, stemming from the current changes that govern our culture of perception, are also an integral part of the critical inquiry at the origin of this volume, motivating its diverse, disciplinary and trans-disciplinary, investigations.

The confluence of various reflections on the interactions and interferences of literature, film, photography, architecture, and art, as well as the mediatisation of the body clearly shows how reception, perception, and interpretation of shifting media forms change. These contributions also indicate what new challenges arise in the contemporary society, extending an invitation to the readers to reflect further on them in the context of this volume.

We would like to take the opportunity to thank Margherita Siegmund, Tanja Schwan and Marc Berron, for their unwavering support during the editing process of the book, their assistance with translation questions, and their helpful comments.

*Leipzig, Januar/Janvier/January 2015*  
*Uta Felten, Nicoleta Bazgan, Kristin Mlynek-Theil, Kerstin Küchler*

**Medienrevolution im 19. Jahrhundert**  
**La révolution des médias au 19<sup>e</sup> siècle**  
**Media Revolutions in the 19<sup>th</sup> Century**



Tanja Schwan

## « ... cela promet d'être tragique ! » Spectacle des passions : sur la présence de l'opéra italien dans le roman français du 19<sup>e</sup> siècle

### Abstract

The 19<sup>th</sup> century saw an active, mutual exchange between French literature and Italian opera. Whereas Donizetti's and Verdi's music dramas are inspired by themes and motifs from Victor Hugo's romantic theatre or Alexandre Dumas' melodrama, both the tragic and the comic Italian opera are present in the French novel.

The novel, fascinated by the opera's simultaneous interaction of text, music and scene, competes with these spectacular and pluralistic media practices. Novelists such as Stendhal or Flaubert try to reproduce those practices through narrative means. Especially when depicting great passions, the narrative form borrows material from melodramatic scenes, which are essential for the opera. But in the novel, where mediocre characters are depicted as bored by their ordinary lives, these media practices seem to be out of place.

[...] peut-être un jour vous me verrez  
le sujet de quelque mélodrame [...]  
Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*<sup>1</sup>

### Roman et/ou (mélo)drame : réflexions préliminaires

« Se sacrifier à ses passions, passe ; mais à des passions qu'on n'a pas ! O triste XIX<sup>e</sup> siècle ! »<sup>2</sup> Telle est la sentence du peintre Girodet, son contemporain au seuil du classicisme vers le romantisme, que Stendhal a choisi comme épigraphe pour le vingt-neuvième chapitre de la seconde partie de son roman *Le Rouge et le Noir* (1830), figurant sous le titre « L'ennui ».

Nous partirons donc d'un sujet qui date du dix-neuvième siècle, siècle – comme l'a décrit Rainer Warning – d'un passage du drame classique au roman moderne, en vue de son statut de média principal (c'est-à-dire de *Leitmedium*),

---

1 Stendhal, 1952, p. 695.

2 Ibid., p. 612.

d'un « Funktionsübergang Drama/Roman »<sup>3</sup> qui s'est produit lors d'une crise de la représentation entre les Lumières et le Romantisme. Selon Warning, l'on considèrerait désormais le roman plus apte à saisir et à exprimer la vie sentimentale que le drame, ce qui n'empêchait pas – ou même provoquait, si on veut – l'inclusion de petites pièces de théâtre ou des airs d'opéra dans l'ensemble d'un roman, dont le trait caractéristique sera sa qualité polyphonique.

Nombreux sont les exemples d'un échange intermédiateur entre littérature et musique, l'opéra en particulier, qui a lieu durant tout le 19<sup>e</sup> siècle. Ce qui saute aux yeux, c'est le fait qu'il s'agit en même temps d'un transfert culturel entre la France – terre natale du roman moderne – et l'Italie, pays d'origine de l'opéra dont les débuts remontent jusqu'à la fin du 16<sup>e</sup>.

Immacolata Amodeo, qui a consacré une étude au « goût mélodramatique » des Italiens et des amateurs de leur culture parmi les voyageurs littéraires de l'Europe entière, comme p.ex. Goethe ou Stendhal, soutient la thèse provenant des *Quaderni del carcere* du critique italien Antonio Gramsci selon laquelle il existe une équivalence par rapport aux fonctions (« eine Funktionsäquivalenz »<sup>4</sup>) du roman européen et de l'opéra italien pendant le processus de l'unification nationale<sup>5</sup>. Si l'on croyait à ces témoignages externes ainsi qu'internes, la culture quotidienne en Italie se percevrait plutôt comme une culture 'orale', moins littérale ou livresque que d'autres<sup>6</sup>, notamment celle de la France ou de l'Allemagne : « la langue italienne beaucoup plus faite pour être chantée que parlée, ne sera soutenue contre la clarté française [...], que par la musique. »<sup>7</sup>

Allant au-delà de ce préjugé, qui n'est que le symptôme d'une simple typologie par soi-disant caractères nationaux, Amodeo en distille la catégorie analytique du « mélodramatique »<sup>8</sup> dans le sens neutre de « ce qui est particulier à l'opéra, au mélodrame », c'est-à-dire au drame en musique, au sens propre du mot. En introduisant cette nouvelle catégorie, elle vise à dénommer les phénomènes d'une esthétique du spectaculaire, comprenant (entre autres) les aspects suivants :

1<sup>e</sup>) la mise en scène devant un public, y inclus la coprésence corporelle des acteurs et des spectateurs qui interagissent, bref : un arrangement collectif et

3 Warning, 1999, p. 95.

4 Amodeo, 2007, p. 100.

5 Par conséquent, les chœurs de Verdi, ceux de *Nabucco* (1842) et d'*Aïda* (1871) en particulier, ont atteint le statut de mythes nationaux au cours du *Risorgimento* italien.

6 Cfr. Amodeo, 2007, p. 103, p. 123.

7 Stendhal : De l'amour, cité selon Ringger, 1985, p. 301.

8 *Vollate* qui signifie, en allemand, le titre de son étude *Das Operhafte* (Amodeo, 2007).



théâtral qui opère simultanément du côté producteur et du côté récepteur, encourageant ainsi la sociabilité ;

- 2°) l'audio-visuel et la perception multi-sensorielle ou bien synesthésique ;
- 3°) une qualité performative et éphémère.

S'interrogeant sur les différents modes de présentation du cliché ambulant que représentent les Italiens toujours en train de chanter et en faisant de grands gestes, Amodeo aboutit à la conclusion suivante :

Die italienische Oper wurde vom 17. bis zum 19. Jahrhundert als nationales Medium innerhalb und außerhalb Italiens wahrgenommen, bevor es Italien als Nation überhaupt gab. Die Oper ging seit ihrer Erfindung als italophones [...] Medium einer noch zu schaffenden italienischen Nation voran. [...]

Das Opernhafte aber, das sich von den Opern Rossinis und Verdis über die Begräbnisse all'italiana bis zu den Filmen Fellinis auf so natürliche Weise als italienisch zu manifestieren scheint, verdankt sich nicht der Natur der Italiener, sondern der Kultur der Oper.<sup>9</sup>

On notera néanmoins que, même de nos jours, le stéréotype susnommé de l'Italien tel qu'il est habituellement admis et véhiculé reste bien en vigueur dans le monde entier. Ce n'est autre que Woody Allen qui, s'en servant d'une manière ironique, vient de lui rendre hommage dans son film de 2012, *To Rome with Love*, où il nous montre Giancarlo, un entrepreneur de pompes funèbres, dans son cabinet de douche, occupé à chanter des airs de Rossini. Afin de lui faire surmonter sa grande timidité en public, Jerry, le metteur en scène d'opéra américain en retraite joué par Allen lui-même, réalise une idée de mise en scène assez bizarre : on apporte une cabine de douche sur scène pour y exposer le chanteur (voir illustrations ci-dessous).

Fig. 1 : Le ténor Fabilo Armiliato dans *To Rome with Love* (2012), capture d'écran



Fig. 2 : Le ténor Fabilo Armiliato dans *To Rome with Love* (2012), capture d'écran



Mais retournons au 19<sup>e</sup> siècle. Pour préciser un peu le carrefour d'interactions où se croisent la littérature française et l'opéra italien, il est notoire que les opéras de Donizetti (p.ex. sa *Lucrezia Borgia*) et de Verdi (comme *Ernani*, *Rigoletto* ou *La Traviata*) s'inspirent de thèmes et motifs du théâtre romantique de Victor Hugo (ses pièces *Lucrece Borgia*, *Hernani* et *Le Roi s'amuse*<sup>10</sup>) ou du mélodrame *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, tandis que l'opéra tragique et l'opéra comique à l'italienne se manifestent dans le roman français.

C'est cette dernière piste que nous suivrons par la suite de cette contribution, en nous interrogeant sur la fascination persistante du roman pour cette interaction singulière de texte, musique et scène qu'offre l'opéra et qui témoigne sans doute d'un plaisir du spectaculaire, comme l'a décrit Amodeo. Mais quels sont les moyens d'introduire ce spectaculaire dans un pur texte, c'est-à-dire dans un 'média' qui ne dispose pas de voies pour transmettre des images et des sons, des voix animées et des corps agités ? Est-il possible de compenser ce manque par des procédés strictement narratifs ? Ne serait-ce pas quasi nécessairement une réduction ? Comment des romanciers comme Stendhal<sup>11</sup> ou Flaubert viennent-ils à bout du défi qui s'impose avec la concurrence de cette pluralité et simultanéité

10 Voir à ce propos Döhring, 1986.

11 Dans son étude sur la présence de la *commedia dell'arte* dans le roman stendhalien, Lydia Bauer se pose la question de savoir à quel titre les « comédies-romans » de Stendhal peuvent être qualifiées de « romans » (cfr. Bauer, 1998, p. 266).

de pratiques artistiques, et pourquoi se remettent-ils constamment à une tâche dont il paraît impossible d'en venir jamais à bout ?

Il s'avère que surtout lorsqu'il est question de dépeindre des scènes pathétiques, le genre narratif a recours à l'opéra, qui représente ces grandes passions dont le roman, peuplé par des protagonistes plus ordinaires s'ennuyant dans leur vie sans relief, ne semble plus digne. Prenant en considération les propositions que les éditrices de ce volume ont formulées dans leur introduction, nous aborderons nos exemples par une analyse des scènes mélodramatiques qui constituent des moments-clé non seulement dans l'histoire du roman en tant que genre littéraire, mais aussi dans celle de l'intermédialité tout court. Il s'agit-là de scènes qui ont attiré l'attention de nombreux chercheurs renommés comme Warning ou Amodeo (que nous venons de citer ci-dessus), mais aussi K. Ludwig Pfeiffer, Martin von Koppenfels (pour mentionner l'étude la plus récente)<sup>12</sup> et notamment Volker Roloff, aux réflexions duquel sur l'hétérotopie du drame dans le roman du 19<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup> nos propres considérations doivent beaucoup. Mais il est temps maintenant de délaissier les explications et d'entamer enfin la lecture, qui vous invite au spectacle des passions.

## Théâtre des passions

Tandis que *Le Rouge et le Noir* de Stendhal pourrait servir comme exemple d'une référence à l'opéra bouffe<sup>14</sup>, la célèbre scène de la « soirée à l'opéra »<sup>15</sup> dans *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert présente une tentative d'appropriation de l'opéra dramatique par des moyens romanesques. Par la suite, nous en ferons une lecture détaillée qui s'appuiera également sur des mises en scène récentes de l'opéra en question, dont la plus fameuse a été celle de Marco Armiliato avec Anna Netrebko dans le rôle de Lucie et Rolando Villazón interprétant son amant Edgar, réalisée par le Metropolitan Opera à New York en 2009.

---

12 Cfr. Pfeiffer, 1992 et von Koppenfels, 2007.

13 Cfr. Roloff, 2002.

14 Cfr. la scène du même nom dans le chapitre II, 19 (Stendhal, 1952, pp. 554-562) où Mathilde et Julien se rencontrent dans la loge lors d'une représentation du *Matrimonio segreto* (1792) de Domenico Cimarosa. Kurt Ringger affirme que, selon des documents autobiographiques de Stendhal, une mise en scène de cet opéra fut à l'origine de la passion de notre auteur pour le spectaculaire – une « expérience juvénile » susceptible de devenir « un élément privilégié de son mythe de l'Italie » (Ringger, 1985, pp. 293sq.), « chimérique pays de l'opéra » (Ringger, 1985, p. 308), où « écrire en italien [...] c'est vivre en opéra, être Cimarosa » (Béatrice Didier citée selon Ringger, 1985, p. 302).

15 Thème littéraire étudiée pour la première fois par Pierre Michot en 1982.

Vers la fin de la deuxième partie du roman de Flaubert se produit un événement extraordinaire dans le train-train journalier des époux Bovary : ils voyagent à Rouen pour voir une représentation de l'opéra romantique *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti (1835), dont le modèle littéraire constitue *The Bride of Lammermoor* (1819), roman historique par l'auteur écossais Walter Scott et une des lectures de jeunesse préférées d'Emma.

À peine arrivés en ville, Emma et Charles commencent à jouer à l'opéra bouffe : lui, le maladroit, se perd dans l'ampleur du bâtiment à la recherche d'un verre de lait d'amandes pour sa femme, confond « l'avant-scène avec les galeries, le *parquet* avec les loges »<sup>16</sup> et, chemin faisant, se donne « grand'peine à regagner sa place ; car on lui heurtait les coudes à tous les pas »<sup>17</sup> – rien que pour finir par verser la plupart de la boisson sur une dame indignée en robe de soir. Emma, elle, oublie le monde autour d'elle, tout à fait absorbée par l'action qui se déroule sur scène et encore plus par l'apparition du chanteur célèbre Lagardy. Elle le voit fusionner avec son rôle d'amant désespéré, ce qui lui inspire, à elle, un appétit sexuel<sup>18</sup> et un roman d'amour en miniature qu'elle rêve de vivre avec lui, pendant qu'elle se fâche des questions perturbatrices de son mari. Nous, en tant que lecteurs, assistons à une représentation avant et à côté de la représentation sur scène, une représentation à deux degrés, pour ainsi dire, ou, plus précisément, dans les mots d'Amodeo, « ein Miniaturstück literarischer Prosa, das durch die spektakuläre Ästhetik der Oper bestimmt ist. »<sup>19</sup>

Pour Ludwig Pfeiffer, l'opéra, à la différence de la littérature moderne, est en mesure de créer un espace imaginaire libéré de tout rapport avec la réalité bourgeoise. Ce genre spectaculaire permet donc à son audience de se débarrasser, ne serait-ce qu'instantanément, des contraintes de la signification – il lui procure ce que Pfeiffer appelle *semantische Entlastung*<sup>20</sup>. En accord avec cela, Immacolata Amodeo a démontré qu'Emma, dont la perception se rend indépendante d'elle-même dans la mesure où elle consent aux stratégies séductrices de l'opéra, représenterait le mode de réception adéquat face au pluralisme des codes esthétiques que l'on y retrouve. Le personnage d'Emma, qui succombe jusqu'à en être

---

16 Flaubert, 1951, p. 527.

17 Ibid., p. 532.

18 Cfr. Abel 1996, p. 86 : « Opera orgasms do not happen offstage [...]. They happen during the performance, and they happen between the singers and the audience. »

19 Amodeo, 2007, p. 171.

20 Cfr. Pfeiffer, 1992, p. 14.

physiquement affectée<sup>21</sup> à la profusion de ses impressions sensorielles, peut donc paradoxalement servir de filtre pour notre perception. Citons :

Elle se laissait aller au bercement des mélodies et se sentait elle-même vibrer de tout son être comme si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs. Elle n'avait pas assez d'yeux pour contempler [...] toutes ces imaginations qui s'agitaient dans l'harmonie comme dans l'atmosphère d'un autre monde.<sup>22</sup>

Le cri de volupté que pousse Emma lorsque le rideau tombe pour l'entracte<sup>23</sup> est un bon exemple « of operatic *jouissance*, opera's erotic climax »<sup>24</sup> : « un orgasme camouflé en extase musicale » que subit « la spectatrice viscéralement concernée »<sup>25</sup>. Charles, effrayé, « ayant peur de la voir s'évanouir », court aussitôt « lui chercher un verre d'orgeat », y prend son temps, et – nous venons de le voir – finit par renverser la boisson laiteuse sur les épaules nues d'une inconnue qui, « sentant le liquide froid lui couler dans les reins », se met à jeter, elle aussi, « des cris de paon »<sup>26</sup>. Si l'on admet que le signifiant *orgeat* fait allusion à l'*orgasme*, et que son signifié, une espèce de lait d'amandes, rappelle la consistance du sperme, on reconnaîtra dans ce petit intermède humoristique l'orgasme tardif de Charles<sup>27</sup>, dont le sperme est vainement gaspillé ou bien s'éjacule sur le mauvais objet, laissant des taches claires sur la robe rouge d'une femme qui n'est pas la sienne.

21 Selon Sam Abel (1996, p. 3), l'expérience opératique est une « aesthetic experience [...] beyond words, an experience far more physical than discursive. »

22 Flaubert, 1951, p. 529.

23 Cfr. *ibid.*, p. 530. Ce cri s'échappe de sa bouche pendant l'« adieu final » des deux amoureux de l'opéra, Lucie et Edgar, qui « parlaient des fleurs de leur tombe, de serments, d'exil, de fatalité, d'espérances », c'est-à-dire pendant un duo extatique autour des thèmes de l'amour et de la mort, et, par conséquent, à un instant typique où se produisent fréquemment les orgasmes opératiques (cfr. Abel, 1996, p. 93).

24 Abel, 1996, p. 46.

25 Ringger, 1987, p. 71.

26 Flaubert, 1951, p. 532.

27 Son exemple s'oppose donc à la thèse d'Abel (1996, pp. 86sq.) selon laquelle « the operatic orgasmic narrative [...] only tells the tale of male sexual fulfillment », puisqu'il s'agit d'une narration qui serait « linear and climatic. » La sortie d'Emma Bovary à l'opéra raconte bien le contraire : son orgasme mal caché subvertit non seulement l'ordre sexué, mais celle du récit même, qui, sous sa forme traditionnelle, poursuit un seul et unique « movement from beginning, through a process of heightened tension, to a climatic ending and unitary solution. » Ce modèle – on le connaît bien depuis Aristote – est celui de la tragédie classique, mais plus celui du roman moderne ou de l'extase d'Emma, qui effectue un mouvement circulaire, oscillant continuellement entre attraction et répulsion.

Ni la jouissance érotique, ni l'extase opératique ne fonctionne de pair chez le couple Bovary, car tout semble ralenti chez Charles : sa lenteur de réaction dans le domaine sexuel aussi bien que celle vis-à-vis du déroulement de l'action sur scène.

Tandis que son épouse se montre sensible à tout un ensemble de perceptions, y compris la vue, l'ouïe et même le toucher, et qu'elle se laisse transporter ailleurs par les ailes de son imagination, Charles, en tant que spectateur inexpérimenté, échoue devant son besoin d'isoler les composants de l'opéra au détriment de leur intégralité : « Il avouait [...] ne pas comprendre l'histoire – à cause de la musique, qui nuisait beaucoup aux paroles. »<sup>28</sup> La totalité de l'opéra, éprouve-t-il, reste inintelligible à toute réception purement cognitive.

On s'étonnera donc en remarquant que le narrateur paraît partager la position de Charles, dont les questions soulignent non seulement son embarras, mais dénoncent aussi l'absurdité du libretto, sa dé-signification<sup>29</sup> « en tant que feuilleton sublimé »<sup>30</sup>. Ainsi, dans la description de la représentation de *Lucia di Lammermoor*, il se trouve un passage qui indique les limites d'une mise en scène littéraire du spectaculaire. Chez Donizetti, le sextuor au final du deuxième acte est marqué par un transport de passion qui affecte simultanément les personnages d'Edgar, d'Ashton, de Lucie, d'Arthur et du ministre, ainsi que le chœur des femmes. La scène se déroule lorsqu'Edgar Ravenswood découvre par surprise que Lucie, sa fiancée secrète, issue d'une famille ennemie, est en train de se marier à Arthur Bucklaw. L'amant se croit trompé, ignorant que ce n'est à cause d'une intrigue de son frère Enrico Ashton que Lucie s'est résolue à accepter le contrat de mariage qu'elle vient de signer. Elle regrette aussitôt de ne pas trouver refuge dans la mort. Edgar, bien que fort en colère envers elle, avoue qu'il l'aime toujours, Ashton se rend compte du tort qu'il a fait à sa sœur en l'obligeant à un mariage involontaire, et même Arthur joint sa voix au concert de l'attendrissement collectif : « Das [...] berühmte Sextett *Chi mi frena in tal momento* ist eine klang- und affektgesättigte kollektive Reaktion auf eine irreversible individuelle Tragödie. »<sup>31</sup> L'émotion se traduit par les paroles reprises du chœur, tandis que le texte du librettiste Salvatore Cammarano, sous forme de *praeteritio*, prétend paradoxalement de ne plus pouvoir prononcer une seule parole : « Qual terribile momento ! / *Più formar*

---

28 Flaubert, 1951, p. 530.

29 Cfr. Bem, 1987, p. 35.

30 Ringger, 1987, p. 77.

31 Stallknecht, 2001, p. 557.

*non so parole.* / [...] ella [Lucia ; T.Sch.] sta fra morte e vita ! / Chi per lei non è comossa, / ha di tigre in petto il cor. »<sup>32</sup>

Afin d'avoir vraiment une impression du tumulte qui en résulte, il serait nécessaire de compléter la lecture du livret en jetant un clin d'œil sur la scène et prêtant l'oreille à la musique donizettienne<sup>33</sup>. « Ils [les personnages de l'opéra ; T.Sch.] étaient tous sur la même ligne à gesticuler ; et la colère, la vengeance, la jalousie, la terreur, la miséricorde et la stupéfaction s'exhalèrent à la fois de leurs bouches entr'ouvertes »<sup>34</sup>, dit le texte de Flaubert à cet endroit. Comme Jacques Neefs l'explique dans une annotation à son édition de *Madame Bovary*, le narrateur se sert ici d'une juxtaposition des six passions, qui – faute de mieux ? – réduit la polyphonie des voix exaltées à une succession syntactique<sup>35</sup>.

Pour en revenir à Charles, ce pauvre Charles avec son répertoire linguistique tant restreint, il lui arrive finalement de prendre plaisir au spectacle et, qui plus est, son état d'âme ému par le sort de Lucie donne lieu à une des rares occasions où il prononce « un grand mot »<sup>36</sup>. Soudainement, c'est lui qui ne veut pas manquer la scène de la folie du troisième acte qui, après qu'elle ait revu son ancien amour Léon pendant la pause, n'intéresse plus Emma : « – Ah ! pas encore ! restons ! dit Bovary. Elle [la *prima donna* ; T.Sch.] a les cheveux dénoués : cela promet d'être tragique. »<sup>37</sup>

Le fait que Charles ne résiste plus au charme de la tragédie semble confirmer une idée d'Amodeo selon laquelle « [d]er Supercode [einer Inszenierung ; T.Sch.] selbst dann [funktioniert], wenn einige seiner Zeichenkombinationen nicht aufgeschlüsselt werden, selbst wenn sie gar nicht wahrgenommen werden »<sup>38</sup>. Emma, par contre, en a définitivement assez depuis qu'elle a rencontré Léon au

32 Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, 2002, p. 55 (nous soulignons).

33 Pour un extrait de la mise en scène de Marco Armiliato (MET, 2009), voir <https://www.youtube.com/watch?v=9Ghb8sjV734> (18 janvier 2014).

34 Flaubert, 1951, p. 531 (nous soulignons).

35 Cfr. Flaubert, 1999, p. 345. Par contre, Stendhal, selon Schwyn (1968, p. 94), ne cherche jamais à traduire la musique en paroles ; il se contente plutôt d'y faire allusion : « Oft genügt ihm nur eine Einzelbemerkung, ein Aperçu mit musikalischem Inhalt, manchmal nur das Bruchstück einer musikalischen Vorstellung, die er in einem Nebensatz oder gar nur in zwei oder drei Worten, im Namen einer Oper, einer Arie, einer Operngestalt, eines Komponisten sprachlich zum Ausdruck bringt und in einen Text einstreut. » (Jacobs, 1983, p. 8)

36 Flaubert, 1951, p. 644.

37 Ibid., p. 534.

38 Amodeo, 2007, p. 167.

foyer : « à partir de ce moment, elle n'écoula plus »<sup>39</sup>, commente le narrateur en faisant allusion à l'histoire de Paolo et Francesca dans la *Commedia* de Dante, où un baiser avait interrompu la lecture commune du couple : « quel giorno più non vi leggemmo avante »<sup>40</sup> – telle est la conclusion du récit de Francesca qui peut être considérée, à plus d'un titre, comme l'aïeule d'Emma Bovary<sup>41</sup>.

Mais déjà avant, la disposition affective de celle-ci à l'égard du jeu sur la scène paraissait loin d'être stable. Bien au contraire, elle oscillait constamment entre une identification sans réserve et une soudaine prise de distance, l'opéra se donnant « pour écran sur lequel Emma projette ses désirs et ses regrets. »<sup>42</sup> Dans ses moments lucides, Emma refuse l'illusion créée à l'aide de procédés artistiques, se disant que : « Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l'art exagérait. »<sup>43</sup> Cependant, même reconnu comme tel, le monde artificiel des coulisses ne cesse pas à susciter chez elle de 'vraies' émotions, « des tranches de passions qui entrent en résonance avec des bribes du théâtre intérieur d'Emma, un théâtre fluctuant, contradictoire, éclaté – souvenirs allusifs, raccourcis de vécu, projections, flashes »<sup>44</sup>. Amodeo en conclut :

Es gehört geradezu zu einer ‚richtigen‘ Rezeption der Oper, daß sich der Rezipient der Artifizialität prinzipiell bewußt ist, diese aber als authentische Erfahrung erleben kann.<sup>45</sup>

Cette expérience soi-disant 'authentique' ne serait-elle pas une expérience induite par l'intermédiaire de stratégies inauthentiques ? Stendhal, lui-même un des promulgateurs de la thèse douteuse d'une « disposition naturelle de l'Italien pour la musique »<sup>46</sup>, avoue que seul l'opéra bouffe est en mesure de le mettre dans un état de mélancolie – une réaction qu'il partage avec Mathilde de La Mole dans *Le Rouge et le Noir* qui fond en larmes lorsqu'« une maxime d'amour chantée [...] sur une mélodie digne de Cimarosa [...] pénétra son cœur »<sup>47</sup> :

---

39 Flaubert, 1951, p. 533.

40 *Inf.* V, v. 138.

41 Pour plus de détails à ce propos, voir Schwan, 2015 (sous presse), pp. 121sq.

42 Ringger, 1987, p. 77.

43 Flaubert, 1951, p. 531.

44 Bem, 1987, p. 35.

45 Amodeo, 2007, p. 179.

46 Stendhal : *Vie de Rossini*, cité selon Amodeo, 2007, p. 40.

47 Stendhal, 1952, p. 555. Schwyn (1968, p. 94) signale d'ailleurs qu'il s'agit d'un air inventé sur une « une musique fictive » (cfr. également Ringger, 1985, p. 296, p. 301), comme Mathilde, d'après ce que dit le narrateur, est « un personnage [...] tout à fait d'imagination » (Stendhal, 1952, p. 556). À un autre endroit du roman de Stendhal, dans le chapitre II, 30, intitulé « Une loge aux bouffes », c'est Julien qui joue à l'opéra



Je ne puis être touché jusqu'à l'attendrissement qu'après un passage comique. De là mon amour presque exclusif pour l'opéra buffa. [...] Là seulement dans l'opéra buffa je puis être attendri jusqu'aux larmes. La prétention de toucher qu'a l'opéra seria à l'instant fait cesser pour moi la possibilité de l'être<sup>48</sup>.

Chez Emma et Charles, on peut observer une alternance assez fréquente des sensations. Par conséquent, on n'arrive jamais à discerner une seule et unique passion qui s'avérerait être le moteur de leurs actions, comme l'était, p.ex., la fureur pour Edgar-Lagardy dans la représentation de *Lucia di Lammermoor*. Les petits bourgeois Emma et Charles ne semblent pas capables d'éprouver de grandes émotions. Leur fascination – temporaire, elle aussi – pour l'opéra, le lieu paradigmatique des passions, témoigne de cette déficience, car elle révèle un besoin de compensation, de « transformation héroïco-mythique du vécu bourgeois »<sup>49</sup> et du cercle clos de leur drame domestique.

## En guise de conclusion

Le roman, au 19<sup>e</sup> siècle, se met à incorporer, à dévorer même ce qui lui est impropre. Selon l'hypothèse de Martin von Koppenfels, il exploite les genres dramatiques afin de profiter de leurs réservoirs affectifs<sup>50</sup>. De leur profondeur pathétique, il ne conserve que le spectacle.

Contrairement à Mathilde et Julien dans *Le Rouge et le Noir*, qui, pendant leur soirée commune à l'opéra bouffe, en écoutant la musique italienne,

---

bouffe en cachant ses larmes tant bien que mal derrière un tas de chapeaux. « Cette position lui sauva un ridicule », commente le narrateur, et aussitôt une des dames dans la loge s'aperçoit de ses larmes, qui « faisaient un tel contraste avec la mâle fermeté de sa physionomie habituelle, que cette âme de grande dame [...] en fut touchée. » Quand les regards de Julien et de Mathilde se croisent, Mathilde, elle aussi, a les yeux « brillants de larmes », pleurant « sans nulle retenue », la voix « [p]resque étouffée par ses larmes » (Stendhal, 1952, p. 619). Schwyn (1968, p. 95), se servant d'un vocabulaire emprunté au genre dramatique, voit dans cette scène aux Bouffes une « péripétie », car ici, « [l]a catalyse ne s'opère non seulement sur les sentiments du moment, mais sur le développement de l'action », qui se poursuit par le 'mariage secret' du couple.

48 Stendhal : *Vie de Henry Brulard*, cité selon Warning, 1999, p. 134. À propos des larmes en tant que média de communication non verbale à une époque larmoyante, voir Albert, 1987, p. 240.

49 Ringger, 1987, p. 77.

50 Cfr. Koppenfels, 2007, p. 29.

éprouvent « les transports de la passion la plus vive »<sup>51</sup>, les Bovary ne consomment les grandes passions qu'ils empruntent à l'opéra qu'à petites doses. Ainsi, ce n'est pas par hasard que, à Rouen, ils ratent le dernier acte du *dramma tragico donizettien* : la fin qu'on ne voit pas aurait montré encore une scène extrêmement pathétique, celle de la folie et du suicide de l'héroïne, qui entre sur scène dans sa robe nuptiale tachée du sang de son mari mal-aimé qu'elle vient de tuer. En comparaison à ce dernier « momento terribile » de l'opéra, où Lucie reçoit finalement la mort si ardemment désirée, l'agonie d'Emma Bovary, quoique, elle aussi, en veuille faire une mise en scène esthétique, se passe, on le sait bien, d'une manière beaucoup plus prosaïque, torturante et atroce<sup>52</sup>. Et même au-delà de la mort du protagoniste féminin, la désillusion se poursuit sans fin, se perpétuant à jamais dans la vie lourde et monotone que va mener sa fille Berthe.

En reprenant, pour conclure, les mots célèbres de Charles Bovary au sortir de l'opéra (« cela promet d'être tragique »), qui ont fait office de point de convergence pour nos réflexions, nous devons décevoir les attentes – car son désir du tragique, qui est peut-être aussi le nôtre, ne s'accomplira pas. Dans l'univers

---

51 Stendhal, 1952, p. 555. L'« état d'exaltation » où Mathilde se trouve à l'opéra se prolonge pendant « cette nuit de folie » qu'elle passe seule dans sa chambre, à chanter et à rechanter, en s'accompagnant au piano, « cette cantilène sublime [...] pleine d'une grâce divine » (Stendhal, 1952, p. 556) qu'elle avait entendue chanter l'héroïne sur scène et qui avait fait fonction de catalyseur de son émotion (cfr. Schwyn, 1968). Mais, malgré l'impression que « l'extase se produit une seconde fois », Schwyn (1968, p. 94) admet que « [l]'effet de cette nouvelle frénésie » est opposé, car l'émotion se consume « comme dans une flamme » pendant cet acte quasiment auto-érotique. C'est à cause de cette rupture dans le récit que l'auteur trouve la scène de l'opéra déplacée dans le contexte du roman, comme « collée au récit », et qu'il juge que « l'esthétique du roman en souffre considérablement » (Schwyn, 1968, p. 95). On croirait entendre l'écho des paroles précitées de Charles Bovary qui, face à la mise en scène de *Lucia di Lammermoor* à l'opéra de Rouen, « avouait [...] ne pas comprendre l'histoire – à cause de la musique, qui nuisait beaucoup aux paroles. » (Flaubert, 1951, p. 530). Du moins, Schwyn, à l'époque où il écrit, ne semble pas encore être au courant d'une esthétique du spectaculaire et de ses divers procédés à reproduire à l'intérieur d'un roman. Il est plutôt pris au piège du « malheureux auteur » qui se manifeste dans *le Rouge et le Noir*, affirmant que la description de Mathilde, un « personnage [...] imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui parmi tous les siècles assureront un rang si distingué à la civilisation du XIX<sup>e</sup> siècle », lui « nuira de plus d'une façon. » (Stendhal, 1952, p. 556)

52 Pour une réinterprétation récente de la scène de la mort de Madame Bovary, voir Borsò, 2010, pp. 228sq.

romanesque où se trouve ce personnage, à mi-chemin entre le sublime et le ridicule<sup>53</sup>, aucune tragédie n'aura jamais lieu : sa valeur cathartique restera désormais une éternelle promesse.

## Bibliographie

- Abel, Sam : *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*, Boulder/Oxford, 1996.
- Albert, Mechthild : *Unausgesprochene Botschaften. Zur nonverbalen Kommunikation in den Romanen Stendhals*, Tübingen, 1987.
- Amodeo, Immacolata : *Das Opernhafte. Eine Studie zum ‚gusto melodrammatico‘ in Italien und Europa*, Bielefeld, 2007.
- Bauer, Lydia : *Ein italienischer Maskenball. Stendhals *Chartreuse de Parme* und die *commedia dell'arte**, Frankfurt a. M. et al., 1998.
- Bem, Jeanne : « Flaubert, théâtre/roman : la dimension théâtrale de l'écriture romanesque », dans de Toro, Alfonso (éd.) : *Gustave Flaubert. Procédés Narratifs et Fondements Épistémologiques*, Tübingen, 1987, pp. 31-41.
- Borsò, Vittoria : « ‚Bio-Poetik‘. Das ‚Wissen für das Leben‘ in der Literatur und den Künsten », dans Asholt, Wolfgang/Ette, Ottmar (éd.) : *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven*, Tübingen, 2010, pp. 223-246.
- Döhring, Sieghart : « *Le Roi s'amuse. Rigoletto*: vom ‚drame‘ zum ‚melodramma‘ », dans Gier, Albert (éd.) : *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Librettoforschung*, Heidelberg, 1986, pp. 239-247.
- Donizetti's *Lucia di Lammermoor*. Edited by Burton D. Fisher, Miami, 2002.
- Flaubert, Gustave : *Madame Bovary*, dans *Œuvres I. Texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil*, Paris, 1951, pp. 303-645.
- Flaubert, Gustave : *Madame Bovary. Préface, notes et dossier par Jacques Neefs*, Paris, 1999.
- Jacobs, Helmut C. : *Stendhal und die Musik. Forschungsbericht und kritische Bibliographie 1900-1980*, Frankfurt a. M./Bern/New York, 1983.
- Koppenfels, Martin von : *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, München, 2007.

---

53 Cfr. la caractérisation subtile de Charles chez Schulz-Buschhaus, 1993, pp. 12sq.  
 Uta Felten, Nicoleta Bazgan, Kristin Mlynek-Theil and Kerstin Küchler - 978-3-653-97818-6  
 Downloaded from PubFactory at 01/11/2019 10:44:31AM  
 via free access

- Michot, Pierre : « La soirée à l'opéra : étude d'un thème littéraire », dans *L'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, 1982, pp. 559-578.
- Pfeiffer, K. Ludwig : « Die (Neu-)Inszenierung des Anthropologischen: Zur Funktionsgeschichte von Theater und Oper », dans *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge II – 1/1992, pp. 7-30.
- Ringger, Kurt : « L'imaginaire de l'opéra chez Stendhal », dans Colesanti, Massimo et al. (éds.) : *Stendhal, Roma, l'Italia. Atti del Congresso Internazionale (Roma, 7-10 novembre 1983)*, Rom, 1985, pp. 293-308.
- Ringger, Kurt : « 'Lucia di Lammermoor' ou les regrets d'Emma Bovary », dans Berthier, Philippe/Ringger, Kurt (éds.) : *Littérature et Opéra. Colloque de Cérisy 1985*, Grenoble, 1987, pp. 69-79.
- Roloff, Volker : « Theater und Roman. Anmerkungen zur Intermedialität im Roman des 19. Jahrhunderts », dans Nitsch, Wolfram/Teuber, Bernhard (éds.) : *Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, Tübingen, 2002, pp. 307-326.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich : « Charles Bovary. Probleme der Sympathiesteuerung und der Figurenkohärenz in einem Flaubertschen Roman » (1993), dans id. : *Das Aufsatzwerk*, <http://gams.uni-graz.at/o:usb-067-184>, pp. 1-16 (18 janvier 2015).
- Schwan, Tanja : « Entre ne rien dire et ne dire que des riens : les poétiques de Flaubert, Manzoni et Clarin », dans Albizu, Cristina et al. (éds.) : *Vox et silentium. Études de langue et littérature romanes/Studi di linguistica e letteratura romanza/Estudios de lingüística y literatura románicas*, Frankfurt a. M., 2015, pp. 113-128 (sous presse).
- Schwyn, Walter : *La musique comme catalyseur de l'émotion stendhalienne*, Thèse, Université de Zurich, 1968.
- Stallknecht, Fabian A. : *Dramenmodell und ideologische Entwicklung der italienischen Oper im frühen Ottocento*, Stuttgart/Weimar, 2001.
- Stendhal : *Le Rouge et le Noir*, dans *Romans et nouvelles I. Édition établie et annotée par Henri Martineau*, Paris, 1952, pp. 193-699.
- Warning, Rainer : « Gespräch und Aufrichtigkeit. Repräsentierendes und historisches Bewußtsein bei Stendhal », dans id. : *Die Phantasie der Realisten*, München, 1999, pp. 89-139.

José Moure

## Dispositifs et formes de perception pré-cinématographiques dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle

### Abstract

Despite the different sociocultural paradigms that determine the appearance of the camera obscura and the cinematograph – the former being a model of the 17<sup>th</sup>/18<sup>th</sup> century and the latter emerging at the end of the 19<sup>th</sup> century – the apparatus of the camera obscura as well as the one of phantasmagoria can be considered as pre- cinematographic forms. They both reflect the influence of the ways in which the subject is placed within a specific technical arrangement that leads to the creation of a spectator, an effect that is intensified later on by the apparatus of cinematograph and panorama. As this contribution will show, even the hustle and bustle within the prospering cities, the “spectacle de la vie moderne,” as well as the literary visions of Villiers de l’Isle-Adam, Jules Verne, Herbert George Wells, Brander Matthews, Paul Valéry and other authors track back to these changes of perception and often even express the expectations towards the new technical possibilities.

« Qu’est-ce que la fameuse caverne de Platon – se demande Paul Valéry en 1939, à l’occasion du Centenaire de la photographie – si ce n’est déjà une chambre noire, la plus grande, je pense que l’on ait jamais réalisée. S’il eût réduit à un très petit trou l’ouverture de son antre, et revêtu d’une couche sensible la paroi qui lui servait d’écran, Platon, en développant son fond de caverne, eût obtenu un gigantesque film<sup>1</sup>. » Ce « gigantesque film » pourrait ressembler en tout point au spectacle lumineux qu’en 1588, le savant Giambattista della Porta, dans la seconde édition de son célèbre *Magiae naturalis*, raconte avoir organisé, en utilisant la technique de la *camera obscura* :

Je ne sais si on pourrait trouver chose plus ingénieuse et plus belle pour faire plaisir à des grands seigneurs que de leur montrer dans une chambre obscure, sur des draps blancs, des chasses, des banquets, des batailles d’ennemis, des jeux et finalement tout ce qui nous plaît, aussi nettement et clairement et avec autant de détails que s’ils étaient devant

---

1 Valéry, « Discours du centenaire de la photographie », 1939.

vos yeux. Qu'il y ait en face de la chambre, où vous avez décidé de faire cette représentation, une plaine spacieuse qui puisse être librement illuminée par le soleil. Dans cette plaine, vous disposerez des arbres, des maisons, des forêts, des montagnes, des rivières, ainsi que des *animaux réels ou imités* avec art, en bois ou en quelque autre matière. Vous devez y intégrer des enfants qui animent le tableau, comme nous avons l'habitude de le faire dans les intermèdes des comédies, des cerfs, des sangliers, des rhinocéros, des éléphants, des lions et autant d'autres créatures qu'il vous plaira ; puis ils doivent sortir de leur tanière un à un et aller dans la plaine. Les chasseurs doivent arriver avec épieux, filets et autres instruments nécessaires pour représenter une chasse ; faites sonner les cors, les trompettes, les conques marines. Ainsi ceux qui seront dans la chambre verront les arbres, les animaux, les visages des chasseurs, et tout le reste si naturels qu'*ils ne sauront juger si c'est vérité ou illusion*. Les épées tirées, touchées par le soleil, étincelleront à l'intérieur de la chambre au point de faire peur. J'ai de nombreuses fois offert de tels spectacles à mes amis qui les ont regardés *avec grand étonnement et stupeur* : même avec des explications de philosophie et de perspective, ils ne voulurent pas croire que ce qu'ils avaient vu étaient des choses naturelles, jusqu'à ce que, ouvrant la porte, je leur fis connaître l'artifice<sup>2</sup>.

Della Porta décrit ici un spectacle dont il conçoit la mise en scène visuelle et sonore. Il recourt à l'usage de la *camera obscura* pour projeter des images à la fois en mouvement, en couleurs et sonores et mettre en scène un véritable spectacle lumineux qu'il montrait à ses amis émerveillés. Il détourne ainsi la *camera obscura* de sa vocation scientifique pour la transformer en un théâtre optique capable de projeter des histoires mises en scènes et des visions fantastiques. Il préconise de placer en face de la camera obscura, des décors (« *des arbres, des maisons, des forêts, des montagnes, des rivières* »), de faire intervenir des acteurs déguisés en animaux de toutes sortes, de « *faire sonner les cors, les trompettes et les conques marines* ». L'observateur de la chambre noire devient spectateur, et la chambre noire devient une salle obscure où, sur un écran blanc, se projette le spectacle d'images lumineuses et animées, en tout point ressemblantes aux choses et merveilles de la nature. Pourtant, contrairement à ce que pourrait laisser croire cette évocation et une tentation téléologique de lire le passé à la lumière du présent, pas plus que Platon, della Porta n'a inventé, ni même imaginé le cinéma avant le cinéma.

Le paradigme dont relève la *camera obscura* n'est pas celui dans lequel s'inscrira et que contribuera à configurer le cinématographe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la chambre noire est, comme l'a rappelé Jonathan Crary, « le modèle le plus fréquemment utilisé pour rendre compte de la vision humaine et pour représenter la relation entre un sujet percevant et

2 Della Porta, 2012, pp. 43-44.

le monde extérieur<sup>3</sup> ». À la fois phénomène de l'optique physique connu depuis l'antiquité, dispositif d'observation scientifique, d'expérimentation et de spectacle qui s'est construit et perfectionné au fil du temps, la *camera obscura* a contribué à articuler d'une manière inédite la science et l'art, la pensée et la technique, la vérité et l'illusion, à affirmer le pouvoir de connaissance de la vue et à instituer un rapport nouveau au visible. À l'instar du Cinématographe, l'une de ses caractéristiques majeures est de fournir une « reproduction » de la réalité extérieure. Léonard de Vinci fut l'un des premiers à souligner l'extraordinaire pouvoir de la chambre noire pour capturer les images de la réalité que la lumière fait circuler dans l'espace et pour les transporter telles quelles où on le désire : « *Tous les objets illuminés transmettront leur ressemblance à travers ce trou*<sup>4</sup> ». Dès 1569, dans la *Pratique de la perspective*, Daniele Barbaro affirme qu'en pratiquant un trou dans le volet d'une fenêtre, en y appliquant des « lunettes pour vieillards » et en faisant l'obscurité dans la pièce, sur une feuille de papier, on voit « *les formes telles qu'elles sont, ainsi que les dégradés et les couleurs, les ombres et les mouvements, les nuages, le tremblement de l'eau et tout ce qui se peut voir* ». Elle apparaît même en 1626, au jésuite et mathématicien Jean Leurechon, comme « *l'une des plus belles expériences optiques* », permettant de saisir, ce qu'aucun tableau ne pourrait restituer, le « *mouvement continué* » de la nature, le flux du temps qui passe, d'observer « *le mouvement des oiseaux, ou autres animaux, et le tremblement des plantes agitées du vent*<sup>5</sup> ». On croirait l'évocation d'une Vue Lumière..., à ceci près que l'expérience optique à laquelle fait référence Jean Leurechon est fondamentalement différente de celle vécue par les premiers spectateurs du cinématographe. Certes l'observateur de la *camera obscura*, comme le spectateur de cinéma, situé dans une pièce obscure, est isolé du monde extérieur ; certes l'image qu'il regarde est séparée de son objet, mais comme le remarque Jonathan Crary, sa présence dans la chambre, contrairement à celle du spectateur face à l'écran du cinématographe, est « marginale, supplémentaire, indépendante des rouages de la représentation<sup>6</sup> ».

À cette conception objective et désincarnée de la vision à l'âge classique dont la *camera obscura* constitue le paradigme dominant, le XIX<sup>e</sup> siècle substitue de nouveaux modèles visuels dont non seulement l'homme n'est plus absent, mais qui font du sujet observant, dans ses dimensions physiologiques, sociales et même politiques, le centre de gravité de la vision. Ces nouveaux modèles de vision

---

3 Crary, 1994, p. 56.

4 De Vinci, Codex Atlanticus (1478-1518).

5 Leurechon, 1626, pp. 3-4/2012, pp. 47-48.

6 Crary, 1994, p. 73.

s'incarnent dans des dispositifs variés qui, en modifiant la posture physique et psychique du spectateur, l'ont contraint à de nouveaux modes d'exercice du regard et ont donné naissance à un nouvel inconscient visuel. Si l'on peut qualifier ces dispositifs ou formes d'expériences visuelles de « pré-cinématographiques », c'est moins parce qu'ils annoncent le cinéma, que parce qu'ils mettent en place les conditions perceptives et imaginaires de sa réception.

Nombreux sont les textes littéraires qui témoignent de ce profond bouleversement de la sensibilité et des modes de perception qui s'est opéré au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Qu'ils décrivent des dispositifs de spectacle qui induisent un nouveau rapport du spectateur aux images et à leur projection, qu'ils rendent compte de nouvelles façons d'expérimenter le monde et de répondre à l'accélération du temps social à l'ère de la révolution industrielle, ou qu'ils rêvent d'un avenir proche où les moyens illimités de la télé-vision et de la télé-communication généralisée contribueraient à l'extension du domaine du visible, ces textes permettent de prendre la mesure du contexte technique, culturel et social dans lequel a germé l'idée de cinéma : une idée qui s'incarne dans un spectacle, dans un nouveau mode de perception du réel et dans un médium.

### La fantasmagorie : un spectacle pré-cinématographique ?

« *Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé*<sup>7</sup> » affirme Théophile Gautier, en 1841. Parmi ces spectacles purement oculaires qui se sont multipliés au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, assurant, comme l'écrit très bien Raymond Bellour, « par les puissances de l'optique une transformation du théâtre<sup>8</sup> » (spectacles de lanterne magique, panorama, diorama, théâtre optique, etc.) et supposant, par leurs dispositifs, « le point de vue perspectif d'un spectateur en même temps individuel et collectif, captivé par les illusions variées d'un mouvement demeurant en deçà du rendu *réel* de la vie<sup>9</sup> », la fantasmagorie occupe une place particulière. Perfectionnement de la lanterne magique, instrument politique et pédagogique des Lumières, spectacle initialement destiné à instruire en démystifiant les croyances et contes anciens, elle devient au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, plus qu'un type de représentation : un modèle de l'imaginaire fantastique qui propose une nouvelle articulation entre le visible et l'invisible, une manière d'écrire et de « penser le rapport fascinant et déceptif qui existe entre la réalité et la conscience qui la

---

7 Dans La Presse, 23 novembre, 1841.

8 Bellour, 2009, p. 40.

9 Ibid.



reflète, la transforme et la transfigure<sup>10</sup> ». Décrite, expliquée et presque banalisée par les scientifiques et philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle, la lanterne magique trouve avec la fantasmagorie l'occasion non seulement de bouleverser ses techniques (faire se déplacer, cachée derrière l'écran, sur des rails ou des roues, une lanterne magique perfectionnée dite « fantascope »), mais aussi de renouveler ses sujets et de réaffirmer ses pouvoirs : elle signe un nouveau pacte avec le diable et entraîne les spectateurs en-deçà des territoires illuminés par la raison.

Même si les initiateurs des spectacles de fantasmagorie, les premiers fantasmagores, le mystérieux Paul Philidor, apparu en Allemagne en 1786, puis le célèbre Étienne-Gaspard Robert, dit Robertson, qui commence sa longue carrière à Paris en 1798, affirment vouloir lutter contre les superstitions et se déclarent les serviteurs de la science, une science qui elle-même se met au service de la métaphysique, c'est la magie qu'ils font triompher et la peur qu'ils répandent. Dans un état de veille hypnotique qui abolit tous les systèmes individuels de défense face aux agressions des images<sup>11</sup>, les spectateurs assistent à un spectacle total, mouvementé, dont le dispositif leur est caché, qui sollicite la vue, l'ouïe et l'odorat et mêle figures lumineuses et comédiens déguisés en spectres. Ils voient des ombres, des fantômes, des squelettes, le diable, des revenants (hommes célèbres récemment disparus: Mirabeau, Danton, Marat...) sortir de la nuit et de toute part, envahir leur espace de réception et leur tendre la main jusqu'à presque les toucher. L'écran n'est plus une paroi qui sépare, mais une porte de communication entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts, du présent et du passé, des corps et des esprits. La scène et la salle se confondent en un espace fantastique de projection où l'optique et l'imagination ne font plus qu'un et où, dans un dérèglement total de tous les sens, immergé dans sa propre vision, malmené, le spectateur fait l'expérience hallucinatoire d'une représentation qui semble conférer au rêve une réalité sensible. La puissance et la notoriété de ces spectacles sont telles que le néologisme « fantasmagorie » est très vite entré dans le langage commun pour désigner, de façon figurée, d'abord des tableaux mouvants qui passent devant les yeux d'un observateur, puis plus généralement des visions ou apparitions irréelles qui ont force d'hallucination.

Pour un romancier visionnaire comme Balzac, la fantasmagorie est une métaphore puissante pour mettre en scène un processus de perception hallucinatoire, où, dans un jeu de glissement entre images intérieures et sensations extérieures,

---

10 Milner, 1982, p. 23.

11 Certains fantasmagores n'hésitent pas à électrocuter par des décharges électriques leur public et à le droguer en diffusant dans la salle des vapeurs d'opium.

le rêve de la réalité se substitue à la réalité elle-même. Dans sa nouvelle *Jésus de Flandre* (1846), il décrit l'hallucination dont son personnage-narrateur dit avoir fait l'expérience en entrant dans une église : une expérience fantasmagorique décrite moins comme vision née de l'imagination que comme une expérience perceptive, purement optique produite par l'effet mécanique des yeux :

[...] j'entrai machinalement dans cette église du couvent, dont les tours grises m'apparaissaient alors comme des fantômes à travers les brumes de la mer [...]. L'effet mécanique de mes yeux me faisait seul embrasser le dédale imposant de tous les piliers [...]. À force de regarder ces arcades merveilleuses, ces arabesques, ces festons, ces spirales, ces fantaisies sarrasines qui s'entrelaçaient les unes dans les autres, bizarrement éclairées, mes perceptions devinrent confuses. Je me trouvai, comme sur la limite des illusions et de la réalité, pris dans les pièges de l'optique et presque étourdi par la multitude des aspects. [...] Au sein de cette atmosphère vaporeuse qui rendit toutes les formes indistinctes, la dentelle des roses resplendit tout à coup<sup>12</sup>.

L'illumination soudaine du décor s'accompagne de la mise en mouvement d'un spectacle total (« *Un tremblement total caressant disloqua l'édifice, dont les frises se remuèrent avec de gracieuses précautions. Plusieurs gros piliers eurent des mouvements graves comme est la danse d'une douairière [...]*<sup>13</sup> ») qui s'offre alors au personnage-narrateur, faisant appel à tous ses sens (« *Les orgues parlèrent, et me firent entendre une harmonie divine à laquelle se mêlèrent des voix d'ange, musique inouïe [...]. Quelques encensoirs répandirent une odeur douce qui pénétra mon âme en la réjouissant*<sup>14</sup>. »), engageant tout son corps jusqu'à affecter ses nerfs (« *J'étais moi-même doucement agité comme sur une escarpolette, qui me communiquait une sorte de plaisir nerveux [...]. Je me sentis soulevé par une puissance divine qui me plongea dans une joie infinie, dans une extase molle et douce. J'aurais, je crois, donné ma vie pour prolonger la durée de cette fantasmagorie [...]*<sup>15</sup>. »). Cette émotion nerveuse que ressent le personnage de Balzac produite par cette expérience perceptive qui sollicite tous ses sens n'est pas sans rappeler la réaction de l'écrivain russe Maxime Gorki, quand, en juillet 1896, découvrant le Cinématographe des frères Lumière, à la Foire de Nijni-Novgorod, il constate : « *Quoi qu'il en soit, cela ébranle les nerfs.* », puis se demande à propos de la nouvelle invention :

---

12 Balzac, 1979, pp. 321-324.

13 Ibid.

14 Ibid.

15 Ibid.

*Mais sa portée est-elle si grande qu'elle puisse égaler pareille déperdition de puissance nerveuse ? Son utilité est-elle capable de justifier la tension nerveuse dépensée lors d'un pareil spectacle ? C'est la question importante, d'autant plus que nos nerfs sont de plus en plus sollicités et affaiblis, de plus en plus irrités, qu'ils réagissent de moins en moins aux simples impressions de l'existence ordinaire et cherchent de plus en plus avidement des impressions nouvelles, excitantes, inattendues, brûlantes, étranges<sup>16</sup>.*

Plus que les nerfs du spectateur, c'est sa vie même qui est mise à l'épreuve dans la représentation fantasmagorique de lanterne magique que décrit, en 1888, l'écrivain suédois August Strindberg dans son court roman, *Tschandala*, dont l'histoire se déroule au XVII<sup>e</sup> siècle, sous le règne de Charles XI. Le héros, Maître Andréas, se venge d'un tzigane superstitieux en projetant des images terrifiantes sur la fumée d'un feu de tourbe. La lanterne de peur devient la lanterne de mort : la victime est le spectateur qui finit par mourir de terreur, « tenu captif par un lien invisible », le reliant à une fantasmagorie qui surpasse « le rêve en réalité palpable » :

Dans ses cachettes, [Maître Andréas] avait un instrument nouvellement découvert par le père jésuite Athanasius Kircher. Pour des motifs inconnus mais peut-être assez jésuitiques, on l'appelait la lanterne magique ou *laterna magica*. Grâce à elle on pouvait projeter des vues lumineuses sur les murs, sur de la fumée ou sur n'importe quel autre fond d'assez bonne consistance. [...] Une seule chose était certaine pour lui à savoir qu'une représentation qui pouvait surpasser le rêve en réalité palpable devait avoir un effet encore plus accablant, destructeur [...]. Il peignit donc ses images larges et grossières pour qu'elles puissent être facilement comprises par le tzigane et il prépara sa lanterne magique, afin que les images agissent sans que la lanterne fût visible, le faisceau lumineux devait venir de derrière le spectateur, mais il fallait aussi être préparé à ce que la victime se retourne pour chercher d'où venaient les projections et, pour ne pas être obligé d'éteindre la lampe ou de la voiler, il assembla trois tubes en forme de triangle, les remplit de phosphore et les plaça autour du faisceau lumineux de la lanterne de sorte que l'ensemble puisse ressembler à l'œil qui voit tout, au-dessus de l'autel de l'église et que le tzigane puisse choisir soit qu'il veuille le concevoir comme l'œil de Dieu, qui aveuglait, ou comme l'œil gravé sur l'arbre, là-bas dans la forêt.

[...]

L'obscurité était venue, on alluma les lanternes. C'était un soir couvert et un vent faible bruissait à travers les joncs de l'étang.

Le cerveau du bohémien était enflammé par l'effort, le vin et des quantités d'imaginaires qui voulaient s'exprimer. [...]

Quand le professeur au bout de cinq heures le jugea suffisamment amolli, son cerveau assez préparé pour suivre tous les ordres de l'exorciste, il l'abandonna enfin et le

---

16 Gorki, 2008, p. 55.

laissa exploser tout seul. Avec son esprit et sa pensée plus forts, il dirigea la marche des idées de l'autre et maintenant que la nuit était tombée, les ténèbres épaisses et que le vent bruissait mystérieusement, il commença à raconter des histoires de fantômes.

[...]

Il alluma la lanterne et l'on aperçut presque aussitôt une forme féminine vêtue de noir avec un voile blanc paraître dans la fumée de la tourbe.

Le tzigane eut encore l'air de ne rien remarquer, mais lorsque la forme bougea, au prochain souffle du vent, il se dressa en sursaut et regarda fixement le feu.

Pour ne pas lui donner le temps d'étudier l'image avec plus de précision, le professeur la fit alternativement disparaître et réapparaître dans la fumée et, selon qu'il passait et retirait son verre de la lanterne, le tzigane bougeait, sautait en l'air et retombait.

C'était comme si le professeur le tenait par un cordon et le mettait en mouvement d'une pression de son doigt.

Lorsqu'il eut capturé l'attention du tzigane, il projeta la forme gigantesque du gardien sur l'écran de brume.

[...] En déplaçant la vis de la lentille, il fit se rapprocher l'image de plus en plus et il entendit le tzigane hurler doucement, d'une manière monotone et continue, comme s'il était fou [...].

Mais le tzigane demeura debout comme une statue et il ne bougea pas un muscle lorsque de la fumée de la tourbe, une couleuvre s'avança en rampant, exactement comme si elle était vivante avec ses yeux jaunes et sa langue fourchue.

L'image était là, si nette et si exacte dans ses couleurs que le tzigane ne pouvait moins faire que de la voir.

Et il la vit, en effet, se mouvant en lobes naturels, suivant le mouvement ondulé de la fumée, la crampe tétanique de la victime commença à se desserrer et son corps se mut, d'abord en mesure avec les mouvements du serpent, mais, enfin il commença à tordre ses épaules et son cou comme un homme qui nage et avance dans l'eau d'un mouvement sinueux.

Quand le professeur pensa que c'était suffisant et que la fatigue mettrait fin à l'envoûtement, il glissa un nouveau verre dans la lanterne et sur la tache de fumée la plus remarquable, la couleuvre se transforma en rat.

Le tzigane s'inclina doucement vers le sol, ramena ses jambes au-dessous de lui et, produisant un sifflement, il enfonça son nez dans tous les trous de taupe qu'il put trouver non sans regarder de temps en temps vers le haut l'image dans la fumée. Elle semblait le tenir captif comme un lien invisible.

Son cerveau avait maintenant pris le mouvement voulu et le chemin qu'il devait parcourir était si clairement désigné qu'avant même l'apparition de l'image suivante, la victime s'était levée à quatre pattes en gardant toutefois la couverture blanche autour d'elle ; lorsque l'image des chiens apparut dans la fumée elle était déjà prête à faire entendre des aboiements terribles comme si elle n'avait fait qu'attendre cela. On entendit alors un vacarme effroyable venant de l'escalier arrière de la maison et la porte claqua huit fois tandis que les huit chiens affamés s'élançaient au-dehors pour sauter sur l'impertinent chien étranger.

À l'instant même, le professeur prévit ce que serait la fin et, pour la hâter, il abaissa la lanterne de sorte que l'image du chien tomba exactement sur la surface blanche.

La meute ne pouvait pas se tromper et, dans une masse furieuse et glapissante, les huit se jetèrent sur leur maître et le mordirent à mort<sup>17</sup>.

Du spectateur émerveillé de della Porta qui observe, libre, caché du monde, une représentation lumineuse se déroulant en dehors de lui, au spectateur victime de Strindberg, agressé par des projections d'images qui semblent le tenir captif et agir sur son propre corps, du dispositif de la *camera obscura* à celui de la fantasmagorie..., c'est la redéfinition du statut du spectateur qui se joue, et avec elle la place qui lui est assignée, son assujettissement physique et psychique aux images : un assujettissement ou une subjectivité physique que les différents spectacles visuels qui verront le jour tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le panorama, le diorama, le théâtre optique et surtout le cinématographe, ne feront qu'intensifier.

## **Le spectacle de la vie moderne : une expérience pré-cinématographique ?**

Plus encore peut-être que le spectacle des salles obscures de la fantasmagorie, du panorama ou du diorama, le spectacle de la vie moderne, celui de la grande ville et de ses foules, celui des boulevards et des grands magasins ou celui proposé par les nouveaux moyens de transports comme le train, invite l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle à de nouveaux modes de consommation et de perception visuels qui inscrivent en eux l'accélération des rythmes de la cité et des machines. Le flâneur ou l'homme de la foule, le voyageur en train, le consommateur des grands magasins deviennent des spectateurs d'un nouveau type, immergés dans le spectacle en mouvement d'un monde (celui de la révolution industrielle, du développement du capitalisme, de l'explosion de la ville...) qui ne cesse de solliciter et d'exciter son regard.

### **L'œil du flâneur**

Avant Baudelaire, Victor Fournel, dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, en 1858, dresse un portrait du flâneur, ce « badaud intelligent et consciencieux, destiné à jouer les premiers rôles dans la République de l'art » :

Cet homme-là est un daguerréotype mobile et passionné qui garde les moindres traces, et en qui se reproduisent, avec leurs reflets changeants, la marche des choses, le mouvement de la cité, la physionomie multiple de l'esprit public, des croyances, des antipathies et des admirations de la foule. [...]

---

17 Strindberg, 1990, pp. 289-303.

Vous connaissez *L'Homme de la foule* de Poe, le conteur étrange et profond, un Hoffmann réaliste et mathématicien aux fantaisies poignantes. Il a décrit là en quelques pages d'une énergie pittoresque et concise, les sensations d'un observateur, qui de la vitre d'un café, regarde circuler les passants dans les rues de Londres, et s'attache à la poursuite d'un homme dont la démarche et la physionomie lui annoncent quelque mystère à découvrir.

Comme Poe, je me suis bien souvent isolé dans la foule, au milieu de la rue pour me changer en spectateur et m'asseoir au parterre de ce théâtre improvisé. Il m'est arrivé de regarder, ainsi qu'en une lanterne magique, toutes ces ombres qui dansaient devant moi [...] <sup>18</sup>.

Ce spectateur-flâneur, assis au parterre de la vie moderne, isolé dans la foule, regardant défiler le spectacle mouvant de la rue et de ses ombres qui dansent devant lui, ressemble à s'y méprendre aux premiers spectateurs du cinématographe Lumière. Pour ces spectateurs, comme pour le parfait flâneur dont parle Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*, qui « *entre dans la foule comme un immense réservoir d'électricité* » et que le poète compare « *à un kaléidoscope doué de conscience* » : « *c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi : voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde*<sup>19</sup> », tel n'est-il pas le désir qu'assouvira le cinéma. Car, comme le souligne Stanley Cavell :

Quand on visionne des films, le sentiment d'être invisible est l'expression de la dimension privée et de l'anonymat modernes. C'est comme si la projection du monde expliquait les formes qui nous sont propres d'être-inconnu et de notre incapacité à connaître. L'explication n'est pas tant que le monde va son chemin en nous laissant sur le bord de la route, mais plutôt que nous sommes dé-placés, exilés de notre habitation naturelle dans le monde, que nous sommes placés à distance du monde. L'écran triomphe de notre éloignement imposé ; il fait apparaître le dé-placement, l'exil, comme notre condition naturelle<sup>20</sup>.

## L'œil du voyageur

Cette condition naturelle de dé-placement que l'écran impose à notre perception du monde est celle qu'a éprouvée l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle quand il a fait l'expérience des premiers voyages en train. Voyageur immobile, à l'intérieur du wagon, il voit défiler, à grande vitesse, sur l'écran de la fenêtre, les entrevues fuyantes d'un paysage éclaté dont les fragments sont livrés à des combinaisons inédites

<sup>18</sup> Fournel, 1858, p. 262 et p. 269.

<sup>19</sup> Baudelaire, 1976, pp. 691-692.

<sup>20</sup> Cavell, 1999, p. 71.

qui modifient sa perception, faisant épouser à son œil le mouvement et la vitesse de la machine.

Victor Hugo dans une lettre à sa fille Adèle, datant du 22 août 1837, décrit le plaisir que lui a procuré cette expérience visuelle qui met la perception en mouvement et dissout les formes et les contours des paysages :

C'est un mouvement magnifique, et qu'il faut avoir senti pour s'en rendre compte. La rapidité est inouïe. Les fleurs du bord du chemin ne sont plus des fleurs, ce sont des taches ou plutôt des raies rouges et blanches ; plus de points, tout devient raie ; les blés sont de grandes chevelures jaunes, les luzernes sont de longues tresses vertes ; les villes, les clochers et les arbres dansent et se mêlent follement à l'horizon ; de temps en temps, une ombre, une forme, un spectre debout paraît et disparaît comme l'éclair à côté de la portière [...] <sup>21</sup>.

Benjamin Gastineau dans son feuilleton, *La Vie en chemin de fer*, évoque, en 1861, lui aussi, le spectacle mobile et changeant qui s'offre à l'œil du voyageur en chemin de fer :

Le coup de piston de la locomotive fait entrer dans cette immense ronde de quelques secondes, dans ces angles visuels détruits à peine formés, tableaux mouvants, tous les aspects de la nature ; les montagnes se succèdent comme les vagues d'un océan en furie, les forêts ondulent sous le ciel bleu, la rivière argente de ses nappes blanches la verte prairie, les perspectives s'ouvrent à travers les bois et les gorges ; – la mer surgit tout à coup avec son infini et ses voiles blanches, pour disparaître aussitôt derrière les mornes et les hautes falaises. [...]

Dévorant un espace de quinze lieues à l'heure, la vapeur, puissant machiniste, enlève les portants, les décorations, change à chaque instant les points de vue, apporte coup sur coup au voyageur ébouriffé scènes gaies, scènes tristes, intermèdes burlesques, fleurs brillantes d'un feu d'artifice, visions qui s'évanouissent à peine apparues, met en mouvement la nature qui revêt toutes les robes grises et claires, montre des squelettes et des amoureux, des nuages et des rayons, de riantes perspectives et de sombres aspects, des noces, des baptêmes et des cimetières. Il faut avoir la philosophie synthétique du coup d'œil. C'est la revue des joies et des tristesses humaines, un défilé d'épisodes les plus heurtés, les plus opposés [...].

Avant la création des chemins de fer, la nature ne palpait plus ; c'était une Belle-au-bois-dormant, une froide statue, un végétal, un polype ; les lieux mêmes paraissaient immuables. Le chemin de fer a tout animé, tout mobilisé. Le ciel est devenu un infini agissant, la nature une beauté en action <sup>22</sup>.

---

21 Hugo, 1892, p. 118.

22 Gastineau, 1861, pp. 26-50.

## L'œil du consommateur

Si le train met en mouvement la nature et offre au voyageur le défilé cinématographique de paysages, de scènes et de visions qui s'évanouissent à peine apparues, multipliant les « angles visuels détruits à peine formés », le grand magasin propose au regard des Parisiens ou plutôt des Parisiennes une machinerie optique tout aussi complexe, entièrement vouée au plaisir de l'œil, dont Émile Zola décrit la mise en action quand l'impulsion de l'achat devient pulsion scopique, quand le plaisir de voir jusqu'à l'aveuglement se confond avec le désir d'acheter :

[...] de l'autre côté de la rue, ce qui la passionnait, c'était le *Bonheur des Dames*, dont [Denise] apercevait les vitrines, par la porte ouverte. Le ciel demeurait voilé, une douceur de pluie attiédissait l'air, malgré la saison ; et, dans ce jour blanc, où il y avait comme une poussière diffuse de soleil, le grand magasin s'aimait, en pleine vente.

Alors, Denise eut la sensation d'une machine, fonctionnant à haute pression, et dont le branle aurait gagné jusqu'aux étalages. Ce n'étaient plus les vitrines froides de la matinée ; maintenant, elles paraissaient comme chauffées et vibrantes de la trépidation intérieure. Du monde les regardait, des femmes arrêtées s'écrasaient devant les glaces, toute une foule brutale de convoitise. Et les étoffes vivaient, dans cette passion du trottoir : les dentelles avaient un frisson, retombaient et cachaient les profondeurs du magasin, d'un air troublant de mystère ; les pièces de drap elles-mêmes, épaisses et carrées, respiraient, soufflaient une haleine tentatrice ; tandis que les paletots se cambraient davantage sur les mannequins qui prenaient une âme, et que le grand manteau de velours se gonflait, souple et tiède, comme sur des épaules de chair, avec les battements de la gorge et le frémissement des reins. Mais la chaleur d'usine dont la maison flambait, venait surtout de la vente, de la bousculade des comptoirs, qu'on sentait derrière les murs. Il y avait là le ronflement continu de la machine à l'œuvre, un enfournement de clientes, entassées devant les rayons, étourdies sous les marchandises, puis jetées à la caisse. Et cela réglé, organisé avec une rigueur mécanique, tout un peuple de femmes passant dans la force et la logique des engrenages<sup>23</sup>.

Du spectateur-flâneur au spectateur-consommateur en passant par le spectateur-voyageur..., de l'œil de l'homme de la foule, véritable « *daguerréotype mobile* », à l'œil des Parisiens<sup>24</sup> évoqué par Balzac dans *Gaudissart II*, « *le plus avide*

23 Zola, 1964, p. 402.

24 Cet œil, écrit Balzac, « *consomme des feux d'artifice de cent mille francs, des palais de deux kilomètres de longueur sur soixante pieds de hauteur en verres multicolores, des féeries à quatorze théâtres tous les soirs, des panoramas renaissants, de continuelles expositions de chefs-d'œuvre, des mondes de douleurs et des univers de joie en promenade sur les Boulevards ou errant par les rues ; des encyclopédies de guenilles au carnaval, vingt ouvrages illustrés par an, mille caricatures, dix mille vignettes, lithographies et gravures* » (Balzac, 1977, pp. 847-848).



*et le plus blasé qui se soit développé chez l'homme depuis la société romaine, et dont l'exigence est devenue sans borne grâce aux efforts de la civilisation*<sup>25</sup> », en passant par l'œil du voyageur en chemin de fer qui, devant « *le défilé d'épisodes les plus heurtés, les plus opposés* », doit avoir « *la philosophie synthétique du coup d'œil* »..., du spectacle de la rue à celui des vitrines en passant par le spectacle des « tableaux mouvants » défilant aux portières des wagons de la locomotive..., c'est toujours à des images mouvantes, multiples et fugitives que l'homme moderne du XIX<sup>e</sup> siècle doit apprivoiser sa perception : une perception « pré-cinématographique » qui fait corps avec le monde dans lequel elle est immergée, une perception inquiète, fragmentée, instable, changeante qui contraint le spectateur à ne plus pouvoir distinguer la vision du spectacle et le spectacle de la vision<sup>26</sup>.

### **Médias du futur : des fictions pré-cinématographiques ?**

De tout autre nature sont les visions proposées par la littérature d'anticipation de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui, en inventant les scénarios d'un futur, parfois très proche, non seulement met en fiction et socialise les avancées scientifiques et techniques de l'époque, mais surtout projette les attentes et les croyances dont se nourrit l'imaginaire d'un siècle ouvert à tous les possibles et confiant dans les pouvoirs illimités de la machine : une machine de vision et d'audition qui est tout autant pensée comme un médium que comme une technique, tout autant rêvée comme un moyen de reproduction et de télécommunication que comme un moyen social de médiation et de diffusion et à laquelle sont prêtés des pouvoirs plus ou moins utopiques – reproduire le monde et recréer la vie, triompher de la mort et du temps, abolir les distances et conquérir l'ubiquité –, qui croisent les possibilités spécifiques d'autres techniques ou médias comme le théâtre, le téléphone ou la presse et qui anticipent tout autant le cinéma que la télévision.

### **La recreation ou la reproduction de la vie**

C'est le rêve d'une reproduction intégrale de la vie qui est formulé dans le dispositif photographique et de projection dont se sert l'Edison fictif de *L'Ève future* (1886) pour faire apparaître la vision d'Evelyn Habal. S'inspirant de travaux de Marey, Villiers de l'Isle-Adam décrit la projection d'un film qui restitue « avec le fondu de la Vie même », les images d'un corps qui danse. Sur l'écran, la vision devient chair en mouvement qui parle et qui chante :

---

25 Ibid.

26 Cf. Moure, 2011, pp. 54-61.

Une longue lame d'étoffe gommée, incrustée d'une multitude de verres exigus, aux transparences teintées, se tendit latéralement entre deux tiges d'acier devant le foyer lumineux de la lampe astrale. Cette lame d'étoffe, tirée à l'un des bouts par un mouvement d'horloge, commença de glisser, très vivement, entre la lentille et le timbre d'un puissant réflecteur. Celui-ci, tout à coup, – sur la grande toile blanche, tendue en face de lui, dans le cadre d'ébène surmonté de la rose d'or, – réfracta l'apparition en sa taille humaine d'une très jolie et assez jeune femme rousse.

La vision, chair transparente, miraculeusement photochromée, dansait, en costume pailleté, une sorte de danse mexicaine populaire. Les mouvements s'accusaient avec le fondu de la Vie elle-même, grâce aux procédés de la photographie successive, qui, le long d'un ruban de six coudées, peut saisir dix minutes des mouvements d'un être sur des verres microscopiques, reflétés ensuite par un puissant lampascope.

Edison, touchant une cannelure de la guirlande noire du cadre, frappa d'une étincelle le centre de la rose d'or.

Soudain une voix plate et comme empesée, une voix sottie et dure se fit entendre ; la danseuse chantait l'alza et le holé de son fandango. Le tambour de basque se mit à ronfler sous son coude et les castagnettes à cliqueter.

Les gestes, les regards, le mouvement labial, le jeu des hanches, le clin des paupières, l'intention du sourire se reproduisaient<sup>27</sup>.

Dans le roman de Jules Verne, *Le Château des Carpathes* (1892), un baron mélomane, Rodolphe de Gortz dérobe, grâce au génie technologique de son adjoint Orfanik, l'image et la voix d'une cantatrice napolitaine, la Stilla, le jour où elle meurt en scène. Depuis, dans son château, il se passe et se repasse l'enregistrement de l'image sonore de la jeune femme :

Voilà en quelles conditions le baron de Gortz était venu s'enfermer au château des Carpathes, et là, chaque soir, il pouvait entendre les chants qui avaient été recueillis par ces admirables appareils. Et non seulement il entendait la Stilla, comme s'il eût été dans sa loge, mais – ce qui peut paraître absolument incompréhensible – il la voyait comme si elle eût été vivante, devant ses yeux.

C'était un simple artifice d'optique.

On n'a pas oublié que le baron de Gortz avait acquis un magnifique portrait de la cantatrice. Ce portrait la représentait en pied avec son costume blanc de l'Angélica d'Orlando, sa magnifique chevelure dénouée. Or, au moyen de glaces inclinées suivant un certain angle calculé par Orfanik, lorsqu'un foyer puissant éclairait ce portrait placé devant un miroir, la Stilla apparaissait, par réflexion, aussi « réelle » que lorsqu'elle était pleine de vie et dans toute la splendeur de sa beauté<sup>28</sup>.

27 Villiers de l'Isle-Adam, 1993, pp. 199-200.

28 Verne, 1892, p. 321.

## Le voyage dans le temps

Triompher de la mort, c'est aussi pouvoir remonter le temps et pouvoir contempler le défilé des siècles passés et futurs. Dans le conte de l'écrivain Eugène Mouton, *L'Historioscope* (1882), le narrateur, un historien, rencontre un vieillard qui lui déclare avoir découvert le moyen de voyager dans le temps par l'image. Son invention : une sorte de télescope surpuissant permettant de voir à très grandes distances les images des faits passés qui ont été émises et transportées dans l'univers grâce à la propagation des ondes lumineuses et qui, tels des mirages, se projettent sur l'écran que forme l'éther :

— Le voici, me dit l'inventeur, voici L'HISTORIOSCOPE ! Il est orienté dans la direction du XV<sup>e</sup> siècle : vous n'avez qu'à regarder par l'oculaire, vous allez tout voir comme si vous y étiez.

Le miracle était devant moi ! Aussi reconnaissables dans le champ de la lunette que des acteurs sur la scène d'un théâtre, des hommes d'aspect sauvage, de taille gigantesque, hérissés de barbes, de peaux de bêtes et d'armes effroyables, montés sur de petits chevaux dont les crins traînaient à terre, galopèrent furieusement à travers une plaine où l'on voyait flamber et fumer au loin des incendies. À leur tête, franchissant par sauts et par bonds des fondrières, des rochers, des troncs d'arbres et des murs écroulés, une espèce de géant à mufler de lion les entraînait, brandissant d'une main une épée colossale, et de l'autre un casse-tête autour duquel voltigeaient six boulets de fer hérissés de pointes aiguës<sup>29</sup>.

Plus physique est le voyage que raconte Herbert George Wells dans *La Machine à explorer le temps*, son premier roman, publié en 1895, quelques mois avant la première projection publique payante du Cinématographe Lumière. Même si répondant, en 1924, à l'historien Terry Ramsaye<sup>30</sup> qui lui demandait si l'idée de la machine à remonter le temps était née de l'expérience qu'il avait du Kinétoscope d'Edison, l'écrivain anglais avait répondu qu'il ne se rappelait aucune connexion entre le cinématographe naissant et l'écriture de son histoire, comment ne pas voir dans la description que propose l'écrivain de la première expédition du voyageur dans le temps futur une étrange correspondance avec l'expérience cinématographique : une expérience entièrement visuelle plaçant le voyageur dans un double rôle de cinéaste qui contrôle la vitesse de défilement de sa machine et de spectateur qui voit défiler sous ses yeux les images animées en « une sorte d'euphorie nerveuse » :

Je vis des arbres croître et changer comme des bouffées de vapeur ; tantôt roux, tantôt verts ; ils croissaient, s'étendaient, se brisaient et disparaissaient. Je vis d'immenses

29 Mouton, dit Mérimos, 1882, pp. 426-427.

30 Ramsaye, 1926, pp. 152-161.

édifices s'élever, vagues et splendides, et passer comme des rêves. Toute la surface de la terre semblait changée – ondoyant et s'évanouissant sous mes yeux<sup>31</sup>.

La description de voyageur dans le temps revenant du distant futur, ralentissant et ensuite retraçant à l'envers le début de son voyage rappelle l'image d'un film progressivement rembobiné ou défilant à l'envers :

Après quelque temps, lorsque le cadran des millions fut à zéro, je ralentis la vitesse et je pus reconnaître notre chétive architecture familière ; l'aiguille des milliers revint à son point de départ ; le jour et la nuit alternèrent plus lentement. Puis les vieux murs du laboratoire m'entourèrent. Alors très doucement, je ralentis encore le mécanisme.

J'observai un petit fait qui me sembla bizarre. Je crois vous avoir dit que lors de mon départ et avant que ma vitesse ne fût très grande, la femme de charge avait traversé la pièce comme une fusée, me semblait-il. À mon retour, je passai par cette minute exacte où elle avait traversé le laboratoire. Mais cette fois chacun de ses mouvements parut être exactement l'inverse des précédents. Elle entra par la porte du bas-bout, glissa tranquillement à reculons à travers le laboratoire, et disparut derrière la porte où elle était auparavant entrée<sup>32</sup>.

Si, dans le conte fantastique, *Le Kinétoscope du Temps*, qui paraît en décembre 1895, quelques jours avant la première séance Lumière au Grand Café, l'écrivain américain Brander Matthews relate encore une expérience de voyage dans le temps, ce voyage ne se fait plus au sein d'une machine imaginaire, mais devant l'œil d'un appareil déjà existant, le Kinétoscope (1891), auquel l'auteur prête le pouvoir magique de donner à voir aussi bien le passé que le futur, le réel historique que la fiction :

Je baissai la tête jusqu'à ce que mes yeux soient près des deux œilletons au sommet de la colonne. Au début je regardais dans le noir, et pourtant je crus pouvoir déceler la mystique fluctuation des particules invisibles que je fixais. Je n'avais aucun doute que, si j'attendais, le moment venu, la promesse s'accomplirait. Après un temps d'attente que je ne pus mesurer, d'infinitésimales étincelles s'élançèrent çà et là, et il y eut un léger crépitement. Je concentrai mon attention sur ce que j'étais sur le point de voir et, un instant plus tard, je fus récompensé.

L'obscurité prit forme et se revêtit de couleur. En surgit une spacieuse salle de banquet, où de nombreux convives étaient attablés. Je ne pouvais distinguer si c'étaient des Romains ou des Orientaux ; la structure par elle-même avait une solidité latine, mais la décoration était orientale dans son éclatante splendeur. Le hall était illuminé par des lampes suspendues, grâce à la lumière desquelles j'essayai de savoir si le chef assis sur le siège d'honneur était un Romain ou un Oriental. La magnifique femme à ses côtés me parut être orientale, incontestablement. Tandis que je regardais attentivement, il se

---

31 Welles, 1988, p. 38.

32 Ibid., p. 103.

tourna vers elle et lui fit une demande. Elle sourit en acquiesçant, et, quand elle fit un signe à un serviteur et lui confia un message, il y eut un éclair de triomphe anticipé dans ses yeux<sup>33</sup>.

## La conquête de l'ubiquité

« *Je ne sais pas si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de la réalité sensible à domicile*<sup>34</sup> » se demande Paul Valéry, en 1928, dans son célèbre texte « La conquête de l'ubiquité ». Ce rêve, nombreux sont les écrivains d'anticipation du XIX<sup>e</sup> siècle à l'avoir caressé en imaginant un monde où seraient exploitées toutes les possibilités de la télécommunication, un monde pré-télévisuel où les êtres et « œuvres acquerront une sorte d'ubiquité », où leur « présence immédiate ou leur restitution à toute époque obéiront à notre appel », où « elles ne seront plus seulement dans elles-mêmes, mais toutes où quelque'un sera, et quelque appareil<sup>35</sup> ».

Ce monde ressemble à *Industria City*, la société que l'écrivain Didier de Chouzy décrit, dès 1883, dans son récit de science-fiction, *Ignis* :

Les habitants d'Industria se trouvent si bien chez eux qu'ils n'en sortent guère, quoiqu'ils puissent y rester tout en en sortant. L'absence, ce mal des âmes tendres, a été supprimée. On est ubiquiste, en même temps chez soi et ailleurs [...]<sup>36</sup>.

L'appareil au service de cette utopie technique qui consiste à abolir les distances et à supprimer l'absence s'appelle le téléchromophotophonotétroscope. Ancêtre de la télévision, il permet de reproduire électriquement « *la figure, la parole, le geste d'une personne absente avec une vérité qui équivaut à la présence* » et ses applications diverses font de lui un véritable média, générateur d'harmonie sociale :

On comprend tous les bienfaits d'un pareil instrument et toute l'activité qu'il imprimait aux relations. Plus d'isolement ni de solitude de gré ou de force, on recevait à toute heure la visite spectrale d'un ami absent, de parents de province ou de voisins oisifs, venant familièrement passer une heure ou quelques jours chez vous. Aussi, quelle union de tous les habitants de ce pays, liés en une seule famille par des fils si serrés qu'on n'en pourrait couper un membre sans faire crier tout le corps, ni tirer un cheveu sans arracher la touffe.

L'invention qu'on vient de décrire s'appliquait aussi aux spectacles, où l'on n'allait pas, puisqu'on pouvait s'en procurer les charmes chez soi. Aussi les théâtres n'étaient-ils, en

33 Matthews, 2012, p. 263.

34 Valéry, 1960, p. 1284.

35 Ibid., p. 1283.

36 Chouzy, 1883, p. 253.

dépôt de leur magnificence, que des boîtes à musique, des fabriques de drames dont la téléchromophotophonotétroscopie portait les produits à domicile ; et dont le trop-plein, séchappant par la coupole diaphonique, dont chaque salle est pourvue, s'épandait dans l'atmosphère et l'imprégnait d'harmonie<sup>37</sup>.

La même année que Didier de Chouzy, le romancier et dessinateur Albert Robida, dans son roman, *Le Vingtième Siècle*, situe au début des années 1950 (date de l'arrivée de la télévision dans les foyers américains !) la généralisation de l'usage du téléphonoscope. Perfectionnement du téléphone (visiophonie), anticipation de la télévision et de ses usages (télé-diffusion), média de masse, cet instrument se présente comme un écran mural plat qui transmet à domicile les dernières pièces de théâtre :

Voilà pourtant la merveille réalisée par l'invention du téléphonoscope. La Compagnie universelle du téléphonoscope théâtral, fondée en 1945, compte maintenant plus de six cent mille abonnés répartis dans toutes les parties du monde ; c'est cette Compagnie qui centralise les fils et paye les subventions aux directeurs de théâtres.

L'appareil consiste en une simple plaque de cristal, encastrée dans une cloison d'appartement, ou posée comme une glace au-dessus d'une cheminée quelconque. L'amateur de spectacle, sans se déranger, s'assied devant cette plaque, choisit son théâtre, établit sa communication et tout aussitôt la représentation commence.

Avec le téléphonoscope, le mot le dit, on voit et l'on entend. Le dialogue et la musique sont transmis comme par le simple téléphone ordinaire ; mais en même temps, la scène elle-même avec son éclairage, ses décors et ses acteurs, apparaît sur la grande plaque de cristal avec la netteté de la vision directe ; on assiste donc réellement à la représentation par les yeux et par l'oreille. L'illusion est complète, absolue ; il semble que l'on écoute la pièce du fond d'une loge de premier rang<sup>38</sup>.

Quand il est utilisé par un grand organe de presse, le téléphonoscope permet d'entrer en « *communication avec les correspondants du journal, aussi bien à Paris même qu'au cœur de l'Océan* » et de diffuser des informations à toute heure du jour et de la nuit :

On pouvait donc être, ô merveille ! témoin oculaire, à Paris, d'un événement se produisant à mille lieues de l'Europe. Le shah de Perse ou l'empereur de la Chine passaient-ils une revue de leurs troupes, les Parisiens se promenant sur le boulevard assistaient devant le grand téléphonoscope au défilé des troupes asiatiques. Une catastrophe, inondation, tremblement de terre ou incendie, se produisait-elle dans n'importe quelle partie du monde, le téléphonoscope de L'Époque, en communication avec le correspondant du

---

37 Ibid., p. 255.

38 Robida, 1883, pp. 55-56.

journal placé sur le théâtre de l'événement, tenait les Parisiens au courant des péripéties du drame<sup>39</sup>.

Autant que la radio et la télévision, et plus que le cinéma, c'est un monde de communication à distance généralisée, une industrie de la culture à l'ère de la reproduction technique et aussi une civilisation du loisir qu'annoncent, non sans humour et distance critique, ces récits visionnaires. Dans cette civilisation de l'image et du son, comme le prédit Octave Uzanne en 1895, les livres auront vécu, l'auteur deviendra son propre éditeur :

Les auditeurs ne regretteront plus le temps où on les nommait lecteurs ; leur vue reposée, leur visage rafraîchi, leur nonchalance heureuse indiqueront tous les bienfaits d'une vie contemplative.

Étendus sur des sofas ou bercés sur des rocking-chairs, ils jouiront, silencieux, des merveilleuses aventures dont des tubes flexibles apporteront le récit dans leurs oreilles dilatées par la curiosité.

Soit à la maison, soit à la promenade, en parcourant pédestrement les sites les plus remarquables et pittoresques, les heureux auditeurs éprouveront le plaisir ineffable de concilier l'hygiène et l'instruction, d'exercer en même temps leurs muscles et de nourrir leur intelligence, car il se fabriquera des phono-opéragraphes de poche, utiles pendant l'excursion dans les montagnes des Alpes ou à travers les Cañons du Colorado<sup>40</sup>.

Quant au cinéma, dans ce monde idéal, sans livres, « rêvé » par Uzanne, il ne sera peut-être plus qu'un lointain souvenir d'une époque archaïque où « l'industrie cinématographique serv[ait] encore ses marchandises comme un spectacle destiné à de nombreuses personnes en même temps<sup>41</sup> », où il était « le seul art qui puisse représenter assez concrètement la perception du monde émergent, qui différencie notre culture de toutes celles qui la précèdent<sup>42</sup> ».

## Bibliographie

Anders, Gunther : *L'Obsolescence de l'homme*, Paris, 2002.

Balzac, Honoré de : *Jésus-Christ en Flandre*, dans *La Comédie humaine*, tome X, Paris, 1979, pp. 321-324.

Balzac, Honoré de : « Un Gaudissart de la rue Richelieu », publié dans *La Presse*, 12 octobre 1844, repris dans *Gaudissart II*, dans *La Comédie humaine*, tome VII, Paris, 1977, pp. 847-848.

---

39 Ibid., pp. 200-201.

40 Uzanne, 2012, p. 255.

41 Anders, 2002, p. 119.

42 Mumford, 2012, p. 250.

- Baudelaire, Charles : « Le peintre de la vie moderne », publié dans le Figaro, 26 novembre-3 décembre 1863, repris dans *Cœuvres complètes*, tome 2, Paris, 1976, pp. 691-692.
- Bellour, Raymond : *Le Corps du cinéma*, Paris, 2009.
- Cavell, Stanley : *La Projection du monde*, Paris, 1999.
- Chouzy, Didier de : *Ignis*, Paris, 1883.
- Crary, Jonathan : *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, 1994.
- Fournel, Victor : *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, chapitre II : « Lodyssée d'un flâneur dans les rues de Paris », Paris, 1858, pp. 259-408.
- Gastineau, Benjamin : *La Vie en chemin de fer*, Paris, 1861.
- Gauthier, Théophile : « Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé », dans *La Presse*, 23 novembre, 1841.
- Gorki, Maxime : « Vos nerfs se tendent... » (6 juillet 1896), dans Banda, Daniel/Moure, José : *Le cinéma : naissance d'un art*, Paris, 2008, pp. 52-57.
- Hugo, Victor : *Lettre à Adèle du 22 août 1837*, dans *En voyage. France et Belgique*, Paris, 1892, p. 118.
- Leurechon, Jean : *Récréation mathématique composée de plusieurs problèmes plaisants et facétieux*, Pont-à-Mousson, 1626.
- Matthews, Brander : « The Kinetoscope of Time », dans *Scribner's Magazine*, décembre 1895, repris dans *Tales of Fantasy and Facts*, New York, 1896, pp. 13-14, repris dans Banda, Daniel/Moure, José : *Avant le cinéma. L'œil et l'image*, Paris, 2012, p. 263.
- Milner, Max : *La Fantasmagorie*, Paris, 1982.
- Moure, José : « Devant l'écran du cinématographe. Vision d'un spectacle, spectacle de la vision », dans *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, n°31, printemps 2011, pp. 54-61.
- Mouton, Eugène : *L'Historioscope*, dans *La Revue politique et littéraire*, n°14, 8 avril 1882, Paris, 1882, pp. 426-427.
- Mumford, Lewis : *Technics and Civilization*, New York, 1934, repris dans Banda, Daniel/Moure, José : *Le Cinéma : l'art d'une civilisation*, Paris, 2012, p. 250.
- Porta, Giambattista della : « La Magie Naturelle (1588) », dans Banda, Daniel/Moure, José : *Avant le cinéma. L'œil et l'image*, Paris, 2012, pp. 43-44.
- Ramsay, Terry : *Million and One Nights*, New York, 1926.



- Robida, Albert : *Le Vingtième Siècle*, Paris, 1883.
- Strindberg, August : *Tschandala, Une sorcière, L'Île des Bienheureux*, Paris, 1990.
- Uzanne, Octave : « *La Fin des livres* », illustré par Albert Robida, dans *Contes pour les Bibliophiles*, Paris, 1895, repris dans Banda, Daniel/Moure, José : *Avant le cinéma. L'œil et l'image*, Paris, 2012, p. 255.
- Valéry, Paul : « *La conquête de l'ubiquité* » (1928), dans *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Paris, 1960, pp. 1283-1287.
- Valéry, Paul : « *Discours du centenaire de la photographie* », dans *Bulletin de la SFPC*, 4<sup>e</sup> série, t. I, n°3, mars 1939.
- Verne, Jules : *Le Château des Carpathes*, Paris, 1892.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de : *L'Ève future*, Paris, 1993.
- Vinci, Léonard de : *Codex Atlanticus (1478-1518)*.
- Welles, H. G. : *La Machine à explorer le temps*, dans *Récits d'anticipation*, Mercure de France, Paris, 1988.
- Zola, Émile : *Au Bonheur des Dames*, dans *Les Rougon-Macquart*, tome III, Paris, 1964.



**Proust und die Medien**  
**Proust et les médias**  
**Proust and the Media**



Volker Roloff

# Barthes und Proust. Intermediale Korrespondenzen

## Abstract

Following a long period of one-sided approaches to structuralism, Roland Barthes's literary and aesthetics writings are now analysed from a new point of view. My contribution tries to illustrate and discuss this change in terms of three aspects crucial to Barthes: reading, theatricality, and photography. Barthes's relations to Marcel Proust's *Recherche* as well as recent questions concerning 'intermediality' are foregrounded, taking into consideration the posthumous publications of Barthes's lectures, particularly *La préparation du roman*.

## Vorbemerkungen

Der Titel könnte den Eindruck erwecken, als ob hier, einmal mehr, die engen Beziehungen zwischen Barthes und Proust behandelt werden – mit dem Blick auf Barthes als Proust-Leser, der schon in seinen frühen Schriften bis hin zu dem letzten, un abgeschlossenen Projekt *La préparation du roman* (1978-80) immer wieder auf Prousts *Recherche* zurückgreift. Dies wäre nicht besonders originell, auch wenn man in dem umfangreichen, zum Teil erst jetzt zugänglichen Gesamtwerk von Barthes, viele neue Spuren der Proust-Lektüre entdecken kann. Erste Kommentare finden sich in den jüngsten kritischen Ausgaben und Studien, z. B. bei Eric Marty, Claude Coste, Jean-Loup Rivière, Ottmar Ette.<sup>1</sup>

Ich kann im Folgenden darauf zurückgreifen – wähle aber einen anderen, bisher weniger beachteten Schwerpunkt mit der Frage, wie weit Proust und Barthes für die aktuelle Diskussion der „Révolution des médias“ relevant sind. Ausgangspunkt ist das Konzept der Intermedialität in einer historischen Perspektive, wobei aber die Texte von Proust und Barthes nicht nur als Objekte intermedialer Analyse erscheinen, sondern als Akteure der Theoriebildung selbst, als Mitbegründer einer später sogenannten intermedialen Ästhetik.<sup>2</sup> Im Hinblick darauf

---

1 Barthes, 2002; Barthes, 2003; Coste, 2010; Barthes, 2001; Ette, 1998; Ette, 2011; Oster/Peters, 2012.

2 Vgl. z. B. Felten/Vf., 2005.

werde ich versuchen, zunächst einige aktuelle Probleme der Intermedialitätsforschung anzudeuten.

Die Intermedialitätsforschung hat – im Anschluss an den Konstanzer Kongress „Intermedialität analog/digital“<sup>3</sup> und den jüngsten Kongress in Leipzig „Intermédialité/transmédialité et transculturalité“ (2011) viele neue Impulse erhalten und ist inzwischen als „neues Forschungsparadigma“<sup>4</sup> auch in der internationalen Szene weitgehend anerkannt.<sup>5</sup> Man könnte mit F. Hörner von einer „praktizierten Intermedialität“ sprechen, die seit längerem zahlreiche Studien bestimmt und vor allem die Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Medien und Künsten sowie Prozesse der Hybridisierung veranschaulicht und mit Hilfe einer immer differenzierteren Terminologie analysiert.<sup>6</sup>

Erstaunlicherweise werden dabei medienanthropologische Aspekte – trotz einzelner Ansätze v. a. im Bereich der Bildwissenschaften (Belting) und Literaturästhetik (Pfeiffer, Iser) – zu wenig berücksichtigt.<sup>7</sup> Wenn man mit Knut Hicke-thier davon ausgeht, dass in der „Mitte der Medienrelationen das Subjekt steht“<sup>8</sup>, so gelangt man zu der Frage nach dem Status des modernen Subjekts, dessen Souveränität im Prozess der Medialisierung fragwürdig erscheint. Der Eindruck einer „Dezentrierung“ des Ichs führt zur Frage der Beziehungen zwischen dem „Medialen und Imaginären“ (Pfeiffer), der „Korrespondenz der Sinne“ und Syn-ästhesien<sup>9</sup>, zu dem Begriff der ‚Sinnlichkeit als Performanz‘ (S. Krämer) und zu dem Entwurf einer „medialen Anthropologie der Imagination“, die darauf be-ruht, dass „Menschen ihre Natur im Medium der Artefakte entwickeln.“ (Reck)<sup>10</sup> Dazu gehört auch der Begriff der „Theatralität“, der – als ein zentrales Element der Intermedialität – u. a. von Erika Fischer-Lichte und Gerhard Neumann in einer medienanthropologischen Perspektive weiterentwickelt wird.<sup>11</sup> Dabei wird, wie zu zeigen bleibt, vor allem Barthes Konzept der „théâtralité“ und „mise en scène“ eine wichtige Rolle spielen.

---

3 Paech/Schröter, 2008.

4 Von Hagen, 2007.

5 Paech/Schröter, 2008; von Hagen, 2007.

6 Hörner/Neumeyer/Stiegler, 2010; Rajewsky, 2002.

7 Belting, 2001; Iser, 1991; Pfeiffer, 1999.

8 Hicke-thier, 2003, S. 237.

9 Felten/Vf., 2005; Filk/Lommel/Sandbothe, 2004.

10 Krämer, 1998, S. 24-39; Reck/Müller-Funk, 2000.

11 Vgl. Fischer-Lichte/Horn/Umathum/Warstat, 2004; Neumann/Pross/Wildgruber, 2000, zu Barthes S. 24ff.

Das Konzept der Intermedialität bietet die Möglichkeit, die Wechselwirkungen, Interdependenzen, Transformationen der verschiedenen Medien zu erfassen und damit die Prozesse ihrer immer engeren Vernetzung zu analysieren. Es geht darum, die unsichtbaren Zwischenräume (interstices) zwischen Text, Bild, Ton und Sprache zu erfassen, um Versuche, die Grenzen, Passagen, und Brüche zwischen den Medien und Künsten sichtbar zu machen. Man kann Intermedialität darüber hinaus als eine Art „mise en scène“ definieren, eine Inszenierung, die die „Sprachen des Körpers“, Gesten, Stimmen, Bilder und Töne zusammenführt, als ein imaginäres Theater, das sich in unseren Köpfen abspielt. Der Ort der Bilder, Stimmen, der verbalen und visuellen Erinnerungen, der Wünsche und Projektionen, die den Körper und das Bewusstsein „besetzen“<sup>12</sup>, gleicht einem Theater (theatron) im ursprünglichen Sinne des Wortes, dem Theater als einem Ort der Schaulust, als Bühne realer und imaginärer Inszenierungen, Rollenspiele, Maskeraden und Metamorphosen. Es handelt sich um ein *inneres Theater*, das Elemente und Spielformen des Traums – das mimetische Spiel der Träume, ihren Hang zur Dramatisierung, ihren Rätselcharakter, die Lust am Sinnlichen aufnimmt und zugleich in „sueños voluntarios“ (Borges) verwandelt<sup>13</sup>, in Tagträume, Rollenspiele und Inszenierungen, die sich im Grenzbereich von Traum, Imagination und Bewusstsein abspielen. Der Ursprungsort dieser Verwandlung ist die Lektüre, im Sinne von Borges als „gelenkter Traum“ oder, wie Proust es ausdrückt, als „rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage...“<sup>14</sup>. Man kann in diesem Zusammenhang auf psychoanalytische Erklärungen zurückgreifen, auf Freuds „Urszenen“ oder Lacans „drame du miroir“, dieses erweitern und modifizieren, z. B. mit Kristevas Konzeption eines „théâtre psychique“, das als „l'autre rêve, lieu de passage entre l'inconscient et le conscient“ definiert wird.<sup>15</sup> Auch Barthes wird, wie ich im Folgenden zeigen werde, mit seiner Analyse der „théâtralité“ – im Anschluss an Proust und Sartres *L'imaginaire* – einen eigenen Weg suchen, u. a. mit dem Begriff des „demi-réveil“ als einer Zwischenform zwischen Träumen und Erwachen, Lesen und Schreiben.

So entstehen mit den Traumspielen, dem inneren Theater bis hin zu den bewussten Rollenspielen und Inszenierungen, jene intermedialen ästhetischen Formen, die man, wie ich glaube, am besten erfassen kann, wenn man dabei die Zusammenhänge zwischen Medienanthropologie, Theatralität und neuen

---

12 Belting, 2001, S. 12.

13 Borges, 1976.

14 Proust, 1987-89, Bd. I, S. 84.

15 Vgl. Kristeva, 1998, S. 23-30.

Theatermodellen beachtet. Voraussetzung dafür ist die Erweiterung der Begriffe „Theater“, „Theatralität“ und „Inszenierung“, die vor allem von Fischer-Lichte (im Anschluss u. a. an Goffman, Turner, Burns) formuliert wurde<sup>16</sup>, die aber bisher noch nicht dazu geführt hat, die Theatralität als einen Schlüssel für die intermediale Analyse der Wechselbeziehungen, Passagen und Zwischenräume zwischen den Medien und Künsten anzusehen. Eine Grundlage bildet, wie schon erwähnt, der von G. Neumann, C. Pross und G. Wildgruber herausgegebene Sammelband *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*<sup>17</sup>. Theatralität wird hier als ein „inneres Dispositiv“ definiert, als „dynamisches Muster von anthropologischer Qualität“, als ein „performativer Gestus“, welcher als implizierter Habitus des Denkens, Sprechens, Schreibens und Phantasierens seine Wirkung entfaltet.<sup>18</sup> Der literarische Text erscheint als „Bühne sprachlicher Performanz“, und es ist kein Zufall, dass G. Neumann dabei Roland Barthes als Musterbeispiel für eine neue Konzeption von „scénographie“ und „théâtralité“ zitiert.<sup>19</sup>

### Barthes' Konzept der „théâtralité“

Damit komme ich zu Barthes, dessen Konzept der „théâtralité“ bisher, von einzelnen Hinweisen bei Gerhard Neumann, Jean-Loup Rivière, Ottmar Ette abgesehen<sup>20</sup>, bisher noch nicht in seiner Tragweite erkannt wurde. „Théâtralité“ betrifft bei Barthes nicht nur die Schriften zum Theater selbst, sondern vor allem die von ihm sog. „autre scène“, „la scène de l'écriture“, das Lesen und Schreiben und damit das zentrale Problem seiner Existenz als Schriftsteller.

Ich wähle einige Zitate, ohne zunächst auf den Kontext näher einzugehen. In *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), dem Buch, in dem der Autor – paradoxerweise – über die Unmöglichkeit reflektiert „sich selbst“ durch Texte, Fotos oder Bilder zu erfassen, geht es immer wieder um die „scène de l'écriture“, die Theatralität des eigenen Lesens und Schreibens. Barthes spricht von sich selbst und seinem literarischen Werk in der dritten Person:

Au carrefour de toute l'œuvre, peut-être le Théâtre : il n'y a aucun de ses textes, en fait, qui ne traite d'un certain théâtre, et le spectacle est la catégorie universelle sous les espèces de laquelle le monde est vu. Le théâtre tient à tous les thèmes apparemment

16 Fischer-Lichte, 2000, S. 11-27; vgl. auch Fischer-Lichte/Horn/Umathum/Warstat, 2004.

17 Vgl. Anm. 11.

18 Ebd., S. 12.

19 Ebd., S. 15, 24.

20 Vgl. Anm. 1 und 11.



spécieux qui passent et reviennent dans ce qu'il écrit : la connotation, l'hystérie, la fiction, l'imaginaire, la scène, la vénusté, le tableau, l'orient, la violence, l'idéologie (que Bacon appelait un « fantôme de théâtre »).<sup>21</sup>

Zum Stichwort *l'imaginaire* notiert Barthes: „L'effort vital de ce livre est de mettre en scène un imaginaire. « Mettre en scène » veut dire : échelonner des portants, disperser des rôles, établir des niveaux et, à la limite : faire de la rampe une barre incertaine“.<sup>22</sup>

Schon in einem Essay aus dem Jahr 1954, „Le théâtre de Baudelaire“, findet sich diese Erweiterung des Begriffs „théâtre“, am Beispiel von Baudelaire, der ein Theater nur imaginiert, „sans cependant l'écrire“:

Une notion est nécessaire à l'intelligence du théâtre Baudelairien, c'est celle de théâtralité. Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation.<sup>23</sup>

Es handelt sich bei dem Theater ohne Text, wie schon diese Passage zeigt, um das imaginäre Theater, ein Theater *vor* dem Theater, ein inneres Sprechen *vor* der „langage extérieur“, ein Szenario der Sinne und Sinnlichkeit, um eine Theatralität gleichsam „am Nullpunkt des Schreibens“. In *Le degré zéro de l'écriture* spricht Barthes von einem „état vestibulaire“, „einer ans Wunderbare grenzenden Stellung an der Schwelle der Literatur“, an der die „größten Werke der Moderne so lange wie möglich innehalten“: „Aussi les plus grandes œuvres de la modernité s'arrêtent-elles le plus longtemps possible, par une sorte de tenue miraculeuse, au seuil de la littérature, dans un état vestibulaire...“<sup>24</sup>

Der Schriftsteller befindet sich in einem vestibulären Zustand, in einem, wie Ette ausführt, Zwischenraum, der – wie die Garderobe eines Theaters – „weder einem Draußen noch einem Drinnen gänzlich zugehört“ – in einem „stets prekären, der Dauer entzogenem Zwischenraum.“<sup>25</sup> „Hier wählt der Künstler seine Robe, legt die Straßenbekleidung ab, ergreift die Rollenmaske seiner *Persona* und

21 Barthes, 1975, S. 291.

22 Ebd., S. 126.

23 Barthes, 2001, S. 122-129, hier S. 122f.

24 Barthes, 1953, S. 58f.

25 Ette, 1998, S. 85f.

schickt sich an, in jenen Bereich der Literatur einzutreten, den Barthes schon in *Le degré zéro* als geheiligten Bezirk bezeichnet hatte.<sup>26</sup>

In einem Interview erweitert und präzisiert Barthes seinen Begriff der „théâtralité“:

Dans l'idée de *théâtralité*, il y a deux notions qu'il faut distinguer : la théâtralité hystérique qui, dans notre théâtre occidental, a donné le théâtre post-brechtien et contre-brechtien, à la suite, plus ou moins, du *happening*. Il y a une théâtralité qui se rattache à l'idée de mise en scène, au sens presque étymologique de l'expression. Les référents devraient être cherchés, soit du côté de Mallarmé, du livre à venir : une théâtralité fondée sur des mécanismes de combinatoire mobiles, conçus de telle sorte qu'elle déplace complètement, à tout instant, le rapport entre celui qui lit et celui qui écoute.<sup>27</sup>

Hier formuliert Barthes erneut den Leitgedanken, der verschiedene Aspekte seiner Ästhetik verbindet und zusammenfasst: den Begriff einer „théâtralité“, die – weit über das Bühnentheater hinaus – die Szenarien des Lesens und Schreibens und die Imagination des „livre à venir“ bestimmt und daher auch dem „plaisir du texte“, dem „discours amoureux“ und schließlich der „Préparation du roman“ zugrunde liegt.

