

Stadsportretten / City Portraits

JLIC – Issue 4 (2019)



Journal for Literary & Intermedial Crossings

Special issue edited by:

Daniel Acke, Elisabeth Bekers, Diana Castilleja

Vrije Universiteit Brussel

JLIC is the journal of the Centre for Literary and Intermedial Crossings (CLIC)
Vrije Universiteit Brussel



The *Journal for Literary and Intermedial Crossings* or *JLIC* (ISSN 2506-8709) is an independent journal published twice a year. *JLIC* is edited by members of the Centre for Intermedial and Literary Crossings (CLIC), based at the Vrije Universiteit Brussel in Belgium.

JLIC aims to offer a publication platform to researchers from various fields engaging either directly or indirectly with the study of hybrid literary, cultural and/or intermedial phenomena. The journal is a double blind peer-reviewed open access publication supported by an international advisory board and is aimed at an academic readership.

JLIC welcomes contributions in either Dutch, English, French, German, Italian or Spanish while supporting textual as well as multi-media formatting. According to *JLIC*'s open access policy, no fees are required for submissions, and all content is freely available. More information: <https://clic.research.vub.be/journal> or by email: jlic@vub.be.

Editors: Daniel Acke, Elisabeth Bekers, Diana Castilleja

Editorial committee:

Inge Arteel, Vrije Universiteit Brussel

Lars Bernaerts, Universiteit Gent

Michel Delville, Université de Liège

Rita De Maeseneer, Universiteit Antwerpen

Janine Hauthal (Co-Editor), Vrije Universiteit Brussel

David Martens, Katholieke Universiteit Leuven

Mathias Meert (Co-Editor), Vrije Universiteit Brussel

Dominique Nasta, Université libre de Bruxelles

Ann Peeters (Co-Editor), Vrije Universiteit Brussel

Michael Rosenfeld (Co-Editor), Vrije Universiteit Brussel

Hannah Van Hove (Co-Editor), Vrije Universiteit Brussel



BY-NC 4.0 DEED: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license.

Table of Contents

Literary, Filmic, and Intermedial Constructions of Metropolitan Identity: The City Portrait as a Creative and Analytical Concept

Daniel Acke, Elisabeth Bekers, Diana Castilleja.....a1-16

I. North America: United States and Mexico

“Hangin’ in the Tremé / Watchin’ people sashay”: Hoe de personages in *Treme* een portret vormen van New Orleans

Ronald Geerts.....b1-24

The Last Conquistador of El Paso, Texas: Valadez and Ibarra’s Documentary Portrait of a Paradigmatic City

Alexandra Sanchez, Inge Lanslots, An Van Hecke.....c1-21

Géographies urbaines de la peur chez Martín Solares et Pedro de Isla

Diana Castilleja.....d1-21

Megacity Portraits and Perspectives: Writing Mexico City from Below

Liesbeth François.....e1-23

II. Europe: Brussels, Italy, France, London

Raffaele La Capria’s verhalende interpretatie van de “napoletanità”

Dirk Vanden Berghe.....f1-20

Des villes dans les collections de portraits de pays (1925-1980): questions de focale & enjeux de politiques éditoriales

David Martens.....g1-24

In Search of “Other Londons”: *A Bend in the River* by Caryl Phillips and Johny Pitts

Janine Hauthal.....h1-25

III. Artistic Reflection

Screening the City: De filmregisseur als archivaris

Peter Van Goethem.....i1-12

Literary, Filmic, and Intermedial Constructions of Metropolitan Identity:

The City Portrait as a Creative and Analytical Concept

Daniel ACKE, Elisabeth BEKERS and Diana CASTILLEJA

Vrije Universiteit Brussel

This fourth special issue of the *Journal for Literary and Intermedial Crossings* focuses on the literary, filmic and intermedial city portraits and the (real or imaginary) urban identities they evoke or create. The contributions to this special issue develop some of the arguments originally presented at the seventh annual symposium of the Centre for Literary and Intermedial Crossings (CLIC), held at Vrije Universiteit Brussel on 10 November 2017. The eight articles, by ten scholars in literary and film studies, collectively give an impression of the linguistic, geographical and generic variety of city portraits (“portraits de ville”, “retratos de la ciudad”, “ritratti di città”, “stadsportretten”, “Städtebilder”) that have been drawn by artists over time. The questions they have sought to answer include: How is the portrait of the city constructed in literature? How is the city’s portrait approached intermedially? Which literary-theoretical insights are relevant for the study of these city portraits? To what extent do the literary and intermedial portraits emphasize the city’s uniqueness or rather ascribe to an urban typology? To what extent do they give rise to a confrontation with the past or to a reflection on (European, American and Latin American) culture? To what extent do the various city portraits evoke and comment on the identity construction of peoples and nations, or give shape to the authors’ self-reflections?

A quick search for the term ‘city portrait’ reveals the concept’s wide scope, with travel guides, tourist brochures, illustrated books and blogs devoted to some or other a particular city all being

labelled as city portraits. This vagueness sharply contrasts with the clear-cut understanding of the city portrait in the visual arts, where the cityscape or the urban *veduta* is a long-standing tradition dating back to the Renaissance. Between the sixteenth and eighteenth centuries many painted or etched cityscapes were produced, with Guillaume Guérault publishing his *Premier livre de figures et pourtraits de villes* as early as 1552, until this tradition is replaced with the rational topography of modern maps, and later of (ortho)photography (de Seta). In literature, the concept of the city portrait is much more complex, as the contributions to this special issue illustrate.

Issues of Genre

The literary city portrait has many connotations, grounded as it can be in a wide range of genres. One such genre is the essay, a term that, in this context, is generally applied to non-fictional explorations of cities that draw on the personal experiences of the authors. The essayistic city portrait has been a highly popular genre in European literature since the twentieth century, and is often closely related to travel literature, as the author tends to be a traveller rather than a permanent resident. Notable examples are German sociologist Georg Simmel's essays from around 1900 about Rome, Florence and Venice,¹ the short texts that German philosopher Walter Benjamin penned between 1925 and 1935 about Naples, Moscow, Paris, Marseille and San Gimignano in "Denkbilder" (305-438), the more recent travel writings of Italian author and art critic Mario Praz and, closer to home, Flemish author Stefan Hertmans' novel about cities. Such city portraits can also develop into book-length publications, such as the beautiful but forgotten portrait of Paris in *Notes d'un Vaudois* (1938) by the Swiss writer Charles-Ferdinand Ramuz. Noteworthy in this regard are the works published in the *Des villes* series

¹ The essays were respectively written in 1898, 1906 and 1907. See Simmel 221-234; 235-241; 243-250.

of the French publisher Champ Vallon , created four decades ago by Luc Decaunes. Each writer in this series was given the opportunity to sketch the portrait of a city that was dear to him or her and instructed to do so ‘like a painter before his model’ (“comme un peintre devant son modèle”) (Decaunes). More recently, the Valencia-based publisher Pre-Textos has issued “Cosmopolis”, a similar series of city portraits by authors writing in Spanish and other languages. Incidentally, the first part of this series is the Spanish translation of Hertman’s *Steden* (1998); the two most recent books are *México, ciudad que es un país* (2018) by the Mexican author Vicente Quirarte and *Dublin* (2019) by the Argentinian poet Jorge Fondebrider.

Autobiographies and fictional life-writing, too, can develop around the authors’ own urban experiences, as for instance the extensive *Istanbul, Memories and the City* (2003/2005) by the Turkish writer Orhan Pamuk. The autobiographically-inspired novels of the French Nobel Prize winner Patrick Modiano are not simply set in Paris; the French capital here also serves as the stage for the characters’ exploration of their own pasts. Other writers innovate or add to the habitual evocations of a particular city. For instance, Black British writers of the 1960s and 1970s expanded the existing literary portraits of London by drawing attention to the “lonely Londoners” and “second-class citizen[s]” from Britain’s former colonies in Africa, Asia and the Caribbean, who contribute to the ethnic diversification of post-war London, as is illustrated in the eponymous novels of the Trinidadian Samuel Selvon and the Nigerian Buchi Emecheta.