In *Roland Barthes par Roland Barthes* führt, wie bereits angedeutet, das Bewusstsein der Theatralität des eigenen Schreibens zur Reflexion über das „Imaginäre“, zu einem „autre imaginaire [...] : celui de l'écriture“.<sup>28</sup>

ce livre n'est pas le livre de ses idées ; il est le livre du Moi, le livre de mes résistances à mes propres idées, c'est un livre *récessif* [...]. Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage du roman – ou plutôt par plusieurs. Car l'imaginaire, matière fatale du roman et labyrinthe des redans dans lesquelles se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière).<sup>29</sup>

Das Projekt des Schreibens erscheint hier – wie auch das des Lesens – als Vorraum für Rollenspiele, in denen das Ich verschiedene Masken probieren und aufsetzen kann, Masken, die – im ursprünglichen lateinischen Sinne von *persona* – Theaterrollen bezeichnen. Anzumerken bleibt, dass Barthes hier – mit der Ambiguität von ‚persona/personne‘ – u. a. an Sartres Rollen- und Spieltheorie

26 Ebd., S. 86. Schon vorher hatte Barthes Prousts *Recherche* als Beispiel genannt: „l'œuvre de Proust par exemple ne veut être qu'une introduction à la littérature“ (Barthes, 1953, S. 53).

27 Barthes, 2002, Bd. I, S. 1485; vgl. auch Neumann/Pross/Wildgruber, 2000, S. 11.

28 Barthes, 1975, S. 10.

29 Ebd., S. 144.

anknüpft<sup>30</sup>, aber dahinter steht auch die Proust-Lektüre, das Interesse für die Prätexte der *Recherche* und die imaginären Rollenspiele der Lektüre, die Proust schon in den Entwürfen zu „Contre Sainte-Beuve“ beschreibt:

Par lui [le romancier] nous sommes Napoléon, Savonarole, un paysan, bien plus – existence que nous aurions pu ne jamais connaître – nous sommes nous-même. [...] Par lui [le romancier] nous sommes le véritable Protée qui revêt successivement toutes les formes de la vie. À les échanger ainsi les unes contre les autres, nous sentons que pour notre être, devenu si agile et si fort, elles ne sont qu'un masque lamentable ou plaisant, mais qui n'a rien de bien réel.<sup>31</sup>

Der Leser konstruiert imaginäre Figuren, die – fast wie im Bühnentheater – konkrete Gestalt annehmen, mit ihrem Körper, ihrer Gestik, ihren Stimmen und Emotionen, ihrer Sinnlichkeit. Es handelt sich – bei Proust und Barthes – nicht nur um Theatermetaphern, sondern, wie Ette betont, um eine „gezielte Ausweitung des Begriffs der ‚écriture‘“, um den Versuch, „die Dimension des Körperlichen“, die erotische Erfahrung und Sinnlichkeit als Grundfiguren des Lesens und Schreibens ins Spiel zu bringen.<sup>32</sup> So entsteht bei Barthes – mit deutlichen Bezügen zu Proust – eine ‚figurale‘ Ästhetik, die den Textbegriff bis hin zum Performativen erweitert. Besonders in *Le Plaisir du texte* (1975) und in *Fragments d'un discours amoureux* wird der Begriff der *figura* nicht mehr in der Tradition der Rhetorik, sondern des Theaters definiert: „Le mot [figure] ne doit s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique...“<sup>33</sup>

Dies führt immer mehr zu einer entschiedenen „Abwendung vom skripturalen Intertextualitätsbegriff“<sup>34</sup>: „l'intertexte n'est pas forcément un champ d'influences ; c'est plutôt une musique de figures, de métaphores, de pensées-mots ; c'est le signifiant comme sirène.“<sup>35</sup> Die figurale Ästhetik von Barthes ist in dieser Hinsicht – avant la lettre – intermedial. Um zu verstehen, wie weit Barthes seinen Begriff der Intertextualität und figuralen Ästhetik auf Proust bezieht, erscheint es naheliegend zunächst Barthes' Proust-Lektüre genauer zu prüfen.

---

30 Vgl. Vf., 1984, S. 93-106.

31 Proust, 1978, S. 414.

32 Ette, 1998, S. 374.

33 Barthes, 1977, S. 7, 8; vgl. dazu Ette, 1998, S. 436ff.

34 Ette, ebd., S. 405.

35 Barthes, 1975, S. 174.

## Barthes als Leser der *Recherche*

Es sind die Initialszenen der Lektüre und die Situationen zwischen Schlafen und Wachen, die für Barthes den Schlüssel für die Entstehung, Komposition und Schreibweise der *Recherche* darstellen. Dieser Gedanke ist nicht neu, er dient vielen Proust-Lesern und -Interpreten als Ausgangspunkt. Gleichwohl habe ich den Eindruck, dass einige Besonderheiten der Proust-Lektüre von Roland Barthes bisher noch nicht beachtet wurden, nämlich der Zusammenhang von Intermedialität und Theatralität, die figurale Ästhetik, die Barthes in Prousts *Recherche* entdeckt und die auch in mehreren literarischen Werken von Barthes eine zentrale Rolle spielt, von *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Le plaisir du texte*, den *Fragments d'un discours amoureux* bis hin zu *La chambre claire* und *La préparation du roman*.

In einem Vortrag am Collège de France mit dem Titel „Longtemps je me suis couché de bonne heure“ (1978)<sup>36</sup> beginnt Barthes mit dem Anfang der *Recherche*: „Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite, que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors ». Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait...“<sup>37</sup> – und er bemerkt dazu: „Si j'ai placé en tête de ces réflexions la première phrase de *La Recherche*, c'est qu'elle ouvre un épisode d'une cinquantaine de pages qui, tel le mandala tibétain, tient rassemblée dans une vue toute l'œuvre proustienne.“<sup>38</sup>

Das erste Kapitel der *Recherche*, für Barthes das „Mandala“ des gesamten Werkes, umfasst mehrere Szenen, die man durchaus als ‚Urszenen‘ bezeichnen kann, wenn auch nicht ganz im Sinne von Freud. Es handelt sich hier um eine Serie von Initialszenen, die wie ein Beziehungsgeflecht miteinander verknüpft sind: Die *Recherche* beginnt mit „Reflexionen über die Lektüre“, „sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage ; une église, un quatuor, la rivalité de François I et Charles Quint“<sup>39</sup>.

36 Vgl. Ette, 1998, S. 442. Der gleiche Vortrag erhält etwas später in New York den Titel „Proust et moi“, wobei Barthes aber betont, dass er sich nicht mit Proust identifizieren will, sondern nur den „désir d'écrire“ als Ansatzpunkt des Vergleichs wählt. (S. 442) Dazu auch Coste, 2010, S. 476ff. und Barthes, 2002, Bd. V, S. 459-470.

37 Proust, 1987-89, Bd. I, S. 3.

38 Barthes, „Longtemps je me suis couché de bonne heure“ (1978), in: Coste, 2010, S. 476-497, hier S. 482.

39 Proust, 1987-89, Bd. I, S. 3.

Momente der Identifikation und „évoctions tournoyants et complexes“<sup>40</sup> zwischen Schlafen, Träumen und Wachen, die dann zu weiteren Initialszenen führen, dem „drame du coucher“, der Lektüre von *François le Champi* bis zur „Madeleine“ und der ‚Voyeurszene‘ von Montjouvain – jeweils Szenen, die man – mit Barthes und Kristeva – als inneres Theater definieren kann, das alle Sinne erfasst, das sich in einem Zwischenraum zwischen Schlaf, Traum, Erinnerungsfragmenten, Impressionen, zwischen Unbewusstem und Bewusstsein abspielt, aber dabei auch ‚Figuren‘ schafft, die wie die japanischen Papierblumen, konkrete Gestalt, „forme et solidité“<sup>41</sup> annehmen können.

Für Barthes sind daher – in dem gesamten Vortrag – die zentralen Themen der Ouvertüre der *Recherche* ‚le sommeil‘ und ‚le demi-réveil‘: „Le sommeil proustien a une valeur fondatrice : il organise l’originalité (le « typique ») de *La Recherche* (mais cette organisation, nous allons le voir, est en fait une désorganisation).“<sup>42</sup>

Barthes unterscheidet zwischen dem guten und schlechten Schlaf, dem „mauvais sommeil“ „loin de la mère“ und dem „bon sommeil, consacré par le baiser vespéral de la mère“.<sup>43</sup>

Qu’est-il, ce bon sommeil (de l’enfance) ? C’est un « demi-réveil » [...] Bien que Proust parle à un moment des « profondeurs de notre inconscient », ce sommeil n’a rien de freudien ; il n’est pas onirique (il y a peu de rêves véritables dans l’œuvre de Proust) ; il est plutôt constitué par les profondeurs du conscient *en tant que désordre*. Un paradoxe le définit bien : il est un sommeil qui peut être écrit, parce qu’il est une conscience de sommeil [...].<sup>44</sup>

Barthes entdeckt hier – mit Proust – den besonderen Raum zwischen Schlaf, Traum, Tagtraum und Bewusstsein, den Spielraum des „demi-réveil“, als den Ursprungsort einer *Recherche*, die – wie der „sommeil“, eine andere Logik, Chronologie und Schreibweise begründet: „une autre logique, une logique de la Vacillation, du Décloisonnement, et c’est l’épisode de la madeleine, vu plutôt de la biscotte, tel qu’il est rapporté dans *Le Contre Sainte-Beuve* (c’est-à-dire avant *La Recherche*) : « Je restais immobile... quand soudain les cloisons ébranlées de ma mémoire cédèrent »<sup>45</sup>. So entsteht, mit dem Schwanken zwischen Essay und Roman – eine, wie Barthes es nennt, „tierce forme“ zwischen den literarischen Genres, „ni Essai ni Roman“, mit einer „chronologie ébranlée, des fragments

40 Ebd., S. 7.

41 Ebd., S. 47.

42 Barthes (1978), in: Coste, 2010, S. 482.

43 Ebd.

44 Ebd., S. 483.

45 Ebd., S. 463f.

intellectuels ou narratifs“ ... „L'œuvre se fait comme une robe [...] : des pièces, des morceaux sont soumis à des croisements des arrangements, des rapports...“<sup>46</sup>

Die *Recherche* entspringt, wie Barthes anführt, der Verbindung von „sommeil“ und „demi-réveil“, aber man könnte auch, wie schon angedeutet, von dem „rêve plus clair que nous avons en dormant“ ausgehen<sup>47</sup>, der ‚Urszene‘ der Lektüre als dem Ort, der die sinnliche Erfahrung des Lesens in das „autre moi“ der écriture verwandelt. Auf die erste Szene, dem „demi-réveil“ und der vagen Erinnerung an das gerade Gelesene, folgen die Szenarien des allmählichen Erwachens, die Übergänge zwischen Erinnerungsbildern, Traumfragmenten und Wahrnehmungen, in jenem, wie Wehle es formuliert, „prekären Zwischenraum, der sich zwischen Traum und hellem Bewusstsein auftut“.<sup>48</sup>

Das bald folgende „drame du coucher“ führt erneut zur Lektüre, zu jener Schlüsselszene, in der die Mutter *François le Champi* vorliest. Mit ihrer sanften, musikalischen Stimme, die für Marcel den Eindruck erweckt, als ob die Sätze des Romans „semblaient écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité“<sup>49</sup>. Es handelt sich, mit der überraschenden Verwandlung der Ängste Marcells in das „plaisir délicieux“ der Lektüre, um das erste Beispiel in der *Recherche* für die plötzliche, theatertypische Umkehrung der Situation, für die zentrale ‚Figur‘ der Inversion, die Barthes – in dem berühmten, viel zitierten Aufsatz aus dem Jahr 1971 („Une idée de recherche“) – als Strukturprinzip der *Recherche* erkannt hat: „L'inversion – comme *forme* – envahit toute la structure de *La Recherche*.“<sup>50</sup> Weniger beachtet wird, dass Barthes auch hier die Lektüreszene der Overtüre der *Recherche* als Musterbeispiel heranzieht:

Elle [l'inversion] inaugure le récit lui-même : la première scène, d'où sortira, par Swann, tout le roman s'articule sur le renversement d'un désespoir (celui de devoir s'endormir sans le baiser maternel) en joie (celle de passer la nuit en compagnie de la mère) ; ici, même les caractères de l'inversion proustienne sont inscrits : non seulement la mère, finalement (*temporalité*) viendra embrasser son fils contre toute prévision (*surprise*), mais encore (*comble*) c'est du désespoir le plus sombre que surgira la joie la plus éclatante, le Père sévère se transformant inopinément en Père gracieux...<sup>51</sup>

46 Ebd., S. 484.

47 S. o., Anm. 14.

48 Wehle, 2005, S. 18.

49 Proust, 1987-89, Bd. I, S. 42.

50 Barthes, 1980, S. 36.

51 Ebd.; zur Theatralität der „surprises“ und „inversions“ der *Recherche* vgl. auch Couderd/Perrier, 2004.

Das Prinzip der Inversion wird besonders deutlich bei der „inversion sexuelle“, „puisque elle donne à lire dans un même corps la surimpression de deux contraires absolus, l'Homme et la Femme...“ und bietet Anlass für spektakuläre Metamorphosen (z. B. Baron Charlus und Robert de Saint-Loup)<sup>52</sup>, aber auch für „mille situations paradoxales, contresens, méprises, surprises, combles et malices“, die die gesamte *Recherche* durchziehen.<sup>53</sup> Die Inversionen und Maskeraden gehören, wie Barthes erkennt, zur Theatralität einer Gesellschaft, zu der „comédie humaine“, in der alle Figuren – von Anfang an bis zum grotesken „bal de tête“ – als Spieler beteiligt sind.

Die „inversion“ beginnt schon im Moment des Aufwachens und der ersten Lektüre, sie ist – in der Analyse Barthes' – konstitutiv für das Schreiben selbst, die „mise en scène de l'écriture“, die ihrerseits eine Verwandlung voraussetzt:

L'œuvre proustienne met en scène – ou en écriture – un 'je' (le Narrateur ; mais ce 'je', si l'on peut dire, n'est déjà plus tout à fait un 'moi' (sujet et objet de l'autobiographie traditionnelle) : 'je' n'est pas celui qui se souvient, se confie, se confesse, il est celui qui énonce ; celui que ce 'je' met en scène est un 'moi' d'écriture, dont les liens avec le 'moi' civil sont incertains, déplacés.<sup>54</sup>

In diesem Zusammenhang zitiert Barthes aus den „avant-textes“ der *Recherche*, einem der frühen Texte des *Contre Sainte-Beuve*:

[...] cette méthode [de Sainte-Beuve; Anm. d. Vf.] méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre 'moi' que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.<sup>55</sup>

Le résultat de cette dialectique est qu'il est vain de se demander si le Narrateur de la *Recherche* est Proust (au sens civil du patronyme) : c'est simplement un *autre* Proust, souvent inconnu de lui-même. [...] Ce que Proust raconte, ce qu'il met en récit (insistons) ce n'est plus sa vie, c'est son désir d'écrire.<sup>56</sup>

Aus der Initialszene des „demi-réveil“ und der Lektüre ergeben sich, um noch einmal die Argumentation von Barthes zusammenzufassen, eine „mise en scène de l'écriture“, ein „désir d'écrire“, d. h. eine ursprüngliche Verwandlung, eine Suche nach dem „autre moi“, die weitere Rollenspiele, Metamorphosen und Maskeraden nach sich zieht, von der Inversion der Geschlechterrollen bis zu der

52 Barthes, ebd., S. 37; vgl. Schuhen, 2007.

53 Barthes, ebd.

54 Barthes (1978), in: Coste, 2010, S. 486.

55 Proust, 1978, S. 221f.

56 Barthes (1978), in: Coste, 2010, S. 486.

Analyse der Theatralität, die alle Figuren und die Struktur der *Recherche* selbst erfasst.

Wie bereits angedeutet, hat Barthes die Angelpunkte seiner Proust-Lektüre in seine eigenen Texte, die – zwischen Essay und Roman – neue intermediale Formen suchen, aufgenommen und weitergeführt – z. B. in *Roland Barthes par Roland Barthes, La chambre claire*, in den *Fragments d'un discours amoureux*, in *Le plaisir du texte* und nicht zuletzt in *La préparation du roman*, dem posthum veröffentlichten Text, in dem Barthes „le désir d'écrire“ und den Übergang vom Lesen zum Schreiben als eigenes ‚Romanprojekt‘ entwickelt.

Barthes hat – als Leser, Kritiker und Autor eigener „Essai-Romans“ und ‚livres du moi‘ – die Proust-Forschung nicht nur inspiriert, sondern ihr neue Wege eröffnet. Dies gilt für die bereits erwähnten Artikel „Recherche de Proust“ und „Longtemps je me suis couché de bonne heure“, aber ebenso für weitere Texte wie z. B. „Proust et les noms“, „Ça prend“, die Radiosendung „Un homme, une ville : Marcel Proust à Paris“ (1978) sowie „La préparation du roman“ und das Seminar „Proust et la photographie“.<sup>57</sup>

Es gehört zu den Verdiensten Barthes', das intermediale und performative Potential der *Recherche* quasi ‚wiederentdeckt‘ zu haben, die „mise en scène de l'écriture“, die radikale Ästhetik der Lektüre, die das Verhältnis von Lesen und Schreiben umkehrt. Barthes Analysen verschärfen den Bruch mit der positivistischen Philologie, die Kritik der ‚L'homme et l'œuvre‘-Konzeption, die Proust selbst mit seinem „Contre Sainte-Beuve“ begonnen hatte. Das Lesen ist, wie Barthes und Proust erkennen (und wie Proust schon in „Sur la lecture“ ausführt), als „acte psychologique original“ in einem ursprünglichen Sinne kreativ, eine gleichsam körperliche, sinnliche und synästhetische Erfahrung, die alle Sinne, Erinnerungen, Emotionen, Wünsche und Ängste ins Spiel bringt.<sup>58</sup> „Lire, et du reste bien regarder, même regarder en soi-même, c'est mettre en œuvre une esthétique.“<sup>59</sup> Dieses Proust-Zitat entspricht der figuralen Ästhetik von Barthes, die besonders in *Le plaisir du texte* weiter ausgeführt wird; ebenso wie die viel zitierte Stelle in *Le Temps retrouvé*, dass das Buch nur einem „espèce d'instrument optique“ vergleichbar sei, „qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il neût peut-être pas vu en soi-même“<sup>60</sup>. Dies relativiert den Gedanken an eine festliegende, objektivierbare Bedeutung des geschriebenen

57 Coste, 2010, S. 208 und S. 476.

58 Vgl. Vf., 1984, S. 68ff.; sowie Vf. in: Felten/Vf., 2005, S. 12-18.

59 Vgl. Proust, 1987-89, Esquisse XXXI („La lecture et le paysage“), Bd. I, S. 752. Ich lese statt „son esthétique“ „une esthétique“.

60 Proust, 1987-89, Bd. IV, S. 490.



Textes und verweist auf jenes „livre intérieur de signes inconnus [...] pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous.“<sup>61</sup>

„Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui est clair avant nous, n'est pas à nous...“<sup>62</sup>. Mit anderen Worten: Der Text ist nur Medium der „lecture de soi-même“, die den Text verwandelt und neu gestaltet. Der Leser verwandelt den Text, indem er u. a. die Figuren des Romans mit eigenen Erinnerungen, Wünschen und Erfahrungen verbindet, z. B. eine Inversion der Geschlechter vornimmt. „L'écrivain ne doit pas s'offenser que l'inverti donne à ses héroïnes un visage masculin.“<sup>63</sup>

Die vielbeachteten und viel kommentierten Zitate aus *Le Temps retrouvé* mögen genügen, um anzudeuten, in welchem Maße Barthes mit seiner Texttheorie und seiner Ästhetik der Lektüre auf Proust zurückgreift und mit seinem Konzept der „théâtralité“, der „mise en scène de l'écriture“ weiterführt. Das ‚Schreiben ohne Ende‘, das offene Ende der *Recherche*, ist die Konsequenz einer Ästhetik und eines Werkbegriffs, in dem die Kreativität, Freiheit und Verwandlungskunst der Lektüre, die unendliche Vielfalt möglicher Rollenspiele eine Grundlage bilden. Für Barthes, der immer wieder auf diese Gedanken zurückkommt, ergibt sich die weiterreichende Konsequenz, das eigene Schreiben schon von vornherein als fragmentarisch, diskontinuierlich, zukunfts offen zu begreifen, zwischen Essay und Roman, als Projekt eines „Schreibenwollens“, eines „désir d'un roman“, der – wie zuletzt die *Préparation d'un roman* – nur als virtuelle Form, als ‚prétexte‘ gedacht werden kann. „Das Schreiben wird, so O. Ette, im Lesen, die écriture in einer lecture fundiert.“<sup>64</sup>

## Barthes' *La chambre claire*

Barthes' intermediale Ästhetik der Lektüre führt zu einem weiteren Medium, das auch schon bei Proust eine Rolle spielt: zur Photographie.<sup>65</sup> Barthes' *La chambre claire. Notes sur la photographie* (1980) hat bisher schon – als Beitrag zu

---

61 Ebd., S. 458.

62 Ebd., S. 459.

63 Ebd., S. 489.

64 Ette, 1998, S. 66.

65 Zum Thema „Proust und die Photographie“ vgl. z. B.: Brassai, 1997; Albers, 2001; Hülk, 2003.

einer neuen ‚Theorie der Photographie‘ viel Beachtung gefunden;<sup>66</sup> umso mehr überrascht, dass dabei, soweit ich sehe, der Aspekt der Theatralität und Intermedialität bisher kaum berücksichtigt wurde.<sup>67</sup> Ich wähle eine Passage aus *La chambre claire*, die diesen Zusammenhang veranschaulicht. Es geht hier um die zentrale Frage nach dem Verhältnis von Photographie und Malerei. Barthes erinnert daran, dass die Photographie seit ihren Anfängen die Malerei zu kopieren sucht, dass sie „immer noch vom Gespenst der Malerei heimgesucht wird“: „Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre.“<sup>68</sup> Alle drei Medien, Malerei, Photographie und auch die Vorformen des Kinos (des Dioramas) sind, so Barthes, Künste der Bühne:

Si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je le seul à le voir) : la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts : Les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant un rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort : buste blanchi du théâtre totémique, homme au visage peint du théâtre chinois, maquillage à base de pâte de riz du Katha Kali indien, masque du Nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo ; si vivante, qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à « faire vivant » ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort). La Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardé sous laquelle nous voyons les morts.<sup>69</sup>

Die Argumentation von Barthes hat eine medienanthropologische und existentielle Dimension und bildet die Grundlage für die folgende Unterscheidung von *studium* und *punctum* beim Betrachten von Fotos. In *La chambre claire* sind von Anfang an die verschiedenen Aspekte der Theatralität mit im Spiel, u. a. bei den Überlegungen zu den eng verwandten Begriffen ‚spectrum‘, ‚spectator‘, ‚spectacle‘ und zur Verwandlung des Betrachters, der sich selbst im Bild als ‚Gespenst‘ (‚spectre‘) wahrnimmt.<sup>70</sup> Die Beziehungen zwischen Theater, Tod, Totenkult, Metamorphosen, Maske und Körper, in dem hier sog. „théâtre primitif“, entsprechen jener Ästhetik, die, wie schon angedeutet, auch die Theatralität des Lesens und Schreibens betrifft, die ‚Urszene‘ der Lektüre, das Szenario des „demi-réveil“ und die „mise en scène de l'écriture“. Ottmar Ette hat diesen intermedialen und existentiellen Zusammenhang, den Vorgang der Verwandlung, der

66 Vgl. z. B. Delord, 1980; Batchen, 2009; Oster, 2012.

67 Vgl. dazu einzelne Hinweise von Jean-Loup Rivière in Barthes, 2001, S. 15f.; und bei Ette, 1998, S. 86ff., 376ff.

68 Barthes, 2002, Bd. V, „La chambre claire“ [1980], S. 785-894, hier S. 813.

69 Ebd., S. 813.

70 Ebd., S. 799.

die Lektüre von Texten ebenso wie das Betrachten von Bildern kennzeichnet, im Hinblick auf die Schlüsselszenen in *La chambre claire* näher erläutert: „Aus der Lektüre des Bildes der Mutter als kleines Mädchen entsteht der Tod der Mutter, aber auch der eigene Tod, es ist eine Lektüre der Liebe der Mutter und der Liebe zur Mutter, die sich – ganz im Proust’schen Sinne – zum Schreibprojekt gegen den Tod verbindet.“<sup>71</sup>

So überrascht es nicht, dass Barthes, wie schon in seinen Texten zur Lektüre, auch in *La chambre claire* und dann in *La préparation du roman*, auf Proust zurückkommt; sein letztes, nicht mehr durchgeführtes Projekt hat den Titel „Proust et la photographie“. In *La chambre claire* ist es der Tod der Mutter, der das Interesse an alten Familienfotos auslöst. Es führt Barthes zu einer photographischen Suche nach der verlorenen Zeit, zur Erkenntnis der Realität und Unveränderlichkeit des Todes. Das älteste Foto der Mutter, das sie als kleines Mädchen in einem Wintergarten zeigt, wird in *La chambre claire* genau beschrieben, aber im Unterschied zu anderen Familienfotos nicht abgebildet.<sup>72</sup> Es hat für den Erzähler eine besondere, magische, phantasmatische Wirkung, eine quasi „religiöse Substanz“, dem Mysterium von Tod und Auferstehung vergleichbar.<sup>73</sup>

Das Wintergarten-Foto führt Barthes zum direkten Vergleich mit Prousts *Recherche*, zu der Szene, in der Marcel plötzlich das Gesicht der Großmutter erscheint und damit zu der zentralen Frage des Verhältnisses von „mémoire volontaire“ und „mémoire involontaire“. Es handelt sich bei Proust um das erste Beispiel jener „intermittences du cœur“<sup>74</sup>, die in der *Recherche* die dunkle Seite der Erinnerungen, den Tod und das Vergessen bewusst machen.

Je venais d’apercevoir, dans ma mémoire, penché sur la fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, telle qu’elle avait été ce premier soir d’arrivée. [...] je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante. [...] et ainsi, dans un désir fou de me précipiter dans ses bras [...] je venais d’apprendre qu’elle était morte.<sup>75</sup>

Das Foto der Großmutter, das Marcel dann später betrachtet, kann diesen unmittelbaren Eindruck des „souvenir involontaire“ nie mehr erreichen.<sup>76</sup> Für Barthes, der eine Stelle aus *Sodome et Gomorrhe* zitiert, hat das Wintergarten-Foto der Mutter „ein ebenso starkes Gefühl der Gewißheit wie die Erinnerung,

---

71 Ette, 1998, S. 466.

72 Vgl. Barthes, 2002, „La chambre claire“ [1980], Bd. V, S. 844f.; dazu Oster, 2012.

73 Ebd., S. 850ff.

74 Proust, 1987-1989, Bd. III, S. 153.

75 Ebd.

76 Vgl. Albers, 2001, S. 46.

so wie es Proust empfand, als er eines Tages [...] plötzlich in seinem Gedächtnis das wahre Gesicht seiner Großmutter entdeckt“: „le visage de ma grand-mère véritable, dont pour la première fois, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante.“<sup>77</sup>

„Im Gegensatz zu Proust“ – so folgert Ette – führt bei Barthes „die willentliche Suche, das Ordnen der Photographien zur ‚Entdeckung‘ des eigenen Wegs zum Schreiben. Doch wie bei Proust wird das Projekt dieses Schreibens durch eine sinnliche, körperliche Wahr-Nehmung ausgelöst, punktiert.“<sup>78</sup>

Wenn man aber bedenkt, dass Barthes das entscheidende Foto, das Wintergarten-Bild, gar nicht abbildet, sondern dem Medium der Sprache und der Phantasie der Leser überlässt, so gelangt man zu einer etwas anderen Interpretation. Barthes relativiert – ähnlich wie schon Proust – die allzu schematische Opposition von willkürlicher und unwillkürlicher Erinnerung. Irene Albers hat, in ihrer wegweisenden Untersuchung zu „Prousts photographischem Gedächtnis“ gezeigt, wie Proust gerade durch die „analogie entre mémoire involontaire et le processus photographique“<sup>79</sup> die Schreibweise und intermediale Ästhetik der *Recherche* begründet. Die Photographie sei, so Irene Albers, bei Proust „Gegenstand der Notwehr und Faszination, zugleich Modell und Gegenmodell der Erinnerung, Medium der Arretierung und Mortifikation einerseits und einer uneinholbaren Kontingenz flüchtiger Momentaufnahmen andererseits“<sup>80</sup>. Prousts Roman umfasse „auch das Andere der Erinnerung, das, was zwischen den euphorischen ‚instants poétiques‘ der mémoire involontaire liegt, [...] ihren Gegenpol, [...] das Vergessene, Latente und Unabgeoltene der ‚verlorenen Zeit‘“<sup>81</sup>; die „instantanés“ reproduzieren nicht die Realität, sondern das Imaginäre, die „innere Dunkelkammer“, „cette chambre noire intérieure im Inneren des Subjekts“<sup>82</sup>.

Die *Recherche*, dies ist auch das Resümee von Walburga Hülk, „ist voll von Lichtbildern, aber auch von Einbildungen, die metaphorisiert oder materialisiert werden, als Schnappschuss, als Photogeschichte, als Gedankenbild. Nicht eines dieser Bilder steht für Glück – eine glückliche Liebe, eine glückliche

---

77 Barthes, 2002, „La chambre claire“ [1980], Bd. V, S. 845.

78 Ette, 1998, S. 466.

79 Albers, 2001, S. 19.

80 Ebd., S. 27.

81 Ebd., S. 56.

82 Ebd., S. 27, 32.

Erinnerung...<sup>83</sup> – die Fotos sind „Präfigurationen des Todes“, unheimlich und gespenstisch.

Genau dies ist auch der entscheidende Punkt, das mit Proust übereinstimmende Fazit von Barthes' *La chambre claire*: die dramatische und traumatische Erfahrung des Todes, der Vergänglichkeit, der Trauer, verbunden mit der Entdeckung jenes „autre moi“, des anderen, verborgenen Ich, das der Roman der *Recherche* – ebenso wie Barthes' eigene Foto-Recherche – zu erfassen sucht. Walburga Hülk hat – wie auch Irene Albers – diesen engen Zusammenhang zwischen Photographie und Schrift, zwischen den „instantanés“ und einer diskontinuierlichen Erzählweise hervorgehoben und dabei auch den Bezug zu Sartres Schrift „L'imaginaire“ angedeutet, dem Werk, dem *La chambre claire* gewidmet ist:

Was Roland Barthes in seinem frühen Text „Rhétorique de l'image“ (1969), Sartres *L'imaginaire* (1949) aufnehmend, als Effekt der Photographie festhielt, das Bewusstsein nämlich, nicht vom Dasein (*être-là*), sondern vom Dagesewensein (*avoir-été-là, ça a été*) der Dinge und Augenblicke – einem Effekt, der aktualisiert wird in *La chambre claire* und der aus der camera lucida eine Schrift der Erinnerung hervorbringt –, scheint mir schon die Insistenz photographischer Bilder und ihr Verhältnis zur Schrift in der „Recherche“ zu begründen.<sup>84</sup>

## Barthes: „Proust et la photographie“

Das von Barthes geplante und vorbereitete, aber wegen seines Todes nicht mehr durchgeführte Seminar „Proust et la photographie“ sollte die Vorlesung „La préparation du roman“ begleiten und ergänzen.<sup>85</sup> Erhalten und publiziert sind die 53 ausgewählten Fotos sowie die Vorbemerkungen und Notizen von Barthes. Die von Barthes ausgewählten Fotos stammen aus dem Katalog einer Pariser Ausstellung der Photographien von Paul Nadar (1978).<sup>86</sup> Es handelt sich, so Barthes, „nicht darum, aufzudecken und zu kommentieren, welche Beziehungen Proust zur Photographie unterhielt“<sup>87</sup>, es soll „weder ein Seminar über die Photographie noch über Proust“ sein, „sondern über ‚Marcel‘“ – ein Seminar für die von Barthes sog. „Marcellisten“; also jene Liebhaber und Leser der *Recherche*,

83 Hülk, 2003, S. 139.

84 Ebd., S. 136.

85 Barthes, 2003, S. 385ff.; vgl. die dt. Übersetzung, 2008, S. 459ff.

86 *Le monde de Proust*, 1978.

87 Barthes, 2008, S. 465.

die sich für „Marcel“, aber nicht für den historischen, „externen Autor“, seine Biographie, Einflüsse und Quellen interessieren.<sup>88</sup>

Gleichwohl lädt Barthes seine Studenten – paradoxerweise, nicht ohne Ironie – mit der Foto-Dokumentation zu einem „Spiel der Entschlüsselungen“ ein. Barthes weiß, dass das Problem der Schlüssel für die *Recherche* „eine konstante Erregungsquelle der literaturgeschichtlichen Kleinarbeit“ war: „le problème des Clefs de *La Recherche* a été une mine d'excitations pour la petite histoire littéraire“<sup>89</sup> – und er möchte keineswegs damit wetteifern. Ihn interessiert das Phänomen der Entschlüsselung selbst, „les clefs ne renvoient pas à Proust mais au lecteur ; les clefs, le désir, le plaisir des clefs est un symptôme de la lecture“<sup>90</sup>.

Les clefs ne sont de l'ordre du leurre, mais ce leurre fonctionne comme une Plus-Value de la Lecture, elles affermissent et développent le lien imaginaire à l'œuvre [...] le leurre est le fondement même de la lecture.<sup>91</sup>

Es geht einmal mehr um die Ästhetik der Lektüre, die hier – mit den historischen Fotos – in einer intermedialen Perspektive weiterentwickelt wird, genau wie schon in *La chambre claire*. Barthes spricht – mit Proust – von der Lektüre als dem „Ziel des Schreibens“ und von dem Imaginären der Lektüre, das auch in der trügerischen Suche nach dem ‚Schlüssel‘ zum Ausdruck kommt, der „Verdichtungstechnik“ (Technique de la condensation) der Leser, bei der Suche nach ‚realen‘ Vorbildern.

c'est cela la lecture, comme « fin » de l'écriture –, au-delà de Proust, c'est nous qui condenseons, c'est nous qui rêvons. Nous allons voir sur l'heure que la Photo à la fois aide et gêne cette condensation – ce rêve. [...] La Photo [...] va fonctionner comme un affrontement du Rêve, de l'Imaginaire de lecture, au Réel.<sup>92</sup>

Auf der anderen Seite zeigen die Fotos von Nadar, die Barthes zur Vorbereitung seines Seminars sehr genau kommentiert, das individuelle und kollektive Imaginäre der zeitgenössischen Gesellschaft Prousts, das Theater und die Theatralität, insbesondere die *Pose*, die dem photographischen Code der Zeit entspricht.<sup>93</sup> „Cependant, parfois, par chance ou par génie, une pose est transformé par le

---

88 Barthes, 2003, S. 391.

89 Ebd., S. 396.

90 Ebd.

91 Ebd.

92 Ebd., S. 396f.

93 Ebd., S. 395.

sujet (ou le photographe) en un signe complexe qui renvoie à une situation fine et cependant claire : ce que Brecht appelait le *gestus*...“<sup>94</sup>

Die Bemerkung von Barthes führt zurück zu einem Angelpunkt der „intermedialen Korrespondenzen“, die Proust und Barthes verbinden: zu dem „scénario imaginaire“, in dem das geplante Werk immer nur als „projection“, als „forme fantasmée“ und „désir“ denkbar ist.<sup>95</sup> Barthes' Vergleich mit Proust beruht auf einer imaginären Identifikation, „or, Proust est le lieu privilégié de cette identification particulière, dans la mesure où *La Recherche* est le récit d'un désir d'écrire.“<sup>96</sup> Entscheidend ist dabei der Zusammenhang zwischen dem inneren, imaginären Theater der Lektüre, der daraus resultierenden Lust zu schreiben und dem Versuch, die inneren Bilder mit der Analyse des *theatrum mundi*, der Theatralität der Gesellschaft zu verbinden. Barthes konzipiert *La préparation du roman*, wie auch schon *Roland Barthes par Roland Barthes* und *La chambre claire* als inter- und automediale Projekte, in denen jeweils die Beziehungen und Passagen zwischen Text und Bildern (Fotos und Zeichnungen) wichtig sind.<sup>97</sup> Es wäre lohnend, die neuen Genres, die Barthes entwickelt, z. B. den Foto-Roman und Foto-Essai, die neuen Formen einer „Ikono- und auch Phonotextualität“ (Ette) unter dem Aspekt der Inter- und Automedialität weiter zu untersuchen, die von Ette sog. „Friktionen“ zwischen Text, Bild und Ton, das ironische Spiel mit dem Leser und Zuschauer.<sup>98</sup>

Mir ging es darum, die bei Barthes zentrale Kategorie der Theatralität hervorzuheben, ihre Relevanz für die aktuelle intermediale und medienanthropologische Diskussion. Hans Belting's *Bild-Anthropologie* liest sich wie eine Weiterführung und kritische Analyse der Ansätze von Barthes, da Belting die für ihn grundlegende Wechselbeziehung zwischen ‚Medium, Bild und Körper‘ auf „überzeitliche Themen wie *Tod, Körper und Zeit*“ zurückführt und die „Medialität der Bilder“ als „Ausdruck der Körpererfahrung“ ansieht.<sup>99</sup> Er betont wie Barthes – im Blick auf *La chambre claire* – die anthropologische Dimension der Theatralität, das „Schauspiel der Bilder“<sup>100</sup>, den Zusammenhang zwischen

94 Ebd.

95 Ebd., S. 240.

96 Barthes, 2002, „La chambre claire“ [1980], Bd. V, S. 479.

97 Zum Begriff der „Automedialität“ vgl. Dünne/Moser, 2008. Ausgangspunkt ist hier die These, dass „die Schrift nicht mehr als einziges privilegiertes Medium der Selbstdarstellung“ gedacht werden kann. (S. 10f.)

98 Ette, 1998, S. 376.

99 Belting, 2001, S. 23, 29.

100 Ebd., S. 212ff.

archaischem Theater und Totenkult, aber er kritisiert gleichwohl Barthes' Annahme der Kontingenz photographischer Bilder.<sup>101</sup> Barthes habe – so Belting – keine eigentliche Phototheorie entwickelt, „sondern fast gegen seinen Willen die medialen Grenzen der Photographie, von denen er so fasziniert war, für die allgemeine Bilderfrage geöffnet.“ „Die Medien selber sind ein Archiv von toten Bildern, die wir erst in unserem Blick animieren. Auch die photographischen Bilder nehmen ihren Platz in dem alten Schauspiel ein, das, was wir das Theater der Bilder nennen können. Hier haben viele Medien ihren Auftritt gehabt, der immer nur ein Auftritt auf Zeit gewesen ist.“<sup>102</sup> Dies gilt auch für das Medium ‚Literatur‘, die von Barthes sogenannte „scène de l'écriture“.

### Literaturhinweise

- Albers, Irene: „Prousts fotografisches Gedächtnis“, in: ZfSL 111, 2001, S. 19-56.
- Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, 1953.
- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, Paris, 1973.
- Barthes, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, 1975.
- Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, 1977.
- Barthes, Roland: „Une idée de recherche“, in: Barthes, Roland u. a. (Hg.): *Recherche de Proust*, Paris, 1980, S. 34-39.
- Barthes, Roland: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, 1982.
- Barthes, Roland: *Œuvres complètes*, éd. Eric Marty, I-III, Paris, 1993-1995.
- Barthes, Roland: *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Paris, 2001.
- Barthes, Roland: *Œuvres complètes. Nouvelle édition*, éd. Eric Marty, I-V, Paris, 2002.
- Barthes, Roland: *La Préparation du roman*, éd. Eric Marty, I et II, Paris, 2003 (dt. Übers.: *Die Vorbereitung des Romans*, Frankfurt a. M., 2008).
- Batchen, Geoffroy: *Photography degree zero: reflections on Roland Barthes' Camera Lucida*, Cambridge, 2009.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, 2001.

---

101 Ebd., S. 213.

102 Ebd., S. 214.



- Borges, Jorge Luis: *Libro de sueños*, Madrid, 1976.
- Brandstetter, Gabriele/Finter, Helga/Weßendorf, Markus (Hg.): *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Tübingen, 1998.
- Brassaï, Georges: *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, 1997 (dt. Ausgabe 2001).
- Coste, Claude: *Barthes*, Paris, 2010.
- Coudert, Raymonde/Perrier, Guillaume (Hg.): *Marcel Proust : Surprises de la Recherche*, Revue de l'URF, Paris, 2004.
- Deleuze, Gilles: *L'image-temps (Cinéma 2)*, Paris, 1985.
- Delord, Jean: *Roland Barthes et la photographie*, Paris, 1986.
- Dünne, Jörg/Moser, Christiane (Hg.): *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München, 2008.
- Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M., 1998.
- Ette, Ottmar: *Barthes zur Einführung*, Hamburg, 2001.
- Felten, Uta/Roloff, Volker (Hg.): *Proust und die Medien*, München, 2005.
- Felten, Uta/Roloff, Volker (Hg.): *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungs-ästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*, München, 2008.
- Filk, Christian/Lommel, Michael/Sandbothe, Mike (Hg.): *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*, Köln, 2004.
- Finter, Helga: *Der subjektive Raum. Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Spielräume des Imaginären*, Tübingen, 1990.
- Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“, in: Dies./Pflug, Isabel (Hg.): *Inszenierung und Authentizität*, Tübingen/Basel, 2000, S. 11-27.
- Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Umathum, Sandra/Warstat, Matthias (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen/Basel, 2004.
- Foucault, Michel: „Andere Räume“, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute*, Leipzig, 1990, S. 34-46.
- Früchtel, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt a. M., 2001.
- Goffman, Erwing: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, 1959.

- Hagen, Kirsten von: „Intermedialität als neues Forschungsparadigma der Romanistik“, in: *Grenzgänge* 14, 2007, H. 27, S. 136-167.
- Hickethier, Klaus: *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 2003.
- Hörner, Fernand/Neumeyer, Harald/Stiegler, Bernd (Hg.): *Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Portraits von Schiller bis Gosciny/Uderzo*, Bielefeld, 2010.
- Hülk, Walburga: „Clichés und die Liebe. Medien, Impressionen, Transfigurationen“, in: Balke, Friedrich/Roloff, Volker (Hg.): *Erotische Recherchen. Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust*, München, 2003, S. 133-142.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M., 1991.
- Kasper, Judith: *Sprachen des Vergessens. Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*, München, 2003.
- König, Traugott (Hg.): *Jean-Paul Sartre. Ein Kongress*, Hamburg, 1998.
- Krämer, Sybille: „Sinnlichkeit, Denken, Medium: Von der ‚Sinnlichkeit als Erkenntnisform‘ zur ‚Sinnlichkeit als Performanz‘“, in: *Schriftenreihe Forum/Bd.8, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hg.): *Der Sinn der Sinne*, Bonn, 1998, S. 24-39.
- Kristeva, Julia: *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, 1984.
- Kristeva, Julia: „Das Theater der Psyche“, in: Brandstätter, Gabriele/Finter, Helga/Weßendorf, Markus (Hg.): *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Tübingen, 1998, S. 23-30.
- Lacan, Jacques: *Écrits*, Paris, 1966.
- Bernard, Anne-Marie/Blondel, Agnès (Hg.): *Le monde de Proust : photographies de Paul Nadar*, Caisse nationale des monuments historiques et des sites (France). Service photographique, C.N.M.H.S, Paris, 1978.
- Lenk, Elisabeth: *Die unbewusste Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München, 1983.
- Lommel, Michael/Maurer Queipo, Isabel/Rißler-Pipka, Nanette (Hg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*, Bielefeld, 2004.
- Lommel, Michael/Roloff, Volker (Hg.): *Sartre und die Medien*, Bielefeld, 2008.
- Marty, Eric: *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, 2006.

- Neumann, Gerhard/Pross, Caroline/Wildgruber, Gerald (Hg.): Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft, Freiburg, 2000.
- Oster, Angela: Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini, Heidelberg, 2006.
- Oster, Angela: „Larvatus prodeo“. Realitäten des Wintergartenfotos in Roland Barthes' *La chambre claire*“, in: Oster, Angela/Peters, Karin (Hg.): *Jenseits der Zeichen. Roland Barthes und die Widerspenstigkeit des Realen*, München, S. 215-230.
- Oster, Angela/Peters, Karin (Hg.): *Jenseits der Zeichen. Roland Barthes und die Widerspenstigkeit des Realen*, München, 2012.
- Paech, Joachim: *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*, Berlin, 2002.
- Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität analog/digital*, München, 2008.
- Pfeiffer, Karl Ludwig: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt a. M., 1999.
- Proust, Marcel: *Contre Sainte-Beuve*, Paris, 1978.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, 1987-89.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen, 2002.
- Reck, Hans Ulrich/Müller-Funk, Wolfgang (Hg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien/New York, 2000.
- Roloff, Volker: *Werk und Lektüre. Zur Literarästhetik von Marcel Proust*, Frankfurt a. M., 1984.
- Roloff, Volker: „Correspondance des arts et intermédialité. Figures de désir dans *À la recherche du temps perdu*“, in: Brun, Bernard/Hassine, Juliette (Hg.): *Marcel Proust 5. Marcel Proust au tournant des siècles 2*, Paris-Caen, 2005, S. 181-201.
- Roloff, Volker: „Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen“, in: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität analog/digital*, München, 2008, S. 15-30.
- Sartre, Jean-Paul: *Situations IX. Mélanges*, Paris, 1972.
- Schabacher, Gabriele: *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes' Über mich selbst*, Würzburg, 2007.

Schuhen, Gregor: *Erotische Maskeraden. Sexualität bei Proust*, Heidelberg, 2007.

Toro, Alfonso de/Gronemann, Claudia (Hg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, Heidelberg/Zürich, 2004.

Wehle, Winfried: „In der Arche Noah der Kunst – Prousts Roman als *Recherche*“, in: *Proustiana XXIII*, 2005, S. 9-43.

Rebekka Schnell

## Versteinerte Nymphen. Prousts *Jeunes filles en fleurs*

### Abstract

Marcel Proust's *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* has often been read as a prime example for an impressionist aesthetics of flat, fleeting images. As this study aims to show, however, this fugacity is actually based on what I suggest to call a "still life effect," freezing and transforming moving bodies into a plastic form of the image. Comparing Proust's *jeunes filles* to Aby Warburg's 'Leitfigur' of the *Ninfa* and to other iconic figures from art and literature (e.g. Sigmund Freud's *Gradiva* and Charles Baudelaire's *Passante*), I will analyse how this poetics of immobilization, culminating in the poetic image of the mummy, equally affects Proust's poetics of art and memory.

*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), der zweite Band von Prousts Lebenswerk *À la recherche du temps perdu*, erzählt vom Werden und Vergehen der Bilder, von ihrer Flüchtigkeit, aber auch von ihrer Insistenz, ihrem Nachleben. Das Buch rührt an die Frage, wie bewegtes Leben in Bilder gebannt und bewahrt werden kann – und zugleich, inwiefern diese Bannung immer schon die Mortifikation, die Verwandlung des Lebendigen in *nature morte* impliziert.

Nirgends hat sich Proust intensiver mit Malerei und malerischen Schreibtechniken auseinandergesetzt als im zweiten Teil der *Jeunes filles*. In der Literatur hat man ihn zumeist als Paradebeispiel für eine impressionistisch geprägte Ästhetik der Flüchtigkeit gelesen, die, so Rainer Warning, die Tiefenpoetik der *mémoire involontaire* unterläuft.<sup>1</sup> In vergleichbarer, obschon feministischer Perspektive argumentiert auch Mieke Bal, für die Albertine in die visuelle Serialität von Schnappschüssen zerfällt, die jeder räumlichen Tiefe entbehren.<sup>2</sup> Die Dynamik der Bilder charakterisiert sich in dieser Hinsicht durch die Verflachung, Verflüchtigung einander ablösender Momentaufnahmen. Diese Deutung erscheint schlüssig, allerdings vernachlässigt sie ein Moment, das für die Bildlichkeit der *Jeunes filles* meines Erachtens grundlegend ist: das Moment des Plastischen, das

---

1 Vgl. Warning, 1993.

2 Vgl. Bal, 2006, S. 164f.

in einer quasi-skulpturalen Ästhetik der Stillstellung gründet.<sup>3</sup> Nicht so sehr als Gegenentwurf zu bisherigen Interpretationen, sondern vielmehr als perspektivische Ergänzung möchte ich zeigen, dass die *fugacité* der *jeunes filles* gerade auf der Arretierung von Bewegung und Verräumlichung von Zeit beruht, also auf dem, was Murray Krieger als „ekphrastische“ Dimension der Literatur bezeichnet:

[T]he ekphrastic dimension of literature reveals itself wherever the poem takes on the »still« elements of plastic form which we normally attribute to the plastic arts. In so doing, the poem proclaims as its own poetic its formal necessity, thus making more than just loosely metaphorical the use of spatial language to describe – and thus to arrest – its movements.<sup>4</sup>

Obgleich wir es bei Prousts *Jeunes filles en fleurs* mit einem Roman und nicht mit einem Gedicht zu tun haben, ist das ekphrastische Prinzip auch hier am Werk. Der Rückgriff auf räumliche Ausdrücke erschöpft sich gleichfalls nicht im Metaphorischen, sondern hat poetologische Funktion. Im Bilderreigen der Nymphen ist die ästhetische Zeit stillgestellt, die Bewegung angehalten und ins Plastische überführt: Die bewegten und vitalen jungen Mädchen gerinnen zu Statuen und

---

3 Wie Catherine Malabou anhand der Etymologie von griech. *plássein* zeigt, ist die Plastizität zwischen den Extremen der Formgebung und Destruktion angesiedelt: „Il [le verbe *plássein*; R.S.] désigne à la fois la capacité à *recevoir la forme* (l'argile, la terre glaise par exemple sont dites 'plastiques') et la capacité à *donner la forme* (comme dans les arts ou la chirurgie plastique). Mais il se caractérise aussi par sa puissance d'anéantissement de la forme. N'oublions que le 'plastic' [...] est une substance explosive à base de nitroglycérine et de nitrocellulose capable de susciter de violentes détonations. On remarque ainsi que la plasticité se situe entre deux extrêmes, d'un côté la figure sensible qui est la prise de la forme (la sculpture ou les objets en plastique), de l'autre côté la destruction de toute forme (l'explosion).“ (Malabou, 2005, S. 25f.) Auch die Bildlichkeit von Prousts *jeunes filles* oszilliert zwischen Fixierung und Auflösung, zwischen plastischer Bildwerdung und Defiguration. Die einzige Weise, die flüchtigen Wesen endgültig auf ein Bild zu fixieren, läge in der Gleichgültigkeit, d. h. in einem Blick ohne Verlangen: „Pour le savoir il faudrait vous immobiliser, ne plus vivre dans cette attente perpétuelle de vous où vous passez toujours autres, il faudrait ne plus vous aimer, pour vous fixer ne plus connaître votre interminable et toujours déconcertante arrivée, ô jeunes filles, ô rayon successif dans le tourbillon où nous palpitions de vous voir reparaître en ne vous reconnaissant qu'à peine, dans la vitesse vertigineuse de la lumière.“ (Proust, 1987-89, Bd. III, S. 573; alle Proust-Zitate stammen aus dieser Ausgabe und werden im Folgenden mit Bandnummer und Seitenzahl zitiert)

4 Krieger, 1967; wiederabgedruckt in Krieger, 1991, S. 263-288, hier S. 266 [zitiert].

Skulpturen, indem sie sich bildlich vom Hintergrund des Meeres abheben. In der ostentativen Stillstellung erstarren die Mädchen zum Stilleben, in dem sich Augenblick und Ewigkeit, Bewegung und Stillstand durchdringen.

Im Folgenden lese ich Prousts *Jeunes filles* anhand verschiedener mythologischer und kultureller Vor-Bilder, insbesondere Aby Warburgs Ninfa und Baudelaires *passante*, und versuche aus ihnen eine *theoria* des Bildes zu entwickeln. Prousts Bildlichkeit, so die These, beruht wesentlich auf einer Poetik der Stillstellung, auf einem *Stillebeneffekt*, der die bewegten Körper gefrieren lässt und dem zweidimensionalen Bild leibliche Plastizität verleiht. Jener Stillebeneffekt ist auch für das Spiel der Intermedialität, die inszenierte Differenz von Bild und Text, von Simultaneität und Sukzession von zentraler Bedeutung. Auf welche Weise Bildwerdung bei Proust zudem mit der Natur der Erinnerung und der Kunst zusammenhängt, und inwieweit Erinnerung und ihre Bewahrung im Kunstwerk immer schon Mortifikation bedeuten, dies untersuche ich abschließend anhand des Bildes der Mumie, mit dem der zweite Band der *Recherche* endet.

## Fossilien in Bewegung

À l'ombre des jeunes filles en fleurs erzählt vom Sommeraufenthalt des Protagonisten Marcells in Balbec, einem fiktiven Badeort an der normannischen Küste. Am Strand begegnet er einer Schar junger Mädchen, die ihn durch ihre halb göttliche, halb martialische Anmut in ihren Bann schlagen. Gleich Botticellis Venus – und ihre Idealisierung zugleich durchbrechend<sup>5</sup> – steigen die jungen Mädchen aus dem Meer empor, vor dem Hintergrund des Meeres nehmen sie Gestalt an, ebenso wie das vielgestaltige Meer durch sie verkörpert wird: „ces mers qui se succédaient et devant lesquelles, autre *nymphé*, elle [Albertine] se détachait.“<sup>6</sup>

---

5 Bereits Botticellis Geburt der Venus ist, wie die Venus-Darstellungen in der abendländischen Malerei überhaupt, das Produkt einer Idealisierung der ursprünglich grausigen Geschichte der „Schaumgeborenen“ bei Hesiod, wo Venus bekanntlich aus dem Geschlecht Uranos entsteht, das dessen Sohn Kronos mit einer Sichel abgetrennt und ins Meer geworfen hatte.

6 Proust, 1987-89, Bd. II, S. 299, meine Herv.

Abb. 1: Ghirlandaio, Geburt Johannes des Täufer, 1486-90, Tornabuoni-Kapelle, Santa Maria Novella, Florenz



Sie sind Wiedergängerinnen jener Nymphen<sup>7</sup>, die die Erzählungen der griechisch-römischen Mythologie bevölkern und die unter dem Begriff der Ninfa in Warburgs kulturgeschichtlicher Ikonologie zum Leitmotiv avancieren. Als „Nympha“ oder Ninfa bezeichnet Warburg zunächst jene Gestalt in flatterndem Gewand, die von rechts in Ghirlandaios Tornabuoni-Fresko „Geburt Johannes des Täufer“ (Abb. 1) eintritt bzw. hineinschwebt. In einem als „Nymphenfragment“ bekannt gewordenen fiktiven Briefwechsel<sup>8</sup> zwischen Warburg und seinem Freund André Jolles nimmt die Figur der Ninfa Gestalt an. Im ersten Brief simuliert Jolles, er habe sich unsterblich in die leichtfüßige Fruchtkorbträgerin auf Ghirlandaios Fresko in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz verliebt:

Bald war sie Salome, wie sie mit todbringendem Reiz vor dem begehrliehen Tetrarch angetanzt kommt, bald war sie Judith, die stolz und triumphierend, mit lustigem Schritt das Haupt des ermordeten Feldherren zur Stadt bringt; dann schien sie sich unter den

7 Auch Marie Miguet-Ollagnier erkennt in den jungen Mädchen eine moderne Version der Nymphen bzw. Nereiden und weist auf die motivische Verbindung zwischen Wasser und Gomorrha (man denke etwa an die Vergnügungen Albertines in den Duschkabinen bzw. mit den petites blanchisseuses): „Albertine et ses amies deviennent des Nausicaas perverses [...]“. (Miguet-Ollagnier, 1982, S. 187)

8 Der Vorschlag Jolles', die „Nympha“ zum Gegenstand eines fiktiven Briefwechsels zu machen, erklärt sich Ernst Gombrich zufolge aus Warburgs notorischer Schreibblockade: Die spielerische Leichtigkeit des Briefwechsels ermöglichte ihm, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen. Das „Nymphenfragment“ gibt daher über die Figur der Ninfa und ihre intellektuelle und ästhetische Bedeutung für Warburg auf besondere Weise Aufschluss. Vgl. Gombrich, 2006, S. 144.



knabenhaften Grazien des kleinen Tobias versteckt zu haben [...]. Ich fand sie als fliehende Mutter bei dem Kindesmord mit Todesschrecken im Gesicht... Ich verlor meinen Verstand. Immer wieder war sie es, die Leben und Bewegung brachte, in sonst ruhige Vorstellungen. Ja sie schien die verkörperte Bewegung...<sup>9</sup>

Die Figur der Ninfa fasziniert Warburg jedoch nicht nur aufgrund ihrer proteischen Wandelbarkeit und Dynamik. Als „heidnisches Windspiel“ inmitten der „christlichen Gedämpftheit“ der restlichen Figuren auf Ghirlandaios Fresko zwingt sie Warburg, „den philologischen Blick auf den Boden zu richten, dem sie entstieg, und staunend zu fragen: wurzelt denn dieses seltsam zierliche Gewächs wirklich in dem nüchternen florentinischen Erdboden?“<sup>10</sup> Die eilende Dienstmagd bezeichnet ein paganes Einsprengsel im (vordergründig) religiösen Thema, der Geburt des Täuflers. Sie verkörpert also nicht nur Bewegung innerhalb der statischen Szene, sondern zugleich das Nachleben der heidnischen Antike in der Renaissancemalerei.<sup>11</sup> Inbegriff der antiken Pathosformel, durchdringen sich in ihr die Energien der Bewegung und der Erinnerung. In der Ninfa kristallisiert sich für Warburg das Wesen und die Wirkungsweise der Bilder überhaupt: die Verschiebung des Ausdrucks- und Bewegungspotentials vom Ganzen auf das Detail, das „bewegte Beiwerk“, in dem sich Bedeutung formelhaft verdichtet und energetisch konserviert, sowie die symbolische Übertragung und Entladung dieser „mnemischen Energien“ in immer neuen kulturgeschichtlichen Konstellationen.<sup>12</sup> Warburg geht es darum, sowohl die Insistenz als auch die Wandelbarkeit antiker Pathosformeln zu veranschaulichen. Sein *Bilderatlas Mnemosyne*, eine

9 Brief vom 23. November 1900, zit. nach Gombrich, 2006, S. 144. Die zitierte Passage stammt von Jolles, die wesentlichen Gedanken gehen jedoch, Gombrich zufolge, auf Warburg selbst zurück. Gerade aufgrund der spielerischen Leichtigkeit gibt der Briefwechsel, der als „Nymphenfragment“ bekannt wurde, über die Figur der Ninfa und ihre intellektuelle und erotische Bedeutung für Warburg auf besondere Weise Aufschluss.

10 Ebd., S. 148.

11 Warburgs Interesse an der Ninfa auf Ghirlandaios Fresko und der eigentümlichen Überblendung von Antike und Christentum geht, laut Gombrich, vermutlich auf Hippolyte Taine zurück. Dieser weist in Ghirlandaios „Geburt des Täuflers“ auf eine mittelalterlich wirkende Frauengestalt, zu der die Fruchtkorbträgerin in reizvollem Kontrast stehe: „Près d'elle, la servante qui apporte des fruits, en robe de statue, à l'élan, l'allégresse, la force d'une nymphe antique, en sorte que les deux âges et les deux beautés se rejoignent et s'unissent dans la naïveté du même sentiment vrai.“ (Taine, Hippolyte: *Voyage en Italie*, zit. nach Gombrich, 2006, S. 142.)

12 Zur Bedeutung von Semons Theorie des Engramms für Warburgs Idee des symbolischen Nachlebens vgl. Raulff, 2003, S. 132ff.

Sammlung von rund 2000 Bildern aus Kunst- und Kulturgeschichte, die Warburg ab 1924 in immer neuen Konfigurationen anordnete, erzählt ihre Metamorphosen und Variationen. Unter dem Sammelbegriff der *Ninfa* entfaltet sich derart ein Bedeutungsspektrum, das von der Grazie bis zur rasenden Mänade und Kindsmörderin reicht, und deren Pathos nach dem Prinzip „energetischer Inversion“<sup>13</sup> zwischen Extremen oszilliert (Abb. 2).

Die Ninfa ist somit nicht nur ein Bild, sondern, mit Agamben gesprochen, zugleich „das Bild des Bildes, die Summe der Pathosformeln, die die Menschen von Generation zu Generation weitergeben“.<sup>14</sup> Sie ist „Kristall[...] des historischen Gedächtnisses“<sup>15</sup>, in dem Vergangenes und Gegenwärtiges sprunghaft zusammentreten. Damit entspricht sie dem, was Benjamin im Konvolut N des *Passagen-Werk* als dialektisches Bild beschreibt: „Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.“<sup>16</sup>

Abb. 2: Tafel 46 aus Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne*



13 Vgl. die Überschrift Warburgs zu Tafel 42 seines Mnemosyne-Atlas: „Leidenspathos in energetischer Inversion (Pentheus, Mänade am Kreuz)“, zit. nach Bredekamp, 2000, S. 77.

14 Agamben, 2005, S. 44, resp. S. 38.

15 Ebd., S. 16.

16 Benjamin, 1982, S. 576f. (= GS V.1) Unter „Dialektik im Stillstand“ versteht Benjamin eine nicht-teleologische Geschichtsphilosophie, in der Dialektik – gegen die universale Vermittlung der Hegelianischen Dialektik – als jähe Stillstellung des Umschlags zwischen Extremen gedacht wird, aus der das Bild entsteht.

Wie Warburgs Ninfa und Baudelaires Passantin,<sup>17</sup> beruht auch die Bildlichkeit von Prousts *jeunes filles* auf eben jener stillgestellten Dialektik zwischen Bewegung und Erstarrung, Flüchtigkeit und Ewigkeit, Leben und Tod. Dabei kennzeichnen sich Benjamins dialektische Bilder, wie Bettine Menke und Anselm Haverkamp gezeigt haben, als „gelesene“: ihr Inbegriff ist das Zitat.<sup>18</sup> So zitiert Benjamin im *Passagen-Werk* seinerseits Adorno: „Dialektik hält im Bild inne und zitiert im historisch Jüngsten den Mythos als das Längstvergangene: Natur als Urgeschichte. Darum sind die Bilder [...] wahrhaft ‚antediluviale Versteinerungen.‘“<sup>19</sup>

„Antediluviale Versteinerungen“ sind auch Prousts *jeunes filles*: In ihrer flüchtigen Gestalt wird das Mythische und Urgeschichtliche zitiert – freilich nicht in lebendig-bewegter, sondern in erstarrter, fossilierter Form. Auf sie trifft daher zu, was Haverkamp über Benjamins dialektische Bilder schreibt: Sie „entpupp[en] sich als Fossil; das ist alles andere als die lebendige Metapher, als die [sie] im Licht künstlicher Wiederbelebung erschein[en]“<sup>20</sup>

Wenden wir uns also den „Fossilien in Bewegung“<sup>21</sup>, wenden wir uns Prousts Strandnymphen zu. Auch in ihnen wirkt, ganz im Sinne Warburgs, ein antiker Subtext, eine „gracieuse mythologie océanique“<sup>22</sup> nach, die Marcel selbst kriecht hat.<sup>23</sup> Das Mythologische überlagert selbst dann noch seine Wahrnehmungsrealität, als er bereits Freundschaft mit den Mädchen geschlossen hat und diese beinahe auf sterbliches Normalmaß geschrumpft sind. Getreu der baudelaireischen Definition einer „Beauté moderne“ als Amalgam aus Transitorischem und

---

17 Anhand von Benjamins Lektüre von Baudelaires Sonett „À une passante“ deutet Anselm Haverkamp die *passante* als „einmaliges Exemplar des dialektischen Bildes“. Haverkamp, 2002, S. 46, resp. S. 54-60.

18 So schreibt Benjamin im *Passagen-Werk*: „Nur dialektische Bilder sind echte [...]; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.“ (GS V.1, S. 577) Vgl. dazu Haverkamp, 2002, S. 44f. sowie Menke, 1991, S. 333f.

19 GS V.1, S. 575f.

20 Haverkamp, 2002, S. 49.

21 Georges Didi-Huberman bezeichnet Warburgs Pathosformel treffend als „fossiles en mouvement“, nachlebende Relikte, in denen sich das Unvordenkliche im gegenwärtigen Ausdruck inkarniert: „[C]est un mouvement revenant qui fait danser le présent, un mouvement présent moulé dans l’immémorial. Bref, c’est un fossile fugace“. (Didi-Huberman, 2002, S. 339)

22 Proust, 1987-89, Bd. II, S. 301.

23 Zu den mythologischen Referenzen und Intertexten in der *Recherche* vgl. Miguet-Ollagnier, 1982.

Ewigem blitzt das Antike hier noch in der banalen Gegenwart auf.<sup>24</sup> Aller Entzauberung zum Trotz bewahren die Mädchen für den Erzähler den Schleier des Mythischen, Nymphenhaften:

Comme ces peintres qui cherchant la grandeur de l'antique dans la vie moderne donnent à une femme qui se coupe un ongle de pied la noblesse du « Tireur d'épine », ou qui comme Rubens, font des déesses avec des femmes de leur connaissance pour composer une scène mythologique, ces beaux corps bruns et blonds, de types si opposés, répandus autour de moi dans l'herbe, je les regardais sans les vider peut-être de tout le médiocre contenu dont l'existence journalière les avait remplis, et pourtant sans me rappeler expressément leur céleste origine, comme si pareil à Hercule ou à Télémaque, j'avais été en train de jouer au milieu des nymphes.<sup>25</sup>

Diese modernen Nymphen verbergen indes keine rubensschen Rundungen unter ihren Gewändern, sondern athletische Idealkörper. Nie ohne Fahrrad und Golf-ausrüstung unterwegs, sind sie dem berückten Erzähler „bacchante[s] à bicyclette“, „muse[s] orgiaque du golf“<sup>26</sup> und die Harmonie ihrer jungen Körper assoziiert er mit einer „procession sportive, digne de l'antique et de Giotto“. In ihrem Bilderreigen entfaltet sich derart eine ganze Reihe ikonographischer Vorbilder: die Friese der Antike, die Grazien, Nymphen und Mänaden der Renaissance, die ätherischen Nymphen des *fin-de-siècle* und schließlich die sportlich-burschikosen Ikonen weiblicher Emanzipation.<sup>27</sup>

Eine ganz ähnliche Montage von Antike und Moderne, religiöser und profaner Ikonographie findet sich in Warburgs Mnemosyne-Atlas. Nicht zufällig platziert Warburg auf Tafel 77 neben Delacroix' *Medea* und *Massaker von Chios* die Photographie der Golfspielerin Erika Sell-Schopp, die zum Schlag ausholt (Abb. 3, 4). In der Gewalt, die dieser Bewegung innewohnt, spiegelt sich die Grausamkeit der Nymphen. Sie ist bis ins Detail der Schlägerhaltung ein Nachhall jener Gewalt, mit der Orpheus in Dürers Zeichnung *Der Tod des Orpheus* (Abb. 5) von rasenden Bacchantinnen erschlagen wird, und die im Mittelpunkt von Warburgs Vortrag über *Dürer und die italienische Renaissance* (1905) steht.

24 Die bekannte Formel Baudelaires lautet: „La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.“ (Baudelaire, 1976, „Le Peintre de la vie moderne“, S. 683-724, hier S. 695)

25 Proust, 1987-89, Bd. II, S. 301f.

26 Ebd., S. 228.

27 In der fahrradfahrenden und golfspielenden Albertine spiegelt sich, ebenso wie in der leichtfüßigen Ninfa und Golfspielerin bei Warburg, der weibliche Anspruch auf sportliche Betätigung und Emanzipation, der um 1900 einen Diskurs zeitigt, in dem sich (männliche) Faszination und Dämonisierung mischen. Vgl. Gombrich, 2006, S. 145f.

Abb. 3, 4: Tafel 77 aus Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne* (Ausschnitt)



Abb. 5: Dürer, *Tod des Orpheus* (Ausschnitt), 1494, Ashmolean Museum, Oxford



Die polare Spannung von Anmut und Grauen, die der Pathosformel der Ninfä bei Warburg innewohnt, kennzeichnet auch die jungen Mädchen am Strand, „ces vierges impitoyables et sensuelles“<sup>28</sup>. Sie stammen, so fabuliert der Erzähler, aus einem Reich, „où régnaient la santé, l'inconscience, la volupté, la cruauté,

<sup>28</sup> Proust, 1987-89, Bd. II, S. 301.

l'inintellectualité et la joie<sup>29</sup>. Einen alten Mann erschrecken sie zu Tode, indem eines der Mädchen über den Pavillon springt, unter dem sein Rollstuhl steht.<sup>30</sup> Das grausam-unergründliche Lachen ist nicht nur Kennzeichen der antiken Nymphen – „sed faciles Nymphae risere“, so wusste schon Vergil<sup>31</sup> – sondern auch der jungen Mädchen. Es kristallisiert sich in ihren Augen, „dans la manière dont elles se regardaient en riant“<sup>32</sup>, und besonders im Blick Albertines: „Un instant [...] je croisai ses regards obliques et rieurs, dirigés du fond de ce monde inhumain qui enfermait la vie de cette petite tribu [...]“<sup>33</sup>

Der Blick entfaltet sich dabei in der Asymmetrie von Betrachter und Betrachtetem: Marcel ist nicht nur Beobachter der *jeunes filles*, die erst unter seinem begehrenden Blick zum Bild gerinnen; er ist zugleich selbst getroffen von ihren Blicken, die ihn wie Strahlen aus einem anderen Universum durchdringen:

Et cependant, la supposition [...] que ces yeux, dont les regards inconnus me frappaient parfois en jouant sur moi sans le savoir comme un effet de soleil sur un mur, pourraient jamais par une alchimie miraculeuse laisser transpénétrer entre leurs parcelles ineffables l'idée de mon existence, quelque amitié pour ma personne, que moi-même je pourrais un jour prendre place entre elles, dans la théorie qu'elles déroulaient le long de la mer – cette supposition me paraissait enfermer en elle une contradiction aussi insoluble que si, devant quelque frise attique ou quelque fresque figurant un cortège, j'avais cru possible, moi spectateur, de prendre place, aimé d'elles, entre les divines processionnaires.<sup>34</sup>

Von besonderem Interesse ist der Ausdruck „théorie“, der hier in einem ungewöhnlichen Kontext auftaucht. Aufschluss über seine Bedeutung gibt der griechische Begriff *theoria* (von *θεωρεῖν*, *theorein*, ‚beobachten‘, ‚(an)schauen‘), das mit dem griechischen Wort *théos* verwandt ist und neben ‚Betrachtung‘ und ‚Anschauung‘ auch die ‚Teilnahme an einem Götterfest‘ und eine ‚feierliche Prozeession‘ bezeichnet.<sup>35</sup> In der zitierten Passage vermittelt „théorie“ also zwischen den verschiedenen Instanzen des Sehvorgangs: Es umfasst das visuelle Phänomen der „divines processionnaires“, deren „cortège“ sich entlang des Horizonts abrollt; den Erzähler als Zuschauer, „moi spectateur“, und schließlich die Blicke der *jeunes filles*, „ces yeux, dont les regards inconnus me frappaient parfois en

29 Ebd., S. 186.

30 Vgl. ebd., S. 150.

31 Vgl. Miguet-Ollagnier, 1982, S. 186.

32 Proust, 1987-89, Bd. II, S. 151.

33 Ebd., S. 151f.

34 Ebd., S. 153.

35 Zur griech.-lat. Etymologie des Wortes „Theorie“ vgl. den Eintrag im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, in Ritter/Gründer, 1998, Bd. 10, S. 1128f.

jouant sur moi sans le savoir comme un effet de soleil sur un mur“. Im Blick der Mädchen erweist sich zugleich der etymologische Zusammenhang von *theoria* und *théos*, „Gott“: Wie der alttestamentarische Gott, der die Menschen permanent beobachtet, ohne sich selbst je zu zeigen,<sup>36</sup> sind die Blicke der Mädchen für den Erzähler unverfügbar, ja vernichtend. Sie perforieren ihn von einem Anderswo, ohne seinen Blick zu erwidern. Aus der (verfehlten) Überkreuzung erwächst daher kein intersubjektives Erkennen, sondern die Erfahrung absoluter Alterität.<sup>37</sup>

Die Nymphen am Strand sind Repräsentation, bildhafte Verkörperung des Sehbegehrens Marcells, und gerade als solche verbleiben sie in idolatrischer Distanz.<sup>38</sup> Umgekehrt erfasst die Bannkraft ihrer *theoria* auch Marcel selbst: Unter ihrem „Gorgonenblick der Fremdheit“<sup>39</sup> verfällt er, versteinert, ihrem Zauber. Die unheilvolle Nähe zum Gorgonenhaupt der Ninfa zeigt sich auch in der Erinnerung des Erzählers an Albertine nach deren Tod: „rapide et penchée sur la roue mythologique de sa bicyclette, sanglée les jours de pluie sous la tunique guerrière de caoutchouc qui faisait bomber ses seins, la tête enturbannée et coiffée de serpents, elle semait la terreur dans les rues de Balbec.“<sup>40</sup>

Der Gorgonenblick symbolisiert nicht nur die Anziehungskraft, die Albertine auf Marcel ausübt, er ist zugleich wirksam im Erinnerungsbild, in der

---

36 Man denke hier etwa an die Klagen Hiobs: *Warum blickst du nicht einmal von mir weg und lässt mir keinen Atemzug Ruhe?* (Hi, 7,19), *Warum verbirgst du dein Antlitz und hältst mich für deinen Feind?* (Hi, 13,19). Gott entzieht sich, nach Blumenberg, permanent der *theoria*, er will „sich nicht der Erkenntnis preisgeben“. (Blumenberg, 1988, S. 93)

37 Die unmenschlichen Blicke der *jeunes filles* sind nach dem Vorbild von Baudelaires *passante* modelliert, deren Blick Anselm Haverkamp mit dem „Auge der Kamera“ vergleicht, „die ungerührt nichts als aufnimmt“. (Haverkamp, 2002, S. 59)

38 Diese fetischistische Bannung des Verlangens und seines Objekts im Bild entspricht, wie Anne Henry in Bezug auf das Konzept der *intermittences* überzeugend darstellt, einer buchstäblichen Umsetzung des schopenhauerschen Begriffs der ‚Repräsentation‘: „Proust a pris au pied de la lettre le terme de ‘représentation’ [...]. Voilà pourquoi l’amour est chez lui voué à se figer en désir d’une image, à se métamorphoser en fétichisme transformant la personne vivante en ‘poupée’ qui hante obsessionnellement le cerveau.“ (Henry, Anne: „Intermittence“, in: Bouillaguet, 2004, S. 515)

39 Mit diesem eindrücklichen Bild beschreibt Adorno die Wirkung von Baudelaires Lyrik: „Sie sucht die eigene Sprache vorm Fluch des Banalen zu retten, indem sie von der fremden her visiert und ihre Alltäglichkeit unterm Gorgonenblick der Fremdheit erstarren läßt [...].“ (Adorno, 1971, S. 321-494, hier S. 467)

40 Proust, 1987-89, Bd. IV, S. 70, meine Herv.

Bildwerdung Albertines selbst. Denn was hier erinnert wird, ist bewegtes Leben im Zeichen bildhafter Erstarrung. Albertines flüchtige Präsenz wird paradoxerweise gerade durch die Stillstellung im Bild bewahrt. Ebenso wie die warburgsche Ninfa vereinen Prousts Nymphen also zwei gegensätzliche Energien: flüchtige Gegenwart und unvordenkliche Reminiszenz, Stasis und Bewegung. Mit Georges Didi-Huberman gesprochen, oszillieren sie „entre l'air et la pierre, l'effluve et la paralysie : fuyante comme un vent, mais pâle et tenace comme un fossile“.<sup>41</sup> Auf den Punkt gebracht: Sie sind Fossilien in Bewegung. Zwar wurzelt ihre Faszination in der „beauté fugitive“ et „noble“ der baudelaireschen *passante*, die die inszenatorische Matrix der *jeunes filles* bildet: „Et même le plaisir que me donnait la petite bande noble comme si elle était composée de vierges helléniques, venait de ce qu'elle avait quelque chose de la fuite des passantes sur la route [...]“.<sup>42</sup>

Paradoxerweise beruht jene Flüchtigkeit jedoch gerade auf der extremen Verlangsamung und Stillstellung:

Mais si la promenade de la petite bande avait pour elle de n'être qu'un extrait de la fuite innombrable de passantes [...], cette fuite était ici ramenée à un mouvement tellement lent qu'il se rapprochait de l'immobilité [...].<sup>43</sup>

Baudelaires *À une passante* ist durch dieselbe polare Spannung von Flüchtigkeit und Immobilität gekennzeichnet: „Une femme passa [...] / Agile et noble, avec sa jambe de statue“.<sup>44</sup> Im flüchtigen Augenblick der Passage gefriert auch sie zur Statue: Sie ist „Bild der erstarrten Unruhe“.<sup>45</sup> In der Petrifizierung des Fußes verdichten sich dabei Todesdrohung und fetischistisches Versprechen.<sup>46</sup> Wie bei

41 Didi-Huberman, 2006, S. 10f.

42 Proust, 1987-89, Bd. I, S. 153f., meine Herv.

43 Proust, 1987-89, Bd. II, S. 154, meine Herv.

44 Baudelaire, Bd. 1, 1975, S. 92f.

45 Benjamin, 1974, S. 666 (= GS I.2). Benjamin, der in den 1920er Jahren drei Teile der *Recherche*, darunter *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, übersetzt hat, verweist auf die zentrale Rolle Baudelaires und insbesondere des *passante*-Sonetts für Prousts *Recherche*. In *Über einige Motive bei Baudelaire* deutet er eine Beschreibung Albertines in *La Prisonnière* als Frucht von Prousts Baudelaire-Lektüre: als „Nachbild der Frau in Trauer“ (GS I.2, S. 623) aus *À une passante*.

46 Über die Nähe der Füße zum Tod wie zum Fetisch schreibt Gerhard Wolf: „Er [der Tod] beginnt bei den Extremitäten, Sokrates (und nicht nur er) stirbt an den Füßen zuerst, die Füße sind ‚fern‘ am Körper, immer an der Schwelle der Petrifikation, der Verwandlung in ein monumentum. Dies ist eine Bedingung ihrer potenziellen Fetischisierung.“ (Wolf, 2001, S. 501)



Freuds Gradiva, dem antiken Reliefbild einer schreitenden jungen Frau, deren Fußstellung nicht nur den Helden in Wilhelm Jensens gleichnamiger Novelle, sondern auch Freud selbst fesselte, liegt der erotische Reiz der mädchenhaften Passantinnen bei Proust gerade im jähen Innehalten der Bewegung, „fixé sur le vif“.<sup>47</sup> Ihre Dynamik besteht in einer Art „Dialektik im Stillstand“<sup>48</sup>, in der die Gegensätze von Stillstand und Bewegung gerade nicht vermittelt sind, sondern in spannungsvoller Koexistenz verharren. Die Zeit als zielgerichtete Bewegung gerinnt zur Stasis: die „fuite“ wird zur „fuite éternelle“.

Die Bewegung der jungen Mädchen stockt, geht ins Räumliche über, nimmt als Fries plastische Gestalt an. Von dieser Plastizität zeugen die zahlreichen Metaphern aus dem Bereich der Bildhauerei: So ähneln die *jeunes filles* „quelque frise antique“<sup>49</sup> und „statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce“<sup>50</sup>. Das soziale Milieu, aus dem sie entstammen, vergleicht der Erzähler mit „écoles de sculpture harmonieuses et fécondes“<sup>51</sup> und ihre Erzeuger scheinen ihm „les plus grands des statuaires“<sup>52</sup>.

Tatsächlich geht es hierbei weniger um die biologischen Eltern der Nymphen, denn um ihren geistigen Schöpfer, nämlich den Erzähler selbst. Dieser

---

47 Das Gradiva-Syndrom taucht in der *Recherche* schon viel früher auf, nämlich in Swanns fataler Liebe zu Odette. Nimmt diese bekanntlich ihren Ausgang in der Identifikation Odettes mit Botticellis Zippora, so kristallisiert sich Swanns Begehren präziser in bestimmten Pathosformeln. Neben den großen Augen, den müden Wangen, den Locken ist es vor allem der hochgestellte Fuß, in dem sich Odette-Zippora als Wiedergängerin der Gradiva, als moderne Ninfa und Mänade zu erkennen gibt. So konstatiert Swann zu Beginn ihrer Beziehung: „Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine.“ (Proust, 1987-89, Bd. I, S. 219) Und auch, als er Odette geheiratet hat und längst geheilt ist von seiner Liebe, ist es der inmitten der Bewegung arretrierte Schritt, der auf einer alten Fotografie Odettes seinen Blick fesselt: „Mais sans doute Swann, fidèle ou revenu à une conception différente, goûtait-il dans la jeune femme grêle aux yeux pensifs, aux traits las, à l'attitude suspendue entre la marche et l'immobilité, une grâce plus botticellienne.“ (Proust, 1987-89, Bd. II, S. 186f.)

48 Benjamin, GS V.1, S. 576 f.

49 Proust, 1987-89, Bd. II, S. 153.

50 Ebd., S. 149.

51 Ebd.

52 Ebd., S. 200.

imaginiert sich als Pygmalion – ein Pygmalion jedoch, der, ohne Kontrolle, von seinem eigenen Geschöpf beherrscht ist – wenn er schließlich feststellt: „J’aurais du reste pu le deviner d’avance, puisque la jeune fille de la plage avait été fabriquée par moi.“<sup>53</sup>

Erst unter seinem begehrenden Blick werden die Mädchen zu Bildern, gewinnen sie Gestalt vor dem Hintergrund des Meeres. Er ist jedoch nur scheinbar Herr dieser Bildwerdungen; vielmehr erweist er sich als Getriebener seines Sehbegehrens, das im Versuch, das Objekt seines Begehrens anzueignen, zu begreifen, doch immer nur Bilder produziert, die auf keinen stabilen Referenten zurückzuführen sind. Der Bildakt ist folglich mit einer *libido videndi* verbunden, die das Bildsehen allererst in Bewegung setzt.<sup>54</sup> Dabei bewirkt jenes Sehbegehren eine Reliefbildung<sup>55</sup>: Etwas tritt plastisch hervor, indem es unser Sehbegehren erregt. Exemplarisch zeigt sich dieser Zusammenhang von Plastizität und Verlangen in der berühmten Szene des „baiser refusé“, in der Marcel Albertine in ihrem Zimmer aufsucht, um den vermeintlich längst versprochenen Kuss einzulösen. Als er sich ihrem Gesicht schließlich nähert, nimmt dieses geradezu sphärische Züge an:

le visage rond d’Albertine [...] prenait pour moi *un tel relief* qu’imitant la rotation d’une sphère ardente, il me semblait tourner telles ces figures de Michel Ange qu’emporte *un immobile et vertigineux tourbillon*.<sup>56</sup>

Das Sehbegehren bewirkt nicht nur das bildhafte Hervortreten von Albertines Gesicht, sondern auch eine Rotation, die dessen sinnliche Rundung noch verstärkt. Das Moment des Plastischen kristallisiert sich in einer Bewegung von schwindelerregender Intensität, nämlich jener von Michelangelos „Erschaffung der Gestirne“ in der Sixtinischen Kapelle; einer Bewegung indes, die im Bild stillgestellt ist – „[tel qu’]un *immobile et vertigineux tourbillon*“! Die Bildwerdung der *jeunes filles* beruht somit grundlegend auf dem Zusammenwirken von Sehen und Begehren: auf einem libidinösen Blick, unter dem das Lebendig-Bewegte erstarrt und augenblickshaft plastische Gestalt annimmt. Ihm korrespondiert auf poetologischer Ebene das ekphrastische Prinzip des Textes selbst:

---

53 Ebd., S. 120.

54 Vgl. Waldenfels, 2005, S. 27f.

55 Husserl spricht in diesem Zusammenhang vom „affektiven Relief“ der Aufmerksamkeit. Vgl. Husserl, 1966, S. 148ff.

56 Proust, 1987-89, Bd. II, S. 285f., meine Herv.

die „arretierende Unterbrechung“<sup>57</sup> und Kristallisation der Sprachbewegung im Bild, die dem Flüchtigen Form und Dauer verleiht, indem sie es mortifiziert.

## Die Kunst als Mumie

Die Stillstellung ist also überhaupt erst die Voraussetzung dafür, dass etwas aus dem Strudel der Erscheinungen herauszutreten vermag, um plastische Form anzunehmen, kurzum: um Bild zu werden. Ähnlich wie bei der Figur der Ninfa oder Gradya kristallisiert sich das Verlangen in einer Bewegung, die in ihrem „prägnanten Moment“ arretiert und dadurch intensiviert wird. Zwar ist darin das Verstreichen der Zeit gebannt, zugleich aber jegliches Leben stillgestellt: Das Bildsehen gleicht dem Blick der Medusa, unter dem die Welt versteinert.<sup>58</sup> Diese Mortifikation ist, so argumentiert Konrad Paul Liessmann mit Schelling, das zentrale Merkmal der Kunst und insbesondere der Plastik:

Noch das Ephemere lässt sich in der Kunst – gegen die Macht der Geschichte – festhalten: um den Preis allerdings seiner Erstarrung. Diese förmlich versteinemde Wirkung des ästhetischen Gestus – die Plastik war für Schelling nicht zu Unrecht die „höchste Berührung des Lebens mit dem Tod“ – lässt sich durchaus schon am Begriff der *Land-schaft* demonstrieren.<sup>59</sup>

Durch den Akt der Rahmung wird nicht nur der organisch-prozessuale Natur- und Lebenszusammenhang zerschnitten und isoliert, sondern zugleich das Lebendige selbst abgetötet. Diese piktorale Erstarrung manifestiert sich exemplarisch am Beginn und Ende des zweiten Teils von *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, der durch zwei korrespondierende Still-Leben gerahmt wird. Er setzt ein mit dem Sonnenaufgang, den Marcel auf der Reise nach Balbec durch das Zugfenster betrachtet. Durch die Rahmung gefriert das Naturschauspiel augenblickhaft zu etwas Anorganischem: „dans le carreau de la fenêtre, [...] je vis des nuages échanrés dont le doux duvet était *d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus*“<sup>60</sup>.

---

57 Menke, 1991, S. 344.

58 Jenes Stocken, Erstarren der Erscheinungen zeigt sich auch in den Beschreibungen der Meereslandschaft, die, gerahmt durch das Hotelfenster, im Blick des Erzählers zu immer neuen Bildern gerinnt: So ist der Himmel „stigmatisé par la figure raide, géométrique, passagère et fulgurante du soleil“, „une bande de ciel rouge au-dessus de la mer“ ist „compacte et coupante comme de la gelée de viande“ und die schwarzen Wolken eines Dampfers sind „d'un poli, d'une consistance d'agate, d'une pesanteur visible“ (Proust, 1987-89, Bd. II, S. 368f.).

59 Liessmann, 1991, S. 81.

60 Proust, 1987-89, Bd. II, S. 15, meine Herv.

Zwar widerruft der Erzähler direkt im Anschluss seinen Eindruck: „Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie.“<sup>61</sup> Jedoch ist dieser Widerruf in erster Linie als Bekräftigung des proustschen Postulats zu verstehen, die Literatur enthalte die Essenz des Lebens, „la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue“<sup>62</sup>. Das organische Leben soll also in der Kunst *als lebendiges*, d. h. in seiner Essenz unverändertes bewahrt werden, die Kontingenz des Vergänglichen in die Notwendigkeit des Dauernden überführt werden. Auf welche Weise dieses Postulat vom Wesen der Kunst selbst, ihrer Mumifizierung alles Lebendigen, in Frage gestellt wird, soll im Folgenden deutlich werden.

Gleichsam als Echo oder Coda zur eingefrorenen Landschaft zu Beginn endet der Band mit dem Tableau des ewiggleichen Sommertags, den Marcel durch die Rahmung des Hotelfensters erblickt:

Midi sonnait, enfin arrivait Françoise. Et pendant des mois de suite [...] le beau temps avait été si éclatant et si fixe que, quand elle venait ouvrir la fenêtre, j'avais pu, toujours sans être trompé, m'attendre à trouver le même pan de soleil plié à l'angle du mur extérieur, et d'une *couleur immuable* qui était moins émouvante comme un signe de l'été qu'elle n'était *morne comme celle d'un émail inerte et factice*. Et tandis que Françoise ôtait les épingles des impostes, détachait les étoffes, tirait les rideaux, *le jour d'été qu'elle découvrait semblait aussi mort, aussi immémorial qu'une somptueuse et millénaire momie* que notre vieille servante n'eût fait que précautionneusement désemmailloter de tous ses linges, avant de la faire apparaître, *embaumée dans sa robe d'or*.<sup>63</sup>

Das Schauspiel des Sommertags gerinnt hier zur „erstarnten Urlandschaft“<sup>64</sup>: Seine Zeichen verweisen auf keine lebendige Natur („moins émouvante comme un signe de l'été“), sondern sie zitieren eine mythische Vergangenheit („le jour d'été [...] semblait aussi mort, aussi immémorial qu'une somptueuse et millénaire momie“). In der unvordenklichen Wiederkehr des Gleichen fallen Augenblick und Ewigkeit in Eins: Das scheinbar Gegenwärtige erweist sich als Fossil und Mumie. Der Sommertag verwandelt sich unter dem Blick des allegorischen Melancholikers Marcel in eine „Mimesis des Todes“<sup>65</sup>, die Leben nur mehr vortäuscht und künstlich, nämlich als tote Materie bewahrt. Es ist „Midi“, die Stunde des Pans (der sich sogar lexikalisch im „*pan de soleil*“ verbirgt), in der sich bereits der panische Schrecken ankündigt. In Nietzsches kurzem Text *Am*

61 Ebd., S. 223.

62 Proust, 1987-89, Bd. IV, S. 725.

63 Proust, 1987-89, Bd. II, S. 306, meine Herv.

64 Benjamin, 1974, S. 354 (= GS I.1).

65 Benjamin, GS I.2, S. 587.

*Mittag* (1879) erscheint der Mittag als Moment schockhafter Erkenntnis: „sein Herz steht still, nur sein Auge lebt, – es ist ein Tod mit wachen Augen.“<sup>66</sup> Auch das proustsche Ich ist reduziert auf seinen Blick, und ebenso wie bei Nietzsche ist dieser Blick gebannt vom Todeszauber des Sommertags, der vor seinen Augen von Françoise enthüllt wird: „ein Tod mit wachen Augen“, eine Grablegung im gleißenden Sonnenlicht. Bei Nietzsche heißt es weiter:

Da endlich erhebt sich der Wind in den Bäumen, Mittag ist vorbei, das *Leben* reißt ihn wieder an sich, das Leben mit blinden Augen, hinter dem sein Gefolge herstürmt: Wunsch, Trug, Vergessen, Genießen, Vernichten, Vergänglichkeit.<sup>67</sup>

Das Leben ist bei Nietzsche also blind, gleichbedeutend mit der Verblendung, dem Verkennen und Vergessen, während der Mittag als Metapher für den Augen-Blick im doppelten Sinn, für die Schau der Wahrheit dient: Im Mittag erblickt das Ich den (eigenen) Tod, die Zeitlichkeit und Endlichkeit, die das Leben beständig in Genuss und Zerstreuung zu verdrängen sucht. Auch bei Proust ist der An- bzw. Augen-Blick des Sommertags als Eingedenken des Todes zu verstehen, in dem der Schleier der Gewohnheit, der Zerstreuung und des Vergessens für einen Moment zerreißt und die Wahrheit – die Bannung und Verdichtung der Lebenszeit in einer Momentaufnahme des Verfalls<sup>68</sup> – zu Tage tritt. Im Unterschied zu Nietzsches Mittag, der selbst flüchtig ist und sogleich in den Strom des Lebens zurückgeführt wird, endet der zweite Band von Prousts *Recherche* gleichsam mit weit aufgerissenen Augen, die traumatische Erkenntnis ist durch die Fixierung im Bild (der Mumie) auf Dauer gestellt.

Die Melancholie findet ihr Echo in einer Parallelszene, jener des Sonnenaufgangs am Ende des zweiten Balbec-Aufenthalts in *Sodome et Gomorrhe*. Marcel erfährt (vermeintlich), dass Albertine mit Mlle Vinteuil, der lesbischen Tochter des Komponisten Vinteuil, befreundet war und glaubt nun endgültig einen Beweis für Albertines homoerotische Ausschweifungen zu besitzen, was seine Eifersucht ins Unerträgliche steigert. Der Schock – die „intermittences du cœur“, die von den Worten „Cette amie, c'est Mlle Vinteuil“<sup>69</sup> ausgelöst werden – überträgt

---

66 Vgl. die vollständige Passage aus Nietzsches *Am Mittag*: „Auf einer verborgenen Waldwiese sieht er den großen Pan schlafend; alle Dinge der Natur sind mit ihm eingeschlafen, einen Ausdruck von Ewigkeit im Gesichte – so dünkt es ihm. Er will nichts, er sorgt sich um nichts, sein Herz steht still, nur sein Auge lebt, – es ist ein Tod mit wachen Augen.“ (Nietzsche, Bd. 2, 2, 1999, S. 690)

67 Ebd.

68 Zum Zusammenhang von Melancholie, Allegorie und Photographie anhand von Benjamin vgl. Amelunxen, 1992, S. 90f.

69 Proust, 1987-89, Bd. III, S. 512.

sich auf den Wahrnehmungsprozess. Der Anblick des Sonnenaufgangs wird überlagert von der traumatischen Szene von Montjouvain, in der der junge Marcel Mlle Vinteuil und ihre Freundin heimlich beim sadistischen, das Andenken des Vaters profanierenden Liebesspiel beobachtete, und die er nun mit Albertine in der Hauptrolle imaginär nachspielt. Enthüllt in der vorangehenden Szene Françoise die Mumie des Sommertags, so ist es hier Marcells Mutter, die ihm den Sonnenaufgang zeigt, hinter der die andere Szene von Montjouvain sichtbar-unsichtbar aufscheint:

Mais derrière la plage de Balbec, la mer, le lever du soleil, que maman me montrait, je voyais, avec des mouvements de désespoir qui ne lui échappaient pas, la chambre de Montjouvain où Albertine, rose, pelotonné comme une grosse chatte, le nez mutin, avait pris la place de l'amie de Mlle Vinteuil et disait avec des éclats de son rire voluptueux : « Eh bien ! si on nous voit, ce n'en sera que meilleur. Moi ! je n'oserais cracher sur ce vieux singe ? » C'est cette scène que je voyais derrière celle qui s'étendait derrière la fenêtre et qui n'était sur l'autre qu'un voile morne, superposé comme un reflet. Elle semblait elle-même, en effet, presque irréelle, comme une vue peinte.<sup>70</sup>

Die Grausamkeit des Naturschauspiels besteht in seiner völligen Indifferenz: Die Schönheit des Sonnenaufgangs trägt keinerlei Spuren des Leids dessen, der sie betrachtet; an ihr perlen alle Empfindungen und Erinnerungen ab, die das Subjekt ihr einzuschreiben sucht. Es handelt sich auch hier, um Nietzsche erneut zu zitieren, um einen „Tod mit wachen Augen“: Der panische Schrecken, der vom Anblick des Sonnenaufgangs, bzw. der Szene im Hintergrund ausgeht, ist allein für Marcel sicht- und spürbar, und deshalb (insbesondere seiner Mutter) nicht mitteilbar. Es ist aber auch ein Tod im ganz buchstäblichen Sinne: Das Ich, welches sich noch am Vortag endgültig von Albertine trennen wollte, ist mit den Worten „Cette amie, c'est Mlle Vinteuil“ gestorben, und mit ihm gestorben ist das Bild Albertines, an das sich die letzten Hoffnungen ihrer sexuellen Unschuld geknüpft hatten; an seine Stelle ist ein neues, von Eifersucht zu Tode gepeinigtes Ich getreten, das nunmehr beschließt, Albertine umgehend zu heiraten.

Die Natur spiegelt also nicht, wie in der Romantik, die Seele des Wahrnehmenden, sondern ihre selbstgenügsame Schönheit ist radikal dissoziiert von dessen Empfinden. Gleich einem trüben Schleier („voile morne“) ist die Liebeszene zwischen Albertine und Mlle Vinteuil vom Tableau der Meereslandschaft bloß überblendet. Indem den „natürlichen“ Zeichen des Sonnenaufgangs ein ganz anderes, inkongruentes Signifikat – die Erinnerung an Montjouvain – unterlegt wird, gewinnen sie das Gepräge des Irrealen, Artifizialen: „comme une

---

70 Ebd., S. 513.

vue peinte“. Das Naturbild wird so zum allegorischen Bild, in dem Zeichen und Bezeichnetes, Physis und Bedeutung durch eine scharfe Kluft getrennt sind.

Hier schließt sich wiederum der Kreis zur Szene des mumifizierten Sommertags, dessen Erinnerungsbild bis in die Lexik hinein von dem Sonnenaufgang affiziert scheint, den Marcel am Ende seines zweiten Aufenthalts in Balbec erlebt: Die Beschreibung erwächst nicht der Gegenwart (des ersten Balbec-Aufenthalts), sondern sie ist bereits gefärbt von der Arbeit der Erinnerung, der frühere Eindruck also vom späteren überblendet. Daher rührt der trübsinnige Schleier, „voile morne“, durch den auch der Sommertag wahrgenommen wird, daher rührt die Melancholie, deren allegorischer Blick das lebendige Naturschauspiel mumifiziert. Das Bild des Sommertags zeigt eine *fausse apparence du présent*, tatsächlich bringt es die unausweichliche Differenz, den „Abschied von der Gegenwart“ zur Darstellung.<sup>71</sup> Die Zeichen des Sommers evozieren Trauer, weil sie sich auf ein verlorenes Objekt, einen entschwundenen Augenblick beziehen, mit Benjamin, „Leer aus“ gehen.<sup>72</sup> Es sind keine natürlichen, sondern künstliche Zeichen, „inerte et factice“. Als allegorische Schrift- und Gedächtniszeichen verweisen sie nicht auf organische Natur, sondern deren Simulakrum, auf eine todverfallene und erstarrte Natur – *nature morte*.

Ähnlich wie die getrockneten Lindenblüten, deren Einbalsamierung und Wiedererblühen im Raum der Schrift Kevin Newmark eindrucksvoll als „Allegory of Memory“<sup>73</sup> gelesen hat, enthüllt sich im Bild der Mumie der Zusammenhang von Erinnerung und allegorischer Mortifikation. Es ist die Erinnerung dessen, das aus seinem organischen Zusammenhang gerissen, von allen Bezügen zum Leben und zur Zeit abgeschnitten ist. Die Mumie ist die Form, in der das Vergangene, Ephemere sowohl mortifiziert als auch bewahrt und verewigt ist.<sup>74</sup> So erstrahlt der Sommertag „embaumée dans sa robe d'or“: Das also, was erstrahlt oder aufersteht, erweist sich als einbalsamiert, tot.

Damit das vergangene Leben erinnert und im Kunstwerk konserviert werden kann, muss es ins Bildhafte transformiert, stillgestellt werden. Der äußerste Grenzwert bildhafter Stillstellung ist der Tod: Auf ihn bleiben alle Erinnerungsbilder bezogen. Die maskenhafte Erstarrung erweist sich mithin als konstitutives Merkmal der Kunst, und insbesondere des Bildes bzw. der Skulptur: „jedes

---

71 Amelunxen, 1992, S. 96.

72 GS I.1, S. 406.

73 Newmark, 1991.

74 Dazu schreibt Benjamin im Trauerspielbuch: „Wird der Gegenstand unterm Blick des Melancholikers allegorisch, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück.“ (GS I.1, S. 359)

Werk“; schreibt Adorno, „mahnt in der Erstarrung, die zum Werk es macht, ans Maskenhafte.“<sup>75</sup> Anders als Proust postuliert, offenbart sich das Leben im Kunstwerk nicht als gelebtes und lebendiges, „la seule vie par conséquent réellement vécue“<sup>76</sup>. Um das Leben darstellen und bewahren zu können, muss die Kunst das Leben (und die Zeit) vielmehr außer Kraft setzen und mumifizieren.<sup>77</sup> Die Mumie ist, nach Adorno, folglich das Modell der Kunst, und der Tod ihr eigentliches Signifikat:

Manches begünstigt die Spekulation, die Idee ästhetischer Dauer habe sich aus der Mumie entwickelt [...]. Eines der Modelle von Kunst wäre die Leiche in ihrer gebannt, unverweslichen Gestalt.<sup>78</sup>

Die ästhetische Dauer ist nur um den Preis der Abtötung des Lebens zu haben: Das Kunstwerk bewahrt nicht das Leben selbst, sondern seine Leiche, nicht lebendige Natur, sondern *nature morte*: „Indem die Werke das Vergängliche – Leben – zur Dauer verhalten, vorm Tod erretten wollen, töten sie es.“<sup>79</sup>

Um es, mit Liessmann, auf den Punkt zu bringen, ist die Kunst nicht als Transformation oder gar Transsubstantiation des Lebendigen zu verstehen, sondern „als dessen Mumifizierung, Stilllegung, Erhaltung“.<sup>80</sup> Der tödliche Zug der Kunst gründet in ihrem „Zwang zur Vollkommenheit“<sup>81</sup>: in einer Schönheit, die zeitlose, reine Form geworden ist, und darin dem Tod auf unheimliche Weise

---

75 Adorno, 1997, S. 302.

76 Proust, 1987-89, Bd. IV, S. 725.

77 Ähnlich argumentiert Barbara Vinken in Bezug auf Zolas *L'Œuvre*, indem sie anhand der Figur der *nature morte* zeigt, wie der zolasche Naturalismus seine ideologischen und poetologischen Prämissen unterläuft: „Wer *nature morte* sagt, widerspricht nicht nur dem Credo des Naturalismus, nach der der Tod der Befruchtung des Lebens dient; er widerspricht auch der vom Naturalismus proklamierten Rhetorik, die bekanntlich eine Antirhetorik ist, nach der es einen unmittelbaren, transparenten Zusammenhang zwischen Wort und Sache gibt. Wer *nature morte* sagt, sagt Allegorie; denn die abgebildeten Dinge haben einen eigentlichen und einen übertragenen Sinn, der nicht vom Triumph des Lebens, von einer strahlenden, aufgeklärten, gesunden Zukunft, sondern immer wieder von der Hinfälligkeit alles Irdischen kündigt. Die *nature morte* dreht den üblichen zolaschen Topos, nach dem sich das Leben aus dem Tode nährt – der Tod also den Kräften des Lebens integriert werden kann – um. Hier nährt das Leben den Tod, überwindet das Leben nicht den Tod, indem es auf ihm wuchert, sondern bewohnt der Tod immer schon das Leben.“ (Vinken, 1997, S. 597f.)

78 Adorno, GS 7, S. 417; zit. nach Liessmann, 1991, S. 295.

79 Adorno: GS 7, S. 201f.; zit. nach Liessmann, 1991, S. 299.

80 Liessmann, 1991, S. 296.

81 Ebd.



verwandt. Eben diese ewig gleiche Vollkommenheit eignet dem Sommertag, und metonymisch, dem Bild und Kunstwerk überhaupt. Im „Zwang zur Vollkommenheit“ gründen seine Affinität zum Tod und seine Melancholie. Es ist die Melancholie desjenigen, der in dem, was er für wirkliches und wahres Leben hielt, ein künstliches Double erkennt; dem sich die ästhetische Dauer als Totenstarre, die Schönheit als zutiefst lebensfeindlich erweist.

Wenn die Erinnerung bei Proust das grundlegende Medium der Vergegenwärtigung des vergangenen Lebens ist, so hat die abtötende Wirkung der Kunst freilich auch Konsequenzen für den Prozess der Erinnerung. Er wäre unter dieser Optik nicht so sehr als triumphale Wiedererweckung des Toten im Sinne der *mémoire involontaire* zu verstehen, wie es Prousts „offizielle“ Erinnerungspoesik will, denn, mit Benjamin, als „maskenhafte Neubelebung“: Der retrospektive Blick haucht den Dingen nicht den Atem lebendigen Lebens ein, sondern versieht sie mit der allegorischen Bedeutung des Todes.<sup>82</sup> Damit verfährt die Erinnerung analog zur Natur, die dem Menschen seine Physiognomie nicht nach und nach verleiht, sondern seine Metamorphose jäh stillstellt: „La nature, comme la catastrophe de Pompéi, comme une métamorphose de nymphe, nous a immobilisés dans le mouvement accoutumé.“<sup>83</sup>

Entlang zur Reihe von Warburgs Ninfa, Baudelaires *passante* und dem Bild der Mumie repräsentiert Pompeji die Fixierung des Übergangs als zentrales Prinzip von Bildlichkeit. Wie also die Natur die Züge eines Menschen inmitten der gewohnten Bewegung anhält, und ihn so zum Bild seiner selbst macht, so verwandelt die Erinnerung die jungen Mädchen und den Sommertag in *nature morte*, Still-Leben. Gerade in der Perfektion des Ästhetischen, im vollkommenen Bild erstarrt das Leben zur Mumie. Genau diesen Zusammenhang zwischen dem Bilde Prousts und der Mumie intuiert Walter Benjamin: „[Das Bild] löst sich aus dem Gefüge der Proust'schen Sätze wie unter Françoisens Händen in Balbec der Sommertag, alt, unvordenklich, mumienhaft aus den Tüllgardinen.“<sup>84</sup>

---

82 Zu einer gänzlich anderen Deutung kommt Marie Miguet-Ollagnier, die das Bild des Sonnenaufgangs als biblisches Fanal der Vorsehung und Berufung Marcells zum Schriftsteller, „signe visible d'une Providence qui veille sur sa vocation“ (Miguet-Ollagnier, 1982, S. 295) liest, und dabei den dämonischen Misston der Mumie völlig übersieht.