City portraits can also be found in poetry, including in more narrative variants such as poetical prose or prose poetry, as for example in Johan Van Cauwenberge’s collection *Suburbia: de mooiste gedichten over de stad uit Nederland en Vlaanderen* (2003) or Jacques Reda’s *Les poètes et la ville* (2006). Generally, poems evoke actual cities, as does “Rien ne peut se comparer à Paris” by the fourteenth-century poet Eustache Deschamps or its

anonymous English counterpart “London, thou art of townes a per se” (ca. 1500). More recent examples are Jorge Luis Borges’ moving poetical tributes to Buenos Aires in *Fervor de Buenos Aires* (1923), all of which are named after the Argentinian city. In the beautiful poem “London” (*Voices in a Giant City*, 1947) by the English poet A. S. J. Tessimond, the city, speaking in the first person, defines itself to the reader: “I am the city of two divided cities/ Where the eyes of rich and poor collide and wonder” (536). The French poet Paul Claudel, in his prose poem “Villes” (1900), only needs a few lines to successively draw evocative portraits of Paris, London, New York and Boston (38), while his countryman Arthur Rimbaud prefers to create imaginary cities in “Ville” (1886) and in his two poems entitled “Villes” (both published in 1886) (345; 347; 350).

The genre of the novel too, with its interest in the adventures and life-world of life-like protagonists, has provided writers with the opportunity to more or less indirectly draw a portrait of an urban environment. Honoré Balzac’s famous *Comédie humaine* (1829-1850) paints a picture of Paris during the Bourbon Restoration in France, while Emile Zola’s novel cycle *Les Rougon-Macquart* (1870-1893) not only presents a family history, but also a portrait of Paris during the Second Empire. On the other side of the Channel, the oeuvre of Charles Dickens draws a socio-critical portrait of Victorian London, while James Joyce presents early twentieth-century Dublin in such detail that the city, if destroyed, could be rebuilt from his works, as the author himself declared. Ramón María del Valle Inclán, for his part, captures the bohemian atmosphere of early twentieth-century Madrid in his monumental grotesque play *Luces de bohemia* (1924), with which he launched the literary genre of the *esperpento*. In *Sobre héroes y tumbas* (1961) the Argentinian Ernesto Sábato explores Buenos Aires in the turbulent period stretching from Juan Manuel de Rosas’s dictatorship in the nineteenth century to Juan Perón’s in the twentieth.

Some literary city portraits acquire an intermedial dimension through the inclusion of photos and other illustrations; in others works, the use of different media is the very foundation of the urban portrait that is constructed. Such intermedial city portraits date back to the end of the nineteenth century, when photography and cinema boosted an interest in urban portraiture. This world-wide trend of capturing city life in still and moving images also promoted the creation of new print media to represent the visual reality of the city, such as the illustrated magazines *Caras y Caretas* (1898-1941) in Argentina or *El Cojo Ilustrado* (1892-1915) in Venezuela. Another example of intermedial city portraits are the photo albums that were popular in France between the 1930s and 1980s, when the blooming tourist industry kindled interest in short portrayals of countries and cities, to which we will return below.

The generic diversity of the city portraits that have emerged in literature is particularly noticeable in anthologies presenting a single city's portraits, as for example in Philip Lopate's *Writing New York* (1998) or Mark Ford's *London: A History in Verse* (2012), as well as in volumes of literary criticism similarly concentrating on a specific city, such as Jattie Enklaar and Hans Ester's *Das Jahrhundert Berlins: Eine Stadt in der Literatur* (2000). A more recent example is *Brussel Schrijven/Écrire Bruxelles* (2016), edited by Daniel Acke and Elisabeth Bekers, which includes contributions by various members of the Centre for Literary and Intermedial Crossings and demonstrated how Brussels has been imagined in a broad range of works since the nineteenth century. The present special issue similarly acknowledges the city portrait's heterogeneity by considering examples from different genres and media as well as the cross-pollination between different genres and media.