83 Proust, 1987-89, Bd. II, S. 262.

84 Benjamin, 1977, S. 323 (= GS II.1).

## Literatur

- Adorno, Theodor W.: „Ästhetische Theorie“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann u. a., Bd. 7, Frankfurt a. M., 1997.
- Adorno, Theodor W.: „Alban Berg. Der Meister des kleinen Übergangs“, in: Ders.: Die musikalischen Monographien (= Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a. M., 1971, S. 321-494.
- Agamben, Giorgio: *Nymphae*, Berlin, 2005.
- Amelunxen, Hubertus v.: „Skiagraphie – Silberchlorid und schwarze Galle. Zur allegorischen Bestimmung des photographischen Bildes“, in: Reijen, Willem van (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt a. M., 1992, S. 90-108.
- Bal, Mieke: *Kulturanalyse*, Frankfurt a. M., 2006.
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*, 2 Bde., hg. v. Claude Pichois, Paris, 1975-76.
- Benjamin, Walter: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ [1925], in: Ders.: *Abhandlungen*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 1974, S. 203-430 (= GS I.1).
- Benjamin, Walter: „Zentralpark“ [1923], in: Ders.: *Abhandlungen*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 1974, S. 655-690 (= GS I.2).
- Benjamin, Walter: „Zum Bilde Prousts“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 1977, S. 310-324 (= GS II.1).
- Benjamin, Walter: „Das Passagen-Werk“ [1928-1940], in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 1982.
- Blumenberg, Hans: *Matthäuspasion*, Frankfurt a. M., 1988.
- Bouillaguet, Annick (Hg.): *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, 2004.
- Bredenkamp, Horst u. a. (Hg.): *Aby Warburg, Gesammelte Schriften*, Abt. 2, Bd. 1: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. v. Martin Warnke u. a., Berlin, 2000.
- Didi-Huberman, Georges: *Ninfa moderna, Essai sur le drapé tombé*, Paris, 2006.
- Didi-Huberman, Georges: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002.
- Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg, Eine intellektuelle Biografie*, aus dem Engl. von Matthias Fienbork, Hamburg, 2006.

- Haverkamp, Anselm: *Figura cryptica, Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a. M., 2002.
- Husserl, Edmund: „Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926“, *Husserliana XI*, hg. v. Margot Fleischer, Den Haag, 1966.
- Krieger, Murray: „Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoon Revisited“, in: McDowell, Frederick P. W. (Hg.): *The poet as critic*, Evanston, 1967, S. 3-26.
- Krieger, Murray: *Ekphrasis, The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore/London, 1991.
- Liesmann, Konrad Paul: *Ohne Mitleid, Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno*, Wien, 1991.
- Malabou, Catherine: *La Plasticité au soir de l'écriture : dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, 2005.
- Menke, Bettine: *Sprachfiguren. Name, Allegorie, Bild nach Benjamin*, München, 1991.
- Miguet-Ollagnier, Marie: *La mythologie de Marcel Proust*, Paris, 1982.
- Newmark, Kevin: „Ingesting the Mummy. Proust's Allegory of Memory“, in: *Yale French Studies* 7, 1991, S. 150-177.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 2, 2, München, 1999.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde., hg. v. Jean-Yves Tadié u. a., Paris, 1987-89.
- Raulff, Ulrich: *Wilde Energien, Vier Versuche über Aby Warburg*, Göttingen, 2003.
- Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried u. a. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 12 Bde., Darmstadt, 1971-2004.
- Vinken, Barbara: „Pygmalion à rebours: Fetischismus in Zolas *Œuvre*“, in: Mayer, Mathias/Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg i. Br., 1997, S. 593-621.
- Waldenfels, Bernhard: „Verkörperung im Bild“, in: Hoppe-Sailer, Richard/Volkenandt, Claus/Winter, Gundolf (Hg.): *Logik der Bilder, Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Berlin, 2005, S. 17-34.
- Warning, Rainer: „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in der Recherche“, in: Ders.: *Proust-Studien*, München, 1993, S. 141-177.
- Wolf, Gerhard: „Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils“, in: Benthien, Claudia/Wulf, Christoph (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek b. Hamburg, 2001, S. 501-523.



Kristin Mlynek-Theil

# „Da dietro le lenti – de derrière les disques de verre“. Formen medialer Markierung bei Proust und De Carlo

## Abstract

Just as the narrator of the Proustian *Recherche* does not gather insights by meditating on the object of knowledge itself, but by means of other objects not necessarily associated to the former one, this contribution chooses the way of contrast to explore the varying degrees through which media are referred to within the Proustian oeuvre. Based on selected works of Andrea de Carlo (*Treno di panna, Uccelli da gabbia e da voliera, Macno*) the contribution tries to reveal the subtle indicators that show how media pervade the perception of the Proustian narrator.

Our time is a time for crossing barriers, for erasing old categories – for probing around. When two seemingly disparate elements are imaginatively poised, put in apposition in new and unique ways, startling discoveries often result.<sup>1</sup>

## Vorbemerkungen

Auch wenn McLuhan seine Aussage aus den 60er Jahren auf einen größeren Wahrnehmungszusammenhang bezieht, so trifft diese jedoch durchaus auch die mediale Erfahrung unserer heutigen Zeit: In einer durch elektronisch-technische Errungenschaften zunehmend globalisierten und ‚zusammengerückten Welt‘<sup>2</sup> entstehen auch neue Räume einer integralen Sinneserfahrung, die die Wahrnehmung für Synergien und das In-Kontakt-Bringen verschiedener Perspektiven und Betrachtungsgegenstände schärfen. Der vorliegende Beitrag

---

1 McLuhan/Fiore, 1967, S. 10.

2 Vgl. Virilio, 1995, S. 80: „Le monde s'est rétréci, terriblement rétréci, on ne voyage plus on se déplace. Ce constat d'un navigateur solitaire impose à nouveau la question des limites, limites d'un monde en proie au doute, mais aussi à la désorientation, où les repères de position et de situation disparaissent un à un, devant les progrès, non plus de l'accélération des connaissances historiques, mais cette fois, devant l'accélération de la connaissance géographique, la notion même d'échelle, de dimension physique, perdant peu à peu leur sens, devant l'infinie fragmentation du point de vue.“

möchte sich keinesfalls anmaßen eine solche „startling discovery“<sup>3</sup> zu leisten, er möchte lediglich die Wahrnehmung dafür empfänglicher machen, dass auch das Zusammenführen zunächst nicht benachbart erscheinender Kategorien oder Werke für eine Analyse der jeweiligen Kategorie oder des jeweiligen Werkes äußerst fruchtbar sein kann. Bei genauerem Hinschauen lassen sich durchaus Elemente entdecken, die die Kategorien oder Werke wechselseitig erhellen und einen Kontakt zwischen diesen herstellen – ein Gedanke, der bereits bei Proust figuriert, in der Thematik der entlegenen Assoziationen, die dem Protagonisten bzw. Erzähler des Proust'schen Romanwerkes *À la recherche du temps perdu* zur Erkenntnis verhelfen, da auch dieser verschiedene Einsichten nicht vermittels des Nachdenkens über das betreffende Objekt der Einsicht selbst, sondern über Objekte, die nicht zwangsläufig mit diesem assoziiert wurden, erhält<sup>4</sup>.

Der vorliegende Beitrag sucht nun den Weg des Kontrastes, um subtile Formen medialer Durchdringung bei Proust auszuloten, wobei als Kontrapunkte einige ausgewählte Werke von Andrea de Carlo – *Treno di panna*, *Uccelli da gabbia e da voliera* sowie *Macno* – fungieren sollen, die unterschiedliche Abstufungen medialer Markierungen augenfällig machen. Dass die Werke De Carlos im Zeichen der Medialisierung einer Fernsehgesellschaft stehen, ist unumstritten; die Werke De Carlos zeigen – manchmal mehr, manchmal weniger unverhüllt –, dass wir der Verführung einer scheinbar objektiven, sachlich-nüchternen Betrachtung der Realität erliegen, die jedoch keine solche mehr ist, sondern bereits wertet und medial bestimmt ist. Die Romane De Carlos tun dies dabei auf unterschiedliche Weise und rücken dabei auch in einem auto- bzw. metareflexiven Gestus die Problematik der Markierung medialer Durchdringung in den Fokus.

Dass auch das Schreiben zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht unbeeinflusst von optischen und akustischen Neuerungen, Instrumenten und Medialisierungen in einem weiteren Sinne ist, zeigt auf bemerkenswerte Weise die Proust'sche *Recherche*, figurieren doch immer wieder die verschiedensten medialen Dispositive, von Laterna magica und Camera obscura, über Telefon und Stereoskop bis hin zum massenwirksamen Panorama, das bei den Besuchern eine flüchtige Ahnung bezüglich der Konstruierbarkeit von Wahrnehmung aufscheinen lässt. Auch wenn sich diese latente Form der Medialisierung bei Proust ein wenig anders gestaltet, als sie bei De Carlo zu Tage tritt, so lassen sich doch auch bei Proust deutliche Spuren einer subtilen medialen Durchdringung erkennen, die sich nicht in einer expliziten Nennung optischer oder akustischer Medien

---

3 McLuhan/Fiore, 1967, S. 10.

4 Vgl. Proust, 1954, Bd. I, Du côté de chez Swann (SWA), S. 44.

erschöpft, sondern die Wahrnehmung u. a. des Protagonisten erfasst und dessen Blick auf die Umgebung bestimmt. Ebenso wie das Schreiben bei Proust oder die scheinbare Nichtexistenz der Tiger in De Carlos Roman *Yucatan* trotz ihrer scheinbaren Offensichtlichkeit stellenweise verschwinden – damit jedoch gerade den Fortgang des Romans befördern und diesen anreizen –, ist es bei Proust nicht die konkrete Erwähnung verschiedener Medien oder medialer Dispositive, die den Fortgang des Erzählens bestimmt, sondern es sind eher die subtilen Manifestationen selbiger, die ihnen zugrunde liegenden Mechanismen, die auch die poetologische Form des Werkes erfassen bzw. sich in dieser niederschlagen.

Die nachfolgenden Ausführungen sollen sich nun um die Thematik verschiedener Linsen und Gläser im weitesten Sinne zentrieren, die die Wahrnehmung verstellen bzw. die mediale Überformung der Wahrnehmung reflektieren und hervortreten lassen. Vor diesem Hintergrund interessieren uns in Bezug auf die *Recherche* vor allem zwei Figuren: zum einen der Erzähler des Romanwerkes selbst, dessen Wahrnehmung durch die Funktionsmechanismen verschiedener medialer Anordnungen – so beispielsweise die Camera obscura, deren Wirkmechanismen er im Atelier des Malers Elstir gewahr wird<sup>5</sup>, oder die Projektionen der Laterna magica, die die Wände seines Kinderzimmers in verstörend dreidimensionaler Manier mit den Bildern Golos und Geneviève de Brabants überzieht<sup>6</sup> – verstellt ist, so dass sich das Betrachtete gar unter seinem Blick wandelt und Realität und Transformation ineinander verschwimmen; zum anderen Charles Swann, ein Kunstsammler sowie Freund der Familie des Erzählers, der seine Umgebung kaum mehr ohne den Filter der Kunst bzw. der Malerei wahrzunehmen vermag, dergestalt dass auch die Menschen in seinem Umfeld im Kontext bekannter Gemälde figurieren.

## Brille und Monokel

Wenden wir uns zunächst Charles Swann zu, um auch innerhalb der *Recherche* noch einmal einen Kontrast deutlich machen zu können. Swann trägt aufgrund einer leichten Sehschwäche eine Brille, die er jedoch nur zu Hause, bei der Arbeit aufsetzt; wenn er auf die Straße geht, nimmt er das gesellschaftsfähigere Monokel, das auch seiner Angebeteten Odette besser gefällt: „Il ne te manque qu'un titre!“<sup>7</sup> Das Schauen durch das Glas, welches sich zwischen Betrachter und Betrachtetes stellt und das Gesehene beeinflusst, stellt dabei gleichsam eine Replik

---

5 Vgl. Proust, 1954, Bd. I, À l'ombre des jeunes filles en fleurs (JFI), S. 834f.

6 Vgl. Proust, 1954, Bd. I, SWA, S. 9f.

7 Ebd., S. 246.

auf Swanns Kunstfilter dar, so dass das Monokel zum Spiegel seiner gefilterten Wahrnehmung wird. Swann betrachtet alles im Modus der Kunst, wie sich auch auf einer Soirée der Mme de Saint-Euverte zeigt, bei der Swann die Bediensteten vor dem Hintergrund verschiedenster Bildwerke der Malerei wahrnimmt.

La disposition particulière qu'il avait toujours eue à chercher des analogies entre les êtres vivants et les portraits des musées s'exerçait encore mais d'une façon plus constante et plus générale ; c'est la vie mondaine tout entière, maintenant qu'il en était détaché, qui se présentait à lui comme une suite de tableaux. Dans le vestibule [...] pour la première fois il remarqua, réveillée par l'arrivée inopinée d'un invité aussi tardif, la meute éparse, magnifique et désœuvrée de grands valets de pied qui dormaient çà et là sur des banquettes et des coffres et qui, soulevant leurs nobles profils aigus de lévriers, se dressèrent et, rassemblés, formèrent le cercle autour de lui. L'un d'eux, d'aspect particulièrement féroce et assez semblable à l'exécuteur dans certains tableaux de la Renaissance qui figurent des supplices, s'avança vers lui d'un air implacable pour lui prendre ses affaires.<sup>8</sup>

Auf jener Soirée hört Swann auch wieder die *petite phrase*, in deren Melodieführung er den Körper Odettes und sein Liebesleid einschreibt<sup>9</sup>; als die Gefühle während des Hörens der Melodie zu intensiv werden, setzt er das Monokel ab und wischt es gedankenverloren, wie er es öfter tut, wenn er in einer Situation ist, die ihn irritiert<sup>10</sup>:

Puis sa souffrance devenant trop vive, il passa sa main sur son front, laissa tomber son monocle, en essuya le verre. Et sans doute s'il s'était vu à ce moment-là, il eût ajouté à la collection de ceux qu'il avait distingués le monocle qu'il déplaçait comme une pensée impromptue et sur la face embuée duquel, avec un mouchoir, il cherchait à effacer des soucis.<sup>11</sup>

Neben dem Wischen der Brille, das hier als Zeichen der Beunruhigung, der Störung der Wahrnehmung, sowie als latente Andeutung einer medialen Verstellung, eines ‚augenschädigenden‘ Blicks durch das Monokel erscheint, erlangt diese Szene auch durch die Verbindung auditiver und visueller Aspekte eine besondere Bedeutung. Die Empfindung, von der Swann beim Hören der Melodie

8 Ebd., S. 323.

9 Vgl. ebd., S. 345.

10 Dies zeigt sich auch während eines Dejeuner bei Swann, zu dem der Schriftsteller Bergotte und der Erzähler eingeladen sind: „Mais comme une théorie désire être exprimée entièrement, Swann, après cette minute d'irritation et ayant essuyé le verre de son monocle, compléta sa pensée en ces mots qui devaient plus tard prendre dans mon souvenir la valeur d'un avertissement prophétique et duquel je ne sus pas tenir compte.“ (Proust, 1954, Bd. I, JFI, S. 563)

11 Proust, 1954, Bd. I, SWA, S. 347.



erfasst wird, ist für ihn so unerträglich, dass sie sich in einer Irritation des Sehens manifestiert, obwohl es sich um ein akustisches Ereignis handelt.

Darin spiegelt sich zugleich der Umstand, dass die mediale Überformung der Liebe Swanns zu Odette, die jener in der Verkörperung der *petite phrase* und der Zéphora von Botticelli wahrnimmt, sowohl unter dem Filter der Musik als auch dem der Malerei erfolgt, wobei Swann sich in der Situation des Momentes jener künstlerisch-ästhetischen Prägung seines Blickes nicht bewusst ist und diese nicht reflektiert. Er vermag sich nicht außerhalb des Filters zu betrachten, wie es stellenweise der Schriftstellerin Gloria Hedges in De Carlos Roman *Macno* (1984) zu gelingen scheint.

*Macno* zeigt im Extrem die Problematik der Ununterscheidbarkeit von Realität und Simulation, da die Erzählweise völlig durchdrungen von den Mechanismen des Fernsehens und dem Spiel von suggerierter Authentizität und Nähe zum Geschehen auf der einen sowie medialer Vermittlung auf der anderen Seite ist. Der Ausblendungseffekt jenes medialen Rahmens ist in *Macno* dabei so dominant, dass der autoreflexive Gestus dem Roman zunächst abzugehen scheint, doch es handelt sich vielmehr um eine verhüllte Simulation, die im ersten Moment nicht augenfällig wird, da sie gerade mehr oder weniger unverhüllt zur Schau gestellt wird. Im Verlaufe des Romans treten jedoch immer wieder Stellen zu Tage, an denen sich Spuren jener medialen Vermittlung zeigen, so unter anderem das Auf- und Absetzen der Brille seitens der dem Palast des diktatorisch herrschenden Macnos angestammten Autorin Gloria Hedges, das deren Fähigkeit zur Selbstreflexion sowie ihr Verhalten beeinflusst – ist diese doch erst zu klarsichtigeren Reflexionen bezüglich der Mechanismen des Fernsehens fähig, nachdem sie ihre Brille abgesetzt hat.

Während eines ersten Zusammentreffens der „donna con occhiali a lenti viola“<sup>12</sup> und der angehenden Journalistin Liza im großen Saal des Palastes Macnos befragt Gloria Liza und ihren Begleiter Ted zu deren Interview-Projekt mit Macno, benimmt sich – auf ihren eigenen Roman hin angesprochen – jedoch herablassend und leicht überheblich:

«E sta scrivendo qualcosa?», le chiede Ted. «Qualcosa? – dice Gloria Hedges.

Sto scrivendo un libro su *Macno*, naturalmente. È un lavoro senza fine, perché lui è una tale miniera. [...]»<sup>13</sup>

12 De Carlo, 2000, S. 36.

13 Ebd., S. 38; Hervorhebung im Original.

Liza und Ted kommen deshalb zu dem vorläufigen Urteil, dass es sich bei Gloria Hedges um eine wenig sympathische Person handelt, eine „*iena*“<sup>14</sup>, die zudem schlechte Bücher schreibt: „i suoi libri fanno schifo [...]“.“<sup>15</sup>

Bei einem weiteren Aufeinandertreffen Lizas und Glorias in jenem Saal stellt sich jedoch ein Wandel in der Verhaltensweise Gloria Hedges' ein, der eng mit dem Auf- und Absetzen ihrer Brille zusammenhängt. Gloria, die sich schon die ganze Zeit über nervös im Raum umschauf<sup>16</sup>, scheint auf etwas zu warten, beobachtet die Vorbeigehenden und wirkt ‚angeschaltet‘ im McLuhan'schen Sinne der ständigen Erwartungshaltung, einen neuen Input, eine neue Information zu bekommen<sup>17</sup>. Als Liza sich zu ihr gesellt, beginnt Gloria, über die Komplexität des Verhaltens und Wesens Macnos zu reflektieren, wobei sie ihr scheinbares Wissen über Macno immer wieder relativiert und aufhebt: „Ha dei meccanismi così complicati, e così semplici a volte.“<sup>18</sup> Nachdem Liza eingehender die Brille und das Brillengestell Glorias mustert, regt jene plötzlich eine Reflexion über ihr gegenseitiges, feindseliges Verhalten an, das Liza zunächst nicht einräumen möchte: „«Io non sono ostile per niente», dice Liza in tono ostile.“<sup>19</sup> Als sich beide ihr Verhalten letztlich jedoch eingestehen, nimmt Gloria ihre Brille ab und ihr Gebaren scheint sich augenblicklich zu ändern. Sie wirkt weniger kühl und bewertet ihre eigenen Bücher plötzlich objektiver, was darin gipfelt, dass Gloria sich selbst als ‚Schundautorin‘ einstuft:

Si aggiusta i capelli con un gesto nervoso, si gira a controllare la saletta. Si toglie gli occhiali, guarda Liza con occhi molto meno freddi e aggressivi di come sembravano da dietro le lenti. [...] Liza la guarda sorpresa; sorride, dice «[...] Non ho mai letto un tuo libro». «Non perdi molto», dice Gloria Hedges. [...] Gloria Hedges sorride più aperto, scopre i denti molto bianchi.<sup>20</sup>

«Beh, tu almeno non sembri un topo di scrivania», dice Liza. Ride; dice «Sembri ostile, ma non un topo di scrivania».

«Sì, ma io scrivo spazzatura», dice Gloria Hedges. Guarda fuori dalla finestra [...].<sup>21</sup>

---

14 Ebd., S. 39; Hervorhebung im Original.

15 Ebd.

16 Vgl. ebd., S. 136.

17 Vgl. McLuhan, 1968, S. 73: „The impulse to get ‘turned on’ is a simple Pavlovian reflex felt by human beings in an environment of electric information. Such an environment is itself a phenomenon of self-amputation.“

18 De Carlo, 2000, S. 137.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 138.

21 Ebd., S. 139.

Nach einem kurzen Wiederaufsetzen und erneuten Abnehmen der Brille, währenddessen Gloria ihre Reflexionen jedoch nicht unterbricht, sinniert sie zunächst über die magnetischen Anziehungskräfte Macnos<sup>22</sup>, der sein eigenes Fernsehspiel innerhalb des Palastes erschafft, indem er die Anwesenden in entsprechende Rollen zwingt. Zudem stellt sie nach dem Absetzen der Brille fest, dass Macno sich jedoch selbst innerhalb einer ebensolchen Rolle befindet, so dass der Unterschied zwischen Simulation und Realität hinfällig wird bzw. verschwimmt. Bevor sie ihre Brille endgültig wieder aufsetzt, reflektiert sie indirekt auch noch einmal die kurze Außensicht – das Wahrnehmen der Differenz zwischen beiden Zuständen und das Bewusstsein der Verstellung des Blickes –, die das kurze Abnehmen der Brille ermöglicht hat: „Ti rendi conto della differenza solo quando ti ritrovi fuori“.<sup>23</sup>

Als sie im Anschluss ihre Brille endgültig wieder aufsetzt, gewinnt sie ihre gewohnte Fassung sowie ihren Zynismus wieder:

Gloria Hedges si rimette gli occhiali, riprende un atteggiamento stabile nel giro di un secondo o due. Dice «Va beh, adesso che ci siamo fatte la nostra sedutina di autocoscienza ti saluto, se no anche oggi finisce che non scrivo una riga». Dice «Comunque spero che almeno non continueremo a essere ostili. Tanto nessuno vince qui».

«Sì», dice Liza, senza esser sicura di cosa intende.<sup>24</sup>

Das ständige Knabbern der Vollkornkekse, der ‚biscotti d’orzo‘, welches die Unterhaltung der beiden Frauen begleitet<sup>25</sup>, zeigt dabei noch einmal, wie bei De Carlo mediale Reflexionen auch mit der Thematik des Konsums und des Essens verbunden werden, was sich bereits in seinem Erstlingswerk *Treno di panna* (1981) zeigt: So stellt sich die Sprachschule in Santa Monica, in der der Protagonist Giovanni Maimeri kurzzeitig arbeitet, als „scuola-supermarket“<sup>26</sup> dar, mit einer „vetrina di negozio“<sup>27</sup>, in der die Sprachschülerinnen, ein Mutter-Tochter-Duo – übergewichtig, in kurzen Hosen und Plastik-Sandalen, und im Rahmen einer Diät mit dem ständigen Knabbern von Gemüse beschäftigt –, das aufzunehmende Wissen wie fressgierige Heuschrecken, „come due cavallette su una foglia di granturco“<sup>28</sup> abgrasen und immer neue Wörter, immer neuen Input einfordern.

22 Vgl. ebd., S. 140: „Macno ha questa capacità di attirare come una calamita“.

23 Ebd., S. 141.

24 Ebd., S. 141f.

25 Vgl. ebd., S. 136, S. 138, S. 140.

26 De Carlo, 2005, S. 118.

27 Ebd., S. 114.

28 Ebd., S. 118.

Auch in *Macno* wird schon im Vorfeld der Gloria-Hedges-Sequenzen Essen thematisiert und mit einer sich andeutenden Gleichrangigkeit der Wahrnehmung in Verbindung gebracht. So schließt sich an Überlegungen Macnos zu Parlamentariern, die in der Abgeschlossenheit und Sicherheit ihrer Limousinen hin zum Essen, in die Restaurants, streben und sich in der Oberflächlichkeit ihrer Unterhaltungen wie Schauspieler in einer ewigen Fernseh wiederholung gerieren, eine Metareflexion zur Passivität und Erwartungshaltung der Einwohner jener Welt Macnos an, die mit der der Fernsehzuschauer parallelisiert wird, die ihre Eigenverantwortlichkeit abgeben und sich bespiegeln lassen, wie „abbonati di una mensa pubblica“<sup>29</sup>.

### Aquarien, Blasen und Vitrinen

Auch wenn gustative Vergnügungen bei Proust eine unbestreitbare Bedeutung für den Romanverlauf haben, so werden in der *Recherche* mediale Wahrnehmungssituationen nicht in expliziter Form mit Konsum verbunden, sondern eher indirekt durch den damit einhergehenden Aspekt der Aneignung und des Sammelns, der durch den Erzähler des Romans sowie auch den Kunstsammler Swann verkörpert wird. In seiner Seh- und Wissenssucht, die unter anderem in seinen Versuchen, in photographischer Manier Wissen über Personen in mentalen Schnapsschüssen anzueignen, dieses in seiner Imagination stereoskopisch übereinanderzublenden, um eine panoramatische Übersicht zu erhalten, die er jedoch aufgrund ihrer Reizlosigkeit eigentlich nicht erreichen möchte, zu Tage tritt, rückt der Erzähler in die Nähe Giovanni aus *Treno di panna*. Dessen hyperrealistischer<sup>30</sup>, photographischer Blick auf die Stadt Los Angeles und ihre Bewohner spiegelt in seiner wertenden Dominanz eine durch Film und Fernsehen konditionierte Wahrnehmung und vergrößert das Betrachtete bis es in seiner Fraktalität und Mechanik kausal losgelöst hervortritt.<sup>31</sup>

---

29 De Carlo, 2000, S. 132.

30 Vgl. u. a. die Ausführungen Klettkes in ihrem Beitrag „Hyperrealistische Wahrnehmung und Simulation in *Treno di panna* von Andrea de Carlo“, in: Dies., 2001, S. 221-242.

31 Vgl. Ammirati, 1991, S. 60f.: „Per questo motivo il romanzo di De Carlo si compone come una relazione, [...] senza necessità di spiegazioni o di creare dei nessi fra ciò che si vede e cioè che si sente. Si spiega in questa nuovo prospettiva, quello che si è definito il giudizio epidermico del protagonista: il guardare, il giudicare hanno la stessa immediatezza di espressione.“

Die medialisierte Wahrnehmung Giovannis wird dabei deutlich in Situationen sichtbar, in denen er sich selbst von außen als innerhalb einer Blase bzw. Sphäre befindlich wahrnimmt, die in ihrer Eintrübung die Grenze zwischen Realität und Simulation, den Filter selbst, der die Wahrnehmung trübt, augenscheinlich macht. Doch auch in aquatisch konnotierten Szenen, in denen die Verhaltensweisen der Menschen ins Tierische, oftmals amphibien- oder reptilhafte verrückt<sup>32</sup> sind und Aquarien als gläserne Schaukästen noch einmal die medial durchdrungene Wahrnehmung spiegeln, zeichnen sich jene Formen medialer Markierung ab, die im Werk De Carlos in unterschiedlicher Intensität figurieren.

In der *Recherche* finden sich nun verschiedene Sequenzen, die einerseits an das imaginative Feld des Aquatischen und andererseits an Situationen vermittelter bzw. gefilterter Wahrnehmung angebunden sind. Eingeleitet werden diese Sequenzen bereits im Band *Du côté de chez Swann* vor dem Hintergrund einer Soirée im Hause Mme de Saint-Euvertes in Paris, bei der Swann über die anwesenden Gäste reflektiert. Er beobachtet die Gäste genau und versucht, sie selbst sowie ihre Besonderheiten anhand der Monokel, die sie tragen, einzuordnen. Diese Klassifizierung wird vom ästhetischen Blick des Kunstliebhabers dabei jedoch so überformt, dass sich die Gesichtszüge der Gäste nach pikturalen Prinzipien neu anzuordnen scheinen:

Peut-être parce qu'il ne regarda le général de Froberville et le marquis de Bréauté [...] que comme deux personnages dans un tableau, [...] le monocle du générale, resté entre ses paupières comme un éclat d'obus [...], au milieu du front qu'il éborgnait comme l'œil unique du cyclope, apparu à Swann comme une blessure monstrueuse [...]. [...] Mais celui de M. de Saint-Candé, entouré d'un gigantesque anneau, comme Saturne, était le centre de gravité d'une figure qui s'ordonnait à tout moment par rapport à lui [...].<sup>33</sup>

Im Verlaufe der Überlegungen Swanns erweisen sich die „disque[s] de verre“<sup>34</sup> der Monokel-Träger gar als Analyseinstrumente zu einer beinahe mikroskopischen

32 Vgl. hierzu die Überlegungen Klettkes zur „aquatische[n] Instinktatur“ (Klettke, 2001, S. 224-227; hier S. 224) sowie die etwas allgemeineren Bemerkungen in Klettke, 2003, S. 221-234, die die „verschiedenen Filter – geometrische Figuren und Formen, physikalische Kräfte (u. a. Lichtenergie, Magnetismus, Bewegungsenergie, Schall), Tiervergleiche (maßgeblich aus dem aquatischen Bereich), aber ganz besonders auch [...] die Kunst, d. h. die Musik und die Malerei“ (ebd., S. 126f.) in den Kontext eines „unterschwellig wirkenden anderen Wahrnehmungssystem[s]“ (ebd., S. 126) und dessen komplexer „Infrastruktur“ (ebd.) setzt.

33 Proust, 1954, Bd. I, SWA, S. 326f.

34 Ebd., S. 327.

Durchdringung der Anwesenden<sup>35</sup> oder auch als Glaswände eines Aquariums, wie sich im Falle Monsieur de Palancys zeigt: So wird dieser als ein Karpfen beschrieben „[qui] avait l'air de transporter seulement avec lui un fragment accidentel, et peut-être purement symbolique, du vitrage de son aquarium [...]“<sup>36</sup>

Die Verwandlung des Monsieur de Palancy in einen Fisch hinterlässt eine erste Andeutung jener raumgreifenden Transformation, die an späterer Stelle das Innere der Oper im Band *Le côté de Guermantes* bei einem Besuch des Erzählers erfährt. Der Erzähler befindet sich zu diesem Zeitpunkt in Paris und hat von seinem Vater eine Karte für eine Opernvorstellung bekommen; als er sich dort gerade in seinem Sessel einrichten möchte und dabei die Leute um sich herum betrachtet, zieht der Marquis de Palancy seine Aufmerksamkeit auf sich. Dieser nimmt erneut die Züge eines Fisches an, der sich in seinem natürlichen Lebensraum zu bewegen scheint, und verwandelt den Opernsaal damit in ein Aquarium, dessen Glaswände den anderen Opernbesuchern als Schaufenster dienen:

Le marquis de Palancy [...] se déplaçait lentement dans l'ombre transparente et paraissait ne pas plus voir le public de l'orchestre qu'un poisson qui passe, ignorant de la foule des visiteurs curieux, derrière la cloison vitrée d'un aquarium. Par moments il s'arrêtait, vénérable, soufflant et moussu, et les spectateurs n'auraient pu dire s'il souffrait, dormait, nageait, était en train de pondre ou respirait seulement.<sup>37</sup>

Der transformierende Blick des Erzählers, unter dessen Insistenz der Marquis de Palancy die Gestalt eines Fisches annimmt, richtet sich während eines Aufenthaltes in Doncières schließlich auch auf diesen selbst, so dass sich der Erzähler in einen Taucher zu verwandeln scheint, der die Welt durch eine Flüssigkeit, ein Medium betrachtet, dass die physische Erscheinung der ihn umgebenden Dinge ändert. Alle Objekte erscheinen deformiert, als würden sie durch eine konvexe Linse betrachtet werden, was seinerseits die Passage über die Monokel-tragenden Herren der gehobenen Gesellschaft aus *Du côté de chez Swann* in Erinnerung ruft:

Je gardais, dans mon logis, la même plénitude de sensation que j'avais eue dehors. Elle bombait de telle façon l'apparence de surfaces qui nous semblent si souvent plates et vides [...] que, depuis, ces choses ont continué à me sembler riches de toute une sorte particulière d'existence qu'il me semble que je saurais extraire d'elles s'il m'était donné de les retrouver. [...] Comme un plongeur respirant dans un tube qui monte

---

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Proust, 1954, Bd. II, *Le côté de Guermantes* (GUE), S. 43.

jusqu'au-dessus de la surface de l'eau, c'était pour moi comme être relié à la vie salubre, que de me sentir pour point d'attache ce quartier [...].<sup>38</sup>

Der derart veränderte Blick des Erzählers auf Doncières verwandelt dieses in einen Ort der Imagination, der es dem Protagonisten ermöglicht, sich einem tieferen Verständnis der Mechanismen der Existenz und der poetischen Kreation (seines eigenen Werkes) anzunähern. Diese schöpferische Dimension des Blickes offenbart sich an späterer Stelle in der Fortführung dieser Szene noch einmal deutlicher: Unter dem Blick des Protagonisten transformieren sich die nächtlichen Straßen von Doncières in eine Art umgekehrte Camera obscura, die Bilder aus den hellen Wohnungen aufsteigen lässt. Die Bewohner der Wohnungen, die er betrachtet, mutieren dabei zu Amphibien, die in einer dichten Flüssigkeit zu schwimmen scheinen:

[...] des hommes et des femmes amphibies [...] nageaient lentement dans la grasse liqueur qui, à la tombée de la nuit, sourd incessamment du réservoir des lampes pour remplir les chambres jusqu'au bord de leurs parois de pierre et de verre, et au sein de laquelle ils propageaient, en déplaçant leurs corps, des remous onctueux et dorés.<sup>39</sup>

Während bei De Carlo in *Treno di panna* Aquarienreflexionen oft mit einem Außenblick des Protagonisten verbunden werden – so als Giovanni erfahren hat, dass die Schülerin, die er bereits unterrichtet hat, Marsha Mellows ist, und im Anschluss daran mit seinem Auto durch die Gegend fährt und das Gefühl hat, alles von außen, ‚dal di fuori‘ zu betrachten, als würde man einem Aquarium und den Bewegungen der Fische darin zuschauen<sup>40</sup> – oder mit der Darstellung einer Sphäre oder Blase, in der sich Giovanni bei seinen Außenblicken zu befinden scheint<sup>41</sup>, nimmt der Proust'sche Erzähler nur eine leichte Wölbung der Sicht wahr, die dem Schauen durch eine Linse entspricht und eine Andeutung jener anderen Sichtweise zurücklässt. Eine ebensolche Andeutung findet sich auch in einer Szene aus dem Band *Sodome et Gomorrhe*, als den Erzähler in einer Situation, in der er seinen Wissensdrang bezüglich der abendlichen Aktivitäten seiner Geliebten nicht stillen kann, der Eindruck überkommt, er würde durch ein getrübbtes Glas schauen:

Dans mon second séjour à Balbec, je soupçonnai que cette frivolité n'était qu'une apparence, la garden-party qu'un paravent, sinon une invention. Il se passait sous des formes diverses la chose suivante (j'entends la chose vue par moi, de mon côté du verre, qui

---

38 Ebd., S. 95f.

39 Ebd., S. 97.

40 Vgl. De Carlo, 2005, S. 126.

41 Vgl. ebd., S. 114.

n'était nullement transparent, et sans que je puisse savoir ce qu'il y avait de vrai de l'autre côté). Albertine me faisait les protestations de tendresse les plus passionnées.<sup>42</sup>

Aquarienreflexionen setzen sich in der *Recherche* jedoch auch in den Figurationen anderer Glaskäfige fort, die eng mit der Schaulust verbunden werden. So thematisiert der Erzähler beispielsweise Bettler, die vor den erleuchteten Scheiben des Hotelrestaurants in Rivebelle stehen, in dem sonst auch der Erzähler zu speisen pflegt, und sich wie Bienen in einem Bienenstock scharen, um die Gäste im Innern des Saals zu beobachten:

Et toute à la fin, les jours vinrent où je ne pouvais plus rentrer de la digue par la salle à manger : ses vitres n'étaient plus ouvertes, car il faisait nuit dehors, et l'essai des pauvres et des curieux attirés par le flamboiement qu'ils ne pouvaient atteindre pendait, en noires grappes morfondues par la bise, aux parois lumineuses et glissantes de la ruche de verre.<sup>43</sup>

Der Saal verwandelt sich unter den Blicken des Erzählers in eine „ruche de verre“<sup>44</sup>, ein Bienenhaus aus Glas, einen Glaskäfig, in dem die Badegesellschaft in ihrer ganz eigenen von Wärme und Licht erfüllten Welt diniert und sich zur Schau stellt. Der Eindruck eines gläsernen Käfigs, der sich durch die Beschreibung einstellt, wird zudem durch die nachfolgenden Ausführungen des Erzählers verfestigt, in denen er die Kellner im Restaurant mit Vögeln bzw. Aras vergleicht, die in einer Voliere von einer Seite zur anderen huschen:

Je remarquai un de ces servants, très grand, emplumé de superbes cheveux noirs, la figure fardée d'un teint qui rappelait davantage certaines espèces d'oiseaux rares que l'espèce humaine et qui, courant sans trêve et, eût-on dit, sans but, d'un bout à l'autre de la salle, faisait penser à quelqu'un de ces « aras » qui remplissent les grandes volières des jardins zoologiques de leur ardent coloris et de leur incompréhensible agitation. Bientôt le spectacle s'ordonna, à mes yeux du moins, d'une façon plus noble et plus calme. Toute cette activité vertigineuse se fixait en une calme harmonie.<sup>45</sup>

Verstärkt wird die Käfig- bzw. Schaufenstermetaphorik noch durch die Einbettung der Szene in weitere Reflexionen des Erzählers, in denen er das Restaurant und die darin befindlichen Gäste als Fischbecken eines Anglers beschreibt, als „un réservoir, une nasse où le pêcheur a entassé les éclatants poissons qu'il a pris, lesquels à moitié hors de l'eau et baignés de rayons miroitent aux regards

42 Proust, 1954, Bd. II, Sodome et Gomorrhe (SOG), S. 798f.

43 Proust, 1954, Bd. I, JFI, S. 806.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 810.



en leur éclat changeant.<sup>46</sup> In diesem „aquarium géant“<sup>47</sup> vollziehen die Gäste Kohäsions- und Trennungsbewegungen, die zusammen mit dem im direkten Anschluss an die Volieren-Szene beschriebenen Planetenspiel der Tische und Kellner<sup>48</sup> an die Restaurant-Szene aus De Carlos *Treno di panna* erinnern, in der sich die Bewegungen der Kellner in futuristischem Gestus beschleunigen und verdoppeln und in ihrem abstrakten Spiel vom Protagonisten in einer Außen-schau beobachtet wurden:

Quelques heures plus tard, pendant le dîner [...] on allumait les lumières, bien qu'il fit encore clair dehors, de sorte qu'on voyait devant soi [...] des charmilles dont la glauque verdure était traversée par les derniers rayons et qui [...] apparaissaient au delà du vitrage [...] comme les végétations d'un pâle et vert aquarium géant à la lumière surnaturelle. On se levait de table ; et si les convives, pendant le repas, tout en passant leur temps à regarder, à reconnaître, à se faire nommer les convives du dîner voisin, avaient été retenus dans une cohésion parfaite autour de leur propre table, la force attractive qui les faisait graviter autour de leur amphitryon d'un soir perdait de sa puissance, au moment où pour prendre le café ils se rendaient dans ce même couloir qui avait servi aux goûters ; il arrivait souvent qu'au moment du passage, tel dîner en marche abandonnait l'un ou plusieurs de ses corpuscules, qui ayant subi trop fortement l'attraction du dîner rival se détachaient un instant du leur [...].<sup>49</sup>

Auch in De Carlos *Uccelli da gabbia e da voliera* (1982) finden sich subtile Markierungen der Medialisierung der Wahrnehmung, die sich zunächst besonders auf der Ebene der Erzählsituation bzw. -zeit manifestieren. Der vom Präsens und der ersten Person Singular getragene scheinbare Echtzeit-Modus der Erzählung, der das Erzählte zunächst als unmittelbar und unverstellt erscheinen lässt, wird durch die Déjà-vu-Erlebnisse des Protagonisten Fiodor durchbrochen, die am Ende der Erzählung durch die finale Erkenntnis des bereits Gesehenen zusammengeführt werden<sup>50</sup>. Der Käfig, der zunächst eher hintergründig in der Beschreibung der Vogelvolieren zu Beginn des Romans figuriert, entpuppt sich bald jedoch als alles umspannende Metapher, die zum einen die Stadt und das Leben in ihr als Käfig ausweist und zum anderen die Textoberfläche sowie die Sprache selbst, die in sich kreisen und auf sich selbst zurückweisen, als Käfig hervorhebt. Die Volieren-Sequenz stellt sich im zweiten Kapitel des Romans ein, als der Protagonist Fiodor bei einem Besuch in Südamerika die verschiedenen

---

46 Ebd., S. 813.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 811.

49 Ebd., S. 813f.

50 Vgl. Rajewsky, 2003, v. a. S. 190f.

Vögel, die sein Vater in Volieren züchtet, betrachtet und deren Aufzuchtverhältnisse reflektiert. In Abstufungen, je nach Herkunft des Vogels, wird den Vögeln dabei alles geboten, was sie für ein gesundes Leben benötigen, so dass sie optimal an jenes angepasst sind.<sup>51</sup> Mit diesen Überlegungen schließt Fiodor zugleich an eine Beschreibung der Verkäuferinnen in einem künstlich wirkenden Ski-Ort an, den er mit Sue, der Frau seines Arbeitskollegen in Mailand, sowie deren Tochter Lynn besucht. Die Verkäuferinnen, als menschliche *uccelli*, scheinen in ihrem „finto centro di paese“<sup>52</sup>, in der „finta via“<sup>53</sup>, in ihren „gabbie di vetro“<sup>54</sup> als eine ebensolche Simulation ihrer selbst, ebenso künstlich in ihrer nachgebildeten Welt, die in Temperatur und Ausstattung bequem an ihre Lebenswelt angepasst ist und die passive Müßigkeit eines Fernsehzuschauers erahnen lässt.

Eine implizite, aber reduzierte Metaphorik des Käfigs begegnet uns auch in *Macno*, wo die „gabbie di vetro“ indirekt über das gesamte Land, das als Käfig wahrgenommen wird, reflektiert werden, über harte, kantige, beengende Räume und Städte, die den weichen, geschmeidigen, aquatischen Räumen des Palastes Macno entgegenstehen und erneut Anpassung und Passivität in der medialen Rezeption widerspiegeln. Zugleich haben sich die Menschen innerhalb dieses Käfigs zu Zootieren gewandelt, die von Macno und Liza wie Tiere in einem Gehege oder hinter den Scheiben einer Tierhandlung betrachtet werden und beide in eine regelrechte Beobachtungsgier versetzen. So wird jede Regung der Menschen genau verfolgt und mit einem „Guardo quello“<sup>55</sup>, „Hai visto?“<sup>56</sup> oder „Hai visto come spingevano, i selvaggi?“<sup>57</sup> kommentiert. Auch der Erzähler des Proust'schen Werkes kann sich eines gewissen Hangs zur Beobachtung seiner Mitmenschen nicht erwehren, was noch einmal im letzten Band der *Recherche*, in *Le temps retrouvé*, während der berühmten Passage des ‚bal de têtes‘ kulminiert. Der Erzähler nimmt hier „avec une satisfaction de zoologiste“<sup>58</sup> ein intensives Studium der Gesichtszüge der Anwesenden sowie der Veränderungen, denen diese im Vergleich zu ihrer früheren Erscheinung unterworfen waren, vor, bei dem ihn der Eindruck überkommt, er würde durch die „vitrage instructif

---

51 Vgl. De Carlo, 2006, S. 15f.

52 Ebd., S. 123.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 De Carlo, 2000, S. 128.

56 Ebd.

57 Ebd., S. 130.

58 Proust, 1954, Bd. III, *Le temps retrouvé* (TRE), S. 944.

d'un muséum d'histoire naturelle<sup>59</sup> direkt in ein Insektarium blicken, was sich besonders in der Person Monsieur d'Argencourts manifestiert, der dem Erzähler die Einsicht vermittelt „que l'être humain pouvait subir des métamorphoses aussi complètes que celles de certains insectes.“<sup>60</sup>

## Schlussbemerkungen

Auch wenn der Erzähler der *Recherche* sein Umfeld und die ihn umgebenden Menschen sehr genau betrachtet, von ihm verehrten Menschen sogar nachspioniert und ihnen auflauert, um mit seinem Blick ein Bild von ihnen zu erhaschen, das er dann mit nach Hause in die Camera obscura seiner Imagination nehmen kann – ähnlich wie es Giovanni aus *Treno di panna* in den Villenvierteln von Beverly Hills und auf den Straßen tut, zunächst mit seinen Augen, später mit einem richtigen Photoapparat – so ist doch bei De Carlo das Sehen teilweise schon längst abgekoppelt von dem ursprünglichen Objekt der Betrachtung. Dies zeigt sich z. B. im minutenlangen, wütenden Starren Giovannis auf die Reflexion seines eigenen Gesichtes in der Autoscheibe eines Buicks, als er sich im Wohnviertel Tracys und Rons verirrt.<sup>61</sup> Der Blick löst sich an dieser Stelle vom betrachteten Subjekt und richtet sich, wie so oft bei De Carlo, auch auf den Betrachter selbst, wodurch dieser in seiner medialen Enthobenheit gespiegelt wird, als Gegenstand der Medien selbst, als Betrachter. So häufen sich bei De Carlo, wie auch Cornelia Klettke gezeigt hat<sup>62</sup>, Szenen, in denen die Protagonisten in Außenblicke auf sich selbst abdriften, wie Giovanni in *Treno di panna* oder Fiodor in *Uccelli da gabbia e da voliera*, der Malaidina am Busbahnhof in Athen abfangen möchte und in seiner Verzweiflung, sie noch abzapfen, immer mehr in Passivität abgleitet und sich im Sehen verfängt, das seinerseits zu einem Starren gerät, als sein Blick sich im Schaufenster einer Reiseagentur festhakt<sup>63</sup>. Als er sich schließlich in den Sanitärräumen der Reiseagentur frisch macht, überkommt ihn der Eindruck, sich von außen selbst beim Rasieren zu beobachten, so wie es der nüchterne Blick einer Kamera tun würde.<sup>64</sup> Diese Insistenz des Blickes, hinter der auch der Grund der Betrachtung zurücktritt, ähnelt dabei gewissermaßen

---

59 Ebd., S. 923.

60 Ebd., S. 922f.

61 Vgl. De Carlo, 2005, S. 41.

62 Vgl. hierzu besonders ihre Ausführungen zur „Kellnerepisode“ (Klettke, 2001, S. 228f., hier S. 228).

63 De Carlo, 2006, S. 228.

64 Ebd., S. 230.

der von Paul Virilio für die zunehmend elektrisierte Gesellschaft konstatierten ‚Unfähigkeit, nicht zu sehen‘, die uns ergriffen hat: „À l'impossibilité de voir a succédé l'impossibilité de ne pas voir, de ne pas prévoir.“<sup>65</sup> Neben dem voyeuristischen Gestus, der auch das Verhalten des Erzählers bzw. des Protagonisten der *Recherche* bestimmt, figuriert dieser Umstand zugleich in einer Änderung des Status des Betrachteten, das in Gleichrangigkeit erstarrt und seiner Dimensionalität enthoben wird, bis es auf einen reinen Bildabdruck reduziert ist, der an Realität einbüßt. Während diese Entmaterialisierung des Wahrgenommenen in den angeführten Romanen De Carlos im Problem der Markierung von Simulation und Realität deutlich aufscheint, findet sie sich bei Proust in der Überformung der Wahrnehmung Charles Swanns sowie des Erzählers eher als latente Andeutung jenes von Virilio beschriebenen ‚Bilderdéfilés‘<sup>66</sup>, welches die betrachtete Umgebung in einem Bildstatus verharren lässt und die Grenzen zwischen der Realität und ihrer medialen Überformung aufweicht.

## Bibliographie

Ammirati, Maria Pia: *Il vizio di scrivere*, Soveria Mannelli, 1991.

De Carlo, Andrea: *Treno di panna* [1981], Torino, 2005.

De Carlo, Andrea: *Uccelli da gabbia e da voliera* [1982], Milano, 2006.

De Carlo, Andrea: *Macno*, [1984], Torino, 2000.

De Carlo, Andrea: *Yucatan* [1986], Milano, 1995.

Klettke, Cornelia: „Hyperrealistische Wahrnehmung und Simulation in *Treno di panna* von Andrea de Carlo“, in: Dies.: *Simulakrum* Schrift, München, 2001, S. 221-242.

Klettke, Cornelia: „Andrea de Carlo: Grundzüge seiner Ästhetik“, in: Balletta, Felice/Barwig, Angela (Hg.): *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre*, Frankfurt a. M./Berlin u. a., 2003, 221-234.

McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: *The Medium is the Massage – An Inventory of Effects*, New York/London/Toronto, 1967.

---

65 Virilio, 1995, S. 83.

66 Virilio, 1995, S. 113: „Le défilement optique ne cessant plus, il devient difficile, voire même impossible, de croire à la stabilité du réel, à la fixation d'un visible qui ne cesse de fuir, l'espace de l'immeuble cédant soudain la place à l'instabilité d'une image publique devenue omniprésente.“

- McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: *War and Peace in the Global Village*, New York/Lon-don/Toronto, 1968.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*, Bd. I-III, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954.
- Rajewsky, Irina: „Zur Funktion der Systemkontamination bei Andrea de Carlo“, in: Dies.: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: von den Giovani scrittori der 80er zum Pulp der 90er Jahre*, Tübingen, 2003, S. 188-196.
- Virilio, Paul: *La vitesse de libération*, Paris, 1995.



**Jenseits der Leinwand: Kino als  
Schule des Sehens  
Au-delà de l'écran : le cinéma  
comme école du regard  
Beyond the Screen: Cinema as  
Practice of Seeing**





Uta Felten

## Hasard ou providence ? Figures métaphysiques de la recherche dans *Le signe du lion* d'Eric Rohmer et *Stromboli* de Roberto Rossellini

### Abstract

Using the examples of Eric Rohmer's *Signe du lion* and Roberto Rossellini's *Stromboli*, this chapter aims at delineating the "dehors", outlined by the cinematographic philosophy of Gilles Deleuze, which becomes evident within modern cinema. Of particular interest is thereby the question of how cinema deals with the two concepts of 'grace' and 'chance' and how they are realised in the filmic process. As this study shows, the spectator plays a decisive role within this process since s/he is faced with philosophical reflections and questions throughout the whole film. This interaction enables different readings of key-scenes, leaving the spectator to decide whether s/he perceives the film in a secular way or within a Christian terminology.

[...] c'est un cinéma des modes d'existence, de l'affrontement de ces modes, et de leur rapport avec un dehors dont dépendent à la fois le monde et le moi. Ce point du dehors, est-ce la grâce, ou le hasard ?

Gilles Deleuze<sup>1</sup>

Hasard ou providence ? Pure question d'interprétation.

Pascal Bonitzer<sup>2</sup>

Il est question, comme le remarque le philosophe Gilles Deleuze au sujet du cinéma moderne de Roberto Rossellini et d'Eric Rohmer, que nous voulons aborder dans cette analyse sur la base de deux films clefs (le premier long métrage de Rohmer, *Le signe du lion*, datant de 1959, et *Stromboli* de Rossellini, datant de 1949), d'un « cinéma des modes d'existence, de l'affrontement de ces modes, et de leur rapport avec un dehors [...] »<sup>3</sup>. Ce dehors relève-t-il de « la grâce ou du hasard », se demande ensuite Gilles Deleuze.

---

1 Deleuze, 1985, p. 231.

2 Bonitzer, 1991, p. 78.

3 Deleuze, 1997, p. 231.

Si nous souhaitons faire de cette citation de Deleuze le point de départ de notre analyse, nous devons dans un premier temps reprendre quatre termes mentionnés ici et tenter de les expliquer brièvement.

- Que signifie le terme de grâce ?
- Que signifie le terme de « dehors » ?
- Comment la catégorie du hasard peut-elle être décrite ?
- Qu'est-ce que le cinéma des modes d'existence et pourquoi le cinéma moderne serait-il un lieu approprié pour discuter des termes aussi complexes que le dehors, la grâce et le hasard ?

Tous ces termes jouissent d'une longue tradition historico-culturelle et sont interprétés différemment selon la situation épistémologique, c'est-à-dire selon l'orientation des dispositifs du savoir dominants.

En outre, il faudra s'interroger sur la raison pour laquelle nous souhaitons réécrire l'histoire du cinéma d'une perspective épistémologique qui envisage une connexion étroite entre le cinéma et la philosophie. Le cinéma, comme le remarque Gilles Deleuze, est devenu au vingtième siècle le lieu privilégié de la philosophie<sup>4</sup>, ce qui signifie qu'il s'agit d'un lieu privilégié où des questions peuvent être formulées sans que des réponses incontestables doivent y être apportées.

Les films que nous avons sélectionnés pour cette analyse s'inscrivent, d'après la position de Gilles Deleuze, dans ce que ce dernier appelle le « cinéma spirituel »<sup>5</sup>.

Dans ce cinéma spirituel, il est souvent question du rapport entre la grâce divine et le hasard, de la relation entre l'hétéronomie et l'autodétermination, donc d'un sujet jouant également un rôle dans les discussions théologiques et philosophiques. Ainsi, par exemple, le rapport entre la grâce (désignant ici toujours l'aide rédemptrice divine apportée à l'Homme) et l'autodétermination est très controversé dans les discours théologiques. Tandis que certains croient en l'autodétermination et la liberté de l'Homme, d'autres supposent que l'Homme est soumis à la grâce de Dieu et que son destin dépend de la volonté divine. Mais nous ne cherchons pas ici à débattre sur la doctrine de la grâce. Ce qui nous intéresse est la manière dont le cinéma traite de ces philosophèmes de l'autodétermination et de la providence, et la façon dont il peut jouer avec l'idée d'une expérience rédemptrice et salvatrice du dehors. Comment le cinéma peut-il alors

---

4 Ibid., p. 232.

5 « [...] c'est un cinéma de l'esprit qui ne laisse pas d'être plus concret, plus fascinant, plus amusant que tout autre. » (Deleuze, 1985, p. 232)

rendre ce philosophème de la grâce visible et appréhensible ? Comment le cinéma peut-il visualiser l'effet d'un pouvoir extérieur transcendant agissant sur ses protagonistes ?

Nous arrivons ainsi déjà à notre deuxième terme, à savoir celui du dehors. Pour montrer l'effet d'un pouvoir extérieur sur ses protagonistes, le cinéma doit opérer avec la catégorie du dehors. Il doit donc nous présenter un fragment d'image qui dépasse son propre cadre pour représenter un élément lui étant extérieur.<sup>6</sup> Ce procédé cinématographique de la visualisation de visions agissant sur les protagonistes du cinéma moderne est appelé d'après Gilles Deleuze le « drame optique »<sup>7</sup>. Dans ce drame optique, les protagonistes font l'expérience de l'effet d'un pouvoir extérieur situé en dehors de l'image filmique. Il revient au spectateur le choix de désigner ce pouvoir extérieur comme la grâce divine ou bien, de manière profane, comme l'effet du hasard. Les films sur lesquels nous nous penchons ne doivent en aucun cas être considérés comme les instruments d'une didactique chrétienne, mais comme les produits d'un cinéma spirituel, au sens défini par Deleuze, qui soulève des questions et présente des modes d'existence sans prendre de décision claire.

Comme explicité dans « Hasard ou providence ? »<sup>8</sup>, déterminer la volonté de démonstration de l'effet du hasard ou de la providence dans le film *Le signe du lion* d'Eric Rohmer se relève une « pure question d'interprétation »<sup>9</sup>. Et c'est précisément cette question d'interprétation que nous allons aborder ci-après à travers les exemples du premier long métrage d'Eric Rohmer *Le signe du lion*, de 1959, et du film *Stromboli* de Roberto Rossellini, datant de 1949.

### **Le long métrage d'Eric Rohmer *Le signe du lion*, ou « le trouble d'un sens incertain »**

Le long métrage d'Eric Rohmer *Le signe du lion*, datant de 1959, constitue un exemple type de cinéma philosophique des modes d'existence, au sens défini par

---

6 Roland Barthes et Pascal Bonitzer ont livré à ce sujet un modèle de théorie bien connu désigné par le terme de « champ aveugle » : « Le champ visuel se double toujours d'un champ aveugle, la vision est [...] toujours partielle. » (Bonitzer, 1982, p. 115) Cf. également Barthes, 1980.

7 « C'est que, de conséquence en conséquence, les personnages se sont objectivement vidés : ils souffrent moins de l'absence d'un autre que d'une absence à eux-mêmes [...] et (cet espace) substitue au drame traditionnel, une sorte de drame optique vécu par le personnage. » (Deleuze, 1985, p. 29)

8 Bonitzer, 1991, p. 78.

9 Ibid.

Deleuze. Le spectateur est confronté à deux modes d'existence concurrents, ou autrement dit à deux options philosophiques : la vie est-elle placée sous le signe de l'autodétermination ou de la providence divine ? La responsabilité du destin des protagonistes revient-elle au hasard ou à l'ordre astrologique (dans notre cas, le signe zodiacal du lion) ? En rapport avec la topographie de Paris, qui représente le lieu d'action principal du film, ces questions deviennent alors : Paris est-elle le théâtre de l'effet d'une force insondable appelée le destin ou la ville présente-t-elle une topographie idéale pour l'effet de la providence divine ? À première vue, la réponse à ces questions est une option claire pour la providence de l'existence humaine. Ainsi, le film ne présente rien de plus la démonstration de l'affirmation déjà signalée dans le titre : *Le signe du lion*. Le signe du lion serait donc le metteur en scène ou le générateur du destin, ou plutôt de la fortune de notre protagoniste.

Le protagoniste ne serait rien de plus qu'un agent aveugle du pouvoir extérieur des astres qui déterminent son existence, son bonheur et son malheur. Si l'on observe différemment le film de Rohmer, que l'on se méfie de l'apparente transparence de l'action chez Rohmer, on refuse de suivre cette interprétation simple, on peut consciemment laisser en suspens la question « hasard ou providence ? » Un éminent défenseur de la thèse de l'ouverture radicale et de l'irréductible ambivalence des films d'Eric Rohmer n'est autre que le critique, metteur en scène et scénariste Pascal Bonitzer<sup>10</sup>. Au sens d'une lecture plurielle s'orientant sur le modèle d'un pluralisme radical et d'une ouverture du sens d'après Deleuze, nous allons ci-après tester sur le film différents concepts mettant le cinéma spirituel à l'épreuve. Tout d'abord, voici un bref synopsis de l'action filmique, qui peut être résumée en quelques phrases. Il est question d'un bohémien, Pierre Wesserlin, un musicien très talentueux mais ne connaissant jusqu'ici aucun succès. Il tente depuis longtemps de terminer l'écriture d'une sonate et apprend un matin le décès de sa tante. Il en déduit qu'il est devenu milliardaire, appelle immédiatement tous ses amis, emprunte 50 000 francs et organise une fête dionysiaque au paroxysme de laquelle, en remerciement pour sa fortune, il tire un coup de feu sur l'étoile de Vénus. Mais le rêve des milliards hérités ne dure qu'une nuit. Dès le matin suivant la fête, Pierre Wesserlin apprend que sa tante l'a déshérité et a légué tous ses biens à son cousin. Du jour au lendemain, Pierre passe du statut de potentiel milliardaire à celui de clochard errant dans Paris en quête constante d'argent et de nourriture. Dans la chaleur du mois d'août, pendant lequel tous ses amis sont partis en voyage, Pierre vagabonde dans les rues parisiennes (ill. 1).

---

10 Cf. *ibid.*

Ill. 1 : *Eric Rohmer : Le signe du lion (1959)*



Le film verbalise les étapes de la déchéance physique et psychique d'un être humain à travers des scènes tragi-comiques et des moments de perception hallucinatoire. L'intensité de la faim le fait manger les feuilles des arbres ; il observe les couples gais et badins, les familles riantes et insouciantes, les amies bavardant au bord de la Seine. Il représente quant à lui le dehors radical, l'autre perception, l'absence de bonheur et de légèreté. Il se brise sous le poids de son existence, qui ne se résume plus qu'à la pure survie et l'espoir de trouver de quoi manger ou boire. En essayant de voler un paquet de biscuits au marché, il se fait attraper et frapper. Il observe un mendiant dans un café et semble voir son propre destin se dérouler sous ses yeux. Il erre en jurant jour et nuit, toujours le long de la Seine ; il dort sous les ponts et cherche des déchets sur le marché et dans la Seine. Sa démarche se modifie, devient de plus en plus lente et traînante. L'expérience de l'abîme existentiel modifie la perception, qui devient de plus en plus hallucinatoire. L'eau scintillante de la Seine se charge de fantasmes de faim et de mort. À travers la stratégie de la dissolution de l'écart entre la perspective de caméra subjective et objective, le spectateur est incorporé au monde de perception du protagoniste et se retrouve obligé de partager les fantasmes de mort et de faim de ce dernier. « Saleté de Paris !, saleté de pierre ! » (ill. 2-4) La colère et la haine de sa propre existence éclatent contre les pierres au bord de la Seine.

Ill. 2-4 : Eric Rohmer : *Le signe du lion* (1959)

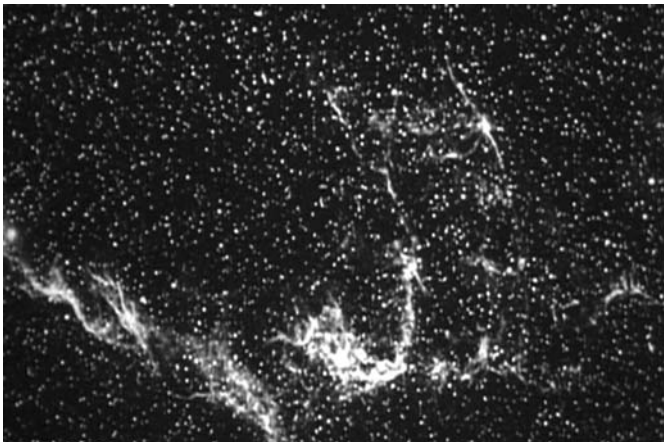


Le film scénarise le feuilleton tragi-comique d'un échec se terminant par l'effondrement du protagoniste. Une scène dans laquelle Pierre tente désespérément de lacer sa chaussure déchirée avec un morceau de mouchoir provoque un effet à la fois tragique et clownesque, tout comme la tentative vaine de pêcher dans la Seine un sac de nourriture qui se révèle ne rien contenir de plus qu'un tas d'ordures.

Est-ce le fruit du simple hasard ou de la providence, si au moment de son effondrement au bord de la Seine, Pierre est retrouvé par un clochard clownesque puis parcourt les rues avec lui, joue de petites pièces de théâtre grotesques et a un soir l'occasion de jouer sa sonate inachevée, qui fait fonction d'indicatif musical, dans un café de Saint-Germain où sont assis ses seuls amis qui ne sont pas partis en voyage ? Est-ce le hasard ou la providence qui provoque, quelques instants plus tôt, alors que Pierre fait l'objet d'un suicide symbolique, l'accident mortel de son cousin, suite auquel Pierre redevient milliardaire ?

La non-réponse intentionnelle à ces questions fait partie des astuces du cinéma moderne des modes d'existence. Le film se termine par une dernière vue du ciel sous le signe du lion (ill. 5). Les astres étaient-ils finalement bien responsables du destin grandiose de notre protagoniste ? Nous pouvons conclure notre réflexion par la citation de Pascal Bonitzer : « Hasard ou providence ? Pure question d'interprétation »<sup>11</sup>.

Ill. 5 : *Eric Rohmer* : Le signe du lion (1959)



11 Ibid.

## ***Stromboli* : Expérience de la grâce divine ?**

È un finale “aperto”, come altri in Rossellini, nonostante l'apparente chiusa del racconto [...].

Rondolino<sup>12</sup>

*Stromboli* est l'histoire d'une pécheresse touchée par la grâce. [...]

Ce grand film catholique déroule solennellement ses pompes [...].

Rohmer<sup>13</sup>

Un autre exemple clef du cinéma dit des modes d'existence est le film *Stromboli*, datant de 1949, que nous allons analyser ci-après à travers une *lettura plurale*.

Dans la littérature scientifique biographique, la rencontre entre Roberto Rossellini et Ingrid Bergman est volontiers stylisée en une rencontre mystique et fatidique initiée par une innocente lettre qu'Ingrid Bergman a écrite à Roberto Rossellini, qui l'a reçue le jour de son quarantième anniversaire :

Caro signor Rossellini, ho visto i suoi film [...] e li ho apprezzati moltissimo. Se ha bisogno di un'attrice svedese che parla inglese molto bene, che non ha dimenticato il tedesco, che si fa quasi capire in francese, e in italiano sa solo dire « ti amo », sono pronta a venire in Italia per lavorare con lei. Ingrid Bergman.<sup>14</sup>

La réponse de Rossellini par le biais d'un télégramme est emphatique et annonce le début d'une intense collaboration :

La sua lettera, che ho letto con grande emozione, è arrivata il giorno del mio compleanno, ed è stato il regalo più bello che ho ricevuto. È da molto tempo che sognavo di fare un film con lei e, da questo momento, farò tutto il possibile perché il sogno si realizzi.<sup>15</sup>

Dans sa lettre suivante à Bergman, nous trouvons déjà des indications centrales sur la méthode de travail cinématographique de Rossellini et sur son réaménagement du langage cinématographique, radical pour l'époque :

Cara signora Bergman, [...] voglio che lei sappia che il mio modo di lavorare è estremamente personale. Evito qualsiasi sceneggiatura che, a mio parere, limita enormemente il campo d'azione. Ovviamente parto da idee molto precise e da una serie di dialoghi e di situazioni che scelgo e modifico nel corso della lavorazione.<sup>16</sup>

---

12 Rondolino, 2006, p. 165.

13 Rohmer, 1984, p. 179.

14 Rondolino, 2006, p. 156.

15 Ibid., p. 157.

16 Ibid.



Dans un autre courrier à Ingrid Bergman, Rossellini exprime à nouveau les particularités de sa méthode de travail, sa rupture délibérée avec la tradition académique, la primauté du visuel sur le texte et sa renonciation intentionnelle au recours à un scénario préfabriqué : « Per raccontare devo vedere : il cinema racconta con le immagini [...]. Ho l'abitudine di lavorare seguendo alcune idee di base sviluppandole poco a poco durante il lavoro [...]. »<sup>17</sup>

Dans la critique également<sup>18</sup>, le rejet du style cinématographique conventionnel de l'école hollywoodienne qui caractérise Rossellini est toujours souligné : « Erano due modi diversi di concepire il cinema, da un lato la scuola hollywoodiana [...] dall'altro il neorealismo di Rossellini, che a quella si opponeva radicalmente. »<sup>19</sup>

Résumons brièvement les composants des réaménagements essentiels du langage cinématographique mis en place par Rossellini :

- la primauté de l'image sur le texte
- la renonciation à un scénario préfabriqué
- la renonciation à un déroulement linéaire de l'action
- la renonciation à une fin de film classique au profit d'une fin ouverte
- le recours à une expression documentaire.

Un réaménagement central par lequel Rossellini se révèle l'un des fondateurs du cinéma philosophique spirituel au sens défini par Deleuze est l'introduction du « finale aperto »<sup>20</sup>, la fin ouverte qui soulève des questions sans y répondre.

Essayons-nous à présent à une *lettura plurale* du film de Rossellini *Stromboli. Terra di dio*, datant de 1949. Le film commence par une devise aux connotations métaphysiques, une citation biblique de l'Ancien Testament sous forme d'une tablette gravée : « Hanno chiesto di me quelli che prima non mi cercavano. Mi hanno trovato coloro che non domandavano di me » – « J'ai été trouvé par ceux qui ne me cherchaient pas, je me suis rendu visible pour ceux qui ne m'interrogeaient pas. »<sup>21</sup> L'appel aux systèmes d'expectatives codifiés semble calculé. S'agit-il d'une devise-devinette ou le film traite-t-il vraiment d'une rencontre avec Dieu ? Le film scénarise la vie intérieure, ou plus précisément les abîmes de l'âme de la protagoniste Karin Bjorson, le personnage interprété par Ingrid Bergman, qui vit au début du film dans un camp italien de réfugiés et rencontre à travers la clôture de barbelés un jeune

17 Ibid., pp. 158s.

18 Cf. Perinelli, 2009, Felten, 2010, De Vincenti, 2010, Ochsner, 2010.

19 Rondolino, 2006, p. 159.

20 Ibid., p. 165.

21 Isaïe 64,1.

Italien prénommé Antonio. Antonio est un pêcheur originaire de l'île volcanique de Stromboli. Les deux protagonistes décident rapidement de se marier (la seule possibilité pour Karin de sortir du camp de réfugiés) et se rendent à Stromboli. « C'è sempre fuoco ? » – « Est-il toujours en feu ? » demande Karin, épouvantée à la vue du volcan. Le curé de l'île se pose en médiateur des règles de vie spécifiques de Stromboli et formule ce poncif : « La vita è dura come la terra » – « La vie est aussi dure que la terre ». La vue du paysage volcanique désertique ne peut calmer l'effroi de Karin, bien au contraire : « Questa isola è un deserto. Voglio andare via di questa isola maledetta. Sono una persona civile. Sono diversa. » – « Cette île est un désert. Je veux fuir cette île maudite. Je suis une personne civilisée. Je suis différente. » Le curé se réfère à la vertu chrétienne de l'humilité et recommande à Karin d'économiser pour son émigration et d'espérer l'aide de Dieu. Karin répond sèchement : « Dio non mi ha mai aiutato » – « Dieu ne m'a encore jamais aidée ». De la perspective de Karin, Stromboli devient une prison, un lieu monstrueux rempli de connotations morbides, de phantasmes et de rituels cruels. Les enfants et les femmes de l'île refusent le contact avec Karin, qui s'oppose aux codes et aux normes des insulaires et se retrouve stigmatisée en tant que pécheresse et catin.

L'art du film consiste ensuite en la confrontation entre deux régimes opposés du regard : d'une part le régime du regard stupéfait et distancié de Karin sur le monde des insulaires déterminé par un code patriarcal et chrétien, et d'autre part le regard non moins stupéfait des insulaires sur le personnage de Karin et son tempérament prétendument païen-érotomane. Le film scénarise l'échec continu d'une symétrie des deux dispositions du regard et jette au spectateur un appât, une incitation à décoder le film de manière dichotomique et à réduire les oppositions binaires entre l'ordre archaïque et l'ordre civilisateur. Le spectateur a la possibilité de passer d'un dispositif de regard à un autre ; il peut adopter les deux dispositions du regard, celle de Karin et celle des insulaires.

Une fois que, après avoir décoré les murs de sa maison avec des motifs floraux, Karin se voit stigmatisée par les insulaires comme païenne n'agissant pas selon la vertu chrétienne de l'humilité, tous ses moindres gestes sont interprétés de la perspective des habitants comme des faux pas. Cette stratégie donne au film un caractère de réflexion sur la possibilité du regard objectif neutre. Autrement dit, Rossellini nous présente la contamination permanente du regard par l'imaginaire, qu'Edgar Morin a joliment exprimé ainsi : « L'imaginaire ensorcelle l'image parce que celle-ci est déjà sorcière en puissance. Il prolifère sur l'image comme son cancer naturel. »<sup>22</sup>

---

22 Morin, 1956, pp. 83s.

Il apparaît de plus en plus clairement qu'une interprétation dichotomique du film, une réduction de l'action à une confrontation entre deux régimes du regard, est bien trop simple. Rossellini n'est ni un dogmatique ni un didacticien ; il est plutôt quelqu'un qui soulève des questions sans y apporter de réponse explicite. Le jeu raffiné de Rossellini avec l'ambivalence de l'image filmique est surtout visible dans les scènes finales du film.

Revenons rapidement à l'action : Karin ne peut plus supporter les règles patriarcales de l'île et décide de fuir. Pour ce faire, elle doit franchir le volcan pour se rendre à un autre village de l'île, d'où elle pourrait ensuite rejoindre le continent. En tentant de franchir le volcan, elle s'effondre et crie grâce : « Dio mio aiutami ! » – « Mon Dieu, aide moi ! ». Elle se réveille le lendemain matin. La caméra montre son visage, comme illuminé par une révélation divine, puis offre une vue du ciel (ill. 6, 7).

*Ill. 6 : Roberto Rossellini : Stromboli (1949)*



*Ill. 7 : Roberto Rossellini : Stromboli (1949)*



Le film s'achève. La fin est un exemple classique de ce que l'on appelle le drame optique, une expérience visuelle extraordinaire au cours de laquelle les protagonistes sont la proie d'un « dehors », une force insondable ne pouvant être identifiée et se situant hors de l'écran filmique, dans le « champ aveugle ».

Une situation purement optique [...] est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable. [...] Il s'agit de quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensorimotrices. [...] De toute manière quelque chose est devenu trop fort dans l'image. [...] : saisir l'intolérable ou l'insupportable [...], et par là devenir visionnaire, faire de la vision pure un moyen de connaissance et d'action.<sup>23</sup>

Dans ce contexte, Deleuze s'interroge sur la nature de ce dehors : « Ce point du dehors, est-ce la grâce, ou le hasard ? »<sup>24</sup>

La non-réponse à cette question fait partie des astuces du cinéma des modes d'existence. En d'autres termes : il revient au spectateur le soin de déterminer si dans la scène finale, Karin a fait l'expérience de la grâce divine, ou si, comme le suppose Žižek, elle a seulement été victime d'un suicide symbolique à l'issue duquel une nouvelle vie commence<sup>25</sup>, si le film doit être interprété de manière chrétienne ou séculière.

## Bibliographie

Barthes, Roland : *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, 1980.

Bonitzer, Pascal : *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris, 1982.

Bonitzer, Pascal : *Eric Rohmer*, Paris, 1991.

Deleuze, Gilles : *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, 1985.

Deleuze, Gilles : *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Frankfurt a. M., 1997.

De Vincenti, Giorgio : « Il discorso spirituale nel cinema di Rossellini, Renoir e Bresson », dans Felten, Uta/Leopold, Stephan (éds.) : *Le dieu caché? Lectura christiana des italienischen und französischen Nachkriegskinos*, Tübingen, 2010, pp. 71-86.

Felten, Uta : « Questo punto di fuori è la grazia, o il caso? Considerazioni sullo sguardo ambiguo nel cinema di Rossellini e Rohmer », dans Felten, Uta/

---

23 Deleuze, 1985, p. 29.

24 Ibid., p. 231.

25 Cf. à ce sujet Žižek, 1993, p. 53 ; cf. également Felten, 2010, pp. 236s et Ochsner, 2010, pp. 87s.

- Leopold, Stephan (éd.) : *Le dieu caché? Lectura christiana des italienischen und französischen Nachkriegskinos*, Tübingen, 2010, pp. 229-246.
- Morin, Edgar : *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, 1956.
- Ochsner, Beate : « Neosakrales Kino oder: Rossellinis andere Bilder », dans Felten, Uta/Leopold, Stephan (éd.) : *Le dieu caché? Lectura christiana des italienischen und französischen Nachkriegskinos*, Tübingen, 2010, pp. 29-48.
- Perinelli, Massimo : *Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit 1943-1949*, Bielefeld, 2009.
- Rohmer, Eric : « Roberto Rossellini : Stromboli », dans Rohmer, Eric : *Le goût de la beauté*, Paris, 1984, pp. 179-183.
- Rondolino, Gianni : *Roberto Rossellini*, Torino, 2006.
- Žižek, Slavoj : *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln, 1993.



Francisco A. Zurian

# Die filmische Ästhetik von Henri Agel oder die Suche nach einem *cinéma spirituel*

## Abstract

The contribution deals with Henri Agel's work on the aesthetic of cinema as well as his key words and main topics. Agel promotes a rather poetical than technical perspective on cinema that places the spectator in position of apprehending the multiplicity of latent senses embedded in the images. Agel's method of an "interpretative intuitionism" (Zurian) combines phenomenological with hermeneutic ideas on film. He focuses on the works of Mizoguchi, Dreyer, Bresson, Rossellini as examples of an authentic cinema, a "cinema with soul," that is open to draw the spectator out of his passivity so as to conceive all the meanings latent in the cinematographic work.

## 1. Einleitung

Henri Agel war ein französischer Filmtheoretiker, der – vor allem in den späten 50er und frühen 60er Jahren – einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Filmtheorie und -ästhetik geleistet hat. Allerdings nimmt er, trotz des Umfangs seines Werkes, nur einen marginalen Platz in deren Geschichte ein – vielleicht, weil sein Werk in mancher Hinsicht überholt erscheint, poetisch, aber altmodisch. Möglicherweise kann uns aber gerade dieser (Kultur-)Schock dazu verhelfen, unsere Ideen vom Kino zu *überdenken* und viele vergessene, aber relevante Ideen (relevant, weil sie den Kern des Kinematographischen und der kinoästhetischen Erfahrung berühren) *wiederaufzunehmen*, um von unserem heutigen Standpunkt aus auf sie zurückzugreifen. Das Studium eines Werkes, das sich, wie das von Agel, nicht ausschließlich mit den Medien auseinandersetzt, ist zweifellos eine Herausforderung, die unkonventionell erscheint, aber auch *konstruktiv* in dem Sinne, dass eine andere Art, das Audiovisuelle zu denken, möglich war (und ist?).

Man könnte sagen, dass der wesentliche Beitrag Agels seine Idee des *guten Kinos* war, das sich als ein Kino ‚mit Seele‘ definiert, als ein Kino, das uns an das *Heilige* verweist, das dem Menschen und seinen authentischen Manifestationen innewohnt. Wir sprechen nicht vom Heiligen in einem religiösen Sinn, aber durchaus in einem philosophischen, wie Agel bemerkt: „lo visible es reflejo

de lo invisible. Esta es mi teoría. De esto estoy seguro, es mi *fe*<sup>1</sup>. Daraus leitet er die Notwendigkeit ab, seine persönliche ästhetische Erfahrung bei der Rezeption der kinematographischen Werke zu erklären, wofür er sich hauptsächlich auf die Phänomenologie bezieht. Er sucht die Polyphonie jener latenten Sinngehalte, über die jedes Kunstwerk verfügt. Auf diese Weise gelangt er zur Hermeneutik und zu den interpretativen Arbeiten innerhalb der sogenannten religiösen Phänomenologie und der Psychoanalyse. Aus all dem ergibt sich die Heterogenität seiner Quellen: Maurice Merleau-Ponty, Jacques Maritain, Paul Ricoeur, Martin Heidegger, Carl Jung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Gabriel Marcel, Lév Isaikovitch Chestov, Henri de Lubac, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz und ein ganzer Kreis von Dichtern, Malern, Musikern und vor allem Regisseuren wie Dreyer, Bresson, Tarkovsky, Chaplin, Rossellini, Mizoguchi etc.

Diese Ideen fanden in der Kulturlandschaft nach dem Zweiten Weltkrieg eine große Resonanz, die aus dem wachsenden Bedürfnis entstand, die Vorstellungen vom Menschen zu erneuern, die philosophische Anthropologie und den Wert der Kultur neu zu denken. Diese Denkweise entfaltete in den 50er und 60er Jahren ihren größten Einfluss. Danach setzte jedoch ein Niedergang ein, der bis heute andauert und der aufgrund des dialektischen Materialismus zu einer (beinahe) totalen Ausblendung dieser Theorien geführt hat, eines Materialismus, der sich auf den Konsum von Produkten richtet, auf das Haben und nicht das Werden des Seins. Die Metaphysik war todgeweiht. Aus unserer Sicht stellt dies eine Verarmung der Kinotheorien dar, die Schaden genommen haben, weil eine ganze Tradition ausgeblendet wurde, die, wenn man sich bestimmte Handbücher anschaut, nie existiert zu haben scheint. Worin, so könnte man fragen, liegt die Entwicklung begründet, in deren Zuge sich große (intellektuell beunruhigte und hungrige) Humanisten in Regisseure verwandelt haben, die sich ohne einen Funken geistigen Gespürs für ihr Werk allein um die (nicht etwa millionenschweren) Einspielsummen an den (wenigen) verbliebenen Kinokassen sorgen.

Das Kino, so Henri Agels Grundidee, stellt wie jede Kunstform eine Möglichkeit dar, uns und die uns umgebende Wirklichkeit kennenzulernen. Das Kino – das Kunstwerk – bietet uns ein reiches Universum aus Empfindungen, Vorstellungen und Gefühlen, die *verallgemeinerbar* und *teilbar* sind und uns die Menschlichkeit der Person und ihrer Artefakte ‚berühren‘ lassen, die uns zum menschlichen *Geist* zurückführen. Es lohnt, diese Auffassung vom *Kino-Machen*, -*Sehen* (und -Erforschen) dem Vergessen zu entreißen, denn sie geht über die reine Oberfläche hinaus und möchte, aus Berufung, zu einem *Jenseits*

---

1 Zit. nach Zurian, 1991, S. 38.



der Materialität der Medien und der kinematographischen Sprache gelangen, um uns vermittlels der *Magie* des Kinos in einer Begegnung mit der poetischen Realität einen grundlegenden Bereich des menschlichen Seins und Wirkens entdecken und spüren zu lassen.

## 2. Das Kino mit Seele

Das Kino definiert Agel ebenso als „dominio de lo *surreal*“<sup>2</sup> wie als „poesía que se ve“<sup>3</sup>. Dies ist ein sehr wichtiger Gedanke, denn das Kino teilt mit der Dichtung die Notwendigkeit, den eigenen Signifikanten zu überschreiten, um ernsthaft nach dem komplexen und profunden Bedeutungsgehalt zu suchen, der verborgen im künstlerischen Text schlummert.

Se ha dicho con frecuencia de la poesía que era, en el sentido químico de la palabra, un “revelador” de la realidad; tal afirmación tiene mucho más valor tratándose del cine. El simple hecho de captar la realidad, de encerrarla en una cámara cinematográfica, de proyectarla sobre una pantalla, bien sea en negro o en color, en visión normal o en “cinemascope”, da a esta *realidad* una dimensión, una consistencia y una gama de sugerencias privilegiada.<sup>4</sup>

Statt von der Realität, die uns das Kino vermittelt, sollten wir – mit Agel – eher von der „Über-Realität“<sup>5</sup>, dem „poetischen Realismus“, dem „irrealen Realismus“ oder der „Superrealität“<sup>6</sup> sprechen (Agel benutzt mehr oder weniger synonym all diese Begriffe).

Aus diesem Grund stellt sich im Kino wie in jedweder Kunst das Problem, „que toda idea permanece en un estado confuso y embrionario en tanto el artista no consigue expresarlo de una forma válida“<sup>7</sup>. Was zählt, ist, wie man das Thema ausdrückt; und zwar ohne Absichten, die über das Kunstwerk an sich hinausgehen. Wenn man Kino macht, ist das erste Ziel – notwendigerweise – immer künstlerischer Natur; erst danach könnte man unter Umständen in ihm einen

---

2 Agel, 1958a, S. 26.

3 Agel, 1957, S. 6.

4 Agel, 1958b, S. 31.

5 „[...] el cine no es un arte realista sino, acudiendo al poeta Gérard de Nerval y a Baudelaire, es un arte sobre-naturalista o, mejor, *sobre-realista*“. (Zit. nach Zurian, 1991, S. 37)

6 „[...] no es la realidad lo que el cine nos ofrece, sino una realidad multiplicada, [...] una especie de superrealidad.“ (Agel, 1961a, S. 19)

7 Agel, 1958a, S. 26-27.

gestalterischen oder moralischen (oder auch kommerziellen) Wert suchen, aber sein erstes Ziel kann kein anderes sein.

## 2.1. Die Notwendigkeit der Ästhetik und die Epiphanie des Realen

In diesem Sinne impliziert das künstlerische Ziel eine ästhetische Reflexion, die dazu dient, das kinematographische Schaffen *stärker* und *besser* aufzunehmen – es zu erfassen. Die ästhetische Erfahrung ermöglicht ein tiefgreifendes persönliches Erlebnis und verstärkt sich bei der nächsten Filmschau wie eine Übung, die mit jedem Film die Fähigkeit zur Analyse und Vertiefung festigt, so dass wir das jeweils betrachtete Werk immer besser zu entdecken, zu *enthüllen* vermögen. Es handelt sich also um eine Reflexion, die zum Kino zurückführt, die von der konkreten kinematographischen – ästhetischen – Erfahrung ausgeht, um zu ihr zurückzukehren.

Allgemein gesprochen, stellt die Ästhetik des Kinos für Agel das geeignete Werkzeug zur Verfügung, mit dem die ‚irreale Realität‘ des Kinos entdeckt werden kann, d. h. seine Poesie und seine Über-Realität. Dergestalt muss die Ästhetik ins Spirituelle, ins Transzendente münden, und davon muss ein neuer Humanismus ausgehen, eine neue Anthropologie, die eine neue ethische Fragestellung einschließt. Agel geht sogar so weit zu sagen, dass „la estética del cine [...] debe ser creadora de humanismo, de dinamismo ético“<sup>8</sup>. Jede Kunst ist der lebendige Ausdruck des menschlichen Geistes in einem bestimmten Zeit-Raum. Für Agel ist Ästhetik die philosophische Reflexion, die von der Kunst an sich und ihren Problemen handelt, von der Schönheit der künstlerischen wie auch der natürlichen Schöpfungen, und das mit einem weiten – interdisziplinären, kosmischen, sozialen, persönlichen und historischen – Blick. Die „expresión del ser humano en un espacio-tiempo“ untersucht er in Bezug auf Kunstwerke sowie auf virulente Denkweisen und Vorstellungen. „Estético significa [pues] encarnar interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo observado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginado“<sup>9</sup>; darum ist es *Spiegelbild* und *Abbild* des Zeit-Raums, in dem es sich ereignet, und trägt darüber hinaus den ewigen Disput der Beziehungen zwischen Kunst und Technik in sich. Mit Mumford könnte man sagen:

arte es aquella parte de la técnica que lleva la más plena impronta de la personalidad humana; técnica es aquella manifestación del arte de la cual se ha excluido una gran parte de la personalidad humana, a fin de impulsar el proceso mecánico [...]. Una vez

8 Ebd., S. 23.

9 Steiner, 1991, S. 23.

que reconocemos la parte desempeñada generalmente por el símbolo en la subjetivación y personalización del mundo, podemos comprender las limitaciones de la ciencia y de la técnica, pues éstas son de propósito una expresión de esa parte de la personalidad de la cual se han eliminado el sentimiento y el deseo y la compasión, esencia tanto de la vida como del arte.<sup>10</sup>

Das kinematographische Schaffen bewirkt eine *Transkategorisierung*, die die Objekte wiederbelebt: Ein Baum ist einfach ein Baum; wir gehen gewöhnlich auf unserem alltäglichen Weg an ihm vorbei, ohne uns über sein *Sein* und sein *Ist* bewusst zu werden. Im Kino eignet sich der Baum eine neue kategoriale Dimension an; er hinterlässt mithin einen Eindruck, der ein Wiederentdecken in seinem spezifischen und unterschiedlichen *Sein* und *Ist* bewirkt: Etwas Neues entsteht, das hervortritt, das vergleichbar, aber doch verschieden ist. Und dies geschieht aufgrund der Erfahrung, mit der wir es eingerahmt und eingefasst in der Helligkeit der Leinwand betrachten, in einem Bild, das es uns mit einem ungewöhnlichen Fokus an Aufmerksamkeit zeigt. Die Wahrnehmung des solcherart filmisch neugeschaffenen, das heißt in ein künstlerisches Element umgewandelten Objekts ist nicht unmittelbar, sondern mittelbar. Jedes künstlerische Objekt entsteht aus einer konkreten Situation in einem gegebenen außerkünstlerischen Kontext (einer Gesellschaft, einer Ökonomie, einer Politik, mit einer expliziten und impliziten ideologischen Aufladung) und in einem besonderen künstlerischen Kontext (der gemeinhin künstlerisch-ästhetisch determiniert ist). Weiterhin besitzt das Kunstobjekt zwei unterschiedliche Zugänge: Auf der einen Seite entstammt es den Händen eines Künstlers (eines bestimmten Subjekts oder Teams, wie im Kino üblich, mit deren Sendungsbewusstsein), der als Autor (als Emittent dieses Werkes, der *jemandem etwas* ‚kommunizieren‘ will) gleichzeitig auch der kontemplative Empfänger seiner eigenen Mitteilung ist (worin sein eigenes ästhetisches Erlebnis besteht). Auf der anderen Seite muss es einen Zuschauer geben (den Empfänger dieser kommunikativen Mitteilung von *etwas* – eines „etwas“, das lediglich ein Gefühl sein kann), denn ohne jemanden, der es wahrnimmt, der eine ästhetische Erfahrung mit ihm macht, würde das Kunstwerk nicht existieren, wäre es Unsinn. Das Verhältnis eines Werkes zu seinem Autor ähnelt dem eines Sohnes zu seinem Vater; es entsteht aus ihm, aber es ist nicht er, und gewinnt eine völlige Autonomie von ihm.

Den beschriebenen Vorgang habe ich eine „diferenciación formal interconexiva“<sup>11</sup> genannt, die mit einem dialektischen Schema erklärt werden könnte,

---

10 Mumford, 1968, S. 26-27.

11 Zurian, 2011, S. 32.

da das künstlerische Schaffen per *Partizipation* und nicht per Kontraposition aus einer dialektischen und axiologischen Praxis resultiert, wobei sich die Konzepte und Werte nicht gegenüberstehen, sondern einander kreuzen und eingliedern. Dieser dialektische Prozess hat drei grundlegende Momente:

- das *Theoretische* (mit seinerseits drei sich überlagernden dialektischen Momenten: der Geschichte, der Theorie und der Ästhetik eines vorherrschenden Kunstverständnisses, an dem die eigene Poetik des Künstlers und die Idee des zu verwirklichenden künstlerischen Objekts teilhat)<sup>12</sup>,
- das *Technische* (die *poesis*, in der die konkrete Umsetzung, die zu verwendende Technik und die Idee, wie das besagte Objekt verwirklicht werden soll, aufgehoben ist) und schließlich
- das *Praktische* (das auf *Überlegung*, *Ausführung* und *Differenzierung* beruht, wobei der Künstler sich seines Werkes als autonome Entität bewusst wird, das schon als eigenes, als ein ‚anderes‘ Wesen existiert). Dem Künstler erscheint das realisierte ästhetische Objekt dann *sensu stricto*, indem es sich von seinem Autor löst und er es so betrachten kann wie ein Zuschauer, wie der Empfänger seiner eigenen Mitteilung, der im Zuge dieser Verwandlung eine wahrhaft ästhetische Erfahrung macht, das finale Ziel eines jeden Kunstwerks.

Der Empfänger tritt zum Kunstwerk in ein gänzlich anderes Verhältnis. Er durchläuft einen Prozess der „*asunción formal interconexiva*“<sup>13</sup>, der sich ebenfalls in drei Momente zerlegen lässt:

- zunächst ein *theoretisches* Moment (das *Hintergrundwissen* des Lesers; die Theorie, Ästhetik und Poetik, mit der jemand sich identifiziert; seine Vorstellung vom idealen Kunstobjekt<sup>14</sup>, sei sie stark oder schwach),
- sodann das *technische* Moment (das Moment der Lektüre, die Erfassung des Gegenstandes und die *Kritik* des Werkes) und
- schließlich das *praktische* Moment (hier ist der Ort des Erlebnisses, der ästhetischen Erfahrung als solcher, die sich in der Re-Lektüre des Werkes vollzieht,

---

12 Mit den Worten von Steiner (1991, S. 24-25): „cada poeta coloca a la urgente luz de sus propósitos, de sus propios recursos lingüísticos y compositivos, los logros formales y sustantivos de su(s) predecesor(es). La práctica propia somete dichos antecedentes al análisis y a la apreciación más estrictos“.

13 Zurian, 2011, S. 33.

14 Steiner (1991, S. 99) bemerkt: „en tanto producto de un proceso de intelección, de recepción y de estilo enunciativo, un juicio estético, un desciframiento estético individual, necesariamente habrá de interferir, de reorganizar subjetivamente, el texto, la obra de arte a la que se dirige.“

in seiner Erfassung als Ganzes und in seiner *Erhebung* vom künstlerischen zum ästhetischen Objekt im Blick des Betrachters).

Auf diese Weise entsteht das ästhetische Objekt, das Ziel eines jeden künstlerischen Schaffens ist. Wie wir gesehen haben, findet der gesamte Prozess nicht unter Laborbedingungen statt, sondern situiert sich in einem sowohl außer-künstlerischen als auch künstlerischen Kontext – einem Kontext, den wir verallgemeinernd axiologisch<sup>15</sup> nennen könnten, und zwar wiederum auf drei unterschiedlichen Ebenen:

- der umstandsbedingten Ebene (die all jene Gegebenheiten umfasst, die einen Akt oder eine Handlung, in unserem Fall das künstlerische Wirken, einkreisen),
- der situativen Ebene (gemeint ist die konkrete Situation, in der sich dieses Schaffen vollzieht) und
- der modalen Ebene (d. h. die Art und Weise, in der es umgesetzt oder erzählt wird, sich ausdrückt oder zeigt).

Wir bezeichnen diese drei Ebenen als axiologisch, weil in ihnen allen – und in jeder einzelnen von ihnen – Werte fluktuieren, die je nach der vom einzelnen Individuum getroffenen Entscheidung zutage treten können oder auch nicht, denn jedes menschliche Wirken schließt bestimmte Werthaltungen ein und andere aus.

El arte es para Agel lo que era para los poetas románticos, un mundo en el que pasamos de lo visible a lo invisible por medio de una ‘selva de conexiones’, a la que atravesamos no tanto por los caminos de la lógica como por los de la analogía.<sup>16</sup>

Was man nicht wirklich kennt, kann man nicht (ein)schätzen. Um bei der Betrachtung kinematographischer Werke zu einem ästhetischen *Erlebnis* vorzudringen, muss man in der Lage sein, Auskunft über seine Erfahrungsrealität zu geben. Wir müssen das ästhetische Wissen in seiner Wahrhaftigkeit durchdringen, damit wir die potentielle künstlerische Virtualität des filmischen Mediums erklären können. Erst die ästhetische Reflexion erlaubt es, das Problem des Sinns und seiner Polyvalenz zu erfassen. Eine poetische Annäherung vermag den Sinn bzw. die Polyvalenz der Sinngehalte zu erhellen<sup>17</sup>. Viele Kunstwerke erfordern eine ‚Imagination‘ und setzen sie beim Autor und bei den Rezipienten voraus,

---

15 Zurian, 2011, S. 34.

16 Andrew, 1993, S. 28.

17 Dufrenne, 1963, zit. nach Agel, 1973, S. 7.

was nicht bedeutet, dass sie einen Sinn für das illusionäre oder irrealer Leben haben, sondern dass sie einen Sinn dafür haben, wofür es sich bei einem ‚Bild‘, nicht beim ‚Imaginären‘ handelt, was zwei ganz verschiedene Dinge sind: Das Imaginäre ist irreal, das Bild ist Interpretation von etwas Realem. Dies gilt auch für das Kino, denn hier sehen wir einen Strom von Bildern, die nicht direkt real, sondern Bilder einer Realität sind, die ‚interpretiert‘ und kontextualisiert werden müssen als Bilder der Realität, nicht aber als reale Bilder. Allerdings können sie, wie es in Werken von Mizoguchi oder Dreyer geschieht, imaginativ *Realitäten* vermitteln, das Unsichtbare, das Latente, das Spirituelle, das ihnen innewohnt und das das Tiefste und das Wahrhafteste an ihnen ist, das, was sich auf ihr ureigenes inneres Universum bezieht.

Die (Kamera-)Perspektive, die im Kino den äußeren Gegenstand von innen heraus zeigt, ist noch markanter. Bazin vertritt im Prinzip einen totalen Realismus: nicht länger in die Kamera sprechen. In seinem berühmten Text „Ontología de la imagen fotográfica“ („Ontologie de l’image photographique“) bemerkt er:

las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real. No depende ya de mí el distinguir en el tejido del mundo exterior el reflejo en una acera mojada, el gesto de un niño; sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor.<sup>18</sup>

Diese *epifanía de lo sensible* (ein Konzept von Agel) referiert, wie wir sehen, auf den Kontrast zwischen äußerer und innerer Welt, zwischen den Bildern und ihrem latenten Inhalt, die im poetischen *Spiel* in gewisser Hinsicht ihren Wert ändern: Die Sinngehalte nehmen aufeinander Bezug, verbinden sich und bringen ungewohnte Zusammenhänge hervor. Agel würde sagen, dass sie sich ‚tonal‘ begegnen, indem die einen für die anderen Resonanzen entwickeln und beide harmonisch miteinander korrespondieren.

Agel legt Wert darauf, dass sich an diesem Punkt Koinzidenzen mit Dichtern wie Valéry oder Claudel zeigen: Die Dichter ‚erfinden‘ die Realität nicht<sup>19</sup>, sie verweisen auf die Realität mithilfe der poetischen Imagination, eines Spiels von (realen und) mit Sinn aufgeladenen Bildern, das uns den Sinn enthüllt, ihn uns zeigt in einer authentischen *Epiphany* des Realen. Agel verdeutlicht den Unterschied zwischen Logik und ‚poetischer Vernunft‘: Diese ist keine Chimäre, sondern besitzt eine ‚interne Logik‘, die jedoch einer anderen, einer ‚poetischen‘

18 Bazin, 1990, S. 29.

19 Vgl. Steiner, 1991, S. 208: „Más que ser formado o hablado por él, el lenguaje del poema precede y ‘habla’ al poeta.“

Ordnung folgt, in der die logischen Beziehungen nicht in der klassischen Ursache-Wirkungs-Beziehung gründen, sondern in Harmonie, Ausgewogenheit und Schönheit, welche nicht von der Realität wegführen, sondern sie transformieren und sie uns mit einer ungewohnten Intimität und Tiefe zeigen. Das Kino vollzieht dies in eindrücklicher und vollkommener Weise durch das ihm Eigene: durch Bilder, eingefangen mit aller Realitätstreue, die, wenn wir sie betrachten, eine Illusion von Realität erzeugen, sie ausstellen und uns erlauben, ein ganzes ‚Räderwerk‘ an Sinngehalten zu entdecken, weil sie uns das Latente vermitteln, das dem gewöhnlichen Blick auf die Realität so oft verborgen bleibt. Aus dem gewohnten Kontext gerissen und in den Fokus eines aufmerksamen Blicks gerückt, eröffnet uns das Kino eine umfassendere, vollkommene Sicht auf die Realität.

Hemos olvidado que en las técnicas primitivas no existió nada que fuera exclusivamente humano hasta el momento en que comenzó a ser modificada por símbolos lingüísticos y diseños estéticos. Así, por ejemplo, el concepto griego de técnica no distinguía entre la *producción industrial* y el arte simbólico, y en la mayor parte de la historia de la humanidad ambos aspectos han permanecido inseparables.<sup>20</sup>

Ohne diese beiden Wissens- und Lebensbereiche, die wissenschaftlich-technische und die poetische Vernunft, die als zwei Aspekte einer Einheit zu verstehen sind, droht eine radikale Verarmung des menschlichen Innenlebens. Es gilt daher, die Kunst als eine der Hauptsphären autonomer und kreativer Aktivität des Menschen wiederzuentdecken. Die Technologie, die technische und (natur)wissenschaftliche Vernunft, muss in einen weiteren Rahmen einbezogen werden, der dem tatsächlichen Verhältnis des Menschen zur Natur Rechnung trägt. Indem sie eine globale Sicht auf den Menschen und seine Umwelt fördert, kommt der Kunst die Rolle zu, die extreme Vorherrschaft des Technischen zurückzudrängen, als deren Kontrapunkt und Filter sie fungiert, und so eine weitere Entmenschlichung zu verhindern.<sup>21</sup>

Das Kunstwerk ist in diesem Sinne mehr als nur ein Objekt. In besonderer Weise aufgeladen und mit einem spezifischen Charakter begabt, tritt es permanent als *ästhetisches Objekt* auf, das heißt es ist permanent offen gegenüber der Erfahrung und existiert nur im Hinblick auf sie. Daher erschließt es sich nicht einfach über physikalische und/oder logische Gesetze, sondern bedarf der Erfahrung, und diese Erfahrung geht nicht in rein wissenschaftlicher Rationalität auf. Ihre Anwendung hilft nicht weiter; sie scheitert an der ästhetischen Erfahrung, und selbst wenn sie ein Urteil wagt, irrt sie sich zwangsläufig, da sie Parameter

---

20 Zurian, 1993, S. 25.

21 Ebd., S. 26.

anlegt, die nicht die sogenannte Realität umfassen. In diesem Sinne muss sich der Ästhet, der mit Leidenschaft die komplexe *Wahrhaftigkeit* und *Realität* der ästhetischen Erfahrung zu erklären sucht, von einem ausschließlichen und ausschließenden logisch-rationalistischen Diskurs lösen und die Erfahrung, die Psychologie, die Imagination, die ‚Poesie‘ dieser Realität entdecken. Dies ist der Ausgangspunkt der phänomenologischen Arbeiten von Agel (und anderen wie Ayfre oder Bazin).

Amédée Ayfre pudo mantener un enfoque fenomenológico preciso y bien informado (como amigo de Gabriel Marcel y discípulo de Merleau-Ponty), mientras inauguraba un programa de teoría cinematográfica que sólo su temprana muerte le impidió desarrollar. Ayfre invirtió mucho tiempo en encontrar esa compatibilidad entre la fenomenología y el estudio del cine.

[...] El artista aporta una imagen o serie de imágenes, bellas en sí mismas pero capaces también de consolidar e iniciar nuevas ideas. El crítico (y todo espectador lo es en parte) elabora las ideas latentes en la obra y las vincula con la gran red de ideas que llamamos *conocimiento*. La imagen sale de la experiencia prelógica y asciende hacia la idea. El crítico apresa la imagen en su ascenso y dibuja sus verdades racionales. Pero Ayfre dice que el proceso no es hasta aquí completo, porque el crítico, enriquecido con sus ideas, debe entonces someterse nuevamente a la imagen y descender al nivel de la experiencia, dejando que la imagen se hunda en el *fluir* de la vida interior. El crítico debe seguir a la imagen con una respuesta fresca a la realidad.<sup>22</sup>

Für Agel funktioniert das Bild wie eine Zentrifuge; es ist umlagert von einer Fülle an Möglichkeiten, die durch eine gleichzeitig mechanische und unbeschreibliche Operation geschaffen oder *zum Leben erweckt*, d. h. von einem prä-kinematographischen in einen kinematographischen Zustand versetzt wurden. Die Aufgabe des Cineasten besteht darin, diese Vielzahl der Möglichkeiten aufzudecken. Agel widerspricht einer partiischen Verwendung des Bildes. Das Bild, der Film muss den (der ästhetischen Erfahrung eigenen) *Genuss* zum Ziel haben, mit dem eine Erhebung des Geistes einhergeht. Die Kraft und die Magie des Kinos liegen in der dem Bild eigenen Entgrenzung. Innerhalb der Grenzen des Bildes existiert ein Unendliches, das die kinematographische Transkription zutage treten lässt. Es handelt sich ganz offensichtlich um eine metaphysische ästhetische Annäherung. Das Kino lässt den Zuschauer keine ‚Übersetzung‘ der Welt *sehen*, sondern ermöglicht ihm vielmehr durch seine ‚Übersetzung‘, die Welt zu erkennen, hilft ihr dabei, in uns zu entstehen. Und in dieser inneren Heraufbeschwörung der Welt entdecken wir als Zuschauer all ihre immensen, kosmischen Bedeutungen, die Welt in ihrer Schönheit. Agel bemerkt dazu: „El cine [...] siempre que

22 Andrew, 1993, S. 291 und 295.



sepamos darnos a él con un corazón puro, nos devuelve a la intimidad de este mundo que ha sido creado para nosotros.“<sup>23</sup>

Auf diese Weise offenbart das Kino dem Zuschauer die Essenz des Lebens, samt all der Gefühle, zu denen ein Mensch fähig ist. Das Kino erreicht in dieser Ausstellung der Innerlichkeit des Menschen „un nivel ético ejemplar en la medida en que descubre este sufrimiento universal [como ejemplo de sentimiento], en la medida en que lo explica, sea con rigor, sea gritando, o con una contenida pero estremecedora tristeza“<sup>24</sup>. Die ästhetische Konzeption des Kinos ist die Art und Weise, sich mit dem Kino auseinanderzusetzen. Und diese ästhetische Konzeption vermittelt einen tiefen Einblick in die Komplexität des Menschen. In dieser Tiefe findet er seine Verbindung mit der Welt und den anderen. Diese Themen, Klassiker jedweder Reflexion, die sich tief und radikal gibt, durchwirken auf komplexe und lebendige Weise alles, was Agel in seinem Werk vermitteln möchte. Das Kino schließt eine konkrete ästhetische Vision ein; diese wiederum impliziert eine ganze Kosmologie, worin wir eine Welt in ihrer maßlosen mikro- und makrokosmischen Dimension entdecken, die uns ernsthaft nach dem Prinzip all dieser Ordnung fragen lässt. Dies führt uns zu dem Schluss, dass wir uns eine genaue anthropologische Vorstellung bilden müssen, womit notwendigerweise eine ethische Dimension unserer Aufgabe als Kinomacher und/oder -zuschauer verbunden ist.

## 2.2. Die Geschichte des Kinos als Geschichte der Kinoästhetik

Die Geschichte des Menschen und zumal die Geschichte des Kinos ist nichts anderes als eine Geschichte der Denkweisen und Handlungsformen von Menschen und, im Falle des Kinos, seiner Regisseure. Daher rührt das Interesse Agels für eine Geschichte des Kinos, die nicht eine Geschichte des Kinomachens (also letztlich aller Filme) wäre, sondern eine *ästhetische* Geschichte des Kinos, d. h. eine Geschichte jener Filme, die von besonderer künstlerischer und damit spiritueller Bedeutung waren – und es immer noch sind, da sie der menschlichen Existenz und ihren Schöpfungen Sinn verleihen. In ihnen drückt sich die vollständige Kommunion mit den anderen und mit dem Kosmos aus, ein Hunger nach unterdrückter Transzendenz, nach einem ‚Mehr‘, das uns bei jeder Betrachtung dazu veranlasst, dem Werk, das in uns eine ästhetische Erfahrung auslöst, neuen Sinn zuzuschreiben. Diese Erfahrung ist es, die uns hilft, Schritt für Schritt zu einem vollständigen Menschen zu werden, an das Allermenschlichste zu rühren, jene

---

23 Agel, 1958a, S. 48.

24 Ebd., S. 49.

wahrhaftige Spiritualität, die nicht von der Welt ausgeht, sondern sie in einer mystischen Umarmung der irdischen und menschlichen Realität<sup>25</sup> überschreitet.

Das Kino vermittelt uns in diesem Sinne eine *co-naissance* der Welt.<sup>26</sup> Agel spielt mit der Ambiguität des Begriffs, um uns begreiflich zu machen, wie die Kunst und speziell das Kino uns ein ‚Wissen‘ (von) der Welt vermittelt, uns aber auch die Möglichkeit eines ‚Geborenwerdens‘ gibt, indem ein Film uns eine *cosmovisión* eröffnet. Diese *cosmovisión* aber meint nicht allein ein Sich-der-äußeren-Welt-Öffnen, dem Universum oder den großen Werken. Sie schließt auch ein, dass man sich dem Nahestehenden öffnet, dass man das ‚andere‘ entdeckt, die Verschiedenheit der anderen, die uns umgeben oder die vielleicht nie unseren Weg kreuzen. Genau das bedeutet es, uns den anderen zu öffnen.

El lenguaje existe, el arte existe, porque existe “el otro”. Es verdad que nos dirigimos a nosotros en constante soliloquio, pero el medio de ese soliloquio es el del habla pública: contraída, hecha privada y, quizá, críptica por medio de referencias y asociaciones ocultas pero fundamentadas, sin embargo, y hasta el límite incierto de la conciencia, en un vocabulario y una gramática heredados y determinados histórica y socialmente [...].

Constituye un misterio desagradable y a la vez consolador el que tengan que existir el otro y nuestras relaciones con esa otredad, ya sean teológicas, morales, sociales o eróticas, ya sean las de una participación íntima o las de una diferencia irreconciliable.<sup>27</sup>

Aus der Tatsache, dass das Kino vermittels der Bilder, die es uns zeigt, eine Überrealität und einen spirituellen Sinn ausdrückt, ergeben sich unmittelbar drei Konsequenzen. Wir haben es zunächst mit einer dieser Form von Realität angemessenen *Ästhetik* zu tun, welche die bloße Realität übersteigt; sodann mit einer *Ethik*, die uns in die Lage versetzt, das betrachtete Bild in seinem genauen Maß abzuwägen; und schließlich mit einer *Spiritualität*, die uns Intimität und wirkliche Transzendenz ermöglicht.

### 2.3. Der Sieg des Zuschauers über seine Passivität

Das Kino trägt ein komplexes Kommunikationssystem latenter Sinngehalte in sich, die es bei seiner Betrachtung zutage treten lässt. Die Schwierigkeit, aus dem Gesehenen einen ‚Nutzen‘ ziehen zu können, d. h., alle Bedeutungsebenen, die ein Film in sich birgt, zu erfassen, ergibt sich auch daraus, dass sich diese Werte in der Person spiegeln, die sieht und die eine ihnen angemessene ästhetische

25 „Todo el cosmos, desde lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño, se [...] ofrece en una especie de quimera verídica“ (Agel, 1958a, S. 22).

26 Ebd., S. 47-48.

27 Steiner, 1991, S. 169-170.

Haltung finden muss. Agel beschreibt nicht nur einen bestimmten Typ Kino, sondern auch einen genuinen Zustand, Kino zu *sehen*. Für ihn „es preciso ponerse en estado de gracia para ver cómo se manifiesta o, mejor, para comprender cuál sea la dimensión de esta historia“<sup>28</sup>, die uns ein Film erzählt. Dieser „Zustand der Gnade“ schließt auch einen Zustand der Reinigung ein, der den Menschen innerlich verändert, einen Mentalitätswandel inbegriffen. Er führt letztendlich zu einer neuen anthropologischen und kulturellen Vision. Das Kino kann über seine Manifestationen, die Filme, diese Veränderung allmählich ausbilden und zugleich hervorrufen. Es zwingt den Zuschauer zu einer aktiven Haltung, in der er die Rolle eines Ko-Autors einnehmen und die dem Kino eingeschriebene Offenheit annehmen muss.

Es innegable que las mismas condiciones que reúnen las salas oscuras son enteramente propicias a esta “opiomanía” [del espectador]. Hundido en la butaca, ahogado en la oscuridad cómplice, el espectador se abandona a esta especie de vértigo con tanta mayor holgura cuanto que experimenta un estado de seguridad verdaderamente excepcional: Esta es quizá la paradoja más asombrosa del cine: muchas personas van al cine verdaderamente impulsadas por un instinto gregario: la necesidad de escapar a su soledad; mas desde que la sala está a oscuras y la pantalla iluminada, el espectador olvida a sus vecinos, sale, digámoslo así, del medio ambiente y vive frente a frente con las “estrellas” y los “astros”, a quienes acaricia, estando seguro de su impunidad, ya que la oscuridad suprime todos los testigos.<sup>29</sup>

Da der Zuschauer eines Minimums an *Werkzeugen* bedarf, um einen Film mit Gewinn betrachten zu können, muss er sich bilden, muss er sich dessen bewusst werden, dass das Kino eine komplexe Kunst ist – nicht nur ein leuchtendes Spektakel. Um es in Gänze zu erfassen, muss er das Medium kennen(lernen), nicht nur, um die ‚Passivität‘ eines Wachtraums vor der Leinwand zu bezwingen, sondern um viel weiter zu gehen und in die kinematographische Kunst einzudringen, wie es dem eigentlichen Ziel der ästhetischen Kontemplation des Kinos entspricht. Eine mögliche Hilfestellung bietet der „Prozess der Identifikation“, der, wird er falsch verstanden, jedoch vom Ziel wegführt.

El “proceso de identificación” como lo han observado todos los psicólogos alcanza aquí un máximo. Olvidando todo lo que le rodea, abstrayéndose de su propio ser, el espectador se convierte en Jean Gabin o en Errol Flynn. [...] La identificación con el héroe y la heroína se acrecienta por la extraordinaria intensidad de existencia que adquiere cuanto se ve en la pantalla.<sup>30</sup>

---

28 Agel, 1958a, S. 64.

29 Agel, 1957, S. 20.

30 Ebd.

Diese aktive Haltung des Zuschauers besteht indes nicht darin, dem Film irgendeine intellektuelle, metaphysische, anthropologische, moralische und/oder religiöse Aufladung hinzuzufügen, sondern darin, dass er aktiv versucht, die zwar *verdeckte*, aber *latent* vorhandene Botschaft des Films zu enthüllen, eine metaphysische, anthropologische, moralische und spirituelle Botschaft.

La iniciación al cine es, ante todo, una victoria sobre la pasividad: está fundamentalmente por encima de toda arbitraria profilaxis moral. Aprendiendo a descifrar un film, el adolescente [el espectador] conserva su libertad y neutraliza los venenos que pueda contener una imagen.<sup>31</sup>

Für Agel ist das Kino als ästhetischer Gegenstand ein Antrieb zur Veränderung, erzeugt es doch eine Überrealität und damit keine Flucht, sondern eine *Kontemplation*, welche die reinsten und menschlichsten Werte und Gefühle verstärkt, zu denen das Herz fähig ist. In diesem Sinne ist das Kino ein wahrer „Erlöser der Realität“ (in den Worten von Jean D’Yvoire), da die Kontemplation laut Agel einen spirituellen Zugang zu dem weiten Raum ermöglicht, den das kinemographische Werk eröffnet. Fest verankert in der Realität, führt es uns zu einer Überrealität des Bildes, das uns den Horizont zeigt und uns, indem es uns noch über ihn hinaushebt, in der Kontemplation die Wahrheit selbst erfassen lässt.

Cada vez que la intuición de la trascendencia se ha expresado según las líneas de fuerzas vivas y personales, el desarrollo de una película nos ha dejado entrever el cumplimiento incesantemente renovado del misterio que integra la muerte en la vida y lo temporal en la eternidad. Pero, más allá de sus modos de expresión más eficaces, el lenguaje cinematográfico en sí mismo, ¿no puede parecer investido de una alta finalidad espiritual?<sup>32</sup>

Dies haben wir *intuicionismo interpretativo y creativo* genannt<sup>33</sup>, was besagt, dass Agel von der Intuition des Zuschauers ausgeht, die diesem dazu dient, die Bilder, die er gerade sieht, zu deuten. Dank dieser Interpretation wird er in die Lage versetzt, weit über das Bild selbst hinaus zu gehen, dahinter eine latente Welt zu entdecken und das Werk *neu zu schaffen* (*re-crée*). Es geht dabei um das Abenteuer des Ent-deckens, des *dé-couvrir*, d. h. darum, wie Agel sagen würde, dem Bild den materiellen Schleier, der es einhüllt, wegzuziehen, um den spirituellen (nicht notwendigerweise religiösen) letzten Sinn des Kinos bloß zu legen. Im Prinzip handelt es sich um eine „*mystische* Erfahrung der Transfiguration des Realen“, die mittels Askese das Wahrnehmbare weit hinter sich lässt, und, wenn dieser Weg erst einmal frei ist, sich ohne weitere Barrieren intuitiv in die Kontemplation

---

31 Agel, 1963, S. 80-81.

32 Agel, 1960, S. 110.

33 Zurian, 2011, S. 70.

versenkt. Diese intuitive Ebene funktioniert in beide Richtungen; der Autor gibt sich ihr hin – und der Leser muss es ihm gleich tun. Der Leser des Werkes von Agel darf sich dem Text nicht mit einer strukturierenden, systematischen Einstellung nähern, das wäre unnütz, denn er würde nichts verstehen und sein Sinn würde ihm entgehen. Agel verlangt vom Leser, es ihm gleich zu tun; er fordert von ihm eine Annäherung per *unvermittelter Wahrnehmung*, ebenso wie bei der Betrachtung des Kinos, nicht eine theoretisch-rationalisierende. Unser Autor lässt uns eine volle, im Leben des Zuschauers und/oder des Cineasten selbst verwurzelte Realität entdecken. Wie wir an anderer Stelle gezeigt haben, findet der Zuschauer durch *Sympathie* Zugang zum Film<sup>34</sup>, einen Zugang in Bergson'scher Manier, verbindend, direkt, da der symbolische Sinn eines Zeichens sich weder durch Vernunft noch durch Übersetzung kommuniziert. Eine lebendige Hermeneutik, die den poetischen Sinn über einen fortgesetzten Dialog mit dem Werk und seinen verschiedenen kulturellen Traditionen sucht, ist für Agel, Ricoeur folgend, die einzige Option. Und dieser Übung zweiter Teil ist es, natürlich, den Sinn zu finden.

Daher ist diese Art des Zugangs, dessen Ausgangspunkt in einer affektiven Reaktion des Zuschauers angesichts des rezipierten Werkes liegt, doppelt motiviert. Er umfasst einerseits die *Wahrnehmung* eines Films als Artefakt, d. h. als Gegenstand, der in seiner Materialität nachvollziehbar ist, und andererseits die *Erhöhung* dieses Gegenstandes zu einem ästhetischen Erlebnis. Indem das Artefakt in seiner *künstlerischen Beschaffenheit* erfahren wird, verschafft es dem (aktiven) Zuschauer ein ästhetisches Erlebnis und ermöglicht es ihm, sich mit einer spirituellen Ordnung zu verbinden. Im Phänomen der Sympathie liegt ein Wiedererkennen des anderen und zugleich ein Ausdruck des Ich; so verbinden sich in ihm eine ganze Reihe von Elementen wie Tradition, lebendige Erfahrung, künstlerische Kultur, Seelenzustand usw., um gemeinsame, interpretationsoffene Zeichen hervorbringen, die offensichtlich weder fix noch logisch oder wissenschaftlich sind.

Im Kino und im konkreten Werk, dem Film, lassen sich vier Sinngehalte unterscheiden<sup>35</sup>:

1. Der historische Sinn ruft die gesamte Tradition auf, die sich hinter einer künstlerischen Leistung wie der des Kinos findet. Er bezieht sich auf Ideen, Gefühle und Denkweisen, die bereits vor unserer Zeit auf diesem Gebiet zirkulierten.

---

34 Ebd., S. 71.

35 Ebd., S. 81-82.

2. Der allegorische Sinn verweist uns auf das, was wir glauben sollen, d. h. wir müssen den Film auf eine Weise sehen können, mit der wir durchschauen, was innerhalb der ‚Fiktion‘ dargestellt wird.
3. Der moralische Sinn weist uns auf das hin, was wir tun sollen: Was müssen wir tun, um ein Werk wertzuschätzen – es im Zustand der ‚Gnade‘ anzuschauen, würde Agel sagen – und um seinen latenten Sinn zu entdecken? Und: Wie sollen wir uns verhalten, nachdem wir uns durch die Kontemplation bereichert haben?
4. Der anagogische Sinn ermöglicht uns die vollständige Erhebung vom buchstäblichen zum spirituellen Sinn. Mit ihm verbindet sich zugleich die Hoffnung, diesen vollen Sinn zu finden, und hier liegt die in der Kontemplation zu erlangende Transzendenzerfahrung.

#### 2.4. Das Kino mit Seele als wahrhaftiges Kino

Agel stützt sich auf diese Überlegungen, um seine Unterscheidung des tellurischen Kinos (des schlechten Kinos oder Pseudokinos) vom Kino mit ‚Seele‘ (dem guten oder wahrhaftigen Kino) zu untermauern. Die Schwierigkeit dieser Differenzierung liegt in ihrer qualitativen *Bestimmung*: Auf welchem objektiven Kriterium basiert diese Unterscheidung?

Sein Vergleich verleitet Agel zu einer Auseinandersetzung mit den materialistischen Theoretikern, denen es nahezu unmöglich ist, die Feinheiten einer latenten und gar ontologischen Realität anzuerkennen. Genau diese begegnet uns Agel zufolge im Kino, zumindest in seinen großen Filmen (jenen, die Teil der sogenannten „ästhetischen Geschichte des Kinos“ sind). Wenn wir einen Film schauen, erfassen wir als Erstes die vermeintliche Realität seiner Bilder, die uns eine Reihe von Botschaften vermitteln, einen ‚ikonischen‘ Sinn, der aber nur den Beginn unserer Suche nach dem Sinn des Films markiert. Wenden wir uns dann erneut dem Film zu, wird uns erst seine erstaunliche Komplexität und Polyvalenz bewusst. Angesichts dessen, worauf wir uns bei dieser tiefsten Form der *Lektüre* des Films konzentrieren, ‚erheben‘ wir uns über uns selbst und dringen in den Sinn ein, entdecken seine latente Bedeutung, seine ‚Seele‘. Dies gelingt durch Einnehmen der spirituell-phänomenologisch-hermeneutischen Perspektive, die Agel vorschlägt, und unter Anwendung der Intuition. Agel erläutert dies an zwei Begriffen, die er bei Dufrenne<sup>36</sup> wie auch bei Ricœur vorfindet: dem „Verborgenen“ und der „Entfaltung“.

---

36 Dufrenne, 1963, S. 140.

*la interpretación es el trabajo de pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal.*<sup>37</sup>

Die Interpretation eines Textes, auch eines kinematographischen, besteht also darin, das *Verdeckte* im Sichtbaren zu entschlüsseln, für alle möglichen Sinngehalte offen zu sein, die in ihm verborgen liegen, die zwar latent, aber doch real existieren und die tiefste (ontologische) Realität und die (gnoseologische) Wahrheit des Textes konstituieren.<sup>38</sup>

Es kommt darauf an, wie der Zuschauer diese verschiedenen Bedeutungsebenen erfassen, und seine ‚Lektüren‘ umsetzen kann. Eine solche polyphone Rezeption ist nicht einfach, weil ein Film – wie jedwedes Kunstwerk – nicht nur aus dem besteht, was man sieht und hört. In ihm liegt noch ‚etwas‘ anderes verborgen. Agel folgt Souriau (1965), wenn er jenes ‚Surplus‘, das ein Werk mit sich bringt, dessen *Aura* nennt, und spricht auch von einem ‚Jenseits‘ des Werkes („un au-delà“). Sowohl Souriau als auch Agel selbst betonen, dass dieses zusätzliche ‚etwas‘ kein psychologischer Effekt ist, den der Autor beim Realisieren seines Werkes erzielt. Es handelt sich nicht etwa um einen sublimen Effekt, der in der Absicht des Autors lag und den der Rezipient erfassen soll. Es gibt überhaupt keine ‚Spur‘ des Autors in seinem Werk, nur etwas im Werk selbst, das außerhalb des Autors liegt. Dieser Gedanke bildet die Basis einer ‚spirituellen‘ Vorstellung vom Kunstwerk – für Agel besonders vom Kinematographischen. Daher kann man es als ‚transzendental‘ bezeichnen; es transzendiert den Autor, überschreitet ihn, macht sich von ihm unabhängig, da ‚etwas‘ hinzukommt. Der Autor wird in die Position eines Rezipienten seines eigenen Werkes versetzt.

Das derart vollendete Werk hat seine volle Autonomie erreicht. Es hat sich verändert und trägt nunmehr die Handschrift seines Autors, die Bedeutungen, die er ihm übertragen hat, aber zudem noch etwas anderes, das aus ihm selbst hervorgegangen ist, und diese *Aura* haftet ihm insofern an, als sie eins mit ihm ist und es somit von einer einfachen Ansammlung von Bedeutungen oder Wünschen des Autors unterscheidet.

Das so verstandene Werk konstituiert sich als ein ‚anderes‘, indem es sich von allen anderen Werken unterscheidet. Wenn ein Werk derart umfassend – in seiner Komplexität und Mannigfaltigkeit, mit all seinen polyphonen Bedeutungen – begriffen, wenn jenes „Darüberhinausgehende“, von dem Agel spricht, erfasst wird, dann erschließen sich die ästhetische Erfahrung, das Wissen, das *Erlebnis*

---

37 Ricœur, 1975, S. 17, Hervorhebung im Original.

38 Agel, 1976, S. 25.

und der Genuss des Werkes in ihrer ganzen Fülle. Dies ist die Rolle, die jeder Rezipient eines Kunstwerks – der Autor eingeschlossen – einnehmen muss, denn, nicht zu vergessen: zu diesem Zweck wurde es geschaffen.

An diesem Punkt, wenn er auf das Problem des Signifikats im Kino zu sprechen kommt, rekurriert Agel auf Peter Wollen<sup>39</sup>. Für Wollen ist der Widerspruch von Bedeutung, der sich innerhalb der semiotischen Theoriebildung zwischen einer in erster Linie symbolischen und einer die konkrete und ‚verkörperte‘ Dichte des Zeichens unterstreichenden Konzeption auftut. Für Wollen, „an image is predominantly iconic“<sup>40</sup>, in einem Sinne, der Bazin nicht gänzlich zuwiderläuft, wenn er vom Realismus des Kinos spricht<sup>41</sup>. In dieser Hinsicht stimmt Wollen mit Positionen überein, die – wie die von Agel – einer missbräuchlichen Umwertung der semiotischen Analyse von Kinotexten entgegenstehen. Agel stößt bei Wollen auf sehr interessante Denkansätze, die sich in bestimmter Hinsicht völlig mit dem decken, was er ausdrücken möchte, trotz aller offensichtlicher Differenzen, besonders gegenüber dem Text der Erstausgabe von Wollens Werk<sup>42</sup>.

Das Problem liegt möglicherweise darin, dass für Wollen der Film eine *Botschaft* ist, was Agel nicht bereit ist zu akzeptieren, weil für ihn der Film polyphone Botschaften enthält, nicht nur *eine* Botschaft. Da im Film eine Vielzahl von Signifikaten existiert, widerspricht die Position Wollens in Agels Augen einer authentischen Hermeneutik. In der zweiten Ausgabe seiner Studie schlägt Wollen einen sehr viel sanfteren Ton an und steht damit Agel näher, weil er nun versucht, seiner ursprünglichen Haltung eine ‚offenere‘ Wendung zu geben. Agel sagt die Auffassung Wollens zu, dass der Rezipient gezwungen ist, sich in das Werk, das er anschaut, einzubringen, dass er also seine eigenen Codes hinterfragen und diese in Beziehung zum Kunstwerk setzen muss. Dies ist insofern ‚revolutionär‘ im Hinblick auf die Dechiffrierung der Bedeutungen eines Werkes, als der Universalität des traditionellen Entzifferns die Einzigartigkeit jedes persönlichen Interpretationsaktes gegenübersteht. Wollen nennt dies einen „process of multiple decoding“; auf diese Art ist jede einzelne Erfahrung eines Rezipienten mit einem Werk, d. h. jede Lektüre, jede Visualisierung, jedes Hörerlebnis, eine neue

---

39 Wollen, 1970. Für Agel wäre es sehr nützlich gewesen, hätte Wollen seinen Text *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies* (1982) früher publiziert. Besonders interessant sind seine Kapitel „Cinema and Semiology“ (S. 3-17), „The Hermeneutic Code“ (S. 40-48), „‘Ontology’ and ‘Materialism’ in Film“ (S. 189-207) und „Semiotic Counter-Strategies: Retrospect 1982“ (S. 208-215).

40 Wollen, 1970, S. 149.

41 Bazin, 1990, S. 23-30 und 292.

42 Agel, 1976, S. 44.



Interpretation, die alle zusammen genommen einen wahrhaftigen und authentischen „open process“ konstituieren, denn das Werk ist wie gesagt niemals abgeschlossen oder vollendet; es handelt sich vielmehr um ein offenes Kunstwerk. Als ästhetisches Objekt ist es immer offen für die persönlichen Interpretationen einer Vielzahl von Rezipienten, die sich von Mal zu Mal unterscheiden können.

Aus diesem Grund muss der Zuschauer im Kino seine Passivität überwinden und eine aktive Haltung gegenüber dem betrachteten kinematographischen Werk einnehmen. Wenn er diese aktive Haltung nicht an den Tag legt, entgehen ihm mögliche Bedeutungen des Werkes, also muss er in jedem Moment neu entscheiden, welcher Bedeutungsspur er folgen möchte. So erklärt sich das besondere Gewicht, das der Rolle des Zuschauers in der Theorie von Agel zukommt.

### 3. Zusammenfassung

Traditionell siedelt man das Werk von Agel innerhalb der phänomenologischen Schule an. Allerdings gilt es gewisse Abstriche zu machen. Das Denken Agels lässt sich in einer *spirituellen* oder metaphysischen Phänomenologie verorten, der es darum geht, einen verborgenen Sinn im Offensichtlichen zu entziffern und sämtliche impliziten Bedeutungsebenen offenzulegen. Um dies zu verwirklichen, bedarf es aus Sicht der Rezeption eines *aktiven* Zuschauers, der dem Kino in die ‚Seele‘ zu sehen versteht und sich auf die beinahe magische Erfahrung des *guten* Kinos einlässt. Aus Sicht der Produktion braucht es Regisseure, die Poesie und Transzendenz mit einem Hauch Genialität zu vereinen wissen. Beide Perspektiven setzen einen ‚reinen‘ Blick voraus.

Diesen zu erreichen gelingt mithilfe einer hermeneutischen Herangehensweise, die in ihrem steten Bemühen, *zur Sache selbst vorzudringen*, zum Werk an sich, dessen (mögliche) Sinngehalte aufdeckt. Agel *ist* kein Phänomenologe. Er *bedient sich* der Phänomenologie, um mit dem Werk umgehen zu können, geht dann aber über sie hinaus. Dieses Überschreiten ist die interpretative Leistung. Genau hier kommt es zu einer *Begegnung* mit der Hermeneutik. Sie leistet eine Freilegung der verschiedenen Bedeutungsebenen, die ein jeder Film birgt.

Für Agel ist die Hermeneutik offen in dem Sinne, dass sie die Breite der verwendeten Zeichen ausdehnt. Auf diese Weise entkommt das Werk in seinem finalen Vollzug selbst der Absicht des Autors. Die Hermeneutik Agels ist immer auf das Mythische bezogen sowie auf das okkulte Mystische in einem impliziten und gänzlich kontingenten Zeichensystem. Dabei geht es um das Abenteuer des ‚Entdeckens‘.

Der theoretische Rahmen, in dem Agel sich bewegt, lässt sich nicht wirklich abstecken. Er kann nicht ohne Weiteres in eine Schule eingeordnet werden, denn

ihm eignet eine persönliche Philosophie als spiritueller Phänomenologe, der sich die hermeneutische Theorie zunutze macht, oder als Hermeneutiker, der von der Phänomenologie aus die Spiritualität entdeckt. Genaugenommen ist er unseres Erachtens weder das eine noch das andere.

Henri Agel bedient sich für seine Ästhetik verschiedener Methoden, die er verbindet, um, angeleitet von einem poetischen Impetus, den spirituellen Sinn von Kunstwerken erfahrbar zu machen. In seinem Denken vermischen sich Spiritualismus, Phänomenologie, Hermeneutik, Psychologie und Mystizismus.

Zugang zu einem Film findet der Zuschauer, Agel zufolge, durch *Sympathie*, womit Fragen zum Verhältnis von Ästhetik und Ethik verknüpft sind, die heutzutage neu gestellt werden. Was sich uns in den Filmbildern darbietet, sollten wir als Zuschauer, so Agel, interpretieren, jedoch ohne an Schlüsseln festzuhalten, die zu *einer* bestimmten Interpretation führen. Vielmehr sollten wir uns von unserer Intuition leiten lassen und uns der Vielzahl an möglichen Sinngehalten öffnen. Nie stimmen zwei Wahrnehmungen desselben Werkes überein, jede einzelne Lektüre entdeckt einen neuen Reichtum, einen anderen Sinn. Diese ‚Offenheit‘ macht einen ‚großen‘ Film, einen *Film mit Seele* aus.

Der Wert eines Kunstwerkes bemisst sich in diesem Sinne darin, dem Zuschauer die Möglichkeit zu bieten, seine *Seele* zu erfassen, d. h., die in ihm verborgenen Bedeutungen zu ‚enthüllen‘. Daraus leitet sich die Funktion des ‚Experten‘ ab, denn diejenigen, die nicht zur *Seele* des Films, zum *Kern* der verdeckten Bedeutungen vorstoßen, bedürfen einer Wahrnehmungsschulung. Das Schwierige dabei ist, anzuerkennen, dass es keine Regeln für die Interpretation gibt. Allein der Regisseur hinterlässt im Kunstwerk eine Reihe von Schlüsseln und eben diese gilt es sich, angesichts der ‚Selbstverdunklung des Textes‘, die den Film ausmacht, anzueignen. Mit dieser Erkenntnis hatte Agel es nicht leicht, besonders zu einer Zeit, in der alle explikativen Ansätze zwangsläufig einer strukturierenden Rationalisierung unterworfen waren, als ob die Struktur per se die komplexe Realität erhellen könnte.

Die *Überschreitung* des Konkreten, für die Agel optiert, ist aber keineswegs ein ‚Blindflug‘ ins Blaue. Sein Ansatz wurzelt insofern im klassischen Denken, als er den Regisseur eines Films als Wegweiser einer Geschichte anerkennt und insofern seine Theorie eine kosmische Theorie ist, die die Seele des Kinos in einem humanistischen, metaphysischen Sinne als etwas versteht, das den reflektierten Zuschauers innerlich anrührt. Nur durch Erfahrung und Intuition kann der Zuschauer, so Agel, den Sinn eines Kunstwerks vollständig erfassen, einen durch eine simple logisch-rationalistische Analyse unerreichbaren Sinn. Das Kino erschöpft sich nicht in dem, was auf der Leinwand zu sehen ist, sondern setzt sich in dem fort, was das Sichtbare, aufruft. Es rekurriert also auf etwas

ihm Äußerliches und ist nur so vollständig verständlich. Das Kino ‚deutet‘ auf etwas ‚anderes‘ hin, was das Publikum nur in einem Zustand der ‚Gnade‘ oder der Empfänglichkeit wahrnehmen kann. Auf die gleiche Weise, in der man einen Text zum ‚sprechen bringen‘ können muss, um ihm gerecht zu werden, genauso verhält es sich mit den Bildern im Kino.

*Aus dem Spanischen übersetzt von Kerstin Küchler*

## Literatur

Agel, Henri: *El cine*, Bilbao, 1957 (span. Übersetzung von: *Le cinéma*, Tournai, 1954, 2. Aufl. 1955).

Agel, Henri: *¿El cine tiene alma?*, Madrid, 1958a (span. Übersetzung von: *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Paris, 1952).

Agel, Henri (mit Geneviève Agel): *Manual de iniciación cinematográfica*, Madrid, 1958b (span. Übersetzung von: *Précis d'initiation au cinéma*, Paris, 1956).

Agel, Henri: *El cine y lo sagrado*, Madrid, 1960 (span. Übersetzung von: *Le cinéma et le sacré*, Paris, 1953).

Agel, Henri: „El cine, nueva dimensión“, in: VV.AA: *Cine, educadores y educandos*, Madrid, 1961a, S. 17-27 (span. Übersetzung von: *L'Éducateur chrétien en face du cinéma und Connaissance du cinéma*, Paris, *Suppléments der Zeitschrift Educateurs*, 1955 und 1961).

Agel, Henri: „El humanismo cinematográfico“, in: VV.AA: *Cine, educadores y educandos*, Madrid, 1961b, S. 63-71 (span. Übersetzung von: *L'Éducateur chrétien en face du cinéma und Connaissance du cinéma*, Paris, *Suppléments der Zeitschrift Educateurs*, 1955 und 1961).

Agel, Henri: „El cine-club en el Instituto“, in: VV.AA: *Cine, educadores y educandos*, Madrid, 1961c, S. 173-180 (span. Übersetzung von: *L'Éducateur chrétien en face du cinéma und Connaissance du cinéma*, Paris, *Suppléments der Zeitschrift Educateurs*, 1955 und 1961).

Agel, Henri: *Estética del cine*, Buenos Aires, 1962, 2. Aufl. 1968 (span. Übersetzung von: *Esthétique du cinéma*, Col. *Que sais-je*, Paris, 1957).

Agel, Henri/Ayfre, Amédée: „La victoria sobre la pasividad“, in: *Cine y personalidad*, Madrid, 1963, S. 69-82 (span. Übersetzung von: „La victoire sur la passivité“, in: Hahn, George (Hg.): *Cinéma univers de l'absence ? Le sort de la personne dans l'œuvre filmique*, Paris, 1960, S. 56-67).

- Agel, Henri: Poétique du cinéma, Paris, 1973.
- Agel, Henri: Métaphysique du cinéma, Paris, 1976.
- Andrew, Dudley J.: Las principales teorías cinematográficas, Madrid, 1993.
- Bazin, André: ¿Qué es el cine?, Madrid, 1990.
- Dufrenne, Mikel: Le poétique, Paris, 1963.
- D'Yvoire, Jean: El cine redentor de la realidad, Madrid, 1957.
- Mumford, Lewis: Arte y técnica, Buenos Aires, 1968.
- Ricoeur, Paul: El conflicto de las interpretaciones, Buenos Aires, 1975.
- Souriau, Etienne: La correspondencia de las artes: Elementos de estética comparada, México, 1965.
- Steiner, George: Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?, Barcelona, 1991.
- Wollen, Peter: Signs and Meaning in the Cinema, London, 1970.
- Wollen, Peter: Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies, London, 1982.
- Zurian, Francisco A.: „Entrevista con Henri Agel: Por una teoría del cine“, in: Film-Historia, Vol. I, nº 1, 1991, S. 35-43.
- Zurian, Francisco A./Zarco, Alejandro: „El arte y la cultura tecnológica“, in: Quaderns de Filosofia i Ciència, 21-22, 1993, S. 21-26.
- Zurian, Francisco A.: Pensar el cine. En torno a la teoría estética de Henri Agel, Madrid, 2011.

Fernando Ramos Arenas

# Das Kino jenseits der Leinwand. Cinéphilie, Phänomenologie und der Blick auf die Vergangenheit

## Abstract

Based on the assumption that the core of the cinephile experience is to be found not only in the films themselves but also in the discourses that reflect their reception and circulation, the present essay seeks to discuss the possibility of a medium specificity in film understood as an *intermedial* phenomenon. The text therefore focuses mainly on those examples from *classic* and *modern* cinephile periods (1950s until 1970s), proposing an interpretation of these discourses that emphasises a temporal shift (often in the form of a longing for a historical or biographical past) inherent to cinophilia itself.

Antoine de Baecque, Nouvelle-Vague-Historiker, und Thierry Frémaux, Direktor des Instituts Lumière und des Cannes Filmfestivals, problematisierten 1995 in einem gemeinsamen Text die komplexe Position der cinéphilen Epigonen als Opfer einer vererbten Nostalgie. Denn ihre Generation kann nicht die klassische Cinéphilie neu erfinden: Die *auteurs* wurden schon entdeckt, die Artikel geschrieben, die Interviews registriert und die Filme gesehen – einige von diesen sogar im Fernsehen (!):

Cet amour, notre génération ne pouvait pas le réinventer : les « auteurs » étaient consacrés, les articles étaient écrits, les entretiens enregistrés, les films vus, parfois revus à la télévision. Tout s'était passé avant.<sup>1</sup>

Das ist nur ein Beispiel eines weit verbreiteten Topos der filmkulturellen Auseinandersetzung mit der Cinéphilie<sup>2</sup>: Seit Mitte der neunziger Jahre haben sowohl deren ursprüngliche Protagonisten (zentrale Akteure aus der klassischen Phase zwischen den 1950er und 1970er Jahren) als auch Historiker einen Diskurs geprägt, der selten einen melancholischen oder nostalgischen Pfad verlässt. Ein

---

1 De Baecque/Frémaux, 1995, S. 133.

2 Weitere Beispiele dieses Diskurses, oft im Anschluss an die Postcinema-Debatte, sind im Laufe der 1990er Jahre beispielsweise bei Willemsen, 1994, Cheshire, 1999, oder 2003 bei Jovanovic zu finden.

Diskurs, der, oft indem er seine Schlüsse verallgemeinert, das Ende bestimmter Rituale, Debatten oder Traditionen einer klassischen Filmkultur<sup>3</sup> mit dem Ende des Kinos gleichstellt – in seinem persönlichen Ton, Referenzen und Werten ist in diesem Sinne exemplarisch der 1996 publizierte und seitdem oft erwähnte Artikel von Susan Sontag „The Decay of Cinema“.

In unserem Zeitalter, das gewiss durch *vintage*-Ästhetik, *retromania*<sup>4</sup>, eine zyklische Rückkehr in die Vergangenheit und eine postmoderne „nostalgia for the present“<sup>5</sup> geprägt ist, kann diese cinéphile Nostalgie auf den ersten Blick als ein weiteres Symptom einer generellen gesellschaftlichen Zeitdiagnose interpretiert werden. Der Relevanzverlust des Kinos – im Vergleich zum kulturellen Status, den dieses Medium in den ‚Trente Glorieuses‘ (1945-1975) innehatte – kann sicherlich den nostalgischen Blick auf die Vergangenheit zum Teil rechtfertigen. Filmhistorische Kanons und filmtheoretische Ansätze, Debatten, Konsum- und Verkaufsformen, sogar die Rituale um die kinematographische Erfahrung (auch wenn diese seit Jahrzehnten teilweise in den privaten Wohnzimmern stattfindet) weisen auf eine Reihe von Werten, Bezügen und Prinzipien hin, deren Ursprünge in dieser vergangenen, cinéphilen Periode zu finden sind.

Ich möchte in diesem Beitrag eine Position vertreten, die über einige dieser Annahmen hinausgeht und sie an einigen Punkten konkretisiert. Auf der Basis einer grundlegenden Periodisierung, die zwischen einer *klassischen* (1945-1968) und einer *modernen* (1968 bis Ende der 1970er Jahre) Cinéphilie unterscheidet, möchte ich meinen Blick auf den cinéphilen Diskurs<sup>6</sup> richten. Im Kern weist dieser Diskurs, so die hier aufgestellte These, auf eine zeitlich ‚versetzte‘ Position hin, die verschiedene Formen eines Blicks auf die Vergangenheit einschließt. Dies soll erklären, wie dieser Blick und die damit einhergehende Rekonstruktion der Vergangenheit nicht nur weitere Folgen eines seit den 1990er Jahren immer wieder ausgerufenen ‚Niedergangs des Kinos‘ sind, sondern in verschiedenen Formen auch Bestandteil des westeuropäischen und amerikanischen cinéphilen Diskurses seit mindestens den 1950er Jahren. Es handelt sich um einen Diskurs, der sich auf eine Rhetorik der Abwesenheit stützt; eine Rhetorik, von der jene

---

3 Siehe in diesem Zusammenhang die Beschreibung der klassischen französischen Filmkultur in De Baecque, 2003.

4 Reynolds, 2012.

5 Jameson, 1991, S. 279f.

6 Aufgrund ihrer filmgeschichtlichen Relevanz werde ich mich hauptsächlich auf französische Beispiele beziehen. Texte aus anderen Kulturkreisen (USA, England, Spanien) sollen allerdings auch punktuell herangezogen werden, um auf die Diversität verschiedener cinéphiler Ausprägungen hinzuweisen.

Nostalgie zeugt und die bestimmte Rituale in den Kontext eines ‚cinéphilen Moments‘<sup>7</sup> rückt.

Dieser cinéphile Diskurs, von dem hier die Rede ist, wird nicht als Ergänzung zu einem kinematographischen Erlebnis, sondern als dessen *Vervollständigung* verstanden. Im Kontrast zu jenen gängigen Debatten über Intermedialität, die oft den Verlust einer Medienspezifik konstatieren,<sup>8</sup> entfalte das Medium seine wahre Existenz, so der cinéphile Ansatz, in den begleitenden, intermedialen Diskussionen. Die Cinéphilie fungiert also als eine Art, sich Filme anzuschauen, über sie zu reden und diesen Diskurs zu verbreiten, die richtige Art also, um das Kino in seinem Kontext zu verstehen.<sup>9</sup> Dass das Kino zur eigenen Vervollständigung über seine Grenzen hinausgeht, die Leinwand verlässt und literarisiert wird; dass dadurch die Grenzen der Sprache und des systematisierenden Anspruches des filmtheoretischen Diskurses sichtbar werden, illustriert die intermediale Natur der Cinéphilie, aber auch die Aporien, welche mit dieser Perspektive einhergehen.

Eigentlich müsste die Rekonstruktion dieses Blicks auf die Vergangenheit auch die soziokulturellen und institutionellen Aspekte berücksichtigen, welche die Entstehung und Entwicklung cinéphiler Filmkulturen mitgeprägt haben, doch diese Ausweitung würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen; bis auf punktuelle, kontextualisierende Hinweise werde ich mich deswegen in meinen Ausführungen hauptsächlich auf den cinéphilen Diskurs fokussieren.

## Der versetzte Diskurs in der klassischen Cinéphilie

Die Hervorhebung des nostalgischen Charakters einer klassischen cinéphilen Generation, jener Generation, welche den Weg für das Aufkommen der diversen, zum großen Teil revolutionären europäischen Neuen Wellen ab den späten fünfziger Jahren ebnen sollte, mag auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen. Bezogen auf das französische Beispiel tendierten die neuen Generationen von Filmklub-Mitgliedern, Filmkritikern und Studenten an Filmhochschulen gewiss dazu, eine klare Distanz zu den Konventionen verschiedener nationaler „Tradition[en] der Qualität“ (Truffaut) zu markieren. Dieser Bruch mit bestimmten ästhetischen, narrativen oder institutionellen Formen und Regeln stützte sich allerdings zugleich auf einen neuen Blick auf die Vergangenheit, aus dem neue Traditionslinien emporstiegen: In Frankreich findet z. B. die (Neu-)

---

7 Vgl. Keathley, 2006.

8 Vgl. bereits in den 1980er Jahren Kittler, 1986.

9 De Baecque, 2003, S. 11.

Entdeckung des klassischen amerikanischen Kinos in dieser Periode (ab Ende der 1940er Jahre) zu einer Zeit statt, als das *studio system* kurz vor seinem Zusammenbruch stand. Die neuen Generationen entwarfen auch neue ‚genealogische‘ Linien, die zu einer allmählichen Reformulierung des filmgeschichtlichen Kanons führen sollten, womit Regisseure wie Abel Gance oder Jean Renoir, deren wichtigste Erfolge in der Tonfilm-Ära oder innerhalb der Schule des Poetischen Realismus der 30er Jahre lagen, ein *auteurialer* Status zugesprochen wurde. Die *politique des auteurs*, die vielleicht wichtigste Schöpfung im diskursiven Feld dieser klassischen Cinéphilie und zugleich das zentrale filmkritische Paradigma in Europa nach dem langsamen Niedergang des Neorealismus ab Mitte der 1950er Jahre, kann nur auf einer historischen Basis formuliert werden. Es handelt sich dabei um eine Perspektive, aus der man imstande ist, ein gesamtes *Œuvre* zu betrachten, womit ästhetische und thematische Kontinuitäten festgelegt werden, aus denen ein Stil hervorgeht, der die Basis des *Auteur*-Regisseurs wird. Diese ‚historische‘ Bewertung des filmischen Schaffens stellte sich unter anderem als problematisch heraus, wenn die Werke junger Regisseure beurteilt werden sollten, die kein *Œuvre* vorzuweisen hatten. Es ergab sich auch nicht selten das Phänomen, dass die neuesten Filme von renommierten Regisseuren wie Fritz Lang oder Abel Gance in den 1950er oder 1960er Jahren aufgrund früherer Erfolge und ihres *Auteur*-Statuts verteidigt und gelobt wurden, auch wenn deutlich war, dass die zeitgenössischen Werke nicht an ihre früheren Erfolge anknüpfen konnten.

Als Teil dieses Blicks in die Vergangenheit, in die gesamte Filmgeschichte – eine historisierende Perspektive, die auf eine Reihe gemeinsamer Referenzen verweist und die durch die Gründung von Institutionen wie Filmotheken oder Archiven in diversen europäischen Großstädten<sup>10</sup> in dieser Periode gefördert wurde –, formulierten die jungen filmkritischen Generationen ihre Texte oft aus einer epigonalen Position innerhalb eines Diskurses, der zeitlich versetzt war. Diese Tendenz sollte umso deutlicher in solchen Filmkulturen werden, die, wie z. B. die spanische, als ‚peripher‘ bezeichnet werden können; unfähig, die internationalen Entwicklungen zeitgemäß zu assimilieren. Der spanische Schriftsteller und Filmkritiker José Luis Guarner, der während der sechziger Jahre für Publikationen wie *Documentos Cinematográficos* oder *Film Ideal* arbeitete,

---

10 1948 wurde beispielsweise die Portugiesische Kinemathek gegründet; 1952 folgte die spanische Filmothek in Madrid; 1955 das Nationale Filmarchiv in Ostberlin; 1963 die Deutsche Kinemathek in Berlin und das Deutsche Filmmuseum in München, 1964 das Österreichische Filmmuseum in Wien, etc.



kommentierte folgendermaßen die Situation während jener Jahre, die generell als die goldene Ära der spanischen Cinéphilie angesehen werden:

[...] en los primeros años sesenta se creó la ilusión de un cine que existía, cuando era un cine que ya estaba acabado desde hacía un tiempo, porque funcionábamos sobre la base de películas que tenían diez años de antigüedad.<sup>11</sup>

Es entsteht somit eine Fixierung auf eine Gegenwart, die nicht mehr aktuell ist; ein Phänomen, das in diesem Fall auch auf die von der franquistischen Zensur verursachte verspätete Rezeption des modernen Kinos und der Hollywood-Produktionen zurückging. „Y se dio la lamentable paradoja de defender apasionadamente a grandes cineastas por películas menores, cuando sus obras maestras habían pasado desapercibidas, o de entronizar a segundones, cuando se había olvidado a los clásicos“, sollte Jahre später Jos Oliver, einer der filmkritischen Protagonisten dieser Jahre, behaupten<sup>12</sup>.

Guarner betrachtete auch diesen ‚Dialog in Abwesenheit‘ mit einem Kino, das nicht mehr existierte, aus einer Perspektive, die den sentimental, nostalgischen Ton betonte; eine Perspektive, die in diese Rekonstruktion der Vergangenheit einfließt, und die mit unterschiedlicher Intensität nicht nur den spanischen Fall prägen sollte:

Nuestra relación con el cine era absolutamente de tipo amoroso y no queríamos aceptar que el cine se estaba acabando. Queríamos justamente demostrar que estábamos en la edad de oro, cuando el tiempo se encargaría de demostrar justamente lo contrario: ahí, en los primeros sesenta, es cuando empieza el fin de la época.<sup>13</sup>

Wenn auch die bereits erwähnten kulturpolitischen Umstände und das Interesse an der Filmgeschichte oft den zeitlich versetzten Diskurs der Cinéphilie bestimmen, verraten sie doch wenig über die eigene Erfahrung des cinéphilen Zuschauers, über den cinéphilen Blick. Im Folgenden soll diese Problematik beleuchtet werden um, in Anlehnung an die Thesen des Filmhistorikers Christian M. Keathley, einige der Merkmale eines cinéphilen Blickes zu entwerfen. Diese sollen außerdem Aufschluss über die oft nostalgische Integration der cinéphilen Erfahrung in die eigenen Biographien der Cinéasten geben.

---

11 Guarner in: Tubau, 1983, S. 159.

12 Oliver, 2002, S. 387.

13 Guarner in: Tubau, 1983, S.164.

## Auf der Suche nach einer Phänomenologie des cinéphilien Blicks: der cinéphile Moment

Die Merkmale eines cinéphilien Diskurses illustrieren in diesen ersten Jahren die filmkulturellen Umstände, unter denen dieser ‚Dialog in Abwesenheit‘ mit einem schon vergangenen Kino, als Debatte über die Geschichte, entstanden ist. Sie sagen dennoch wenig über den cinéphilien Blick als privates Erlebnis aus.

Geht man die cinéphilien (filmkritischen) Texte in den klassischen Jahren sowie spätere Beispiele durch, stößt man oft auf eine Reihe von Topoi, welche die individuelle Erfahrung des Zuschauers vor der Kinoleinwand als Phänomen der Überwältigung beschreiben. Die Sprache stößt dabei an ihre Grenzen, wenn sie dieses rein filmische Phänomen erfassen will. Christian Keathley (2006) hat mit seinem Konzept des „cinéphilien Moments“ („cinéphiliac moment“) versucht, solche intermedialen Schwierigkeiten wenn nicht ganz zu beheben, so doch innerhalb eines adäquaten phänomenologischen Rahmens zu präsentieren. In Anlehnung an den Filmtheoretiker Paul Willemsen notiert Keathley, dass sich in den filmkritischen Texten, die eine cinéphile Basis aufweisen, immer ein Element einschreibt, das jenseits jenes kritischen Diskurses oder theoretischen Rahmens existiert: „It is produced *en plus*. In excess or in addition, almost involuntarily“<sup>14</sup> und verweist somit auf eine Auffassung des Kinos als „Kunst des kleinen, unauffälligen Details“<sup>15</sup>, die wir bereits bei Truffaut finden – es handelt sich hier eigentlich um ein Zitat aus einem Brief an Eric Rohmer aus dem Jahr 1951, das ursprünglich von Jean George Auriol, dem Chefredakteur der *Revue du cinéma*, stammt. Die Autoren der cinéphilien Texte sehen sich mit der Schwierigkeit konfrontiert, ein rein emotionales, privates Erlebnis in Worte zu fassen. Dieser cinéphile Moment entzieht sich auch jeder Historisierung; seine systematische Erschließung oder Interpretation ist somit schlichtweg unmöglich. Beispiele der Fetischisierung der Momente, welche nicht inszeniert wurden, um gesehen zu werden, und somit jedem erklärenden Rahmen entgehen, sind schon in die ersten Jahre der Filmgeschichte zu datieren:

Indeed, as the story goes, many viewers of a century ago who watched the first films of the Lumière Brothers were often delighted less by the scenes being staged for their amusement than by the fact that, in the background, the leaves were fluttering in the wind.<sup>16</sup>

---

14 Willemsen zitiert von Keathley, 2006. S. 30.

15 Truffaut, 1990, S. 58.

16 Keathley, 2006, S. 8.

Wir finden hier somit ein Phänomen, das klare Bezüge zu Barthes Konzept des „dritten Sinnes“<sup>17</sup> aufweist. Der Bruch eines semiotischen Kontinuums (außerhalb der Syntagmatik der Narration oder der Semantik des einzelnen Bildes) richtet allerdings hier die Aufmerksamkeit auf die Figur des Zuschauers, der sich als aktive Gestalt darstellt. Der Zuschauer reagiert nun auf solche Aspekte, die, zufällig und unbestimmbar, jetzt nur ihm gehören. In F. Truffauts Rekapitulation seiner cinéphilen Erfahrung lassen sich auch Beispiele dieses besonderen Moments finden:

In einem bestimmten Moment berauschten mich ein Musikeinsatz, eine nächtliche Verfolgung, die Tränen einer Schauspielerin, entrückten mich und rissen mich mehr hin als der Film selbst.<sup>18</sup>

[...] mein Vergnügen [fing] oft da an, wo das meiner Kollegen aufhörte: bei Renoirs Stilbrüchen, bei Orson Welles' Exzessen, bei Pagnols oder Guiltris Schlampereien, bei Cocteaus Anachronismen, bei Bressons Nacktheit.<sup>19</sup>

Oder, hier ganz konkret auf bestimmte Filme bezogen, in seiner Rezension von Jean Vigos Filmen *Zéro de Conduite* (1932) und *L'Atalante* (1934):

Nichts, was man seit dreißig Jahren in dieser Hinsicht gezeigt hat, kommt der fetten Hand des Lehrers in *Zéro de Conduite* gleich, die sich auf die kleine weiße des Kindes legt, oder den Umarmungen von Dita Parlo und Jean Dasé, wenn sie miteinander schlafen [...].<sup>20</sup>

Truffaut ist allerdings nicht der einzige, der das schriftlich reflektiert; Artikel von und Interviews mit Kritikern wie Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Michel Mourlet oder, Jahre später, Louis Skorecki<sup>21</sup> rekonstruieren und thematisieren zugleich diesen cinéphilen Moment.

Die Konzentration auf die plastischen Aspekte des Bildes (im Gegensatz zur Informations- oder symbolischen Ebene, die kulturhistorische Aspekte in die Filminterpretation hätten einfließen lassen) entspricht dem filmästhetischen Duktus, der Bestandteil des klassischen cinéphilen filmkritischen Diskurses ist – wie in der *politique des auteurs*, in seinem extrem akzentuierten Ästhetizismus, in ihrer Ablehnung inhaltlicher oder ideologischer Kriterien bei der Filmbewertung, etc. Cinéphiles Sehen ist eine Angelegenheit, bei der das private und das

---

17 Barthes, 1970.

18 Truffaut, 1979a, S. 12.

19 Ebd., S. 13.

20 Truffaut, 1979b, S. 36.

21 Siehe in diesem Zusammenhang den Blick auf die Cinéphilie in „Contre la nouvelle cinéphilie“, Cahiers du cinéma, 1978.

ästhetische zusammengefügt werden. Die cinéophile Beziehung zum Film ist eine leidenschaftliche, aber sie ist vor allem eine, bei der der Zuschauer *ich* sagen kann und dadurch die enunziative Instanz markiert. Das immer anwesende *ich* – so kann man in Anlehnung an Barthes<sup>22</sup> behaupten – konstruiert sich angesichts eines flüchtigen, schnell abwesenden *Films*.

Dieser einzigartigen Beziehung zwischen Zuschauer und Film (privat, unverwechselbar) entspringt ein wichtiger Teil der vom Cinéphilien empfundenen Nostalgie. Die cinéophile Erfahrung wird demzufolge als Episode der eigenen Biographie der Protagonisten thematisiert, nicht selten in Filmen selbst. Einige der ersten Werke der *Nouvelle Vague* greifen auf cinéophile Topoi zurück und setzen sie demonstrativ als Teil eines größeren Narrativs in Szene. Jean-Luc Godard lässt beispielsweise in *À bout de souffle* (1960) Jean Paul Belmondo durch die Nachahmung Humphrey Bogarts sich in die Filmgeschichte einschreiben, während Truffaut in *Les 400 coups* (1959) Elemente seiner eigenen cinéphilen Kindheit in Antoine einfließen lässt, als er z. B. Fotos aus den Schaukästen eines Kinos stiehlt.

Ab den 1970er Jahren findet allerdings zunehmend eine Aufarbeitung der cinéphilen Geschichte statt, als diese Generation auf ihre eigene Biographie zurückblickt und sich intensiver diesem Thema zuwendet. Filmisch greifen François Truffaut oder Bernardo Bertolucci auf die eigene Biographie in *La Nuit Américaine* (1973) und *The Dreamers* (2003), Giuseppe Tornatore auf die cinéophile Erfahrung einer früheren Generation in *Nuovo cinema Paradiso* (1988) zurück. Luc Moulet, während der frühen sechziger Jahre Filmkritiker bei den *Cahiers du cinéma*, widmet seinen Film *Les sièges de l'Alcazar* (1989) der Rekonstruktion der cinéphilen Rituale des Filmkritikers/Cinéasten und versucht zugleich, die Ahistorizität des cinéphilen Moments festzuhalten.

Susan Sontag spricht in ihrem bereits erwähnten Artikel von einer Cinéphilie, die „was both the book of art and the book of life“<sup>23</sup>, während der britische Filmkritiker Peter Wollen diese Bindung zwischen Kino und Leben dramatischer sieht, indem er behauptet, die Cinéphilie sei eine „obsessive infatuation with film, to the point of letting it dominate your life“<sup>24</sup>. Eingeschrieben in diese Darstellung der cinéphilen (und eigenen) Geschichte sind auch oft die Entwicklungen in der eigenen Beziehung des Zuschauers mit dem Liebesobjekt, mit

---

22 Vgl. Barthes, 1984, S. 27.

23 Sontag, 1996, S. 60.

24 Wollen, 2002, S. 5.

dem Kino; Entwicklungen, die häufig mit tiefen und schmerzlichen Einschnitten einhergehen:

[N]o es un paso que se efectúe sin dejar un trauma destinado a marcarnos para siempre: es la nostalgia por la maravillosa sensación de aquella primera vez; es el adiós al prodigioso, inexplicable flechazo cuyo impacto nunca se verá anulado por las ventajas de la comprensión.<sup>25</sup>

Der spanische Schriftsteller Terenci Moix bezieht sich hier indirekt auf die Geburt der *Film Studies* aus dem Geiste der Cinéphilie: Betrachtet man die Entwicklung nicht nur der filmkritischen Diskurse ab den 1970er Jahren, sondern auch filmtheoretischer Positionen, sind allerdings auch Gemeinsamkeiten zu kommentieren, welche die Verbindungen zwischen Cinéphilie, *Film Studies* und jenem Blick in die Vergangenheit auf ungewöhnliche Art beleuchten.

### **Moderne Cinéphilie: Theorie, Politik und ein Rückblick auf die eigene Vergangenheit**

Um das symbolische Jahr 1968 ergaben sich eine Reihe von Modifikationen im cinéphilen Diskurs, die seine ursprüngliche Natur entscheidend hinterfragten: das Aufkommen der Neuen Kinos, die erfolgreiche Durchsetzung des Fernsehens oder die Fragmentierung des Publikums zählen sicherlich dazu. Es ist allerdings jene ‚Politisierung des Wissens‘ sowie die ‚Psychoanalysisierung des [cinéphilen] Begehrens‘<sup>26</sup>, welche die Entwicklungen in dieser Periode am tiefsten prägten. Die totale Immersion des Zuschauers in die diegetische Welt, die von den klassischen filmischen Erzählformen angestrebt wird, wird in dieser Periode, innerhalb eines neuen filmtheoretischen Paradigmas, immer kritischer betrachtet. Und das geschieht als Teil eines Ansatzes, welcher auf die ideologischen ‚Gefahren‘ aufmerksam macht, die hinter dem institutionellen Repräsentationsmodus (N. Burch) im klassischen Kino lauern und sich hinter einer auf den ersten Blick ‚durchsichtigen‘ filmischen Grammatik verstecken.

Der cinéphile Diskurs wird hierdurch theoretischer und systematischer. Seine Argumentationsformen in der klassischen Periode (leidenschaftlich, nicht reflexiv, oft nicht begründet, sich zum großen Teil auf *auteur*-Prinzipien stützend) sollten im Laufe der späten 1960er Jahre einer anderen Diskursform ihren Platz lassen, die sich in den wichtigsten filmkritischen Publikationen durchsetzen und die Debatte in den aufkommenden *Film Studies* entscheidend bestimmen

---

25 Moix, 1993, S. 477f.

26 Vgl. Elsaesser, 2005, S. 40.

sollten. Die Entstehung dieser akademischen Disziplin im Laufe der 1970er und 1980er Jahre verweist allerdings auch auf klare personelle und institutionelle Kontinuitätslinien mit der cinéphilen Tradition<sup>27</sup>. Die Analyse (kritisch, objektiv, wissenschaftlich) ersetzt jedoch die Faszination (leidenschaftlich, a-kritisch, laienhaft), die beginnt, als etwas Vergangenes, Naives und, im Zuge einer wachsenden Politisierung des Diskurses, als zunehmend irrelevant gesehen zu werden. Die wachsende Distanz zu den originären Positionen ist in dieser Periode so stark geprägt, dass einige Autoren sie als das Ende der Cinéphilie verstehen. Dieses Ende läuft parallel zum Niedergang ihrer populärsten Ausprägungen und ihrer publizistischen Anziehungskraft. Es geht hiermit um einen Prozess, der in der Entwicklung der wichtigsten Publikationen dieser Zeit am besten reflektiert ist: In Frankreich verliert beispielsweise die ‚Bibel‘ der klassischen Cinéphilie, die *Cahiers du cinéma*, einen Großteil ihrer Leserschaft. Die intellektuellen Strömungen des Marxismus, der Psychoanalyse oder der Semiotik, die damals in Mode waren, prägten eine manchmal schwer zu verstehende filmtheoretische Sprache, welche die Existenz der Hefte gefährden sollte. Diese breiteten einerseits ihren Einfluss auf den angelsächsischen Kulturkreis aus – wie die Entwicklung von *Screen* in Großbritannien während jener Jahre zeigt; ihre Verkaufszahlen sinken andererseits auf die 3000 Exemplare monatlich um 1973. Der Fall *Cahiers* ist nur ein Beispiel; dennoch steht es hier symptomatisch für das Ende einer Epoche: „En effet, lorsque le cinéophile, touché à mort en 68, se réveille de son rêve iconoclaste, la télévision et la publicité ont déjà envahi le domaine des images, du ‘tout image’ comme le disaient alors les médias admiratifs et inquiets.“ Mitte der 1970er Jahre, fährt de Baecque fort<sup>28</sup>, ist das ‚cinéphile Kino‘ deutlich ein Minderheitenphänomen geworden.

Neben Politisierung und Theoretisierung weist die cinéphile Debatte in dieser Phase der 1970er Jahre eine wachsende Metadiskursivität auf. Die cinéphile Generation, die in den 1950er Jahren die Filmklubs und Kinematheken besuchte und die Magazine konsumierte, begann nun, auf ihre eigene Vergangenheit zurückzublicken. Der cinéphile Diskurs wird in diesen Jahren immer mehr zu einem Diskurs über die *Cinéphilie*, der immer mehr als Trauerfeier für eine vergangene Epoche inszeniert wird. So werden die 1970er Jahre gewiss zu einem Jahrzehnt der Theoretisierung und Entfremdung für die Cinéphilie, die nun in anderen Formaten und durch andere Medien verbreitet wird; aber auch eine

27 Siehe Elsaesser, 2007, in Bezug auf England, oder Marie, 2007, im französischen Fall.

28 De Baecque, 2003, S. 375.

Periode der Rekonstruktion einer Vergangenheit (der eigenen Jugend, der cinéphilen Rituale), die sich zwischen Gedächtnis und Geschichte platziert hat.

Dennoch weisen sowohl die Theoretisierung als auch die wachsende Beschäftigung mit der eigenen cinéphilen Vergangenheit trotz ihrer ganz verschiedenen epistemologischen Rahmen eine ähnliche Basis auf.

In den bereits erwähnten Erinnerungen François Truffauts an seine eigene cinéphile Biographie sind einige dieser Topoi zu finden. Hier fährt er fort in der Beschreibung seiner Gefühle im Kinosaal:

Ich bezahlte dieses große Vergnügen also mit argen Bauchschmerzen, Magendrücken, Angst im Kopf und Schuldgefühlen, die die von dem Schauspiel ausgelösten Gefühlsbewegungen natürlich nur noch steigerten. [...] Das Kino wirkte in diesem Abschnitt meines Lebens wie eine Droge.<sup>29</sup>

Jean Douchet sollte Jahre später auf einige dieser Topoi zurückkommen, um seine eigene cinéphile Biographie zu rekapitulieren:

Once this liking [die Cinéphilie] has become life itself, then you are a cinephile. At the same time a peculiar ritual, a ceremony, also takes shape. Every cinephile takes an immense pleasure in this masochistic rite, organised around an ecstatic suffering: his or her position before the screen. They want to shatter this position as a spectator and 'enter into the screen'. But this is impossible, and they stay in their seat. This primitive, indispensable, vital place is a source of suffering.<sup>30</sup>

„Droge“, „Zeremonie“, „in die Leinwand eintauchen“ („The desire to lose yourself“ schrieb S. Sontag in dem oben zitierten Aufsatz), „Ritual“, „Hort der Träume“ und natürlich „immenser Genuss“ sind nur einige der Allgemeinplätze, die häufig in diesen und anderen ähnlichen Texten auftauchen und auf andere Beispiele cinéphiler Reflexion hinweisen. Beim genaueren Hinsehen zeigen sich sowohl viele dieser Schlüsselbegriffe der so genannten *Screen Theory* seit den 1970er Jahren – Konzepte wie ‚*plaisir visuelle*‘, ‚*scopophilia*‘, ‚*suture*‘, ‚*gaze*‘ – als auch die Rezeptionsformen, die hier impliziert werden, einen ähnlichen dialektischen Kern: einerseits die cinéphile, leidenschaftliche Beziehung zur filmischen Narration und andererseits die kritischen Implikationen, die mit dieser nicht autonomen (und a-kritischen) Subjektvorstellung einhergehen. Unter all diesen Konzepten ist es das *dispositif*<sup>31</sup>, das am besten diese Kontinuitätslinie zwischen Cinéphilie und *Screen Theory* veranschaulicht; eine Linie, die von der cinéphilen Zuschauerfaszination bis zu theoretischen Diskursen post-1968 führt: Der

29 Truffaut, 1979a, S. 11, 12.

30 Douchet, Stand 19.07.2014.

31 Siehe Baudry, 1975.

französische Theoretiker Jean-Louis Baudry erfasst, systematisiert (und kritisiert) einen bestimmten Rezeptionsmodus, welcher eine architektonische Disposition, eine bestimmte Beziehung des Zuschauers zur fiktionalen Narration oder zu den Ritualen um den Kinobesuch einschließt. Sich auf das platonische Höhlengleichnis stützend, beschreibt er die Rezeption als einen psychologischen Prozess des totalen sich-Hingebens, sich-Vergessens, bei dem der Zuschauer seinen kritischen Sinn, seine Distanz zur Narration vergisst. Die filmische Erfahrung wird hierdurch abstrahiert und systematisiert. Das Echo einer cinéphilien Konsumform ist hier evident – und Ähnliches geschieht bezüglich der oben genannten Begriffe ‚*suture*‘, ‚*scopophilia*‘ oder ‚*gaze*‘. Die theoretischen Annahmen hinter diesen Konzepten werden, indem sie einen faszinierten, passiven Zuschauer voraussetzen, allerdings zugleich kritisch reflektiert.

## Fazit

Von der Annahme ausgehend, dass die Vervollständigung der kinematographischen Erfahrung jenseits der Leinwand liegt, oft in denjenigen Texten, die eine Rezeption des Films und eine Reaktion auf dessen Wahrnehmung reflektieren, habe ich hier die Möglichkeiten einer (kinematographischen) Medienspezifik auf der Basis ihrer Intermedialität erörtert. Als roter Faden diene diesen Überlegungen die Idee, dass diese (literarische, filmische) Erweiterung der kinematographischen Erfahrung von einem Blick auf die Vergangenheit begleitet wird, der weiter über den seit den 1990er Jahren immer häufiger formulierten ‚Niedergang des Kinos‘ zurückreicht.

In einem ersten Teil zeigt die Auseinandersetzung mit einer klassischen cinéphilien Epoche, wie diese Beschäftigung mit der Vergangenheit hauptsächlich anhand bestimmter Argumentationsstrategien (*politique des auteurs*), sowie filmhistorischer und kultureller Umstände zu erklären ist. In einem zweiten Teil rückte die Untersuchung einer Phänomenologie des cinéphilien Blicks in den Vordergrund. Die cinéphilien Momente, die in den klassischen cinéphilien Texten der 1950er und 1960er Jahre zu finden sind, wurden als zentrale Aspekte jenes Diskursstranges interpretiert, in dem die Cinéphilien ihre eigene Vergangenheit thematisieren. Sie wiesen auf einen nostalgischen cinéphilien Kern hin, der – weil privat und unübertragbar – die vergangene filmische Erfahrung als Teil der eigenen Biographie versteht.

Diese Momente, bei denen der Zuschauer sich in der Materialität des Bildes verliert, verweisen auch auf die Grenzen des Mediums selbst: Die Sprache kann nur diese Augenblicke andeuten, jene exemplarisch auflisten, bei denen die cinéphilie Erfahrung entsteht.



Diese Auffassung der (Zuschauer-)Erfahrung taucht allerdings nicht nur innerhalb der filmkritischen Texte auf, die als klassisch cinéphil bezeichnet werden können. Sie hat auch, trotz verschiedener epistemologischer Voraussetzungen, den filmtheoretischen Diskurs um die *Screen Theory* seit den frühen siebziger Jahren entscheidend geprägt. Indem dieser Diskurs (anhand spezifischer Termini wie beispielsweise *dispositif*) eine a-historische ideale Form des Filmkonsums thematisiert, greift er auf Topoi zurück, die Bestandteil der cinéphilen Erfahrung waren und die gerade zu jener Zeit (ab den 1970er Jahren) immer wieder in verschiedenen Medien autobiographisch reflektiert wurden. Filmkritische oder -theoretische Texte, Romane oder Filme entfalten somit einen von Faszination und Verlust geprägten cinéphilen Blick auf die Vergangenheit, der die Abwesenheit heraufbeschwört und diese als Teil der eigenen Erfahrung konstruiert. Unvermeidlich ist in diesem Zusammenhang ein letzter Hinweis auf Barthes: „Die Abwesenheit dauert an, ich muß sie ertragen. Also manipulierte ich sie [...]“.<sup>32</sup>

## Literatur

- Barthes, Roland: „Le troisième sens“, *Cahiers du cinéma*, Nr. 222, Juli 1970, S. 12-19.
- Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a. M., 1986.
- Baudry, Jean Louis: „Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité“, in: *Communications* Vol. 23, Nr. 23, 1975, S. 56-72.
- Cheshire, Godfrey: „The Death of Film/The Decay of Cinema“, New York Press, 30.12.1999. <http://nypress.com/the-death-of-film-the-decay-of-cinema/> (Stand 19.07.2014)
- De Baecque, Antoine/Frémaux, Thierry: „La cinéphilie ou l'invention d'une culture“, *Vingtième Siècle*, 46, 1995, S. 133-142.
- De Baecque, Antoine: *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, 2003.
- Douchet, Jean: „Constructing the gaze: an interview with Jean Douchet. By Antoine de Baecque and Christian-Marc Bosséno“, *Framework. The Journal of Cinema and Media*, Nr. 42. <http://www.frameworkonline.com/Issue42/42jd.html> (Stand 19.07.2014)

---

32 Barthes, 1986, S. 30.

- Elsaesser, Thomas: „Cinephilia or the Uses of Disenchantment“, in: Valck, Marijke de/Hagener, Malte (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, 2005, S. 27-43.
- Elsaesser, Thomas: „Von der Filmwissenschaft zu den Cultural Studies und zurück: der Fall Großbritannien“, *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2, 2007, S. 85-106.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, London, 1991.
- Jovanovic, Stefan: „The Endings of Cinema: Notes on the Recurrent Demise of the Seventh Art. Part 1 & 2“, *Offscreen*, April, 2003.
- Keathley, Christian M.: *Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*, Bloomington, 2006.
- Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, 1986.
- Marie, Michel: „Die Filmwissenschaft in Frankreich und der langsame Prozess ihrer Institutionalisierung“, *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2, 2007, S. 107-111.
- Moix, Terenci: *El beso de Peter Pan*, Barcelona, 1993.
- Mourlet, Michel: „Sur un art ignoré“, *Cahiers du cinéma*, Nr. 98, August 1959, S. 23-37.
- Oliver, Jos: „Ecos de la Nouvelle Vague. Influencias teóricas sobre la crítica española“, in: Heredero, Carlos F./Monterde, José Enrique (Hg.): *En torno a la nouvelle vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, 2002, S. 377-390.
- Reynolds, Simon: *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*, Mainz, 2012.
- Skorecki, Louis: „Contre la nouvelle cinéphilie“, *Cahiers du cinéma*, Nr. 293, Oktober 1978.
- Sontag, Susan: „The Decay of Cinema“, *The New York Times*, 25.02.1996, S. 60-61.
- Truffaut, François: „Wovon träumen die Kritiker?“, in: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*, München, 1979a, S. 11-30.
- Truffaut, François: „Jean Vigo. Mit 29 Jahren ist Jean Vigo gestorben“, in: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*, München, 1979b, S. 31-36.
- Truffaut, François: *Briefe 1945-1984*, hg. v. Robert Fischer, München, 1990.

Tubau, Ivan: *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: La gran controversia de los años sesenta*, Barcelona, 1983.

Willemen, Paul: *Looks and Frictions*, Bloomington, 1994.

Wollen, Peter: „An Alphabet of Cinema“, in: *Paris Hollywood. Writings on Film*, London, 2002, S. 1-21.



**Bild-Text-Beziehungen in der  
Literatur des 20. Jahrhunderts  
Les rapports image/texte dans la  
littérature du 20<sup>e</sup> siècle  
The Relationship between Image and  
Text in 20<sup>th</sup>-Century Literature**



Michele Vangi

# **Familienalben und Sonderzeichen. Die Fotografie und das biographische Schreiben Georges Perecs und W. G. Sebalds**

## **Abstract**

Ever since Marcel Proust many writers have made use of private photography as an instrument of autobiographical (re)construction. In doing so, the involvement with photography is likely not only to be instrumental, but also to contain a reflection on the medium: On the one hand, the writers ponder on the contribution which photography makes to the multimedia culture of remembrance of the 20<sup>th</sup> century; on the other hand, they reflect on what it is to make photography a unique reproduction technique.

Referring particularly to two authors – Georges Perec and W. G. Sebald – this essay addresses a crucial question regarding the relationship between literature and photography: Should photography be seen as only one of many media stimulating remembrance and thus contributing to the culture of remembrance of the past century or does it represent an exceptional paradox by means of its “illogical” persistence of the referent?

## **1. Autobiographisches Schreiben und Fotografie: Heteronomie und Referentialismus**

Es wird im Folgenden der Versuch unternommen, zwei literarische Umgangsmodalitäten mit der Fotografie zu definieren, die als Heteronomie und Referentialismus bezeichnet werden. Beide kommen mit unterschiedlicher Gewichtung bei den Autoren vor, die im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen: Georges Perec und W. G. Sebald.

Bei der Modalität der Heteronomie wird die Fotografie zum Stützpunkt einer Narration, bei der sich die individuelle Geschichte in die Familiengeschichte einfügt und dadurch ein Kontinuum mit der Makrohistorie bildet. Dabei wird das fotografische Bild nicht autonom, sondern als Praktik wahrgenommen, die wiederum ihre Aussagekraft aus dem „Dialog“ mit weiteren medialen und

diskursiven Praktiken gewinnt. Der Heteronomie liegt schließlich die Einordnung der Bilder in einen diskursiven Rahmen zugrunde.

Ein wichtiges materielles Instrument dieser Einordnung ist zum Beispiel das Familienfotoalbum.<sup>1</sup>

Vielen Schriftstellern, die sich an ein (auto)biographisches Prosawerk machen, bietet die Reihenfolge eines Fotoalbums ein Archiv an Informationen sowie einen ersten „Rekonstruktionsvorschlag“ an: Die ordentliche Systematik einer fotografischen Sammlung, die das Chaotische in den Schubladen beseitigt und chronologischen oder thematischen Kriterien folgt, erinnert tatsächlich an eine erzählerische Syntax, die einen vielfältigen Stoff formt. Dieser Parallelismus wird außerdem durch die ähnliche materielle Beschaffenheit der Formate des Buchs und des Fotoalbums hervorgerufen.

Nicht nur Fotoalben sind dieser diskursiven Einordnung dienlich, sondern weitere materielle Aspekte, denen der Autor Informationen über seine Vergangenheit abgewinnen kann: der Bildträger (das Entwicklungspapier), eventuelle Inschriften auf der Rückseite des Fotos, Hinweise auf den Fotografen, die Inszenierung des abgebildeten Sujets usw.

Diese Modalität, die vor allem bei Georges Perec wirksam ist, wird besser verständlich, wenn sie historisch als Teil einer theoretischen Strömung gesehen wird: Ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre setzte eine theoretische Konjunktur ein, welche den „artefakten“ Charakter der Fotografie behauptete. Eine Vielzahl soziologischer, marxistischer, semiotischer, feministischer und diskursanalytischer Ansätze teilten trotz der Unterschiede folgende Auffassung: Es ist sinnlos, über eine Essenz der Fotografie zu reden, „da [die Fotografie] keine Identität besitzt, keine Eigenart, keine spezifische Bedeutung unabhängig von derjenigen, die ihr in den kulturellen, gesellschaftlichen und institutionellen Kontexten ihrer vielfältigen Einsätze zugewiesen wird“.<sup>2</sup> In diesem theoretischen Rahmen wurde die private Fotografie überwiegend als soziale Praxis erfasst, d. h. ihre Anwendungen – z. B. das Familienporträt und das Hochzeitsfoto – werden als rituelle Momente eines sozialen Protokolls betrachtet, das es zu stabilisieren gilt. Diese theoretische Konjunktur wurde von der Forschung von Pierre Bourdieu maßgeblich beeinflusst, der 1965 die Ergebnisse einer empirischen Untersuchung

---

1 „L'album n'est pas seulement l'image formalisée de la famille, il contient le récit subjectif d'une unité invisible, manifeste aux yeux du seul organisateur de l'album“. Frizot, „Les Rites et les usages. Clichés pour une mémoire“, 1994, S. 747-754.

2 Holschbach, Susanne: Einleitung zu Wolf, 2003, S. 7-23, hier S. 7.



über den Umgang mit Fotografien in verschiedenen Schichten der französischen Gesellschaft analysiert hatte.<sup>3</sup>

Was für die vorliegende Reflexion über das Verhältnis zwischen autobiographischem Schreiben und privater Fotografie relevant ist, ist diese Auffassung der Fotografie als offenes „heteronomes“ System, als *langage parmi les langages*: Der Fotografie wird ein Autonomiestatus abgesprochen, und nur durch ihre Einbettung und ihren Dialog mit anderen sozialen Diskursen und medialen Praktiken wird sie sozialgeschichtlich aussagekräftig.

In der zweiten Modalität – derjenigen des Referentialismus – mit der sich die Autoren beim biographischen Schreiben auf die Fotografie beziehen, wird die Fotografie zum Medium der Einzigartigkeit.

Der Referentialismus besteht im Grunde darin, dass sich der Autor einer Erfassung der Fotografie als rein historisch und sozial bedingtes Abbildungsverfahren entzieht und sie als Abbildungsmedium der Einzigartigkeit des *Referenten* betrachtet. Von der aufmerksamen Betrachtung des Bildes verspricht er sich eine Art „Erleuchtung“ hinsichtlich des – meist verborgenen – Charakters eines Individuums oder hinsichtlich der eigenen Person.

Diese Umgangsform mit dem Fotografischen zeigt sich meistens – etwas schematisierend – im biographischen Schreiben auf zweierlei Weise: Sie kann sich durch die Suche nach Ähnlichkeiten zwischen dem Autor und einzelnen „besonderen“ Verwandten äußern – die sogenannten „Sonderlinge“ der Familie – sie kann aber auch eine Analyse der eigenen Kindheitsfotos sein, indem nach Sonderzeichen gesucht wird, die als Vorboten der einzigartigen Individualität des Autors dienen.

Der Referentialismus wird – wie die Heteronomie – auch durch die Einbettung in die Fototheorie des ausgehenden 20. Jahrhunderts besser verständlich. Man denke hier an *Die helle Kammer* von Roland Barthes, den bekannten Essay, der aus der letzten Phase seiner theoretischen Produktion stammt. In einer ersten Phase seiner vielfältigen Auseinandersetzung mit dem fotografischen Medium hatte Barthes versucht, die Fotografie in Wissenssysteme wie den Marxismus, die Semiotik und die Wahrnehmungspsychologie einzuordnen. In der letzten Phase tritt hingegen der Körper als Erkenntniszentrum in den Vordergrund, und die Fotografie wird dementsprechend immer mehr als physische Emanation des Referenten verstanden. Der Begriff der Emanation geht dabei jedoch nicht vom unmittelbaren, physischen Kontakt zweier Körper aus, sondern von einer Übertragung mittels „Strahlen“, die von einem realen Objekt entsprungen sind,

---

3 Vgl. Bourdieu, 1965.

das einmal vor der Kamera gestanden hat. Mit seinem Insistieren auf das „Dagewesensein“ als das wesentliche Merkmal der Fotografie, richtet Barthes seine Aufmerksamkeit (und die einiger Fototheoretiker nach ihm) auf die paradoxe Zeitdimension der Fotografie, die einerseits die Anwesenheit des Referenten in der Abbildung bestätigt, andererseits auf seine Abwesenheit und somit auf seine Vergänglichkeit verweist.<sup>4</sup>

Barthes war sich dessen bewusst, dass sein „referentialistischer“ Ansatz nicht dem aktuellen Stand der Fototheorie entsprach:

La mode, aujourd'hui, chez les commentateurs de la Photographie (sociologues et sémiologues), est à la relativité sémantique : pas de « réel » (grand mépris pour les « réalistes » qui ne voient pas que la photo est toujours codée), rien que de l'artifice : Thésis, non Physis ; la Photographie, disent-ils, n'est pas un analogon du monde ; ce qu'elle représente est fabriqué [...].<sup>5</sup>

Mit den „Kommentatoren“ sind die Vertreter der bereits erwähnten Tendenzen gemeint, denen es weniger um die ontologische Paradoxie der fotografischen Abbildung geht, sondern vielmehr um die Entlarvung der sozial-, historisch- und machtbedingten Konstruktionen, die „hinter der Fotografie“ am Werk sind. Meine These, die ich überwiegend anhand meiner Sebald-Lektüre (Kapitel 3) darlegen werde, ist, dass Barthes' „referentialistischer“ Ansatz – welcher die Fotografie als einziges Medium betrachtet, das die Ausstrahlung des Referenten abbilden kann – in der zeitgenössischen Literatur wieder an Aktualität gewinnt.

## 2. Private Fotografie als Mittel zur Identitätsrekonstruktion bei Georges Perec

### 2.1. Erinnerung und autobiographisches Schreiben

Für Georges Perec ist die „graue Zone“ seiner ersten Lebensjahre von existentieller Bedeutung, da sie mit den einzigen Erinnerungen an seine Eltern verbunden ist, die während des zweiten Weltkriegs an der Front und in einem Konzentrationslager ums Leben gekommen sind.

---

4 Geoffrey Batchen unterscheidet in der angelsächsischen Fototheorie ab den 1970er Jahren zwischen einer postmodernen Auffassung, die der Fotografie jegliche eigenständige Identität abspricht, indem er sie auf ihren Entstehungskontext reduziert, und einer formalistischen Tendenz, die sich um eine Definition der besonderen Merkmale der Fotografie als Medium bemüht. Vgl. Batchen, 1999, S. 4-21.

5 Barthes, 1980, S. 136-138.

Die wenigen vergilbten Fotografien, die der Schriftsteller von seinen Eltern besitzt, stellen ein unentbehrliches Hilfsmittel dar, mit dem er seine wenigen Erinnerungen mit den historischen Dokumenten, die er zusammengetragen hat, und mit Auskünften von Zeitzeugen kombinieren kann.

In einem Arbeitsheft notiert Perec:

2 Août 1970.

Par où commencer ? Presque en désespoir de cause, j'ai fini par trouver au milieu de mes dossiers un album de photos dont j'ai extrait les 7 plus anciennes. Je les ai examinées longuement, grossissant même quelques détails à l'aide d'un compte-fils [...].

La première photo est une photo d'identité de ma mère [...] peut-être prise avant son mariage.

Ma mère a une lourde chevelure sombre qui retombe en cascades sur ses épaules et dont le devant légèrement gonflant est maintenu par une barrette.

Elle est de profil. Son nez n'est pas très joli. Elle porte du rouge à la lèvre et des boucles d'oreilles ; elle est vêtue d'un corsage à pois et d'une sorte de gilet en soie noire transparente maintenu sur la gorge par une grosse broche ronde.<sup>6</sup>

Die Beschreibungen einiger dieser Fotos aus den Familienalben, die stets akribisch durchgeführt werden, fließen in Perecs Roman *W ou le souvenir d'enfance* ein, der sein Projekt in die Tat umsetzt, über seine ersten Lebensjahre und über seine Eltern zu schreiben.<sup>7</sup>

Auslöser dieses Projekts ist die Absicht, die „dunkle Zone“ der ersten Lebensjahre aufzuklären, die durch Verblässen der Erinnerung sowie durch eine – zum Teil sozial bedingte – (Selbst)Tabuisierung verursacht worden ist:

« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. [...] J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps.<sup>8</sup>

Die Makrogeschichte, die „Histoire avec la grande hache“, soll nach der Absicht des Autors in den Hintergrund treten und zum Subtext der eigenen Kindheit und der eigenen Familiengeschichte in den Kriegsjahren werden, die an individueller Prägnanz gewinnen soll.

Die fotografischen Bilder werden zum Stützpunkt dieses schwierigen Unterfangens, wie vereinzelte Lichter auf dem Weg durch die Dunkelheit.

6 Perec, 1993, S. 32.

7 Vgl. Perec, 1975, hier Kap. VIII, S. 41-59 und Kap. X, S. 67-78, ab jetzt abgekürzt durch: WSE, Seitenzahl.

8 WSE, S. 17.

Abb. 1: *Percé als Kind neben seiner Mutter in: «magazine littéraire» 1993/316, S. 34*



Die Analyse der Fotografien, die in *W ou le souvenir d'enfance* nicht reproduziert werden, ähnelt der philologischen Rekonstruktion eines lückenhaften Textes: Ein „Datengewebe“ wird – unter der Lupe – geduldig entziffert, und die daraus entstehenden Informationen werden mit den fragmentarischen oder sogar täuschenden, mentalen Bildern verglichen. Die Orte, an denen die Bilder gemacht worden sind, geben dem Autor Gewissheit über die Etappen dessen, was Percé seinen „persönlichen Exodus“ nennt, als die Judenverfolgung im besetzten Frankreich seine Familie zunächst in das Versteck, dann in die Flucht in die befreite Zone und abschließend zur tragischen Auflösung führte. Details wie die Bekleidung der Abgebildeten geben zudem Auskunft über die Epoche, aus der eine Fotografie stammt: ein Foto, das die Mutter im Parc Montsouris zeigt und auf dem sie vollkommen in Schwarz gekleidet ist („Son visage est la seule tache claire de la photo“),<sup>9</sup> kann nur 1940 unmittelbar nach dem Tod des Vaters gemacht worden sein. Raum und Zeit werden durch Spuren und Indizien zusammengewoben: Es sind vor allem die Gegenstände und die Details des Alltagslebens (des *Infra-ordinaire*), denen – wie in vielen Werken Percés – literarische Relevanz zukommt. Diese Relevanz erhalten die Gegenstände durch ihre Klassifizierung und Einordnung in eine formelle Struktur.

Die Sammlung, die Liste, das Inventar und das Album spielen als formgebende Prinzipien in Percés Werk eine wichtige Rolle: Dies ist sowohl bei seinen

<sup>9</sup> Ebd., S. 78.

bekanntesten Romanen wie *La Vie mode d'emploi* der Fall (z. B. 51. Kapitel)<sup>10</sup> als auch bei Einzelstudien wie beispielsweise einem Ordner, den er *l'herbier des villes* nannte, in dem er einfach Alltagsgegenstände nach Datum und Ort sammelte: Broschüren, Postkarten, Gas- und Stromrechnungen, Quittungen, Notizen, Briefe, Telegramme, usw. Bei dieser katalogisierenden Haltung darf ein spielerischer Zug nicht fehlen: wie es sich im *Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mille neuf cent soixante-quatorze* zeigt.<sup>11</sup>

In Perecs autobiographischem Projekt zeigt sich die Fotografie insofern als aussagekräftig, da sie mit anderen Aufschreibesystemen des Gedächtnisses (auch des kollektiven Gedächtnisses wie z. B. dem Film) interagiert. Sie ist deshalb – meinem bereits genannten Definitionsvorschlag folgend – als heteronomes System zu bezeichnen.<sup>12</sup>

Interessanterweise erweist sich jedoch diese sorgfältige Rekonstruktion, deren Bestandteil die Beschreibung der Fotografie ist, als unzulänglich, und trotz der langjährigen Bemühungen um eine Erzählung seiner Kindheit hat Perec nicht den Eindruck, zu einem zufriedenstellenden Resultat gekommen zu sein:

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible [...] : je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes.<sup>13</sup>

Die Überwindung dieses Engpasses liegt für Perec in der Entdeckung der versteckten Verknüpfung, die zwischen seiner Kindheit und seiner literarischen „Berufung“ besteht. Es gibt keinen Gegensatz zwischen autobiographischer Rekonstruktion und Literatur, keine Dichotomie zwischen *Souvenir* und *Écriture*. Zu dieser Konklusion kommt Perec durch das zufällige Auftauchen der *Histoire de W* aus seinem Gedächtnis, einer fiktiven Geschichte, die er mit 13 Jahren erfunden hatte. Es handelt sich dabei um eines der ersten literarischen Projekte, das Perec – und dies ist ein keineswegs irrelevantes Detail – gleich nach seinen ersten Lebensjahren (den Kriegsjahren 1936-1945) konzipiert aber nicht realisiert hatte. Er entscheidet sich, diese Geschichte wieder zu erzählen und zum großen Teil neu zu erfinden: Es ist die Geschichte einer Gesellschaft, die auf einer kleinen Feuerland-Insel lebt und deren Leben nach der Organisation und Durchführung

---

10 Vgl. Perec, 1978, S. 279-286.

11 Vgl. Perec, 1989, S. 97-106.

12 Über das Verhältnis zwischen autobiographischem Schreiben und Fotografie bei Perec (ausgehend jedoch vom Text *Lieux*) vgl. Nannicini, 2011, S. 73-89.

13 WSE, S. 63.

von sportlichen Wettkämpfen ausgerichtet ist. Diese merkwürdige Geschichte kombiniert er alternierend mit der bereits erwähnten autobiographischen Rekonstruktion, und *W ou le souvenir d'enfance* schreitet somit auf zwei narrativen Schienen fort, die sich nur scheinbar nicht kreuzen.<sup>14</sup> Dem Leser ist jedoch von Anfang an klar, dass die Geschichte der Gesellschaft auf der kleinen Pazifik-Insel eine allegorische Funktion erfüllt und dass sie – wie Perec antizipiert – „wenn nicht die Geschichte zumindest eine Geschichte meiner Kindheit war“.<sup>15</sup>

Durch eine gut dosierte Steigerung zeigt sich in der in sich geschlossenen und effizient nach ihren olympischen Regeln lebenden Gesellschaft tatsächlich eine Allegorie des nationalsozialistischen Grauens oder im Allgemeineren aller scheinbar zivilisierten und technisch entwickelten Gesellschaften, die hinter der Fassade der freien Konkurrenz zwischen den Individuen ein System kaschieren, das auf deren Peinigung und Unterwerfung beruht: *W* ist also eine Dystopie, die die totalitären Züge moderner Gesellschaften, von denen Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* schreiben, mit der grausamen Genauigkeit des Bestrafungsapparats, den Kafka in seiner Erzählung *In der Strafkolonie* beschreibt, kombiniert. Das brutale Erziehungssystem von *W* wird minutiös beschrieben: Es sollen aus den Jugendlichen Athleten werden. Sie werden den Familien entrissen und in den Trainingslagern tagtäglicher Gewalt und Entbehrungen ausgesetzt: Nicht nur Anspielungen auf das organisierte Grauen der Konzentrationslager, sondern auch auf die traumatischen Trennungen, die die ersten Lebensjahre des Autors geprägt haben, sind leicht erkennbar.

Durch diese narrative Struktur, bei der die fiktive Geschichte die Autobiographie allegorisch transzendiert, bezieht Perec über das Verhältnis zwischen Erinnerungen und Literatur Stellung: Schließlich hängt sein Impuls zum literarischen Schreiben mit den Verletzungen seiner frühen Jahre – mit den „Rissen“ in seiner Biografie – eng zusammen:

Je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombres au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce que ils [mes parents] ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.<sup>16</sup>

---

14 Wie „spinnennetzartig“ die Erzählstränge miteinander verwoben sind – vor allem aus der Perspektive der Raumstruktur des Romans – zeigt Barbara Kuhn, 2012, S. 203-226.

15 Vgl. WSE, S. 18.

16 Ebd., S. 63-64.

## 2.2. Nicht nur heteronom: Fotografie vs. *Ordre du discours*

Die Aussagen des Autors in *W ou le souvenir d'enfance* werfen zwar ein Licht auf das Verhältnis zwischen *Souvenir* und *Écriture*, es bleibt aber dennoch die Frage nach dem Spannungsfeld *Souvenir-Écriture-Photographie* unbeantwortet. Ist der biographische Teil des Romans, in dem sich Perec der Erinnerungen sozusagen funktionell bedient, so „neutral“ im Sinne von lediglich „informativ aussagekräftig“, wie die anfangs illustrierte dokumentarische Verwendung der privaten Fotografie zu bestätigen scheint?

Eine aufmerksame Betrachtung der Fotobeschreibungen führt zu einer negativen Antwort, und dies geschieht dadurch, dass das vorhin erwähnte Paradigma des Referentialismus wieder ins Spiel kommt: Wenngleich eine heteronome Verwendung der Fotografie in Perecs Rekonstruktion überwiegt, sind Spuren eines Referentialismus im Barthes'schen Sinne auch im biographischen Teil anwesend.

Ein Indiz dafür liegt in der Körperlichkeit, die nicht oder nicht immer in einen sozialgeschichtlichen Rahmen einzuordnen ist: Eine der Erscheinungsformen der referentialistischen Modalität – im Sinne der eingangs gegebenen Definition – zeigt sich literarisch in einer besonderen Art des Umgangs mit dem fotografischen Selbstbildnis: In der Suche nach Sonderzeichen, nach den „*marques indélébiles*“ seiner Erscheinung und seiner Körperhaltung, die einen lebenslang begleiten, sieht der Autor die Zeichen seiner Individualität, die sich nicht auf eine soziale Ordnung reduzieren lässt.

Im Fall Perecs sind die *marques indélébiles* die großen Ohren und die Angewohnheit, den Kopf nach links zu neigen. Letztere ist eine Besonderheit, die er beinahe obsessiv bei jeder Fotobeschreibung anmerkt. Erst später erfährt der Leser ihre Ursache: Obwohl Perec Linkshänder war, wurde er gezwungen mit der rechten Hand zu schreiben, was dazu führte, dass sein Kopf eine leicht nach links geneigte Haltung angenommen hat. Die erzwungene Anpassung an ein Erziehungssystem – ähnlich wie in der Gesellschaft von *W* – wird als Gewalt einer normativen Macht erlebt: einer Macht, die buchstäblich einen *Ordre du discours* im Sinn einer standardisierten Schreibweise vorschreibt. Gegen diese Ordnung lehnt sich der Körper spontan auf, wie die Fotografien bestätigen. Diese Auflehnung erlebt auch eine symbolische Übertragung in die *Écriture*:

A l'école on m'aurait imposé d'écrire de la main droite ; cela se serait traduit, non par un bégaiement [...], mais par une légère inclinaison de la tête vers la gauche [...] et surtout par une incapacité à peu près chronique et toujours aussi vive à distinguer, non seulement la droite de la gauche [...], mais aussi l'accent grave de l'accent aigu, le concave du convexe, le signe plus grand que (>) du signe plus petit que (<) et d'une manière plus

générale tous les énoncés impliquant à plus ou moins juste titre une latéralité et/ou une dichotomie [...].<sup>17</sup>

Aus einer Auflehnung gegen ein „Schreibverbot“ leitet Perec ein Kennzeichen seiner Poetik ab: Der Oulipo-Autor zieht den von dem Gesellschaftssystem auferlegten Regeln selbstgewählte Formzwänge (*Contraintes*) vor.

Diese Ablehnung jeder strikten Dichotomie kann zudem als symbolischer Lektürehinweis an den Leser von *W ou le souvenir d'enfance* verstanden werden: Obwohl der Roman zwischen den Kapiteln der Autobiographie und den Kapiteln der fiktiven Geschichte streng getrennt ist, wird diese Trennungslinie zwischen zwei Erzählungen durch mehr oder weniger versteckte gegenseitige Verweise immer wieder überwunden.

Gegen eine lineare Lektüre der Physiognomik geht also auch aus Percs Text eine Lektüre der privaten Fotografie hervor, die die Einzigartigkeit der Individualität gegen die sozialen Zwänge behauptet.

Interessanterweise ist selbst die Fotobeschreibung gegenüber Fehlern, Ungenauigkeiten, Idealisierungen nicht immun, wie Perec anhand eines Texts zeigt, den er bereits Ende der 50er Jahre verfasst hat und in der Endfassung von *W ou le souvenir d'enfance* unverändert wiedergibt:

Am Anfang dieses Textes steht: „Sur la photo le père a l'attitude du père. Il est grand. Il a la tête nue, il tient son calot à la main. Sa capote descend très bas“.<sup>18</sup> Diesen Text versieht Perec mit 26 Fußnoten, die seine Aussagen nachträglich präzisieren bzw. korrigieren. In den ersten Fußnoten merkt Perec mit fast penibler Präzision an, dass der Mantel des Vaters nicht bis zu seinen Füßen hinreicht sondern nur bis zu seinen Knien. Er fährt mit zusätzlichen Anmerkungen fort, die die Fehler dieser Beschreibung korrigieren. In seinem Jugendtext hatte Perec seine ersten Lebensjahre als Jahre eines relativen Glücks definiert, das nur durch seine Kinderkrankheiten gestört worden sei. Dies erweist sich laut Fußnote 24 als falsch:

Ces détails, comme la plupart de ceux qui précèdent, sont donnés complètement au hasard. Par contre, je porte encore sur la plupart des doigts de mes deux mains, à la jonction des phalanges et des phalanges, les marques d'un accident qui me serait arrivé alors que j'avais quelques mois [...].<sup>19</sup>

Dieser anscheinend nebensächliche Hinweis auf diese Narbe, die mit den vorhin erwähnten Kinderkrankheiten nichts zu tun hat, verweist auf den Wert der

---

17 Ebd., S. 185.

18 Ebd., S. 53.

19 Ebd., S. 61.



körperlichen Merkmale, die im Gegensatz zu den Interpretationen eines Fotos in der Zeit unverändert bleiben.

Die Narbe ist ein Zeichen, das noch heute von einer in der Vergangenheit erlebten Verletzung zeugt: Sie gehört im Grunde der gleichen semiotischen Kategorie der Fotografie an; sowohl die Narbe als auch die Fotografie sind nach der Bezeichnung von Charles Peirce ein „Index“, der die Spur von einem direkten Kontakt mit dem Referenten trägt (in diesem Fall ein verletzender Gegenstand).

Die Fotografie, die von körperlichen Eigenschaften und Spuren zeugt, kann also auch bei Perec Teil eines Wissens des Körpers sein und dadurch einen Bereich vordiskursiven Wissens tangieren.

### **3. Keine friedliche Rekonstruktion: W. G. Sebald und die Fotografie**

#### **3.1. Verlängerung des aussterbenden Gedächtnisses**

Ein weiterer Schriftsteller, der der privaten Fotografie großen Wert für seine Prosa beigemessen hat, ist W. G. Sebald. Bereits einige methodische Äußerungen Sebalds zeigen die ersten Unterschiede zu Perec:

Ich arbeite nach dem System der Bricolage [...]. Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen.<sup>20</sup>

Anhand dieser Aussage merkt man, wie komplex die Arbeit des Schriftstellers ist, der das Schrift- und Bildmaterial am Anfang nach dem Zufallsprinzip sammelt und aus diesem unordentlichen Repertoire langsam eine Geschichte gewinnt, die aus der Verbindung von Fundstücken entsteht, die am Anfang wie Sinnesinseln dastehen. Natürlich sind diese Verbindungen nie „geradlinig“, sondern entstehen aus einer oft mühsamen Nachforschungsarbeit, von der der Ich-Erzähler in seinen Geschichten berichtet. Sebald begegnet seinen Sujets immer in einer mikrohistorischen Dimension:

Mir geht es um die Partikularität des Beschriebenen: Es geht um Identifizierbares, um Lokalthistorisches, um Dinge, die im eigenen Umkreis der eigenen Kleinstadt vor sich gingen. Es geht auch darum, die Zeitzeugen zum Reden zu bringen, die realen Überlebenden dieser irrwitzigen Verfolgungsgeschichte. Nicht nur als freundliche Sozialgeschichte, sondern als Verlängerung des jeweils aussterbenden Gedächtnisses in die Gegenwart.<sup>21</sup>

---

20 Löffler, 1997, S. 132.

21 Ebd.

Bei Sebald geht es um Verfolgungsgeschichten und zwar nicht nur um die Verfolgung der Juden während des Zweiten Weltkriegs. Es geht ihm um die „Schmerzspuren, die sich [...] in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen“<sup>22</sup>, denen er sich aus einer indirekten und speziellen Perspektive annähert. Dadurch entzieht er sich jeder abgedroschenen Rhetorik, und seine Geschichten zeichnen sich durch die Relevanz und die Lebendigkeit des individuell Erlebten aus.

### 3.2. Schicksale deutscher Emigranten

Um Sebalds kompositorische Methodik und besonders seine Arbeit mit den Bildern, die er in seinen Prosastücken als Abbildungen mit einbezieht, besser zu verstehen, soll hier beispielhaft die dritte Erzählung aus Sebalds drittem literarischen Werk, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, betrachtet werden, die den Titel *Ambros Adelwarth* trägt.<sup>23</sup>

Auch diese Erzählung beginnt mit den Nachforschungen des Erzählers: Er fliegt 1981 nach New York, um Erkundigungen über den ihm weitgehend unbekanntem Großonkel Ambros Adelwarth einzuholen. Adelwarths Schicksal ist mit demjenigen anderer Verwandter verbunden, die ebenfalls nach Amerika emigriert sind und ihre Heimat nicht vergessen können.

Durch das zufällige Wiederfinden eines Fotoalbums wird das Interesse des Ich-Erzählers für die Geschichte des nach Amerika ausgewanderten Teils der Familie wiedererweckt.

Der Anlass für diesen Sinneswandel ist ein mir einige Monate zuvor in die Hände gefallenes Fotoalbum der Mutter gewesen, welches eine Reihe mir gänzlich unbekannter Aufnahmen unserer in der Weimarer Zeit ausgewanderten Verwandten enthielt. Je länger ich die Fotografien studierte, desto nachdrücklicher begann sich in mir das Bedürfnis zu regen, mehr über die Lebensläufe der auf ihnen Abgebildeten in Erfahrung zu bringen.

Die nachstehende Fotografie beispielsweise wurde im März 1939 in der Bronx gemacht. Ganz links sitzt die Lina neben dem Kasimir. Ganz rechts sitzt die Tante Theres. Die anderen Leute auf dem Kanapee kenne ich nicht, bis auf das kleine Kind mit der Brille. Das ist die Flossie, die nachmals Sekretärin in Tucson/Arizona geworden ist und mit über fünfzig noch das Bauchtanzen gelernt hat. Das Ölgemälde an der Wand stellt unseren Heimatort W. dar. Es gilt inzwischen, soviel ich herauszufinden vermochte, als verschollen. Nicht einmal der Onkel Kasimir, der es als ein Abschiedsgeschenk der

22 Sebald, 2003, S. 24.

23 Vgl. Sebald, 1992, S. 97-215. Hier abgekürzt: DA, Seitenzahl.

Eltern zusammengerollt in einer Pappdeckelrolle mit nach New York gebracht hat, weiß, wo es hingekommen sein kann.<sup>24</sup>

Abb. 2: Familienfoto in der Bronx (DA, 104)



Anhand dieses Beispiels zeigt sich der grundlegende Wert, den die Fotografie für die Rekonstruktion der Identität einer Migrantengruppe annimmt. Das Fotoalbum ist das Archiv des familiären Gedächtnisses. In der beschriebenen Fotografie konvergieren die Lebensläufe der Abgebildeten: Durch den Zusatz an Informationen, die wir vom Ich-Erzähler erfahren, „animieren“ sich einige dieser starren Figuren, treten aus dem Vergessen oder aus der Unkenntnis heraus, und gewinnen – wie sich von dem abgebildeten Gegenstand weg bewegende Linien – an individuellen Konturen. Das Bild wird durch die Erzählung um eine zeitgebundene Dimension angereichert, denn wir erfahren von den Schicksalen einzelner abgebildeter Familienangehöriger.

Bei den deutschen Ausgewanderten in W. G. Sebalds Erzählung hat das Ölgemälde des Heimatorts W(ertach im Allgäu) einen zentralen Wert angenommen, da der Onkel Kasimir es als Abschiedsgeschenk seiner Eltern nach Amerika gebracht hatte: Er hat deshalb dem Bild eine zentrale Stelle in seiner Wohnung verliehen. Nun ist es verschollen; was übrig bleibt, ist nur sein fotografisches

<sup>24</sup> DA, S. 103-104.

Abbild. Nach für W. G. Sebald typischer Auffassung dokumentiert die Fotografie nicht die Gegenwärtigkeit, sondern das Verschwinden: das Verlorengelassen von Gegenständen, das Verkommen von Gebäuden – in den *Ausgewanderten* meist luxuriöse Hotels und exklusive Spielcasinos in der Zeit unmittelbar vor der ersten Weltwirtschaftskrise – „das sich Auflösen des Lebens über viele Jahrzehnte hinweg“.<sup>25</sup> Aus dem Vergleich, der dem Betrachter nicht ganz geheuer ist, entsteht ein „Früher“ und ein „Später“: Die Fotografie friert auf eine nicht reelle und unheimliche Art die Zeit ein.

Trotz seines Anspruchs auf die Partikularität des Beschriebenen und trotz seines strengen Glaubens an die Menschheitsgeschichte als langsamer und unaufhaltsamer Verlustprozess bewegt sich auch Sebald auf einem Terrain, auf dem Literatur- und Sozialgeschichte der Migrationsfotografie in einen fruchtbaren Dialog treten.

In der Erzählung *Ambros Adelwarth* finden sich alle typischen Etappen der „Migranteneuropäer“ in neuem Kontinent: Elend in der Heimat, Aufbruch nach Amerika, Atlantik-Überfahrt, Kontaktknüpfen in der Fremde mit den Landsleuten, Suche nach einer Anstellung. Dazu kommt bei Sebald eine Rekonstruktion der Schicksale seiner Verwandten in der Zeit vor dem Aufbruch nach Amerika. Zugleich erfährt der Leser die Eckdaten dieser Migrantenbiographien, so dass das Fotoalbum als Vorlage einer diachronischen Erzählung dient.

Die Theres, der Kasimir und ich, sagte die Tante Fini, als wir ihr Fotografiealbum durchblättern, sind Ende der zwanziger Jahre aus W. ausgewandert. Zuerst habe ich am 6. September 1927 in Bremerhaven mit der Theres mich eingeschifft. Die Theres ist dreißig gewesen, und beide haben wir einen Kapotthut aufgehabt. Der Kasimir ist im Sommer 1929, ein paar Wochen vor dem schwarzen Freitag, von Hamburg aus nachgekommen, weil er als gelernter Spengler ebensowenig eine Arbeit hatte finden können so wie ich als Schullehrerin oder wie die Theres, die Schneiderin war.<sup>26</sup>

Das Album ist das Hauptmedium einer Praxis des Schauens, des „mit dem Finger Zeigens“ und des „Wiedererkennens“, das für eine Rekonstruktion des Familiengedächtnisses hilfreich ist: („Schau mal, das ist die und das ist der...“: für Roland Barthes wäre dies das Typische an der Fotografie, die als eine „deiktische“ Kunst in der hellen Kammer bezeichnet wird). Trotz des nicht linearen Erzählmodus ist dem Autor – zumindest in dem ersten Teil der Erzählung – eine sozialhistorische Dimension der Literatur in Verbindung mit einer Auffassung der Fotografie als soziale Praxis – also eine heteronome Auffassung der Fotografie – nicht fremd.

25 Scholz, 2003/I, S. 79.

26 DA, S. 108-109.

### 3.3. Ambros Adelwarth: Gedächtnis ohne Erinnerung

Die Modalität, die ich eingangs als Heteronomie der Fotografie bezeichnet habe, ist in Sebalds Werk zwar präsent, aber dem Ziel seines Projektes angepasst, das gewiss nicht darin besteht, dass das Individuum – sprich der Ich-Erzähler – in der Familie einen existentiellen Boden wiedergewinnt.

Im Werk W. G. Sebalds ist die Errettung des Gedächtnisses vor dem Vergessen ein Projekt, das sich weniger das Wiedergewinnen eines Zugehörigkeitsgefühls zu einer familiären Umgebung als vielmehr das Eindringen in ein einzelnes Schicksal als Ziel setzt. So ist die Erzählung *Ambros Adelwarth* keine kollektive Narration des Schicksals einer Auswanderergemeinschaft, sondern – wie der Titel programmatisch verrät – ein Annäherungsversuch an eine mysteriöse Individualität.

Ambros Adelwarth – der Protagonist – ist in jeder Hinsicht ein außerordentlicher Mensch, da er Eigenschaften hat, die ihn von seinen emigrierten Verwandten unterscheiden: Seine vornehmen Allüren und sein Talent für Fremdsprachen sind ihm bei seiner Karriere als Kellner bei den besten Hotels Europas und als Butler bei den reichsten jüdischen Familien Amerikas förderlich. Er erlangt den Zugang zu einer gehobenen Welt, die den anderen Auswanderern vorenthalten bleibt: Er bleibt nicht in einem engen sozialen Kreis gefangen, sondern unternimmt im Jahr 1913 mit dem exzentrischen Sohn einer jüdischen Bankiersfamilie, Cosmo Salomon, eine sagenhafte Weltreise durch Europa über den Nah- bis hin zum Fernosten. Er dient als persönlicher Butler von Cosmo Salomon und ist mit ihm durch eine homosexuelle Beziehung liiert.