The novel genre receives a strong Mexican representation in this issue, with Diana Castilleja focusing on the contemporary Mexican city portraits of male novelists Martín Solares and Pedro de Isla, while Liesbeth François explores those offered by women writers Guadalupe Nettel, Laia Jufresa and Valeria Luiselli. The correspondences between the novelistic and

essayistic descriptions of Naples penned by the Italian author Raffaele La Capria in the 1990s are highlighted by Dirk Vanden Berghe. The other contributions take us beyond the purely verbal city portrait and into other media, including film. Alexandra Sanchez, Inge Lanslots and An Van Hecke focus on the critical portrait that John Valadez and Cristina Ibarra's documentary film *The Last Conquistador* (2008) draws of the ethnic complexities of the southern American border town of El Paso. Ronald Geerts examines how New Orleans, another iconic city of the American South, is presented in David Simon and Carl Overmeyer's well-received HBO television series *Treme* (2010-2013). Rather than focus on the Big Easy's reputation as the capital of carnival or its complex multi-ethnic composition, both of which do play a role in the series' portrait of New Orleans, Geerts explores how the series in its four-season run captures the incredible resilience of its inhabitants following the destructive and deadly path that Hurricane Katrina carved through the city and its environs in August 2005.

The contributions to this issue also testify to the generic hybridity that marks so many city portraits. In his discussion of the earlier-mentioned twentieth-century French photo albums, David Martens draws attention to the intermediality of this type of "portraits de ville", which had to comply with specific publication requirements in terms of length, themes and the inclusion of photographic illustrations. He aptly labels them "portraits phototextuels", a term that is also applicable to the "geographical slideshow" reviewed by Janine Hauthal. Her analysis of *A Bend in the River* (2012), which is the result of a collaboration between the Caribbean-born British author Caryl Philips and the Black British photographer Johny Pitts, pays particular attention to the ways in which text, sound and image are related in their joint intermedial portrait of contemporary multicultural London. Peter Van Goethem, in his artistic keynote address at the 2017 CLIC symposium as well as in his contribution to this special issue,

reflects on his own creative reuse of authentic film material on Brussels in his found-footage film *Night Has Come* (2019).²

Emblematic and Lesser-Known Cities

City portraits are not only influenced by the laws and possibilities that are specific to the genres and media on which they draw, they also vary according to the kind of cities they present.³ These cities may be imaginary, nameless or renamed, such as Villette – a barely disguised Brussels – in Charlotte Brontë’s 1853 eponymous novel or the anonymous, sepulchral appearance of colonial Belgium’s capital in Joseph Conrad’s modernist novella *Heart of Darkness* (1899/1902).⁴ Authors may also choose to identify the cities by which they are inspired, which range from smaller or more peripheral towns that have rarely caught the eye of artists to large metropolises that have reached metaphorical stardom, such as Paris and New York with their respective reputations of city of romance and of ethnic melting pot.

The works discussed in the contributions to this issue, accordingly, portray a wide range of emblematic and lesser-known cities in North America and Europe. Brussels, which has received relatively little attention in literature,⁵ is the subject of Van Goethem’s found-footage film, while the contemporary Mexican novelists Solares and de Isla add the cities of North Mexico to their country’s literary map. As Castilleja demonstrates, they move away from the rural portraits that were the former mainstay of Mexican literature, to present the northern

² The film is situated at the intersection of Van Goethem’s artistic endeavours and his archival research for the project “Brussels, gefilmde stad”, in collaboration with Cinematek. Formerly known as the Royal Belgian Film Archive, Cinematek holds the world’s largest collection of films. The research project resulted in an inventory of archival film material on Brussels, which appeared on DVD in 2014 (Jacobs et al.).

³ On the wide range of cities in literature and a typology, see Acke 134-137.

⁴ On the thinly disguised appearance of Brussels in *Villette* and *Heart of Darkness* and the anachronistic identification of Brussels as capital of Belgium in William Makepeace Thackeray’s *Vanity Fair* (1948), see Bekers.

⁵ For a discussion of the state of the art, see Acke and Bekers, “Brussel schrijven sinds de 19e eeuw” and “Ecrire Bruxelles depuis le 19e siècle.”

border towns as cities in decay, the corrupted products of a disastrous political, economic and social system. Marked by violence and fear, their fictional urban geographies demonstrate the current degradation of the border town of northern Mexico into a “locus horribilis”.