Seine Passion für das Marginale bringt den Ich-Erzähler auf eine Spurensuche nach dem Großonkel, der trotz des sorgfältigen Zusammenfügens von fotografischen Materialien, Familienerzählungen und Tagebucheintragungen bis zuletzt ein mysteriöser Mensch bleibt.

Ein Verwandter, den der Ich-Erzähler auf einer Amerikareise interviewt, spricht von dem Adelwarth-Onkel als von einer im Alter immer „hohler“ werdenden Figur, „als werde er bloß von seinen Kleidern zusammengehalten“<sup>27</sup>.

Durch seine Unbestimmtheit wird Adelwarth zu einer nicht ganz realistischen Figur, die sich erzähltechnisch besser als die anderen Ausgewanderten für Justierungen und kleine Fälschungen durch den Autor eignet: Aus den Fotografien gehen Physiognomien des Großonkels hervor, die durchaus unterschiedlich sind.

---

27 Ebd., S. 129.

Ambros ist eine literarische Figur, die „geschmeidig“ genug ist, um durch ihre einzigartige Lebensgeschichte eine historische Konstellation mit ihren Stimmungen wieder zum Leben zu erwecken. Eine Epoche, in der die individuellen und kollektiven Unruhen, die zu den Katastrophen des Zweiten Weltkriegs führten, zu erkennen sind: die deutsche Auswanderung, die auch durch die Hyperinflation der Jahre der Weimarer Republik verursacht wurde; die sich durch Spiel- und Reisesucht benebelnde *Lost Generation*, die durch den reichen Sprössling der jüdischen amerikanischen *High Society* plastisch dargestellt wird. Eine Welt, die kurz vor dem Holocaust steht, aber in der es noch möglich ist, dass ein Deutscher – dessen Name „Adelwarth“ symbolisch anmutet – einem Juden als Butler dient.

Somit kann man behaupten, dass bei Sebald das historisch Repräsentative eher im Einzelnen als im Kollektiven zum Vorschein kommt.

Die Unbestimmtheit von Adelwarths Persönlichkeit ermöglicht es dem Autor zudem, sich in seinem Onkel widerzuspiegeln: Einige Indizien dienen einer Genealogie seiner Einzigartigkeit als Autor. Ein Grundzug des Charakters von Onkel Adelwarth, den der Ich-Erzähler bei sich selbst wiedererkennt, ist die Neigung zur Melancholie, die nicht nur Sebald biographisch charakterisiert hat, sondern zur Konstante seiner Poetik wurde.<sup>28</sup>

Das Verhältnis zu den Erinnerungen, die auf unheimliche und immer vom Verschwinden bedrohte Weise mit den fotografischen Bildern zusammenhängen, ist eine der zentralen Entstehungsquellen der Melancholie. In einer Aussage von Tante Fini findet sich der Schlüssel zu dieser „Anamnese“ der Melancholie, die sich bei Onkel Adelwarth als Pathologie manifestiert, die ihn letztlich zum Tod bringt:

Da selbst die geringfügigsten der von ihm sehr langsam aus einer offenbar unauslotbaren Tiefe hervorgeholten Reminiszenzen von staunenswerter Genauigkeit waren, gelangte ich beim Zuhören allmählich zu der Überzeugung, dass der Adelwarth-Onkel zwar ein untrügliches Gedächtnis besaß, aber kaum mehr eine mit diesem Gedächtnis ihn verbindende Erinnerungsfähigkeit. Das Erzählen ist darum für ihn eine Qual sowohl als ein Versuch der Selbstbefreiung gewesen, eine Art von Errettung und zugleich ein unbarmherziges Sich-zugrunde-Richten.<sup>29</sup>

Diese Polarität zwischen Gedächtnis und Erinnerungsfähigkeit ist für Sebalds Poetik bezeichnend: Während das Gedächtnis für Sebald ein inneres Archiv

28 Auf die „Überblendungseffekte“ zwischen Figuren und Ich-Erzähler in Sebalds „polybiographischem“ Schreiben verweist Luisa Banki, 2012, S. 349-376.

29 DA, S. 146.

der Vergangenheit darstellt, das dem Subjekt zwar potentiell und punktuell zur Verfügung steht, beinhaltet die Erinnerung die Fähigkeit, mit der eigenen Vergangenheit gesund umzugehen. Das sich „gesunde“ Erinnern ist die friedensstiftende Einordnung des Erlebten in einen autobiographischen Zusammenhang: Dies ist aufgrund der erlittenen Verluste des Lebens und der inneren „Risse“, die diese Verluste verursachen, für den Protagonisten schlicht unmöglich. Diese beinahe paradoxe Persistenz des Gedächtnisses ohne Erinnerungen erlaubt es, eine direkte Verbindungslinie zu Sebalds Auffassung der Fotografie zu ziehen, so dass man behaupten kann, dass die Hauptfigur des Ambros Adelwarth zum Stellvertreter der Perspektive des Autors wird. In einem Gespräch mit einem Fotografen hat W. G. Sebald versucht, die „epistemische“ Absurdität der Fotografie mit einfachen Worten auf den Punkt zu bringen:

Man kann sich das nicht vorstellen, was das ist, dieses langsame sich Auflösen des Lebens über viele Jahre hinweg. Und das ist etwas absolut Ungeheures für mich, das mit ansehen zu müssen und diese Möglichkeit erwägen zu müssen, dass also diese reale Person, die jetzt, sagen wir fünfundachtzig Jahre alt ist, damals (gemäß Fotografie) nur zweiundzwanzig Jahre alt gewesen sein soll. Kann es so etwas geben? Geht das in unseren Kopf hinein? Wie verstehen wir das? Was machen wir mit dieser Information?<sup>30</sup>

Gerade in der Schwierigkeit im Umgang mit dieser Information liegt der Parallelismus zwischen Fotografie und Erinnerungsunfähigkeit, die Sebalds Helden kennzeichnet: So wie das Wiederauftauchen vergangener Erlebnisse aus dem Gedächtnis von einem Weiterleben von längst Vergangenen und Verstorbenen zeugt, vergegenwärtigt die Fotografie ein isoliertes faktisches Datum, das nicht mehr da ist. In dieser Ungeheuerlichkeit beider Phänomene besteht, was Roland Barthes als „Skandal“ empfindet.

Die Erzählung *Ambros Adelwarth* endet nicht chronologisch mit dem tragischen Tod des Onkels, der sich in einer psychiatrischen Anstalt freiwillig und sogar bereitwillig einer ihn zugrunde richtenden Elektroschocktherapie unterzieht, mit der Absicht, „sein Denk- und Erinnerungsvermögen“ auszulöschen. Sie endet mit einem Kapitel aus der Lebensgeschichte des Adelwarths, das sich durch die (fiktiven) Tagebucheintragungen in seinen Taschenkalender rekonstruieren lässt. Mit dieser Erzählung setzt eine an die Grenzen des Phantastischen stoßende Reisegeschichte an: die Reise, die Cosmo Salomon und sein Butler Adelwarth im Jahr 1917 in das Morgenland unternehmen. Diese Reise ist durch geheimnisvolle Begegnungen und Zeichen konstelliert. Die Bilder sind nicht mehr eindeutig auf einen biographischen Kontext zurückzuführen, wie die

---

30 Scholz, 2003/I, S. 73-87, hier S. 79.

letzte panoramische Stadtansicht Jerusalems zeigt (wir erfahren auch nicht, ob dieses Bild einen genauen Bezug zu Cosmos und Adelwarths Reise hat). Die Erzählung endet – im Anklang zu diesem Bild – mit einer Beschreibung der Erde aus der Flugperspektive, aus der entfremdenden Perspektive der Erinnerung:

(Die Erinnerung) macht einen schweren, schwindeligen Kopf, als blickte man nicht zurück durch die Fluchten der Zeit, sondern aus großer Höhe auf die Erde hinab von einem jener Türme, die sich im Himmel verlieren.<sup>31</sup>

Der Schwindel – der für Sebald typische Verlust an zeit-räumlicher Orientierung – verbindet Bild und Erinnerung in einer genuin „referentialistischen“ Perspektive.

Abb. 3: Panoramische Stadtansicht von Jerusalem (DA, 2006)



#### 4. Konklusionen

Im Mittelpunkt dieser Analyse stand die Frage der besonderen Relevanz der Fotografie im autobiographischen Schreiben des 20. Jahrhunderts: Ist die Fotografie als ein Medium – eines von vielen – zu betrachten, das die Erinnerung stimulieren kann und somit zur Erinnerungskultur des vergangenen Jahrhunderts beitragen kann, oder ist sie mit ihrer „unlogischen“ Persistenz des Referenten einzigartig und eignet sich deshalb mehr als andere Medien zur Erfassung der

<sup>31</sup> DA, S. 215.



Aporien, die das Erinnerungsverfahren und die Selbstbeschreibung charakterisieren? Beide Auffassungen sind in der Literatur vertreten und wirken sich auf die zwei Umgangsmodalitäten des autobiographischen Schreibens mit der Fotografie aus, die als Heteronomie und Referentialismus bezeichnet wurden.

Beide finden ihre Entsprechungen in der Fotografietheorie ab den 1960er Jahren. Bei den Autoren, die wir in Betracht gezogen haben und die in ihren biographischen Konstruktionen die Fotografie einbeziehen, war sowohl die heteronome als auch die referentialistische Modalität vertreten: Was sich dabei unterscheidet, ist die Gewichtung der einen oder der anderen Modalität. Diese Gewichtung hat erhebliche Folgen für das Verhältnis zwischen *Souvenir* und *Écriture* in den analysierten Werken.

Bei Perec kann man ein grundsätzliches Vertrauen in den dokumentarischen Wert der Fotografie feststellen: Die Daten müssen nach Jahren der Vergangenheitsverdrängung zwar sehr mühsam erschlossen werden; es gelingt Perec aber, auch durch den Vergleich mit weiteren Quellen die gesuchten Informationen wieder ans Licht und sie in eine diachronische Erzählung zu bringen.

Diese Aufklärungsarbeit ist für Perec jedoch nicht zufriedenstellend, weshalb er nach einer tieferen Verbindung zwischen der tragischen Geschichte seiner Eltern und seiner Biographie sucht: Er findet sie in dem Entstehen seiner *Écriture*. Deshalb erzählt er eine seiner ersten fiktiven Geschichten neu. In der Erzählung von der olympischen Gesellschaft *W*, die anscheinend parallel zur biographischen Rekonstruktion verläuft, sind tatsächlich Spuren des autobiographisch erlittenen Grauens deutlich zu sehen.

Diese symbolische Lektüre der Autobiographie und das gegenseitige Aufeinanderverweisen beider Geschichten haben mich zu einer aufmerksameren Untersuchung der Verwendung von Fotografien in dem biographischen Teil von *W ou le souvenir d'enfance* geführt: Auch bei Perec sind Indizien eines referentialistischen Paradigmas vorhanden. Vor allem bei der Betrachtung seiner eigenen Fotoporträts sucht er nach Konstanten seiner Erscheinung: den sogenannten besonderen Merkmalen, die noch sichtbar sind und von erlittener Gewalt zeugen: Es sind Spuren, die in sein „Soma“ – wie die Kriminologen sagen würden – „eingraviert“ sind, die zwar in der Vergangenheit lange zurück liegen, aber sein Leben und seine *Écriture* immer noch beeinflussen.

In den Werken *W. G. Sebalds* ist die sozialgeschichtliche Dimension der Fotografie gewiss vorhanden, da die Privatfotografie in Sebalds lokalhistorischer Perspektive eine bedeutende Rolle spielt. Es entgeht dem Autor nicht, dass die Privatfotografie auch eine soziale Praxis ist, die beinahe nach rituellen Etappen strukturiert ist. So entfaltet die Fotografie in der Erzählung *Ambros Adelwarth*

für eine deutsche Familie, die nach Amerika ausgewandert ist, eine symbolische Kraft, da sie sowohl die Verbindung mit der Heimat schafft als auch den Erfolg bzw. den Misserfolg in der Fremde abbildet. Diese Ritualisierung gilt auch für die Präsentationsmodi der Fotografie: das Fotoalbum wird bei Sebald zu einem Instrument einer Praxis des Schauens, die zur Transmission des Familiengedächtnisses dient.

Diese Rekonstruktion der Familiengeschichte kann bei Sebald jedoch nicht friedlich sein: In seinem Werk geht es um die Schmerzensspuren, die sich durch die Geschichte ziehen. Es geht um das sich Auflösen des Lebens über die Jahrzehnte hinweg. Die Schrift sowie das fotografische Bild können die Errettung vor dem Vergessen nur zum Teil und nur bruchstückhaft leisten, vielmehr können sie diesen Auflösungsprozess dokumentieren: Die Fotografie ist deshalb für Sebald eine melancholische Kunst.

Unter dem Zeichen der Melancholie steht auch die einzige Wiedererkennungserfahrung zwischen dem Autor und seiner Familie, die möglich ist: Die Entdeckung einer Affinität zu einem Großonkel, einer Gestalt, die mysteriös aus der Vergessenheit wiederauftaucht. Die zufällig wiederentdeckten Fotografien – die Macht der Referenz – haben Sebald dazu gebracht, sich mit der Biographie dieses Menschen zu beschäftigen. Adelwarths Biographie ist für die Epoche zwischen den zwei Weltkriegen zwar repräsentativ, aber es findet hier keine Wiederherstellung einer historischen Kontinuität zwischen dem Erzähler und seiner Familiengeschichte statt.

Es ist eine andere – tiefere – Ebene, auf der die Begegnung zwischen Ich-Erzähler und seinem Onkel stattfindet, da beide ein und dieselbe Auffassung der Polarität Gedächtnis/Erinnerung vertreten: Während das Gedächtnis ein „Fundus“ ist, der zwar immer vom Verschwinden bedroht ist, aber zumindest potentiell dem Einzelnen zur Verfügung steht, beinhaltet hingegen die Erinnerung die Fähigkeit, emotional auf eine „gesunde“ Art mit der erlebten Vergangenheit umzugehen. Diese letzte Möglichkeit zeigt sich jedoch unrealisierbar, da gerade das absurde Koexistieren zwischen Persistenz des Referenten und dessen Verlust – von dem Schrift, Gedächtnis sowie Fotografie zeugen – dem erinnernden/betrachtenden Subjekt „keine Chance lassen“ und ihn in einen schwindelerregenden Sog hineinziehen.

Abschließend sei hier kursorisch auf zwei „Effekte bzw. Nebenwirkungen“ dieser beiden Modalitäten hingewiesen.

Bei der heteronomen Modalität scheint die Kohärenz des biographischen Erzählens durch Bild- und Schriftdokumente das Tragische an Ereignissen wie dem Krieg beinahe zu entschärfen, indem der Autor vom Tragischen wie von einer faktischen Evidenz ausgeht und mit dieser Evidenz wie ein Geschichtsschreiber

operiert. Wirkt die Heteronomie kohärenzstiftend, zeigt sich der Referentialismus hingegen auf Diskontinuität bedacht, und zwar auf Indizien und Spuren in der Kindheits- sowie in der Familiengeschichte, die auf Brüche und Risse hinweisen: Sie gelten als Vorboten des Andersseins des Subjektes und als Beweise des Unzusammenhängenden im Leben.

## Literatur

### Primärtexte

Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, 1980 (dt.: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M., 1989).

Perec, Georges: *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, 1975 (dt.: *W oder Die Kindheitserinnerung*, Frankfurt a. M., 1982).

Perec, Georges: *La Vie mode d'emploi*, Paris, 1978 (dt.: *Das Leben Gebrauchsanweisung*, Frankfurt a. M., 1982).

Perec, Georges: „Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mille neuf cent soixante-quatorze“, in: Ders.: *L'infra-ordinaire*, Paris, 1989, S. 97-106.

Perec, Georges: *Cahiers Georges Perec*, n. 21, 1988, zit. in: Neefs, Jacques/Hartje, Hans (Hg.): *Georges Perec: Images*, Paris, 1993.

Sebald, W. G.: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Frankfurt a. M., 1992 (Taschenbuchausg.: Frankfurt a. M., 1994).

Sebald, W. G.: *Austerlitz*, München/Wien, 2011 (Taschenbuchausg.: Frankfurt a. M., 2003).

### Auswahl aus Forschung und Kritik

Banki, Luisa: „Was bedeuten solche Ähnlichkeiten, Überschneidungen und Korrespondenzen?“ W. G. Sebalds polybiographisches Erzählen“, in: Braun, Peter/Stiegler, Bernd (Hg.): *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*, Bielefeld, 2012, S. 349-376.

Batchen, Geoffrey: *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, 1999.

Bourdieu, Pierre (Hg.): *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, 1965 (dt.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt a. M., 1981).

- Cacchioli, Emanuela: „Perec e i silenzi della sua identità“, in: «Elephant & Castle», Nr. 6, 2012, S. 5-27.
- Frizot, Michel: *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, 1994.
- Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*, Hamburg, 2009.
- Koppen, Erwin: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart, 1987.
- Kuhn, Barbara: „‘Ceci n'est pas un monument.’ Orte und Nicht-Orte in *W ou le souvenir d'enfance*“, in: Braun, Peter/Stiegler, Bernd (Hg.): *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*, Bielefeld, 2012, S. 203-226.
- Löffler, Sigrid: „Wildes Denken. Gespräch mit W. G. Sebald“, in: Loquai, Franz (Hg.): *W. G. Sebald*, Eggingen, 1997.
- Nannicini, Chiara: „‘Coiffure dames’. La Photographie dans le parcours autobiographique de Perec“, in: *Lire et voir*, Nr. 2, 2011, S. 73-89.
- Rabb, Jane M.: *Literature & Photography. Interactions 1840-1990*, Albuquerque, 1995.
- Scholz, Christian: „Photographie und Erinnerung. W. G. Sebald im Porträt“, in: «Akzente» 2003/I, S. 73-87.
- Sorlin, Pierre: *Les fils de Nadar. Le „siècle“ de l'image analogique*, Paris, 1997.
- Thélot, Jérôme: *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, 2003.
- Vangi, Michele: *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald*, Udine, 2005.
- Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Photographie*, Frankfurt a. M., 2002.
- Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Photographie*, Frankfurt a. M., 2003.

Susanne Schlünder

## Jean-Philippe Toussaint, romans et films – intermédialité et ironie médiatique

### Abstract

The following article analyses the interaction of novels and films by Jean-Philippe Toussaint to identify strategies of mediatic implementation in his work as a writer and director. Hereby, the novels *Monsieur* (1986) and *L'appareil-photo* (1988) and their film adaptation *Monsieur* (1988) and *La sévillane* (1992) constitute the focus of this investigation. The initial part of the chapter analyses the transfer of literary irony into the medium film. Whereas irony can be considered as the main characteristic of literary works, its transposition into film is often done by the cinematic method of slapstick. In their intermedial interaction Toussaint's novels and films develop hereby an own irony that can be called – in the style of the term 'fictional irony' (*Fiktionsironie*) – mediatic irony.

Mettre en jeu, une fois de plus, l'ironie substantielle et omniprésente dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, équivaut à courir le risque de répéter un lieu commun de la recherche sur l'auteur franco-belge. Néanmoins, et en dépit des études pertinentes sur le ludisme et l'ironie chez Toussaint écrivain,<sup>1</sup> des recherches sur la relation intime entre l'ironie et l'intermédialité propre à l'auteur dans sa double fonction d'écrivain et de réalisateur se font attendre jusqu'ici. Ainsi, l'article suivant se propose d'analyser la nature du lien entre certains textes et films de Toussaint et prend pour point de départ l'observation selon laquelle la narration tant romanesque que filmique part d'un même principe ironique en se servant de procédés médiatiques différents. Dans la mesure où l'on peut considérer la distance ironique et moqueuse comme caractéristique des instances narratives qui se servent du jeu intermédiatique pour donner naissance à un monde particulier et à double sens on pourrait utiliser ici le terme d'ironie médiatique introduit par Chr. v. Tschiltschke. Conçue comme un équivalent du concept de l'ironie de la fiction (*Fiktionsironie*) qui, de manière ironique, met en jeu le statut fictionnel du discours littéraire, l'ironie médiatique apparaît comme « une forme particulière

---

1 Parmi le grand nombre de contributions qui pourraient être citées ici, je tiens à attirer particulièrement l'attention sur : Bessard-Banquy, 2003 et Brandstetter, 2006.

de l'autoréférentialité qui évoque d'une manière contradictoire la médialité d'un texte »<sup>2</sup>. L'approche présente part de l'hypothèse que, chez Toussaint, cette forme d'ironie médiatique se détache surtout dans l'interaction des discours littéraires et filmiques, mettant avant tout en lumière les conditions spécifiques de chaque médium. Les ruptures consécutives à l'adaptation cinématographique de quelques romans de Toussaint s'opposent au statut 'latent' des médias qui restent généralement en retrait derrière leur fonction médiatrice et sont d'habitude invisibles.<sup>3</sup> Par « ironie médiatique » j'entends par conséquent une forme particulière d'autoréférentialité qui bouleverse la tendance des médias « à faire du lisible, de l'audible, du visible et du perceptible » et « à devenir parallèlement eux-mêmes imperceptibles et anesthésiques (Lyotard) »<sup>4</sup>. Une telle ironie peut être considérée comme étant au cœur des stratégies intermédiatiques de Toussaint, qui, de leur côté, garantissent le lien entre la poétologie et la réflexion sur les médias et se situent au centre de l'esthétique médiatique propre à l'auteur en tant que réalisateur et écrivain. Les interactions entre les romans et les films chez Jean-Philippe Toussaint telles qu'elles apparaissent dans *Monsieur* (le roman est paru en 1986, le film sorti en 1989) ainsi que dans le roman *L'appareil-photo* (1988) et son pendant filmique qu'est *La sévillane* (1992) mettent en évidence le fait que l'auteur a recours à des stratégies spécifiques lui permettant de mettre à profit les marges de manœuvre qu'offrent leurs différents dispositifs médiatiques. Dans ce qui suit, il s'agit donc de montrer dans quelle mesure Toussaint inscrit notamment ses films dans des systèmes de références cinématographiques.

## 1. *Monsieur* : l'ironie littéraire et ses stratégies

Au début de l'*histoire* qui s'inscrit dans la lignée des récits minimalistes<sup>5</sup> et qui se déroule de manière chronologique, le personnage principal désindividualisé de *Monsieur* est promu à la direction de Fiat France. Fraîchement promu mais de toute évidence peu ambitieux, il se consacre à des activités contingentes telles la lecture de journaux ou la mise en marche d'une cafetière. Il structure sa journée de travail en se rendant à intervalles réguliers à la cafétéria et se

---

2 « eine besondere Form der Selbstbezüglichkeit, bei der ein Text seine Medialität in widersprüchlicher Weise thematisiert » (Tschilschke, 2009, p. 439).

3 Voir Krämer, 1998, p. 76 ; voir aussi : Spangenberg, 1991, pp. 791-808 ainsi que Spangenberg, 2002, pp. 84-101.

4 Engell/Vogl, 1999, p. 10.

5 Comme étude toujours fondamentale dans ce domaine on peut indiquer : Schoots, 1997.

tient en retrait lors des *meetings* professionnels. Monsieur s'est de toute évidence installé durablement dans l'appartement des parents de sa fiancée et ne le quitte, après leur séparation, que lorsque le couple Parrain lui en procure un autre. Peu après avoir emménagé dans son nouvel appartement, il reçoit la visite de son voisin Kaltz qui l'enrôle immédiatement : à partir de là, dès qu'il a un week-end libre, le protagoniste tape sur une machine à écrire de voyage un opuscule de minéralogie que lui dicte le géologue, lui-même représentant caricatural du scientifique. Différentes tentatives visant à mettre fin à cet état de siège échouent parce que le personnage principal ne parvient pas à se soustraire aux exigences de son entourage. Ce n'est que lorsque Monsieur trouve refuge sur le toit de son immeuble qu'il peut échapper enfin aux persécutions de son voisin. Mais c'est alors que son frère recommence à lui demander de plus en plus souvent de s'occuper de ses nièces. C'est précisément pour échapper à cette obligation qu'au début de l'histoire, il avait quitté l'appartement de son frère pour le lit de camp dans la chambre de son amie. Suivant la logique de l'action, c'est sa rencontre avec Anna Bruckhardt qui le sort de ce mouvement circulaire : Le roman se termine sur un effleurement furtif et un baiser d'Anna qui, quant à elle, correspond apparemment à son pendant féminin et n'a aucun à priori face à son comportement étrange.

Deux moments du roman se prêtent particulièrement à une analyse plus approfondie du fait de leur importance et du défi qu'ils représentent pour la transposition filmique. Ce qui attire particulièrement l'attention, c'est tout d'abord le fait que le roman insiste toujours sur des schémas structurants par le biais desquels le regard et la perception, mais aussi la vue et l'observation sont thématiques. Il s'agit là de configurations que l'on constate entre autres, lorsque Monsieur lit le ciel parisien à l'instar d'un plan de métro et y trouve les stations de métro correspondantes ou bien lors d'un échange de regards voyeurs ou amoureux mais encore et surtout, lors de réflexions philosophico-scientifiques sur le rapport entre observation et système observant. Ensuite, ce qui est particulièrement intéressant pour l'analyse présente, c'est la fameuse narration ironique et à double sens, dans la mesure où elle est liée aux particularités médiatiques dans le domaine du film et de la littérature. Dans le roman, elle est essentiellement évoquée par l'emploi choisi d'adverbes et d'interjections qui remettent en question ce qui a été dit auparavant. On le remarque notamment au début du roman à travers la description vague du personnage principal dont le comportement s'oppose nettement à son occupation professionnelle. Dans son nouveau bureau – bureau dont le narrateur décrit brièvement la vue et le mobilier –, ce qui intéresse en tout premier lieu le cadre, c'est l'inclinaison de son fauteuil : « Le fauteuil,

Monsieur s'en assura négligemment, pivotait. »<sup>6</sup> La structure syntaxique attire l'attention sur l'adverbe, dont le sens implique la négligence et l'insignifiance, et se trouve ainsi en contraste éclatant avec l'importance qui entoure le premier et dans un premier temps l'unique geste de Monsieur. De même, peu après, le choix de l'adverbe « méthodiquement »<sup>7</sup> pour caractériser une évacuation du bureau qui ne nécessite que peu de préparation, apparaît lui aussi comme un signal ironique. Employé avec une multitude d'autres adverbes tels « lentement »<sup>8</sup>, « tranquillement », « scrupuleusement »<sup>9</sup>, « dubitativement »<sup>10</sup> ou bien encore « précautionneusement »<sup>11</sup>, il décrit le compte-rendu comportemental d'activités minutieusement préparées et soigneusement dosées et dresse le tableau d'une économie de gestes et de sentiments. Ainsi, les contours d'un personnage hésitant et pointilleux se dessinent, qui peuvent difficilement être conciliés avec les exigences de son activité professionnelle.<sup>12</sup> Dans un même temps, les adverbes cités ne qualifient pas seulement le principe directeur du travail de monsieur, à savoir sa tendance à l'ajournement ou à la procrastination, mais, combinés à des commentaires du narrateur tels un « pourquoi pas »<sup>13</sup> ou un « bien, bien » ennuyé et répété, ils interrompent aussi le fil du récit et représentent un pendant syntaxique aux stratégies d'évitement du personnage principal. Un autre procédé joue un rôle dans la transposition filmique : il s'agit du déplacement systématique de l'accent de l'important sur l'insignifiant, ce qui amène l'insignifiant à devenir important – tout comme le protagoniste le fait lui-même dans la définition de ses priorités. Ces stratégies narratives apparaissent de manière particulièrement marquée dans le court passage suivant dans lequel un « assez bien » insignifiant combiné à la remarque apparemment neutre « Très vite, Monsieur se fit assez bien accepter au sein de la société. »<sup>14</sup> change le sens de cette dernière en son contraire :

Bien que demeurant réservé avec ses collègues, il ne négligeait pas, à l'occasion, de se mêler à quelque conversation de couloir où, les yeux baissés, il les écoutait débattre de telle ou telle question. Puis, s'excusant de devoir prendre congé, il tournait les talons et

---

6 Toussaint, Monsieur, 1986, dans ce qui suit noté M, p. 7.

7 M, p. 8.

8 Ibid., p. 9.

9 Ibid., p. 12.

10 Ibid., p. 21.

11 Ibid., p. 53.

12 Pour la teneur ironique des gestes dans *Monsieur*, voir Acar, 2003, pp. 45-63.

13 M, p. 9.

14 Ibid., p. 8.



regagnait nonchalamment son bureau, laissant traîner une main derrière lui sur les murs du couloir.<sup>15</sup>

Une vaste palette de moyens linguistiques est mise en œuvre pour dessiner le profil psychologique du dirigeant qui, les yeux baissés, participe apparemment sans motivation à la conversation avec ses collègues, puis s'éloigne soudain d'eux pour flâner ensuite le long des couloirs, à la manière d'un enfant. Au début du paragraphe, l'emploi du concessif « bien que » et de la litote entraîne des décalages minimes qui permettent à l'ironie du narrateur de s'exprimer.<sup>16</sup> Une double négation, qui correspond non seulement à une affirmation du point de vue sémantique mais qui, dans le texte, met en question la détermination des négations, dans la mesure où elles sont de Monsieur, représente un contraste avec l'opposition nettement accentuée à l'ouverture du paragraphe.<sup>17</sup> Le moment de l'inauthenticité ou de l'*Uneigentlichkeit*<sup>18</sup> qui entoure le discours narratif est favorisé par une syntaxe marquée par les ajouts. Ainsi, l'expression « à l'occasion », qui constitue une restriction au niveau du sens, doit être rapprochée syntaxiquement de la narration procrastinatrice.<sup>19</sup>

## 2. *Monsieur* : l'ironie cinématographique et ses stratégies

Visant à la lenteur et s'opposant<sup>20</sup> aux « images-mouvement » du cinéma hollywoodien, le film *Monsieur* suit un procédé procrastinateur qui constitue un trait caractéristique essentiel et un point de rencontre entre l'œuvre littéraire et

---

15 Ibid., pp. 8s.

16 Ruhe fait d'un minimalisme du décalage le plus minime le point de départ de sa considération sur l'intertextualité dans *La salle de bain* et *Faire l'amour*, voir Ruhe, 2007, pp. 153-170.

17 Ceci est confirmé dans le développement suivant quand Monsieur prononce un « Non. » catégorique – marqué dans le texte par un paragraphe et suivi d'un « Monsieur avait dit non. » (M, p. 45), le commentant et l'accentuant – et que l'(anti-)héros revient sur sa décision 30 pages plus loin pour finalement s'installer dans la chambre refusée auparavant.

18 Mecke et Brandstetter mettent l'accent sur cet aspect de l'« Uneigentlichkeit » dans leurs réflexions sur le mensonge et l'inauthenticité, voir Mecke, 2002, pp. 107s ; voir Brandstetter, 2006.

19 Voir Anja Kauß dans son étude qui décrit la procrastination chez Toussaint non seulement au niveau des motifs, mais surtout dans le domaine du procédé littéraire : Kauß, 2008.

20 Toussaint choisit des plans extrêmement longs, comme le souligne Rubino à plusieurs reprises : Rubino, 2006, pp. 161-169.

cinématographique comme en témoigne le scénario du film : « Un temps » y est la formule la plus souvent employée et fait partie des indications de scènes déterminantes.<sup>21</sup> Il semble pertinent de parler ici d'un « minimalisme cinématographique »<sup>22</sup> selon lequel Toussaint développe une stratégie paradoxale : en faisant appel aux procédés du cinéma hollywoodien, il les subvertit en même temps. L'analyse de ces stratégies qui permettent au film de transposer l'ironie verbale du texte repose sur l'abondance d'adverbes et d'interjections. C'est ici que cette analyse trouve sa source. À travers une série de séquences narratives et de réglages, qui ne sont reliés entre eux ni au niveau de la logique de l'action, ni au niveau temporel et qui libèrent ainsi cette neutralité propre au narrateur distant du roman, le film apparaît donc comme un pendant à cette narration ironique :

C'est surtout la présence du vide qui constitue un principe d'homologie entre le livre et le film. Il s'agit d'un phénomène qui concerne à la fois la composition des plans, très dépouillés, et leur liaison. [...] Aucune séquence n'est liée à la suivante par une relation de solidarité causale. Entre un épisode et l'autre, sinon entre un plan et l'autre il existe une solution de continuité qui ne permet jamais de prévoir ce qui va se passer. C'est un rapport de juxtaposition qui relie les séquences.<sup>23</sup>

Dans son ensemble, le film suit la même logique (anti)narrative que le roman.<sup>24</sup>

Cela apparaît de manière particulièrement marquée lors de la première séquence où une jeune femme en Renault 4L dépose un jeune homme en manteau avec ses cartons et ses valises devant des bureaux. La caméra s'éloigne en même temps que la voiture et, dans un même temps, agrandit la vue d'ensemble, ce qui ne permet toutefois pas de mieux s'orienter puisque la surface miroitante de la tour de bureaux ne contient aucune information supplémentaire. Au contraire, le réglage sert à accentuer la différence de proportions entre la façade et le personnage pour donner de l'espace à une narration filmique que l'on peut qualifier d'« impassible ».<sup>25</sup> Ensuite, le jeune homme entre dans le vaste hall d'accueil et s'avère être le personnage principal anonyme. Quand la réceptionniste lui demande « Vous êtes Monsieur...? », au lieu de lui donner son nom, il répond par

21 Voir [http://www.jptoussaint.com/documents/2/22/Monsieur\\_Sc%C3%A9nario.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/2/22/Monsieur_Sc%C3%A9nario.pdf) [17.3.2011]

22 Ochsner, 2011, p. 235.

23 Rubino, 2006, p. 162 ; au sujet de la neutralité, voir *ibid.*, p. 164.

24 *Ibid.*, p. 165.

25 On peut considérer l'impassibilité comme catégorie centrale de roman depuis Flaubert, voir von Koppenfels, 2007 et aussi des soi-disants 'minimalistes' Echenoz et Toussaint, voir Schlünder, 2011.

un simple « Oui. » De par leur action conjuguée, la caméra et la bande sonore empêchent la transmission d'informations à laquelle on s'attendrait et opèrent ainsi de la même manière que les stratégies littéraires au début du roman.

*Ill. 1 : Monsieur*



On peut également mentionner une scène se déroulant dans la cafétéria comme exemple d'adaptation filmique recourant aux moyens médiaux<sup>26</sup> pour exprimer l'ironie de la phrase « Très vite, Monsieur se fit assez bien accepter au sein de la société. »<sup>27</sup> évoquée précédemment. Pendant la pause-déjeuner, le protagoniste, errant un plateau à la main, essaie en vain de trouver une place à l'une des tables déjà occupées. Il avance, suivi par la caméra, parmi les rangées de tables et de chaises qui n'en finissent plus, jusqu'à ce qu'une de ses collègues lui indique une place libre. Alors qu'il est sur le point de s'asseoir, son voisin de table lui fait un signe laconique de la main : « Non, non c'est occupé. » Dans le film, le *traveling*, prolongé et à peine interrompu par l'intervention de sa collègue, correspond à la subtile ironie littéraire. Il montre une succession de tables uniformes, qui n'en finit apparemment pas, donne l'impression d'obstacles infranchissables et correspond, d'un point de vue structurel, à la chaîne de difficultés autant dire insurmontables auxquels les héros sont confrontés dans les comédies *slapstick*.<sup>28</sup>

26 Rubino résume à la fin de son article : « Le cinéma de Toussaint relève de la même technique et de la même vision du monde qui caractérisent ses romans. » (Rubino, 2006, p. 169)

27 M, p. 8.

28 Le recours à l'esthétique du *slapstick* est particulièrement prononcé dans *La patinoire* de 1999, voir à ce sujet Rubino, 2006, p. 167. Du fait de leur tempo différent, Rubino

Comme dans le roman, dont le personnage principal a souvent été comparé de manière explicite à Buster Keaton,<sup>29</sup> on peut difficilement le constater dans une seule des scènes, du fait qu'on assiste à une superposition de différentes indications intermédiaires. Ainsi, l'effet comique de cette scène, provoqué par la combinaison entre images et bande-sonore, et qui rappelle *Mon oncle* de Jacques Tati, est neutralisé par une vue de la pièce. Cela confère au film une ambiguïté dans laquelle le sérieux et le comique sont indissociables.

### Ill. 2, 3 : Monsieur



Dans la suite du film, on peut observer différents éléments propres au *slapstick* qui peuvent être considérés comme une transposition filmique de l'ironie littéraire – on peut noter en particulier la scène où le père de son ancienne petite amie monte un moteur hors-bord pendant le petit déjeuner et fait de la soudure à grand bruit si bien que toutes les personnes présentes dans la cuisine se voient obligées de porter des lunettes de protection. On peut également évoquer une scène de football en salle, qui s'appuie déjà sur les éléments du comique de situation lorsque Monsieur est présenté dans les cabines à l'aide d'un plan demi-rapproché. Là encore, il s'agit d'un exemple révélateur de la mise en scène du jeu sur les perspectives et les mouvements de la caméra. Pendant que Monsieur, assis sur un banc, est plongé dans la lecture de *La vie tranquille* de Marguerite Duras, il est par moments encadré par les cuisses des joueurs qui se changent à côté de lui dans un grand vacarme. Dans la prise de vue suivante, cette impression d'inadéquation se confirme lorsque la caméra, dans un premier temps en situation d'observateur extérieur, suit tout d'abord les mouvements brefs des joueurs pour se poser ensuite sur les longs parcours, le long du terrain, de l'arbitre en fauteuil

---

ne voit pas de ressemblances entre les films de Toussaint et ceux de Chaplin ou Buster Keaton, voir *ibid.*, p. 169.

29 Dans ce contexte, Acar cite un mot de Kracauer qui définit Keaton comme l'allégorie de l'absence d'esprit – réalisée dans le film –, voir Acar, 2003, p. 55.

roulant. L'association de joueurs courant et d'un arbitre roulant peut déjà sembler étrange et comique en soi, mais cette impression est encore renforcée par la présence d'une silhouette sautant au trampoline à l'arrière-plan. D'un point de vue formel, ce contraste peut être considéré comme une vectorisation de l'espace déterminée par l'opposition des mouvements : pendant que les trajets de l'handicapé dessinent une ligne horizontale, les mouvements de la balle constituent des diagonales et les sauts en hauteur sur le trampoline une ligne verticale. L'association de ces mouvements en contrepoint prend fin lorsque, à la manière du *slapstick*, l'action réunit ces activités auparavant séparées : le film montre dans une rapide succession de plans comment, lors d'un saut, l'acrobate est touché à la tête et de manière frontale par une balle et sort aussitôt de l'image à l'horizontale, tel un personnage en papier mâché. Outre l'effet comique de la scène, l'organisation de l'espace réalisée à l'aide des mouvements contraires des corps est déterminante. Ils accentuent les deux dimensions de la représentation filmique et créent ainsi une « géométrisation de l'écran »,<sup>30</sup> qui correspond à peu près au discours géométrique de *La salle de bain* et rappelle l'accentuation des structures spatiales tant dans le *nouveau roman* que dans le *nouveau cinéma*. Quand on rapproche cette tendance à la spatialisation de la désorganisation chronologique du temps développée dans le film, on peut considérer cette séquence comme un condensé de l'esthétique filmique de Toussaint qui se rapporte, quant à elle, à la catégorie Deleuzienne d'image-temps<sup>31</sup> – de manière similaire aux images de l'espace dans *L'année dernière à Marienbad* de Robbe-Grillet qui favorisent une construction présente du temps.

Les stratégies de visualisation du film soulignent d'une part la constructivité de la perception visuelle et de l'observation par le biais de laquelle cette relativité de l'espace et du temps apparaît immédiatement, qui, dans le roman, s'était surtout reflétée dans les réflexions théoriques sur « le chat de Schrödinger ». D'autre part, en renvoyant à leur propre médialité, elles se réfèrent non seulement aux conditions du dispositif cinématographique, mais, associées au modèle que représente le roman, elles développent également une esthétique médiatique

---

30 Ochsner considère l'emploi de paramètres de la géométrie qui ramènent à Antonioni ou Resnais et qui correspondent à la conception apsychologique des personnages, comme une caractéristique principale de ces films, sans se référer à des scènes ou des plans concrets, Ochsner, 2011, p. 235.

31 Parmi les remarques complexes de Deleuze au sujet de la catégorie image-temps, ce sont surtout les réflexions sur la 'coalescence' propre aux images-cristal qui nous intéressent ici, voir Deleuze, 1985, pp. 92ss.

au croisement entre le film et le livre :<sup>32</sup> « Le regard, dit Monsieur. Une vue de l'esprit. »<sup>33</sup>

*Ill. 4-6 : Monsieur*



32 Pour le mécanisme des 'films intérieurs' lié aux considérations faites ici, voir l'article de Volker Roloff dans ce même volume.

33 M, p. 109. La phrase de l'(anti)héros apparaît sous forme légèrement modifiée dans le film : « Le regard, c'est une vue de l'esprit. » [http://www.jptoussaint.com/documents/2/22/Monsieur\\_Sc%C3%A9nario.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/2/22/Monsieur_Sc%C3%A9nario.pdf), 139 (scène 159) [23.7.2014]

### 3. De *L'appareil-photo* à *La sévillane*

Les procédés utilisés dans le film *La sévillane*, inspiré de *L'appareil-photo* sont tout à fait comparables. L'action, qui s'inscrit parfaitement dans le paradigme du minimalisme, est là encore on ne peut plus simple. Cette fois, elle met en scène un narrateur anonyme à la première personne qui veut s'inscrire dans une auto-école. Pendant que les formalités à remplir apparaissent comment autant d'obstacles pratiquement infranchissables, il augmente la fréquence de ses passages à l'auto-école. Un lien avec la fille du propriétaire, dont le bâillement ininterrompu l'attire, naît alors : « (c'était peut-être l'amour déjà, qui sait, cet état grippal) ». <sup>34</sup> Avec elle, il vit des situations dans lesquelles se développe un monde qui suit ses lois intrinsèques – caractéristique propre aux romans de Toussaint. *L'appareil-photo* évoqué dans le titre du roman, *corpus delicti* en soi sans grande importance pour le déroulement de l'action, ne réapparaît qu'à la fin du roman. Il sert de prétexte permettant de rassembler différents fragments d'un discours photographique, qui se réfère entre autres à Roland Barthes, sans développer pour autant de réflexion approfondie ou cohérente. Les tendances à reporter et repousser, à procrastiner, qui étaient déjà marquées dans *Monsieur*, se poursuivent dans *L'appareil-photo* sous la formule métaphorique 'fatiguer la réalité' qui résume bien le combat que mène le protagoniste contre le développement de la vie quotidienne.

Elle se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas que tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et que ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner. <sup>35</sup>

De même que, dans *Monsieur*, l'utilisation d'interjections et d'adverbes marque le fil du texte, dans *L'appareil-photo*, on trouve différents réseaux isotopiques dans lesquels se dissipe le sérieux du narrateur. Ceci apparaît notamment dans l'étrange scène des toilettes dans laquelle le protagoniste, assis sur la lunette des WC, est présenté à la manière du *penseur* de Rodin réfléchissant à la pensée et à la manière d'être-au-monde.

Assis là depuis un moment déjà, le regard fixe, ma foi, je méditais tranquillement, idéalement pensif, pisser m'étant assez propice je dois dire, pour penser. Du moment que

34 Toussaint, *L'appareil-photo*, 1989 ; dans ce qui suit noté APh.

35 APh, p. 14.

j'avais un siège, moi, du reste, il me fallait pas dix secondes pour que je m'éclipse dans le monde délicieusement flou et régulier que me proposait en permanence mon esprit, et quand, ainsi épaulé par mon corps au repos, je m'étais chaudement retranché dans mes pensées, pour parvenir à m'en extraire, bonjour.<sup>36</sup>

L'association de « pisser » et de « penser » sape non seulement la consistance des réflexions mais, en y regardant de plus près, elle s'avère se fondre dans l'isotopie, dans laquelle se croisent par la suite non seulement le fil de la pensée et le jet d'urine, mais également les gouttes d'eau perlant du robinet et les gouttes de pluie glissant le long des vitres. Ce jeu sur les isotopies, caractéristique de ce roman, peut être considéré comme une partie d'une stratégie ironique et peu sérieuse visant à « fatiguer la réalité » – « en suivant tranquillement le cours de mes pensées, je sentais confusément que la réalité à laquelle je me heurtais commençait peu à peu à manifester quelques signes de lassitude »<sup>37</sup>.

Dans le cadre du glissement sémantique mis en évidence précédemment, on reconnaît dans le film sorti en 1992 ce même principe de 'fatiguer' ou d'épuiser la réalité' qui se rapporte à une problématique de représentation caractéristique dans ses romans. Ne serait-ce que par le choix de son titre, *La sévillane*, le film effectue un déplacement d'accent puisqu'il préfère le nom de la danse espagnole fortement codifiée qui marque la bande sonore au dispositif médial qu'est l'appareil photo. On peut constater différentes adaptations au nouveau média parmi lesquelles notamment des références au cinéma vu comme un système de référence : Jean Yanne, le célèbre acteur de l'époque de la *nouvelle vague* joue le propriétaire de l'auto-école, l'acteur principal de l'adaptation cinématographique de *La salle de bain* joue, quant à lui, le propriétaire de la station-service.

Quand on considère l'esthétique spécifique des médias que développe *La sévillane*, on peut donc observer une corrélation entre la disparition paratextuelle de l'appareil photo et la réduction de l'importance jouée par le dispositif photographique. Ainsi, de brèves séquences dansées viennent interrompre le déroulement de l'action et s'accordent ainsi avec les stratégies paradigmatiques de l'esthétique médiatique de Toussaint. Pascale, le protagoniste féminin, met en scène des accessoires tels un chapeau rouge et danse par exemple devant la station-service ou devant l'écran de l'auto-école sur lequel sont projetées des diapositives.

---

36 Ibid., p. 31.

37 Ibid., p. 50.



## Ill. 7 : La sévillane



Contrairement aux passages au début ou à la fin du film dans lesquels on entend une *voix off*, ou aux réflexions isolées au sujet du lien entre la pluie et la pensée où est restitué littéralement le texte du roman, les figures de danse et la musique accentuent des procédés filmiques en attirant l'attention sur la succession d'images et la bande sonore qu'elles interrompent ainsi. Cela apparaît de manière particulièrement marquée pendant la scène du trajet effectué en direction de la *banlieue* en vue d'acheter une bouteille de gaz, scène qui revêt également une importance centrale dans le roman. Pendant que le roman introduit cette odyssée à l'aide du changement de focalisation évoqué précédemment, le film utilise un cadrage qui insiste sur la fragmentation de la représentation et accentue ainsi les conditions de la médiation filmique. Ainsi, la caméra montre tout d'abord comment les piétons, étrangement chargés de bocaux, de sucre gélibifiant et d'oranges, quittent la station-service en file indienne sur des airs de flamenco. De cette manière, le stéréotype de l'Andalous suggéré par la musique s'oppose aux vêtements d'hiver et au décor anonyme de la *banlieue*. Lorsque les personnes descendent finalement des escaliers en lacets, de la partie en haut à gauche à celle en bas à droite, et dessinent une diagonale descendante dynamique qui trouve son équilibre structurel dans l'aspiration verticale de la rampe de l'escalier en métal, le film dessine une vectorisation de l'espace qui favorise la mise en œuvre d'un comique de *slapstick*.

Malgré le gros plan choisi, on ne voit que des morceaux de l'escalier, si bien que les personnes, encore très chargées qui passent en file indienne, sortent de l'image en contrepoint et à un rythme prévisible, au son de la *sevillana*, comme dans un théâtre de marionnettes pour disparaître un peu comme dans des coulisses. Comme dans le film *Monsieur*, l'occupation vectorielle de l'espace peut, là encore, être considérée, d'un côté, comme une adaptation cinématographique de cette distance ironique qui caractérise le narrateur dans le roman, et que le texte signale par le biais de parenthèses nivelantes ou d'interjections, et d'un autre côté, comme une évolution d'un jeu en va et vient dans lequel le narrateur apparaît derrière la perception d'autres personnages du roman. Dans l'ensemble, le film utilise une association de détails, de mouvements et d'airs de flamenco visant à créer un effet comique pour thématiser, du point de vue de l'esthétique intermédiaire, l'ensemble de ses propres possibilités : le cadrage et la configuration qui véhiculent, dans *L'appareil-photo*, un *Ça a été* en ce qui concerne le dispositif photographique et qui correspondent à des instantanés parsemés de *blancs* textuels,<sup>38</sup> servent l'accentuation de la cinématique des images et prennent ainsi la fonction des procédés démontrés jusqu'ici : ils produisent des ruptures et créent un espace dans lequel peut s'exprimer une ironie médiatique qui révèle les spécificités de l'esthétique des médias de dispositifs isolés.

## Bibliographie

### Littérature primaire

Toussaint, Jean-Philippe : *Monsieur*, Paris, 1986.

Toussaint, Jean-Philippe : *L'appareil-photo*, Paris, 1989.

[http://www.jptoussaint.com/documents/2/22/Monsieur\\_Sc%C3%A9nario.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/2/22/Monsieur_Sc%C3%A9nario.pdf)  
[23.7.2014]

### Littérature secondaire

Acar, Birgit : « Ironie und Gestik – beispielhaft untersucht an Jean-Philippe Toussaints mustergültigem *Monsieur* », dans Schmidt, Mirko F. (éd.) : *Entre parenthèses. Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*, Paderborn, 2003, pp. 45-63.

---

38 Au sujet de l'esthétique des instantanés littéraires chez Toussaint comme application de la technique de Robbe-Grillet, voir Winter, 2002, pp. 207-210.

- Bessard-Banquy, Olivier : *Le Roman ludique*. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard, Paris, 2003.
- Brandstetter, Nicole : *Strategien inszenierter Inauthentizität im französischen Roman der Gegenwart*. Marie Redonnet, Patrick Deville, Jean-Philippe Toussaint, München, 2006.
- Deleuze, Gilles : *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, 1985.
- Engell, Lorenz/Vogl, Joseph : « Vorwort », dans Pias, Claus/Vogl, Joseph et al. (éds.) : *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart, 1999, pp. 8-11.
- Kauf, Anja : *Der diskrete Charme der Prokrastination. Aufschieben als literarisches Motiv und narrative Strategie (insbesondere im Werk von Jean-Philippe Toussaint)*, München, 2008.
- Koppenfels, Martin von : *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, München, 2007.
- Krämer, Sybille : « Das Medium als Spur und als Apparat », dans Krämer, Sybille (éd.) : *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt a. M., 1998, pp. 73-94.
- Mecke, Jochen : « Le roman nouveau : pour une esthétique du mensonge », dans Viart, Dominique (éd.) : « Les mutations esthétiques du roman contemporain français », *Lendemain*, 2002, pp. 97-115.
- Ochsner, Beate : « Littérature minimaliste – cinéma minimaliste ? Jean-Philippe Toussaint et la déviance minimale », dans Asholt, Wolfgang/Dambre, Marc (éds.) : *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, 2011, pp. 233-245.
- Rubino, Gianfranco : « Le cinéma de Toussaint », dans *Roman 20-50*, n° 42, 2006, pp. 161-169.
- Ruhe, Ernstpeter : « Faire gondoler Proust. L'art du léger tremblé de Jean-Philippe Toussaint », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 31, n° 1, 2007, pp. 153-170.
- Schlünder, Susanne : *Wahrnehmungsdispositive. Modellierung und Medialisierung von Wirklichkeit bei Jean Echenoz und Jean-Philippe Toussaint (Habilitationsschrift)*, Berlin, 2011.
- Schoots, Fieke : « Passer en douce à la douane. » *L'écriture minimaliste de Minuit* : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint, Amsterdam et al., 1997.
- Spangenberg, Peter M. : « Mediale Kopplungen und die Konstruktivität des Bewußtseins », dans Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (éds.) :

Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a. M., 1991, pp. 791-808.

Spangenberg, Peter M. : « Medienerfahrungen – Medienbegriffe – Medienwirklichkeiten », dans Rusch, Gebhard (éd.) : Einführung in die Medienwissenschaft. Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen, Opladen, 2002, pp. 84-101.

Tschilschke, Christian von : « Mediale Ironie als Symptom des Medienwandels. Zur Funktion filmischer Techniken bei Jean Echenoz und Patrick Deville », dans Erstic, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (éds.) : Spektrum reloaded. Siegener Romanistik im Wandel, Siegen, 2009, pp. 425-451.

Winter, Scarlett : « Bewegung im Stillstand. Paradoxe Zeit- und Medienbilder in Jean-Philippe Toussaints *L'appareil-photo* », dans Gelz, Andreas/Ette, Ottmar (éds.) : Der französischsprachige Roman heute. Theorie des Romans – Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie, Tübingen, 2002, pp. 201-212.

Cécile Köstler

## ***Ballaciner* – « Cinécriture » chez J.-M. G. Le Clézio**

### **Abstract**

From his first novel *Le Procès-verbal* (1963) onwards, cinematographic images and techniques have signposted J.-M. G. Le Clézio's œuvre. Significantly, the interrelation between writing and cinema culminates in the Nobel Laureate's essay *Ballaciner* (2007). This article deals with the role of cinema in Le Clézio's writerly act. To analyse the discussion of the Japanese movie *Ugetsu monogatari* (1953) by Kenji Mizoguchi in *Ballaciner*, the article highlights the intermedial impact both cinema and literature have on the writer-cineaste.

### **Le Clézio et le cinéma**

Depuis toujours, les artistes, et parmi eux les écrivains, ont été de sensibles témoins d'époque. Ce sont souvent eux qui remarquent en premier le croisement des pratiques médiatiques dans la société et qui le décrivent et le reflètent dans leurs œuvres.<sup>1</sup> Il n'est donc pas surprenant que Jean-Marie Gustave Le Clézio, fortement influencé par les arts et les médias, aborde dans ses textes les pratiques culturelles telles que les nouveaux médias technologiques.<sup>2</sup> C'est notamment le septième art qui l'a profondément marqué dans sa jeunesse : « [...] tous les arts visuels me séduisent énormément tout ce qui est plastique qui crée un choc visuel Aussi bien cinéma que sculpture que peinture que même représentation théâtrale. »<sup>3</sup> Et il explique : « [...] je ne lis presque pas de romans, moins d'une dizaine par an, alors que je vais pratiquement tous les jours au cinéma. Dans ces conditions, comment ne pas être influencé par le cinéma? »<sup>4</sup>

---

1 Cf. Mecke/Roloff, 1999, p. 10 ; cf. aussi Paech/Paech, 2000, pp. 59sq.

2 La thématique de l'industrialisation, de la technologie, des (nouveaux) médias et du progrès du monde moderne est, depuis ses premiers écrits, présente dans l'œuvre de l'écrivain (cf. Le Clézio, 1961, Le Clézio, 1970).

3 Lhoste, 1971, p. 33. La typographie et la ponctuation correspondent à celles de l'ouvrage cité qui rend de cette manière l'oralité de l'interview et l'immédiateté de la parole.

4 Le Clézio, 1966, p. 89.

Le croisement des pratiques médiatiques, doté du terme d'intermédialité, comporte toutes sortes de transgressions des limites vis-à-vis des médias communicatives. Parmi ces critères typologiques, c'est la qualité de la référence intermédiaire qui est primordiale. La référence intermédiaire est employée de façon masquée lorsqu'il s'agit de la description d'un tableau ou d'une image. On parle alors d'ekphrasis littéraire.<sup>5</sup> Or, le XX<sup>e</sup> siècle avec l'accélération du développement des nouvelles technologies subit une véritable « [R]évolution »<sup>6</sup> des images et de ses dispositifs. Avec l'apparition du cinéma, un nouveau genre d'intermédialité surgit : l'imitation de techniques filmiques ou la description de films – l'ekphrasis filmique soi-disant. Depuis, les interrelations entre ce dernier et la littérature ont été amples. Dans un premier temps, c'est le film qui puise dans les stratégies narratologiques pour ensuite fournir ses procédés filmiques à la littérature.<sup>7</sup> Le Clézio remarque qu'« [...] il s'agit de deux modes d'expression radicalement différents – pour ne pas dire à l'opposé l'un de l'autre [...] Le cinéma s'inspire du roman, ou du poème [...] Les films ont [derechef] souvent inspiré les romanciers ou les poètes, directement ou indirectement. »<sup>8</sup> Mais les écrivains, lisent-ils et écrivent-ils vraiment autrement sous l'influence du cinéma ? Quant à notre auteur, la réponse à cette question est affirmative. D'après lui, le cinéma a innové les modalités du récit romanesque et a de ce fait renouvelé le roman :

Particulièrement en ce qui concerne les rapports entre le récit romanesque et le récit cinématographique, il me semble qu'il s'agit de rapports de parallélisme, et que les influences entre ces deux arts, loin de devenir des entraves, permettent, du fait de l'indépendance des rythmes du langage écrit et de ceux de l'image, à chacun de bénéficier des enrichissements de l'autre sans en subir les servitudes.<sup>9</sup>

Il se développe alors une écriture filmique en littérature qui exprime l'expérience cinématographique des écrivains. Leurs procédés narratologiques rappellent les procédés filmiques, la dynamique et le montage des temps modernes.<sup>10</sup> La

5 Cf. Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, 2008, s. v. « Intermedialität ».

6 Cette typographie est reprise du titre du 8<sup>ème</sup> Congrès du Franko-Romanisten-Verband qui eut lieu du 19 septembre au 22 septembre 2012 et pendant lequel la section « Intermedialität und Revolution der Medien. Positionen – Revisionen » / « Intermédialité et révolution des médias. Positions et révisions » s'est déroulée qui est à l'origine de cet ouvrage collectif.

7 Cf. Köhnen, 2009, p. 451.

8 Le Clézio, 2007, p. 39. Pour toutes les citations suivantes tirées de cette œuvre nous utilisons l'abréviation « B numéro de page ».

9 Le Clézio, 1966, p. 89.

10 Cf. Paech/Paech, 2000, p. 59.

technique narrative de Le Clézio est, elle aussi, proche de certains procédés cinématographiques tels que le ralenti, le fondu enchaîné ou les « cuts », le montage d'images, le mouvement panoramique ou le zoom, le plan fixe et les flashes back. Elle est caractérisée par une écriture « essentiellement factuelle et sensorielle [...] riche en images visuelles, en gestes et en perceptions auditives. »<sup>11</sup> À ce sujet, Alain Jouffroy avait déclaré que Le Clézio filmait sa propre vie avec un « stylo-caméra »<sup>12</sup>, ce qui veut dire qu'il filme avec un crayon (avec des mots), alors que le metteur en scène écrit avec la caméra (avec des images). Et Le Clézio de résumer : « [...] lorsque le cinéma remplit sa fonction, c'est-à-dire lorsqu'il exprime un regard, une pensée, un imaginaire, son travail est aussi prenant et aussi exigeant que celui du théâtre, de la poésie, ou du roman. »<sup>13</sup>

L'essai intitulé *Ballaciner* est une promenade filmique à travers l'espace et le temps par laquelle l'auteur trace à proprement parler la [R]évolution de ce septième art en abordant différents sujets, notamment ses propres expériences relatives au cinéma, l'histoire du cinéma et divers films qui font époque. C'est un métissage de textes, d'analyses de films, d'interviews, de visites et de souvenirs. L'essai témoigne de l'importance qu'a le cinématographe dans la vie de l'auteur : les films « me transforment, [...] ces images, ces émotions ont donné un sens à mon existence, m'ont enseigné une façon d'être, de parler et d'agir, elles m'ont servi de modèles. Elles ont été ma propre expérience. »<sup>14</sup>

Depuis le début, ses écrits, soit romans comme *Le Procès-verbal* (1963), *La Guerre* (1970) ou *Hasard* (1999), soit essais sur le cinéma comme *Ballaciner* ou « La Magie du cinéma », soit articles critiques sur Jean-Luc Godard, Federico

---

11 Salles, 2006, p. 38.

12 Lhoste, 1971, p. 15. Cette déclaration renvoie au concept de « caméra-stylo » introduit et développé par Alexandre Astruc, théoricien, critique et réalisateur de cinéma : « La mise en scène [d'un film] n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo. » (Astruc, 1948, pp. 324-328) Ce concept a été repris par les écrivains et auteurs de films dans les années soixante. Cf. Metzler *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 2008, s. v. « Film und Literatur ».

13 *B*, p. 181.

14 Le Clézio/Chazal, 1987, p. 25.

Fellini, Robert Bresson, Satyajit Ray et d'autres<sup>15</sup>, sont la preuve à l'appui.<sup>16</sup> Pourtant, l'auteur concède qu'« [i] est très difficile de parler du cinéma avec des mots. C'est comme quand on veut parler de la drogue en écrivant ce qui s'est passé. »<sup>17</sup> Mais voilà qu'avec « ballaciner » Le Clézio semble avoir trouvé le terme adéquat qui traduit admirablement le processus de transcendance que l'on subit lorsqu'on est confronté à l'art du cinématographe. Il s'agit d'une sorte de dépassement de soi qui emporte le spectateur-lecteur dans l'imaginaire. Le sentiment ainsi généré et évoqué est paraphrasé dans le « poème en cascade »<sup>18</sup> liminaire :

tomber du ciel  
de nu a ge  
en nuage  
au milieu des  
éclairs<sup>19</sup>

Les éléments « tomber du ciel », « nuage » et « éclairs » traduisent le mouvement du haut vers le bas, qui ressemble à un ballotement entre les nuages entourés par des éclairs et qui rend l'idée du sublime que nous ressentons face à la cascade d'images lumineuses et rapides projetées par le cinématographe. « Ballaciner », ce néologisme qui semble se composer de « ballade » et de « ciné », fait preuve

---

15 Les textes critiques de Le Clézio relatifs au cinéma sont les suivants : Interview par Bott/Jouffroy, 1966, pp. 128-130, pp. 135-138 ; Le Clézio, 1971a, pp. 24-25 ; Le Clézio, 1983 ; Le Clézio, 1984, pp. 55-56 ; Préface dans Bresson, 1988, pp. 1-5 ; Le Clézio/Chazal, 1987, pp. 6-38 (cf. Cugier, 2010, p. 115).

16 Tahar Ben Jelloun, ami de Jean-Marie Gustave Le Clézio, fait l'éloge de l'essai : « Un jour j'ai découvert que nous avons une passion commune : le cinéma. Je pensais être un cinéphile assez averti, mais Jean-Marie me bat, surtout quand il s'agit de certains classiques du muet. C'est pour cela que j'ai beaucoup aimé son livre *Ballaciner* paru en 2007. Son analyse d'*Accattone* de Pasolini est un des meilleurs éclairages que j'aie lu sur cette œuvre et ce réalisateur. Il parle du choc qu'il a reçu en voyant ce film. » (Ben Jelloun, 2009, p. 10)

17 Le Clézio, 1971a, p. 24 et 1971b, p. 27.

18 Rey Mimoso-Ruiz, 2009, p. 17.

19 B, p. 19. Au deuxième vers du poème, le mot « nuage » est écrit avec un espacement avant et après le « a » de « nuage ». Cette typographie « étirée » du mot renforce le sentiment de chute que le lecteur ressent. Le poème refait surface plusieurs fois tout au long de l'essai : il introduit le discours comme épigraphe, il est mentionné et paraphrasé une autre fois dans le texte : « Dormir, peut-être. Rêver, tomber de nuage en nuage au gré des images, entouré par les éclairs... » (B, p. 164), et clôt finalement le texte sur la quatrième de couverture.



de la prédilection qu'a l'écrivain et pour la littérature et pour le cinéma.<sup>20</sup> Déjà dans son enfance « [l]'image avait un pouvoir que le réel n'avait pas, un pouvoir comparable à celui des mots écrits dans les livres, ou à celui de la musique. »<sup>21</sup> Le terme « ballaciner » embrasse en même temps une forme poétique, à travers le terme « ballade », et le cinéma, à travers le terme « ciné ». Il est donc un excellent signifiant pour dénommer la fusion intermédiate chez Le Clézio qui transforme la déambulation filmique en déambulation écrite.

La recherche scientifique ne s'est pas encore penchée suffisamment sur l'analyse de la symbiose du cinéma et de la littérature qu'aborde Le Clézio, et encore moins sur l'intermédialité dans son œuvre.<sup>22</sup> Cette dernière est devenue, depuis la collaboration de l'écrivain avec le Musée du Louvre lors de son exposition intermédiaire « Le Louvre invite J.-M. G. Le Clézio – Les musées sont des mondes » en hiver 2011/2012, encore plus manifeste dans l'œuvre variée du lauréat du Prix Nobel.<sup>23</sup> Comblent cette lacune est donc l'intention de cet article.

---

20 Le mot « ballade », dont l'ancienne graphie contient un -l- unique (jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle) « balade », désigne une « chanson à danse, petit poème chanté ». Le dérivé « balader » a d'abord signifié « chanter des ballades » (jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle) et prend l'emploi familier de « marcher sans but, flâner » (1836) et plus tard « promener » (1885). (cf. Dictionnaire historique de la langue française, 2010, s. v. « ballade », « balader »)

21 Le Clézio/Chazal, 1987, p. 9.

22 Les analyses qui se penchent sur l'interaction du cinéma et de la littérature chez Le Clézio se limitent à quelques articles et à quelques références brèves dans des œuvres plus globales. Cf. Clerc, 1989, pp. 47-58 ; Cugier, 2010, pp. 115-128 ; Van Acker, 2004, pp. 179-184 ; Poulanges, 2004, pp. 231-241 ; Le Forestier, 1996, p. 95 ; Rey Mimoso-Ruiz, 2009, pp. 18-40 ; Roussel-Gillet, 2008, pp. 82-99 ; Stendal-Boulos, 2008, pp. 182-184 ; Jacomella, 2012, pp. 147-149 ; Salles, 2006, pp. 35-39.

23 Cette exposition, exemple par excellence de l'intermédialité, eut lieu au musée du Louvre du 5 novembre 2011 au 6 février 2012 et est intitulée « Le Louvre invite J.-M. G. Le Clézio – Les Musées sont des mondes ». Elle réunit un ensemble d'œuvres choisies par l'écrivain, peintures, gravures, tableaux, objets contemporains, de différentes civilisations et de différents continents. De plus, cette exposition fut accompagnée de concerts déambulatoires dans la Grande Galerie, de lectures (*Histoire du pied et autres fantaisie*, poèmes de Jean Grosjean), d'atelier-spectacles (*Lafricain*), de pièces adaptées de ses textes (*Pawana*), de concerts (le *Boléro* de Ravel), de poèmes mis en musique (*Vers les Icebergs*), de sculptures à activer, de projections de films (muets) choisis par l'auteur lui-même (*Dersou Ouzala* d'Akira Kurosawa, *Le Salon de musique* de Satyajit Ray, *Cœur de feu* de Luigi Falorni, *Zoot Suit* de Luis Valdez), de projections de courts-métrages, de burlesques, de documentaires et de dessins animés qu'il avait réalisés lui-même lorsqu'il était encore enfant (cf. Bizational. Voir aussi Le Clézio, 2010).

Dans l'analyse qui suit, il est question du regard intermédial, même plurimédial (synesthétique) et cosmopolite, que Le Clézio pose sur le cinéma, regard caractérisé par sa polyperspective, sa subjectivité et ses sensations. Quel est ce regard ? Quelle est la nouveauté de cette « Ballacination »<sup>24</sup> ? De quelle manière Le Clézio découpe-t-il le continuum des images en signes pour les synthétiser en une nouvelle réalité ? Le but ici n'est pas de disposer côte à côte les deux médias, cinéma et littérature, mais plutôt de détecter les « entre-images »<sup>25</sup> créées par sa prétendue « cinécriture ». Si nous utilisons dans cet article le terme de « cinécriture », ce n'est pas dans le sens dans lequel Agnès Varda l'utilise pour son cinéma – « LE cinécriture »<sup>26</sup>, c'est-à-dire la formule qui se rapporte au tournage d'un film, au style du cinéma.<sup>27</sup> C'est plutôt pour traduire cette relation étroite, qui est prédominante chez Le Clézio, entre le texte et le cinéma, entre le mouvement de l'image et celui de l'écriture, entre la feuille et l'écran, entre le crayon et la lumière. Nous nous concentrons donc sur un extrait de texte tiré de l'essai *Ballaciner*, le film japonais *Ugetsu monogatari*, pour illustrer la façon leclézienne de se ballaciner « de nuage en nuage », de « visage en visage, de film en film »<sup>28</sup>, de cinéma en écriture, d'image en texte.

## Épiphanisation du cinéma

### Défilé d'éclairs

À première vue, on pourrait penser que cette « Ballacination », nom qu'il donne à sa promenade filmique, est un va-et-vient sans but précis à travers le cinéma

---

24 B, p. 161.

25 Pour une plus ample analyse du terme « entre-images » veuillez consulter Bellour, 1990.

26 Mise en relief par l'auteur de l'article.

27 Agnès Varda explique son néologisme de la manière suivante : « J'ai lancé ce mot et maintenant je m'en sers pour indiquer le travail d'un cinéaste. Il renvoie à leurs cases le travail du scénariste qui écrit sans tourner et celui du réalisateur qui fait sa mise en scène. Cela peut être la même personne mais la confusion persiste souvent. J'en ai tellement assez d'entendre : 'C'est un film bien écrit', sachant que le compliment est pour le scénario et pour les dialogues.

Un film bien écrit est également bien tourné, les acteurs sont bien choisis, les lieux aussi. Le découpage, les mouvements, les points de vue, le rythme du tournage et du montage ont été sentis et pensés comme les choix d'un écrivain, phrases denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbes, alinéas, parenthèses, chapitres continuant le sens du récit ou le contrariant, etc. En écriture c'est le style. Au cinéma, le style c'est le cinécriture. » (Varda, 1994, p. 14)

28 B, p. 46.

et ses moments historiques forts. Mais ce n'est pas ce que l'auteur entend par là. À la question posée par Pierre Lhoste « Qu'est-ce que la promenade représente pour vous ? » il répond :

Je crois que je ne me promène jamais en fait je suis tout le temps en en fuite ou en poursuite Je ne flâne jamais même quand je n'ai rien à faire dehors dans la ville je marche pressé et je me donne des buts artificiels comme poster une lettre ou aller voir si un chantier est terminé des choses de ce genre-là je ne peux pas supporter de marcher pour le plaisir<sup>29</sup>

Ses ballades ont donc toujours un but précis et elles sont de ce fait structurées et raisonnées. Tel est notre texte : nous décelons quatre grandes parties qui sont entrecoupées par cinq « intermèdes »<sup>30</sup>. Dans les quatre parties principales, Le Clézio retrace les différentes étapes de l'histoire et de l'évolution du cinéma, de sa naissance marquée par les frères Lumière et par les usines Pathé jusqu'au film coréen contemporain, en insérant des analyses de films novateurs du septième art. Ces parties représentent l'illusoire, le rêve, la magie que le cinéma suscite tandis que les intermèdes, eux, sont ancrés dans la réalité. Ils évoquent des souvenirs d'enfance et des expériences personnelles que l'écrivain a faites lorsque, au temps jadis, il avait affaire avec le cinéma, soit à la maison (« Intermède 1 : Gaby la monteuse »), soit au Japon (« Intermède 2 : la chambre d'Ozu »), soit à Nice (« Avant-dernier Intermède : Les salles de ciné »), soit en Corée (« Tout dernier Intermède : le film contemporain : Corée »). Le troisième intermède détonne avec le reste du texte et marque de ce fait le mitan de l'essai. Il s'agit d'une filmographie élogieuse de l'acteur et metteur en scène américain Stephen Tobolowsky. Tandis que les parties principales sont ancrées dans l'imaginaire, les intermèdes, eux, fixent le texte dans le réel biographique. Par conséquent, le texte progresse en un flottement éthéré entre « le réel et l'inventé, entre ce qui vit et ce qui s' imagine »<sup>31</sup>. Se décèlent alors des pérégrinations sur plusieurs niveaux : à travers la vie de l'auteur, à travers l'histoire du cinéma, à travers l'Histoire, à travers le monde et à travers les fondements de l'humanité qui sont, selon l'auteur, présentés par groupements binaires : rires et larmes, guerre et amour, haine et passion,

29 Lhoste, 1971, pp. 117-118.

30 Un intermède est « 1. [un] divertissement, [une] représentation entre les actes d'une pièce de théâtre, les parties d'un spectacle [...] 2. ce qui interrompt qqch., sépare dans le temps deux choses de même nature. » (Dictionnaire historique de la langue française, 2010, s. v. « intermède »)

31 *B*, p. 46.

rêve et réalité, lumière et ombre, silence et son, mouvement et immobilité, enfance et âge adulte.

Les films qu'évoque et qu'analyse *Ballaciner* sont des films qui marquent les moments forts et décisifs de l'histoire du cinéma et qui sont organisés selon le groupement binaire : le cinéma muet et les films comiques de Harold Lloyd (États-Unis) représentent le rire, *Ordet* de Carl Dreyer (Danemark) les larmes. *Ukikusa monogatari* de Yasujiro Ozu (Japon) convainc par la mise en scène du drame familial et *L'Atalante* de Jean Vigo (France) par un langage du cinéma révolutionnaire qui « le sépare définitivement de l'écriture romanesque et du théâtre filmé »<sup>32</sup>. *Ugetsu monogatari* de Kenji Mizoguchi (Japon) et *Accattone* de Pier Paolo Pasolini (Italie) parlent de la guerre, tandis que *Sourires d'une nuit d'été* d'Ingmar Bergman (Suède) et *La Maison et le monde* de Satyajit Ray (Inde) thématisent l'amour. Dans *L'avventura* de Michelangelo Antonioni (Italie), c'est l'étrangeté de l'histoire, de l'amour, du lieu et de la disparition qui définissent ce film et montrent que « les humains valent mieux que leurs faiblesses »<sup>33</sup>. Finalement, *Le Cycliste* de Mohsen Makhmalbaf (Iran) représente « la renaissance du cinéma engagé »<sup>34</sup>. Nous ne citons qu'un échantillon des films auxquels Le Clézio a dédié chaque fois un petit chapitre. Il mentionne bien sûr d'autres films, mais ils ne sont pas analysés par le menu. Faire la liste des films qu'il effleure seulement et qui ne détiennent pas de propre chapitre sortirait du cadre. La portée de tous ces films consiste en ce qu'ils rapprochent tous l'humanité et l'esthétique de l'art cinématographique.

### Mythes de la lumière

Venons maintenant au texte lui-même. Le poème que nous venons de citer ci-dessus donne la mesure à l'essai. La sémantique de la lumière que l'on retrouve dans le dernier mot « éclairs » structure l'essai et exprime de cette manière sa fonction vitale : « La lumière existe avant le cinéma. Elle est l'expression de l'existence. »<sup>35</sup> L'isotopie de la lumière est reprise dans la prémisse solennelle qui connaît une imbrication artistique de trois grands textes littéraires antiques. L'écrivain met en rapport les balbutiements du cinéma avec les premiers écrits de l'humanité qui ont tous en commun l'allusion à la lumière : le *Poème* du poète présocratique Parménide, l'allégorie de la caverne de Platon et le livre de la Genèse de

---

32 Ibid., p. 61.

33 Ibid., p. 127.

34 Ibid., p. 136.

35 Ibid., p. 22.

*la Bible*. La prémisses débute par une citation de la strophe XIV du *Poème* du philosophe grec : « Claire dans la nuit, autour de la terre errante, sa lumière vient d'ailleurs. »<sup>36</sup> Il s'agit ici bien sûr de la lune qui réverbère la lumière qu'elle reçoit du soleil. Ainsi que la lumière de la lune, celle de l'écran vient, elle aussi, d'ailleurs. Cette « métaphore lunaire »<sup>37</sup> ouvre la dialectique de l'ombre et de la lumière, indispensable pour le cinéma, et met en relation la lune et le cinématographe à travers le *tertium comparationes* de la lumière déviée. Le principe du cinéma, celui de projeter des images contre un mur, n'est pas une *creatio ex nihilo* et ne commence pas avec le cinématographe des frères Lumière à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>38</sup> Il remonte jusqu'à Platon avec son allégorie de la caverne<sup>39</sup> qui expose un véritable « théâtre d'ombres » :

Telle la clarté lunaire, le projecteur renvoie une lumière qui a voyagé dans le temps avant d'atteindre la blancheur de l'écran. Ce qu'elle illumine, c'est un théâtre d'ombres, car au moment où on les regarde, malgré leur mouvement et leur vie, cette réalité, ces silhouettes d'hommes et de femmes ont cessé d'exister.<sup>40</sup>

Ce mur de la caverne sur lequel sont projetées des « ombres » dont leur véritable nature ne peut pas être entrevue par l'homme est bien sûr à l'origine de l'écran d'aujourd'hui et posait, déjà à l'époque, le problème de la connaissance de la réalité. La troisième référence intertextuelle faisant allusion à la lumière en tant qu'origine et expression de toute existence est celle de *la Bible* : « Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. »<sup>41</sup> Cette référence au livre de la Genèse est sous-entendue et réadaptée aux temps modernes. Nous n'en percevons plus que sa sonorité fragmentée par la virgule : « La lumière électrique, soit ! »<sup>42</sup> Et voilà

36 Ibid., p. 21. Parménide : Le Poème de Parménide, 1955, p. 91.

37 B, p. 24.

38 Dans son œuvre *Das optische Wissen*, Ralph Köhnen dédie un chapitre à l'interrelation entre regard filmique et technique littéraire. Cf. Köhnen, 2009, p. 484.

39 L'allégorie de la caverne est un antécédent de l'histoire de l'intermédialité et avant tout du cinéma en vertu des ombres chimériques projetées sur le mur de la caverne de Platon. (cf. Bolz, 1990, p. 17 ; Paech, 1997, pp. 66sq.) Pour l'allégorie de la caverne veuillez consulter Platon, 1975, 514a seq., pp. 145sq.

40 B, p. 24.

41 La Bible de Jérusalem, Ancien Testament Tome 1, 2009, s. v. « Genèse 1,3 ». Nota bene la relation entre lumière et les mots. Au début de l'Évangile selon Jean il est question non de lumière mais de parole : « Au commencement était la Parole » (La Bible de Jérusalem, Nouveau Testament, 2009, s. v. « Évangile selon Jean 1,1 »). La lumière et la parole semblent être à l'origine de l'existence, ce qui peut signifier dans un sens plus large que cinéma et écriture sont indispensables pour l'existence de l'homme.

42 B, p. 22.

qu'est attribuée une charge mythologique au cinéma qui est, par la juxtaposition des trois grands textes classiques, ancré dans l'ontologie humaine.

### Les premiers pas en « cinécriture »

L'enfance de notre auteur est donc balisée par deux arts : la littérature, surtout les *Dictionnaires de la conversation* qui appartiennent à sa grand-mère<sup>43</sup>, et le cinéma. Pendant que le cinéma, événement public, est une initiation dans la collectivité pour beaucoup d'écrivains-spectateurs, par exemple pour le jeune Jean-Paul Sartre<sup>44</sup>, pour Marguerite Duras ou pour Raymond Queneau, pour Le Clézio la découverte du cinéma se fait, au contraire, chez lui en privé. Elle n'a pas lieu à l'extérieur, mais à l'intérieur, dans le couloir de l'appartement de sa grand-mère :

Je ne suis pas allé au cinéma dans mon enfance. J'ignorais ce qu'était un 'spectacle' [...] Ailleurs, au monde, le cinéma existait. Il avait fait des bonds en avant prodigieux. On filmait de loin, de près, du pathétique, du grandiose, les acteurs parlaient, chantaient, la musique soulignait les scènes poignantes, les gags, les baisers amoureux. Des stars étaient apparues, elles avaient disparu.<sup>45</sup>

43 Cf. *ibid.*, p. 29.

44 Dans *Les mots* Jean-Paul Sartre se souvient de ses premières visites au cinéma du Panthéon avec sa mère, expérience qui, après avoir côtoyé les univers du « Lire » et de l' « écrire », lui ouvre un nouveau monde cinématographique et qui lui donne l'impression que tout est possible dans cette réalité magique : « Le spectacle était commencé. Nous suivions l'ouvreuse en trébuchant, je me sentais clandestin ; au-dessus de nos têtes, un faisceau de lumière blanche traversait la salle, on y voyait danser des poussières, des fumées ; un piano hennissait, des poires violettes luisaient au mur, j'étais pris à la gorge par l'odeur vernie d'un désinfectant. L'odeur et les fruits de cette nuit habitée se confondaient en moi : je mangeais les lampes de secours, je m'emplissais de leur goût acidulé. Je raclais mon dos à des genoux, je m'asseyais sur un siège grinçant, ma mère me glissait une couverture pliée sous mes fesses pour me hausser ; enfin je regardais l'écran, je découvrais une craie fluorescente, des paysages clignotants, rayés par des averse ; il pleuvait toujours, même au gros soleil, même dans les appartements ; parfois un astéroïde en flammes traversait le salon d'une baronne sans qu'elle parût s'en étonner. J'aimais la pluie, cette inquiétude sans repos qui travaillait la muraille. [...] Nous étions du même âge mental : j'avais sept ans et je savais lire, il [le cinéma] en avait douze et ne savait pas parler. On disait qu'il était à ses débuts, qu'il avait des progrès à faire ; je pensais que nous grandirions ensemble. Je n'ai pas oublié notre enfance commune [...] » (Sartre, 2010, pp. 65-67). Voir aussi *Un Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras et *Loin de Rueil* de Raymond Queneau.

45 *B.*, pp. 28-29.

Pendant que le cinéma public devient de plus en plus sophistiqué, le cinéma de Le Clézio, en revanche, se constitue d'un projecteur Pathé Baby<sup>46</sup>, d'un drap de lit qui sert comme écran et de chaises pour les petits spectateurs. Grâce à une amie de sa grand-mère, Gaby, qui travaille dans les usines Pathé et qui lui lègue le projecteur et toute une caisse de bobines de film, il se lance dans la technique du tournage et dans la création de courts métrages :

Le projecteur à manivelle permettait d'expérimenter le ralenti, l'image par image (mais il ne fallait pas trop s'attarder, car la lampe du projecteur pouvait enflammer la pellicule). J'ai découvert aussi le plaisir de la marche en arrière en tournant la manivelle dans l'autre sens. La bobine du saut en parachute s'y prêtait particulièrement bien. On voyait l'homme bondir de terre, tiré par les cordes de son parachute qui ensuite se fermait, avant qu'il soit happé par la porte ouverte du biplan, volant à reculons. Je crois avoir fait, grâce à ce petit projecteur, l'expérience de toutes les techniques du cinéma, ralenti, montage, plan fixe, zoom et flou – certaines de ces expériences dues principalement à l'âge de la pellicule.<sup>47</sup>

Plus tard, en réparant et aboutant les morceaux de films disparates méthodiquement les uns aux autres, il composera de petits chefs-d'œuvre de vingt minutes qu'il montrera à ses camarades et qu'il annoncera par des affiches publicitaires faites par lui-même. Ce travail intense réalisé à partir des images hétéroclites des bobines, la « matière de rêves »<sup>48</sup> comme il l'appelle, lui ouvre « une fenêtre sur la vie réelle »<sup>49</sup>, à savoir sur une autre réalité, celle de l'imaginaire proche du fantastique, qui figure comme composante vitale dans toute son œuvre. Ce sont ces moments cruciaux de son enfance qui sont à l'origine de son émotion vis-à-vis de l'esthétique de ce septième art, vis-à-vis de son raffinement et vis-à-vis de son écriture dite filmique.<sup>50</sup> De ce fait, son écriture est marquée – comme

---

46 Le projecteur Pathé Baby est un des premiers petits projecteurs à manivelle donnés en commande par Charles Pathé qui visait avec cette nouvelle forme de distribution à faire mieux connaître, vendre et diffuser de courtes versions de ses films. Ce projecteur familial et économique eut à partir de 1922 un grand succès et peut être considéré comme précurseur du caméscope. (cf. Dictionnaire du Cinéma, 1986, s. v. « Pathé »)

47 *B*, p. 27.

48 *Ibid.*, p. 28.

49 *Ibid.*

50 Marina Salles disserte dans son chapitre « L'écriture filmique » sur les procédés et l'écriture filmiques de l'écrivain. Cf. Salles, 2006, pp. 35-39. Cf. aussi Le Clézio, 2007, pp. 28-29. Ces moments cruciaux rappellent les « cahiers de cristaux » de Jean Marro dans *Révolutions* dans lesquels le protagoniste inscrit minutieusement les films qu'il va voir au cinéma en y juxtaposant des événements tragiques et sanglants de la guerre d'Algérie.

l'est par ailleurs sa conception de la lecture – par l'émiettement et par l'écriture (ou la lecture) entre les lignes : « Un peu comme lorsqu'on est dans un train et qu'un autre train passe en sens inverse. On voit des reflets, des éclairs... C'est un peu cela la lecture, ces images subliminales qui disparaissent très vite qui marquent. »<sup>51</sup> C'est ce même procédé de reflets et d'éclairs « qui marquent » que l'on retrouve dans le rapprochement des deux arts, le cinéma et la littérature. Le Clézio capture les moments furtifs et évocateurs de ses films préférés, ceux qui ont empreint son enfance, et il les enrichit par l'imbrication de faits historiques et d'innovations techniques, de souvenirs et d'émotions personnels. Et voilà que se constitue un faisceau poétologique d'impressions artistiquement agencées qui emportent l'écrivain et avec lui le lecteur dans des mondes imaginés.

### « Ugetsu monogatari »

Pour l'analyse des dispositifs de la « cinécriture », nous jetons la lumière sur le chapitre « La guerre – Le cinéma était japonais [en ce temps-là] »<sup>52</sup> qui disserte sur *Ugetsu monogatari* (1953)<sup>53</sup>, un film japonais de Kenji Mizoguchi<sup>54</sup>, et dont le titre se traduit en français par *Les Contes de la lune vague après la pluie*, film

---

51 Salgas, 1985, p. 6.

52 B, p. 67.

53 L'histoire d'*Ugetsu monogatari* se passe à l'époque féodale du XVI<sup>e</sup> siècle pendant la guerre civile. Il s'agit de deux jeunes hommes, Genjuro le potier et Tobei le paysan, qui rêvent de faire fortune, Genjuro pour offrir une meilleure vie à sa femme Miyagi et Tobei pour s'acheter une armure samurai. Pendant leur absence, la femme de Tobei, Ohama, est violée par les soldats japonais et doit travailler comme prostitué dans un bordel, pendant que Miyagi se réfugie avec son fils dans les montagnes. Genjuro se laisse séduire par la princesse Wakasa, revenante du royaume des ombres et Tobei devient un samurai héroïque. Après plusieurs revers de fortune, les personnages regagnent leur village et reconnaissent qu'ils ont perdu leur bonheur terrestre d'antan. (cf. Dictionnaire du Cinéma, Les films, 1992, s. v. « Contes de la lune vague après la pluie (Les) »)

54 Kenji Mizoguchi (1898-1956) est un metteur en scène japonais. Influencé par des expériences tragiques pendant son enfance, sa sœur est vendue comme geisha et sa mère est maltraitée par le père de Kenji, il abordera souvent la situation précaire, l'oppression et l'exploitation de la femme dans ses films. Il travaille d'abord comme peintre avant de se tourner vers le cinéma. Orienté vers le réalisme, il développe une technique d'après laquelle chaque plan est équivalent à une scène. Sa poétique esthétique filmique est caractérisée par des images en noir et blanc très travaillées et par des plans de longues durées qui traduisent son style esthétique du film. (cf. Dictionnaire du Cinéma, 1986, s. v. « Mizoguchi (Kenji) »)



que le Prix Nobel juge être « peut-être le plus beau film qui ait jamais été fait »<sup>55</sup>. Il en fait de même un ample éloge dans son article « La magie du cinéma ». C'est ce film qui l'a initié à la civilisation et à la culture japonaise et c'est aussi avec ce film qu'il a compris que « le cinéma était un art »<sup>56</sup>. L'œuvre est construite comme une pièce de musique à variations, une fugue, qui décline le thème de la guerre. L'analyse entreprise par l'auteur reflète en miniature les composantes dichotomiques qui déterminent le discours intermédial de toute l'œuvre *Ballaciner* : rire et larmes, guerre et amour, bonheur et mort, rêve et réalité, cinéma et écriture, écran et texte, l'enfant spectateur et l'écrivain adulte.

De même, dans l'éloge d'*Ugetsu monogatari*, la forme narratologique reflète les techniques cinématographiques. Le Clézio ne s'attarde pas sur le contenu du film. Ce qui lui importe c'est plutôt une évocation de sensations, d'éclairs et de brins d'images, un cinéma entre les lignes. Le récit de l'histoire et la présentation des personnages s'effectuent alors à partir de trois scènes clés – trois plans – représentatives pour tout le film. Ce sont des scènes choisies à force évocatrice qui s'incrument dans sa mémoire : les premières images et la roue tournante du potier Genjuro, la séquence de la barque, l'apparition de la princesse Wakasa. La réduction du film à ces trois moments forts suffit à l'écrivain pour faire émerger une impression globale du film. La question est donc de savoir ce qui déclenche, chez Le Clézio, cette obsession, ce charme, cette passion pour *Ugetsu monogatari*. Il s'annonce du coup, dans ce chapitre, trois modes de réception sous le signe de la naïveté, sous le signe de la complexité technique de la caméra et sous le signe de l'esthétique. La vision triple qui se compose du regard du tout jeune enfant Jean-Marie, du regard professionnel cinématographique et du regard de l'écrivain qu'est Le Clézio, combine ainsi cinéma et littérature.

Le premier mode de réception, le regard autobiographique, est déterminé par la première fois que l'enfant voit le film. Des expressions telles que « la première fois »<sup>57</sup>, « les premières images »<sup>58</sup>, « en premier lieu »<sup>59</sup>, « des premiers instants »<sup>60</sup> sillonnent le texte comme une litanie et confirment l'importance du moment initiatique dans l'œuvre de Le Clézio.<sup>61</sup> Ainsi, la première fois qu'il voit

55 Le Clézio/Chazal, 1987, p. 20.

56 *B*, p. 67.

57 *Ibid.*, 2x, *ibid.*, p. 68, 2x.

58 *Ibid.*, p. 69, 70.

59 *Ibid.*, p. 70.

60 *Ibid.*, p. 80.

61 Dans presque tous les romans de l'écrivain la thématique de l'initiation est sous-jacente. Dans une interview avec Jean-Pierre Salgas Le Clézio parle de l'effet que la

*Ugetsu monogatari* va se graver dans la mémoire de l'enfant niçois : « Où ai-je vu *Ugetsu* pour la première fois ? J'ai quinze ou seize ans, ce doit être une de ces salles d' « art et d'essai » comme il en existait à l'époque [...] »<sup>62</sup>. Ce souvenir de la première projection est « confus »<sup>63</sup>, constitué d' « images en noir et blanc, tremblantes »<sup>64</sup>, les sous-titres sont « trop bas, illisibles »<sup>65</sup>. Même avec les projections qu'il fréquentera par la suite l'impression d'images vagues et brumeuses ne le quittera pas : « je l'ai loué [...], sous-titré en anglais, presque illisible à force d'avoir été regardé, images voilées par un halo, parfois aveuglées par une sorte de brillant [...] »<sup>66</sup>. Ces images nébuleuses lui donnent l'impression d'avoir « entrevu plutôt que vu »<sup>67</sup> ce film « étrange et dérangent »<sup>68</sup>, « à la manière d'un rêve, ou d'un accident dont j'aurais été le témoin incapable de déposer »<sup>69</sup>. Les premières impressions qu'il garde sont, par conséquent, caractérisées par le jeu de lumière et d'ombre et par la sensation de rêve. L'envoûtement pour l'enfant opère dès les premières images bien qu'elles soient brumeuses : par les caractères kanji du titre et par le lent panoramique de la vallée désolée. Et voilà que l'enfant se sent transporté au-delà de la salle de cinéma, au-delà de la réalité : « Alors j'oubliais que ces êtres humains étaient japonais, qu'ils parlaient un autre langage, qu'ils vivaient selon d'autres modes. J'étais dans leur monde, ils faisaient partie de moi-même comme je faisais partie d'eux. »<sup>70</sup>

À ce regard naïf se juxtapose un deuxième regard, cette fois-ci cinématographique. Le deuxième plan auquel le cinéphile écrivain fait allusion, la scène de la barque, est représentatif pour ce deuxième mode de réception : « Pour moi, pour beaucoup de ceux de ma génération, elle est la séquence qui est restée en mémoire, qui est devenue le symbole du pouvoir de l'art cinématographique [...] [car] elle résume à elle seule toutes les raisons et les attentes liées [sic]

---

première lecture doit avoir sur le lecteur : « Lire doit vous prendre, parce qu'à un moment donné, vous avez le sentiment d'un échange d'âmes. C'est quelque chose de bizarre, d'inquiétant, de presque magique. Je reviens toujours aux premières fois, parce que c'est là qu'on sent le mieux les choses. » (Salgas, 1985, p. 7)

62 *B*, p. 68.

63 *Ibid.*, p. 69.

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*, p. 80.

cet art. »<sup>71</sup> L'art visuel de Mizoguchi est poussé à la perfection dans cette scène, « assurément l'un des plus beaux plans »<sup>72</sup> et « l'une des plus célèbres [scènes] de l'histoire du cinéma »<sup>73</sup>. Comme pour chaque scène que Le Clézio analyse, l'action est résumée en une phrase : « La proue de la barque émerge lentement de la brume, glissant entre le ciel et l'eau, entourée de vapeur. »<sup>74</sup> Le mouvement lent et l'image floue sont rendus par les paroles « émerge lentement », « la brume », « glissant » et « entourée de vapeur ». Les deux isotopies du mouvement et de la lumière qui créent un parallélisme dans cette phrase sont toutes deux des constantes essentielles de la technique de l'image cinématographique et de l'écriture leclézienne. Puis, la musique s'ajoute à l'image. Elle aussi seconde le mouvement et la lumière : le rythme du tambour est « très sourd »<sup>75</sup> et le chant est qualifié de mélodie, chant monotone et traînant. Cette scène qui montre « une barque glissant sur le lac dans un paysage de brume »<sup>76</sup> constitue la frontière entre le réel et le rêve : « la brume », symbole de l'évanescence de l'image, et « la barque », symbole de la fugacité de la vie sur terre, déclenchent un sentiment de transcendance dans l'esthétique de Mizoguchi. Et l'écrivain de nommer les croisements d'intermédiats japonais : La scène qui fait penser aux tableaux de Hokusai (*La Vague de Kanagawa*), à l'art du haïku [sic] et au théâtre du nô devient alors un « tableau animé »<sup>77</sup>.

L'esthétique fantasmagorique traduite par les effets du clair-obscur féérique est reprise dans la troisième scène, celle de la séduction de Genjuro par la princesse Wakasa. Cette scène est emblématique pour le dernier mode de réception, celui de l'effet qu'ont les images sur l'écrivain adulte. La danse « lente, hiératique [...] ondulante »<sup>78</sup> de Wakasa et son chant funèbre renvoient au glissement lent de la barque vers les ténèbres de la dernière scène. Cette « image surréelle »<sup>79</sup>, proche du rêve, fait penser à l'embarcation de Charon vers les Enfers et prend pour Le Clézio « avec le recul du temps une valeur mythologique »<sup>80</sup>. Le film a

---

71 Ibid., p. 73.

72 Le Clézio/Chazal, 1987, p. 21.

73 B, p. 73.

74 Ibid., p. 74.

75 Ibid.

76 Ibid., p. 73.

77 Ibid.

78 Ibid., p. 76.

79 Ibid.

80 Ibid., p. 75.

un tel impact sur sa vie et sur sa mémoire, puisque dès le début, les images traduisent ce qu'il a vécu pendant la guerre en tant qu'enfant :

C'est cela [qu'*Ugetsu* est né des cendres de la guerre] sans doute qui me touche en premier lieu, parce que d'une certaine façon ce film se rapporte à ma mémoire d'enfant. [...] Dans cette vallée abandonnée, habitée par des paysans obstinés dans leur volonté de survivre, menacés par les dangers et obsédés par la faim, je peux reconnaître la vallée où j'ai vécu pendant la guerre.<sup>81</sup>

Dès la première scène, il ressent « la familiarité de ce lieu »<sup>82</sup> qui illustre « une forêt d'arbres morts »<sup>83</sup>, un « pays à la fois très ancien et familier, un pays de pauvreté terrienne universelle »<sup>84</sup>. Ce sont les sensations du « même froid, [de] la même gêne, [de] la même faim »<sup>85</sup> qui rappelle Le Clézio

cette rumeur d'une guerre invisible et proche à la fois, qui nous obligeait à nous cacher derrière les volets fermés, à guetter le bruit de l'ennemi qui marche dans la nuit, ou l'explosion des obus et les détonations des fusils quelque part dans la forêt.<sup>86</sup>

Pour mieux dessiner les reflets brefs mais fulgurants de l'humanité – la guerre et la violence, l'amour et la passion – Mizoguchi « resserre et réduit »<sup>87</sup> l'exotisme. C'est de la même manière que Le Clézio condense ses souvenirs en quelques moments forts du film pour ensuite les rehausser dans le processus de l'écriture et leur donner encore plus de force suggestive. Le souvenir vague de l'enfance se juxtapose aux images brumeuses et fantasmagoriques du film comme le mouvement des images qui fusionne avec le mouvement de l'écriture. Pour l'écrivain adulte, c'est revivre les moments épiphoniques de l'enfance, à travers « ma mémoire d'enfant »<sup>88</sup>, à travers l'écriture qui traduit le potentiel embrasant du cinéma « shakespearien »<sup>89</sup> de Mizoguchi.

Pour conclure, nous rappelons le titre du film, *Les Contes de la lune vague après la pluie*. L'auteur nous a parlé d'images floues et de halos lumineux au début de son essai. Elles sont reprises dans le titre et se rangent ainsi parfaitement dans la poétique de « cinécriture » de Le Clézio : la lune qui rappelle la lumière

---

81 Ibid., pp. 70-71.

82 Ibid., p. 70.

83 Ibid.

84 Ibid.

85 Ibid., p. 71.

86 Ibid.

87 Ibid., p. 79.

88 Ibid., p. 70.

89 Ibid., p. 75.

et le vague qui fait référence à l'ombre font écho à la qualité de l'art cinématographique et des projections de films de cette époque. Simultanément, le cliché de la lune vague renforce l'idée du mouvement méditatif cher aux deux artistes.

### Une nouvelle « cinécriture »

*Ballaciner* est un texte hors du commun, une promenade intime à travers le temps, à travers l'espace et à travers les grandes trajectoires du cinéma, qui transmet au lecteur un « regard neuf, plus aigu, plus fort »<sup>90</sup> qu'émet l'image du cinéma et qui engage l'auteur à une écriture éblouissante. La « cinécriture » de Le Clézio interpelle les sens, le corps et l'affectivité<sup>91</sup> et crée ainsi une synesthésie, ou même dans ce cas spécial une véritable « cinesthésie » : « L'art est dans l'œil, dans l'oreille, sur la peau tout entière. »<sup>92</sup> Rappelons qu'une des données du cinéma est de re-synthétiser la réalité morcelée image par image pour susciter une autre réalité. En liant cinéma et écriture, Le Clézio crée de nouveaux effets esthétiques et sémantiques et il arrive à une nouvelle réalité, à un nouveau regard, à cette « cinesthésie ». Voilà que naît un échange d'images, un échange d'âmes. Ce sont des moments épiphoniques comme le début du film, la séquence de la barque ou celle de la princesse Wakasa qui ont une force évocatrice si subsistante qu'elles déclenchent chez l'écrivain l'acte de l'écriture : « Chaque moment des *Contes de la lune vague* est en moi, chaque moment appartient à ma vie, à ma mémoire. »<sup>93</sup>

À travers cette « Ballacination », Le Clézio « [met] au jour et [donne] forme aux vibrations de ses sens. »<sup>94</sup> Selon lui, cette puissance de l'image cinématographique « nous rend notre enfance, ou le temps de notre adolescence, cette première impression du monde, cette solitude et cet espoir, quand tout était neuf, quand les passions brûlaient, quand nous avions encore en nous les cris, la révolte, le rire. »<sup>95</sup> À l'aide de ces moments épiphoniques, il accède à une conscience qui engendre le processus de l'écriture qui, derechef, fait émerger les premières sensations si essentielles pour l'existence de l'homme. Par le balancement entre sa perception d'enfance et d'écrivain adulte, entre cinéma et texte, entre le mouvement de l'image et celui de l'écriture, entre l'écran et la feuille, Le Clézio crée

---

90 Le Clézio/Chazal, 1987, p. 8.

91 Marina Salles étudie le rôle que jouent les machines audiovisuelles chez Le Clézio. Cf. Salles, 2006, p. 160.

92 Bresson, 1988, p. 5.

93 Le Clézio/Chazal, 1987, p. 22.

94 Bresson, 1988, p. 2.

95 Le Clézio/Chazal, 1987, p. 18.

un rehaussement inspirateur qui suscite en nous le sentiment d'évasion. C'est dans ce lieu imaginaire, dans « les limbes de l'incrédé »<sup>96</sup>, où le spectateur, après la fin d'un film ou d'un livre, peut poursuivre le film (son cinéma intérieur) et le lecteur sa lecture, où persèverent « les images interrompues »<sup>97</sup> et « les mots envolés »<sup>98</sup>, un lieu où « maintenant nous pouvons nuager »<sup>99</sup>.

## Bibliographie

Acker, Isa van : « Le cinéma selon Le Clézio : magie ou mensonge ? », dans Jollin-Bertocchi, Sophie et al. (éds.) : *Lectures d'une œuvre. J.-M. G. Le Clézio*, Nantes, 2004, pp. 179-184.

Astruc, Alexandre : « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », dans *L'Écran français* 144, 30.03.1948, pp. 324-328.

Ben Jelloun, Tahar : « L'ami », *Europe* 957-958, 2009, pp. 8-11.

La Bible de Jérusalem, Ancien Testament Tome 1 et Nouveau Testament, L'école biblique et archéologique française de Jérusalem (éd.), Paris, 2009.

Bellour, Raymond : *L'entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris, 1990.

Bizalion, Marie-Amal : « Le Clézio investit le Louvre », 03.11.2011 [www.lexpress.fr/culture/livre/le-clezio-investit-le-louvre](http://www.lexpress.fr/culture/livre/le-clezio-investit-le-louvre) (visité le 11.03.2013).

Bolz, Norbert : *Theorie der neuen Medien*, München, 1990.

Bott, François/Jouffroy, Alain : « Le Clézio parle à Godard », dans *L'Express*, 9-15 mai 1966, pp. 128-130, pp. 135-138.

Bresson, Robert : *Notes sur le cinématographe*. Préface de J.-M. G. Le Clézio, Paris, 1988, pp. 1-5.

Clerc, Jeanne-Marie : « Le cinéma et les images modernes dans *Le Procès-verbal* », dans *Sud* 85-86, 1989, pp. 47-58.

Cugier, Alphonse : « Le Clézio et le cinéma : 'Ailleurs au monde' », dans Leger, Thierry et al. (éds.) : *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Rennes, 2010, pp. 115-128.

Dictionnaire du Cinéma, Passek, Jean Loup et al. (éds.), Paris, 1986.

---

<sup>96</sup> B, p. 181.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Ibid.

- Dictionnaire du Cinéma, Les films, Lourcelles, Jacques (éd.), Paris, 1992.
- Dictionnaire historique de la langue française, Rey, Alain (éd.), Paris, 2010.
- Jacomella, Jacqueline : « Le Clézio cinéophile », dans Cavallero, Claude et al. (éds.) : Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio, La tentation poétique, 5, 2012, pp. 147-149.
- Köhnen, Ralph : Das optische Wissen, München, 2009.
- Le Forestier, Laurent : « Mondo de Tony Gatlif », dans Cahiers du Cinéma 502, mai 1996, p. 95.
- Le Clézio, J.-M. G. : Le Procès-verbal, Paris, 1961.
- Le Clézio, J.-M. G. : La Guerre, Paris, 1970.
- Le Clézio, J.-M. G. : Ballaciner, Paris, 2007.
- Le Clézio, J.-M. G. : Les musées sont des mondes, Paris, 2010.
- Le Clézio, J.-M. G. : « Film et romans : problèmes du récit », dans Les Cahiers du cinéma 185, 1966, pp. 84-106.
- Le Clézio, J.-M. G. : « Fellini l'extraterrestre », dans La Quinzaine littéraire 116, 16-30 avril 1971a, pp. 24-25.
- Le Clézio, J.-M. G. : « L'extraterrestre », dans L'Arc 45, 1971b, pp. 27-29.
- Le Clézio, J.-M. G. : « Le voyage initiatique », dans Le Monde, 7 juillet 1983.
- Le Clézio, J.-M. G. : « L'âme au-dehors », dans Le Nouvel Observateur 1021, 1 juin 1984, pp. 55-56.
- Le Clézio, J.-M. G./Chazal, Robert : « La magie du cinéma », dans Les Années Cannes : 40 ans de festival, Paris, 1987, pp. 8-38.
- Lhoste, Pierre : Conversations avec J.-M. G. Le Clézio, Paris, 1971.
- Mecke, Jochen/Roloff, Volker (éds.) : Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur, Tübingen, 1999.
- Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Nünning, Ansgar (éd.), Stuttgart, 2008.
- Paech, Joachim : Literatur und Film, Stuttgart, 1997.
- Paech, Anne/Paech, Joachim : Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen, Stuttgart, 2000.
- Parménide : Le Poème de Parménide, Beaufret, Jean (éd.), Paris, 1955.
- Platon : Œuvres complètes, Tome VII, 1<sup>ère</sup> partie, La République Livres IV-VII, Émile Chambry (éd.), Paris, 1975.

- Poulanges, Marianne : « Cartographie d'un film : Le territoire imaginaire de Mondo », dans Jollin-Bertocchi, Sophie et al. (éds.) : *Lectures d'une œuvre. J.-M. G. Le Clézio*, Nantes, 2004, pp. 231-241.
- Rey Mimoso-Ruiz, Bernadette : « Avec la toile blanche pour horizon infini *Ballaciner* (2007) ou l'extraterritorialité », dans Bernabé Gil, María Luisa (éd.) : *Horizons lecléziens, Actes du colloque de Grenade 2008*, Toulouse, 2009, pp. 17-40.
- Roussel-Gillet, Isabelle : « Entrevoir des images, de *La Prom'* au haut pays », dans id. et al. (éds.) : *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio, À propos de Nice*, 1, 2008, pp. 82-99.
- Salgas, Jean-Pierre : « J.-M. G. Le Clézio : 'Lire, c'est s'aventurer dans l'autre' », dans *La Quinzaine littéraire* 435, 1985, pp. 6-8.
- Salles, Marina : *Le Clézio. Notre contemporain*, Rennes, 2006.
- Sartre, Jean-Paul : *Les mots*, Paris, 2010.
- Stendal-Boulos, Marina : « Notes de lecture. *Ballaciner* », dans Roussel-Gillet, Isabelle et al. (éds.) : *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio, À propos de Nice*, 1, 2008, pp. 182-184.
- Varda, Agnès : *Varda par Agnès*, Paris, 1994.



Caroline Surmann

## Image et texte dans *Les Aveugles* et *La Dernière Image* de Sophie Calle

### Abstract

With her series of portraits of blind men and women (*Les Aveugles* [1986] and *La Dernière Image* [2010]) Sophie Calle questions the conditions of human perception and of photographic representation. In her works, she confronts the verbal descriptions of images collected from people who cannot see with photographic images that visualize the referent of the text. Juxtaposing images and texts that retrace non-optical images, Sophie Calle represents reality as a space that is subject to different regimes of knowledge inviting the beholder to ponder the relationship that the visible and the invisible might maintain.

### Sophie Calle

Sophie Calle (\*1953) est aujourd'hui une des protagonistes les plus importantes de la scène artistique française contemporaine. En tant qu'artiste, elle s'immisce dans la réalité des autres, documente leur existence ainsi que la sienne ; elle cerne ce qui est absent et rassemble les traces de ce qui a disparu.

Dans son œuvre, Sophie Calle rend compte de ses propres expériences et observations tout en s'inventant de multiples identités à travers lesquelles elle investit sa propre réalité. Renouant avec l'ambition avant-gardiste de refondre l'art dans la vie ce qui, déjà, avait mené à une remise en cause radicale de la notion d'objet d'art ainsi que des formes représentatives et médiales, elle dissout les limites entre vie et art, entre faits biographiques et fiction, sphère publique et sphère privée. Cela la mène à mettre à l'épreuve de nouvelles formes de la création et de la représentation artistiques qui aboutissent à l'éclatement des conceptions traditionnelles de l'artiste et de l'œuvre et par là même des formes médiales de la représentation livresque et muséale.

L'œuvre de Sophie Calle échappe à toutes les catégorisations. Expérimentant avec de nouvelles stratégies narratives et représentatives qui lui permettent de documenter les traces de sa réalité, de réarranger ses souvenirs et de refondre faits et fiction, multipliant ainsi les identités et les interprétations possibles, Calle expérimente notamment avec les possibilités de la photographie et de l'écriture ainsi qu'avec les formes de leurs combinaisons inter- et multimédiales.

Juxtaposant et assemblant textes et images, elle documente et reconstruit les faits tout en les laissant s'entremêler aux associations, à l'imaginaire qui les entourent. À travers les fragments qu'elle collecte, Sophie Calle retrace une réalité multiple et évolutive.

Dans son œuvre, réalité et fiction s'entremêlent : texte et image sont les traces d'une réalité empirique qu'elle ordonne et met en scène artistiquement. « J'aurais beaucoup aimé [être écrivain] [...] mais je ne pense pas que je serais capable d'inventer, je ne pense pas que je serais capable d'inventer une histoire, un roman<sup>1</sup>. »

Avec ses séries de portraits de non-voyants (*Les Aveugles* [1986] et *La Dernière Image* [2010]) Sophie Calle interroge de façon particulière le régime visuel. Envisageant l'idée de visualité à partir du 'point de vue' de l'aveugle, elle y confronte des descriptions d'images de personnes privées de vue à des images photographiques qui visualisent le référent du texte. Il s'agira de retracer le jeu de dissonances productives qui se déploie alors entre textes et images qui résulte du fait que ceux-ci sont présentés comme étant correspondants bien qu'ils ne le soient pas nécessairement.

En effet, en confrontant les témoignages de non-voyants à des images photographiques, Sophie Calle juxtapose deux réalités dont l'une exclut l'autre : la cécité soutirant aux choses et à la vue les visibilitées, les textes qui reprennent les témoignages des non-voyants décrivent un visuel qui se construit sur d'autres données que celles de l'œil – qui est pourtant celui qui apparaît dans l'image photographique. Si les images montrent ce qui est décrit, on ne parle cependant pas de ce qu'on voit et on ne voit pas ce de quoi on parle.

Texte et image ne s'associent alors plus selon une hiérarchie simple (l'image illustre le texte et le texte explique l'image), mais leur mode de combinaison intermédiaire met en cause les rapports hiérarchiques entre l'ordre descriptif du texte et celui visuel de l'image.

## Les mots et les images

Michel Foucault retrace les conséquences et les préalables d'une telle déstabilisation des hiérarchies dans son analyse du dessin de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe*. Dans son essai, Foucault cherche à savoir jusqu'à quel point l'ordre discursif peut ordonner l'image. Il décrit alors une instabilité permanente qui se déploie dans le rapport entre l'image et le texte (ainsi qu'entre la chose représentée) provoquant de nombreuses interférences et interactions entre ce qui est dit

---

1 Entretien avec Sophie Calle par François Busnel, 2012.

et ce qui est donné à voir. En effet, l'ordre discursif du texte et celui figuratif de l'image renvoient l'un à l'autre sans que l'un ne saurait cependant définitivement se soumettre à l'autre.

Cette instabilité qui se déploie entre textes et images naît de leurs perspectives complémentaires sur le monde qui se fonde sur leurs différences sémiotiques : parler n'est pas voir, et voir n'est pas parler. Si la parole ne redouble pas l'image, c'est parce qu'elle produit un vide sémantique : « la photo n'explique pas, n'interprète pas, ne commente pas. [...] Elle donne à voir, simplement, purement, brutalement, des signes qui sont sémantiquement vides ou blancs<sup>2</sup>. »

[L]e rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce que l'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les lois de la syntaxe<sup>3</sup>.

Entre l'ordre figuratif de l'image et l'ordre discursif de la parole il y a une faille qui ne peut être surmontée : « Il y a une disjonction entre parler et voir, entre le visible et le dicible<sup>4</sup>. » L'espace du savoir ouvert par l'image et celui ouvert par le texte ne se confondent jamais. Voir et dire, image et texte sont bien deux régimes du savoir qui ne coïncident pas.

Pourtant, cette limite qui sépare l'ordre discursif du texte et celui figuratif de l'image est aussi une limite commune aux deux. La faille qui sépare les mots des images forme donc non seulement un interstice entre eux, mais elle est en même temps la charnière qui forme le seul facteur de correspondance entre les images et les mots, entre le visible et le dicible et elle met l'un en rapport avec l'autre<sup>5</sup>. Elle est le lieu, ou, d'après les termes de Foucault, le non-lieu, dans lequel régit le rapport de force qui définit l'un par rapport à l'autre et conditionne le savoir qui se fonde sur la mise en rapport de ce qui est vu et de ce qui est dit<sup>6</sup>.

Il faut donc admettre entre la figure et le texte toute une série d'entrecroisements ; ou plutôt de l'un à l'autre des attaques lancées, des flèches jetées contre la cible adverse des entreprises de sape et de destruction, des coups de lance et des blessures, une bataille<sup>7</sup>.

---

2 Dubois, 1992, p. 92.

3 Foucault, 1966, p. 25.

4 Deleuze, 1987, p. 92.

5 Cf. *ibid.*, p. 94.

6 Cf. *ibid.*, p. 58, 59.

7 Foucault, 1973, pp. 30sq.

Parce que texte et image sont irrémédiablement séparés, dans des combinaisons texte/image les choses sont montrées irrémédiablement doubles, à l'identité fendue et séparée d'elles-mêmes. La confrontation de texte et image ne mène alors plus à une cohésion du visuel et du textuel, du visible et du dicible dans une œuvre totale, mais à une remise en cause réciproque, à un rapport où le texte met en doute l'image, et vice versa.

Dans les combinaisons texte/image, s'établit alors un nouvel ordre représentatif qui n'est plus celui de la ressemblance, mais celui de la similitude ou du simulacre<sup>8</sup>. En intégrant le texte, la représentation imagée n'assure plus un lien représentatif unique et stable avec ce qui est représentée (qui était auparavant le regard), mais elle prend en compte tout un contexte complexe de rapports qui se déploient entre les choses et leurs représentations et par là même entre les choses et l'intériorité du sujet.

Il s'agira par la suite de décrire le rapport qui se déploie entre textes et images dans l'œuvre de Sophie Calle et de sonder le rapport que les visibilitées et les mots peuvent y entretenir. Son travail sur les aveugles témoigne de son intention de dénoncer la dominance du visuel et d'indiquer les limites de l'image photographique ; et pourtant Sophie Calle ne cherche pas de se détourner du visuel, mais d'ouvrir – à travers le texte – un nouvel espace d'une vue aveugle et d'un visible non-optique à la photographie. Il s'agira alors de mettre en avant comment l'espace discursif du texte et celui figuratif de l'image sont mis en rapport – au-delà de la faille qui se dresse entre les visibilitées et le dicible, entre l'image et le texte – afin d'indiquer un visuel qui ne s'épuise pas dans ce qu'en montre l'image.

### ***Les Aveugles* (1986)**

Quelle est votre image de la beauté ? Telle est la question que, dans le cadre de son projet *Les Aveugles*, Sophie Calle a posée à des personnes non-voyantes

---

8 Ibid., pp. 42sq. Voir également : Rancière, 2008. Ce nouvel ordre représentatif s'établit avec la rupture entre les images et les choses qui, selon Foucault, serait apparue avec le début de l'âge classique. À l'âge préclassique, l'apparence des choses relève encore des traces de leur véritable être. La représentation en image peut alors encore dévoiler quelque chose du véritable être des choses. Au début de l'âge classique s'établit un nouvel espace du savoir dans lequel « [l]a similitude n'est plus la forme du savoir, mais plutôt l'occasion de l'erreur, le danger auquel on s'expose quand on n'examine pas le lieu mal éclairé des confusions. » (Foucault, 1966, p. 65) Les mots et les images ne sont alors plus immédiatement liés aux choses : ils se posent face aux choses tout en s'en distanciant. Leur fonction se réduit à représenter les choses sans plus avoir de rapport substantiel avec elles. (cf. Lüdeking, 2006, pp. 110sqq.)

de naissance. Quelle connaissance l'aveugle peut-il avoir des concepts qui supposent la vue ? Comment se forme-t-il une idée alors qu'il lui manque l'intuition sensible qui lui permettrait de savoir ce qu'est la distance et la figure ? Comment imaginer sans figurer ? Le résultat de son enquête est une série d'une vingtaine de portraits en noir et blanc et autant de définitions de la beauté qui évoquent des lieux communs, des sensations devant des paysages, mais aussi des couleurs, les harmonies du corps. Sophie Calle rassemble les réponses et les réarrange pour se les approprier. « Je choisis certain mots, je n'écris pas à leur place [*scil.* à la place des non-voyants], mais je me sers dans ce qu'ils m'ont dit. Mais je n'invente pas les phrases, les situations ; il m'arrive de les arranger un petit peu<sup>9</sup>. » Reconstituant la réalité qu'elle approche à travers la photographie et l'écrit, la série *Les Aveugles* se situe – comme son œuvre entière – entre le documentaire et la fiction.

Les textes qui reprennent les témoignages sont brefs et denses – sans néanmoins être dépourvus de pouvoir poétique. Les textes, étant prévus pour un lecteur-visitateur de musée, permettent une lecture ramassée et économique. « J'écris pour le mur. Donc ça implique des détails simples. On ne peut pas se répandre trop sur le mur<sup>10</sup> », ainsi affirme l'artiste. Soigneusement cadrés et accrochés à côté du portrait correspondant, les textes ne sont pas légendes, mais ont la même valeur que les images.

À chaque témoignage viennent s'ajouter une ou plusieurs photographies qui montrent ce qui est évoqué par le texte. Ces photographies ne sont pas belles. Ce sont des prises de vue simples, ce qu'elles montrent – que ce soit une fourrure de lynx ou des draps blancs – n'est pas spectaculaire. Elles n'ont pas en soi de valeur esthétique. Ce n'est qu'avec leur mise en scène et dans le dialogue paradoxal avec le texte et les portraits qu'elles déploient leur valeur.

Relevant du 'procédé documentaire' de Sophie Calle, la première fonction de ces images semble être de retracer un lien immédiat avec le réel et d'authentifier le texte<sup>11</sup>. En effet, Sophie Calle convoque l'image photographique en tant que

9 Entretien avec Sophie Calle par Frédéric Taddei, 2012.

10 Ibid.

11 Contrairement au texte, l'image, selon Barthes, se suffirait à elle-même afin de se prouver. « C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le poème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même. » (Barthes, 1981, pp. 134sq.)

Depuis que Barthes a écrit ce texte, les données ont certes changé. Notamment avec

témoin de son travail avec les non-voyants. Elle affirme ne pas montrer sur les photos de quelconques objets, mais bien exactement ceux auxquels se réfèrent les témoignages, les ayant prises d'après les indications des non-voyants. Lorsqu'un jeune homme évoque la beauté d'une statue de Rodin, elle l'accompagne au musée où il lui indique la statue dont il lui a parlé. L'artiste affirme par ailleurs que quelques-unes des photos proviendraient des non-voyants eux-mêmes. Une fille aurait elle-même photographié le paysage de Cardiff qu'elle décrit. Un père lui aurait donné des images de son fils qu'il explique avoir vu dans ses rêves.

Si les photographies authentifient l'enquête menée par l'artiste, elles sont rendues crédibles par leur mise en scène peu soigneuse, par leurs surfaces peu travaillées. L'image photographique – peu artistique mais immédiate et donc authentique – ancrerait le discours dans le vrai. Pourtant, rien ne permet véritablement de décider du statut, fictionnel ou non, des images et des textes.

L'image montre la forme visible de la référence du texte. Il n'y a donc pas de contradiction entre l'image et le texte. Cependant, l'image ne vérifie pas non plus le texte – car elle ne dit pas : 'voici l'image dont on parle, regardez ce qu'elle est belle'. S'il n'y a pas d'adéquation entre le texte et la photographie, quel sens donner à ce dispositif d'attestation ?

Tout en insistant sur la valeur de pièce à conviction de la photographie, Sophie Calle n'entreprend aucune tentative de relier l'espace où l'on parle et celui où l'on montre comme s'ils étaient conformes. À travers leur mise en scène dans l'espace muséal, elle souligne au contraire leur non-conformité. Tandis que les portraits et les témoignages se juxtaposent sur le mur, les images qui viennent s'ajouter aux textes sont posées sur un léger rebord situé en dessous de chaque portrait. Cette séparation visuelle entre image et texte est également reprise dans le livre paru sur *Les Aveugles* : une double page est réservée à chaque portrait auquel s'ajoute un texte en braille qui reprend le témoignage correspondant. Des pages en papier plus fin et au format moins large que le livre sont insérées entre les deux pages. Le témoignage en lettres normales est imprimé sur la première face de ces pages. Ce n'est qu'en tournant cette première page qu'apparaissent les images relatives au texte. Le papier plus fin et le format réduit choisis pour ces pages insérées font qu'elles n'apparaissent pas lorsqu'on feuillète le livre. Ainsi, les images prises par Sophie Calle afin de venir s'ajouter aux témoignages en sont visiblement détachées et restent en retrait des portraits et des témoignages.

---

l'avènement en force de la publicité, l'image photographique n'est plus authentique, mais en première ligne mensongère.

Ce détachement des images des textes souligne la faille qui s'ouvre entre celles-ci et les témoignages qui visent une réalité de laquelle le visible est exclu. Car l'image photographique donne à voir une pure visibilité optique : elle est l'impression de la lumière qui est captée lorsqu'elle tombe à travers l'objectif sur la pellicule, puis projetée sur la surface lisse du papier photographique. L'image se réfère alors au texte – sans s'y rapporter directement (et vice versa). Le regard qui permettrait l'accord harmonieux du texte et de l'image est aveuglé. Les portraits des non-voyants qui nous regardent de leurs yeux atrophiés démarquent ce lien déchiré. Image et texte visent deux espaces du savoir qui sont clairement séparés.

C'est cependant l'unité déchirée qui fonde le dialogue. Entre l'image et le texte se développe alors un rapport instable où l'image illustre le texte sans pourtant s'y référer directement et où le texte explique l'image tout en la mettant en cause.

### Visibilités et images non-optiques

Les textes qui reprennent les témoignages font preuve d'une très forte visualité. En effet, nombre de ces témoignages font presque oublier que ceux qui partagent avec nous leurs images de la beauté n'ont de fait jamais vu de leurs propres yeux. Ainsi en est-il du témoignage de cet homme qui décrit son expérience esthétique face aux jardins du château de Versailles :

À Versailles, j'aime l'enfilade des jardins, des bassins, des pièces d'eau. C'est magnifique. Il faut les voir depuis la galerie des Glaces, en les surplombant. De là vous embrassez tout et j'aime voir l'ensemble. Mon regard plonge, on me décrit et je transpose.

Reprenant de façon systématique un vocabulaire qui relève du champ sémantique de la vue et du regard, le texte évoque une imagerie visuelle au-delà de la vision optique (« on me décrit et je transpose »)<sup>12</sup>. En effet, les témoignages

---

12 Au cours de ce projet, Sophie Calle aurait appris que « les aveugles ont une vie très visuelle ». « J'ai assisté à une scène surréaliste : un couple d'aveugles se disputait sur la couleur d'un papier peint dans sa cuisine. L'un voulait du turquoise, l'autre trouvait cela ridicule. » (Quenet, 2011). En effet, les non-voyants – en tout cas ceux qui sont nés voyants – ne connaissent en général pas le noir absolu, mais ont, au contraire, un fort rapport à la visualisation et à la couleur. Ils peuvent profiter d'une synesthésie qui semble pouvoir se renforcer par la cécité. Puis, les non-voyants prennent compte d'autres impressions sensibles afin de visualiser (<http://www.welt.de/print-wams/article142600/Was-Blinde-sehen-und-Sehende-blind-macht.html>). Cependant, les avis se partagent sur la question de savoir si des personnes aveugles de naissance seraient également capables de visualiser. H. Bértolo qui étudia la question de savoir s'il était possible d'avoir une imagination visuelle sans perception visuelle, enregistra l'activité des cortex visuels de dix aveugles de naissance pendant qu'ils dormaient. Il put alors

regroupés par Sophie Calle retracent une notion de la beauté visuelle mais qui se construit sur la conception non-optique des choses. Les témoignages puisent dans le rêve, la littérature, le toucher, les descriptions des autres afin de nourrir un monde imaginaire qui est immanent à la pensée. Privée de vue, cette jeune femme est voyante dans la mesure où la parole écrite fait voir :

Dans le livre *Romance à Grenade* l'auteur Claude Jaunière raconte l'histoire d'une journaliste d'un milieu modeste que son patron envoie à Grenade en reportage dans un grand hôtel. Elle n'a jamais connu un tel luxe auparavant. Dans sa chambre, il y a des tentures, des tableaux, des vieux meubles, un lieu magnifique. Ça paraissait si beau dans le livre, j'aime les belles choses et je n'avais jamais rien imaginé de tel.

En baissant le regard sur l'image qui vient prolonger le texte, ce n'est pas l'image d'une chambre d'hôtel luxueuse que l'on découvre, mais celle d'un texte en braille. C'est lui qui s'offrirait au regard, si celui-ci n'était pas aveugle. L'image de la chambre d'hôtel transparait à travers le texte. La littérature apparaît alors non seulement comme un moyen de décrire des images, mais également comme un moyen de faire apparaître des images.

L'écriture en braille n'est non pas quelque chose qui s'offre au regard, mais une constellation de signes piqués sur la page qui se révèle à l'aveugle à travers le toucher. Afin de voir, il suffit de toucher.

D'autres témoignages font transparaitre une visualité qui se révèle à travers le toucher. Une jeune femme évoque l'harmonie d'un corps musculeux, un petit garçon la douceur des cheveux de sa mère. Pour eux, comme pour ce jeune homme, lorsqu'il décrit la beauté d'un tableau, il s'agit bien de voir – et non pas de toucher :

Pour moi, la plus belle chose, c'est ce tableau. Mon beau-frère m'a dit c'est un bateau, je te le donne si tu veux. Je n'avais jamais vu un tableau. Il y a un léger relief. Je sens trois mats et un grand voile. Je le touche souvent le soir. Le mercredi il y a des émissions sur la mer. J'écoute la télé et je regarde ce tableau.

L'aveugle, pour voir, procède par analogie avec le toucher. Mais cette substitution du toucher à la vue n'empêche pas la différence sensorielle entre voir et toucher

---

remarquer que celle-ci ressemblait à celle de personnes voyantes. Par ailleurs, les aveugles étaient non seulement capables de décrire ce qu'ils avaient 'vu' en rêve, mais également d'en faire des dessins. Cependant, l'étude fut critiquée : ce ne furent pas de véritables impressions visuelles qui se formèrent dans les cerveaux des non-voyants. Il y aurait plutôt dans le cerveau un centre qui rassemble divers impressions sensibles afin d'en tirer une impression spatiale. (Drösser, 2011)



de se traduire en images distinctes. L'objet nommé et l'objet montré ne sont pas isomorphes.

Comment passe-t-on alors de l'objet tactile nommé à l'objet visible ? La photographie efface la surface structurée de la toile sur laquelle s'élèvent en relief les couches de couleur ; elle transpose en zones d'ombres et de lumière la surface irrégulière du papier sur lequel s'élèvent en relief les points de l'écriture en braille. La pure visibilité optique de la photographie, en soutirant aux choses leurs aspects haptiques, rend pour l'aveugle l'écriture illisible et la peinture invisible. Sophie Calle dévoile l'aveuglement d'une vision à laquelle ce qui va au-delà du seul visible a été retiré. Texte et image, au lieu de se vérifier réciproquement, affirment leur altérité : voir n'est pas parler, et parler n'est pas voir. Dans cette constellation de textes et d'images où texte et image ne peuvent se vérifier réciproquement, se dévoile à quel point le rapport du tactile – et par là même des mots qui s'y réfèrent – aux visibilités est instable.

Un autre témoignage évoque la beauté d'un ciel étoilé :

Un ciel étoilé ça doit être beau aussi. Une étoile, c'est une lumière on m'a dit, mais qu'il y a peut-être une chose à l'intérieur.

Un jeune homme partage sa fascination pour les poissons bien qu'il n'ait aucune idée de ce à quoi ils puissent ressembler.

Les poissons me fascinent, je suis incapable de dire pourquoi. Ça ne fait pas de bruit, c'est nul, ça n'a aucun intérêt pour moi. C'est leur évolution dans l'eau qui me plaît, l'idée qu'ils ne sont rattachés à rien. Des fois je me prends à rester debout des minutes entières devant un aquarium. Debout, comme un imbécile, parce que c'est beau, voilà tout.

Étoiles, poissons – hormis leur visibilité – se soustraient à toute sensibilité. Ils illustrent la possibilité de l'objet d'être indifférent à son image – l'objet y est envisagé dans ses rapports pensés et abstraits. C'est alors par métaphore que les étoiles et les poissons sont beaux. Ce n'est pas la vue qui livre la beauté, mais l'idée qui se trouve dans l'entendement.

La photographie que Sophie Calle ajoute à ce dernier témoignage est – par sa banalité – non sans ironie : celle-ci montre de près un petit aquarium avec des poissons rouges et un petit plongeur en plastique comme objet décoratif. L'image à laquelle l'objet envisagé dans ses rapports abstraits est confronté, en le montrant, risque par là de l'obstruer.

### ***La Dernière Image* (2010)**

Pour *La Dernière Image* Sophie Calle va à nouveau faire le portrait de personnes non-voyantes et, là encore, combiner photographie et texte. Dans cette série de

13 portraits réalisés en 2010 à Istanbul, Sophie Calle ne donne non plus la parole à des personnes qui sont non-voyantes de naissance, mais à des hommes et des femmes qui ont, pour la plupart, subitement perdu la vue. Elle leur demande de lui décrire quelle était la dernière chose qu'ils ont vue. Les textes décrivent ces derniers moments avant d'avoir perdu la vue et témoignent de la souffrance de l'oubli de ceux pour qui les visibilités se sont peu à peu effacées de leur mémoire. Un homme témoigne d'un accident de voiture brutal, une femme se souvient du visage de son mari, une jeune fille décrit le motif de fleurs à pétales jaunes du tapis qu'elle brodait lorsque soudain sa vue devint floue.

Là encore une photographie qui visualise l'image décrite vient s'ajouter aux textes. Nous voyons la photographie d'un médecin, celle d'un lever de soleil sur le Bosphore, une autre nous montre un bus rouge. Là, où il n'était pas possible de prendre de photo de l'image ou de l'incident décrit, Sophie Calle demande à la personne portraiturée de mimer la dernière chose qu'elle a vue. Une série de photos montre un homme mimant les mouvements successifs de son agresseur, une autre montre un jeune garçon faisant semblant de tenir le volant d'une voiture qu'il se voyait conduire dans ses rêves. La qualité des images a évolué : elles sont nettes, soigneusement mises en scène.

La mise en scène muséale des textes et des images n'est pas la même que celle que Sophie Calle avait choisie pour *Les Aveugles*. Cette fois-ci, les images qui visualisent ce qui est dit sont autant que les textes accrochées au mur. Textes et images se juxtaposent sous le portrait correspondant. Le format des textes correspond à peu près à la taille d'une page de livre et il faut s'approcher afin de pouvoir le lire. Pour le visiteur, le texte vient après les images et s'y superpose. La fonction du texte ne se réduit pas pour autant à être une simple légende de l'image. Aussi soigneusement cadré que les images photographiques, le texte est aussi important que les images.

Non seulement la présentation muséale, mais également la présentation livresque est repensée pour *La Dernière Image*. La page de gauche de la double page réservée à chaque témoignage est toujours occupée par le portrait. Là, comme pour *Les Aveugles*, le texte qui reprend le témoignage est imprimé sur la première page des feuilles à format réduit qui sont insérées entre la double page. Cependant, sur la page de droite s'affiche non plus le texte en braille, mais la photographie qui visualise la dernière image décrite. Dans cette présentation, ce sont les images – portraits et visualisations – qui s'affichent en premier.

Si les images sont davantage mises en avant, c'est que les données sous lesquelles *La Dernière Image* a été réalisée et qui affectent le rapport texte/image

ont changées par rapport aux *Aveugles*. Pour *La Dernière Image*, Sophie Calle donne la parole à des non-voyants qui ont vu. Le texte ne cherche pas à rendre compte de ce qui est non-perçu, non-présent ou non-conscient, mais il surgit au contraire à partir de ce qui n'est plus perçu, plus présent, plus conscient. Ce n'est alors plus une image absente que Sophie Calle cherche à restituer à travers la photographie, mais à conserver celle qui s'échappe, à externaliser celle qui reste. *La Dernière Image* sonde le rapport du visuel à un visible qui est devenu pour la pensée une matière virtuelle.

### L'image qui s'échappe

Devant un mur blanc, on aperçoit un canapé à grands carreaux marron et blancs, un coussin jaune y a soigneusement été déposé. À l'image vient s'ajouter le témoignage d'un homme. À sa mémoire, les visibilitées se sont arrachées ; elle ne contient plus d'objets ou de situations clairement contournés. L'invisibilité serait le corollaire de l'absence.

Il n'y a pas de dernière image – j'ai lentement perdu la vue – mais une image reste, celle qui manque : trois enfants que je ne vois pas, assis côte à côte, face à moi, sur le divan du salon, là où vous êtes.

Le texte nomme ce qui est tombé dans l'oubli ou ce qui risque d'y tomber. Il nomme ce qui reste absent à l'image (à celle intérieure et à celle extérieure) (« trois enfants »). La parole permettant de contourner l'invisibilité de la chose, le texte renvoie à l'absent, à ce qui n'est pas vu et lui donne une présence. Et c'est là, la nécessité du témoignage : il dit ce qui ne peut pas être vu.

Celui qui parle dit la pauvreté de sa parole, car il ne peut pas donner à voir ce qui est absent. En même temps, il donne à voir l'infinité des puissances de la parole car elle est le seul moyen par lequel l'homme peut atteindre le visible lorsque celui-ci ne peut être visé par la vue. Cette puissance, la parole la manifeste non pas malgré, mais grâce à sa pauvreté : parce que parler n'est pas voir, parce que parler libère des exigences optiques de la vision, la parole, nous dit Blanchot, porte la vision à l'absolu.

Parler libère la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière ou de l'absence de lumière. [...] Il reste que la vue nous retient dans les limites d'un horizon. [...] La parole est guerre et folie au regard. La terrible parole passe outre à toute limite et même à l'illimité du tout ; elle prend la chose par où celle-ci ne se prend pas, ne se voit pas, ne se verra jamais ; elle transgresse les lois, s'affranchit de l'orientation, elle désoriente.

Et la perversion commence alors. La parole ne se présente plus comme une parole, mais comme une vue affranchie des limitations de la vue. Non pas une manière de dire, mais une manière transcendante de voir<sup>13</sup>.

Les textes de *La Dernière Image* décrivent de façon détaillée la dernière image, l'incident qui a mené à la perte de vue. Le premier sujet de ces textes est la vue elle-même ainsi que la description – et non pas tellement l'objet visible. Il y a cette femme qui se remémore son mari et pour qui la parole apparaît comme un moyen afin de retenir en mots une image qui s'échappe :

Il y a quatre ans que je caresse le visage de mon mari ; je ne le vois plus. Mais je refuse que ses traits s'effacent. C'est la seule image qui me reste. J'ai tout oublié même la tête de mes enfants. Mon mari a des yeux couleurs noisette, des sourcils qui se touchent, un nez un peu grand pour son visage, une cicatrice sur le menton, je ne sais pas de quel côté parce qu'elle n'est pas saillante, l'expression d'homme fâché, l'attitude raide et le regard bon ; un vrai turc, terriblement beau, ses tempes seraient grises, dit-on, mais mon image a encore les cheveux bruns et aura toujours trente neuf ans.

L'image montre un homme de profil, ses tempes sont grises, le front haut, les lèvres minces, il a l'air sérieux. Il porte un costume et une cravate. Dans sa main droite, il tient une canne blanche. Nous ne voyons ni la couleur de ses yeux, ni les sourcils qui se touchent, ni la cicatrice sur le menton.

La parole ne se règle pas sur ce qui est visible, mais sur un invisible qui s'appuie sur une réserve de visibilité. Elle est appel de ce qui n'est pas vu et acte de faire mémoire. Allant au-delà du seul visible, le texte parle de l'amour de celle qui parle pour celui qui est l'objet de sa parole, donnant à l'image une nouvelle dimension. L'image qui apparaît à travers le texte, est une image produite à travers le pouvoir associatif de la parole. La parole, ainsi nous dit Blanchot, nous entraîne au-delà du seul visible : « Il reste que parler, comme écrire, nous engage dans un mouvement séparateur, une sortie oscillante et vacillante<sup>14</sup>. » Parler n'est pas voir, décrire n'est pas montrer.

[D]écrire consiste précisément à adjoindre au message dénoté, un relais ou un message second, puisé dans un code qui est la langue, et qui constitue fatalement, quelque soin qu'on prenne pour être exact, une connotation par rapport à l'analogie photographique : décrire ce n'est donc pas seulement être inexact ou incomplet, c'est changer de structure, c'est signifier autre chose que ce qui est montré<sup>15</sup>.

13 Blanchot, 1969, pp. 38-40.

14 Ibid., p. 39.

15 Barthes, 1982, p. 12.

## Conclusions

Si Sophie Calle approche la réalité autant à travers le visuel qu'à travers l'écrit, c'est afin d'interroger la multiplicité et la complexité de la réalité dans laquelle le visible et le dicible, ce qui est vu et ce qui est dit ne correspondent pas forcément. Sophie Calle met alors en scène l'inadéquation et donc la non-pertinence du rapport entre textes et images – dénonçant ainsi l'illusion figurative de l'image photographique. En mettant en scène des textes qui reprennent des témoignages de personnes non-voyantes et qui visent une réalité dont les visibilités sont exclues et qui font voir tout en libérant des exigences de la vue, Sophie Calle trace les images d'une réalité qui ne se soumet pas à la mesure de l'œil. Ce que nous donnent à voir le texte et l'image, ce sont alors deux réalités visuelles – l'une visible et l'autre imaginaire – dont l'une exclut l'autre tout en se référant au même objet. Dans cette constellation de textes et d'images, le texte ne sert pas la simple affirmation de l'image et vice versa. Dans leur constellation intermédiaire, textes et images mettent en scène les interférences entre la visibilité empirique et une vision imaginée dans une réalité dédoublée. Un jeu de dissonances productives se déploie alors entre les textes et les images qui mène à une remise en cause des rapports qu'ils entretiennent l'un avec l'autre ainsi que de l'image elle-même.

Dans cette constellation des images et des textes où l'un ne doit plus s'approcher de l'autre de façon optimale, le pouvoir des images se déploie grâce à leur différence avec le texte. À travers la faille qui s'ouvre entre texte et image, Sophie Calle nous incite à repenser la limite qui sépare le visible de l'invisible et interroge les conditions de la perception (esthétique ou non) et de la représentation photographique. En effet, en décrivant un visuel qui va au-delà des visibilités empiriques, le texte explique l'image tout en indiquant ses limites. Sophie Calle montre que la visibilité ne s'épuise pas dans ce qu'en montre l'image. Les non-voyants interrogés par Sophie Calle nous disent que la beauté n'est pas dans le monde que nous voyons, mais dans l'image que nous nous faisons d'elle. La seule vision optique, l'image photographique ne pouvant à elle seule représenter de façon adéquate la complexité de la réalité, risque d'oblitérer la rencontre avec la beauté. En dévoilant à travers le texte l'interdépendance de la vision et de l'invisible, Sophie Calle ouvre à la photographie un nouvel espace d'une vue aveugle et d'un visible non-optique.

*Les Aveugles* et *La Dernière Image* offrent alors aussi une surface de réflexion sur le pouvoir imaginaire sur lequel se fonde la création ; celle-ci commence là, où la vision optique s'arrête et prend sa source dans l'expérience du vide. L'imagination repose dans la « possibilité d'abstraire de tous les objets ». Elle est une force anéantissante qui mène dans le vide et pose le néant à la place de la

transcendance<sup>16</sup>. L'imagination se fondant dans la négation du réel, l'artiste doit se faire aveugle (et rendre aveugle) afin de donner à voir.

Par une singulière vocation, l'aveugle devient un témoin, il doit attester de la vérité ou de la lumière divine. Archiviste de la visibilité [...] un dessinateur est toujours intéressé par les aveugles : c'est son intérêt même, il est intéressé, c'est-à-dire aussi engagé parmi eux. [C]elui qui prive de la vue pour donner enfin à voir et témoigner de la lumière<sup>17</sup>.

Dans une troisième série d'œuvres sur les non-voyants, *La Couleur Aveugle* (1991), Sophie Calle confronte des témoignages de non-voyants sur ce qu'ils perçoivent à des extraits de textes d'artistes abstraits sur le monochrome et retrace les lignes de correspondances entre une vision artistique et une vision aveugle. Les textes restant sans noms, Sophie Calle laisse alors le lecteur dans l'indécis sur la question de savoir qui pourrait en être l'auteur.

J'ai eu une époque rouge, suivie par un passage de bleu. Mais ma gamme de couleurs se rétrécit. Maintenant il me reste le noir et le gris.

D'abord il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue.

Cette fois-ci, Sophie Calle fait précéder une seule image aux textes qu'elle regroupe : celle d'un jeune homme tenant dans sa main droite une canne blanche qui fixe de son regard une série de tableaux de grand format déclinant différentes nuances de gris.

## Bibliographie

- Barthes, Roland : *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, 1981.
- Barthes, Roland : « Le message photographique », dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, 1982.
- Blanchot, Maurice : *L'Entretien infini*, Paris, 1969.
- Deleuze, Gilles : *Foucault*, Frankfurt a. M., 1987.
- Derrida, Jacques : *Mémoires d'aveugle – L'autoportrait et autres ruines*, Paris, 1991.
- Drösser, Christoph : « Szenisches Träumen », *Die Zeit*, 17 février 2011.
- Dubois, Philippe : *L'acte photographique et autres essais*, Paris, 1992.
- Entretien avec Sophie Calle par François Busnel, émission 'Le grand entretien' du 27 février 2012, FranceInter.

16 Cf. Hüppauf/Wulf, 2006, p. 10.

17 Derrida, 1991, p. 25.

- Entretien avec Sophie Calle par Frédéric Taddei, émission 'Le Tête-à-Tête' du 30 septembre 2012, France Culture.
- Faust, Wolfgang Max : *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München, 1977.
- Foucault, Michel : *Les mots et les choses*, Paris, 1966.
- Foucault, Michel : *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, 1973.
- Hüppauf, Bernd/Wulf, Christoph : « Einleitung: Warum Bilder die Einbildungskraft brauchen », dans Hüppauf, Bernd/Wulf, Christoph (éds.) : *Bild und Einbildungskraft*, München, 2006.
- Lüdeking, Karlheinz : *Grenzen des Sichtbaren*, München, 2006.
- Quenet, Marie : « Ce que voient les aveugles », *Le Journal du Dimanche*, 13 novembre 2011 : <http://www.lejdd.fr/Societe/Actualite/L-artiste-Sophie-Calle-est-interessee-au-monde-des-non-voyants-422645>
- Rancière, Jacques : *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin, 2008.





**Körper- und Medienreflexionen im Kino**  
**Les réflexions du corps et des**  
**médias au cinéma**  
**Filmic Reflections on Media and the Body**



Beatriz Herrero Jiménez

## La regulación del cuerpo y la voz femenina: una lectura foucaultiana de la subjetividad en los filmes del discurso médico de Isabel Coixet

### Abstract

This chapter analyses the representation and the mediatization of subjectivity depicted by Isabel Coixet in two of her films addressing medical discourse, *Things I Never Told You* (1996) and *My Life without Me* (2003), employing Michel Foucault's tenets about disciplinary power. The analysis investigates how the Spanish filmmaker displays power relationships that constitute the docile bodies and voices of the female characters as well as their ability to undermine the effects of and the disciplinary mechanisms themselves.

Cuando el lector se enfrente al título de este artículo, parece inevitable que se le sucedan toda una serie de interrogantes y dudas sobre la oportunidad y la coherencia de los conceptos que se ponen en relación: ¿Por qué Foucault? ¿Por qué la identidad? ¿Por qué el cuerpo y la voz? ¿Por qué las mujeres? ¿Por qué la regulación? O, incluso, ¿por qué la cineasta española Isabel Coixet? En el transcurso de las próximas páginas se espera, sin embargo, que estas incertidumbres queden despejadas y los conceptos y sus relaciones clarificadas.

Este artículo se interesa por la representación y, por tanto, por la mediatización de la subjetividad que pone en juego Isabel Coixet en algunos de sus filmes. Sin embargo, la perspectiva desde la que se analiza la identidad no pasa por comprenderla como una caja estanca, un sistema cerrado y, en definitiva, como una esencia, sino más bien como un proceso, en constante mutación, y que se constituye en la convergencia de diferentes relaciones de poder. Es precisamente en este punto en el que entra en juego Michel Foucault y los postulados que llevó a cabo sobre el poder disciplinario en dos volúmenes fundamentalmente: *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1975) e *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (1976).

En dichos textos, el filósofo e historiador francés desarrolla el concepto de biopoder como una tecnología de poder con dos formas principales de implementación: las disciplinas –que convierten el cuerpo del sometido en dócil a la par que útil mediante la vigilancia y la regulación de identidades– y la biopolítica, centrada en el cuerpo-especie y, así, en “la inserción controlada de los

cuerpos en el aparato de producción [...] mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos.”<sup>1</sup> De los dos, este texto va a centrarse exclusivamente en los mecanismos del poder disciplinario, pues se trata éste de “un poder positivo, inclusivo, destinado más a fijar, procurar identidades, asignar lugares, es decir, más destinado a normalizar que a reprimir y marginar.”<sup>2</sup>

En este proceso de asignación de identidades, de vigilancia, regulación y control, el cuerpo y, así, la voz, en tanto metáfora de los discursos y de la producción del saber y la Verdad, cobran una importancia, como veremos, fundamental. Cuerpo y voz se encuentran inmersos y constituidos dentro de ese campo de relaciones de poder entre y sobre las que se despliegan las disciplinas y, además, son dos núcleos básicos en cualquier análisis que aborde el estudio de la representación de la subjetividad femenina en el cine.

Nuestro interés, será, por tanto, desvelar la forma en que Isabel Coixet pone en escena esas relaciones de poder que constituyen el cuerpo dócil –aquel cuerpo que, como el propio Foucault definía, “puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado”<sup>3</sup>– y en qué medida la directora construye para sus personajes femeninos una cierta agencia mediante la cual subvertir los efectos de y los propios mecanismos disciplinarios.

## Foucault y el subgénero médico del Woman’s Film

Antes de pasar a exponer la relación teórica que puede establecerse entre las películas del discurso médico –subgénero del Woman’s Film– y los postulados de Michel Foucault, parece necesario que nos detengamos un momento para aclarar qué es en realidad lo que en este texto entendemos por Woman’s Film.

Cuando hablamos de Woman’s Film no estamos, en ningún caso, refiriéndonos a la etiqueta generalista que habitualmente se utiliza para categorizar películas hechas por mujeres y para mujeres. En realidad esta nomenclatura designa un género cinematográfico erigido por la crítica fílmica feminista americana de los años setenta y ochenta para hacer referencia al gran conjunto de películas que, entre la década de los años treinta y los cincuenta, Hollywood produjo destinadas exclusivamente a la audiencia femenina, a la que se consideraba esencial. Sin embargo, como parece evidente, cualquier Woman’s Film realizado hoy en día y fuera de la industria de Hollywood, como es el caso de los ejemplos que vamos a trabajar de la cineasta española Isabel Coixet, no irán destinados exclusivamente

---

1 Foucault, 2006, p. 149.

2 Varela/Álvarez-Uría, 2006, p. XX.

3 Foucault, 1986, p. 140.

a las espectadoras, pues se reducirían enormemente sus posibilidades de hacerse un hueco dentro de la maltrecha industria cinematográfica española acosada por los recursos económicos de la americana.

En cualquier caso, lo que sí se preserva en los *Woman's Films* contemporáneos es la puesta en escena del sujeto femenino en el centro de la narrativa. Maria Laplace es, quizás, quien mejor sintetiza los rasgos característicos de este género cinematográfico cuando afirma que

[e]l *Woman's Film* se distingue por su protagonista femenina, su punto de vista femenino y una narrativa que muy a menudo gira alrededor de los reinos tradicionales de la experiencia de las mujeres: lo familiar, lo doméstico –esas áreas donde el amor, la emoción y las relaciones tienen preferencia sobre la acción y los acontecimientos. Así, un asunto central en cualquier investigación del *Woman's Film* es la problemática de la subjetividad, agencia y deseo femenino en el cine de Hollywood.<sup>4</sup>

Identidad, deseo y, sobre todo, agencia femenina –en tanto es la mujer la que lleva adelante la narración– son características extraordinarias del cine de Hollywood, una industria en la que la acción, la agencia y el deseo activo recaen, fundamentalmente, en el hombre. Tanto es así que Mary Ann Doane señala que, en realidad, todo “parecería indicar la misma imposibilidad de un género como el *Woman's Film*. La figura de la mujer se alinea con el espectáculo, el espacio o la imagen, a menudo en oposición con el flujo de la trama.”<sup>5</sup>

Probablemente por ello los *Woman's Films* de la época están poblados de mujeres que se buscan así mismas, que buscan encontrar su verdadera identidad<sup>6</sup>, todo lo cual indica que se trata del género adecuado sobre el que insertar una investigación que pivota alrededor de la subjetividad femenina.

En concreto, en esta investigación vamos a centrarnos en aquellas películas de Isabel Coixet que recurren a los códigos y convenciones de uno de los subgéneros

---

4 Laplace, 1987, p. 139: “The woman's film is distinguished by its female protagonist, female point of view and its narrative which most often revolves around the traditional realms of women's experience: the familial, the domestic, the romantic —those arenas where love, emotion and relationships take precedence over action and events. [...] A central issue, then, in any investigation of the woman's film is the problematic of female subjectivity, agency and desire in Hollywood cinema.” Las citas en castellano provenientes de bibliografía en otro idioma han sido traducidas por la propia autora, sin embargo, se citará el texto original.

5 Doane, 1987b, p. 5: “[W]ould seem to indicate the very impossibility of a genre such as the woman's film. For the figure of the woman is aligned with spectacle, space, or the image, often in opposition to the linear flow of the plot.”

6 Cfr. Laplace, 1987, p. 152.

del Woman's Film. Para ello atenderemos a la clasificación que hizo Mary Ann Doane en su libro *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (1987), donde subdividía las películas en los filmes del discurso médico, los maternales, los gótico-paranoicos y las historias de amor. Si bien en todos ellos hay “una casi obsesiva asociación de la protagonista femenina con una desviación de alguna norma de estabilidad mental o de salud”<sup>7</sup>, el subgénero del discurso médico es el que destaca por asumir la patología femenina como eje narrativo.

Como su propio nombre indica, en los filmes del discurso médico el sujeto femenino padece una enfermedad que debe ser erradicada. En este subgénero es habitual que el cuerpo femenino se convierta, como afirma Mary Ann Doane, en “un manuscrito que leer a partir de los síntomas que revelan su historia, su identidad. De ahí la necesidad en estos filmes de la figura del doctor como lector o interpretante, como el sitio del conocimiento que domina y controla la subjetividad femenina.”<sup>8</sup>

En efecto, la enfermedad femenina, cuyos síntomas más habituales son las crisis nerviosas y la inestabilidad de la mujer, supone la aparición de la figura del médico, que hace la función del interrogador y del sujeto hablante del conocimiento, en tanto debe diagnosticar –esclarecer aquello que reside detrás de los síntomas– y tratar una enfermedad que, en realidad, apunta hacia algo escondido, una Verdad que se resiste a salir a la luz.

Con la introducción de este personaje en la historia, el Woman's Film clásico produce un giro en la disposición de la narración. La figura del médico deslegitima el discurso producido por la mujer enferma, pues ella misma, en su inestabilidad, no puede acceder a aquello que se resiste a salir a la luz, y será, por tanto, el médico quien ocupe la posición del Discurso. De esta forma, y como bien nota Doane, “el supuesto sujeto del discurso, la mujer, se convierte en su objeto, y sus lapsus o dificultades en la subjetividad se organizan para el propósito de la observación médica y el estudio. El doctor es así una figura crucial de limitación.”<sup>9</sup>

---

7 Doane, 1987a, p. 285: “An almost obsessive association of the female protagonist with a deviation from some norm of mental stability or health”.

8 Doane, 1987b, p. 43: “[A] manuscript to be read for the symptoms which betray her story, her identity. Hence the need, in these films, for the figure of the doctor as reader or interpreter, as the site of a knowledge which dominates and controls female subjectivity”.

9 *Ibid.*, p. 44: “[T]he purported subject of the discourse, the woman, becomes its object, and her lapses or difficulties in subjectivity are organized for purposes of medical observation and study. The doctor is thus a crucial figure of constraint”.

Este médico que, mediante un examen, acaba por traducir los síntomas patológicos femeninos deslegitimando su discurso e instaurando el suyo como el verdadero, a menudo adopta la figura del psiquiatra, psicólogo o psicoanalista<sup>10</sup>. Dicho examen con frecuencia busca generar una narración en la paciente que no sólo será entendida como terapéutica sino que se verá, además, habitualmente forzada ante sus reticencias inconscientes<sup>11</sup>. Sin embargo, como aclara Doane,

la narración desplegada por la mujer será, por tanto, terapéutica sólo cuando sea limitada y regulada por el deliberado oído del doctor que escucha. [...] La lógica parece ser ésta, si la mujer debe asumir la agencia del discurso, de la narración, dejémosla hacerlo dentro del contexto bien regulado de un diálogo institucionalizado (el psicoanálisis, el hospital, los tribunales).<sup>12</sup>

Es precisamente esta idea del diálogo institucionalizado que pone en marcha la terapia del habla y la producción, tras el examen, por parte del médico –en cualquiera de sus manifestaciones– de la Verdad que reside detrás de los síntomas corporales femeninos lo que conecta de manera flagrante las películas del discurso médico con los postulados teóricos foucaultianos sobre el poder disciplinario. Este poder, aclara el propio Foucault,

debe cualificar, medir, apreciar y jerarquizar, más que manifestarse en su brillo asesino [...]. No quiero decir que la ley se desdibuje ni que las instituciones de justicia tiendan a desaparecer; sino que la ley funciona siempre más como una norma, y que la institución judicial se integra cada vez más en un continuum de aparatos (médicos, administrativos, etc.) cuyas funciones son sobre todo reguladoras.<sup>13</sup>

Así pues, la institución médica se presenta como uno de los aparatos que asumen la modalidad disciplinaria de poder, la cual “utilizan como instrumento esencial para un fin determinado”<sup>14</sup>, el de la vigilancia, control y, finalmente, la normalización de los individuos. Así, para ello, el aparato médico pone en marcha el examen, que

---

10 Cfr. *ibid.*, p. 45.

11 Por ejemplo, no es extraño que se pongan en escena en estos filmes el uso del suero de la verdad.

12 Doane, 1987b, p. 54: “Narration by the woman is therefore therapeutic only when constrained and regulated by the purposeful ear of the listening doctor. [...] The logic seems to be this, if the woman must assume the agency of speech, of narration, let her do so within the well-regulated context of an institutionalized dialogue (psychoanalysis, the hospital, the court of law).”

13 Foucault, 2006, p. 153.

14 Foucault, 1986, p. 218.

combina las técnicas de la jerarquía que vigila y las de la sanción que normaliza. Es una mirada normalizadora, una vigilancia que permite calificar, clasificar y castigar. Establece sobre los individuos una visibilidad a través de la cual se los diferencia y se los sanciona. A esto se debe que, en todos los dispositivos de la disciplina, el examen se halle altamente ritualizado. En él vienen a unirse la ceremonia del poder y la forma de la experiencia, el despliegue de la fuerza y el establecimiento de la verdad. En el corazón de los procedimientos de disciplina, manifiesta el sometimiento de aquellos que se persiguen como objetos y la objetivización de aquellos que están sometidos. La superposición de las relaciones de poder y de las relaciones de saber adquiere en el examen toda su notoriedad visible.<sup>15</sup>

Este examen que vigila los cuerpos y los discursos mediante su conversión en objetos para el conocimiento-poder, tiene como consecuencia “hace[r] entrar también la individualidad en un campo documental. [...] Los procedimientos de examen han ido inmediatamente acompañados de un sistema de registro intenso y de acumulación documental. Constitúyese un ‘poder de escritura’ como una pieza esencial en los engranajes de la disciplina”<sup>16</sup>.

Este poder de escritura debe comprenderse como una de las técnicas del examen mediante las que, dentro de la institución médica, no se persigue tanto suprimir la individualidad discordante, sino, como aclara Foucault, más bien la “especificación, solidificación regional de cada una de ellas. Para ejercerse, esta forma de poder exige [...] un intercambio de discursos, a través de preguntas que arrancan confesiones y de confidencias que desbordan los interrogatorios.”<sup>17</sup>

De esta forma, el ‘poder de escritura’ no es la única técnica de la que goza el médico para instaurar la Verdad. La confesión es, según advierte el propio Foucault,

una de las técnicas más altamente valoradas para producir lo verdadero. [...] La obligación de confesar [...] está ya tan profundamente incorporada a nosotros, que no la percibimos ya como el efecto de un poder que nos constriñe; al contrario, nos parece que la verdad, en lo más secreto de nosotros mismos, sólo ‘pide’ salir a la luz.<sup>18</sup>

No obstante, la falacia de esta lógica es evidente cuando entendemos que “la instancia de dominación no está del lado del que habla (pues es él el coercionado) sino del que escucha y se calla; no del lado del que sabe y formula una respuesta, sino del que interroga y pasa por no saber.”<sup>19</sup> El psicólogo, psiquiatra

---

15 Ibid., p. 189.

16 Ibid., pp. 193-194.

17 Foucault, 2006, p. 45.

18 Ibid., pp. 62-63.

19 Ibid., p. 66.



o doctor, en su papel de interrogador/confesor y examinador, interpretando así tanto el discurso como los síntomas del paciente, se instaura como el lugar de producción de una Verdad que es específica, regula y normaliza la identidad de los individuos.

El médico como figura de saber-poder así como el examen y sus técnicas de escritura y confesión son, en definitiva, algunos de los puntos clave que hemos visto se suceden en los filmes del discurso médico, en una búsqueda de regulación de la identidad femenina que pasa habitualmente por la deslegitimación de su discurso y la patologización de su cuerpo.

### **Examen, confesión y poder de escritura en los filmes médicos de Isabel Coixet**

Dentro de la filmografía de Isabel Coixet, las películas que tienen como punto central de la narración la agencia, deseo y subjetividad femenina y que despliegan a la vez las convenciones de los filmes del discurso médico son tres: *Cosas que nunca te dije* (1996), *Mi vida sin mí* (2003) y *La vida secreta de las palabras* (2005). Sin embargo, en esta ocasión, nos centraremos exclusivamente en los dos primeros, pues representan de forma directamente visual la figura del médico o psiquiatra en su interacción con una paciente femenina así como las técnicas disciplinarias del examen, la confesión y del poder de escritura. No obstante, como veremos, la puesta en escena de estas convenciones narrativas no es suficiente para imponer la disciplina sobre los cuerpos y los discursos –el objetivo último de la biopolítica foucaultiana– de las dos mujeres de Coixet, sino que, más bien, la cineasta utiliza los códigos para sacar a la luz precisamente esos mecanismos y, en último caso, subvertir sus efectos.

*Cosas que nunca te dije*, una de las películas más corales de Isabel Coixet, narra, entre otras historias cruzadas, la de Ann, una mujer joven que es abandonada por su novio y termina ingresada en el hospital tras beberse un frasco de quitaesmalte. Dado el objeto de nuestro estudio, las dos secuencias que vamos a analizar se producen, precisamente, dentro del hospital e inmediatamente después de la ingesta de dicho líquido.

La primera de estas escenas tiene lugar en el interior de la habitación donde se encuentra ingresada Ann. Allí, una de las enfermeras le acerca una bandeja de comida en la que se vislumbra un helado.

ANN.— Enfermera, sería posible que me trajeran un helado de otro sabor?

ENFERMERA.— ¿Qué tiene de malo la vainilla?

ANN.— Nada. Sólo que la detesto.

ENFERMERA (alejándose).— No me venga con remilgos, después de lo que se ha tomado...

Ann le lanza el cuenco de helado a la enfermera, que se agacha justo a tiempo.<sup>20</sup>

Este primer gesto de rebelión silenciosa de Ann tiene como foco de atención el discurso autoritario que la enfermera trata de imponer sobre ella, con el absurdo objeto de que se coma el helado de vainilla. Que sea una mujer quien ostenta el lugar de la supuesta autoridad –y no la habitual figura masculina del médico– no es suficiente transformación para Coixet como para que su protagonista se someta. El poder asumido dentro de una estructura de reverso de roles será deslegitimado de nuevo por la cineasta cuando Ann se encuentre en la siguiente secuencia con la psiquiatra Lewis.

DOCTORA LEWIS.— ¿Es la primera vez que lo intentas?

Ann esperaba esa pregunta.

ANN.— Oiga, yo no he intentado nada. Simplemente me tragué el esmalte de uñas.<sup>21</sup> No quería matarme. Fue tan sólo un gesto... algo que hice sin pensar.

LEWIS.— ¿Habías fantaseado antes con la idea del suicidio?

ANN.— ¿Y usted no? Acaso de niña, cuando su madre la reñía, no fantaseaba con esa idea [...].

LEWIS.— Sí, debía tener 7 u 8 años.

Ann se levanta ahora y contempla detenidamente los retratos de la pared. Habla con la doctora sin mirarla. [...]

ANN.— [...] ¿Puedo irme?

LEWIS.— ¿Quiere irse?

ANN.— Oh, doctora, sería tan fácil quedarme aquí, contarle mi vida, mis terrores, mis fantasías sexuales, lo mejor y lo peor que me ha pasado, la diferencia entre los sueños de mi infancia y las pesadillas de ahora.<sup>22</sup>

Esta secuencia, que empieza con Ann recorriendo las imágenes de las mujeres famosas que cuelgan en la pared de la doctora Lewis, se opone, claramente, a la intervención del médico-examinador en el discurso de Ann, quien, es evidente, sabe lo cómodo que sería cederle a la doctora la interpretación del relato de su vida, del significado de su existencia, tal como sucede en la gran mayoría de los *Woman's Films*. En esta escena, Coixet erige una representación consciente del escenario del examen psiquiátrico habitual del subgénero del discurso médico que busca arrancar una confesión a partir de la cual el médico pueda producir un discurso de Verdad.

---

20 Coixet, 1998, p. 19.

21 Tal como se ha dicho antes, en realidad Ann se traga el líquido quitaesmaltes.

22 Coixet, 1998, p. 20.

La respuesta de Ann –no sólo porque espere el interrogatorio, trasladado en las imágenes del filme en un hastío visible en el rostro de la protagonista, lo cual significa su conocimiento de las técnicas disciplinarias, sino por su declinación de esas ‘facilidades’ que otorga el poder y mediante las cuales éste interpreta y se apropia de los discursos de los individuos– saca hasta la superficie del texto, visibiliza unas convenciones que habitualmente trabajan sin ser vistas, escondiendo así los efectos deslegitimadores del discurso de la mujer. La escena de Coixet, por el contrario, deconstruye esa invisibilidad tan habitual de los mecanismos del poder disciplinario.

Además, de nuevo, detrás de la figura de la supuesta autoridad contra la que se resiste Ann se encuentra una mujer, la psiquiatra. Si bien la enfermera se trataba de una mujer afroamericana, ésta, como nos dice el guión aunque nunca llega a verse en la pantalla “cojea visiblemente”<sup>23</sup>. Estos dos significantes del ejercicio del biopoder –ambos relacionados con colectivos que experimentan habitualmente la desigualdad– buscan desestabilizar la idea de autoridad que reside detrás de los sujetos que practican el examen médico. Es más, Ann, en la conversación que mantiene con la doctora Lewis, le devuelve la pregunta que ésta le lanza sobre la idea del suicidio, imitando así el método habitual de confesión que utiliza la psicología y que utilizará la propia psiquiatra cuando Ann le pregunte si puede irse. La citación de Ann, por tanto, de los propios mecanismos del discurso médico, respondiendo a las preguntas con más preguntas, es evidentemente subversiva.

Coixet pretende, por medio de las preguntas que enmascaran el silencio resistente que despliega Ann, no tanto revertir los roles sino desestabilizar el sistema de autoridad, mostrando que quien ejerce el supuesto dominio –en este caso la psiquiatra– sólo lo hace como acto performativo en el que se cita una autoridad sin origen, un poder que no se posee sino que se ejerce, tal como Foucault señala que funciona el poder disciplinario<sup>24</sup>, pero en el que las posiciones que se ocupan siempre son temporales e imprecisas. Que la doctora Lewis presente una cojera y que la enfermera sea afroamericana son detalles que tratan de deconstruir el binomio de dominio/sumisión y presentar una realidad contradictoria, compleja, en la que las posiciones son siempre parciales.

En *Mi vida sin mí*, Isabel Coixet vuelve a poner en escena el examen, pero no tanto en su vertiente de la confesión, sino en la del registro documental del

---

23 Ibid.

24 El poder “no se concib[e] como una propiedad, sino como una estrategia, [...] sus efectos de dominación no s[o]n atribuidos a una ‘apropiación’, sino a unas disposiciones, a unas maniobras, a unas tácticas. [...] Hay que admitir en suma que este poder se ejerce más que se posee” (Foucault, 1986, p. 33)

cuerpo docilizado. En esta película, Ann, una joven de 23 años y madre de dos hijas, descubre a partir del examen médico que va a morir en el plazo de dos meses como consecuencia de un cáncer. Es precisamente en este examen, que mantiene una estructura ideológica similar al de *Cosas que nunca te dije*, en el que vamos a centrar nuestro estudio.

El día que Ann llega al hospital por primera vez, después de un mareo y un desmayo, es atendida por el doctor Thompson, quien le hace varias ecografías e incluso consulta a dos especialistas más para asegurarse de que alcanza la posición de ‘verdad’ que le es ‘propia’, en una situación en la que Ann no tiene ninguna posibilidad de acercarse al conocimiento. En dichas ecografías se introduce el cuerpo de Ann, tal como advertía Foucault, en “un campo documental” que termina por producir “un archivo entero tenue y minucioso que se constituye al ras de los cuerpos y de los días. El examen que coloca a los individuos en un campo de vigilancia [...] los introduce en todo un espesor de documentos que los captan y los inmovilizan.”<sup>25</sup>

Es a partir de esa documentación de Ann a través de las ecografías –visibles para el espectador pero no para Ann– mediante la que la mirada médica busca interpretar, captar la supuesta Verdad del cuerpo de Ann, registrándolo y, en último caso, inmovilizándolo. Así, cuando por fin el examen ha concluido, el doctor Thompson se sienta con Ann en la sala de espera, con diversos papeles en la mano, los informes que documentan y especifican tanto la identidad de Ann como su patología corporal.

DOCTOR THOMPSON.— ¿Su marido vive con ustedes?

ANN.— Sí... Es... Construye piscinas... [...]

DR.— ¿Y usted trabaja en la universidad?

ANN.— Limpio la universidad. Por la noche.

DR.— Tiene veintitrés años...

ANN.— Sí, en diciembre cumpla veinticuatro, soy acuario... ¿Y usted? ¿Qué signo tiene? ¿Qué coño me pasa?

DR.— ¿No preferiría llamar a su marido?

ANN.— No. No lo preferiría.

DR.— Hemos repetido la ecografía tres veces y he encargado una prebiopsia...

ANN.— ¿Y eso qué significa?

DR.— Tiene un tumor. En los dos ovarios. Le ha alcanzado los intestinos y empieza a tocarle el hígado. [...]

ANN.— Supe que era algo malo cuando se sentó a mi lado.

DR.— Mi despacho está en obras... Están cambiando los conductos del aire...

Ann le mira como a un bicho raro.

---

25 Ibid., pp. 183-184.

DR.— No, no es cierto... es que... me siento incapaz de sentarme frente a alguien y decirle que va a morir...<sup>26</sup>

De nuevo, tal como sucedía en *Cosas que nunca te dije*, las preguntas exasperan a la protagonista de *Mi vida sin mí*, que parece no soportar la idea de no ser el sujeto del conocimiento y sí el objeto de la investigación del médico, y responde después de los primeros intercambios con más preguntas a su vez, desestabilizando la investigación que el doctor estaba llevando a cabo citando –tal como hacía la Ann de *Cosas que nunca te dije*– su propia estrategia. Sin embargo, una vez más, el médico que presenta Coixet es un médico ‘deficiente’ o, al menos, que no parece encajar dentro del significante de la autoridad, tal y como él mismo reconoce cuando afirma que no puede asumir la posición de poder, pues es incapaz de sentarse frente a alguien e informarle de su próxima muerte. La cineasta parece, así, empeñada en demostrar la falta de posiciones absolutas en lo que al sistema de poder se refiere.

Por otra parte, el hecho de que Ann no prefiera a su marido con ella para escuchar el diagnóstico da idea de su necesidad de configurar un ámbito de autonomía que, en la siguiente y última visita al hospital –donde el doctor en esta ocasión se sienta, ahora sí, enfrente y mirándola a los ojos, en lo que parece una afirmación del estatuto de sujeto de Ann–, ella misma se encarga de explicitar.

DR.— [...] No vino la semana pasada.

ANN.— ¿Para qué?

DR.— Deberíamos hacer otra ecografía... Y una biopsia más completa... y

ANN.— Escúcheme, quiero que me escuche porque no me queda tiempo... Siempre, durante toda mi vida... me han dicho cómo debo vivir. Ann haz esto, Ann tienes que hacer aquello [...] Ahora quiero... quiero sentir que al menos tengo control sobre cómo quiero morir ¿lo entiende? No quiero más pruebas si no van a salvarme, no quiero estar en este sitio, no quiero morir en este sitio [...]. Prefiero, prefiero por una vez, por una sola vez hacerlo a mi manera.<sup>27</sup>

Rechazando un nuevo examen médico, el control sostenido de su enfermedad por parte de la institución dominante, Ann rechaza la habitual regulación disciplinaria sobre la distribución en el espacio y sobre el empleo del tiempo.<sup>28</sup> Ann se resiste a regresar al hospital de manera cíclica, evitando así tanto las esperas en el hospital como su ingreso en esta institución, y, en definitiva, eligiendo el tiempo

26 Coixet, 2003, pp. 31-33.

27 *Ibid.*, pp. 81-82.

28 Las disciplinas organizan lugares y rangos mediante la fabricación de espacios funcionales y jerárquicos. Asimismo establecen ritmos, regulan los ciclos de repetición y aseguran la calidad del tiempo empleado. Cfr. Foucault, 1986, pp. 145-156.

que le queda de vida y los espacios en los que va a existir en ese tiempo –‘no quiero estar en este sitio, no quiero morir en este sitio’, afirma. Ann escoge dónde y cuándo va a morir mientras elabora, así, sus propias fases vitales (temporal y espacialmente) a espaldas de lo que la institución médica decreta para ella. Para ello desarrolla un listado de “cosas que hacer antes de morir” que pasa, entre otras cosas, por hacer un picnic en la playa con su familia o visitar a su padre en la cárcel.<sup>29</sup> Ann se regula, así, sus tiempos y sus espacios.

La protagonista no sólo se resiste y deslegitima la autoridad discursiva del doctor Thompson, sino que además es capaz de insertar un alegato autoconsciente sobre el poder, por medio del cual se instaura como la instancia de control y de soberanía en lo que a ella, a su cuerpo y su discurso se refiere. Será ella quien determine lo que su muerte y su enfermedad significa y quien determine de qué forma va a llevarla a cabo, sin necesidad de un intérprete que medie tal significado. Con las palabras de Ann Coixet saca a la luz, de nuevo, las técnicas con las que el poder disciplinario busca la regulación del cuerpo y los discursos de los individuos, erigiendo así su cine en una suerte de contra-cine que trabaja de forma consciente desde el interior de las convenciones sólo y exclusivamente para deconstruirlas desde dentro. Sin embargo, Coixet no se queda en la mera deconstrucción de los códigos de las películas del discurso médico, sino que buscará, mediante la re-significación del ‘poder de escritura’ foucaultiano, su subversión.

Hemos visto cómo dicho poder de escritura colocaba a los individuos en un campo documental dentro del cual se constituían como los objetos del discurso del médico, quien, a su vez, se emplazaba así como su sujeto. El poder de escritura, por tanto, elaboraba una serie de documentos en los que la identidad de los individuos era fijada por la autoridad competente. Es interesante cómo la propia Coixet despliega en su relato, a su vez, la elaboración de una serie de documentos en los que la identidad de sus protagonistas femeninas se reconstruye. Sin embargo, la diferencia fundamental que existe entre el poder disciplinario que teoriza Foucault y la puesta en escena de Coixet radica tanto en el sujeto que produce la escritura de dichos documentos, como en la descentralización y desesencialización de esa identidad que se reconstituye.

Tanto *Cosas que nunca te dije* como *Mi vida sin mí* comparten la característica de que los relatos que componen los documentos en los que se in/scriben las identidades femeninas no se inician como consecuencia de una interpelación ajena, ni se producen por obra del propio médico –como las ecografías–, sino que surgen de una necesidad propia de narrar, de una decisión de las protagonistas.

---

29 Cfr. Coixet, 2003, p. 42.

Sin embargo, al contrario de lo que sucede con el poder disciplinario, en estas dos películas los relatos documentales de las protagonistas de Coixet no buscan una definición concreta de sí mismas, ni se dispondrán de manera organizada y sistemática. Además cuentan con el añadido de que al no haber un instigador del relato, tampoco existe el intermediario que ‘ilumine’ la irracionalidad, contradicciones o falta de dirección de las narraciones de las mujeres.

En *Cosas que nunca te dije*, el documento de registro disciplinario se transmuta en forma de cintas de vídeo que Ann le graba a su ex novio después de su ruptura, dos monólogos que si bien parecen una confesión, el poder que en el sistema disciplinario residía en quien escuchaba, en la autonarración se ubica, antes bien, en quien la enuncia.

ANN (aclarándose la voz).— Es... difícil esto, ¿sabes? Es condenamente difícil..., pero es muchísimo más difícil callarme, por eso hago esto, creo. ¿Recuerdas cuando me preguntabas siempre... no, tranquilo, esto no va a ser un ‘te acuerdas cuando’ cada cinco segundos, pues, me preguntabas por el momento en que empecé a quererte, el momento de verdad, ése que hace que las cosas no sean iguales después porque la persona a la que... amas ahora... no es la misma... a la que no amabas y tú... tú tampoco eres el mismo justamente porque le estabas amando... Cuando me preguntabas, yo no sabía qué decirte entonces... te decía ‘cuando me regalaste toda la colección de discos de Betty Carter y me hiciste el playback de Desafinado con una piña en la cabeza’ [...], eran las cosas que tú esperabas oír y que a mí me gustaba oírte decir... (Ann hace una larga pausa, como si no encontrara las palabras que explicaran mejor lo que quiere decir, como si temiera que usando una palabra equivocada se traicionara [...]) ... Ahora sé que no es cierto, que no era cierto porque empecé a quererte como nunca te había querido... cuando llamaste para decir que me dejabas. [...] No. No quiero que vuelvas, además, ya sé que no lo harás, pero no puedo quedarme con esto dentro...<sup>30</sup>

En este monólogo los puntos suspensivos y los saltos narrativos –el monólogo termina, incluso, con un chiste– caracterizan el relato de Ann, deconstruyendo así el orden que busca el registro documental disciplinario. Sin embargo lo más notable de esta narración es su introducción, el momento en el que constata la dificultad de asumir la posición de la enunciación, la dificultad de negociar con las normas que la someten al silencio del docilizado, y, sin embargo, la dificultad aún mayor de callar, de seguir siendo el objeto pasivo del discurso de otro que ha decidido por ella.

Son interesantes también en su segundo monólogo, que sigue las mismas reglas o anti-reglas narrativas que el anterior, las palabras de Ann en las que afirma que “[e]s como si de repente me diera cuenta de que... no hay... algo que rija

30 Coixet, 1998, pp. 30-31.

todo, que haga que todo obedezca a un plan, no, no es dios, es otra cosa, otra cosa en la que había creído sin darme cuenta [...]. [Tengo que] acordarme que ya no soy la persona que creía en todo aquello.”<sup>31</sup> La ausencia de un *telos* normativo tiene como consecuencia que Ann perciba su identidad, ahora, como un proceso, como algo que es, incluso, una incógnita para sí misma, y de la que puede dejar constancia en este documento sólo de forma parcial e incoherente, incluso contradictoria, lejos, así, de la verdad que se buscaba con la inscripción de los cuerpos en el campo documental bajo el régimen disciplinario.

Ese poder y a la vez no poder escribirse, describirse o inscribirse uno mismo deslegitima cualquier intento de fijación y regulación que se pretenda ejecutar desde las instancias legitimadas para tal efecto, y demuestra la incapacidad de los mecanismos del biopoder para estabilizar unas identidades siempre en proceso de transformación.

En *Mi vida sin mí* el archivo documental también hace su aparición en forma de cintas de audio que Ann les graba a sus hijas –una por cada uno de sus cumpleaños hasta que cumplan dieciocho–, a su marido, a su madre y a Lee, el hombre con quien comienza una relación extramarital. Grabar estos mensajes es una de las diez cosas que Ann se propone hacer antes de morir, lo cual responde a un deseo y a una necesidad que surgen ante el dolor de su próxima muerte.

De nuevo, como sucedía con la Ann de *Cosas que nunca te dije*, la protagonista de *Mi vida sin mí* graba sus propios mensajes sin la intervención de un intermediario que deslegitime o interprete su monólogo, pero a la vez produciendo un discurso que da cuenta de la incapacidad de estabilizar la identidad en un registro documental, pues en la misma enunciación de la propia historia, la identidad se re/produce. Así, las cintas que Ann les graba a sus hijas están llenas de recuerdos de historias que ella ha vivido que quiere que permanezcan como parte de quien es ella, de opiniones sobre las cosas importantes y consejos que, para ella, son esenciales, porque son los que le hubiera gustado que alguien le diera. Al elegir los recuerdos y los consejos que quiere que permanezcan, Ann está, en el momento de la grabación de las cintas, redefiniendo su identidad.

ANN.— [...] Me acuerdo muy bien de tu primer cumpleaños, ¿sabes?, cuando te pusiste a llorar sin parar porque no te gustaba cómo cantábamos ‘cumpleaños feliz’. Cada vez que empezábamos te ponías a chillar que no, que no querías que te cantáramos. [...]

ANN.— ... diez años, debes estar tan alta. Imagino que ya no te gustan las Barbies... Cariño, quiero que seas feliz, ya sé que a veces es muy difícil porque las cosas que pasan y las personas te lo ponen difícil...

---

31 Ibid., p. 39.



ANN.— ... pregúntale a papá todas las cosas que te preocupan, él sabe más de lo que parece, en serio y si no lo sabe lo preguntará y te lo dirá. [...]

ANN.—: cuando yo tenía quince años, odiaba al mundo, odiaba el colegio, odiaba a mi madre [...] Odiar las cosas es normal. Penny, de hecho a veces es más normal que quererlas, pero no gastes más energías en ello de la necesaria, cariño...

ANN.— ¿Te acuerdas de la historia que te conté del arcoíris y lo que se encuentra al final...?

ANN.— ... y pase lo que pase, termina el colegio, aunque te parezca odioso, pero qué estoy diciendo, cariño, a lo mejor a ti te encanta, ojalá te guste, ojalá no seas como yo... [...]

ANN.— Yo tenía diecisiete años cuando tú naciste Penny, justo los que tú tienes ahora...

ANN.— Tienes que confiar en ti, confiar en tu capacidad para hacer cosas, para salir adelante.<sup>32</sup>

La escritura en el guión de la re/producción cultural de Ann vuelve a ser entrecortada, no excesivamente coherente, tal como lo percibe el espectador cuando lo ve en pantalla, y, aunque es evidente, por el montaje por corte de las imágenes, de que se trata de cintas distintas, grabadas en momentos diferentes, los encabalgamientos de sonido disponen todas las frases sin espacios auditivos entre ellas, en lo que parece nuevamente un ejemplo de narración negociada, conflictiva pero siempre encontrando su propia forma de convertir a la mujer en el sujeto de un relato que la transforma y que, en ningún caso, la contiene o estabiliza. Así, de nuevo Coixet logra poner en escena un registro documental identitario, pero lo hace exclusivamente y, una vez más, como significativo, pues los significados que esta convención comunica se alejan del desvanecimiento que experimentan las mujeres de las películas del discurso médico, donde se las convertía en los objetos de los mecanismos y discursos de las instancias del biopoder en su pretensión de regulación, fijación y normalización de las subjetividades.

En estos dos filmes del discurso médico, Isabel Coixet logra sacar a la luz las convenciones de un género que, hemos visto, se hallan vinculadas profundamente con los mecanismos y las técnicas del biopoder señalados por Michel Foucault. En esta revelación, la directora española trabaja siempre desde el interior de los códigos genéricos para deconstruirlos y, finalmente, subvertirlos, mostrando que si bien esas instancias y técnicas disciplinarias se mantienen en nuestra sociedad, la agencia juega también un papel preponderante que no debe desestimarse, y que la identidad, aun mediada por las tecnologías del poder, no puede ser estabilizada, ni, en el fondo, tan evidentemente regulada.

---

32 Coixet, 2003, pp. 68-70.

## Bibliografía

- Coixet, Isabel: “Cosas que nunca te dije; de Isabel Coixet”, en Revista Viridiana (1998), nº 19-20, pp. 9-72.
- Coixet, Isabel: Mi vida sin mí. Guión cinematográfico de Isabel Coixet. Basado en el cuento *Pretending the Bed Is a Raft* de Nancy Kincaid, Madrid, 2003.
- Doane, Mary Ann: “The ‘Woman’s Film.’ Possession and Address”, en Gledhill, Christine (ed.): *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, London, 1987a, pp. 283-298.
- Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s*, Bloomington/Indianapolis, 1987b.
- Foucault, Michel: *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* [1975], Madrid, 1986.
- Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* [1976], Madrid, 2006.
- Laplace, Maria: “Producing and Consuming the Woman’s Film. Discursive Struggle in *Now, Voyager*”, en Gledhill, Christine (ed.): *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, London, 1987, pp. 138-166.
- Varela, Julia/Álvarez-Uría, Fernando: “Ensayo introductorio. Capitalismo, sexualidad y ética de la libertad”, en Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, 2006, pp. XX-XLV.

Verena Richter

# **Eine *promenade architecturale* durch Tativille. Zur Beziehung zwischen Film und Architektur in Jacques Tatis *Playtime***

## **Abstract**

The *mise en scène* of the modern city in *Playtime* is of particular interest when focusing on the question of the relation between film and architecture. Not only does the film may be conceived as a kind of architectural act with regard to the filmic means of constructing space but also it is the French director's Jacques Tati manner of entering into a discussion with the Swiss architect Le Corbusier about the interrelation between the two forms of art. On the one hand, through a brief outline of the ways in which film and architecture are correlated, I will show to what extent the film is as likely to construct an architectural space as the one in the real, physic world. On the other hand, I will bring to light to what extent Le Corbusier's idea of the "architectural promenade" is to be considered a decisive device for the film's manner of correlating film and architecture. In this context, I will show that Jacques Tati's reference to the Swiss architect implies far more than the simple quotation of an architectural style.

J'aimerais bien, au lieu de tourner un film, faire autre chose.

Construire un immeuble, par exemple. Pourquoi pas ?

Mon immeuble serait peut-être raté, mais ce serait bien quand même.

Jacques Tati<sup>1</sup>

Im Jahr 1980 werden die alten Schlachthöfe im Nordosten von Paris für den neuen Parc de la Villette abgerissen; dessen weitere Planung wird 1983 dem Architekten Bernard Tschumi anvertraut; die letzten Arbeiten sind schließlich im Jahr 2000 abgeschlossen. Das besondere Merkmal der architektonischen Konzeption Tschumis ist der Entwurf einer *promenade cinématique*, die den Besucher wie auf einer Art Filmstreifen durch das architektonische Ensemble führen und ihm auf diese Weise den Park in verschiedenen Ansichten als kinemat(ograph)isches Erlebnis präsentieren soll:

---

1 Jacques Tati im Interview mit Simone Dubremilh, *Lettres françaises*, 2 mai 1958, zit. n. Guerand, 2007, S. 236.

Pour parcourir le parc, s'étend sur 3 kilomètres de long, une promenade dite « cinématique » : telle une bande de film jetée au hasard sur le sol, agréablement bordée de jardins à thème, elle mène le promeneur de lieu en lieu pour lui faire découvrir l'ensemble du site en variant points de vue et impressions, comme un spectateur de cinéma est mené de scène en scène tout le long du film.<sup>2</sup>

Ein solches Verständnis von Architektur ist jedoch nicht neu, sondern geht zurück auf Überlegungen zur Beziehung zwischen Film und Architektur der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts<sup>3</sup>: Auf der einen Seite betont der Schweizer Architekt Le Corbusier die Bedeutung des menschlichen Auges für die Konzeption eines architektonischen Ensembles, wobei ihm die *promenade architecturale* zur Beschreibung ihrer Erfassung in der Bewegung dient. Auf der anderen Seite bezeichnet der russische Regisseur Sergej M. Eisenstein Architektur als eine den Film antizipierende Kunst und betont somit explizit die Ähnlichkeiten beider Dispositive.

Jacques Tatis *Playtime* wird 1967 zum ersten Mal in den französischen Kinos einem Publikum präsentiert. Trotz seines kommerziellen Misserfolgs gilt er schon kurz nach seinem Erscheinen als *chef-d'œuvre* des französischen Films. Für die Dreharbeiten mietet Tati ein Grundstück südöstlich von Paris, auf dem Tativille entstehen soll. Sein Wunsch, diese Studiostadt am Ende der Dreharbeiten weiteren Filmprojekten als eine Art französische *Cinecittà* zur Verfügung zu stellen, muss den Plänen der französischen Regierung weichen, die das Terrain bereits für die neuen Pariser Schnellstraßen vorgesehen hatte.<sup>4</sup> Tativille ist jedoch nicht als einfache Filmkulisse zu bezeichnen, sondern gleicht eher einem Hybrid aus Studiobauten und realer Stadt: So stehen auf dem Filmgelände neben Straßen und Gebäuden aus Stahl und Beton sowie einer für bestimmte Szenen installierten Rolltreppe einfache Bauten aus Pappe wie auch Häusermodelle, die leicht verschiebbar sind und somit an verschiedenen Orten aufgestellt werden können:

Grâce à de grands plateaux de bois et de plastique montés sur rails, on pouvait créer des rues de gratte-ciel, selon différentes combinaisons, de façon à donner l'illusion de toute une ville de verre et d'acier. Chaque 'étage' peint sur les panneaux est légèrement plus petit que celui d'en dessous, ce qui fait qu'en regardant l'image de face on a l'impression de regarder vers le sommet d'une haute tour.<sup>5</sup>

2 <http://www.villette.com/fr/a-propos-du-parc/architecture/#!section-s6cb0pC901> [08/03/2013]

3 Vgl. Archithese 5, 1992, S. 14.

4 Vgl. Bellos, 2002, S. 307.

5 Ebd., S. 311.

„Bauen“ ist in diesem Kontext jedoch nicht nur als die Konstruktion dieser Studiokulisse zu verstehen, sondern muss mit Blick auf den Film weiter gefasst werden: Da die Stadt, die der Zuschauer ausgehend von den filmischen Bildern auf der Leinwand konzipiert, nicht identisch ist mit der real gefilmten Studiostadt, kann auch der Film und in diesem Sinne der filmische Akt als Akt des Bauens und folglich als architektonischer Akt verstanden werden. Tativille ist somit in einem doppelten Sinne zu verstehen als die von Tati und Jacques Lagrange konzipierte Studiostadt wie auch als das erst im filmischen Bild zu Erscheinung kommende moderne Paris. Der Film selbst verweist somit auf die Frage nach der Beziehung zwischen Film und Architektur.

Mit Blick auf Jacques Tatis *Playtime* soll im Folgenden die Beziehung zwischen filmischem und architektonischem Dispositiv im Mittelpunkt der Überlegungen stehen. Dabei soll in einem ersten Schritt ausgehend von ihren Gemeinsamkeiten gefragt werden, inwiefern die filmische Realisierung von *Playtime* als ein solch architektonischer Akt gelesen werden kann. In einem zweiten Schritt soll insbesondere die Idee der *promenade architecturale* Le Corbusiers eine zentrale Rolle für die Frage nach der Beziehung zwischen beiden Dispositiven im Film spielen. Der erste Teil des Beitrags dient insbesondere der theoretischen Fundierung der im zweiten Teil folgenden Argumentation; der direkte Bezug auf *Playtime* wird daher gering bleiben. Im zweiten Teil soll gezeigt werden, inwiefern der Dialog zwischen Jacques Tati und Le Corbusier weit mehr impliziert als die Anspielung auf einen bestimmten Typ von Architektur für die Gestaltung Tativilles.<sup>6</sup>

## Film und Architektur

Film und Architektur sind in erster Linie als visuelle Dispositive zu fassen, die sich in den Augen eines Zuschauers bzw. Betrachters im Raum und in der Zeit entfalten. Architektur ist folglich nicht als abstraktes Objekt zu verstehen, sondern impliziert ähnlich wie der Film ein räumlich-visuelles Erlebnis. Kann somit auf der einen Seite von einem dem architektonischen Dispositiv eingeschriebenen kinemat(ograph)ischen Moment gesprochen werden, stellt sich, auf der

---

6 So ähneln die modernen Bauten in *Playtime* dem geplanten jedoch nicht realisierten *Plan Voisin* (1925) Le Corbusiers. Rammler betont in dieser Hinsicht: „Heute erinnert in Paris insbesondere *La Défense* an Le Corbusiers *Plan Voisin*. Hochhausbauten und Stadtautobahnen prägen diesen Stadtteil, von dem Tati stolz und durchaus zu Recht behauptete, er habe *La Défense* in seinem Film *Playtime* schon vor *La Défense* gezeigt [...].“ (Rammler, 2005, S. 112)

anderen Seite, die Frage nach der dem Film innewohnenden architektonischen Dimension.

Für diesen ersten Punkt bietet es sich an, zurückzukommen auf die Überlegungen Le Corbusiers wie auch Eisensteins zur Beziehung zwischen Film und Architektur. Folgt man den Thesen Le Corbusiers so muss der ein architektonisches Ensemble erfassende Mensch immer schon als sich in der Bewegung befindend verstanden werden. Zentraler Ausgangspunkt der architektonischen Planung muss daher das menschliche Auge sein und nicht ein abstrakter Modellentwurf. So betont Le Corbusier in *Vers une architecture* (1923), dass

[o]n ne peut compter qu'avec des buts accessibles à l'œil [...]. Si l'on compte avec des intentions qui ne sont pas du langage de l'architecture, on aboutit à l'illusion des plans, on transgresse les règles du plan par faute de conception ou par inclination vers les vanités.<sup>7</sup>

Von einer ähnlichen Prämisse ausgehend bezeichnet Eisenstein in „Montage et Architecture“<sup>8</sup> Architektur als eine den Film antizipierende Kunst, wobei er sich auf die Beschreibung der Akropolis in Auguste Choisy's *Histoire d'architecture* (1899) bezieht. Als Ausgangspunkt der architektonischen Beschreibung dient diesem die Perspektive eines Menschen, der die griechische Anlage durchquert und somit, so die Interpretation des Regisseurs, eine Folge von Bildern wahrnimmt, die sich in seinem Blick als „Montageplan“ realisieren.<sup>9</sup> Man müsse nur, so Eisenstein weiter, die Darstellung Choisy's mit einem kinematographischen Auge betrachten<sup>10</sup> und bezeichnet in diesem Sinne die Erbauer der Akropolis als Regisseure *avant la lettre*:

Les modèles parfaits de calcul du cadre, de changement de cadres, et même de métrage (c'est-à-dire de durée de l'impression) nous ont été laissés par les Grecs. Victor Hugo surnomma les cathédrales médiévales 'les livres de pierre' (voire *Notre-Dame de Paris*). C'est au même titre que l'Acropole d'Athènes représente le modèle le plus parfait d'un des films les plus anciens.<sup>11</sup>

Trotz dieser scheinbaren Ähnlichkeiten gibt es fundamentale Unterschiede zwischen Film und Architektur, die nicht vergessen werden sollten. So entfaltet sich Architektur immer in einem dreidimensionalen Raum, durch den sich der

7 Le Corbusier, 1977, S. 143.

8 Ich zitiere im Folgenden aus der französischen Übersetzung, da mir eine deutsche Übersetzung nicht vorlag. In englischer Sprache wurde der Aufsatz publiziert unter dem Titel „Montage and Architecture“, in: *Assemblage* 10, 1989, S. 111-131.

9 Eisenstein, 2009, S. 50.

10 Ebd., S. 45.

11 Ebd.

Körper und somit der Blick eines Betrachters real bewegen.<sup>12</sup> „Zur Erfassung eines Gebäudes“, so Gertrud Koch, „gehört offenbar, dass es erlaufen werden muss, dass es in seiner räumlichen Präsenz erfahrbar wird; in verschiedenen Lichtverhältnissen, Winkeln, Geschoß- und Raumhöhen etc.“<sup>13</sup> Die Mobilität des Körpers des Betrachters wie auch die Möglichkeit, diesen Raum real durchqueren zu können, sind folglich als grundlegende Eigenschaften des architektonischen Dispositivs zu erachten. Im Gegensatz dazu, ist der filmische Raum ein imaginärer, zweidimensionaler Raum, der nur auf der Leinwand existiert; der Zuschauer bleibt immobil vor der Leinwand und kann folglich in den Raum, den er wahrnimmt, nicht eindringen. Es handelt sich, um eine Welt, „in der wir uns nur wahrnehmend aufhalten dürfen, ohne wirklich in ihr zu sein“, so Martin Seel.<sup>14</sup> Doch kann mit Blick auf den Film ebenfalls von einem mobilen Blick gesprochen werden, den die Kamera einem Zuschauer zum Beispiel durch Montage und Kamerafahrt bietet. Im Gegensatz zum architektonischen Blick bleibt dieser jedoch virtuell, da sich der Betrachter nicht real-körperlich bewegen kann. Anne Friedberg bezeichnet dieses Phänomen als „a mobile virtual gaze“<sup>15</sup>. Auf diesen Aspekt ist noch zurückzukommen.

Für diese ersten Überlegungen zur Beziehung zwischen Film und Architektur stand zunächst das filmische Moment der Architektur im Mittelpunkt. Zu fragen bleibt nun, inwiefern Film als architektonische Kunst begriffen werden kann. Im Film wie auch in der Architektur kann ein Betrachter niemals die Gesamtheit des Raums wahrnehmen, die er auf der Leinwand sieht bzw. die ihn umgibt, sondern erfasst diesen ausgehend von dem, was er davon wahrnimmt. Das, was von einem architektonischen Ensemble erfasst wird, ist niemals dessen gesamtes Ausmaß, sondern verschiedene Eindrücke, von denen ausgehend Architektur erst in ihrer Totalität erfasst werden kann. So betont Gertrud Koch:

Die Architektur wird also, wie die Skulptur, im Blick des Betrachters durch den beweglichen Raum im Blick erfaßt. Erst aus der Verarbeitung dieser verschiedenen Seheindrücke ergibt sich das kohärente Bild eines Gebäudes, das wir als inneres Bild (*der Kölner Dom, der Dogenpalast in Venedig etc.*) von diesem als Architektur bewahren. Architektur hat also eine performative Seite, insofern sie durch eine bestimmte Praxis der motorisch-dynamischen, räumlichen und bewegten Ansichtnahme überhaupt erst zur Geltung kommt.<sup>16</sup>

---

12 Vgl. Bredella, 2009, S. 9.

13 Koch, 2005, S. 8.

14 Seel, 2008, S. 93.

15 Vgl. Friedberg, 1993.

16 Koch, 2005, S. 8 (Hervorhebung im Original).

Gleiches gilt für den filmischen Raum: Der Zuschauer erfasst dessen Gesamtheit nur imaginär ausgehend von den verschiedenen auf die Leinwand projizierten Bildern, d. h. ausgehend vom Bildraum. Im Gegensatz zur Architektur muss das, was der Zuschauer ausgehend von diesem Bildraum als Gesamttraum konzipiert, jedoch nicht notwendig mit dem real gefilmten Raum übereinstimmen.

*Playtime* kann in dieser Hinsicht als Beispiel dienen: Obgleich Tati für den Film eine Studiokulisse bauen lässt, die eher einer realen Stadt als einem Filmstudio gleicht, lässt sich die Stadt, die sich einem Zuschauer auf der Leinwand präsentiert, nicht auf die real gefilmten Studiobauten reduzieren. Die filmischen Inszenierungsmittel, insbesondere die Montage haben einen wichtigen Anteil an der Konstruktion der Stadt auf Zelluloid. Diese Stadt gleicht keinen Bauten in der Realität, sondern erhält ihre Form nur durch den kinematographischen Akt imaginär im Auge des Betrachters. In einem solchen Sinne kann der filmische Akt als architektonischer Akt verstanden werden. Im Fall von *Playtime* spielt zudem der *trompe-l'œil*-Effekt der sich einem Zuschauer auf der Leinwand präsentierenden Bauten eine zentrale Rolle. Dieser ist zurückzuführen auf die Plastizität des Bildes sowie die den Film dominierende Einstellungsgröße. So ist das Bild des 70mm-Films, dessen sich Tati für die Aufnahmen bedient, sehr viel schärfer und vermittelt einen sehr viel plastischeren Eindruck als das eines 35mm-Films<sup>17</sup>, und er erlaubt es zudem, den Klang genau im Bild zu platzieren.<sup>18</sup> Außerdem ist zu beachten, dass als Einstellungsgröße die Totale und die Halbtoale den Blick des Zuschauers auf die moderne Stadt dominieren und ihm somit eine Perspektive auf die filmischen Bauten bieten, die eher einem auf Architektur gerichteten Blick gleichen, kann sich dieser doch freier im Raum bewegen. Man könnte sich vorstellen, dass *Playtime* insbesondere zur Zeit seines Erscheinens Ende der sechziger Jahre einem Zuschauer durch solche Mittel den plastischen Eindruck einer realen dreidimensionalen Stadt sowie eines dreidimensionalen Raumes suggeriert hat. In diesem Sinne betont wiederum Koch:

Städte wie Tativille sind die sinnfälligste Verkörperlichung der Materialisierung und Irrealisierung in einem, treffen sich hier utopische Bauten und Illusionsästhetik des Films. Eine Filmästhetik, die gleichzeitig hypermaterial ist und sich in Bauten materialisiert und dennoch irreal im Projektionsbild erst zur Erscheinung kommt.<sup>19</sup>

---

17 Vgl. Klippel, 2005, S. 13f.

18 Butzmann, 2005, S. 41f.

19 Koch, 2005, S. 17.



## Die *promenade architecturale*

Nicht nur für Eisenstein, sondern auch für Le Corbusier ist die Beschreibung der Akropolis von Athen Auguste Choisy von grundlegender Bedeutung für eine kinetische Erfassung des architektonischen Raums. So betont der Architekt, dass sich Architektur letztlich nur in der Bewegung begreifen lässt: „L'architecture se *marche, se parcourt* et n'est point, comme selon certains enseignements, cette illusion toute graphique organisée autour d'un point central abstrait [...]“. <sup>20</sup> Eine *promenade architecturale* bezeichnet, kurz gesagt, einen *parcours* durch ein architektonisches Ensemble, der einem Betrachter ein visuelles Erlebnis bieten soll. Der Blick ist jedoch nicht vollkommen frei, sondern folgt einem vorgezeichneten Weg, um auf diese Weise die Anordnung der Linien und Formen besser zur Entfaltung bringen zu können. Le Corbusier illustriert dieses Konzept am Beispiel der *Maison La Roche*:

On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard ; on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété ; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale.<sup>21</sup>

Die Rampe ist in diesem Kontext von wichtiger Bedeutung, da sie, im Gegensatz zur Treppe, eine gleichmäßig gleitende Wahrnehmung der architektonischen Formen gestattet. Neben einem solchen visuellen Erlebnis, muss Architektur jedoch zudem drei synästhetische Momente umfassen: So fordert Le Corbusier erstens von der Architektur, ihren Betrachter innerlich zu bewegen und versteht den von ihren Formen hervorgerufenen „Herzschlag“ als eine andere Art des Sehens.<sup>22</sup> Zweitens muss Architektur die Hand zur Berührung einladen, womit angespielt wird auf ein visuell-taktilen Moment.<sup>23</sup> Drittens sind architektonische Formen als eine in Stein „gegossene“ bzw. „gehauene“ Sinfonie zu verstehen. So spielen die Steine der Akropolis von Athen für Le Corbusier „l'une des plus formidables musiques qui soient : clairs sans appel, vérité des dieux !“<sup>24</sup>

*Stricto sensu*, wäre die *promenade architecturale* kinematographisch als Plansequenz zu fassen. Darüber hinaus ist jedoch zu fragen, ob sie nicht auch als „Montageplan“ im Sinne Eisensteins zu verstehen wäre. Angespielt auf ein solches Verständnis von Architektur wurde bereits mit der *promenade cinématique*

20 Le Corbusier, 1957, [ohne Seitenzählung] (Hervorhebung im Original).

21 Le Corbusier, 1967, S. 60.

22 Le Corbusier, 1957, [ohne Seitenzählung].

23 Ebd.

24 Ebd.

Bernard Tschumis. Baltanás (2005) geht zudem sogar soweit, den photographischen Teil des Gesamtwerks Le Corbusiers als *promenade architecturale* zu bezeichnen: „The extensive photographic documentation found in the œuvre complète constitutes nothing less than a series of architectural promenades [...]“. <sup>25</sup> Mit Bezug auf Eisenstein betont letztlich Giuliana Bruno, dass der „filmische Pfad [...] die moderne Version einer architektonischen Abfolge [ist], indem er auf eigene Art eine Montage des kulturellen Raums vornimmt.“ <sup>26</sup> Nichtsdestotrotz darf nicht vergessen werden, dass sich architektonisches und kinematographisches Dispositiv grundlegend unterscheiden durch den virtuellen *parcours* des Films, der der realen Wegstrecke der Architektur entgegenzusetzen ist. Im Folgenden soll, auf der einen Seite, *Playtime* als eine solch filmische Version der *promenade architecturale* verstanden werden. Auf der anderen Seite ist von der These auszugehen, dass im Film das Konzept Le Corbusiers eine entscheidende Rolle spielt, insofern hier die körperliche Mobilität des Betrachters wenngleich nicht real umgesetzt, so doch zumindest figurativ evoziert wird.

*Playtime* kann nicht als ein narrativer Film im eigentlichen Sinn verstanden werden, da das Fehlen wirklicher Dialoge und die Dominanz der Totalen sowie der Halbtotale eine Identifikation des Zuschauers mit den Personen verhindert. So wird die Rezeption nicht durch das Kameraauge gelenkt, sondern durch die Dominanz der Totalen die Orientierungslosigkeit des Zuschauers riskiert. Der gesamte Bildraum wird ausgenutzt, um auch parallel stattfindende Ereignisse zu inszenieren und statt eines übergreifenden *plots* spaltet sich die filmische Erzählung auf in ein Ensemble kleinerer Geschehnisse. <sup>27</sup> Dadurch können die Bauten des modernen Paris den Blick des Zuschauers sehr viel stärker auf sich ziehen. Damit aber nähert sich *Playtime* einer Art von Filmen an, mit denen Tati auf den ersten Blick nur wenig gemeinsam zu haben scheint: der Dokumentation zeitgenössischer Architektur. In den Jahren 1930-31 dreht Pierre Chenal drei solcher Kurzfilme über die Architektur seiner Zeit. Für den letzten dieser drei Filme, *Architecture d'aujourd'hui*, wählt der Regisseur dabei unter anderem auch Gebäude, die von Le Corbusier und Pierre Jeanneret entworfen wurden, und führt den Zuschauer in einer *promenade* durch die verschiedenen Orte:

Architecture d'aujourd'hui. Promenade à travers des lieux architecturaux d'aujourd'hui :  
églises des frères Perret, rue de Mallet-Stevens, cité moderne à Pessac près de Bordeaux,

---

<sup>25</sup> Baltanás, 2005, S. 8.

<sup>26</sup> Bruno, 2005, S. 124.

<sup>27</sup> Vgl. Bellos, 2002, S. 325.

trois demeures signées Le Corbusier à Garches, Ville d'Avray et Poissy. Aux vieilles rues étroites, pittoresques mais inhabitables de Paris, Le Corbusier oppose le projet d'immeubles de verre hauts de près de trois cents mètres.<sup>28</sup>

Auch *Playtime* kann als eine solche mit kinematographischen Mitteln erzeugte architektonische *promenade* begriffen werden und lässt sich in diesem Sinne verstehen als filmische *promenade architecturale* durch die moderne Stadt. Die Thesen Le Corbusiers zur Inszenierung moderner Architektur dienen dabei in *Playtime* als Prätext einer diesen parodierenden Stadtinszenierung. So wird zu Anfang des Films einem Zuschauer ein Gebäude präsentiert, begleitet von den Klängen eines Synthesizers. Dieses „Klang-Bild“ kann verstanden werden als Anspielung auf die Harmonie, die ein solches Gebäude bei einem Betrachter hervorrufen soll:

J'ai parlé d'accord et évoqué le désastre d'une rupture de l'enchantement qui nous est venu. Terminologie qui conviendrait à la musique... Précisément, architecture et musique sont sœurs, proportionnant l'une et l'autre le temps et l'espace.<sup>29</sup>

Die Harmonie und damit die Proportionen der Formen scheinen perfekt, jedoch verweist der Klang gleichzeitig auch auf deren Künstlichkeit, welches durch das elektronische Instrument betont wird. Die Übertreibung kann zudem als Ironiesignal gelesen werden<sup>30</sup>; ironische Inszenierung dient somit als Mittel parodistischer Verzerrung. Auch das Verständnis der Architektur als „machine à émouvoir“<sup>31</sup> und somit als Mittel, die Emotionen des Betrachters zu erregen, spielt eine wichtige Rolle. Insbesondere die Touristinnen müssen in dieser Hinsicht näher betrachtet werden, da sie diese Dimension der Architektur zwar evozieren gleichzeitig jedoch auch subvertieren: Das architektonische Spektakel ruft ihre Bewunderung hervor, welches deutlich wird während ihrer Fahrt im Reisebus am Anfang des Films. Da sie jedoch allem, was sie sehen, mit diesem Staunen begegnen, wird zugleich die Bewunderung, die Le Corbusier als Wirkung von Architektur fordert, *ad absurdum* geführt. Zudem spielt auch in diesem Fall Übertreibung als Ironiesignal wiederum eine entscheidende Rolle.

---

28 Chenal, 1987, S. 33.

29 Le Corbusier, 1957, [ohne Seitenzählung].

30 Vgl. zum Beispiel Weinrich, 2000, der die Übertreibung („eine Häufung bombastischer Ausdrücke“) als eines unter anderen möglichen Ironiesignalen bezeichnet (ebd., S. 64).

31 Blum, 1995, S. 20.

Abb. 1



Abb. 2



Als M. Hulot auf der Suche nach M. Giffard die Rolltreppe betritt, wird auf die Idee der Rampe angespielt (Abb. 1 und 2): So entfalten sich die quadratischen Formen der Büroeinheiten in gleichmäßiger Regelmäßigkeit vor den Augen des Protagonisten. Die Rolltreppe scheint dem Problem der einfachen Treppe eine ideale Lösung zu bieten, ja verbindet Treppe und Rampe idealerweise miteinander. *Playtime* kann schließlich sogar als direkte Referenz auf *Architecture d'aujourd'hui* gelesen werden: So endet der Film Chenals mit einem Blick auf die Hochhäuser eines modernen Paris, wobei dem Betrachter am Horizont die Türme von Notre Dame de Paris sowie der Eiffelturm gezeigt werden.<sup>32</sup> Ein ähnliches Bild findet sich auch im Film *Tatis*: Dem semantischen Feld der modernen Stadt werden die Zeichen eines „pariserischen“ Paris gegenübergestellt; den metonymischen Verweisen der französischen Hauptstadt werden die Türme der *Ville Radieuse* zur Seite gestellt.<sup>33</sup>

*Playtime* kann folglich teilweise als kinematographische Variante der *promenade architecturale* bezeichnet werden. Die Besonderheit des Films besteht nun jedoch darin, dem architektonischen Konzept Le Corbusiers wieder eine reale Dimension zu geben, indem gezeigt wird, dass es sich um einen Menschen handelt, der real-körperlich den architektonischen Raum durchquert, und dass somit die *promenade architecturale* mehr ist als nur ein kinematographisches Phantasma, denn im Kinosaal verharret der Zuschauer zwar in einer immobilen Position vor der Leinwand, doch wird er durch die Figuren des Flaneurs und der Touristin zu einer *promenade* eingeladen. Diese These gilt es im Folgenden zu beweisen. In *Window shopping and the Postmodern* geht Anne Friedberg der Frage nach, inwiefern visuelle Dispositive des 19. Jahrhunderts wie die Fotografie, die *flânerie*, der Tourismus, das Panorama oder das Diorama Vergnügungsmittel unserer Zeit wie das Kino antizipieren. Mit Blick auf den Flaneur

32 Weihsmann, 1995, S. 129.

33 Vgl. ebd.

und die Touristin verwendet sie den Begriff des mobilen Blicks, dem sie mit Blick auf das Kino das Adjektiv „virtuell“ hinzufügt.<sup>34</sup> Friedberg zufolge ist der Flaneur als ein Prototyp des mobilen Blicks und in diesem Sinn als Prefiguration des kinematographischen Blicks zu verstehen. So durchquert der Flaneur in Schrittgeschwindigkeit die Stadt; ausgerüstet mit einer Kamera, könne er leicht aus seinem Weg einen kinematographischen *parcours* machen.<sup>35</sup> Zu betonen ist, dass in diesem Kontext Bezug genommen wird auf den Flaneur als Repräsentant eines bestimmten Blickdispositivs und nicht als Typ. Schließlich ist nicht zu vergessen, dass ihm eher der Zufall als Führer dient und es nicht immer die urbane Architektur ist, die ihn interessiert. Insbesondere ist es allerdings der Blick des Touristen, an den in diesem Kontext zu denken ist. Friedberg zufolge ist er ebenso als Prefiguration des filmischen Blicks zu verstehen.<sup>36</sup> So folgt er einem Pfad, entlang dessen sich das architektonische Spektakel seinen Augen darbietet – stellt man sich ihn etwa zwischen den Bauten Tativilles vor. Auch in diesem Fall kann von einem mobilen Blick gesprochen werden. Im Gegensatz zum Kino handelt es sich um einen Blick, dem sich die Stadt real darbietet, und um einen Körper, der sie real durchquert. Dies sind, wie gezeigt wurde, auch Merkmale, die die *promenade architecturale* auszeichnen: Auch sie impliziert einen realen mobilen Blick, der in Schrittgeschwindigkeit einem bestimmten Weg folgt.

Zu fragen bleibt nun, welche Rolle diese beiden Blickdispositive für die genannte These spielen. Auf der einen Seite kann M. Hulot in mehrerer Hinsicht als Flaneur bezeichnet werden: So observiert er das Geschehen, das ihn umgibt, bewahrt dabei jedoch immer einen Abstand. Zudem scheint er am Geschehen eher unbeteiligt und ohne bestimmtes Ziel<sup>37</sup>, sieht man ab von dem verfehlten Treffen mit M. Giffard. Seine Teilnahmslosigkeit ist dabei Ausdruck „eine[s] komplexe[n] Dialogs von Distanz und Nähe, Aufmerksamkeit und Nichteinmischung“<sup>38</sup>. Nur auf diese Weise ist es ihm möglich vor der Welt in Staunen zu geraten.<sup>39</sup> Diese Merkmale finden sich wieder auf der Ebene der *mise*

---

34 Friedberg publiziert ihr Buch 1993. Jedoch ist es Jacques Aumont (1989), der noch vor ihr von „une mobilisation du regard“ (ebd., S. 57) spricht. Friedberg wird auf Aumont allerdings erst nach dem Erscheinen von *Window shopping and the Postmodern* aufmerksam (vgl. Friedberg, 2005, S. 115).

35 Vgl. Vidler, 1992, S. 32.

36 Vgl. Friedberg, 1993, S. 59.

37 Vgl. Gomolla, 2009, S. 30.

38 Ebd.

39 Ebd.

*en scène*. So wahrt die Kamera einen Abstand zu den Personen, ohne sich für eine von ihnen im Besonderen zu interessieren und observiert, ohne sich von den Ereignissen mitreißen zu lassen – als handelte es sich um einen Flaneur, der sie führte. Zudem überlagern sich in der genannten Szene der Rolltreppe explizit der Blick Hulots und der Blick der Kamera, wodurch beide unmittelbar aufeinander bezogen werden. Man könnte auch so weit gehen und diese Doppelung mit Blick auf die Figur M. Hulot/Tati in die Argumentation einbringen: Als M. Hulot sieht der Zuschauer Tati vor der Kamera, da er seinen Körper dem Protagonisten zur Verfügung stellt und somit eng an diese Figur und seine physische Erscheinung gebunden ist. Als *auteur* zeichnet Tati dagegen das filmische Bild und damit auch den *parcours* der Kamera. Diese folgt dem Geschehen im Modus des Flanierens, der letztlich auch den Blick des Zuschauers bestimmt. Dieser Blick ist über die beschriebenen Mittel wiederum eng an die körperliche Präsenz Hulots im Film gebunden.