This special issue does not privilege cities that have acquired mythical proportions; when they do appear in the works discussed, the authors and film makers readily grant their readers and viewers a look beyond their mythical façades, as do the contributions on London, Mexico City and New Orleans. Hauthal, for instance, demonstrates how, in their search for “other Londons” in *A Bend in the River*, Pitts and Phillips correct the city’s traditional iconography and present a far more ethnically diverse portrait of London. The Mexican women writers discussed by François take their readers below the surface of the nation’s megapolis, and, as stated earlier, the makers of *Treme* focus on the impact of Katrina in New Orleans rather than on the Big Easy’s reputation as Party Capital. What is at stake in each of these city portraits, is the identity of the city.

Myth, Portrait and Identity

Although a conclusive reading may remain utopic, a city may acquire a stable identity through mythologization. Karlheinz Stierle, in this regard, speaks of the city’s ‘unreadability made readable’ (“lesbar gewordene Unlesbarkeit”) (670). The evocation of such mythical identities⁶ may increase the urban portrait’s recognisability and consistency, but whatever the nature of the city, its portrait, like the portrait of a person, is expected to somehow depict a totality and suggest an identity.⁷ Following the example of the extensive *tableaux* and novel cycles typical

⁶ In *The Spirit of Cities: Why the Identity of a City Matters in a Global Age* (2011) Daniel Bell and Avner de-Shalit, for instance, identify in nine chapters the identities of particular cities, such as “Jerusalem: The City of Religion”, “Hong Kong: The City of Materialism” and “Paris: The City of Romance”.

⁷ These two criteria are vital, as they prevent all urban literature from being categorised as city portrait. Burton Pike (after Blanche Gelfant) distinguishes three types of urban novel: the portrait type, in which the city presents itself through the adventures of the protagonist; the synoptic urban novel, in which the city, rather than a character, is the hero of the text and in which the author highlights the multiplicity of the urban experience; the ecological

of the nineteenth century, contemporary authors, too, have tried to grasp the identity, ethos or character of the city. Writers sometimes are caught in a vicious circle: they go in search of the individuality of the city, only to find what they already know. French poet Franck Venaille's image of Trieste, for example, has been shaped by his reading of Italo Svevo and Umberto Saba and by his familiarity with the culture of Central Europe (1985). The author's imagination and emotion, too, can influence the city portrait, as can be seen, for example, in French writer's Valéry Larbaud's antropomorphisation of his relationship with the city: "J'ai des souvenirs de villes comme on a des souvenirs d'amour" (77). Through symbolism, too, the portrayed city can reflect indirectly on the feelings of the author or the characters, as for instance in French symbolist literature.⁸ The city portrait, in this manner, becomes a kind of self-portrait of the writer.

However, it would be wrong to consider city portraits exclusively within the paradigm of art as the expression of subjectivity. City portraits are also quite capable of projecting a collective identity. Geerts offers an interesting illustration of this point in his discussion of *Treme*. He argues that this American television series, through the construction of a polyphonic narrative and the interplay of its characters, succeeds in drawing a collective portrait of New Orleans. This portrait highlights both the city's resilience after Katrina and the authenticity and *créolité* that are said to distinguish New Orleans from other American cities. This cultural and social dimension of the identity of a city is also apparent in other contributions to this issue, most notably in those addressing the complexities of profoundly multi-ethnic cities such as El Paso and London.

urban novel, which concentrates on a smaller unit of the city, such as a neighbourhood (10). From our perspective then, not only urban novels in which the city presents itself through the adventures of the protagonist may draw a portrait of the city; a synoptic novel, too, may result in a city portrait.

⁸ "Rodembach a admirablement réussi à ce que le 'dehors', la ville, soit le décalque symétrique du 'dedans', du moi de son héros [i.e. Hugues Viane in the 1892 novel *Bruges-la-morte*]" (Gorceix 17); see also Quaghebeur.