Auf der anderen Seite folgen die amerikanischen Touristinnen einem Weg, der ihnen vom Reiseführer vorgeschrieben ist. Bezeichnend in ihrer Hinsicht ist, dass sie sich genau auf der Grenze zwischen einem mobilen und einem mobilen, aber virtuellen Blick befinden. Eine Szene ist dabei von grundlegender Bedeutung: Während ihres Besuchs der modernen Stadt betrachten sie das architektonische Ensemble, indem sie sich in Bewegung befinden – in erster Linie kann ihnen folglich ein mobiler Blick zugesprochen werden. Zu Anfang des Films finden sie sich jedoch in einer Situation, die der eines Kinozuschauers gleicht. Nachdem sie den Flughafen verlassen haben, steigen sie in den Bus, der sie in die französische Hauptstadt bringt. Sie bleiben sitzen, während sich der Bus bewegt. Sie blicken, ihr Blick scheint mobil, doch ihre Körper verharren in einer festen Position (Abb. 3). Gleiches gilt auch für die Kamera, denn auch sie nimmt im Bus Platz und mit ihr der Blick des Zuschauers. Zudem verweist der Rückspiegel auf den Kinosaal als Ursprung dessen, was dort zu sehen ist (Abb. 4).

Abb. 3



Abb. 4



Auf diese Weise wird der Zuschauer in die Position der Touristinnen „gesetzt“ und nimmt ebenfalls „Platz“ im Reisebus, der ihn in die französische Hauptstadt bringt. Die Einbeziehung des Zuschauers kann verstanden werden als Einladung an diesen, mit der Gruppe der Amerikanerinnen an der Besichtigung der modernen Stadt teilzunehmen. Er ist dazu eingeladen, sich aus seinem Sitz zu erheben und sich „vor Ort“ zu begeben. So erheben sich die Touristinnen aus ihren Sitzen und steigen aus dem Reisebus aus, nicht nur virtuell, sondern real-körperlich. Als Betrachterinnen verweisen sie uns auf unsere Position als Zuschauer im Kinosaal, laden uns jedoch ein zu einer Entdeckungsreise der Stadt, indem sie den Reisebus verlassen. Doch wird durch die Touristinnen auch die gesamte Ambivalenz einer solchen Einladung in Szene gesetzt. Obgleich der Zuschauer durch den Rückspiegel in die Position der Touristinnen „gesetzt“ wird, bleibt der Raum, den dieser im Rückspiegel sieht, der Virtualität verhaftet, da er nicht auf einen außerhalb von ihm existierenden Raum verweist. Auf diese Weise bleibt der mobile Blick, den der Film ihm bietet, immer schon virtuell und somit auch die Einbeziehung des Zuschauers in eine reale *promenade architecturale*.

## Konklusion

Gezeigt wurde am Beispiel von Sergej M. Eisenstein und Le Corbusier, inwiefern sich dem architektonischen Dispositiv ein kinematographischer Blick einzuschreiben vermag. Während jedoch der Kinozuschauer nur einem virtuellen Blick ausgesetzt ist, durchquert der Betrachter eines architektonischen Ensembles real-körperlich den Raum, der ihn umgibt: Dem mobilen virtuellen Blick des Kinos ist der reale mobile Blick auf die Architektur entgegenzusetzen. In *Playtime* sind beide Dispositive in Beziehung gesetzt, wobei zurückgegriffen wird auf die Figur der *promenade architecturale*. Auf der einen Seite präsentiert Tati dem Kinozuschauer einen Film über Architektur und kann in dieser Hinsicht mit Chenals *Architecture d'aujourd'hui* verglichen werden. Die Idee Le Corbusiers figuriert hier als filmische Übersetzung. Auf der anderen Seite besteht die Besonderheit von Tatis Film darin, die real-körperliche Dimension der *promenade architecturale* zu evozieren, wobei jedoch letztlich die Virtualität eines solchen Unterfangens betont bleibt. So überschneiden sich zwar realer und virtueller mobiler Blick, wobei der Zuschauer in dieses Spiel miteinbezogen wird, doch wird zugleich zu Anfang des Films durch den Blick in den Rückspiegel gezeigt, dass ein solches Spiel nur virtuell bleiben kann.

Der Dialog, den der Regisseur Jacques Tati solcherart mit dem Architekten Le Corbusier führt, umfasst folglich weit mehr als ein bloßes Zitat für den Bau der Filmkulisse und vielleicht ist er auch nicht ohne Ambivalenzen. In erster

Linie können die Filme Tatis als Satiren auf das moderne Leben und die moderne Architektur verstanden werden. Davon zeugen ebenfalls Filme wie *Jour de fête* (1949) oder auch *Mon oncle* (1958). In *Playtime* leitet die moderne Architektur nicht das Auge des Betrachters, sondern Hulot verliert sich in der Monotonie und Monochromie ihrer labyrinthischen Konstruktionen. Das Gefühl der Ergriffenheit der amerikanischen Touristinnen angesichts der modernen Strukturen muss schließlich in seiner Übersteigerung als Ironiesignal gewertet werden. Anders verhält es sich mit der Präsentation der modernen Stadt: Auf der einen Seite ist die „declinazione al superlativo dello spazio“<sup>40</sup> zu lesen als ikonografische Ironie, als „ironia iconica“, so Augusto Sainati. Auf der anderen Seite, im Anschluss an David Bellos, kann sie jedoch auch verstanden werden als „célébration de la beauté à la fois redoutable et réjouissante d’une ville de gratte-ciel que Tati avait entr’aperçue à Manhattan.“<sup>41</sup> Dient Tati auf der einen Seite Übertreibung als Mittel ironischer Stadtinszenierung und können die Filme Tatis letztlich als Satiren auf das moderne Leben und Wohnen verstanden werden, so ist doch zu fragen, ob sich die Inszenierung der Stadt nur in diesem negativen Sinne verstehen lässt. Rufen ihre Konstruktionen nicht im Gegenteil, wie es von der *promenade architecturale* gefordert wird, auch das Erstaunen des Betrachters hervor und verweisen damit auf eine Ambivalenz, die der Figur der Ironie immer schon inhärent ist?

## Filmografie

Chenal, Pierre: *Architecture d’aujourd’hui*, France, 1930/31 (13’).

Tati, Jacques: *Jour de fête*, France, 1949 (75’).

Tati, Jacques: *Mon oncle*, France/Italie, 1958 (120’).

Tati, Jacques: *Playtime*, France/Italie, 1967 (118’).

## Bibliografie

Agotai, Doris: *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*, Bielefeld, 2007.

Archithese 5, 1992.

Aumont, Jacques: *L’œil interminable*, Paris, 1989.

---

40 Vgl. Sainati, 2002, S. 97.

41 Bellos, 2002, S. 314.



- Baltanás, José: *Walking through Le Corbusier. A tour of the masterworks*, London/New York, 2005.
- Bellos, David: *Jacques Tati. Sa vie et son art*, Paris, 2002.
- Blum, Elisabeth: *Le Corbusiers Wege. Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird*, Wiesbaden, 1995.
- Bredella, Nathalie: *Architekturen des Zuschauens. Imaginäre und reale Räume im Film*, Bielefeld, 2009.
- Bruno, Giuliana: „Bewegung und Emotion: Reise in Kunst, Architektur und Film“, Übers. von Robin Curtis und Mark Glöde, in: Koch, Gertrud (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin, 2005, S. 118-131.
- Butzmann, Frieder: „Komische Geräuschkomposition und visuelle Musik in Jacques Tatis *Play Time*“ in: Glasmeier, Michael/Klippel, Heike (Hg.): *Play-time – Film interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*, Münster, 2005, S. 40-53.
- Chenal, Pierre: „Trois courts métrages sur l'architecture“, in: Matalon, Pierrette/Guiguet, Claude/Pinturault, Jacques (Hg.): *Pierre Chenal. Souvenirs du cinéaste. Filmographie, Témoignage, Documents*, Paris, 1987, S. 33.
- Eisenstein, Sergej M.: „Montage et Architecture“, in: *Cinématisme : peinture et cinéma*, Paris, 2009, S. 43-61.
- Friedberg, Anne: *Window Shopping and the Postmodern*, Berkeley, 1993.
- Friedberg, Anne: „Die Architekturen des Zuschauens“, in: Koch, Gertrud (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin, 2005, S. 100-115.
- Gleiter, Jörg H./Korrek, Norbert/Zimmermann, Gerd (Hg.): *Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild*, 10. Internationales Bauhaus-kolloquium Weimar 2007, Weimar, 2008.
- Gomolla, Stephanie: *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, Würzburg, 2009.
- Groys, Boris: „Die Stadt auf der Durchreise“, in: Keller, Ursula (Hg.): *Perspektiven metropolitane Kultur*, Frankfurt a. M., 2000, S. 60-75.
- Guerand, Jean-Philippe: *Jacques Tati*, Paris, 2007.
- Janser, Andres: „Filmische Propaganda für moderne Architektur“, in: *Archithese* 5, 1992, S. 56-60.

- Klippel, Heike: „Playtime: Herrliche Zeiten?“, in: Glasmeier, Michael/Klippel, Heike (Hg.): *Playtime – Film interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*, Münster, 2005, S. 12-21.
- Koch, Gertrud: „Einleitung“, in: Koch, Gertrud (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin, 2005, S. 8-20.
- Le Corbusier: *Vers une architecture* [1923], Paris, 1977.
- Le Corbusier: *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Paris, 1957.
- Le Corbusier: „2 hôtels particuliers à Auteuil (La Roche – Jeanneret)“, in: *Œuvre complète*, t. 1, Paris, 1967, S. 60-67.
- Rammler, Stephan: „Hulot in der Stadtmaschine. Sozialwissenschaftliche Anmerkungen zur modernen Stadt- und Verkehrsentwicklung“, in: Glasmeier, Michael/Klippel, Heike (Hg.): *Playtime – Film interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*, Münster, 2005, S. 104-118.
- Sbriglio, Jacques: *Le Corbusier: La Villa Savoye*, Basel/Boston/Berlin, 1999.
- Sainati, Augusto: „Spazi comici“, in: Placerani, Giorgio/Rosso, Fabiano (Hg.): *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati*, Milano, 2002, S. 90-98.
- Samuel, Flora: *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, Berlin, 2010.
- Seel, Martin: „Architekturen des Films“, in: Gleiter, Jörg H./Korrek, Norbert/Zimmermann Gerd (Hg.): *Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild*, 10. Internationales Bauhauskolloquium Weimar 2007, Weimar, 2008, S. 91-97.
- Vidler, Anthony: „Die Explosion des Raumes: Architektur und das Imaginäre im Film“, in: *Archithese* 5, 1992, S. 24-37.
- Weich, Horst: „Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum ‚Image‘ von Paris“, in: Mahler, Andreas (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*, Heidelberg, 1999, S. 37-54.
- Weihsmann, Helmut: *Cinetecture: Film, Architektur, Moderne*, Wien, 1995.
- Weinrich, Harald: *Linguistik der Lüge*, München, 2000.

## Internet

[www.villette.com/fr/](http://www.villette.com/fr/) [08/03/2013]

Christian von Tschilschke

## **Intermédialité et négociation d'identités culturelles : l'exemple de *Taxi* de Luc Besson et Gérard Pirès (1998)**

### **Abstract**

This chapter deals with the relationship between intermediality and the negotiation of cultural identities in the cinema of French director and producer Luc Besson, focusing mainly on the extremely successful action-comedy *Taxi* (1998), written by Besson and directed by Gérard Pirès. It is shown how references to genre cinema and other media, especially belonging to popular culture, such as comic strips, video games, publicity and rap music, contribute to overcoming the dichotomy of Americanisation/anti-Americanism, that is so typical for the history of French cinema and how they succeed in creating a new – at least by French standards – intermedial and transnational esthetics of genuine cultural hybridity.

### **Quelques enjeux de la recherche sur l'intermédialité**

Il est vrai que, pendant ces dernières années, au moins en Allemagne et dans les universités allemandes, l'intermédialité, en tant que nouveau paradigme de recherche, a été unanimement acceptée jusqu'à être considérée comme indispensable aux connaissances théoriques et méthodologiques de base des étudiants en lettres.<sup>1</sup> L'indéniable réussite académique et institutionnelle de l'intermédialité semble cependant aller de pair avec un certain épuisement de l'énergie novatrice et du potentiel heuristique de ce concept. En conséquence, on peut s'interroger à bon escient sur la direction à prendre pour sortir de la routine au sein des recherches et ouvrir de nouvelles pistes d'investigation à l'étude des rapports intermédiatiques.

À notre avis, il faut tenir compte de quatre aspects qui nous paraissent, en fait, les plus prometteurs pour mener à bien les futures recherches sur l'intermédialité, ce que nous nous proposons donc, dans la contribution présente, d'éclaircir

---

1 Cf. l'intégration d'un chapitre sur l'intermédialité dans un ouvrage récent d'analyses modèles destinées à l'usage des étudiants universitaires (Winkler, 2011). Dans le domaine de la recherche il convient de renvoyer à Paech/Schröter, 2008, véritable somme de recherches sur l'intermédialité.

dans leurs interdépendances réciproques : c'est d'abord l'aspect, toujours trop peu valorisé, de la spécificité culturelle des relations intermédiatiques et de leur rapport avec des cultures médiatiques différentes, ce qui revient, à un niveau plus général, au rapprochement du champ de l'intermédialité avec celui de l'interculturalité ; c'est ensuite la nécessité d'insister, encore plus que par le passé, sur les diverses fonctions des procédés intermédiatiques ; le troisième aspect, étroitement lié au précédent, consiste à introduire ou plutôt revaloriser la perspective diachronique et la dimension historique dans les études intermédiatiques ; partant du fait que, jusqu'à présent, la recherche s'est souvent, ou même exclusivement, centrée sur des artefacts fréquemment caractérisés par un haut degré d'autoréflexivité, appartenant à l'art et aux cultures d'élite et d'avant-garde, c'est enfin la tentative d'élargir le champ d'investigation à des objets issus de la culture populaire, du divertissement et de la consommation.<sup>2</sup>

Afin de pouvoir combiner ces quatre aspects de la manière la plus éclairante possible, nous avons recours, dans ce qui suit, à l'œuvre cinématographique de Luc Besson (né en 1959 à Paris). Par son originalité et son succès indéniable qui date de la réalisation de *Subway* (1985), l'entreprise artistique et économique de Besson occupe, aujourd'hui, une place aussi singulière que marquante dans le monde du cinéma français et européen.<sup>3</sup> Outre le fait qu'il choisit délibérément et de manière stratégique entre les rôles, tantôt nettement distincts, tantôt combinés, de réalisateur, scénariste et producteur, le cinéma de Besson excelle par le caractère très varié et même contradictoire de ses orientations esthétiques. Ainsi, son œuvre oscille entre le refus ostensible d'un concept de cinéma d'auteur à la française et une vision néanmoins fortement personnelle, partagée entre la production de films à grand spectacle (du *Dernier combat* jusqu'à *Malavita* en passant par *Subway*, *Le grand bleu*, *Nikita*, *Léon*, *Le cinquième élément*, *Jeanne d'Arc*, *Angel-A* et *The Lady*) et celle de séries cinématographiques destinées à la consommation rapide (de *Taxi 1-4* à *Transporteur 1-3* et *Arthur 1-3*) – sans parler des quarante scénarios qu'il a écrits et des quelque quatre-vingts films qu'il a produits.

---

2 Les trois premières de ces quatre propositions renouent avec des réflexions initiées dans Tschiltschke, 2009 et 2011. Irina O. Rajewsky identifie encore d'autres enjeux actuels de la recherche intermédiatique comme, par exemple, la notion des frontières entre les médias ou la relation entre intermédialité et hybridité (cf. Rajewsky, 2008).

3 Cf. le jugement de Tim Palmer sur le rôle pionnier de Besson : « Besson designed and made famous an aggressively commercial production aesthetic, changing his home industry forever. » (Palmer, 2011, p. 114) et quant à la situation financière du cinéma français *ibid.*, pp. 5-10.

S'il y a pourtant une constante dans la production cinématographique prolifique de Luc Besson, c'est probablement la façon qu'il a de se servir des différentes formes d'expression artistique et médiatiques issues le plus souvent de la culture populaire (cinéma de genre, bande dessinée, jeux vidéo, musique populaire, vidéo-clip, publicité, télévision, etc.), tout en mettant délibérément en question le concept même d'identité culturelle et nationale, passant allègrement de la défense d'un patrimoine culturel français et/ou européen à l'exploitation d'un visuel transnational et mondialisé d'empreinte américaine ou asiatique. C'est tout particulièrement cet aspect-là de la négociation d'identités culturelles au moyen de différentes formes et procédés intermédiatiques qui nous intéresse ici.

L'une des sources majeures de controverses que le 'cinéma hollywoodien *made in France*' de Luc Besson ne cesse de susciter, se trouve justement dans la résistance nette, par ailleurs non exempte de polémique, qu'il oppose à l'idée de l'importance exceptionnelle qu'on accorde traditionnellement, en France, à la culture cinématographique, laquelle, selon un consensus largement partagé, se doit d'être protégée contre la suprématie marchande du cinéma hollywoodien qu'on accuse de vouloir mettre fin à toute diversité de l'expression artistique. Besson est l'un des rares cinéastes à mettre en question ce consensus, luttant plutôt pour un cinéma capable de battre Hollywood sur son propre terrain. Pour atteindre son but, et malgré ce qu'on pourrait appeler, de façon simplifiée, son 'antiaméricanisme économique', Besson s'expose volontairement au reproche qui lui est fait d'une 'américanisation culturelle' par rapport à la facture esthétique de ses propres films. Autrement dit : pendant que disparaît de ses films toute trace d'antiaméricanisme, celui-ci n'en demeure pas moins virulent et moteur au niveau de leur production.<sup>4</sup>

Pour mesurer la vraie portée de ce conflit identitaire et de son impact sur la relation du cinéma avec d'autres médias, nous allons donc, dans une première partie et à l'aide de trois exemples célèbres empruntés à l'histoire du cinéma français, reconstruire brièvement la façon dont s'est manifestée la dichotomie américanisation/antiaméricanisme, au sein de laquelle se situe, pour l'essentiel, le conflit interculturel en question, et ce, dans les trois dimensions-clé de l'économie, de l'imagologie et de l'esthétique. Cela nous aidera à mieux comprendre la prise de position de Besson que nous envisageons d'examiner de plus près

---

4 Par opposition conceptuelle 'américanisation'/antiaméricanisme nous comprenons ici, d'une manière très générale, l'influence – réelle ou supposée, acceptée ou refusée – exercée par la culture (populaire, de consommation, de masse, etc.), l'économie ou la politique des États-Unis sur les sociétés d'autres pays. Pour une compréhension plus différenciée de ces concepts voir, entre autres, Dard/Lüsebrink, 2008.

dans une deuxième partie consacrée à la comédie d'action *Taxi* (1998), un vrai *popcorn movie* réalisé, certes, par Gérard Pirès, mais écrit et produit par Luc Besson, et qui illustre peut-être au mieux le concept d'hybridation que Besson favorise ainsi que ses conséquences sur les rapports intermédiaiques de son cinéma.<sup>5</sup>

### **La dichotomie américanisation/antiaméricanisme dans l'histoire du cinéma français**

Pour illustrer, de manière exemplaire, comment, à un moment encore tôt dans l'histoire du cinéma français, sa dimension économique commence à être jugée selon un schéma interculturel orienté sur l'axe, devenu désormais habituel, d'américanisation/antiaméricanisme, on peut se reporter avec profit au film de René Clair *Sous les toits de Paris* (1930). Ce film n'a pas seulement grandement contribué à ce que se forge, à l'étranger, une certaine image du cinéma français à laquelle on collera bientôt l'étiquette de 'réalisme poétique', mais il est aussi, comme on le sait, l'un des tout premiers films sonores français, qui excelle à utiliser d'emblée les nouvelles possibilités d'expression, avec une inventivité sans pareille.<sup>6</sup>

Dans notre contexte, l'avènement du sonore sert d'abord à prouver jusqu'à quel point la production cinématographique dépend de facteurs techniques et économiques. L'introduction du film parlant vers la fin des années 1920 soumet toute l'industrie cinématographique à une pression économique énorme. Dans le même temps, et s'agissant de l'application des différents systèmes sonores, il se produit, entre Europe et États-Unis, une confrontation décisive tout à fait emblématique de leur développement futur. René Clair, quant à lui, se décide délibérément contre le système américain Vitaphone et pour le système allemand de la Tobis.<sup>7</sup>

Il est intéressant de noter que ce conflit se trouve également reporté au niveau de l'histoire du film où il transparait notamment à travers la dimension intermédiaire. En choisissant comme protagoniste Albert (Albert Préjean), un chanteur de rue, et en mettant au centre de son film – ce qui arrive pour la première fois – la musique populaire française traditionnelle, René Clair prend

5 Cf. la caractérisation de Leon Hunt : « not quite 'Hollywood' and yet not fitting neatly into a French 'national cinema' model. » (Hunt, 2008, p. 221)

6 Concernant le 'réalisme poétique' cf. Billard, 1995, pp. 245-301, Tschiltschke, 2002, p. 173, 181 et Beylie/Prédal, 2005, pp. 122-127.

7 Pour des informations plus détaillées voir, par exemple, Marie, 1990, pp. 51-54 et le chapitre « Infrastructures » dans Jeancolas, 2005, pp. 23-49.

décidément le contre-pied de la comédie musicale de Broadway qui domine le premier film sonore américain *The Jazz Singer* (1927) d'Alain Crosland (ill. 1).

Ill. 1 : René Clair : *Sous les toits de Paris* (1930) (00:44:26)



Le développement ultérieur de l'industrie cinématographique, qu'on ne peut résumer ici que très sommairement, sera marqué, dès la deuxième guerre mondiale, par la formation de grandes compagnies de production américaines comme Paramount, Twentieth Century Fox, Walt Disney, Warner Brothers et Universal Pictures qui monopoliseront le marché international. Strictement subordonnés aux besoins du marché et considérant prioritairement le cinéma comme un objet de divertissement, ces trusts imposeront une standardisation de l'expression cinématographique qu'il est convenu de désigner par le terme 'style de Hollywood'.<sup>8</sup> Cette évolution donnera finalement naissance au concept de blockbuster, initié par *Jaws* (1975) de Stephen Spielberg et *Star Wars* (1977) de George Lucas, en entraînant parfois des opérations de marketing plus chères que la production elle-même.<sup>9</sup> Face à cette situation, le cinéma européen se verra relégué à exploiter des créneaux dans lesquels il ne sera pas en concurrence avec le cinéma hollywoodien.

La France est sans doute le seul pays en Europe – sinon à l'échelle mondiale – où la lutte contre l'«américanisation» et la prédominance économique et esthétique

8 Cf., évidemment, l'étude standard Bordwell/Staiger/Thompson, 1985.

9 Cf. pour la description de cette évolution et ses conséquences esthétiques Blanchet, 2003.

du 'cinéma hollywoodien' ait pris parfois la forme d'une véritable guerre commerciale et culturelle.<sup>10</sup> Depuis la négociation du General Agreement on Tariffs and Trade (GATT) en 1993, et jusqu'à la discussion actuelle autour de l'instauration d'une zone de libre-échange transatlantique entre l'Union européenne et les États-Unis, la France a toujours insisté sur la nécessité de faire une place à part à la culture et aux médias audiovisuels en se réclamant de l'exception culturelle, notion remplacée entre-temps par celle plus générale de 'diversité culturelle'.

Pour se faire une idée de la dimension imagologique, traditionnellement liée aux termes 'américanisation' et 'antiaméricanisme', il s'impose de s'appuyer, cette fois-ci, sur l'exemple de *Playtime* (1967) de Jacques Tati. En effet, le film de Tati est largement représentatif d'une certaine image négative – singulièrement française – contre un type de civilisation américaine, ou supposée comme telle. Dans *Playtime*, Tati fait la satire d'une modernité hostile à l'homme où règnent la désindividualisation, la massification, l'automatisation, l'efficacité et la précipitation.<sup>11</sup> Dans l'une des scènes les plus évocatrices du film (ill. 2), le regard du spectateur plonge dans un grand bureau en espace ouvert, où s'est donné rendez-vous Monsieur Hulot, et qui offre le spectacle d'une image grouillante : réduits à l'état de fourmis et, tous habillés de la même façon, les hommes s'affairent vainement, gesticulant tous avec des gestes de robots ; il y règne un brouhaha confus de voix et de langages, indubitablement dominé par l'anglais ; la circulation devant les fenêtres ne semble jamais s'arrêter.

Ill. 2 : Jacques Tati : *Playtime* (1967) (00:22:31)



10 L'histoire de cette 'guerre' est retracée en détail dans Grantham, 2000.

11 La satire de l'*American Way of Life* est un thème récurrent dans les films de Tati. Ross souligne le caractère autoréflexif de ce thème : « Thus Tati [...] made films treating the Americanization of everyday life in France that in fact thematized the situation the French film industry found itself in. » (Ross, 1995, p. 42) Sur *Playtime* voir *ibid.*, pp. 171-173 et sur l'attitude de Tati envers les États-Unis Goudet, 2009, pp. 147-150.



Chez Tati, le processus de modernisation de la société française se présente sous le signe de l'américanisation, ce qui revient à une double perte d'identité. Paris a perdu son visage, il est devenu interchangeable. Les emblèmes de la ville, comme la tour Eiffel ou le Sacré Cœur, ne se retrouvent que sous forme de reflets dans des portes en verre toutes neuves. C'est seulement dans le personnage anachronique, anarchique et non intégré de Monsieur Hulot que subsistent encore quelques traces de l'identité française originelle.<sup>12</sup>

Cela n'empêche apparemment pas une autre instance, non encore 'contaminée' par l'américanisation omniprésente, d'exister : c'est tout à la fois, le film, l'œuvre d'art, et le regard satirique de l'artiste lui-même, y compris les différents procédés intermédiaires mis en œuvre par Tati, comme, par exemple, le collage sonore, la danse, l'architecture, etc., qui contribuent à créer un effet de distanciation, accentuant ainsi l'authenticité de la forme et de l'approche artistique.<sup>13</sup> Il suffit de jeter un regard sur le *screenshot* de la scène mentionnée plus haut, et dans laquelle la caméra adopte une perspective distancée, observatrice, s'extériorisant par rapport au monde américanisé qui fait l'objet de la représentation filmique – pour y découvrir une représentation indéniablement connotée française.

Pour conclure ce parcours rapide à travers les différentes dimensions de la problématique américanisation/antiaméricanisme dans l'histoire du cinéma français, il reste enfin à envisager la dimension esthétique. Celle-là est profondément marquée par la réfutation du style hollywoodien, telle que préconisée en tout premier lieu par la Nouvelle Vague. Le film qui en témoigne probablement le mieux est *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard. Après le réalisme poétique des années 1930 et 1940, la Nouvelle Vague de la fin des années 1950 et des années 1960 constitue le deuxième courant cinématographique ayant façonné l'image du cinéma français dans le monde, en lui donnant, cette fois-ci, une forte empreinte intellectuelle de *arthouse*.

Différente de celle de Tati, l'attitude de Godard vis-à-vis de la culture américaine n'est pourtant pas exclusivement négative, étant tout à la fois contrebalancée par des éléments d'hommage à la mythologie touchant tant au cinéma qu'à la vie quotidienne. Comme illustration, on peut citer sa fascination pour un nouveau type de jeune femme moderne tel qu'incarné par Jean Seberg dans *À bout de souffle* (ill. 3). Chez Godard, le recours affirmé aux mythes américains

---

12 Sur la représentation du Paris américanisé comme essence de la ville moderne cf. Bertetto, 1985, pp. 46-48.

13 Par rapport aux relations intermédiaires et surtout aux phénomènes acoustiques, on peut consulter Glasmeier/Klippel, 2005.

sert à détruire l'image d'une France traditionnelle et à balayer la nostalgie un peu vieillotte dont le cinéma de Tati est encore imprégné.

Ill. 3 : Jean-Luc Godard : À bout de souffle (1960) (00:22:05)



Au niveau du discours, par contre, Godard cherche la plus grande distance par rapport à l'illusionnisme de Hollywood. Il suffit de rappeler, à ce propos, le fameux *jump cut* qui découpe la balade en cabrio de Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg sur les Champs-Élysées (ill. 3). On ne saurait inventer de défi plus efficace pour affronter le principe du *continuity editing* prôné par Hollywood. Si nous revenons ici sur cet exemple archiconnu, c'est parce qu'il s'agit justement de la manifestation la plus significative, au moins au niveau du langage cinématographique, de la politique d'auteur défendue par les réalisateurs de la Nouvelle Vague, lesquels s'étaient proposés de concevoir le cinéma comme art et 'écriture' suivant le modèle de la littérature.<sup>14</sup> En fait, ce projet véritablement intermédiaire allait se concrétiser notamment par une opposition directe avec tout ce qu'on identifiait comme 'américain' ou 'hollywoodien' : la primauté de l'économie, la perfection technique, et l'influence de producteurs tout-puissants.

Nous avons maintenant rassemblé tous les composants nécessaires au bon discernement de la position singulière adoptée par Luc Besson dans le champ actuel du cinéma français – ainsi que les conséquences qui en découlent pour la

14 Pour une analyse plus approfondie du transfert du système littéraire au cinéma voir Mecke, 1999.

dimension intermédiatique de ses films. Récapitulons donc brièvement : Quant à la dimension économique – et par conséquent politique – de la problématique interculturelle qui s'exprime dans l'opposition américanisation/antiaméricanisme, il convenait de rappeler les efforts protectionnistes motivés officiellement par la défense de l'identité culturelle française et/ou européenne. Au plan imagologique, on se devait de constater que l'image de la culture américaine oscillait d'une vision très critique à une certaine fascination pour la jeunesse, la vitalité, etc. Concernant la dimension esthétique, il était finalement indispensable de revenir sur la prise de distance polémique du cinéma français à l'égard du cinéma hollywoodien. La marginalisation économique qui s'en suivit ne fut pas seulement acceptée de bon gré, mais constitua en quelque sorte une preuve infaillible d'authenticité et de supériorité dans le domaine de l'art.

### **Américanisation comme hybridation : l'exemple de *Taxi***

Luc Besson a souvent été qualifié de 'Steven Spielberg du cinéma français'<sup>15</sup> et pris pour « une sorte de *mogul*, comme l'étaient les patrons des studios à l'époque de l'âge d'or d'Hollywood »<sup>16</sup>. Il n'en est pourtant pas moins vrai que Besson reste le réalisateur, producteur et scénariste qui a bouleversé, comme nul autre, les coordonnées bien établies du cinéma français et les auto- et hétérostéréotypes dans les domaines économique, imagologique et esthétique.<sup>17</sup> Le statut exceptionnel de Besson réside justement dans le fait qu'il remet constamment en question la conception généralement admise de l'exception culturelle'. En 1994 déjà, lors d'une interview pour la revue américaine *Variety*, Besson avait exprimé son insatisfaction quant à l'idée d'une suprématie culturelle qui se justifierait au détriment de la culture populaire, du besoin de se divertir et du simple succès économique : « In France there is great confusion between entertainment and culture. Culture is a mission of the minister of culture; the rest is just entertainment. »<sup>18</sup> Besson déclare, quant à lui et ouvertement, que son dessein est de produire des blockbusters français. Il veut offrir aux Français ce qu'ils n'ont pu trouver jusque-là que dans les films de Hollywood. Et en même temps, il chérit l'idée de faire sérieusement concurrence à l'industrie cinématographique

---

15 Cf. par rapport à cette comparaison Sojcher, 2005, pp. 29-30.

16 Ibid., p. 70.

17 Sur le parcours professionnel et l'itinéraire artistique de Besson informant, entre autres, Hayward, 1998, Sojcher, 2005 et Hayward/Powrie, 2006.

18 Alexander, 1994, s. p., cité d'après *ibid.*, p. 24.

américaine, selon la devise : « On veut travailler avec les Américains, mais pas pour eux. »<sup>19</sup>

Besson poursuit ce but sur deux terrains. En tout premier lieu, il s'engage depuis des années pour créer les bases infrastructurelles qui lui sont nécessaires : soit l'ouverture du studio Digital Factory en 1998 dans un château normand, projet similaire au studio de Steven Spielberg DreamWorks, puis en 1999, la fondation de la société de production EuropaCorp, cotée en bourse depuis mai 2007, et, surtout, la création de la gigantesque Cité du Cinéma ('Hollywood-sur-Seine') située à Saint-Denis, au nord de Paris et inaugurée le 21 septembre 2012.<sup>20</sup>

Le deuxième axe de son engagement porte sur la réalisation et la production de films correspondant à sa vision personnelle du cinéma. Avec *Léon* (1994), son premier film réalisé entièrement en anglais, et *Le cinquième élément* (1997), nous sommes en présence des deux exemples sans doute les plus significatifs de son goût pour une esthétique essentiellement hybride, intégrant éléments 'français' et 'américains' et de la stratégie choisie qui le mène à travailler avec Hollywood contre Hollywood.<sup>21</sup>

Dans ce qui suit, nous allons analyser ce que cette formule signifie concrètement, et ce, à un niveau économique, esthétique et imagologique en nous reportant au film *Taxi* (1998) dont Besson a écrit le scénario et qu'il a lui-même produit tout en déléguant la réalisation à Gérard Pirès (né en 1942 à Paris), un réalisateur sans renommée particulière. C'est déjà dans cet acte-là que l'on trouve une première réponse à la question de savoir si le processus d'américanisation entamé par Besson a des conséquences, ou non, sur la dimension intermédiaire de ses films. Car une chose est sûre, c'est qu'il s'agit de la réfutation claire et nette de l'équation cinéma – littérature propagée par la Nouvelle Vague et considérée désormais comme une sorte de patrimoine culturel français. La revalorisation du scénario et de la position du producteur – le nom de Besson apparaît d'ailleurs en premier dans le générique – ainsi que la réduction du rôle du réalisateur à celui

19 Lavoignat/d'Yvoire, 2001, s. p., cité d'après Sojcher, 2005, p. 67.

20 Pour l'histoire du projet EuropaCorp on peut se référer à Lamat, 2006.

21 Pour plus de détails sur la discussion provoquée, parmi les critiques, par *Léon* et *Le cinquième élément*, et sa charge identitaire, on se référera à Sojcher, 2005, pp. 40-46. Tim Palmer réagit à cette discussion de la manière suivante : « These are films, most of all, that undermine easy classifications, inherited critical assumptions, the outmoded model that French cinema is either highbrow or lowbrow, esoteric or popular, that it cannot explore both approaches at once. » (Palmer, 2011, p. 149)

d'un simple exécutant reviennent donc à s'attaquer implicitement au sacro-saint principe d'auteur et à tout l'imaginaire qui l'entoure.<sup>22</sup>

*Taxi* (86 minutes) est une pure comédie d'action ciblant un public jeune, de type adolescent, socialisé par le cinéma d'action américain. En effet, Besson et Pirès offrent à ce public ce qu'il ne connaît pas dans le cinéma français : action et vitesse. Cependant, l'histoire racontée n'est pas tout à fait insignifiante – le film met quand même un certain soin à bien dessiner le milieu et les personnages –, mais il est vrai qu'elle sert surtout de tremplin aux poursuites effrénées de véhicules de toute sorte et à des accidents et cascades spectaculaires. L'action a lieu à Marseille. Le personnage principal est Daniel Morales (Samy Naceri), un ancien livreur de pizza, qui devient chauffeur de taxi alors qu'il rêve de devenir pilote de Grand Prix. Un jour, il rencontre l'inspecteur de police Émilien Coutant-Kerbalec (Frédéric Diefenthal) qu'il aide à appréhender un gang de braqueurs de banques allemands sévissant à Marseille.

L'intention principale du film est, bien évidemment, d'écraser visuellement le spectateur et de lui procurer, au travers d'une perspective subjective, une expérience émotionnelle inouïe en l'immergeant dans une atmosphère propre au cinéma en relief dont la diffusion, à l'époque de la sortie du film, était encore limitée à des endroits spécialisés comme les parcs d'attractions et les champs de foire. Pour maximaliser cet effet dans *Taxi*, on se permet même quelques inconséquences au niveau de la narration. Ainsi par exemple, afin de rendre plus dramatique la fuite des gangsters allemands, la caméra, pendant un instant et

---

22 La relation de Besson avec le cinéma d'auteur est ambivalente. Pour lui au moins, les choses sont claires. Il ne fait pas mystère de son attitude profondément artisanale, antithéorique et antihistorique vis-à-vis du cinéma et de son aversion pour la culture intellectuelle d'une 'cinéphilie' typiquement française (voir par rapport à l'histoire de la cinéphilie en France de Baecque, 2003). Nonobstant cette auto-stylisation, la critique n'a cessé de relever la cohérence de l'univers personnel de Besson, insistant sur ses préférences stylistiques et la récurrence de certains motifs, comme, par exemple, l'absence des parents, la femme-enfant, la nostalgie de l'enfance, etc. (cf. Sojcher, 2005, pp. 56-58). Il faut rappeler, à cette occasion, que Besson n'est pourtant pas le seul à pratiquer, au milieu des années 1980, un nouveau cinéma 'postmoderne' et 'post-auteur' (cf. sur cette notion relatif à Besson Maule, 2008, p. 90, 163-188). Avec Jean-Jacques Beineix et Leos Carax, il fait plutôt partie de ce qu'on allait appeler le 'cinéma du look'. Sur le courant du cinéma populaire en France souvent négligé par la critique et les historiens du cinéma cf. Palmer, 2011, pp. 95-148 (« Popular Cinema, Pop-Art Cinema ») et sur l'évolution du concept d'auteur dans les années 1980 à l'exemple de Carax Mecke, 2012.

contre toute logique narrative, passe de l'extérieur à l'intérieur de leur voiture pour montrer comment ils ressentent ce repli.

Toutefois, le caractère spectaculaire du film ne s'exprime pas seulement à travers l'expérience physique de la vitesse, mais aussi à l'aide de quantité d'accidents de voitures et d'effets pyrotechniques qui satisfont parfaitement les désirs archaïques des spectateurs – à savoir voyeurisme et besoin de destruction. Besson est d'ailleurs le seul en Europe à faire, avec succès, un tel cinéma d'accidents de voiture du genre 'comédie *car crash*'. Dans *Taxi* au moins, ce mélange d'ingrédients populaires a très bien marché économiquement : il est vrai que le film n'a reçu que de médiocres critiques, mais il a obtenu plus de 6,5 millions de spectateurs l'année de sa sortie, rien que dans les salles françaises.<sup>23</sup> Et selon le bon principe commercial que tout ce qui a du succès doit être répété et développé, il y a bientôt eu, après *Taxi*, toute une série de suites, *Taxi 2* (2000), *Taxi 3* (2003) et *Taxi 4* (2007), sans oublier le remake *New York Taxi* (2004), qui en a été fait aux États-Unis, et que Besson a coproduit.<sup>24</sup>

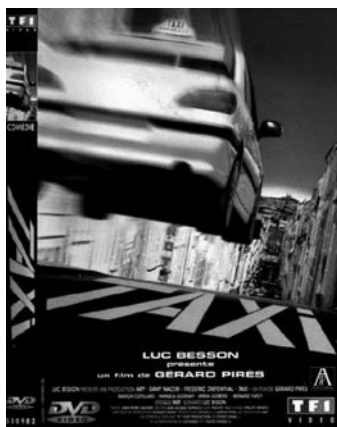
Son intention d'imiter les modèles américains et même de les dépasser, se manifeste en cela le plus nettement dans les différentes courses-poursuites de voitures qui font visiblement allusion aux morceaux d'anthologie du genre (ill. 4-6). Dans le Marseille de Besson tout y est : on y retrouve les rues notoirement raides de San Francisco de *Bullitt* (1968), le gymkhana entre les piliers du métro aérien de New York de *French Connection* (1971), et la scène de poursuite sur autoroute en sens inverse de *To Live and Die in L.A.* (1985).

---

23 Voir <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Box-office\\_fran%C3%A7ais](http://fr.wikipedia.org/wiki/Box-office_fran%C3%A7ais)>.

24 Le deuxième film, *Taxi 2*, dirigé comme tous les suivants par Gérard Krawczyk (le scénario est chaque fois de Besson) a même réalisé plus de 10 millions d'entrées et occupe actuellement la neuvième place parmi les 100 plus grands succès français (voir *ibid.* et Prédal, 2002, pp. 104-105). Le principe d'intensification et de surenchère qui règne sur la dramaturgie de chacun des quatre films, détermine aussi leur suite dans la mesure où les effets deviennent, chaque fois, plus spectaculaires, le comique plus grossier et la satire plus tranchante. Parallèlement, sont introduits des éléments du cinéma asiatique (par exemple la mode des guerriers ninja) et de Hong-Kong. Après le grand succès de la série *Taxi*, les films *Transporteur 1-3* (2002/2005/2008) ont été réalisés selon le même modèle. L'asiaphilie de Besson est analysée et commentée par Hunt : « Besson's incorporation of Asian cinema is superficially similar to Hollywood's; less interested in intertextual 'quotes' than injecting Asian stars and choreographers into otherwise Westernised generic formats. » (Hunt, 2008, p. 221)

Ill. 4 : *L'affiche de Taxi*



Ill. 5 : *Les rues raides de Marseille (01:17:17)*



Ill. 6 : *Au-dessous des piliers (01:17:32)*



*Ill. 7 : Graffito dans le garage de Daniel (00:54:50)*



*Ill. 8 : La séquence début de Taxi (00:00:39)*



*Ill. 9 : L'écran d'un jeu vidéo (00:17:44)*





La mise en scène de l'action, des lieux et des personnages renvoie cependant encore à d'autres éléments de la culture de loisirs, à savoir la bande dessinée et surtout le jeu vidéo, qui constitue la relation intermédiatique majeure du film. Ces modèles médiatiques apparaissent également à plusieurs reprises, dans le corps même du film, au niveau diégétique : ainsi, les murs du garage où habitent le protagoniste Daniel et sa petite amie Lilly (Marion Cotillard) sont décorés de graffiti, qui évoquent justement des images de bande dessinée (ill. 7) ; le début même du film est mis en scène comme un jeu vidéo de course-poursuite (ill. 8) ; et l'une des séquences ultérieures commence effectivement par la représentation d'un écran de jeu vidéo, avant qu'il ne devienne clair qu'il s'agit d'un jeu joué par un personnage du film (ill. 9). Il est donc évident que nous avons ici affaire au même procédé que celui qui est à la base de la 'mise en abyme' utilisée dans les œuvres d'avant-garde ou dans la publicité. Alors que dans les œuvres d'art sophistiquées, ce jeu de miroir métatextuel et intermédiatique incite d'ordinaire à la réflexion esthétique, dans *Taxi*, par contre, ce procédé ne sert qu'à épater le spectateur et à souligner l'équivalence et l'interchangeabilité qui existent entre les différentes formes de divertissements : *Taxi* se regarde alors comme une sorte de prolongement de la bande dessinée et du jeu vidéo avec d'autres moyens et vice versa.<sup>25</sup>

Et ce n'est pas tout. Conçu comme pur produit de consommation, *Taxi* se prête aussi à jouer les supports publicitaires pour d'autres produits de consommation. Par l'apparition bien ciblée de quelques produits, le film se fait volontiers porteur de la stratégie marketing de quelques grandes entreprises. Économiquement, *Taxi* suit ainsi le modèle de *James Bond*. Dans *Die Another Day* (2002), par exemple, furent présentées près de 20 marques, qui rapportèrent aux producteurs plus de 120 millions d'euros.<sup>26</sup> Comme dans *James Bond*, une place à part est faite aux voitures : pendant que les gangsters allemands se déplacent en

---

25 Besson a lancé un jeu vidéo de *Taxi* comme il l'avait déjà fait pour *Le cinquième élément*. En plus, le menu du DVD de *Taxi* imite également la surface d'un jeu vidéo. Cf. à ce sujet le critique de cinéma Jean-Marc Lalanne : « Le cinéma français ne brille pas vraiment par sa rapidité à intégrer les formes les plus contemporaines de la culture populaire [...]. L'hybridation avec les formes du jeu vidéo est donc passée en France presque exclusivement par une seule personne : Luc Besson. » (Lalanne, 2002, p. 16) Besson est aussi, comme on le sait, un grand amateur de bande dessinée. Le design du décor du *Cinquième élément*, par exemple, a été créé essentiellement par les célèbres dessinateurs français de bande dessinée Jean Giraud et Jean-Claude Mézières.

26 Cf. Tata, 2006, p. 132.

Mercedes, le protagoniste français, Daniel, conduit une Peugeot 406 blanche (qui apparaît aussi dans les premières suites de *Taxi*, avant qu'elle ne soit remplacée, dans *Taxi 4*, par un modèle 407). D'un point de vue esthétique, il convient de rappeler que l'exhibition de marques est un moyen tout à fait courant dans la culture pop, au travers duquel elle signale sa relation positive avec la société de consommation – ainsi que la relation subversive qu'elle entretient avec la culture de l'élite. Du côté de l'imagologie, on notera que ce n'est certainement pas un hasard que soient justement placés au centre des produits américains de consommation rapide : Pizza Hut, Coca Cola, et Sprite (ill. 10-12). Cela reflète fidèlement l'américanisation réelle du jeune public français et de ses goûts – au sens propre du terme.

*Ill. 10 : Publicité pour Pizza Hut (00:02:20)*



*Ill. 11 : Publicité pour Coca Cola (01:10:04)*



Ill. 12 : Publicité pour Sprite (01:14:10)



L'impression que *Taxi* donne d'être, malgré tout, perçu comme un 'film français', est surtout due à quelques éléments que l'on identifiera facilement comme spécifiquement français. C'est d'abord le « casting hexagonal »<sup>27</sup> qui favorise de jeunes acteurs français encore inconnus à l'époque et présentant même certains clichés ethniques : Daniel est, par conséquent, joué par Saïd (Samy Nacéri), un 'beur', qui illustre l'idée d'une France laïque et républicaine, Lilly, elle, étant incarnée par Marion Cotillard qui correspond parfaitement au type de la Française, brune et sensuelle ; Émilien, le policier maladroit est joué par Frédéric Diefenthal sous les traits du Français moyen sympathique, et le mannequin suédois Emma Sjöberg interprète Petra, une policière allemande, grande, blonde, aux yeux bleus et aux cheveux courts, directement issue de l'imaginaire populaire et responsable de 'l'érotisme de l'uniforme'.<sup>28</sup>

Mis à part le casting, il y a encore toute une série d'autres éléments spécifiques qui servent à bien ancrer l'histoire culturellement et à lui conférer un caractère indubitablement 'français'. C'est évidemment le choix de Marseille – et non de Paris – comme lieu de l'action qui accentue le plus, y compris pour les Français eux-mêmes, le caractère français du film.<sup>29</sup> Cela vaut également pour le langage : *Taxi* a été tourné en français, et les personnages parlent, en partie, avec un fort

27 Sojcher, 2005, p. 8 (par rapport à *Angel-A*).

28 Le fait que *Taxi 3* comporte une apparition caméo de Sylvester Stallone peut être aussi interprété, dans notre contexte, au-delà de l'évident hommage au cinéma d'action américain, comme une sorte de mise en scène, très assurée d'elle-même, de la reconnaissance par les Américains du cinéma d'action de Besson.

29 Dans son histoire cinématographique de Marseille, Daniel Winkler y voit un exemple « für die (revitalisierte) Marseiller Folklore » (Winkler, 2007, p. 202). En fait, dans

accent méridional. De plus, le film témoigne d'un certain réalisme social lorsqu'il évoque ouvertement certains thèmes controversés qui préoccupaient, à l'époque, la société française (et pas seulement elle), tels que le racisme, l'immigration, le chômage, et la délinquance juvénile.

En outre, dans la manière qu'il a de représenter la relation des personnages avec les autorités publiques, et en particulier avec la police, à laquelle on n'obéit jamais par conviction mais toujours par nécessité, le film exploite une attitude communément attribuée à la mentalité française – et, comme il faut bien le souligner, typique du genre comique. La mère d'Émilien, par exemple, dissimule aux voisins que son fils travaille pour la police en prétendant qu'il est employé chez IBM. De surcroît, le conflit central du film et sa principale source de comique résident dans le fait que Daniel doit coopérer avec la police alors même que c'est précisément elle qui l'empêche de réaliser le plus grand de ses désirs, c'est-à-dire conduire à grande vitesse. Même l'humour interculturel dont *Taxi* fait preuve a quelque chose de caractéristique, dans la mesure où il est dirigé contre les Allemands – sous les traits des gangsters traqués par la police marseillaise. Il convient, toutefois, de remarquer que ce genre d'humour ne tourne jamais au chauvinisme grossier, ce qui serait d'ailleurs incompatible avec le style décontracté et autodérisoire du film qui se moque, en réalité, moins des Allemands que des clichés des Français sur les Allemands. Au total, *Taxi* respire plutôt une sorte de *coolness* qui s'adresse particulièrement aux spectateurs adolescents et à leur façon de vivre.

Enfin, la liste de traits constitutifs de la culture française ne serait pas complète sans mentionner la bande sonore du film composée par le chanteur marseillais de rap Akhenaton (Philippe Fragione) qui est l'un des représentants les plus connus de ce genre musical en France. Par là-même, l'intégration de la musique rap souligne une fois encore, et de manière emblématique, le principe d'hybridation culturelle sur lequel est basé le film, étant donné que le rap est probablement le meilleur exemple de l'appropriation créatrice d'un modèle américain.

## Conclusion

Essayons maintenant de tirer quelques conclusions des analyses et réflexions précédentes. Nous avons vu que *Taxi* a été conçu délibérément comme produit hybride. Bien qu'il soit vrai qu'on puisse encore y distinguer quelques éléments

---

*Taxi*, Marseille est présentée à travers quelques-uns de ses emblèmes les plus connus : la Basilique Notre-Dame-de-la-Garde, la Canebière, la lumière, etc.

'français' ou 'américains', il faut néanmoins constater que, dans l'ensemble, ils échappent à toute tentative de description homogénéisante, dichotomisante ou hiérarchisante. Et c'est justement-là que Besson rompt avec toute une tradition du cinéma français. Au niveau de la production des films, cette réorientation implique nécessairement, pour lui, un processus de démonopolisation économique, la reconquête partielle d'un terrain occupé entièrement par 'Hollywood'.

Comme le démontre clairement l'exemple de *Taxi* et de ses suites, cette reconquête ne peut se réaliser sans un certain mimétisme esthétique, recourant à l'adaptation de modèles et de formules à succès américains (et/ou, dans un deuxième temps, asiatique) et allant jusqu'à éliminer complètement la distance esthétique par rapport au cinéma hollywoodien, jusque-là fondamentale pour le développement historique du cinéma français, tel que nous l'avons esquissé dans notre première partie. Ce processus d'appropriation entraîne inéluctablement une redéfinition imagologique, une révision de l'image que les Français se sont forgés d'eux-mêmes. Pour l'essentiel, *Taxi* demande deux choses à un public français : accepter le fait que l'influence américaine est, depuis longtemps, devenue partie intégrante de la culture française, tout particulièrement de la culture populaire et de la culture jeune, et apprendre à considérer leur propre culture avec la distanciation ironique nécessaire.

Il reste à élucider, enfin, la relation entre le processus de négociation d'identités culturelles réalisé à travers *Taxi* et la dimension intermédiatique du film. Retenons d'abord que la prise de position de Besson, telle que nous venons de la résumer, se traduit aussi largement dans le rapport implicite et explicite, négatif et affirmatif du film avec d'autres médias. En défendant l'action, la vitesse, la réussite économique, le divertissement et la maîtrise technique, et en revalorisant les rôles du scénariste et du producteur, *Taxi* rejette systématiquement le dispositif littéraire et le concept intellectuel de la 'cinéphilie' tels que traditionnellement liés au cinéma français ou, au moins, à une certaine image de celui-ci. En revanche, il favorise le jeu vidéo, la bande dessinée, la publicité et le rap qui portent tous une empreinte d'américanisation relativement forte. Quant à l'usage que Besson y fait de ces médias – et qui ne va effectivement pas au-delà d'un simple usage – on peut même se demander si l'emploi du terme 'intermédialité' est encore justifié, dans la mesure où l'on comprend surtout par 'intermédialité' l'utilisation de procédés artistiques, une mise en scène plus ou moins prononcée de références et de combinaisons, censées ouvrir un espace à la réflexion et à l'autoréflexion d'un texte ou d'un médium. Partant de la conception d'une intermédialité plutôt neutre et descriptive, épurée de jugements de valeur sous-jacents, il convient toutefois de signaler que ce qu'un film du genre de *Taxi* perd en réflexivité intentionnée, il le gagne en symptôme et agent d'un processus culturel.

## Films

- Besson, Luc/Gérard Pirès : Taxi, France, 1998 [München : Universum Film 2002].
- Besson, Luc/Gérard Krawczyk : Taxi 2, France, 2000 [München : Universum Film 2001].
- Besson, Luc/Gérard Krawczyk : Taxi 3, France, 2003 [München : Universum Film 2004].
- Besson, Luc/Gérard Krawczyk : Taxi 4, France, 2007 [München : Universum Film 2009].
- Clair, René : Sous les toits de Paris, France, 1930 [Paris : L.C.J. éd. 2007].
- Godard, Jean-Luc : À bout de souffle, France, 1960 [München : Arthaus 2001].
- Tati, Jacques : Playtime, Italie/France, 1967 [München : Süddeutsche Zeitung 2006].

## Littérature

- Alexander, Max : « A Gaul in Hollywood », dans *Variety* (10/10/1994), s. p.
- Bacque, Antoine de : La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968, Paris, 2003.
- Bertetto, Paolo : « Magic City », dans Hillairet, Prosper/Lebrat, Christian/Rollet, Patrice (éds.) : Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983, Paris, 1985, pp. 9-49.
- Beylie, Claude/René Prédal : « Les années folles et les années fastes (1919-1939) », dans Beylie, Claude (éd.) : Une histoire du cinéma français, Paris, 2005, pp. 85-150.
- Billard, Pierre : L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague, Paris, 1995.
- Blanchet, Robert : Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, Marburg, 2003.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin : The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960, New York, 1985.
- Dard, Olivier/Lüsebrink, Hans-Jürgen (éds.) : Américanisations et anti-américanismes comparés, Villeneuve d'Ascq, 2008.
- Glasmeier, Michael/Klippel, Heike (éds.) : Playtime – Film interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven, Münster, 2005.

- Goudet, Stéphane : « Sensation 10. Les leçons du professeur Goudet », dans Makeïeff, Macha (éd.) : Jacques Tati. Deux temps, trois mouvements, Paris, 2009, pp. 138-151.
- Grantham, Bill : "Some Big Bourgeois Brothel". Contexts for France's Culture Wars with Hollywood, Luton, 2000.
- Hayward, Susan : Luc Besson, Manchester/New York, 1998.
- Hayward, Susan/Powrie, Phil (éds.) : The Films of Luc Besson. Master of Spectacle, Manchester/New York, 2006.
- Hunt, Leon : « Asiophilia, Asianisation and the Gatekeeper Auteur: Quentin Tarantino and Luc Besson », dans Hunt, Leon/Wing-Fai, Leung (éds.) : East Asian Cinemas. Exploring Transnational Connections on Film, London, 2008, pp. 220-236.
- Jeancolas, Jean-Pierre : Le cinéma des Français. 15 ans d'années trente (1929-1944), Paris, 2005.
- Lalanne, Jean-Marc : « En France : Luc Besson et quelques pionniers », dans Cahiers du Cinéma 565 (2002), p. 16.
- Lamant, Ludovic : « La production selon Besson », dans Cahiers du Cinéma 608 (2006), pp. 18-19.
- Lavoignat, Jean-Pierre/Yvoire, Christophe d' : Studio Magazine (juillet/août 2001), s. p.
- Marie, Michel : « 'Let's sing it one more time': René Clair's *Sous les toits de Paris* (1930) », dans Hayward, Susan/Vincendeau, Ginette (éds.) : French Film: Texts and Contexts, London/New York, 1990, pp. 51-66.
- Maule, Rosanna : Beyond Auteurism. New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s, Bristol/Chicago, 2008.
- Mecke, Jochen : « Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformationen des Films », dans Mecke, Jochen/Roloff, Volker (éds.) : Kino-/ (Ro)Mania. Intermédialität zwischen Film und Literatur, Tübingen, 1999, pp. 97-123.
- Mecke, Jochen : « Autorfunktionen und Funktionen der Autorschaft: der Fall des Leos Carax », dans Hagen, Kirsten von/Thiele, Ansgar (éds.) : Die Rückkehr des Subjekts. Neues Autorenkino in der Romania, München, 2012, pp. 21-48.
- Paech, Joachim/Schröter, Jens (éds.) : Intermédialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen, München, 2008.
- Palmer, Tim : Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema, Middletown, Conn., 2011.

- Prédal, René : *Le jeune cinéma français*, Paris, 2002.
- Rajewsky, Irina O. : « Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung », dans Hoff, Dagmar/Spies, Bernhard (éds.) : *Textprofile intermedial*, München, 2008, pp. 19-47.
- Ross, Kristin : *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge, 1995.
- Sojcher, Frédéric : *Luc Besson : un Don Quichotte face à Hollywood*, Paris, 2005.
- Tata, Nadja : *Product Placement in James-Bond-Filmen*, Saarbrücken, 2006.
- Tschiltschke, Christian von : « L'intérieur dans l'extérieur. La représentation de l'espace dans le cinéma français des années trente », dans Dürr, Susanne/Steinlein, Almut (éds.) : *Der Raum im Film. L'espace dans le film*, Frankfurt a. M. et al., 2002, pp. 171-181.
- Tschiltschke, Christian von : « Gibt es kulturspezifische Funktionen intermedialer Bezüge? », dans Naguschewski, Dirk/Schrader, Sabine (éds.) : *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich nach 1945*, Marburg, 2009, pp. 13-33.
- Tschiltschke, Christian von : « Mediale Ironie als Symptom des Medienwandels. Zur Funktion filmischer Techniken bei Jean Echenoz und Patrick Deville », dans Mecke, Jochen (éd.) : *Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiction. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld, 2011, pp. 133-154.
- Winkler, Daniel : *Transit Marseille. Filmgeschichte einer Mittelmeermetropole*, Bielefeld, 2007.
- Winkler, Daniel : « Intermedialität. Kunst oder Leben? Intermediale Bezüge zwischen Opern-, Erzähl- und Bildender Kunst in Balzacs *Sarrasine* », dans Richter, Elke/Struve, Karen/UECKMANN, NATASCHA (éds.) : *Balzacs »Sarrasine« und die Literaturtheorie. Zwölf Modellanalysen*, Stuttgart, 2011, pp. 114-131.



**Intermedialität im 21. Jahrhundert**  
**L'intermédialité au 21<sup>e</sup> siècle**  
**Intermediality in the 21<sup>st</sup> Century**



Émilie Notard

## Nicole Brossard en im@ges : pour une culture-révolte médiatique féministe ?

### Abstract

In a 1983 interview by Jean Royer, Nicole Brossard used the concept of trouble to describe her writing project: troubling the text in order to trouble the way it is read. This trouble is conveyed by visualizations, which are key to her feminist struggle. Brossard uses blank spaces, icons, photographs, collages, drawings and calligraphies in her texts and worked with painter Francine Simonin, with directors Anne Barth, Luce Guilbeault and Dorothy Todd Hénaut as well as with multimedia artist Adriene Jenik. These elements and activities visualize Brossard's feminism – at the crossing point of intermediality, multimodality, hypermediality and transmediality. Using Julia Kristeva's words (1996), one can say that Nicole Brossard is a feminist rebel, who restores a cultural rebellion, which manifests itself across books and television or computer screens. But for which type of future?

Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit.

Ludwig Wittgenstein<sup>1</sup>

À bientôt 70 ans, Nicole Brossard est une auteure qui vit avec son temps. Elle est non seulement présente sur le web sous forme de textes, d'images, de vidéos (émissions, lectures, interviews filmées) et d'enregistrements audio (Lyrikline, PennSound), mais aussi joignable par e-mail ou sur les réseaux sociaux (Facebook, Twitter). Mais ce n'est pas seulement la présence de Brossard sur la toile qui fait d'elle une auteure intéressante d'un point de vue médiatique. Des années avant l'utilisation massive d'Internet, Brossard avait non seulement créé un réseau de textes et d'images dans ses livres mais aussi participé à divers projets médiatiques, travail qu'elle poursuit encore aujourd'hui.

Lors d'un entretien mené en 1983 par Jean Royer, Brossard définissait son projet d'écriture par le trouble<sup>2</sup> : troubler le texte pour troubler la lecture. Ce trouble

---

1 Dans *Tractatus logico-philosophicus*, 2003, p. 14.

2 « On peut y reconnaître un projet d'écriture qui serait justement la traversée des inédits et un désir de troubler. De troubler par la forme même du texte, de troubler la

passé – outre par la présence thématique des médias et des technologies dans ses textes – par un travail visuel au cœur de son combat féministe. L'insertion de blancs, de signes, de photographies, de collages, de dessins et de calligraphies dans ses textes en témoigne particulièrement. Ce n'est donc pas un hasard qu'une rencontre médiatique ait eu lieu autour de son œuvre et ait entraîné des collaborations avec la peintre Francine Simonin, avec les réalisatrices Anne Barth, Luce Guilbeault et Dorothy Todd Hénaut ainsi qu'avec l'artiste multimédia Adriene Jenik. Ces collaborations inscrivent le féminisme brossardien dans un visuel à la croisée de l'intermédialité, de la multimédialité, de l'hypermédialité et de la transmédialité.

Pour parler avec Julia Kristeva dans *Pouvoirs et limites de la psychanalyse I : Sens et non-sens de la révolte* (1996), Brossard est une révoltée féministe qui n'a cessé de (r)animer la flamme d'une « culture-révolte »<sup>3</sup> au féminin depuis 1974 en traversant l'écran des livres, des téléviseurs et des ordinateurs. C'est cette « culture-révolte » intermédiaire féministe dans l'œuvre brossardienne qui sera au cœur de cette étude au cours de laquelle nous verrons l'interaction entre Brossard et son temps.

## Être de son temps

Je ne sais pas pourquoi mais j'ai toujours voulu être de mon temps [...].

Nicole Brossard<sup>4</sup>

Avant toute chose, il nous faut présenter le personnage médiatique qu'est Nicole Brossard. Née en 1943 à Montréal, Nicole Brossard est une grande figure de la scène littéraire québécoise, francophone et mondiale. Principalement poète et romancière, elle est aussi l'auteure d'essais<sup>5</sup>, de textes radiophoniques<sup>6</sup> et même du monologue d'un personnage dans le cadre d'une pièce de théâtre<sup>7</sup>. Elle a

---

lecture. [...] Parce que c'est toujours par l'événement inquiétant, étrange, bizarre, c'est par le trouble que de nouvelles questions surgissent dans une vie. [...] C'est par le trouble que de nouveaux comportements, de nouvelles attitudes vont surgir dans la vie, dans la lecture, dans l'écriture. » (Brossard, 1983, p. 24)

3 Kristeva, 1996, p. 13.

4 Brossard, 2004, p. 53.

5 « La lettre aérienne », « Fluid Arguments ».

6 *Journal intime*.

7 *La nef des sorcières*.

également fondé et dirigé des revues littéraires<sup>8</sup>, a codirigé des collections aux éditions « Parti pris » et « Quinze éditeur » et a édité quatre anthologies<sup>9</sup>.

Si vous ne connaissez pas Nicole Brossard, la première chose que vous allez faire – si vous souhaitez vous informer sur cette auteure –, c'est d'effectuer une recherche sur Google. Qu'allez-vous trouver ? La première chose qui va attirer votre attention, ce sont les photos que vous pouvez agrandir en passant le curseur de votre souris sur chaque image.

*Capture d'écran Google*<sup>10</sup>



Mais vous allez aussi vous tourner vers les textes contenant ses références biographiques et bibliographiques. Vous surferez sur différents sites, qu'il s'agisse de sites universitaires comme ceux des Universités d'Athabasca ou de Sherbrooke, de sites de maisons d'éditions comme ceux des éditions TYPO ou de Québec Amérique, de sites d'archives comme ceux de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec ou d'Érudit<sup>11</sup> ou encore de sites littéraires comme L'île<sup>12</sup>, Leuvre littéraire<sup>13</sup>, PennSound<sup>14</sup> ou Lyrikline<sup>15</sup>. Sur YouTube, vous trouverez une courte interview faite par Jacqueline Mallette en 2010 à propos de la réédition du

- 
- 8 « La Barre du Jour », « La Nouvelle Barre du Jour », « Les Têtes de Pioche ».
  - 9 *The Story So Far 6/Les stratégies du réel* ; *Anthologie de la poésie des femmes au Québec* ; *Poèmes à dire la francophonie et Baiser vertige* ; *Prose et poésie gaies et lesbiennes au Québec*.
  - 10 [https://www.google.de/search?q=nicole+brossard&rlz=1C1CHFX\\_deDE494DE494&aq=f&oq=nicole+brossard&aqs=chrome.0.59j60j0l3j62.6312j0&sourceid=chrome&ie=UF-8](https://www.google.de/search?q=nicole+brossard&rlz=1C1CHFX_deDE494DE494&aq=f&oq=nicole+brossard&aqs=chrome.0.59j60j0l3j62.6312j0&sourceid=chrome&ie=UF-8)
  - 11 Érudit – Portail canadien de revues, de dépôt d'articles et d'ouvrages électroniques : <http://www.erudit.org/>
  - 12 L'île – L'infocentre littéraire des écrivains québécois : <http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/brossard-nicole-101/>
  - 13 Leuvre littéraire : <http://levurelitteraire.com/nicole-brossard-bio/>
  - 14 PennSound : <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Brossard.php>
  - 15 Lyrikline – « plate-forme internet où l'on peut écouter des poèmes et les lire tant dans la langue originale que dans diverses traductions » : <http://www.lyrikline.org/index.php?id=162&L=0&author=nb04&show=Bio&cHash=bd08d7a789>

*Désert mauve* aux éditions TYPO<sup>16</sup>. Vous y trouverez également de nombreuses lectures publiques, comme celle qui a eu lieu en 2009 lors de l'Opening Night du Fifth Annual PEN World Voices Festival of International Literature intitulée « Evolution/Revolution »<sup>17</sup>. Enfin, vous y trouverez l'émission Canapé de Cuny TV diffusée le 17 mars 2005 dont une partie est consacrée à Nicole Brossard<sup>18</sup>. Tous ces éléments font de Brossard une femme de son temps, thème qu'elle a développé dans un petit texte intitulé « Être de son temps » publié dans *L'horizon du fragment* :

Je ne sais pas pourquoi mais j'ai toujours voulu être de mon temps, c'est-à-dire comprendre le monde qui mentoure et celui qui nous traverse à travers les modes, les désirs collectifs, détecter le mensonge. J'ai toujours aimé les études sur le corps, l'œil, le système neurologique et le cerveau, les livres qui interrogent notre rapport au temps et à l'espace. L'holographie, la réalité virtuelle m'ont longtemps fascinée. On retrouve le construit fictif de cette fascination dans les romans *Picture Theory* (1982) et *Baroque d'aube* (1995) mais déjà, en 1974, il y avait des traces d'hologramme dans *French kiss* et une fascination pour le cortex exubérant. [...]

Depuis toujours, il me semble avoir associé l'idée d'être de son temps à une notion de responsabilité comme si chaque génération avait pour tâche de trier les archaïsmes, de résister aux chimères de la science marchande, de dénouer les peurs irrationnelles et les haines misogyne et raciste mais aussi de transmettre son émerveillement devant une aurore boréale, une œuvre d'art sortie d'on ne sait quelle douleur et facette de l'intelligence que l'espèce abrite.<sup>19</sup>

Il est intéressant de noter que Brossard associe le fait d'être de son temps au visuel. En effet, dans le premier paragraphe que nous avons cité, elle évoque le procédé de la vue (« l'œil, le système neurologique et le cerveau », « le cortex »), l'holographie (« l'hologramme ») ainsi que la dimension visuelle de ses romans (l'holographie dans *Picture Theory* et *French Kiss* ainsi que la photographie dans *Baroque d'aube*) et elle marque sa prose d'un élément visuel (« l'espace »). Mais ce qu'elle associe le plus au fait d'être de son temps, c'est une véritable attitude philosophique qui consiste en « comprendre le monde » et à en être responsable. Bien que Brossard n'y fasse pas toujours explicitement référence, la réflexion sur le monde qu'elle nous livre est fondamentalement féministe. On reconnaît la terminologie de sa théorie anti-patriarcale (« détecter le mensonge », « trier les archaïsmes », « dénouer les peurs irrationnelles et les haines misogyne »

16 <http://www.youtube.com/watch?v=mrX--n0vdOs>

17 [http://www.youtube.com/watch?v=13\\_tfoGgI9Q](http://www.youtube.com/watch?v=13_tfoGgI9Q)

18 <http://www.youtube.com/watch?v=ffbaODTe9Q4&feature=related>; 17'37 – 23'42

19 Brossard, 2004, p. 53 ; elle met en italique.

et raciste »). Malgré l'image négative du monde vu d'un point de vue féministe, Brossard cherche à rétablir un équilibre grâce à l'esthétique visuelle de la nature (« aurore boréale ») et de l'art (« œuvre d'art »). Néanmoins, ces deux paragraphes débouchent sur un troisième où elle met en exergue l'inquiétante conception du temps au XXI<sup>e</sup> siècle :

Maintenant que le temps va comme un fou au-delà de notre capacité à en comprendre le mouvement sinon qu'à le regarder s'ancrer au milieu de l'être comme une béance énergétique géante, comment être de son temps sinon qu'en étant soi-même avec pour seuls points de repère quelques notes biographiques qui ne pourront jamais compenser la perte des référents collectifs peu à peu devenus imperceptibles au fil du développement de la nouvelle économie et des néotechnologies.<sup>20</sup>

La rapidité du temps se révèle être à l'origine d'une « perte » identitaire dont Brossard souligne l'effet dévastateur en employant des termes comme « béance énergétique géante », en dénonçant une identité réduite à « quelques notes biographiques » et en accusant ouvertement « la nouvelle économie » et les « néotechnologies ». En cela, Brossard répond à l'interrogation de Kristeva au début de *Sens et non-sens de la révolte* : « Puisque la littérature nous révèle la *singularité* de l'expérience, essayons de nous demander ce que devient l'individu, le sujet singulier, dans ce nouvel ordre économique, normalisateur et perversible. »<sup>21</sup> La *singularité* de l'expérience disparaît pour faire place à une *banalité* de l'expérience contre laquelle les intellectuel-le-s – et en particulier les écrivain-e-s – se battent.

## Faire l'expérience du temps

Boulimie de courriels, d'images, d'informations, d'activités [...].

Nicole Brossard<sup>22</sup>

Face à la « culture-divertissement, [à] la culture-performance, [à] la culture-show [...] [et à] la culture-marchandise »<sup>23</sup>, de nombreuses intellectuel-le-s ont montré la nécessité et l'urgence de réagir à l'abrutissement médiatique qui envahit notre quotidien par une certaine culture que Kristeva appelle « culture-révolte »<sup>24</sup> : « [s]i cette culture-là n'existait pas dans notre vie, cela reviendrait à transformer cette vie en une vie de mort, c'est-à-dire de violence physique et

20 Ibid., p. 54, 55.

21 Kristeva, 1996, p. 12, 13 ; elle met en italique.

22 In *L'horizon du fragment*, 2004, p. 56.

23 Kristeva, 1996, p. 13, 14.

24 Ibid.

morale, de barbarie »<sup>25</sup>. Kristeva met donc tous ses espoirs dans « une *expérience de révolte* [...] à même de nous sauver de la robotisation de l'humanité qui nous menace »<sup>26</sup>. Pour Kristeva, « il y va de la survie [...] de nos civilisations et de leurs composantes les plus libres et les plus éclairées »<sup>27</sup> face à l'« ordre normalisateur et pervertible »<sup>28</sup> entre « banalité et théâtralité »<sup>29</sup>. Kristeva met également tous ses espoirs dans la critique et la théorie littéraires :

[...] je ne vois pas d'autre rôle à la critique et à la théorie littéraires que d'éclairer la valeur des expériences-révoltes, formelles et philosophiques, qui ont peut-être une chance de garder en vie notre vie intérieure : cet espace psychique qu'on appelle une *âme* et qui est sans doute la face cachée, la source invisible et indispensable du Beau.<sup>30</sup>

Il en va de même pour Brossard qui inscrit, dès 1975, le féminisme dans l'ère de la post-survivance<sup>31</sup> et qui n'a eu de cesse de s'interroger sur ce « [q]ue peut la littérature »<sup>32</sup> :

Après toutes ces années, je n'aurais jamais cru que la question « Que peut la littérature ? » se profilerait à nouveau dans mes pensées comme une nécessité [...]. Mais la question revient, entêtée, revient piocher dans l'ère de la mondialisation et de la société marchande, elle revient me hanter, creuser dans le sillon des cicatrices une infinitude de scintillements pour déjouer la mort et toute perte de liberté.<sup>33</sup>

Si le focus de Brossard se porte ici sur la littérature, c'est l'art sous toutes ses formes dont elle interroge le pouvoir et la portée dans nos vies. Car si elle est surtout une dame de lettres, elle est aussi une 'dame d'images'. Dès ses premiers textes, Brossard a mis l'accent sur le caractère visuel de ses textes en faisant usage de différentes polices d'écriture et de majuscules, en mettant en italique, en soulignant, en encadrant mais aussi en insérant des effets visuels beaucoup plus complexes<sup>34</sup>. C'est ce qu'elle appelle « des interventions graphiques »<sup>35</sup>. Dans *Sold-out. Étreinte-illustration* (1973), elle insère deux montages, l'un avec une photo, l'autre avec des graffitis. Dans *Amantes* (1980), les sous-chapitres

---

25 Ibid., p. 15.

26 Ibid. ; elle met en italique.

27 Ibid.

28 Ibid., p. 10.

29 Ibid., p. 12.

30 Kristeva, 1996, p. 15 ; elle met en italique.

31 Cf. Brossard, 1988, p. 11.

32 Brossard, 2004, p. 11.

33 Ibid.

34 Cf. *ibid.*, pp. 121-123.

35 Ibid., p. 121.



de l'avant-dernier chapitre sont annoncés sous forme de photographies. Dans *Picture Theory* (1982), son dernier chapitre est conçu comme une réplique du roman imbriqué dans le roman, technique qu'elle reprend dans *Le Désert mauve* (1987) où la première et la dernière partie semblent être des publications à part tandis que la partie centrale est flanquée d'un dossier photographique commandé à Richard-Max Tremblay. Dans *La lettre aérienne* (1985), elle insère des schémas pour illustrer sa théorie féministe. Dans « Fluid Arguments » (1996), elle insère deux collages-assemblages, l'un avec une moitié de portrait et l'autre avec une de ses fameuses listes de vocabulaire manuscrite. Dans *L'horizon du fragment* (2004), elle insère au centre de son recueil une page manuscrite et un dessin en couleur. Et en 2007, elle clôt son recueil *Après les mots* avec un poème manuscrit. L'importance du visuel dans son œuvre ne va donc pas en diminuant. Elle est même l'auteure des photos qui figurent sur les couvertures de *Je m'en vais à Trieste* (2003), d'*Après les mots* (2007) et de *D'aube et de civilisation* (2008). Enfin, elle a coréalisé aux côtés de Luce Guilbeault un reportage intitulé *Some American Feminists* présentant des interviews avec Betty Friedan, Rita Mae Brown, Margo Jefferson, Kate Millett, Lila Karp et Ti-Grace Atkinson<sup>36</sup>.

Il n'est donc pas étonnant que ses mots et ses images aient attiré l'attention d'artistes de divers horizons et aient été à l'origine de nombreuses collaborations. Pensons à la collaboration avec le sculpteur Michel Goulet qui a utilisé deux vers de Brossard pour l'une des « chaises-citations » de son installation intitulée *Rêver le nouveau monde* (2008) située dans le Vieux-Québec<sup>37</sup>. Pensons aux collaborations avec le plasticien Christian Jaccard qui a illustré *Mécanique jongleuse* (1973)<sup>38</sup> ainsi qu'avec la peintre Francine Simonin qui a illustré son poème « D'arcs de cycle, la dérive » (1979) ainsi que *Cahier de roses et de civilisations* (2003). Pensons aux collaborations avec l'artiste Christine Davies qui a illustré *Typhon dru* (1990)<sup>39</sup>, recueil qui a fait l'objet d'une autre illustration par l'artiste Rob Wynne<sup>40</sup>, ainsi qu'avec Catherine Farish qui a illustré *Musée de l'os et de l'eau* (1999). Pensons à la collaboration avec l'artiste multimédia Adriene

---

36 <http://onf-nfb.gc.ca/en/our-collection/?idfilm=12971>

37 Pour plus d'informations : <http://www.michelgoulet.ca/fr/index.htm> [http://www.mrifce.gouv.qc.ca/portail/\\_scripts/ViewEvent.asp?EventID=11574&strIdSite=par&lang=fr](http://www.mrifce.gouv.qc.ca/portail/_scripts/ViewEvent.asp?EventID=11574&strIdSite=par&lang=fr)

38 Une photo du livre d'artiste est consultable sur le site de l'éditeur Gervais Jassaud : <http://www.gervaisjassaud.net/books.html>

39 Ibid.

40 Ibid.

Jenik qui a créé un CD-Rom<sup>41</sup> (1992-1997) à partir du *Désert mauve* (1987) et qui vient tout récemment de documenter une partie de son CD-Rom en DVD (2012). Pensons enfin aux nombreuses réalisatrices qui se sont intéressées à sa personne en tant que témoin-phare de la seconde vague du féminisme en Amérique du Nord, telles que Dorothy Todd Hénaut qui lui a consacré le troisième volet des *Terribles Vivantes*<sup>42</sup>, Sylvain Marotte et les Productions téridan qui lui ont consacré une émission dans la série intitulée *Au fil des mots*<sup>43</sup>, et tout récemment Myriam Fougère qui a sollicité Brossard pour son documentaire intitulé *Lesbiana, une révolution parallèle*<sup>44</sup>, sans oublier Anne Barth. Cette dernière a documenté un débat francophone, intitulé *Laura des mots* (1996)<sup>45</sup>, consacré à la question de l'invisibilité des femmes dans la langue française, débat auquel Brossard a activement participé aux côtés de Benoîte Groult, Jeanne Hyvrard et Marie-Claire Blais. Barth a également créé un film en 1993 d'après *La nuit verte du parc labyrinthe* (1992) de Brossard, film auquel sera consacré le troisième volet de cette étude.

## Être une femme du présent

Je suis une femme du présent et c'est depuis toujours au présent que je pose les questions, que je joue avec le feu et remue les braises.

Nicole Brossard<sup>46</sup>

La critique littéraire s'est très peu intéressée à la dimension médiatique de l'œuvre de Nicole Brossard et à celle de Brossard même. C'est surtout le CD-Rom d'Adriene Jenik qui a retenu l'attention des chercheur-e-s<sup>47</sup> et plus encore la dimension holographique de sa pensée féministe qu'elle a développée dans *Picture Theory*<sup>48</sup>. Ce désintérêt est d'autant plus curieux que les technologies sont un thème de plus en plus récurrent dans l'écriture de Brossard depuis le tournant du siècle au point d'en devenir un leitmotiv exprimant à la fois inquiétude et fascination. Il

41 <http://www.adrienejenik.net/>

42 <http://onf-nfb.gc.ca/fr/notre-collection/?idfilm=3638>

43 Consultable à l'adresse suivante : <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/afdm/3091910.html>

44 <http://www.lesbiana-film.com/>

45 Consultable sur le site d'Anne Barth : <http://annebarth.org/realisations.php>

46 Dans *L'horizon du fragment*, 2004, p. 14.

47 Cf. Meltzer, 1996, McIntosh, 1997, Case, 1997, Mirapaul, 1997, Czeglady, 1998, Gilson-Ellis, 1998, Curran, 1998, 2000, Bachand, 2000, 2003, Suchet, 2009, Monti, 2011 et Notard, 2013.

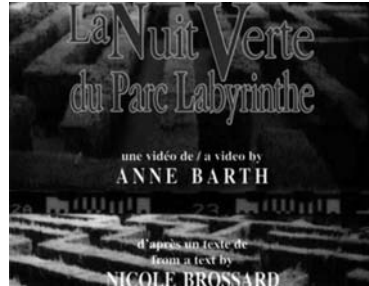
48 Cf. Gould, 1990, Siemerling, 1994, Thompson, 2000, Conley, 2005, Beauquis, 2009.

nous semble donc indispensable de combler cette lacune en nous arrêtant sur *La nuit verte du parc labyrinthe* d'Anne Barth, un film réalisé en 1993 un an après la parution du texte éponyme de Nicole Brossard.

*Couverture de La nuit verte du parc labyrinthe de Nicole Brossard aux éditions Trois*



*Extrait de la jaquette de la cassette VHS servant de séquence titre à la vidéo<sup>149</sup>*



Le court-métrage d'Anne Barth est répertorié sur les sites de la Bibliothèque et Archives du Canada<sup>50</sup>, de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec<sup>51</sup>, de la Bibliothèque de l'Université de Laval<sup>52</sup>, de l'association « Femmes entre elles »<sup>53</sup> et bien entendu sur le site de l'artiste<sup>54</sup> où l'on peut visionner sa vidéo et consulter la liste des festivals où son court-métrage a été en nomination, en compétition, sélectionné, diffusé et présenté<sup>55</sup>. Cependant, bien qu'il ait

49 <http://annebarth.org/realisations.php>

50 Bibliothèque et Archives du Canada : [http://amicus.collectionscanada.gc.ca/aaweb-bin/aamain/itemdisp?sessionKey=999999999\\_142&l=1&d=2&v=0&lvl=1&itm=17097245](http://amicus.collectionscanada.gc.ca/aaweb-bin/aamain/itemdisp?sessionKey=999999999_142&l=1&d=2&v=0&lvl=1&itm=17097245) ; [http://amicus.collectionscanada.gc.ca/aaweb-bin/aamain/itemdisp?sessionKey=999999999\\_142&l=1&d=2&v=0&lvl=1&itm=15414674](http://amicus.collectionscanada.gc.ca/aaweb-bin/aamain/itemdisp?sessionKey=999999999_142&l=1&d=2&v=0&lvl=1&itm=15414674)

51 Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec : <http://projet1.chezserge.com/index.php?vSection=recherche&vOption=repertoire&vMode=parAnnee&vAnnee=1991&vCodePRD=3357&vMatricule=1336#> ; <http://projet1.chezserge.com/index.php?vSection=membres&vOption=CV&vAction=view&vOutput=imprimante&zCodePRS=33>

52 Bibliothèque de l'Université de Laval : <http://ariane2.bibl.ulaval.ca/ariane/?id=01-0310216>

53 Femmes entre elles : <http://rennesfee.chez.com/vidéotitre.html>

54 <http://annebarth.org/index.php>

55 *La Nuit verte du parc Labyrinthe*, 1993 – version sous-titrée anglaise – court-métrage-artistique-littéraire de 24 min., d'après un texte de Nicole Brossard.  
– en nomination aux Rendez-Vous du Cinéma Québécois – 1994  
– en compétition à Silence elles tournent – Montréal – 1994

connu une belle carrière<sup>56</sup>, comme le note le site *Les Films de l'autre*, ce court-métrage n'a fait, à notre connaissance, l'objet d'aucune étude détaillée. Parmi les rares travaux qui mentionnent ce film, citons un ouvrage allemand d'Alexandra Busch et Dirck Linck, datant de 1997 et intitulé *Frauenliebe, Männerliebe: Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*, ainsi qu'un ouvrage australien de Lisa Daniel et Claire Jackson, datant de la même année, réédité en 2003 et intitulé *The Bent Lens: A World Guide to Gay and Lesbian Feminism*. Citons également un ouvrage de Thomas Waugh datant de 2006 et intitulé *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas* où l'on trouve des informations plus détaillées<sup>57</sup> sur Anne Barth et sur Nicole Brossard que Waugh qualifie de « documentarist ». C'est dans un article de Louise Carrière publié dans *Ciné-Bulles* en 1994<sup>58</sup> qu'on trouve une critique :

Ann [sic] Barth réussit [...] à rompre l'illustration servile de la littérature avec **La Nuit verte du parc labyrinthe**, une plongée dans l'univers de la poète Nicole Brossard. Les éléments visuels tels les peintures, les jardins, et toute la fébrilité de la vie urbaine prolongent ici la poésie de Brossard sur l'amour entre femmes, la mort, la patrie et la guerre. Le caractère parfois trop cérébral de son œuvre disparaît pour laisser place à une approche intimiste, presque chaleureuse, d'une écriture péchant parfois par excès d'hermétisme. On peut regretter cependant l'imagerie *OmniScience* de certains passages où Brossard déambule devant un écran géant parsemé de filons galactiques et s'adresse à

- 
- sélectionnée au Festival Images de Toronto – 1994
  - sélectionnée au Festival Women's Reel Vision d'Halifax – 1994
  - sélectionnée au Festival International du cinéma francophone en Acadie – 1994
  - invitée de l'émission « A l'écran », Radio Canada FM, le 15 avril 94
  - diffusée sur TV5 le 14 nov. 1994, à l'émission Télé-objectif
  - diffusée sur TV5 le 11 janvier 1996
  - diffusée sur WTN à « A change of View », le 25 avril 1996
  - diffusée sur Télé-Québec le 8 mars 1998, puis en 1999 et autre dates ?
  - présentée au Centre culturel canadien-Paris, juin 98 : <http://annebarth.org/doc/Filmographie.pdf> (elle met en gras et elle souligne)

56 <http://www.lesfilmsdelautre.com/mem/barth.html>

57 « BARTH, ANNE, b. 1951. Video maker, teacher. Trained at UQAM (where she now teaches), prizewinning Montreal artist Barth produced several works during the 1990s committed to exploring and finding video art equivalents for French-language feminist and lesbian-feminist literature. Best-known was her adaptation of NICOLE BROSSARD's poetic essay-novel *La nuit verte du parc labyrinthe* (*The Green Night of Labyrinth Park*, 1993, 24). The writer is seen and heard performing and writing her dense, personal words amid resourceful visual and auditory strategies for communicating their evocative multilingual complexity. » (Waugh, 2006, p. 368)

58 Carrière, 1994, pp. 26-30.

nous comme à une classe de jeunes scientifiques en herbe. Pourquoi pas une narration reprise par d'autres lecteurs, d'autres voix et d'autres échos de cette nuit verte ?<sup>59</sup>

Si Carrière souligne le « prolongement » que représente la vidéo de Barth par rapport au texte de Brossard, elle ne se prive pas de tenir des propos quelque peu acerbes quant à l'écriture de Brossard et la réalisation de Barth. De tels reproches nous poussent à nous demander si Carrière a lu le texte de Brossard et si elle a vraiment visionné le court-métrage de Barth. D'une part, *La nuit verte du parc labyrinthe* ne peut être considéré comme un texte hermétique. D'autre part, la scène de la vidéo qu'elle pointe du doigt n'existe pas puisque Brossard ne déambule à aucun moment devant un tel décor. Il y a certes une scène avec des projections telles qu'elle les décrit, mais il s'agit d'un intermède musical où une saxophoniste joue seule. Que Carrière n'ait pas apprécié les halos lumineux éso-tériques ou encore la récitation-lecture solennelle et quasi artificielle de Brossard peut se concevoir, mais cela n'explique pas la sévérité de ses reproches, en particulier celui qu'elle formule dans sa question finale puisque Barth a bel et bien instauré un jeu d'échos de « cette nuit verte » dont Brossard n'est pas la seule voix.

Il est donc d'autant plus nécessaire de s'arrêter sur ce court-métrage que sa réception – du moins celle à laquelle nous avons pu avoir accès – est restreinte et injuste alors qu'il est, à notre avis, représentatif de la « culture-révolte » féministe des années 90, au sens où l'entend Kristeva dans *L'avenir d'une révolte* (1998) :

[...] l'univers des femmes me permet de suggérer une alternative à la société robotisante et spectaculaire qui met à mal la culture-révolte : cette alternative, c'est tout simplement l'intimité sensible. Possédés par leur sensibilité et leurs passions, certains êtres continuent à se poser néanmoins des questions. Je suis persuadée qu'après tant de projets de slogans, plus ou moins prometteurs, qui furent lancés dans les mouvements féministes des années soixante-dix, l'arrivée au premier plan des femmes sur la scène morale et sociale aura pour résultat de revaloriser *l'expérience sensible* comme antidote à la ratiocination technique. L'immense responsabilité des femmes eu égard à la survie de l'espèce [...] va de pair avec cette réhabilitation du sensible. Le roman est le terrain privilégié d'une telle exploration – et de sa communication au plus grand nombre. À côté et en plus de la culture de l'image, de sa séduction, de sa rapidité, de sa brutalité et de sa légèreté, la culture des mots, la narration et la place qu'elle réserve à la méditation, me paraît être une variante de révolte minimale. C'est sans doute peu de chose. Mais êtes-vous sûrs que nous n'avons pas atteint un point de non-retour à partir duquel justement il nous faut *re-tourner* aux petites choses : *ré-volte* infinitésimale, pour préserver la vie de l'esprit, et de l'espèce.

59 Ibid., p. 27 ; elle met en gras et en italique.

La révolte donc, comme retour-retournement-déplacement-changement, constitue la logique profonde d'une certaine culture que je voudrais réhabiliter, et dont l'acuité me semble aujourd'hui bien menacée.<sup>60</sup>

D'après cet extrait, Kristeva situe la « culture-révolte » dans l'univers des femmes et plus particulièrement dans la « culture des mots ». Bien que *La nuit verte du parc labyrinthe* ne soit pas un roman, Brossard y file une métaphore féministe au cœur de l'émotion lesbienne<sup>61</sup>, ce qui en fait une œuvre *sensible et intime*, pour reprendre les adjectifs de Kristeva. Mais qu'en est-il du court-métrage d'Anne Barth censé prolonger le texte initial de Brossard ? Fait-il partie de « la culture de l'image » telle que la dépeint Kristeva ou appartient-il à une « culture de l'image » parallèle à celle qui envahit nos villes et nos écrans pour mieux parasiter nos pensées à force de « séduction », de « rapidité », de « brutalité » et de « légèreté » ?

### Jaquette de la vidéo

## LaNuitVerte du Parc Labyrinthe Green Night of Labyrinth Park

une vidéo de / a video by  
**ANNE BARTH**

Présent de rencontres et de questions.  
Mots mystérieux. Femmes et textures.  
La Nuit Verte du Parc Labyrinthe  
célèbre la création, un texte,  
une auteure.

Encounters and questions.  
Mysterioug signifiers.  
Women's voices, textures.  
Green Night of  
Labyrinth Park  
is a tape that celebrates  
creation, a text, an author.

vidéo / 24 min.  
couleur / color  
Québec 1993

DISTRIBUTION  
**CINÉMA  
LIBRE**

4067 boul St-Laurent  
M O N T R É A L  
Q U É B É C  
H 2 W 1 V 7  
Té: (514) 949-7988  
Fax: (514) 949-1231

Avertissement: Usage autorisé à des fins domestiques. Toute reproduction ou toute représentation à des fins publiques est strictement interdite. (A moins d'autre contraire) Le document enregistré sur cette vidéo cassette est protégé en vertu des lois sur les droits d'auteur. Les réalisateurs, écrivains et producteurs sont membres de Cinéma Libre bénéficiaire d'une partie des revenus générés par la distribution de leurs œuvres. Toute institution ou tout organisme intéressé à l'achat ou à la location doit contacter directement le distributeur.

© 1993 Les Productions Vision-Top inc. Tous droits réservés / All rights reserved.  
Imprimé au Québec / Printed in Québec.

CINÉMA  
**LIBRE**

LaNuitVerte du Parc Labyrinthe  
Green Night of Labyrinth Park  
une vidéo de / a video by  
**ANNE BARTH**

V F O V A □  
PRODUCTIONS  
VISION-TOP INC.  
COLLECTIF  
MULTIMÉDIAS  
LITTÉRAIRE/ART  
L I B R E S



60 Kristeva, 1998, p. 17, 18 ; elle met en italique.

61 Cf. Notard, 2010.

Le court-métrage d'Anne Barth met en scène le texte de Brossard, texte déjà très visuel dès le départ puisqu'il est construit sur les tournants du labyrinthe d'Horta à Barcelone. Si Barth nous fait *voir* le texte de Brossard en le projetant sur un paysage, sur un écran ou sur des sculptures, elle nous le fait également *écouter* grâce aux échos et aux bruissements de voix de femmes. En effet, Barth met en scène Brossard, qui lit son texte, en parle lors d'une interview, le récite et l'écrit (cf. coin haut droit de la jaquette). Mais il est d'autres femmes qui participent activement à cette mise en scène : les trois lectrices-interprètes qui récitent le texte de Brossard en français et en d'autres langues, les deux amantes qui dansent un tango (cf. la photo floue en noir et blanc sur le côté gauche de la jaquette) et la musicienne qui chante et joue du saxophone. Cette mise en scène au féminin du texte de Brossard réunit non seulement la littérature et le cinéma mais aussi la sculpture, la musique<sup>62</sup>, le chant<sup>63</sup>, la danse<sup>64</sup>, la peinture<sup>65</sup> et la photographie qui accompagnent le texte ou servent d'intermèdes. On est donc là en présence d'une œuvre qui se situe au croisement de diverses pratiques médiatiques, qu'il s'agisse de l'écriture, du langage, de la photographie, du cinéma et même de l'internet, au service d'un message féministe et lesbien. Pour Barth et pour Brossard, il n'est question ni d'intermédialité, ni d'interférence mais de rencontre<sup>66</sup> au nom de la cause féministe. Cette rencontre de divers supports textuels montre que la frontière entre la culture de l'image et la culture des mots, qui semble si imperméable chez Kristeva, est devenue poreuse. Cette rencontre montre aussi la nécessité d'exploiter cette porosité pour diffuser des messages culturels de révoltes politiques.

Dans ce court-métrage, il est un passage hautement symbolique quant à la culture-révolte féministe. Il s'agit de la mise en scène du « quatrième tournant »

---

62 Saxophone ténor : Gin Bergeron.

63 Voix : Gin Bergeron.

64 Les Ateliers Tango Argentin : Mireille Painchaud et Danielle Sturk.

65 Œuvres de papier, céramiques, dessins de Natalie Rolland, œuvres de papier de Nathalie Breault et peintures sur toile de Madeleine Doré.

66 « La photographie est pour moi une sorte de 'carpe diem... saisir l'instant'. À l'image j'aime joindre le mouvement, la musique des êtres et des lieux. Je privilégie la rencontre, celle qui se crée dans la présence à soi et à l'autre. La réalisation cinématographique est une tentative de créer cette rencontre et d'y insuffler la beauté autant que la vérité. En mobilisant mon énergie créatrice, je souhaite participer à ma propre évolution et à celle des autres. » ([http://annebarth.org/Anne\\_Barth/Anne\\_Barth\\_accueil.html](http://annebarth.org/Anne_Barth/Anne_Barth_accueil.html)) ; « Si à plusieurs égards, l'art est souvent critique et politique, il demeure pour moi un lieu de relais et de rencontre [...] ». (Brossard, 2004, p. 123)

de *La nuit verte du parc labyrinthe* intitulé « capable de contourner le mot pays » qui a été tournée en studio.

Capture d'écran (a)



Cette petite séquence peut être divisée en trois parties introduites par la photographie d'Eugène Atget prise en 1921 dans le Parc Saint Cloud (Paris), photo qui a servi à la « photo-illustration »<sup>67</sup> de la couverture de l'édition trilingue aux éditions Trois. La première partie de cette séquence nous montre d'abord Brossard seule au premier plan avec, en arrière-plan, un écran où est projetée la photo d'Atget (cf. capture d'écran b). Puis dans un second temps, Brossard avance un petit peu et la caméra recule pour faire apparaître trois femmes auxquelles Brossard s'adresse (cf. capture d'écran c). Au même moment, le spectateur aura noté que, sur l'écran en arrière-plan, deux photos identiques à la première se superposent à la photo de départ. Puis, la caméra se rapproche lentement de Brossard en faisant disparaître une à une les trois femmes, laissant notre auteure seule devant la projection superposée de la photo d'Atget (cf. capture d'écran d). La mise en scène de Barth dans cette première partie souligne l'aspect labyrinthique du texte de Brossard grâce à la superposition de la photo qui n'est plus couleur sépia comme au début de la séquence (cf. capture d'écran a) mais d'un vert nocturne évoquant le titre du texte de Brossard.

67 Brossard, 1992, p. 7.



Capture d'écran (b)



Capture d'écran (c)



Capture d'écran (d)



Dans la seconde partie, les trois femmes réapparaissent tour à tour sur l'écran situé derrière Brossard. Il s'agit, d'une part, de deux « lectrices »<sup>68</sup> (Lou Nelson et Patricia Perez) et, d'autre part, d'une « interprète en langue des signes »<sup>69</sup> (Danielle-Claude Bélanger). Tandis que Brossard récite son texte au premier plan, les lectrices-interprètes se relayent en arrière-plan pour 'traduire' Brossard. Si cela a tout l'air d'être une traduction simultanée, ce n'est pas le cas puisque *La nuit verte du parc labyrinthe* avait été publié en version trilingue (français, anglais et espagnol) en 1992, soit un an avant le court-métrage de Barth sorti en 1993. Ainsi, Patricia Perez récite dans sa traduction espagnole le même passage que celui récité par Brossard (cf. capture d'écran e) et il en va de même pour Lou Nelson<sup>70</sup> et la traduction anglaise (cf. capture d'écran f) ainsi que pour Danielle-Claude Bélanger et l'interprétation en langue des signes (cf. capture d'écran g). Puis, Brossard disparaît du premier plan qu'occupent désormais les lectrices-interprètes récitant en français à tour de rôle le texte de Brossard. La voix de Brossard est en mode off pour la récitation en langue des signes. Pour chacune des trois lectrices-interprètes apparaît une image différente sur l'écran en arrière-plan. Tout d'abord, la page de garde de l'édition trilingue de *La nuit verte du parc labyrinthe* (cf. capture d'écran h) apparaît derrière Lou Nelson. Puis, la superposition de la photo prise par Atget (cf. capture d'écran i) apparaît derrière Patricia Perez. Et enfin, c'est la couverture de l'édition trilingue (cf. capture d'écran j) qui apparaît derrière Danielle-Claude Bélanger.

68 Le terme est employé dans le générique de la fin.

69 Ibid.

70 Lou Nelson est également l'auteure de la traduction anglaise de l'édition trilingue.

Capture d'écran (e)



Capture d'écran (f)



Capture d'écran (g)



Capture d'écran (h)



Capture d'écran (i)



Capture d'écran (j)



Cette séquence est hautement symbolique d'un point de vue féministe et intermédial puisqu'on assiste, d'une part, à la réhabilitation du *sensible* et de *l'intime* prônée par Kristeva dans le cadre d'une « culture-révolte » et, d'autre part, au croisement intermédial d'un texte avec la photographie, le cinéma, l'internet et même le théâtre. Par conséquent, cette séquence va à l'encontre de certains points énoncés par Louise Carrière et Kristeva. En effet, cette séquence présente la « narration reprise par d'autres lecteurs, d'autres voix et d'autres échos de cette nuit verte » qui, d'après Carrière<sup>71</sup>, manquait au court-métrage de Barth. Cette séquence montre également que le roman n'est pas le seul terrain privilégié pour explorer et communiquer ce sensible, contrairement à ce que Kristeva soutient dans *Sens et non-sens de la révolte*, et que les technologies peuvent s'opposer à « la société robotisante et spectaculaire »<sup>72</sup> si elles sont utilisées à bon escient. Enfin, la troisième partie de notre extrait nous présente Brossard au premier plan et son reflet qui se demultiplie sur l'écran en arrière-plan comme s'il s'agissait du reflet infini d'un miroir. On peut interpréter ce jeu de reflets comme le symbole de l'extension du message féministe et lesbien de Brossard par la diffusion de ses livres, par leur traduction et par leur prolongement médial à la radio, en cassette VHS, en CD-Rom et sur le net.

71 1994, p. 27.

72 Kristeva, 1998, p. 17.

*Capture d'écran (k)*

Avec ce labyrinthe d'images, ce palimpseste de mots et cet écho de voix féminines, féministes et lesbiennes dans différentes langues, le court-métrage d'Anne Barth s'inscrit parfaitement dans la pensée brossardienne. Quant à la participation de Brossard à ce court-métrage, elle fait d'elle une femme de son temps qui en fait l'expérience au présent. Brossard est une femme du présent qui a su et sait utiliser la (r)évolution médiatique pour sa révolution féministe sans toutefois oublier de rester « en état constant de vigilance »<sup>73</sup> à l'heure où le virtuel prend le pied sur la réalité. Consciente du danger de la « culture de l'image » dénoncée par Kristeva (1996), la Brossard inquiète et vigilante du XXI<sup>e</sup> siècle s'interroge sur l'avenir. Et c'est sur son interrogation que nous souhaitons clore cette étude :

[...] à quoi ressemblera la vie des pensées si la littérature continue de fuir par le trou des technologies pour aller se heurter contre continents et paysages numériques ?<sup>74</sup>

## Bibliographie

### Littérature primaire et littérature secondaire

Bachand, Denis : « Hybridation et métissage sémiotique. L'adaptation multimédia-tique », dans ASSA Applied Semiotics Sémiotique Appliquée, vol. 4, n° 9, 2000, pp. 55-64. En ligne : <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No9/Vol4.No9.Bachand.pdf>

73 Brossard, 2004, p. 14.

74 Brossard, 2004, p. 63.

- Bachand, Denis : « Du roman au cédérom. Le désert mauve de Nicole Brossard », dans Larouche, Michel (dir.) : *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, 2003, pp. 43-53.
- Beauquis, Corinne : « Picture Theory : La dimension de l'utopie dans l'image brossardienne », dans *AgorA : Online Graduate Humanities Journal*, 2009. En ligne : <http://www.humanities.ualberta.ca/agora/articles.cfm?ArticleNo=118>
- Brossard, Nicole : *Sold-out. Étreinte-illustration*, Montréal, 1973a.
- Brossard, Nicole : *Mécanique jongleuse*, Paris, 1973b.
- Brossard, Nicole : *French Kiss. Étreinte-exploration*, Montréal, 1974.
- Brossard, Nicole : « L'écrivain », dans Coll. *La nef des sorcières*, Montréal, 1976.
- Brossard, Nicole : *The Story So Far 6/Les stratégies du réel*, Toronto, 1978.
- Brossard, Nicole : *Amantes*, Montréal, 1980.
- Brossard, Nicole : *Picture Theory. Théorie-fiction [1982]*, Montréal, 1989.
- Brossard, Nicole : « La traversée des inédits », dans Royer, Jean (dir.) : *Écrivains contemporains. Entretiens 2 : 1977-1980*, Montréal, 1983, pp. 22-31.
- Brossard, Nicole : *Journal intime*, Montréal, 1984.
- Brossard, Nicole : *La lettre aérienne [1985]*, Montréal, 1988.
- Brossard, Nicole : *Le désert mauve*, Montréal, 1987.
- Brossard, Nicole : *Typhon dru*, Paris, 1990.
- Brossard, Nicole : *Anthologie de la poésie des femmes au Québec (1677-1988)*, Montréal, 1991.
- Brossard, Nicole : *La nuit verte du parc labyrinthe*, Laval, 1992.
- Brossard, Nicole : *Baroque d'aube*, Montréal, 1995.
- Brossard, Nicole : *Poèmes à dire la francophonie. 38 poètes contemporains*, Paris, 2002.
- Brossard, Nicole : *Je m'en vais à Trieste, Trois-Rivières/Luxembourg/Limoges*, 2003.
- Brossard, Nicole : *Cahier de roses et de civilisation*, Trois-Rivières, 2003.
- Brossard, Nicole : *L'horizon du fragment*, Trois-Pistoles, 2004.
- Brossard, Nicole : « Fluid Arguments », dans Rudy, Susan (éd.) : *Fluid Arguments*, Toronto, 2005, pp. 77-98.

- Brossard, Nicole : *Après les mots*, Trois-Rivières, 2007.
- Brossard, Nicole : *D'aube et de civilisation. Poèmes choisis (1965-2007)*, Montréal, 2008.
- Busch, Alexandra/Linck, Dirck (éds.) : *Frauenliebe, Männerliebe: Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*, Stuttgart, 1997.
- Carrière, Louise : « Documentaires de la relève : le documentaire québécois ou la course à obstacles », dans *Ciné-Billes*, vol. 13, 1994, pp. 26-30. Consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb1124293/33886ac.pdf>
- Case, Sue-Ellen : « Eve's Apple, or Women's Narrative Bytes », dans *Modern Fiction Studies*, Volume 43, n° 3, Fall 1997, pp. 631-650.
- Conley, Katharine : « Moving into the Third Dimension: Nicole Brossard's Picture Theory », dans Forsyth, Louise (éd) : *Nicole Brossard – Essays on Her Works*, Toronto, 2005.
- Czeglady, Nina : « Gardens of Forking Paths: A Journey into the CD-ROMs of Christine Tamblin and Adriene Jenik », dans *n.paradoxa: international feminist art journal*, Volume 20, 1998, pp. 80-81.
- Curran, Berverley : « Obsessed by her reading: An interview with Adriene Jenik about her CD-ROM translation of Nicole Brossard's *Le désert mauve* », dans *Links & Letters* 5, 1998, pp. 97-109.
- Curran, Berverley : « Re-reading the Desert in Hypertranslation », dans Tchudi, Stephen/Bentley, Susan A./Lucas, Brad (éds.) : *Western Futures: Perspectives on the Humanities at the Millennium*, Reno, 2000, pp. 245-259.
- Daniel, Lisa/Jackson, Claire (éds.) : *The Bent Lens: A World Guide to Gay and Lesbian Feminism*, Crows Nest, 2003.
- Gilson-Ellis, Jools : « Get your Feminism Off my Floppy: Seedy Rooms and Technical Tales », dans Rapi, Nina/Chowdhry, Maya (éds.) : *Acts of Passion: Sexuality, Gender and Performance*, New York, 1998, pp. 95-109.
- Gould, Karen : « Nicole Brossard: Beyond Modernity or Writing in the Third Dimension », dans *Writing in the Feminine – Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Southern Illinois University & Edwardsville, 1990, pp. 52-107.
- Jackson, Claire/Tapp, Peter (éds.) : *The Bent Lens: A World Guide to Gay and Lesbian Feminism*, St Kilda, Vic., Australia, 1997.
- Kristeva, Julia : *Pouvoirs et limites de la psychanalyse I : Sens et non-sens de la révolte*, Paris, 1996.