While the portrait suggests a well-defined, subjectively-coloured, cultural or social identity, this trend cannot be separated from the opposite move to question such a fixed identity rooted in tradition. Just like human portraiture takes note of the impossibility of grasping a person's appearance, let alone his or her character, the city portrait may lead to the conclusion that the urban reality cannot be captured by a clear-cut formula or be reduced to a well-defined identity and eventually to a postmodern acceptance of the city's irreducible multiplicity. Various contributions to this issue show how the writers tend to widen our perceptions of the city beyond the image that is relayed through cultural traditions and stereotypes. Dirk Vanden Berghe, Janine Hauthal, Liesbeth François and Alexandra Sanchez, Inge Lanslots and An Van Hecke show how the images of, respectively, Naples, London, Mexico City and El Paso are given a twist in the creative urban portraits they examine.

In his discussion of Raffaele La Capria's relationship with Naples and the centrality of the author's native city in his œuvre, Vanden Berghe demonstrates how La Capria's interpretation of *napoletanità* (napolitaneity) defies all clichés. La Capria, who had successfully established himself as an innovative novelist, especially with his novel *Ferito a morte* (1961), in later years turned to the essay genre, addressing in the volumes *L'armonia perduta: una fantasia sulla storia di Napoli* (1986) and *L'occhio di Napoli* (1994) the origin and development of the napolitanity concept as well as Naples' general distinctiveness from other European cities. Vanden Berghe highlights La Capria's use of a contemplative style with narrative characteristics in his exploration of the Napolitan space in his essays.

Although London has featured quite prominently in verbal and visual art over the centuries, Hauthal reveals how the postcolonial perspectives of two collaborating Black British artists help to diversify the image of London. She shows how Caryl Phillips, neither in his essay "A London Address" (2012) nor in his collaboration with photographer Johnny Pitts on the multimedia slideshow *A Bend in the River*, shies away from the darker side of the city's history.

Through intertextual and symbolic references, Phillips and Pitts draw attention to London's ethnic and religious multiplicity and thus contradict the title of Paul Gilroy's book *There Ain't No Black in the Union Jack* (1987).

In the same vein, the contribution of Sanchez, Lanslots and Van Hecke shows how the makers of *The Last Conquistador* challenge the stereotypical image of the American metropolis and suggest a more complex urban identity. They contend that El Paso is deridingly presented as a paradigmatic city (Glick Schiller and Çağlar) in the documentary film of Valadez and Ibarra (the latter a native of the city). Focusing on the dispute generated by the City Council's decision in the late eighties to fund a statue for a highly contested Spanish conquistador, the film makers set out to undermine the city's self-identification as positively exemplary of the American nation state. They show how the conflict over the statue lays bare the tensions between the Caucasian, Latino and Native American (Acoma) communities of the Southwestern border town, tensions that also underly the demographic segregation in Valadez and Ibarra's triptych portrait of El Paso.

While contemporary representations of Mexico City have tended to focus on the city's irrepresentability, François discusses the original approach adopted in three contemporary novels written by young Mexican women writers: *El huésped* (2006) by Guadalupe Nettel, "El esquinista" (2014) by Laia Jufresa and *Papeles falsos* (2010) by Valeria Luiselli. Leaving the common place behind, they present a hidden view of the megacity by delving below the city's surface. In their work, François shows, the underground city presents itself as another city, as a city within the city. The two spaces clash with, but also complement one another, whereby the underground perspective supplements the (literally but also figuratively) superficial view of the city to which one is customarily exposed. By combining the readily apparent with the hidden, the authors successfully underscore the multi-layeredness of Mexico City.

Unfinished Business

The different contributions to this special issue thus give an impression of the most recent trends in literature, showing how city portraits in literary and other media expose the plural identity of the city and, in doing so, break with earlier subjectivist and romantic approaches to the city. Moreover, in our postmodern era, we are encouraged to accept the impossibility of capturing the identity of the city through its always deficient portrait. Similar concerns are raised by Van Goethem in his artist's reflections on his found-footage film *Night Has Come*. He underlines that his creative collage of authentic film fragments of Brussels is not aimed at creating a historical account of the Belgian capital. Rather, it explores whether the city has a memory and what new perspectives this may have for the representation of the past. By implicitly raising questions regarding historiography, the artistic collage calls attention to the fact that the city's narrative remains unfinished.