- McIntosh, David : « Driving Mauve Desert: Borrowing, Translation and Navigation », dans Hypertext FUSE Magazine, Volume 20, n° 5, November 1997, pp. 34-38.
- Meltzer, Julia : « 17 Ways to Resharpenthe Cutting Edge », dans The Independent, July 1996, p. 27.
- Mirapaul, Matthew : « 2 CD's Retell Canadian Fiction », dans CyberTimes: The New York Times on the Web, December 4, 1997.
- Monti, Johanna : « Scrittura, traduzione e ipertesti: voci al femminile », dans Palusci, Oriana (éd.) : Traduttrici: Female Voices across Languages, Trento, 2011, pp. 321-332.
- Notard, Émilie : « Symbiose du corps et de l'écriture : le cor(ps)tex(te) dans *La nuit verte du Parc Labyrinthe* de Nicole Brossard », dans Banauch, Eugen et alii (éds.) : Apropos Canada/À propos du Canada – Fünf Jahre Graduiertentagungen der Kanada-Studien, Frankfurt a. M./New York/Wien et al., 2010, pp. 201-222.
- Notard, Émilie : « Du roman au DVD en passant par le cédérom : Nicole Brossard & Adriene Jenik à la croisée des chemins du *Désert mauve* », dans Dufault, Roseanna/Ricouart, Janine (éds.) : Nicole Brossard, Montréal, 2013, pp. 293-321.
- Siemerling, Winfried : « The visibility of the Utopian in the Work of Nicole Brossard », dans Discoveries of the Other: Alterity in the Work of Leonard Cohen, Hubert Aquin, Michael Ondaatje and Nicole Brossard, Toronto/Buffalo/London, 1994, pp. 173-204.
- Suchet, Myriam : « Traduire du français au français : proposition pour un « comparatisme différentiel », 2009. En ligne : <http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/traduire-du-francais-au-francais-proposition-pour-un-comparatisme>
- Thompson, Dawn : « Reinventing the world: Calculating the con/volutional integrals of holography in Nicole Brossard's Picture Theory », dans Writing a Politics of Perception: Memory, Holography, and Women Writers in Canada, Toronto/Buffalo/London, 2000, pp. 16-42.
- Waugh, Thomas : *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*, Montréal, 2006.
- Wittgenstein, Ludwig : *Tractatus logico-philosophicus* [1922], Frankfurt a. M., 2003.

### Internetographie

[https://www.google.de/search?q=nicole+brossard&rlz=1C1CHFX\\_deDE494DE494&aq=f&oq=nicole+brossard&aqs=chrome.0.59j60j0l3j62.6312j0&source=id=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.de/search?q=nicole+brossard&rlz=1C1CHFX_deDE494DE494&aq=f&oq=nicole+brossard&aqs=chrome.0.59j60j0l3j62.6312j0&source=id=chrome&ie=UTF-8)

<http://www.erudit.org/>

<http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/brossard-nicole-101/>

<http://levurelitteraire.com/nicole-brossard-bio/>

<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Brossard.php>

<http://www.lyrikline.org/index.php?id=162&L=0&author=nb04&show=Bio&Hash=bd08d7a789>

<http://www.youtube.com/watch?v=mrX-n0vdOs>

[http://www.youtube.com/watch?v=13\\_tfoGgI9Q](http://www.youtube.com/watch?v=13_tfoGgI9Q)

<http://www.youtube.com/watch?v=ffbaODTe9Q4&feature=related>

<http://onf-nfb.gc.ca/en/our-collection/?idfilm=12971>

<http://www.michelgoulet.ca/fr/index.htm>

[http://www.mrifce.gouv.qc.ca/portail/\\_scripts/ViewEvent.asp?EventID=11574&strIdSite=par&lang=fr](http://www.mrifce.gouv.qc.ca/portail/_scripts/ViewEvent.asp?EventID=11574&strIdSite=par&lang=fr)

<http://www.gervaisjassaud.net/books.html>

<http://www.adrienejenik.net/>

<http://onf-nfb.gc.ca/fr/notre-collection/?idfilm=3638>

<http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/afdm/3091910.html>

<http://www.lesbiana-film.com/>

<http://annebarth.org/realisations.php>

[http://amicus.collectionscanada.gc.ca/aaweb-bin/aamain/itemdisp?sessionKey=999999999\\_142&l=1&d=2&v=0&lvl=1&itm=17097245](http://amicus.collectionscanada.gc.ca/aaweb-bin/aamain/itemdisp?sessionKey=999999999_142&l=1&d=2&v=0&lvl=1&itm=17097245)

[http://amicus.collectionscanada.gc.ca/aaweb-bin/aamain/itemdisp?sessionKey=999999999\\_142&l=1&d=2&v=0&lvl=1&itm=15414674](http://amicus.collectionscanada.gc.ca/aaweb-bin/aamain/itemdisp?sessionKey=999999999_142&l=1&d=2&v=0&lvl=1&itm=15414674)

<http://projet1.chezserge.com/index.php?vSection=recherche&vOption=repertoire&vMode=parAnnee&vAnnee=1991&vCodePRD=3357&vMatricule=1336#>

<http://projet1.chezserge.com/index.php?vSection=membres&vOption=CV&vAction=view&vOutput=imprimante&zCodePRS=33>

<http://ariane2.bibl.ulaval.ca/ariane/?id=01-0310216>

<http://rennesfee.chez.com/videotitre.html>

[http://annebarth.org/Anne\\_Barth/Anne\\_Barth\\_accueil.html](http://annebarth.org/Anne_Barth/Anne_Barth_accueil.html)

<http://annebarth.org/doc/Filmographie.pdf>

<http://www.lesfilmsdelautre.com/mem/barth.html>

### **Filmographie**

Barth, Anne : La Nuit Verte du Parc Labyrinthe, Les Productions Vision-Top, 1993.

Barth, Anne : L'aura des mots, 1996.

Fougère, Myriam : Lesbiana, une révolution parallèle, 2012.

Guilbeault, Luce/Brossard, Nicole/Wescott, Margaret : Some American Feminists, National Film Board of Canada, 1977.

Jenik, Adriene : DVD Documentation of Mauve Desert: A CD-ROM Translation based upon the novel Le Désert Mauve by Nicole Brossard, 2011.

Marotte, Sylvain : Au fil des mots, Productions téridan, 2005.

Todd Hénaut, Dorothy : Les terribles vivantes, Office national du film du Canada, 1986.

### **CD-Rom**

Jenik, Adriene : Mauve desert: A CD-ROM Translation, Shifting Horizons Productions, Los Angeles, 1992-1997.



Kerstin Küchler

## Cosmos 1.0: Yves Rossets literarische Chronik aus dem Jahrzehnt der Datenautobahn

### Abstract

In his chronicle *Aires de repos sur l'autoroute de l'information* (2001) Franco-Swiss author Yves Rosset puts his hyper-nervous homodiegetic narrator on the verge of an information collapse, telling in a fragmented stream of consciousness of the continuous and ever-accelerating data flow we all are forced to process in the Information Age. With the metaphor of the "information highway rest stop", the author proposes – avant la lettre – subversive strategies of perception in the face of the latest media revolution. The following article privileges an intermedial reading of the text and connects its means of expression to artistic responses to previous media upheavals.

### Vorbemerkungen

Bereits bei seiner Entstehung bringt das Internet bekanntlich eine neue Raummetaphorik und -wahrnehmung hervor, die das *Netz* schon im Namen führt: die rhizomatische Struktur, in der Geschwindigkeit zu einer Form von allgegenwärtiger Simultanität gesteigert ist. Der Umgang mit dem Internet setzt (alltägliche) Wahrnehmungsqualitäten und -fähigkeiten voraus, die bereits in der Kunst der historischen Avantgarden ausgelotet wurden, z. B. in Formen der Fragmentarisierung oder der Collage. Es setzt aber auch Ängste frei, die sich nicht wesentlich von jener Skepsis unterscheiden, mit der bereits vergangenen Medienumbrüchen begegnet wurde, sei es das Aufkommen der industriellen Zeitungskultur im 19. Jahrhundert oder der Aufstieg des Kinos im beginnenden 20. Jahrhundert: Medien also, die einer beschleunigten Wahrnehmung Rechnung tragen.

Entgegen der gegenwärtig selbstverständlichen Erfahrungsweise mit dem Netzwerkbegriff lehnen sich die antizipatorischen und zeitgenössischen Erklärungsmodelle und Zugriffsversuche auf das Medium Internet in seinen ersten Jahren vielfach noch (oder wieder) an lineare Ordnungsmodelle an, die im Geschwindigkeitsexzess ihr größtes – je nach dem – Bedrohungs- oder Verheißungspotential entwickeln, wofür sie – nicht zufällig – vielfach eine futuristische Rhetorik aufgreifen. In diesem Sinne heißt das Internet für eine kurze Zeit (in den 1990er Jahren) *Datenautobahn*, *information highway*, *autoroute de*

*l'information*, was die anfangs eher passiven Benutzungsoptionen widerspiegelt, die sich auf das Abrufen zuvor eingespeicherter Informationen beschränken. Erst die interaktiveren Möglichkeiten des Web 2.0 „vollstrecken“ den Medienumbruch, der sich am Ende des 20. Jahrhunderts mit der Verschiebung von analogen zu digitalen Leitmedien vollzieht.

Der 2001 erschienene Text *Aires de repos sur l'autoroute de l'information* des frankoschweizer Autors Yves Rosset ist als Chronik einiger Monate im Leben eines hypernervösen Berliner Barkeepers zwischen 1994 und 1996 entworfen. Er ist insofern ein *historischer* Text, als er ein Spotlight auf die Frühphase des Internets wirft, ohne dass er das Netz direkt zum Gegenstand seines Textes macht. Jedoch problematisiert er eine Wahrnehmungssituation, die bereits im Schatten der „neuen Medien“ steht: „Des nouveaux médias qui produisent des formes qui, à cause de la vitesse de leur apparition, sont tout de suite illisibles, non reconnaissables mais si cool.“<sup>1</sup>

Der Beitrag setzt sich im Folgenden mit den intermedialen Bewältigungsstrategien auseinander, die der Text aufführt. Rosset sucht – im Rekurs auf unzählige Brüder und Schwestern im Geiste aus der Literatur-, Kunst- und Filmgeschichte – nach einer adäquaten (hyper-realistischen) *écriture* der Gegenwart, die auf eine Überschreitung und/oder Auslotung literarischer Formen hinausläuft: „Écrire une phrase en dix secondes. Chacques dix secondes faire éclater le récit, l'histoire. Exp(l)oser la littérature.“<sup>2</sup> Was dem Text ungeachtet seiner bemüht innovatorischen Ausdrucksform (und gerade wegen seines enormen intertextuellen und intermedialen Verweisrahmens) tatsächlich unterläuft, ist die Einschreibung in eine Tradition genuin literarischer Bewältigungsstrategien, wie sie Medienumbrüche spätestens seit der Romantik begleiten. Ihnen gemeinsam ist die Prekarisierung und Problematisierung des Wahrnehmungsstandpunktes, den das moderne Subjekt angesichts einer unauflösbaren Uneindeutigkeit zwischen subjektiven und kollektiven, imaginären und realen Bildern und Erinnerungen einnimmt. Dass diese Bewältigungsstrategien hier auf die Datenautobahn treffen, macht den Text zu einem seltenen Beispiel literarischer Medienreflexion der digitalen Medienrevolution. Was diese von historischen Medienumbrüchen abhebe, sei, so schreiben die Herausgeber des *Kursbuch Internet* 1998, „eine Wende innerhalb des Prozesses der Durchdringung unseres Alltags mit Medien.“<sup>3</sup> Eben

---

1 Rosset, 2001, S. 146.

2 Ebd., S. 69.

3 Bollmann/Heibach, 1996, S. 8.

diese neue Qualität der medialen „Durchdringung“ des Alltags ist Thema des hier zur Diskussion stehenden literarischen Textes.

## Anmerkungen zu Autor und Text

*Aires de repos sur l'autoroute de l'information* erschien 2001 im Westschweizer Verlag Bernard Campiche Editeur, nachdem sein Autor einen der wichtigsten Literaturpreise der frankophonen Schweiz gewonnen hatte, den von der Stadt Nyon gestifteten *Prix Georges-Nicole*, der seit 1969 alle drei Jahre an einen bislang noch unpublizierten Autor oder eine Autorin vergeben wird. Die Jury setzt sich mehrheitlich aus prominenten frankoschweizer Autorinnen und Autoren zusammen. Seit 2010 gehört ihr auch Yves Rosset selbst an. Die Editions-geschichte von *Aires de repos* ist alles andere als ungewöhnlich innerhalb des literarischen Feldes einer *littérature romande*, deren Literatursystem klein ist und eng vernetzt, und in dem sich Literatur, Literaturkritik und Literaturtheorie traditionellerweise in eigentümlich verschränkter Weise aufeinander beziehen.<sup>4</sup> Das ist deshalb erwähnenswert, weil die Rezeption des Textes unter dem Etikett einer frankophonen Literatur den Fokus nachhaltig auf die produktiven Formen einer spielerischen Sprachvermischung gelegt hat, die der Text tatsächlich offeriert, die eine „intermediale Lektüre“ allerdings in den Hintergrund rücken lässt.<sup>5</sup>

Die Formen der Hybridisierung und sprachlichen Polyphonie werden dem Autor dabei als Spezifikum der Schweizer Triglossie-Situation auslegt, als Chiffren einer sogenannten *littérature romande* angenommen, was den Schweizer Autor für Formen sprachlicher und literarischer Transgression prädestiniert.<sup>6</sup> Der Text selbst kommt dieser Lektürewise entgegen: Er ist durchsetzt mit vor allem deutschen und einigen englischen Schlagworten, Titeln, Redewendungen oder Werbeslogans, die teilweise als Übersetzung in Fußnoten erscheinen, teilweise aber auch nicht. Mitunter sind die vermeintlichen Übersetzungen selbst Teil eines literarischen Übersetzungsspiels, weil entweder die wortwörtliche Übersetzung keinen Sinn ergibt, in der Zielsprache der Kontext fehlt oder umgekehrt die Freiheit der Übersetzung weit über die Bedeutung des übersetzten Originaltextes hinausgeht.<sup>7</sup> Die Sprachmischung ist zudem in eine komplexe

---

4 Dreh- und Angelpunkt der *littérature romande* ist der gleichnamige Fachbereich an der Université de Lausanne, dem auch das *Centre de recherches sur les lettres romandes* (CRLR) angegliedert ist.

5 Vgl. dazu ausführlich: Zeender Berset, 2004 und 2010.

6 Vgl. Zeender Berset, 2004, S. 205.

7 Vgl. ebd., S. 213.

Typographie eingebunden, die einzelne Wörter oder Sätze in Großbuchstaben, Kapitälchen, mit Unterstreichung, in Kursiv- oder Fettdruck wiedergibt.

Kohärenz versucht der Text auf allen Ebenen zu vermeiden. Es fehlt jede Form einer narrativen Verkettung, kaum zwei Sätze teilen denselben Kontext, aber auch auf syntaktischer Ebene bleibt der Text vielfach elliptisch. Ein forcierter Nominalstil, Infinitivkonstruktionen und die häufige Akkumulation von Adjektiven und Substantiven erzeugen einen stakkatoartigen Stil. Eine oft – selbst in Aufzählungen – nicht existente Interpunktion wird durch eine Überstrapazierung von Frage- und Ausrufezeichen kompensiert, wodurch die Lektüre Lesende in einen permanenten Erregungszustand versetzt. Es verwundert nicht, dass der Text sich an vielen Stellen wie eine Parodie im Duktus eines futuristischen Manifests liest, teilt er doch mit diesen den Versuch, die (Wahrnehmungs-)Erfahrung von Geschwindigkeit (und/oder Lautstärke) in eine literarische Form zu übersetzen.

Sous les fenêtres des poids lourds de quarante tonnes. Et puis, une minute plus tard, n'y plus rien comprendre, car, à cause, peut-être, en tous les cas, à cause du VOLUME de la musique, ce n'est plus la paix, mais la GUERRE. La guerre du beat. BEAT IT. File !  
*Maschinenkörper, KATALYSATORKÖRPER.*<sup>8</sup>

Der Text selbst verleitet so – paradoxerweise – zu einer eher monomedialen Lektürewiese: Er fördert, scheint es, eine Fokussierung auf den Text als sprachliches Material.<sup>9</sup> Aber nicht nur auf dieser buchstäblichen Ebene breitet der Text ein umfangreiches Repertoire literarischer Ausdrucksmöglichkeiten aus. Auch hinsichtlich seiner Textverfahren spielt Rosset mit den Grenzen der Literatur, verstanden „als paradoxe Kunst“<sup>10</sup>, die sich aus allen Medien speist, wobei die bei der Lektüre ausgelösten „Vorstellungskaskaden“<sup>11</sup> hier bereits vom Ich-Erzähler vorweggenommen sind, vom Leser demnach in zweiter Instanz erfahren werden. In diesem Zusammenhang kann von Intermedialität als wahrnehmungsästhetisches und damit medienanthropologisch fassbares Phänomen gesprochen werden. Bereits im Begriff der „Mediensynästhesie“, mit dem Roloff/Mecke in den 1990er Jahren Intermedialität definieren, betonen sie das Potential „innerer Bilder“, die bei jeder Lektüre aktualisiert werden, die Traum- oder Tagtraumbildern

8 Rosset, 2001, S. 165. (Die dt. Begriffe sind in einer Fußnote wie folgt übersetzt: Corps-machine, CORPS-CATALYSEUR.) Hier und im Folgenden sind sämtliche typologische Hervorhebungen wie im Original wiedergegeben.

9 Vgl. vor allem Zeender Berset, 2004.

10 Gendolla, 2008, S. 515.

11 Ebd.

verwandt sind und die – wie im Traum – „die ständige Vermischung und Konfusion der inneren und äußeren Sinne“<sup>12</sup> zur Darstellung bringen. Auch in dieser Perspektive steht das wahrnehmende Subjekt im Mittelpunkt intermedialer Verfahren, und zwar „als variabler intermedialer Spielort, der durch eine Vielzahl von Inszenierungen, Hybridisierungen und Transgressionen geprägt ist“<sup>13</sup>. Dabei sympathisiert Roloff grundsätzlich mit einer medienanthropologischen Richtung, die das positive, spielerische Potential medialer Überlappungsprozesse (wie sie die Avantgarden verarbeiten) hervorhebt. Auch im vorliegenden Text von Rosset bleibt stets unentschieden, welchem Register die „bribes de pensées“ des schreibenden Barkeepers entspringen: einem inneren oder äußeren Repertoire, einem Thesaurus intermedialer Zitate oder dem subjektiven Erfahrungsschatz des Ich-Erzählers. Das Konzept der Originalität ist zusammen mit dem der Individualität längst Teil eines zwar im Text ironisch reflektierten, aber letztlich doch betrauten (medien-)historischen Diskurses. Statt der avantgardistischen Spielfreude dominiert bei Rosset zumindest ein Unbehagen angesichts der medialen Überflutung.

Der Text ist in drei Teile gegliedert: Im „Prologue“ befindet sich der Ich-Erzähler im Zug auf dem Weg von Berlin nach Luzern, im Sommer 1994. Der Bewusstseinsstrom, der prompt einsetzt, speist sich aus unmittelbaren Eindrücken des Reisenden, die sich mit Erinnerungsbruchstücken an das Fernsehprogramm des Vorabends verbinden, mit den Zeitungsschlagzeilen, die die Mitreisenden lesen, mit dem Blick aus dem Zugfenster auf Werbeschilder und Markennamen. Jeder Eindruck wird direkt mit dem literarischen und filmischen Vorwissen des Protagonisten verarbeitet und zu einem grundlegenden Krisenbewusstsein der westlichen Welt aufgeblasen. Am Ende des Prologs finden wir eine Art Geständnis, dass der gesamte Text auf der Niederschrift eines Notizheftes basiert, das den Protagonisten vor einem mentalen Kollaps bewahrt: Im Text heißt es: „Oui, il [le carnet, KK] est là. Mon garde-fou ! Mon déversoir ! Mon nonchaloir ! Bypass confessionnel et silencieux qui empêche que ne se désintègre complètement la relation entre moi et le monde !“<sup>14</sup> In seiner Hypernervosität bietet das *carnet* eine Möglichkeit, „de retrouver, par ce simple geste de l'écriture, un peu, un tout

---

12 Roloff/Mecke, 1999, S. 13. Volker Roloff hat in einem jüngeren Aufsatz zu „Intermedialität und Medienanthropologie“ (2008) die Perspektive geschärft, die das wahrnehmende Subjekt in den Mittelpunkt historischer Medienumbrüche und intermedialer Inszenierungsweisen stellt und besonders auf die Wechselbeziehungen zwischen dem subjektiven und kollektiven Imaginären hingewiesen.

13 Roloff, 2008, S. 19.

14 Rosset, 2001, S. 18.

petit peu de calme<sup>15</sup>. Der Text – oder die Vertextung der Gedanken – stellen also ein Kontrollinstrument oder Ordnungsprinzip zur Verfügung, um einer multi-sensorischen Informationsflut Herr zu werden.

Der Hauptteil des Textes trägt den Titel: „Datenautobahnraststätte“ und fingiert erneut ein dynamisches Raum-Zeitgefüge, indem es den Zeitraum Juni '94 bis Oktober '96 für die Aufzeichnungen angibt sowie vierzehn europäische Städte. Nicht diese bilden aber die berühmten „Raststätten“ eines offenbar mobilen Erzählers, sondern sogenannte *inserts*, die die rasende Wahrnehmungs- und Denkmaschine anhalten oder zumindest verlangsamen. Diese *inserts* sind im Text typologisch abgesetzt und stellen den höchsten Grad an Verlangsamung des Bewusstseinsstroms dar, ja sie halten ihn an. Grundsätzlich ist die Zeit im Text immer ein Jetzt, eine unmittelbare Gegenwart. Rosset erreicht das, indem der Text nichts anderes als „bribes“ aneinanderreihet, Bruchstücke, und bei keinem länger als wenige Worte verweilt. Damit ist die gefühlte Geschwindigkeit des Gedankenstroms sehr hoch, mitunter sind es bloß Wahrnehmungen, die nur vage zu Gedanken verarbeitet werden. Zudem enthält der Text so gut wie keine finiten Verben, über die sich Zeit ausdrücken könnte, die Aneinanderreihungen der Gedankenbruchstücke bedürfen, wenn überhaupt, nur Infinitive.

Bei den angesprochenen *inserts* handelt es sich um deskriptive Passagen und als solche um Formen literarischer Visualität.<sup>16</sup> „Avoir des yeux et buter sur une image, et celle-ci alors, qui s'insère entre ces mots.“<sup>17</sup> Die *inserts* beruhen auf scheinbar zufällig (vor-)gefundenem Bildmaterial, meist wird ein Ausschnitt durch einen extremen Zoom wahrgenommen: Das sind z. B. Fetzen von Werbeschildern, Aufkleber, Bonbonpapier, Fotos, Postkarten, Kassenzettel, Zeitungsschnipsel, Aufschriften auf Alltagsgegenständen, an Häuserwänden usw.

**Insert:** Un petit autocollant. D'abord une ligne noire tout en haut, puis dessous, une ellipse pointue dont la ligne lézardée trahit un dessin par imprimante bon marché. Dans l'ellipse, en minuscules, le mot <ilot> et le chiffre <13>. En dessous, sur fond noir écrit en blanc, en petites capitales, le mot <ASSOCIATION>.<sup>18</sup>

Die Geschwindigkeit der Gedankensprünge verlangsamt sich hier, hält fast an. Der Text verweilt bei einem Bild, das sich nur ganz langsam im Kopf des Lesers oder der Leserin aufbaut, wenn überhaupt. Es ist das Bild im Text, das sich der rasanten Datenverarbeitung sperrt. (Ironischerweise hat tatsächlich der

15 Ebd., S. 19.

16 Vgl. dazu Poppe, 2007.

17 Rosset, 2001, S. 25.

18 Ebd., S. 26. (Die meisten der *inserts* sind wesentlich umfangreicher.)

verzögerte Datentransfer im Fall einer langsamen Internetverbindung besonders bei der Darstellung von Bildern eine vergleichbare subversive Wirkung.)

Der Epilog trägt den trügerischen Titel: „COSMOS“. Wir befinden uns mit dem Ich-Erzähler in einem Flugzeug von Bhutan nach Kuwait und erfahren – eingebettet in unzählige weitere Informationsfetzen –, dass Cosmos der Name für eine Pflanzenfamilie ist, die in Bhutan (aber als expansive Pflanze eigentlich überall auf der Welt) wächst, quasi ein botanisches Globalisierungssymbol darstellt. Der Text endet auf dem International Kuwait City Airport, der hyperneröse Cosmonaut glaubt in einem Werbeclip der Kuwait Airways die Stimme des Propheten zu hören. Der Cosmos, den er findet, ist aber wieder literarischer Ordnung, diesmal Perec'scher Prägung. Im letzten Satz heißt es: „La vie mode d'emploi : PLEASE READ THE SAFETY CARD IN THE POCKET IN FRONT OF YOU“<sup>19</sup>.

Dass die wahrnehmungsästhetische Problematisierung mit einer fulminanten Alltags-, Globalisierungs-, Kapitalismus- und Konsumkritik einhergeht, deren Formulierung einer „klassischen“ Narration unmöglich ist und daher mit radikal „neuen“ künstlerischen Mitteln zum Ausdruck gebracht werden muss, ist nicht neu und in den letzten 200 Jahren gerade im Kontext von medialen Umbrüchen wiederholt konstatiert worden, eine Tradition, die *Aires de repos* selbstbewusst voraussetzt. Dementsprechend bilden besonders die Autoren der Moderne (Balzac, Flaubert und Proust), der Avantgarde (Duchamp, Cocteau, Man Ray) und des *nouveau roman* sowie ausgewählte „Autorenfilmer“ (Resnais und ganz besonders Godard) – dazu alles, was sich unter der Kategorie Pop in Text, Bild und Ton summieren lässt – als bewusst ausgestellte Zitate einen intermedialen Hintergrundchor, und zwar so überdeutlich und laut, dass die Stimme der Autor-Chiffre „Yves Rosset“ davor fast unkenntlich wird. Was dieser dessen ungeachtet für die Gegenwart der 1990er Jahre aber – offensichtlich – noch einmal leisten muss, ist der Versuch, mit einem genuin literarischen Textbegriff auf eine Wahrnehmungssituation zu reagieren, die sich – nach der Postmoderne – noch einmal mit der Fiktion von Linearität auseinandersetzen muss – versteckt in der Metapher der Datenautobahn.

Im Folgenden werden zunächst die monströse Intertextualität des Textes und anschließend die ihm eingeschriebene prekäre Struktur der Datenautobahn beleuchtet.

---

19 Rosset, 2001, S. 238.

## Monströse Intertextualität

Neben dem Verfahren der literarischen Visualität in den *inserts*, die eine Bild-Text-Relation produktiv generieren, bedient sich Rosset einer monströsen Akkumulation intermedialer Verweise, die kaum noch als Stilmittel bezeichnet werden kann, so überbordend ist der Text aufgefüllt mit Zitaten und Reminiszenzen einerseits, mit differenten Schriftlichkeiten andererseits. Im Medium des literarischen Textes amalgamieren sich journalistische und literarische Schreibweisen, plakative Botschaften verschiedener Werbemedien mit kombinatorischen Filmtechniken und einer flüchtigen seriellen Fernsehästhetik. Rossets Programm – *exp(l)oser la littérature* – intendiert scheinbar eine Sprengung von innen heraus, indem der Autor seinen Text mit fremden Zitaten, Titeln und Bruchstücken aus Filmen, TV-Serien, Romanen, Musiktiteln und Zeitungsschlagzeilen anfüllt, bis er sich verflüchtigt. Der literarische Text wird so vollständig überlagert, dass er selbst nur mehr ein sekundäres Ordnungs- und Verwaltungsinstrument dieses intermedialen Thesaurus darstellt, ganz so wie es die Verschriftlichung der Weltwahrnehmung im  *carnet*  des Protagonisten ist. Dieses bildet eine Kondensationsfläche, an der sich all die visuellen, akustischen und haptischen Wahrnehmungen von literarischen, filmischen, bildlichen oder alltagspraktischen Fragmenten niederschlagen und die der perzeptiven Überforderung des Ich-Erzählers Halt und Gestalt gibt. Dazwischen sind Handlungsanweisungen geschaltet, die der Ich-Erzähler an sich selbst – oder im unpersönlichen Infinitiv an den Menschen des Informationszeitalters schlechthin – stellt. („*Tourner à la pelle la merde du monde qui ne va pas.*“<sup>20</sup>) Das  *carnet* , dem die Notizen entspringen, wird so zu einer Überlebensfibel der Gegenwart.

Es stellt sich die Frage nach Ursprung und Zielrichtung des Informationskollapses, der hier verhandelt wird. Der Text suggeriert durch seine Verfahren der Fragmentarisierung, der elliptischen Rede, der Proliferation von Zitaten, er produziere ein „Abbild“ der Komplexität der Welt, deren geeignete Darstellungsweise das Ziel dieses literarischen Kosmonauten ist. („*Apprendre les mots qui servent à décrire précisément le monde.*“<sup>21</sup>) Die radikale Subjektivität der Erzählperspektive lässt auf den ersten Blick den atemlosen Bewusstseinsstrom als eine äußere Informationsflut erscheinen, die den Menschen der Informationsgesellschaft bedroht. Tatsächlich generiert  *und* verarbeitet der Gegenwartschronist in Rossets Text die Datenmenge aber selbst, die nicht zuletzt einem hohen Fernsehkonsum zuzuschreiben ist, der es ihm verunmöglich, authentische Erfahrungen

---

20 Ebd., S. 226.

21 Ebd., S. 233.



zu machen und ihn zu einer Datenverarbeitung zweiter (oder dritter) Ordnung zwingt.

Les formes du moi et du monde au fil des heures, discipline et dispersion, le temps de voir, à la télévision, zapping, un reportage sur les gangs d'Afro-Américains à L.A., zapping pur, mixed images, *Fingerbewegung*, un show pour petits-bourgeois à l'apéro lourd, du football, et ainsi de suite, les formes de la mort et de la violence. Ce qui est à prendre au sérieux. Durant une heure environ.<sup>22</sup>

Dass damit ein Leitmotiv der Moderne aufgegriffen ist, wird im Text direkt reflektiert und die künstlerischen Varianten der Verarbeitung einer proliferierenden Wahrnehmung nacheinander abgehakt bzw. in die Zitation eingeschlossen: die Proust'sche Wahrnehmungsvermittlung, der surrealistische *récit de rêve* und die *écriture automatique*, der dem *nouveau roman* entlehnte Oberflächenscan, die späten Filmverfahren von Jean-Luc Godard, Additionsverfahren der Popliteratur. All das setzt der Text voraus, all dessen bedient er sich frei und verschleiert dergestalt die Grenzen zwischen kollektivem Unbehagen und der subjektiven Überforderung eines nervlich angespannten Barkeepers.

Genau dieser Erzählertypus („être accablé, être luxueusement mélancolique, être culturellement dépité“<sup>23</sup>), dessen sensible Weltwahrnehmung in hohem Maße egozentrisch ist, bindet den Text in eine literarische Tradition ein, die ihre ersten Protagonisten in der Prosa des französischen *préromantisme* hat. Auch in Rossets Text wird ein *mal du siècle* evoziert, das ernsthaft empört und resignierend auftritt und dafür nach den richtigen Ausdrucksmitteln sucht, für das ihm die zur Verfügung stehenden „klassischen“ nicht ausreichen. Ausgangspunkt dieser Empörung scheint ein drohender Verlust der Individualität zu sein, der als ein Verlust individueller Erinnerungen, individueller Vorstellungen, individueller Lektüren empfunden wird. Die Konsum- und Globalisierungskritik bei Rosset ist in erster Linie an eine globalisierte Medienrezeption adressiert. Der gegenüber steht ein um Auflösung fürchtendes Ich, das für die alltäglichen individuellen Dramen des eigenen Lebens nurmehr auf ein kollektives Text- und Bildreservoir zurückgreifen kann, womit die Frage der Individualität des Subjekts in der Moderne in die Gegenwart der 1990er Jahre transferiert wird. „Die neuen Medien sind als intermediale Spielformen des Imaginären Zeichen einer ‚brüchig gewordenen Souveränität des modernen Subjekts‘“<sup>24</sup> Dabei stellt der

22 Ebd., S. 206. (Der dt. Begriff ist in einer Fußnote wie folgt übersetzt: Mouvement du doigt.)

23 Ebd., S. 68.

24 Roloff, 2008, S. 28.

(literarische) Text das einzige Ordnungssystem dar, über das der Autor mit der Welt fertig werden kann. Bezeichnenderweise nennt Rosset seinen Text, der die Gattungskonventionen narrativer Texte tatsächlich sehr dehnt, nicht Roman oder *récit*, sondern *chronique*.

Die Chronik, die zunächst als historiographisches Genre Überblick, Verdichtung und Zusammenhang suggeriert, offenbart ihren keinesfalls linearen und subjektiven Verwaltungscharakter in ihrer literarisch-journalistischen Form des 19. Jahrhunderts. Sie wird als literarisches Strukturmodell nicht zufällig in einem Moment entdeckt, in dem verbesserte Druckverfahren den Buchmarkt verändern und neue Massenmedien den Alltag prägen. Tagesaktuell, flüchtig, angebunden an die *petits sujets* der Alltagsnachrichten, verbinden sich in der *chronique* journalistisches und literarisches Schreiben. Das *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* definiert sie als eine zeitgenössische alltagszyklopädische Form „où se trouvent les faits, les nouvelles du jour, les bruits de la ville“<sup>25</sup>. In diesem Sinne wird sie auch bei Rosset zur idealen Form für einen Erzähler, dessen informative Überforderung auf einem drohenden Ordnungsverlust basiert. Statt einer linearen Erzählung spiegelt der Chronist seine Gegenwart in einem Kaleidoskop zeitgenössischen Materials und inszeniert sich so als Verwalter von zeit-räumlich eng gegliederten Daten.

So verstanden ist eine *chronique* eine Art der Datenverarbeitung, ein Zeitzeugenbericht, der unmittelbare Gegenwartspräsenz voraussetzt und der (nicht zwingend chronologischen) Aufbereitung und möglichen Archivierung für die Nachwelt dient. Um die Gegenwart der 1990er Jahre zu erfassen, scheint sie nur in ihrer Übersteigerung dienlich: „Documentation jusqu'à l'absurde.“<sup>26</sup> Dass Rossets *chronique* auf persönlichen Aufzeichnungen in einem Notizheft basiert, das der Ich-Erzähler immer bei sich trägt, und so zugleich die objektive Perspektive des Historiographen und die lineare Anordnung seines Materials von vornherein als obsolet erklärt, ist nur konsequent und absolut zeitgemäß.

## Prekäre Ordnungen: Die Datenautobahn

Bereits der Titel ruft unweigerlich einen prominenten Intertext entschleunigender Rebellion auf: Julio Cortázers *Los autonautas de la cosmopista*, frz. *Les autonautes de la cosmoroute*, aus dem Jahre 1983. Der Text von Cortázar stellt bekanntlich eine Art Reisebericht über eine Autofahrt dar, die der argentinische Autor zusammen mit seiner Frau, Carol Dunlop, 1982 auf der *autoroute du soleil*

25 *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1869, S. 244/3.

26 Rosset, 2001, S. 238.

von Paris nach Marseille unternommen hat; eine Fahrt, die 33 Tage gedauert hat, weil die Künstler jede der 65 Raststätten angefahren und auf jeder zweiten übernachtet haben. Entstanden ist ein Text, der poetische Stimmungsbilder, Essays, Tagebuchnotizen, Erzählungen verknüpft und von einer Art Bordbuch unterbrochen wird, das die Autobahnreise mehr oder weniger strukturiert und dem Text eine vermeintlich chronologische Ordnung einschreibt.

Der Titel, ein Wortspiel aus *autoroute* und *cosmonaute*, referiert bereits auf zwei Ordnungssysteme, die im Text wie auch im zugrundeliegenden Reiseprojekt unterlaufen werden. Der *cosmonaute* ist ein Navigator im Kosmos (im griech. Sinne verstanden als Welt, aber auch ganz allgemein als Ordnung), er ist also eine Bewältigungsfigur von Unordnung oder Chaos. Ein Autonaut ist im poetischen Sinne des Wortes, jemand, der sich selbst erkundet. Eine *cosmoroute* wäre dementsprechend ein Weg durch die Ordnung der Welt, der alles andere als geradlinig sein muss.

Die beiden Autonauten Julio Cortázar und Carol Dunlop zweckentfremden die Autobahn auf zweierlei Weise: indem sie erstens nicht ihr Geschwindigkeitspotential nutzen, sondern im Gegenteil, nur ihre Unterbrechung suchen, und indem sie sie zweitens, nicht ob ihrer Geradlinigkeit, die zwei Orte auf der kürzesten Strecke verbindet, befahren, sondern im Gegenteil, sich nur für ihre Abfahrten interessieren. Der Autobahn als ökonomische, zeit- und raumsparende, und damit politische<sup>27</sup> Metapher setzen Cortázar und Dunlop eine verzögerte, zeit- und raumverschwendende Reiseform zu sich selbst entgegen.

Auch der Titel des Textes von Yves Rosset: *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, spielt auf diese Protestform an, indem er die Raststätten, die *aires de repos*, auf der Datenautobahn privilegiert.<sup>28</sup> Die in den Text geschobenen *inserts* haben den gleichen „interstitiellen“ Charakter wie die realen Autobahnraststätten bei Cortázar und Dunlop.<sup>29</sup>

Ironischerweise sind die „<*Super-Highways der Information*>“<sup>30</sup> bei Rosset lediglich als Werbeversprechen der TELEKOM im Text präsent, das als visualisiertes *insert* den Gedankenfluss unterbricht. Die Problematik von Geschwindigkeit und Zielgerichtetheit ist bei Rosset zwar ganz in die Wahrnehmung

27 Vgl. dazu Bickenbach/Maye, 2009, S. 49.

28 Dagegen spricht die Werbung der späten 1990er Jahre und teilweise auch die medientheoretische Kritik durchweg von den „Auffahrten“ und Anschlussmöglichkeiten auf die Datenautobahn, so vgl. auch beispielgebend Bollmann, 1996.

29 Vgl. zum Begriff des Interstitiums bei Cortázar (u. a. in Bezug auf das Autonautenbuch) Bongers, 2000, S. 40 und 191.

30 Rosset, 2001, S. 179.

verlagert und betrifft die problematische Informationsverarbeitung eines überforderten Wahrnehmungssubjekts. Die subversiven Verfahren der Verzögerung sind aber die gleichen. Und sie sind deswegen die gleichen, weil die bei Rosset antizipierte Bewegung im Internet eine scheinbar lineare ist: ein Unterwegssein auf der Datenautobahn, der man Rastplätze abtrotzen kann – imaginiert als Geschwindigkeitsstrom, den man subversiv verzögern kann. Dabei wird die Idee der Linearität an keiner Stelle in Frage gestellt: Dem Leser und der Leserin von Rossets Text steht es zwar frei, die vom Medium des Buches vorgegebene Linearität durch Sprünge in der Lektüre zu unterbrechen, ohne Gefahr zu laufen, den roten Faden, den es nicht gibt, zu verlieren, aber letztendlich vermag er/sie das nur auf der Route des vom Autor in Gang gesetzten Gedankenflusses. Narrative Abzweigungen, simultane Alternativgeschichten, Leserinterventionen – wie sie Hypertexte ermöglichen – sind in Rossets literarischem Bericht von der Datenautobahn nicht möglich.

Auf der Datenautobahn stellt sich die Bewegung weniger als räumliches Problem dar, denn als zeitliches: Schnelligkeit und Gleichzeitigkeit bilden bei Rosset das Wahrnehmungsproblem für den Ich-Erzähler und entsprechend reagiert er auf den Informationsüberschuss. Die Datenautobahn ist eine Metapher der Frühphase des Internets, bevor Meeres- und Wassermetaphern den Irrglauben an Geradlinigkeit endgültig beseitigen. Seitdem ist das Internet keine Straße mehr, sondern ein Netz, das eine Informationsflut birgt oder eine Datenflut, auf der gesurft und navigiert wird. Das Internet hat eine ganz eigentümliche Metaphorik der Ordnungsbewältigung hervorgebracht, die an eine biblische Bildwelt anknüpft, wie sie Momente medialer Umbrüche, die mit Umbrüchen in der Wissenskultur und -verwaltung einhergehen, immer schon hervorgebracht haben.<sup>31</sup>

Der Unterschied zwischen Netz und Autobahn weist aber auch auf ein (nicht zuletzt politisch und ethisch) differentes Verständnis dessen hin, was als Informationsgesellschaft verstanden wird.<sup>32</sup> Die lineare Datenautobahn deutet dabei als Einbahnstraße eher in eine Richtung, die Vilém Flusser als „Bündelung“ bezeichnet hat und damit in Richtung einer „gleichgeschalteten, totalitären Massengesellschaft“, das Netz und seine Möglichkeiten zur „Vernetzung“ dagegen in die Richtung einer „utopischen Informationsgesellschaft, worin wir einander verwirklichen können“<sup>33</sup>. Auf die Kehrseite der Autobahnmetaphorik macht auch bereits 1995 eine sozialwissenschaftliche Studie des WZB aufmerksam:

---

31 Zur Geschichte der Internetmetaphorik vgl. Bickenbach/Maye, 2009, Kapitel 1 und 5.

32 Vgl. dazu Flusser, 1996.

33 Ebd., S. 20.

Die Datenautobahn wirke „als Wahrnehmungsfilter gegenüber der netzartigen Kommunikation, deren Inbegriff nicht Transfer und Distribution, sondern Dialogizität und Soziabilität sind.“<sup>34</sup>

Wenden wir uns wieder Rossets Text zu, ist auffällig, dass der Ich-Erzähler (gerade als Barkeeper) kaum ‚vernetzt‘ ist. „*Ich habe kein soziales Leben. Enfermement volontaire.*“<sup>35</sup> Die Informationsflut wird vom Ich-Erzähler konsumiert (und an den Leser und die Leserin weitergereicht), aber ohne jede Querverbindung im Sinne eines Dialogs, eines Austauschs, einer Intervention durch einen anderen. Es gibt keine weitere Wahrnehmungsinstanz und also auch keinerlei äußere Störung des *stream of consciousness*. Der Text verschlingt vorgefundene Informationen. Die Informationsübermittlung erfolgt – widerspruchslos – in nur eine Richtung und vor allem ungeteilt.

## Fazit

Yves Rossets *Aires de repos sur l'autoroute de l'information* verblüfft insofern, als er eine an permanenter Onlinepräsenz geschulte Wahrnehmungssituation dokumentiert, bevor es das Web 2.0 mit seiner gesteigerten „Durchdringung des Alltags“ tatsächlich gibt. Der literarische Text reflektiert eine medienhistorische Schnittstelle, wie sie sich unumkehrbar und nur kurze Zeit in den 1990er Jahren darstellt. Mit der Metapher der Datenautobahn ist bei Rosset tatsächlich lediglich eine Beunruhigung über das erfasst, was auf die Welt und den Ich-Erzähler zukommt, der von einer (vorerst analogen) Informationsflut mitgerissen wird, deren problematischste Kategorie für ihn die Geschwindigkeit darstellt. Aufgelöst versucht der Ich-Erzähler von dieser „autoroute de l'information“ herunterzukommen, indem er reichlich nostalgisch mit dem Zug und einem Notizheft durch Europa reist und einen vom *mal du siècle* affizierten stockenden *stream of consciousness* zum Kernstück einer Kritik und Chronik der Gegenwart macht. Seine literarischen Ausdrucksmittel – Fragmentarisierung, Visualisierung, Collage, Mehrsprachigkeit – zeugen nicht nur von einem bewussten intermedialen (Verweisungs-)Spiel mit Originalität und Autorschaft, sondern verknüpfen und antizipieren auch die beiden Seiten digitaler Nautik: gefräßiger Medienkonsum und hohe Medienkompetenz.

Gerade dann, wenn Rossets *chronique* die Datenautobahn zu verlassen glaubt, an den Raststätten, die er ihr abtrotzt, gelingt ihr bisweilen ein tatsächlich

34 Canzler/Helmers/Hoffmann, 1995, S. 23.

35 Rosset, 2001, S. 141. (Kursivierung im Original. Der dt. Satz ist in einer Fußnote wie folgt übersetzt: „Je n'ai pas de vie sociale.“)

intermediales Kunststück, das auf die Möglichkeiten der Simulation sämtlicher Medien durch das Universalmedium Internet<sup>36</sup> hindeutet.

Für sein Spotlight auf die kurze Zeit, als das Internet noch als „Datenautobahn“ einen Medienumbruch ankündigt, gilt im Grunde, was bereits für den *auteur-chroniqueur* des 19. Jahrhunderts gilt:

*Les chroniqueurs* sont les photographes reproduisant par tous les temps la société prise sur le fait. Ils amusent, à l'heure où ils écrivent, un grand nombre de lecteurs passionnés pour leurs cancons de chaque jour ; mais ils amuseront bien plus encore les curieux de l'avenir, qui, sous l'originalité de ces indiscretions rapides, retrouveront la physionomie intime d'une époque disparue.<sup>37</sup>

## Literatur

- Bickenbach, Matthias/Maye, Harun: Metapher Internet. Literarische Bildung und Surfen, Berlin, 2009.
- Bollmann, Stefan: „Auffahrten auf die Datenautobahn“, in: Ders. (Hg.): Kursbuch Neue Medien. Trends in Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Kultur, Mannheim,<sup>2</sup>1996, S. 243-249.
- Bollmann, Stefan/Heibach, Christiane: „Vorwort“, in: Dies. (Hg.): Kursbuch Internet. Anschlüsse an Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Kultur, Mannheim, 1996, S. 8-11.
- Bongers, Wolfgang: Schrift/Figuren. Julio Cortázar's transtextuelle Ästhetik, Tübingen, 2000.
- Canzler, Weert/Helmers, Sabine/Hoffmann, Ute: Die Datenautobahn. Sinn und Unsinn einer populären Metapher, Schriftenreihe/Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, Forschungsschwerpunkt Technik – Arbeit – Umwelt, Abteilung Organisation und Technikgenese, Berlin, 1995.
- Cortázar, Julio/Dunlop, Carol: Les astronautes de la cosmoroute ou un voyage intemporel Paris-Marseille, Paris, 1983.
- Flusser, Vilém: „Verbündelung oder Vernetzung?“, in: Bollmann, Stefan (Hg.): Kursbuch Neue Medien. Trends in Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Kultur, Mannheim,<sup>2</sup>1996, S. 15-23.

36 Vgl. Paech/Schröter, 2008, S. 10.

37 Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, 1869, S. 251/3.

- Gendolla Peter: „Konditor! Konditor! – Konditor!“ Zur Auflösung intermedialer Differenzen im Simulationsraum“, in: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): Intermedialität analog/digital, München, 2008, S. 509-520.
- Larousse, Pierre: Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, Bd. 4, Paris, 1869.
- Mecke, Jochen/Roloff, Volker: „Intermedialität in Kino und Literatur der Romania“, in: Dies. (Hg.): Kino(ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur, Tübingen, 1999, S. 7-22.
- Paech, Joachim/Schröter, Jens: „Intermedialität analog/digital – ein Vorwort“, in: Dies. (Hg.): Intermedialität analog/digital, München, 2008, S. 9-12.
- Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen, Göttingen, 2007.
- Roloff, Volker: „Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen“, in: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): Intermedialität analog/digital, München, 2008, S. 15-29.
- Rosset, Yves: Aires de repos sur l'autoroute de l'information, Genf, 2001.
- Zeender Berset, Muriel: Écrire entre les langues littérature romande et identités plurielles, Genf, 2010.
- Zeender Berset, Muriel: „Phénomènes d'hybridation dans la littérature romande. Écriture du discontinu dans Aires de repos sur l'autoroute de l'information (2001), chronique d'Yves Rosset“, in: Baumberger, Christa (Hg.): Literarische Polyphonien in der Schweiz – Polyphonies littéraires en Suisse, Bern u. a., 2004, S. 205-220.





Giorgio de Vincenti

# **Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft: der kulturelle Hintergrund von Audiovisualität und Intermedialität in den zeitgenössischen Künsten**

## **Abstract**

This contribution shows how contemporary arts interact in an intermedial approach that combines the competences and languages of the different arts, formerly separated in distinct universes.

This convergence of art, culture, humanities and hard sciences is reflected especially in the domains of architecture, urbanism, visual arts and video art, as well as in the concrete fields of intervention and political initiatives, dealing with anthropology, ecology, reflections on sustainability and the cultural and environmental heritage of the different countries in the world.

In this sense, the convergence of arts opens a dialogue that enables human beings to find a new unity within themselves. An emblem of this development is the revaluation of the dimension of the “small,” a return to concrete and sensual materials and a new connectivity characterizing the intermediality that is constitutive of the contemporary arts.

Der vorliegende Beitrag versucht ein Bild zeitgenössischer audiovisueller Kunst zu entwerfen und nimmt dabei drei Themen in den Blick:

- a) den aktuellen Zustand des *Expanded Cinema* und dessen Beziehung zu den visuellen Künsten;
- b) die Verbindungen, die sich heute zwischen audiovisuellen Verfahren und Formaten sowie Architektur und Städtebau ergeben; sowie
- c) die Aufwertung des sinnlich-konkret Erfahrbaren und der Dimension des ‚Kleinen‘<sup>1</sup>, wie sie im Fortlauf des Beitrags noch näher erörtert werden wird.

Ihren Niederschlag finden die Tendenzen, die hier skizziert werden sollen, zum einen darin, dass die vom Internet geprägte Terminologie sich auch auf andere

---

1 Die Hervorhebung wurde aus dem Original übernommen und wird für den weiteren Textverlauf beibehalten. (Anm. d. Übersetzerin)

Bereiche des Lebens überträgt und dadurch eine wachsende Vernetzung befördert, die sowohl den Bereich der Kunst als auch der Massenkultur erfasst. Man denke hier beispielsweise an die Rolle sozialer Bewegungen oder an die Intensivierung der zwischenmenschlichen Beziehungen, die das Netz anreizt, ohne jene jedoch gänzlich ersetzen zu können. Zum anderen treten sie in einen Gegensatz zur Dominanz des Virtuellen, die in Studien der neunziger Jahre des zurückliegenden Jahrhunderts ein wiederkehrendes Thema war.

Zielstellung des Beitrags ist es schließlich, den kulturellen Hintergrund zu skizzieren, der diese Tendenzen und Veränderungen hervorbringt, und zugleich aufzuzeigen, inwiefern jener prädestiniert ist, dem Menschen zu einem neuen Gefühl der Einheit zu verhelfen, das diesen mit sich selbst und den ihn umgebenden Strukturen in Einklang bringt. Besondere Aufmerksamkeit soll dabei dem Umstand beigemessen werden, dass sich audiovisuelle Formate, ebenso wie die aktuell präferierte Form der Kommunikation via Internet, durch ihre Eigenschaft auszeichnen, unterschiedliche Elemente zu verknüpfen und miteinander zu vernetzen. Sie schreiben sich damit auch in das Verhältnis von Geisteswissenschaft und Naturwissenschaft ein, das heute stärker denn je durch den Aspekt der wechselseitigen Durchdringung der Disziplinen und Felder bestimmt wird und damit jenem Bedürfnis nach Ganzheitlichkeit Ausdruck verleiht.

### ***Expanded Cinema* und visuelle Künste: die Videokunst**

Zunächst lässt sich beobachten, dass das zeitgenössische Kino unter vielfältigen Gesichtspunkten einen erhöhten Grad an Heterogenität aufweist: sei es auf Ebene der Träger (Filmstreifen, elektronische und digitale Datenträger), der Produktionsweisen (große, mittlere oder kleine Produktionen, Independent-Cinema), der Genres (Fiktion, Dokumentarfilm, Videokunst, häufig miteinander verflochten), der verwendeten Techniken (der Realität entlehnte Aufnahmen, Trickfilm, digitale Darstellung) oder der Dauer (von einigen Minuten bis zu mehreren Stunden). Es zeigt sich, dass das *Expanded Cinema*, wie es vor vierzig Jahren von Gene Youngblood vorausgesagt wurde, sich heute mit einer Performativität und Pervasivität realisiert, die vor der Ankunft des Internets nur schwer vorstellbar war. Der allgemeine Zugang zur internetbasierten Kommunikation hat sowohl im Bereich des Kinos als auch audiovisueller Formate im Allgemeinen entscheidende Konsequenzen nach sich gezogen, die sich auf der Ebene der Sprache sowie auf struktureller Ebene niedergeschlagen haben. So ist ein kultureller Rahmen entstanden, der sich durch eine Hybridisierung der Ausdrucksformen und eine Omnipräsenz audiovisueller Verknüpfungen auszeichnet, die – wie wir sehen werden – in ihren fortgeschrittenen Formen dazu

beitragen können, nicht nur die innerhalb jener Formate widergespiegelte Welt (die verschiedenen Geographien, Kulturen, die Gesellschaft auf globaler Ebene), sondern auch die dazu verwendeten Darstellungsmittel (Filmstreifen, elektronische, digitale Quellen) einer tief gehenden Befragung zu unterziehen.

Die Pervasivität des *Expanded Cinema* spiegelt sich nun insbesondere in den Aufnahmemodi wider, so zum Beispiel in der wachsenden Beliebtheit von Video-on-Demand-Formaten sowie in den auf YouTube ausgestrahlten Sendeformaten, zu denen das von Spike Lee geleitete *Babelgum Online-Filmfestival* und das *Your Film Festival* der Filmfestspiele 2012 in Venedig zählen, oder auch im über Streaming empfangbaren Web-Theater ‚Sala Web‘, das in der Sektion ‚Orizzonti‘ jener Filmfestspiele sein Debüt feierte. Sie findet ihren Widerhall jedoch auch in technischen und sprachlichen Innovationen sowie in neuen Themen, die in die Realisierung audiovisueller Formate einfließen.

Vergleicht man jene Formate mit anderen Ausdrucksformen – von den visuellen Künsten bis zur Architektur –, so lässt sich weiterhin festhalten, dass audiovisuelle Verfahren heute eine außergewöhnliche Verbreitung aufweisen und auf andere Künste, insbesondere die Malerei und die Bildhauerei, ausstrahlen. Dies äußert sich unter anderem in einer zunehmenden Einbindung photographischer und kinematographischer Verfahren, die für das jeweilige künstlerische Format nutzbar gemacht werden. Zugleich zeichnen sich audiovisuelle Formen durch das unbegrenzte Archiv an Materialien ab, auf das sie rekurrieren können – ein Umstand, der sich besonders in einer zunehmenden Inanspruchnahme aller Sinne, vom Seh- und Gehörsinn bis zum olfaktorischen und gustativen Erleben, offenbart.

Zu Beginn des neuen Jahrtausends hat sich in den visuellen Künsten die auch im vergangenen Jahrhundert präsenste, jedoch noch nicht mit einem solchen Nachdruck gegenwärtige Tendenz verfestigt, über die Grenzen, welche die traditionellen materiellen Bedingungen den Sprachen der Malerei und der Bildhauerei setzen, hinauszugehen, um das bewegte Bild in all seinen Formen zu verarbeiten und zu integrieren. Die Anzahl der Künstler, die sich dieser Aufgabe widmen, ist Jahr um Jahr gestiegen, so dass die Videokunst prozentual gesehen zu einer beträchtlichen Stimme im gesamten Kontext künstlerischer Ausdrucksformen angewachsen ist. Betrachtet man dabei die historische Entwicklung der Videokunst, so lassen sich zwei Phasen isolieren, in denen jeweils unterschiedliche Zielsetzungen im Vordergrund standen. Die Anfangs- und Konsolidierungsphase war geprägt durch die Arbeit jener Künstler, die heute als Wegbereiter der Videokunst betrachtet werden und deren gemeinsamer Nenner die Suche nach Schnittpunkten zwischen den Künsten und der Technik war. Es handelt sich dabei um Künstler, die sich unterschiedlichster Formsprachen bedienen:

Wolf Vostell (der aus der Malerei, der Bildhauerei und der Fluxus-Bewegung schöpft), Nam June Paik (Musiker, Komponist), Steina und Woody Vasulka (Gründer und Leiter eines Ateliers, das sich noch heute mit den Spezialeffekten des Mainstream-Kinos aus Hollywood auseinandersetzt), Jasia Reichardt (die mit der 1968 am Institute of Contemporary Arts in London kuratierten Ausstellung *Cybernetic Serendipity* die Überlegungen zu möglichen Schnittstellen zwischen den visuellen Künsten und der Kybernetik forcierte), Elaine Sturtevant (deren Quellen Malerei und Bildhauerei sind), Gianni Toti (der sich von Poesie und Film inspirieren lässt), Robert Cahen und Michel Chion (die sich beide der Musik bedienen), Godfrey Reggio (dessen Ausgangspunkt das Kino darstellt), Vito Acconci (dessen Kreationen sich aus Poesie und Architektur speisen), Bruce Nauman (der Mathematik und Physik sowie Bildhauerei und Photographie als Fluchtpunkte seines Schaffens wählt), Gary Hill (der auf die Bildhauerei rekurriert), Mario Sasso (dessen Wirken sich an Malerei und Grafik orientiert), Bill Viola (der eine Brücke zu den Visual and Performing Arts schlägt) oder Studio Azzurro (deren künstlerisches Material die neuen Medien und Technologien sind). Auch wenn jene Liste durchaus noch nicht vollständig ist, so sieht man doch, dass das, was jene Künstler antrieb, was ihnen am Herzen lag, die Einsicht in die Notwendigkeit war, Schranken zu durchbrechen, die Grenzen zwischen den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen zu überwinden, um zum Kern des künstlerischen Wirkens selbst und jeden möglichen Wirkens, sei es menschlicher, natürlicher oder kosmischer Natur, vorzudringen: dem Prinzip der Energie. Dies entspricht auch der Leitlinie der Formsuche, die das zwanzigste Jahrhundert geprägt hat – denken wir nur an die historischen Avantgarden, allen voran die literarischen und darstellenden, und an die verschiedenen Bewegungen, die diese begleitet haben oder ihnen gefolgt sind; sei es in der Musik (von der Zwölftonmusik zur konkreten Musik, vom Jazz zum Rock, zur World Music), im Bereich des Theaters (vom absoluten Theater zum epischen Theater, von der Methode zum Körpertheater), des Kinos (von der Organizität zum modernen Stil) oder der Architektur (vom Bauhaus-Stil zum corbusianischen Menschen sowie zum Rationalismus in seinen zahlreichen Formen).

Die zweite Phase der Videokunst – diejenige, die am kürzesten zurückliegt und sich zu Beginn dieses Jahrhunderts konsolidiert hat – findet ihren Ausdruck nun in einem etwas weniger einheitlichen und, um es so zu sagen, intellektuell souveränen Gegenstand: in der Arbeit an (natürlichen und kulturellen) Materialien, die auf ein radikales Neudenken der Audiovision und ihrer gesellschaftlichen Funktionen abzielt. Um dies näher zu veranschaulichen, wollen wir uns in der Folge verschiedene Beispiele anschauen, die weibliche Künstler, also Künstlerinnen, in den Blick nehmen; zum einen, da die Sensibilität jener Künstlerinnen

im Einklang mit einem für unsere Betrachtungen relevanten Aspekt steht, zum anderen, da ein besonderes Charakteristikum dieser neuen Phase der Videokunst die starke Präsenz eines weiblichen Diskurses ist.

Die Installation *Nirvana*, die 1997 von Mariko Mori auf der *Biennale Arti Visive di Venezia* präsentiert wurde, stellt ein 3-D-Video dar, das in einen kleinen Saal projiziert wird. Mariko löst sich als eine Art Geisha-Madonna von der Leinwand und schwebt in der Luft, umgeben von Federn und einer Schar Bodhisattvas, kleiner, nach Erleuchtung strebender Wesen, die auf den Zuschauer zuzudriften scheinen, während der Saal sich mit Geräuschen und Düften anfüllt: ein Eintauchen in eine Umgebung, die nicht nur aus Tönen und Licht, sondern auch aus olfaktorischen Sinneseindrücken besteht.

Die Finnin Eija-Liisa Ahtila ist bereits seit einigen Jahren Urheberin von Werken, die dem Kino zugeschrieben werden können, die zugleich aber auch sehr gewagte Formen der Videokunst darstellen – wie zum Beispiel *Consolation Service* (1999), ein Video von 23 Minuten, das im Cinemascope-Verfahren auf zwei separate Leinwände projiziert wird. Ohne Auflösung der Kontinuität wird dabei über Inszenierungsmomente, die direkt der Situation entsprungen scheinen, sowie über die Identifikation des Zuschauers mit der Betrachtungsperspektive der Protagonisten eine besondere Rezeptionssituation geschaffen: ein visionäres Erleben, das dem Alltäglichen entspringt – so wie es für gewöhnlich in den Werken Ahtilas geschieht, in denen sich Erwartung, Alltäglichkeit, Vitalismus und Magie vermischen und den Sinn in einer Suspension anwachsen lassen, die eine eindringliche Befragung der weiblichen Identität in Gang setzt.

Die Video-Installation *Turbulent* der in New York lebenden und arbeitenden Iranerin Shirin Neshat strukturiert sich um die Thematik der Ausgrenzung von Frauen, die von einer materiellen Konkretheit der Szenerie, von Tönen, Geräuschen und Worten getragen wird. Auf zwei Bildschirmen, die einander gegenüberliegen, kontrastiert der Gesang eines Mannes, der mit dem Rücken zu einem ihm zugewandten männlichen Publikum steht, mit dem sich anschließenden Gesang einer Frau, die – in Schleier und Dunkelheit gehüllt – vor einem leeren Saal steht und von der Kamera in ihren Bewegungen flankiert wird. Durch die nuancierte Instrumentation der Bilder und Töne entwickelt *Turbulent* einen weiblichen Diskurs, der einen alten Schmerz reformuliert und in seiner sinnlichen Erfahrbarkeit einen der neuralgischen Punkte darstellt, die in diesem Beitrag erörtert werden sollen.

Auch die Video-Installationen der Schweizerin Pipilotti Rist sondieren das Universum des Weiblichen, nicht selten in großen Dimensionen, wie zum Beispiel in jener Installation, die sie 2005 für die *Biennale Arti Visive di Venezia* in der ehemaligen Kirche San Stae sul Canal Grande realisiert hat. Die kunstvoll

verzierte barocke Decke der Kirche wurde dabei in eine große Leinwand verwandelt, auf der sich die bewegten Bilder des Videos *Homo sapiens sapiens* abzeichneten: nackte weibliche Figuren, mit Blumen und Pflanzen in einem heiter-vergnügten sexuellen Hymnus verschmolzen, in dem die Natur einen Kontrapunkt zur Geistigkeit des Ortes bildet. Auch hier erweist sich das Element des sinnlich-konkret Erfahrbaren als Ausgangspunkt einer Ablösung des Sinnes in Richtung einer magischen, provokanten, aber auch feingesponnenen Phantasie.

Die zweikanalige Videoprojektion *Orbite rosse* (2007) der Paduanerin Grazia Toderi<sup>2</sup>, die in einer Dauerschleife wiederholt wird, ist gänzlich in einen nächtlichen Kosmos aus verschiedenen realen Landschaften in tiefem dunkelroten Schein eingebettet, dessen Lichter – Siedlungen, Straßen und Industriegebiete – eine bildschöpferische Bewegung vollführen, indem die Landschaften sich in einer Art doppelten Himmelskarte auflösen und schließlich wiedererstehen. Zwei große, nebeneinanderliegende Leinwände halten den Zuschauer im Spiel der Lichter gefangen und nehmen ihn auf die Reise in ein zugleich sehr konkretes, aber auch mysteriöses Universum mit – in eine galaktische Räumlichkeit, die von sich bewegenden Lichtern durchquert wird und in sphärische Musik eingetaucht ist. Durch ihre emotionale Ausdruckskraft erinnern die Videos Toderis einmal mehr daran, mit welcher Tiefgründigkeit die Wahrnehmung unserer alltäglichen Erfahrung widerhallen kann.

Ein anderes hilfreiches Beispiel sind die Arbeiten der Koreanerin Haegue Yang, der es auf einzigartige Weise gelingt, räumliche Umgebungen und Landschaften mit Hilfe von Haushaltsgegenständen wie Rollläden, Lampen oder auch Herden zu erschaffen. Flankiert werden die so gestalteten Ensembles bisweilen durch Videos sowie durch natürliche Düfte, ungewöhnliche Töne und zarte Vorhänge aus Plastik oder Metall, die als Rollläden konzipiert und verschiedentlich angeordnet sowie miteinander kombiniert sind. Sie stellen eine Art heimisches Labyrinth dar und skandieren den Raum, indem sie einen suggestiven Rhythmus der Meditation erzeugen und ein Nachdenken über die Orte des Alltäglichen und deren psychologische Valenzen anreizen.

Auch wenn sich an dieser Stelle noch viele andere Künstlerinnen und Künstler anführen ließen<sup>3</sup>, wollen wir bei einem letzten Beispiel verweilen: dem des

---

2 Toderi erhielt 1999 den Goldenen Löwen für den besten nationalen Beitrag auf der *Biennale di Venezia*.

3 Als Beispiele seien hier die in Indonesien geborene und in Australien aufgewachsene Fiona Tan, die heute in den Niederlanden lebt, die Britin Tacita Dean, die Kanadierin Jana Sterbak, die Japanerin Tabaimo, der Südafrikaner William Kentridge, der US-Amerikaner Bill Viola, der Deutsche Felix Gmelin, der Chinese Yang Fudong, der

Kameruners Pascale Marthine Tayou, der in Gand in Belgien lebt und aus der Unbeständigkeit des Reisens die Bedingung seiner eigenen Kunst gemacht hat. In seiner großen Installation *Human Being* (2007) kann sich der Zuschauer zwischen verschiedenen primitiven Holzbehauungen bewegen, deren Fenster, Türen und Wände als Projektionsflächen für Videos fungieren, die das tägliche Leben in weit voneinander entfernten Ländern abbilden, von Kamerun bis Japan, von Taiwan bis Italien. Dieses zugleich archaische und technologisch geprägte Dorf scheint dabei jedoch mehr als nur eine Metapher unserer globalisierten Welt zu sein: In seiner Konkretheit und seinen politischen Bezügen bildet *Human Being* eine Art globales Dorf *en miniature*, das sich voller Leben und offener Fragen präsentiert.

Eine erste Schlussfolgerung, die wir aus diesen Beispielen ziehen können, lautet, dass die visuellen Künste heute mehr denn je von audiovisuellen Bewegungsbildern durchdrungen sind. Zudem legen die Beispiele nahe, dass der gemeinsame Kern jener jüngsten Formen der Videokunst in der Arbeit an natürlichen und kulturellen Materialien besteht, die vor dem Hintergrund eines Neudenkens audiovisueller Kategorien zu betrachten sind. Dies zeigt wichtige Parallelen zu zahlreichen Bereichen des Kinos auf, vom No Wave Cinema Amos Poes zum strukturellen Film Ernie Gehrs; von den hyperrealistischen Adaptationen Straub-Huilllets zur sinnlich-konkreten Magie Aleksandr Sokurovs; von der Zeichenkunst Miyazakis zu den Rotoskopien Ralph Bakshis und später auch Richard Linklaters, sowie selbst zur digitalen Version *Tin Tins* von Spielberg oder zu bestimmten Effekten der Animationsfilme Tim Burtons und Wes Andersons, bis hin zu den Produktionen der Pixar Studios von Disney, auf die wir hier nicht alle eingehen können. Vor allem aber zeigen sich Parallelen zu einem neuen *cinéma du réel*, das sich durch die wechselseitige Spannung von Fiktion und dokumentarischem Gestus – oftmals mit einer starken anthropologischen Komponente – und durch die Technik des situationsbezogenen Filmmens auszeichnet – ein Kino, zu dessen herausragendsten Vertretern heute eine Vielzahl außergewöhnlich produktiver Cineasten zählt, deren Filme sehr oft von herkömmlichen Distributionszirkeln ausgeschlossen sind, ungeachtet ihres Erfolges bei internationalen Filmschauen. Geben wir an dieser Stelle einigen jener Cineasten Raum, die für diese Art idealer weltübergreifender Gemeinschaft stehen: dem Philippinen Brillante Mendoza (*Lola*, 2009; *Thy Womb*, 2012), den

---

in Thailand aufgewachsene Rirkrit Tiravanija, das russische Kollektiv AES+F Group (Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky + Vladimir Fridkes), das Duo Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi sowie auch die Gruppe Platform (Mailand-Berlin) genannt.

Chinesen Jia Zhangke (*The World*, 2004; *Still Life*, 2006, *Useless*, 2007), Huang Wenhai (*Wo Men*, 2008), Wang Bing (*Le fossé*, 2010; *Three Sisters*, 2012) und Cai Shangjun (*People Mountain People Sea*, 2011), den Chilenen Pablo Larrain (*Post mortem*, 2010) und José Luis Torres Leiva (*Verano*, 2011), den Spaniern José Luis Guerin (*En la ciudad de Sylvia*, 2007; *Guest*, 2010) und Luis Galter (*Caracremada*, 2010), den Russen Andrej Zvjagintsev (*Il ritorno*, 2003) und Aleksei Fedorchenko (*Ovsyanki*, 2010), der Griechin Athina Rachel Tsangari (*Attenberg*, 2010), dem Ehepaar Laura Amelia Guzman aus Santo Domingo und Israel Cardenas aus Mexiko (*Jean Gentil*, 2010), dem Israeli Eran Kolirin (*The Exchange*, 2011), dem Samoaner Tusi Tamasese (*The Orator*, 2011), dem Thailänder Apichatpong Weerasethakul (*Syndromes and a Century*, 2006; *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti*, 2010), den Brasilianern Clarissa Campolina und Helvécio Marins Jr. (*Girimunho*, 2011), dem Italiener Pippo Delbono (*amore carne*, 2011, zum Teil mit einer kleinen Amateurkamera, zum Teil mit dem Mobiltelefon gedreht) sowie der Gruppe Zaprunder, bestehend aus David Zamagni, Nadia Ranocchi und Monaldo Moretti, deren kreative Arbeit sich um Experimente mit der Stereoskopie drehen.

## **Audiovisuelle Kunst und Architektur: die Dimension des ‚Kleinen‘, die Politik, die Vernetzung**

Im zweiten Abschnitt unserer Ausführungen wollen wir uns einigen Synergieeffekten zuwenden, die aus dem Zusammenspiel des Kinos und der anderen Künste erwachsen und dabei das Kino selbst einer tiefgreifenden Wandlung unterziehen. Das Kino durchdringt die Kunst, indem diese technologische Komponenten ins Spiel bringt und dabei zugleich eine Neudefinition der Modi und Stile des Kinos vornimmt. Vom *Expanded Cinema* wollen wir uns daher nun zum ungleich weiteren Feld der Audiovision begeben, wobei die Verflechtungen zwischen der zeitgenössischen audiovisuellen Kunst, der Architektur, dem Städtebau und der Lokalpolitik von besonderem Interesse sein sollen.

Betrachten wir die letzten Ausgaben der *Biennale veneziana di architettura*, welche auch Einblicke in internationale Trends gewähren, näher, so kristallisiert sich darin zunehmend die Tendenz, die Architektur und die damit verbundenen planerischen Bemühungen entsprechend lokaler Gegebenheiten zu modulieren, d. h. einer *architettura dal basso* mehr Raum einzuräumen. Hatte sich die Ausgabe von 2010, *People meet in Architecture*<sup>4</sup>, das erklärte Ziel gesetzt, einer

---

4 Kuratiert wurde jene Ausgabe von der Japanerin Kazuyo Sejima, die im gleichen Jahr den Pritzker-Architektur-Preis gewann.



Architektur zur Sichtbarkeit zu verhelfen, die Wohnkultur und Überlegungen zu umweltspezifischen Fragestellungen miteinander verbinden will, so ist die nachfolgende Ausgabe *Common Ground* von David Chipperfield (2012) noch einen Schritt weiter gegangen. Durch die Vorstellung lokaler Projekte, die sich der Aufgabe verschrieben haben, zwischen Bürgern und für Umwelt-Überlegungen empfänglichen Architekturbüros zu vermitteln, konnten konkrete Anlaufstellen für eine Umsetzung der angestrebten Ziele geschaffen werden. Während 2010 noch die großen Architekturbüros die Ausstellung dominierten<sup>5</sup>, zeigten sich im Fahrwasser der neuen Ausrichtung nun auch die wichtigsten nationalen Messestände vermehrt mit lokalbezogenen Initiativen: vom Pavillon der Vereinigten Staaten über den deutschen Pavillon, der sich auf die Themen der Wiederverwertung und des ressourcenschonenden Einsatzes von Materialien konzentrierte, bis zum französischen Pavillon, der das Projekt der urbanen Aufwertung eines weiten Bereichs der Pariser Peripherie, der *villes-dortoirs*, in den Fokus der Aufmerksamkeit rückte. Im Übergang von der Idee der *grands ensembles* zur Idee von *grands et ensembles* sollte die Lebensqualität in jenen Bezirken erhöht werden und der Beitrag, den lokale wirtschaftliche Initiativen dazu leisten können, aufgezeigt werden. Es sei an dieser Stelle jedoch angemerkt, dass sich die Initiativen Deutschlands und Frankreichs insofern von denen des US-amerikanischen Pavillons und verschiedenen anderen Pavillons unterschieden, als dort ein stärker regulierendes Element auf staatlicher und kommunaler Ebene zum Tragen kam.

Das Atelier Hongkongs beispielsweise stellte Möglichkeiten und Wege vor, auch auf engem Raum den Bezug zur Natur zu erhalten, und präsentierte verschiedene Wohnbeispiele, in denen Terrassen von Hochhäusern als Gemeinschaftsgärten fungieren, wo Bienenzucht betrieben oder auch Obst und Gemüse angebaut werden kann. Diese Tendenz steht beispielhaft für die Herausbildung einer neuen Sensibilität in der Beziehung zwischen Bürgern und Institutionen und zeigt sich auch in Bezug auf andere Metropolen der Erde, in denen ganze Bereiche des Zentrums in ökologischer Hinsicht neu gedacht werden. Ein Fall, der vor diesem Hintergrund von besonderem Interesse ist und ebenfalls auf der Biennale von 2012 präsentiert wurde, ist der der Wiederverwendung des Flughafens Berlin Tempelhof – eines Ortes, der im nationalen Gedächtnis eng mit dem

---

5 Man kann allerdings beobachten, dass die vorhergehende Ausgabe *Out There. Architecture Beyond Building* von Aaron Betsky (2008) mit dem Ziel gestaltet wurde, eine Architektur zu zeigen, die in der Lage ist, über das Gebäude an sich hinauszugehen und die tiefgehenden Veränderungen aufzugreifen, die sich derzeit auf globaler Ebene vollziehen.

Nationalsozialismus und dem Krieg verbunden ist. Der Ort präsentiert sich heute als bürgerlicher Raum, der von seiner ursprünglichen Verwendung entkoppelt ist und zum alltäglichen Leben der Einwohner gehört, die dort den unterschiedlichsten Sport- und Freizeitaktivitäten nachgehen, bis hin zur Kultivierung von Gärten, die als Orte der Begegnung und des sozialen Austauschs dienen.

Einen wirksamen Dialog zwischen Architektur-Experten und lokalen Initiativen hat auch die Ausstellung *Re-Architecture* befördert, die im Arsenal von Paris im März 2012 organisiert wurde. Auch dort lässt sich der Wille einer nicht zu unterschätzenden Anzahl von Architekturbüros beobachten, den realen Problemen der Zielgruppen beizukommen, die ihren Lebensmittelpunkt oftmals in den Randbezirken der Stadt haben, und das Bewusstsein für die Erhaltung des Lebenswertes der Umwelt zu schärfen. Ein Beispiel für diese enge Zusammenarbeit zwischen Bürgern und Experten, die auch Politiker miteinbezieht, finden wir heute in Italien mit der Aufwertung und Neustrukturierung der öffentlichen Räume verschiedener Stadtviertel, wie sich in Rom an Pigneto sowie am ehemaligen Marktplatz von Testaccio zeigt. Sie findet ihren Ausdruck aber auch in der Planung umweltverträglicher Gebäude, die auf den Einsatz erneuerbarer Energien, allen voran der Solarenergie, setzen, wie sich in den Projekten zeigt, die in den letzten Jahren im Rahmen des Wettbewerbs *Solar Decathlon Europe* ausgearbeitet wurden.

Auch wenn diese positiven Beispiele angesichts der Beinahe-Totalität architektonischer Eingriffe, die nach wie vor die Dimension des ‚Großen‘ zu favorisieren scheinen, ziemlich klein erscheinen<sup>6</sup>, erlauben sie uns dennoch, einige Schlussfolgerungen zu ziehen: allem voran die Feststellung, dass tatsächlich eine Nachfrage nach einer lebenswerten, nachhaltigen und umweltverträglichen Architektur existiert und dass jene, auch wenn sie bisher von institutioneller Seite unbeantwortet bleibt, weitgefächert und in den zeitgenössischen Gesellschaften durchaus verwurzelt ist; in zweiter Linie, dass dieses Bewusstsein Teil einer

---

6 Es sei angemerkt, dass die Ausstellung in Paris, von der wir gesprochen haben, in jenem Stockwerk des Gebäudes eingerichtet wurde, das den temporären Ausstellungen gewidmet war, während das erste Stockwerk die Dauerausstellung beherbergte, die sowohl die öffentlichen Projekte zeigt, die die Geschichte der Stadt und deren Wandel in den letzten Jahrhunderten geprägt haben, als auch Projekte, die aktuell vor ihrer Realisierung stehen. Wie man sich leicht vorstellen kann, handelt es sich um große Bauvorhaben, deren ausschließliche Idee es ist, der Stadt mittels monumentaler Gebäude eine gewisse Prägung zu verleihen, wobei die Interessen bestimmter wirtschaftlicher Gruppen augenscheinlich im Vordergrund stehen. Ein italienisches Beispiel dieser Jahre hierfür sind die Mailänder Bauwerke für die Expo 2015.

umfassenden Nachfrage der Bürger nach Beteiligung an den Entscheidungen ist, die sie betreffen<sup>7</sup> – eine Nachfrage nach direkter Demokratie, die in audiovisuellen Formaten und im Web ihre privilegierten Ausdrucks- und Kommunikationsformen gefunden hat.

Bevor wir aus diesen Beispielen weitere Schlussfolgerungen ziehen, möchten wir an dieser Stelle noch zwei weitere Beispiele anführen: Das erste Beispiel entstammt dem Bereich der Architektur, das zweite dem Bereich der darstellenden Künste.

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um das Projekt *Architecture as Air: Study for Château la Coste* von Junya Ishigami, das 2010 auf der *Biennale Architettura di Venezia* in einem der großen Säle des Arsenal präsentierte wurde. In diesem Werk wurde – in einer Art intellektueller Übung von außergewöhnlichem Innovationsgeist – die Definition von Strukturen im Raum problematisiert und in einer zerbrechlichen Unbestimmtheit gehalten, während der Bezug zu den Dingen der Umgebung erneuert werden sollte: Der große Saal mit den für das Arsenal typischen massiven Säulen präsentierte sich als ein augenscheinlich leerer Raum, in dem fragile weiße, fast unsichtbare Fäden, von oben nach unten sowie horizontal aufgespannt, reine Möglichkeitsfelder für eine zukünftige Architektur entwarfen, darauf ausgerichtet, wie der Künstler erklärt,

[a] giungere a un nuovo genere di trasparenza, che trascenda i concetti di luminosità e peso attraverso l'estremo indebolimento e attenuazione dei confini che danno forma agli edifici; a tal fine bisognerà pensare l'architettura come aria che ci circonda, che si espande all'infinito e riempie lo spazio [...]. Questo studio potrebbe portare una nuova qualità di trasparenza all'architettura. E questa costruzione, infinitamente trasparente, infinitamente piena, potrebbe riuscire a creare un mondo nuovo, diverso da tutto ciò che abbiamo visto sinora.<sup>8</sup>

Das zweite Beispiel sind die *Invisible Paintings* des Schweizer Bruno Jakob, die dieser mit Wasser, Berührungen, Energie, Gedanken, Luft und Licht in einem Akt der Provokation auf weißem Karton umsetzt. 2009 geht er sogar so weit, die Wände der Galerie Helmhaus in Zürich mittels Gedankenübertragung aus New York ‚anzumalen‘ – eine Provokation der Form als ‚Spur‘, welche die

---

7 Dies manifestiert sich bereits auf allen Ebenen, auch den makroskopischen, beispielsweise im Bereich der alternativen Energieerzeugung und der Emissionskontrolle, die dazu beitragen sollen, die globale Erwärmung – eines der großen Themen unserer unmittelbaren Zukunft – aufzuhalten, und wird sich noch stärker in der Gesellschaft verankern, wenn sich die internationale Kapitalwirtschaft zumindest teilweise stabilisiert hat.

8 Sejima, 2010, S. 166.

Materialien hinterlassen, und die es dem Rezipierenden überlässt, das Potenzial der Bilder in Verstehen und Erkennen umzuwandeln.

In beiden vorgenannten Fällen sehen wir uns einem Nullpunkt der Formsuche gegenüber, einem Punkt, in dem Urheber, Material und Rezipient sich im Zeichen einer grundlegenden Frage begegnen, einem Punkt, der die Möglichkeiten der Kunst und der Architektur wiederbelebt und deren Bedeutung für das materielle und geistige Leben des Publikums augenscheinlich macht, ist jenes doch seinerseits dazu angehalten, aktiv am Schaffensprozess des Werkes teilzuhaben.

Damit sind wir nun auch beim zentralen Punkt unseres Beitrags angekommen: Betrachtet man die internationale Architekturszene und die aktuellen Tendenzen der Städteplanung, so wird deutlich, dass sich in jedem dieser Bereiche eine radikale Revision der Bedeutung ihres Tuns vollzieht und dass audiovisuelle Vermittlungsformen dabei eine tragende Rolle einnehmen, indem sie nicht nur die Auseinandersetzung mit jenen Veränderungen befördern, sondern auch zu konkretem Handeln befähigen.

Die Videokunst, die ihr Augenmerk auf die konkrete Arbeit an Materialien richtet, entwickelt sich dabei in eine ähnliche Richtung wie die zeitgenössische Architektur, die wir als *architettura dal basso* definiert haben; beide werden von zwei zentralen Motiven angeregt: dem Übergang von der Dimension des ‚Großen‘ zur Dimension des ‚Kleinen‘ und dem Element lokaler Streuung. Nach einer Phase der Innovation, in der sich die Formsprachen jener Bereiche gegenseitig berühren, wird sich die Energieexplosion, die diese wechselseitige Durchdringung freisetzt, in einer unendlichen Vielfalt menschlicher Seinsweisen sowie gesellschaftlicher und geographischer Realitäten zerstreuen. Das ‚Kleine‘ läßt sich mit Bedeutung auf und tritt innerhalb eines kulturellen Netzes, das sich in seiner Grenzenlosigkeit präsentiert, in Dialog mit anderen Realitäten, die sich wiederum mit diesem Netz verbinden. Anstelle der großen sozialen Symbole sprießen spontan die kleinen alltäglichen Realitäten der Weltenbürger, entstehen neue soziale Themen in einer neuen Dimension der Kultur und der Kommunikation und schreiben sich in eine neue Form der Produktion ein, die das individuelle und gemeinschaftliche Glück über eine etwaige Gewinnoptimierung stellt. Seines symbolischen Wertes beraubt, enthüllt das ‚große soziale Signal‘ seine wahre Identität, sein wahres Wesen, das in seinem Kern – paradoxerweise – eine ökonomische (mit dem Ziel des Profits) und eine magische Qualität (mit dem Ziel einer Rückbesinnung des Menschen auf die ihm wesenseigene Güte, sei sie sozialer oder religiöser Natur) birgt – mit stillem Einverständnis jener, die glauben, dass der kapitalwirtschaftliche Freihandel die modernistische und

zukunftweisende Form der Weltwirtschaft schlechthin sei. Die neuen Weltbürger, die sich in den vorgenannten Formen der Verknüpfung von audiovisueller Kunst, Architektur und Politik ankündigen, rücken in jener universalen Solidarität von wissenschaftlicher Erkenntnis und künstlerischem Wirken enger zusammen, indem sie der alten Symbolik die richtige, nämlich metaphorische, Rolle zuweisen. Die Kultur wird ihr ökonomisches Gewand ablegen und frei werden für einen unbegrenzten und uneigennützigem Wissensaustausch.

Der Wert des ‚Kleinen‘ gegenüber dem ‚Großen‘ ist folglich kein allein nostalgischer Wert, sondern ein Wert kultureller und sozialer Neudefinition: Neben den bereits angeführten Beispielen denken wir hierbei an die „Allgemeine Erklärung zur kulturellen Vielfalt“ der UNESCO aus dem Jahre 2001; oder, bezüglich des Kinos, an die Erklärung Wim Wenders’ im Zuge seines Amtes als Präsident der EFA 2007 in Brüssel, in der die Formulierung des „Kinos der Diversität“ den Charakter des europäischen Kinos abbildet. Jener Wert des ‚Kleinen‘ ist darüber hinaus ein Wert sprachlicher Neudefinition, wie man es in den visuellen Künsten, der Videokunst, der Architektur und im Städtebau sehen kann. In Hinblick auf die neue Harmonie, die sich zwischen der Tradition der geisteswissenschaftlichen Kultur und den exakten Wissenschaften in der heutigen Zeit abzeichnet, ist er letzten Endes jedoch auch ein Wert der Tiefe, ein Wert der umfassenden Neustrukturierung aller Bereiche des Wissens und der Kultur.

Darin sind wir alle Kinder des 20. Jahrhunderts, denn jenes Jahrhundert, das von dynamischen Oppositionen wie der von ‚klein‘ vs. ‚groß‘ oder von Zerlegung und sprachlicher Neudefinition lebt, hat uns erst an den Punkt gebracht, an dem wir heute stehen. Denken wir nur an Beispiele aus den Künsten, vom Kubismus zur reinen Farbe der Fauves, von der abstrakten Kunst zum Action Painting und zur informellen Kunst, von der Pop Art zur Konzeptkunst, zum Minimalismus und zur Body-Art: eine unaufhörliche Neudefinition, die das Sinnliche, das ‚Kleine‘, das Innere, das Körperliche favorisiert; oder an Beispiele aus der Literatur, von Verlaine, Rimbaud, Mallarmé zum Futurismus, zur dadaistischen und surrealistischen Minimaleinheit, oder zu dem breiten Raum, der der Diaristik und der Briefkunst eingeräumt wird; und an Beispiele aus der Architektur, vom Bauhaus zu den Wohnzellen Le Corbusiers, bis hin zu den vielfältigen Formen der fortschrittlichsten Architektur des vergangenen Jahrhunderts; und auch an die Beispiele aus der Musik, von der Zwölftonmusik zur Konkreten Musik und darüber hinaus; sowie an das Beispiel des Kinos, das in seiner Überhöhung des Details, der ‚Realität‘ und des Technologischen sowohl in Beziehung zu anderen Künsten tritt, als auch ihm eigene Formen des Experimentierens aufgreift, von der Attraktionsmontage Eizenstejns zu den narrativen Formen des klassischen

Kinos, zum modernen Stil im eigentlichen Sinne und zum Bruch, den dieser noch heute gegenüber den Formen der klassischen *découpage* erzeugt<sup>9</sup>.

Diesen Wert des ‚Kleinen‘ und der Neudefinition aller Bereiche finden wir gegenwärtig auch auf der Ebene territorialer Gebilde (Metropolen als Mikrokosmen der Bürger in den Makrokosmen des Systems), in Politik und Wirtschaft (Nationalität vs. Überstaatlichkeit; Gründung der EU; internationale Großunternehmen gegenüber einer globalisierten Wirtschaft; kulturelle Vielfalt und Biodiversität; Nachhaltigkeit; Gemeinwohl; Wachstumsrückgang; Begrenzung; Reterritorialisierung und Pluriversalismus). Vor dem Hintergrund der Globalisierung scheint das neue Jahrtausend dabei von zwei antagonistischen Impulsen gekennzeichnet zu sein: dem uniformierenden des Kapitalmarktes, der von einem Protektionismus gegenüber den Entscheidungen mächtiger Interessensverbände und der mit ihnen im Verbund stehenden Ketten gestützt wird; und dem vielgestaltigen der kulturellen Diversität, der sich vor allem in der bewussten Entscheidung für eine andere Form des Handels äußert, frei von den autoritären Zwängen des Kapitalsystems. Im Gegensatz zu dem, was im 20. Jahrhundert – insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg – geschah, als sich diese beiden Strömungen klar voneinander abgrenzten, sind ihre Konflikte inzwischen differenzierter geworden, da die Erscheinungsformen kultureller Aktion auf den gleichen Territorien und innerhalb der gleichen Apparate jeweils entgegengesetzt interpretiert werden können. Die territorialen Gebilde bzw. die physischen Orte des Eingreifens reichen von der Stadt Mailand, deren Angesicht sich im Zuge der Expo 2015 ändern wird, bis zu den ihrer Gletscher und Schneefelder beraubten Gipfeln der Anden, die unserem Planeten für Tausende von Jahren ein bestimmtes Klima garantierten. Die Apparate sind die großen Produktionsketten der Kultur, von Architektur und Städtebau zu anderen künstlerischen Äußerungsformen, vom Buchdruck zu anderen Kommunikationsmitteln, bis hin zum Internet. Territorien und Apparate bilden heutzutage Terrains einer intensiven Auseinandersetzung, und all die Beispiele aus der Kunst, die wir in den vorangegangenen Ausführungen betrachtet haben, legen nahe, dass der Konflikt zwischen den beiden Strömungen vor dem Hintergrund der Gegensätze ‚groß‘ vs. ‚klein‘ sowie von Neudefinition und Akzeptanz des Status Quo der Diskurse und Aktionsfelder neu gedacht werden muss. Die Neudefinition der Sprache vollzieht sich dabei vor der Folie eines punktuell wiederauflebenden Diskurses

---

9 Zur Rolle des modernen Stils in der Geschichte des Kinos und zu seiner Vitalität in der zeitgenössischen audiovisuellen Kunst erlauben wir uns, auf unsere kürzlich erschienene Monographie *De Vincenti*, 2013 zu verweisen.

über jene Materialien, die für die genannten sprachlichen und künstlerischen Handlungsfelder konstitutiv sind, und ist Ausdruck einer Bejahung der Dimension des ‚Kleinen‘, während die Privilegierung der Dimension des ‚Großen‘ die Akzeptanz der alten Spielregeln bedeutet.

Eine bedeutende Rolle spielt in diesem Konflikt auch die wachsende globale Vernetzung: Die Welt erscheint heute offenkundig immer stärker miteinander verbunden, wobei audiovisuelle Formate bevorzugte Anschlussstellen jener Vernetzung bilden. Ferner befördert die für das 20. Jahrhundert charakteristische Entwicklung von Kino, Telefon, Radio, Fernsehen, Neuen Medien und Internet ein Abrücken von monodisziplinären Betrachtungen und bringt eine Intensivierung der Annäherung von geisteswissenschaftlicher und naturwissenschaftlicher Kultur mit sich. Die Aufwertung des sinnlich-konkret Erfahrbaren artikuliert sich im Element der Vernetzung, das in seiner technologischen Komponente zwar virtuell, in seinem Sitz im Leben eines jeden von uns jedoch materiell ist; sie geht daher über das künstlerische Wirken hinaus und findet Eingang in das Gebiet der Geisteswissenschaften wie auch in die Bereiche der Politik und der Wirtschaft. Auch die Intermedialität, die konstitutiv für die zeitgenössischen Künste ist, lebt von den vorgenannten Elementen und Impulsen: der Aufwertung der Dimension des ‚Kleinen‘, der Rückbesinnung auf sinnlich-konkrete Materialien, der Konnektivität.

Betrachtet man die Künste vor diesem Hintergrund näher, so scheint es angebracht, starre gattungsspezifische Einordnungen (‚die‘ Musik, ‚die‘ Literatur, ‚die‘ Malerei, ‚die‘ Bildhauerei etc.) neu zu überdenken. Auch die Annahmen, auf denen sie gründen, gilt es einer kritischen Befragung zu unterziehen, ebenso wie ihre Beziehungen untereinander, ihre innere Struktur und ihren Adressaten, den ungeteilten Menschen, der sein körperliches und geistiges Leben in der Fülle der Verfügbarkeit der Güter und in Harmonie mit seinen Mitmenschen und seiner Umgebung verbringt. Jener Synergieeffekt, der aus der Rückbesinnung auf die Dimension des ‚Kleinen‘ und auf sinnlich-konkret Erfahrbares erwächst, vermag überdies eine Bewegung anzustoßen, die wie nie zuvor die Kultur der Massen und die Erkenntnisse der zeitgenössischen Wissenschaft einander annähert (sowie auf allgemeinerer Ebene auch die elementaren Einsichten des Menschen über sich selbst und den möglichen Sinn seiner Existenz). Wir denken hier an das, was die Wissenschaftler – allen voran die Physiker und Astrophysiker – als das unendlich Große und das unendlich Kleine bezeichnen, nämlich an das Universum (oder an die Pluralität des Multiversums), an die TOE (*Theory of Everything*), an den Urknall und an Theorien zu Energie und Materie, zugleich auch an die kürzlich am CERN durchgeführten Experimente zur asymptotischen

Freiheit des Quarks, an Neutronen und Bosonen, das heißt an die fundamentalen Bausteine des Universums.

Das ist der Beginn der Zukunft: Die innovativen Akteure der Gegenwartskünste oder der avanciertesten politischen Bewegungen (in den Bereichen des Umweltschutzes, der kulturellen Diversität und des Pluriversalismus) operieren innerhalb jenes Rahmens, den die exakten Wissenschaften mit einer Präzision und Stärke skizzieren, die wenige Jahrzehnte zuvor noch undenkbar erschien; einem Rahmen, mit dem sich die Geisteswissenschaften auseinandersetzen müssen – in beständiger Spannung zur wachsenden Vernetzung zwischen den Wissensbereichen und zur Organizität des menschlichen Wesens, sowie zu den gesellschaftlichen Formationen und Milieus, in denen es lebt.

*Aus dem Italienischen übersetzt von Kristin Mlynek-Theil*

## **Kurzbibliographie**

Sejima, Kazuyo (Hg.): *People Meet in Architecture: Biennale Architettura 2010: La Biennale di Venezia*, Venezia, 2010.

Vincenti, Giorgio de: *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Roma, 2013.



## Autoren | Auteurs | Authors

**Nicoleta Bazgan**, ist Ph.D. für Filmwissenschaft mit Schwerpunkt auf dem französischen Film sowie für Gender- und Kulturstudien an der University of Maryland, Baltimore County (UMBC). Sie ist außerdem Mitherausgeberin des Journals *Contemporary French Civilization* der Liverpool University Press. Ihr aktuelles Forschungsprojekt widmet sich der Beziehung zwischen Frau und Stadt in den Bildschirmdarstellungen von Paris und nimmt das französische Kino beginnend mit den späten 50er Jahren in den Blick.

**Uta Felten**, ist Professorin für französische, frankophone und italienische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Leipzig. Ihre Forschungsschwerpunkte und Publikationstätigkeiten liegen in den Bereichen des modernen Kinos in Frankreich und Italien, des spanischen Surrealismus, der italienischen Librettoliteratur des Settecento, der Genderdiskurse in der Romania sowie der Proustforschung.

**Beatriz Herrero Jiménez**, promovierte an der Universidad Carlos III de Madrid zum Woman's Film Isabel Coixets und ist akademische Referentin am interuniversitären Forschungsseminar GECA (Género, Estética y Cultura Audiovisual) an der Universidad Complutense de Madrid. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der feministischen Filmtheorie und -kritik, des Woman's Film sowie beim Autorinnenkino und beim Melodrama.

**Cécile Köstler**, ist wissenschaftliche Assistentin für französische Literaturwissenschaft am Lehrstuhl von Professor Weiland an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Zurzeit schreibt sie ihre Doktorarbeit zum Mauritiuszyklus des französischen Literaturnobelpreisträgers J.-M. G. Le Clézio und untersucht dort den Aspekt der Migration, der Identität und der Suche nach dem Glück in der Welt der globalisierten Moderne. Sie hat unter anderem Artikel zu Werken J.-M. G. Le Clézios und Michel Butors veröffentlicht, sowie französische Gedichte des 20. Jahrhunderts (Michel Butor) und des Mittelalters (Antoine Busnoys, Josquin des Prés, Firminius Caron) ins Deutsche übersetzt.

**Kerstin Küchler**, Dr. phil., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanistik der Universität Leipzig mit Lehr- und Forschungsschwerpunkten im Bereich der französischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft,

Publikationen und Arbeiten zur Geschichte und Ästhetik des französischen Kinos der fünfziger und sechziger Jahre und zu den künstlerischen Avantgarden vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. Promotion 2011 mit einer Arbeit zur Kritik des Alltagslebens im Kino der *Nouvelle Vague*.

**Kristin Mlynek-Theil**, ist Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für französische, frankophone und italienische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Leipzig und arbeitet zurzeit an der Fertigstellung ihrer Dissertation mit dem Titel „Von der Linie zum Körper. Das Rauschen der Medien in Prousts *À la recherche du temps perdu*“. Ihre Forschungstätigkeiten konzentrieren sich auf die Bereiche der Wahrnehmungs- und Medientheorie mit Fokus auf der Wechselwirkung von Körper und Medium bei Proust sowie der italienischen Erzählliteratur und des Theaters des 20. Jahrhunderts.

**José Moure**, ist Professor für Filmwissenschaft an der Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne mit Schwerpunkt auf den visuellen Künsten und filmästhetischen Überlegungen. Zu seinen Publikationen zählen u. a. *Vers une esthétique du vide au cinéma* (L'Harmattan, 1997), *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement* (L'Harmattan, 2001), *Le Cinéma, naissance d'un art (1895-1920)* (mit Daniel Banda, Flammarion, 2008) und *Le Cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)* (Flammarion, 2011).

**Émilie Notard**, geboren und aufgewachsen in Frankreich. Studium des Deutschen und des Französischen an DFH und UFA in beiden Ländern. Unterrichtete u. a. französische Sprache und frankophone Literatur an den Universitäten Leipzig und Rostock. Der Titel ihrer kürzlich an der Humboldt-Universität Berlin abgeschlossenen Dissertation im Bereich der Gender Studies lautet *Traversée des sens et trajectoire féministe dans l'œuvre de Nicole Brossard* (ausgezeichnet mit dem Prix d'Excellence du Gouvernement du Québec). Sie hat zahlreiche Aufsätze zum Werk Nicole Brossards, Anne-Marie Alonzos, Nedjmas und Wahiba Khiaris verfasst und bereitet sich zur Zeit auf ihre Lehrtätigkeit als Deutsch- und Französisch-Lehrerin an einer Sekundarschule in Berlin vor.

**Fernando Ramos Arenas**, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig (DFG-Forschungsprojekt „Cinéphilie unter der Diktatur. Europäische Filmkultur zwischen 1955 und 1975 am Beispiel Spaniens und der DDR“). Studium der Medienwissenschaft und Journalistik in Madrid und Leipzig zwischen 1999 und 2004. Promotion 2010 mit einer Arbeit zur Geschichte der filmischen

Autorenschaft (*Der Auteur und die Autoren*, Leipzig, 2011). Forschungsschwerpunkte: Europäische Medienkultur, Filmtheorie und -geschichte, Medienwissenschaft und Mediengeschichte mit den Schwerpunkten Medientheorie und -kultur, Mediensoziologie und Cultural Studies.

**Verena Richter**, 2004-2011: *Magister Artium* in Französisistik, Germanistik und Musikwissenschaft an der Universität Leipzig. Magisterarbeit zum Thema *Komische, burlleske und karnevaleske Stadtinszenierung im französischen Film: Jacques Tatis Playtime (1967)*. 2008/2009: Auslandsaufenthalte an den Universitäten von Bergamo und Montpellier III. Seit 2012: Stipendiatin des Graduiertenkollegs „Persönlichkeitsbildung im Spannungsfeld zwischen Institution und Individuum“ der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt mit einer Arbeit zur Darstellung von Adoleszenz im französischen Film.

**Volker Roloff**, Prof. i. R. für Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Siegen, mit Schwerpunkten im Bereich der französischen und spanischen Literatur und der romanischen Kultur- und Medienwissenschaft. Aktuelle Arbeitsbereiche: Intermedialität, europäische Avantgarden, Proust, französische Literatur-, Theater- und Filmgeschichte. Neuere Veröffentlichungen: *Französische Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus* (hg. mit M. Lommel, N. Reißler-Pipka, I. Maurer Queipo, Bielefeld, 2004), *Proust und die Medien* (hg. mit U. Felten, München, 2005), *Alte Mythen – Neue Medien* (hg. mit Y. Hoffmann, W. Hülk, Heidelberg, 2006), *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust* (hg. mit U. Felten, München, 2008), *Proust und Tausendundeine Nacht* (Marcel Proust Gesellschaft, Köln, 2009), *Alain Robbe-Grillet – Szenarien der Schaulust* (hg. mit S. Winter und Chr. von Tschiltschke, Tübingen, 2011).

**Susanne Schlünder**, ist seit 2012 Professorin für Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Osnabrück; ihre Forschungsfelder liegen im Bereich einer kultur-, kunst- und medientheoretischen Literaturanalyse; Publikationen zur spanischen, französischen und lateinamerikanischen Literatur (vom 16. bis 21. Jahrhundert), v. a. unter medienästhetischen und epistemologischen Aspekten; Dissertationsschrift zu den *Caprichos* von Francisco Goya (*Karnevaleske Körperwelten. Zur Intermedialität der ‚Caprichos‘*, Tübingen, 2002); Habilitation an der Humboldt-Universität Berlin zu Echenoz und Toussaint: *Wahrnehmungsdispositive. Modellierung und Medialisierung von Wirklichkeit in aktuellen französischen Romanen: Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel* (Druck in Vorbereitung).

**Rebekka Schnell**, Dr. des., geb. 1984, studierte Germanistik, Romanistik und Philosophie in München, Paris und Freiburg; war 2011-2014 Mitglied im Promotionsstudiengang Literaturwissenschaft (ProLit) an der LMU München und ist seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Flaubert Zentrum der LMU; Forschungsaufenthalte in Paris und Berkeley; Dissertation zum Thema „*Natures mortes*. Zur Arbeit des Bildes bei Proust, Musil, W. G. Sebald und Claude Simon“. Sie hat mehrere Aufsätze zu Musil und Proust publiziert und interessiert sich für Bild-Text-Relationen, Bild- und Kulturtheorien des 20. Jahrhunderts und christliche Denkfiguren in der Literatur der Moderne.

**Tanja Schwan**, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanistik der Universität Leipzig und Koordinatorin des dortigen Interdisziplinären Forschungsseminars Codierungen von Gender in der Romania (CGR); seit März 2014 daneben auch wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (ZIF) der Stiftung Universität Hildesheim. Habilitationsprojekt zu Konzepten von Pathos und Passion in Roman und Oper des 19. Jahrhunderts (Frankreich – Italien – Spanien). Lehr- und Forschungsschwerpunkte sowie zahlreiche Publikationen zur Modellierung von Körper, Gender und Affekten in der Romania von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart.

**Caroline Surmann**, studierte romanische Sprachen und Literatur an den Universitäten von Bonn, Paris und Lissabon. Erwarb ihren Doktorgrad der allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft an den Universitäten Paris-Sorbonne (Paris IV) und Bonn. Ihre Dissertation widmet sich den intermedialen Verflechtungen zwischen Kino und Theater in den Arbeiten Jean Cocteaus und wurde in der Reihe *Classiques Garnier* veröffentlicht.

**Christian von Tschilschke**, ist Professor für Romanische Literaturwissenschaft/ Genderforschung an der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Medien; französisches, spanisches und lateinamerikanisches Kino; Doku-fiktion; französische und spanische Literatur und Kultur des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart; spanischer Afrikadiskurs. Veröffentlichungen u. a.: *Identität der Aufklärung/Aufklärung der Identität. Literatur und Identitätsdiskurs im Spanien des 18. Jahrhunderts* (Frankfurt a. M., 2009); *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual* (hg. zus. mit Dagmar Schmelzer, Madrid/Frankfurt a. M., 2010); *Alain Robbe-Grillet. Szenarien der Schaulust* (hg. zus. mit Volker Roloff u. Scarlett Winter, Tübingen, 2011).

**Michele Vangi**, Dr. phil., ist Germanist, Komparatist und wissenschaftlicher Mitarbeiter des deutsch-italienischen Zentrums Villa Vigoni (Comer See). Er wurde im Fach Komparatistik an der Universität Münster mit einer Dissertation zum Thema ‚Rezeption der Fotografie im literarischen Diskurs‘ promoviert. Er war u. a. Stipendiat des Stifterverbandes, der Klassik Stiftung Weimar und des Leibniz-Instituts für Länderkunde Leipzig. Publikationen (Auswahl): *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald* (Udine, 2005); als Mitherausgeber: *Klassiker neu übersetzen. Zum Phänomen der Neuübersetzungen italienischer und deutscher Klassiker* (Stuttgart, 2014).

**Giorgio De Vincenti**, Professor an der *Facoltà di Lettere e Filosofia* und am *Dipartimento Comunicazione e Spettacolo* der Università Roma Tre sowie Lehrtätigkeiten in Siena und Pescara. Verfasste zahlreiche Artikel für *Cinema sessanta*, *Cinema nuovo* und die *Biblioteca teatrale*. Darüber hinaus ist er Herausgeber verschiedener Enzyklopädien und Kataloge zum italienischen Kino. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Filmtheorie und -ästhetik sowie im Bereich der Semiotik und der Semiotik.

**Francisco A. Zurian**, ist Professor für audiovisuelle Kommunikation und Werbung an der Universidad Complutense de Madrid sowie Direktor des ständigen interuniversitären Forschungsseminars „Género, Estética y Cultura Audiovisual“ (GECA). Forschungsschwerpunkte: Theorie und Ästhetik des Films und audiovisueller Medien; audiovisuelle Kultur und Cultural Studies, Gender Studies und Sexualität, Feminismus und Women’s Studies, Studies on Men and Masculinities und LGBTI Studies sowie Queer Theory; Drehbuch- und audiovisuelle Narrative; Storytelling, Advertising und Marketing; Film, Fernsehen und zeitgenössische Kultur Spaniens; Forschungs- und Lehraufenthalte an verschiedenen Universitäten in Spanien, UK, den USA und Frankreich. Jüngste Publikationen: *Estéticas de una cultura audiovisual contemporánea*, (Hg. mit U. Felten, Madrid, erscheint 2015); *Construyendo la propia mirada. Mujeres directoras en el cine español (de los orígenes al año 2000)*, (Hg., Madrid, im Druck); *Hombres filmados. Representaciones audiovisuales de (nuevas) masculinidades* (Hg., Madrid, im Druck).