Despite being unfinished business, or precisely because claims to comprehensiveness and exhaustiveness have been abandoned, the city portrait in literature and film continues to charm artists and readers alike. This special issue has organised its contributions into two geographically organised sections, North America and Europe. As our editorial discussion has clarified, the spaces analysed range from famous megacities to lesser-known urban centres, whose formation, growth, degradation or symbolism are captured in a variety of genres, whether or not hybridized: novels, essays, films, documentaries and photographic albums. These choices of genre affect the different ways in which the lived and perceived spaces are portrayed, and inevitably transformed, influenced as the city portraits are by the points of view, techniques and styles that are adopted, but also by the values of the different times in which they are produced. The analysed literary, filmic and intermedial city portraits thus complement the work of historians, sociologists, educators, travellers and, in doing so, contribute to the (re)discovery of the depicted cities.

Bibliography

- Acke, Daniel. "La ville moderne et ses mythes. Un essai de mise au point." *Recherche littéraire/Literary Research*, vol. 35, 2019, pp. 127-154.
- Acke, Daniel, and Elisabeth Bekers. "Brussel schrijven sinds de 19e eeuw. Eeuwenoud maar toch 'splinternieuw en onbekend'." *Brussel schrijven/Ecrire Bruxelles: De Stad als inspiratiebron sinds de 19de eeuw/La ville comme source d'inspiration depuis le XIXe siècle*. Ed. by Daniel Acke and Elisabeth Bekers, VUB Press, 2016, pp. 11-25.
- . "Ecrire Bruxelles depuis le 19e siècle. Vieille de plusieurs siècles et pourtant 'flambant neuve inconnue.'" *Brussel schrijven/ Ecrire Bruxelles: De Stad als inspiratiebron sinds de 19de eeuw/La ville comme source d'inspiration depuis le XIXe siècle*, edited by Daniel Acke and Elisabeth Bekers, VUB Press, 2016, pp. 27-41.
- Acke, Daniel, and Elisabeth Bekers, editors. *Brussel schrijven/Ecrire Bruxelles: De Stad als inspiratiebron sinds de 19de eeuw/La ville comme source d'inspiration depuis le XIXe siècle*. VUB Press, 2016.
- Bekers, Elisabeth. "Van 'Brilliant Little Capital' tot 'Open City': Brussel anders bekeken door Engelstalige prozaschrijver." *Brussel schrijven. /Ecrire Bruxelles. De stad als inspiratiebron sinds de 19e eeuw/La ville comme source d'inspiration depuis le XIXe siècle*, edited by Daniel Acke and Elisabeth Bekers, VUB Press, 2016, pp. 123-148.
- Bell, Daniel A., and Avner de-Shalit. *The Spirit of Cities. Why the Identity of a City Matters in a Global Age*. Princeton University Press, 2011.
- Benjamin, Walter. "Denkbilder." *Gesammelte Schriften IV-I*, edited by Tillman Rexroth. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972, pp. 305-438.

- Borges, Jorge Luis. *Obra poética 1923-1977*. Alianza Editorial, 1983.
- Claudel, Paul. “Villes.” *Œuvre poétique*, edited by Stanislas Fumet and Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1967, p. 38.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*, edited by Paul B. Armstrong, Norton Critical Edition, Norton, 2006, pp. 3-77.
- Decaunes, Luc, editor. “Collection ‘Des villes’.” *Éditions Champ Vallon*. www.champvallon.com/des-villes/. Accessed 5 February 2020.
- Deschamps, Eustache. “Rien ne peut se comparer à Paris.” *Le goût de Paris*, edited by Amandine Glévarec, Mercure de France, 2018, pp. 78-79.
- Emecheta, Buchi. *Second-Class Citizen*. Allison & Busby, 1974.
- Enklaar, Jattie, and Hans Ester. *Das Jahrhundert Berlins: eine Stadt in der Literatur*. Rodopi, 2000.
- Ford, Mark, ed. *London, A History in Verse*. Belknap Press of Harvard University Press, 2012.
- Gilroy, Paul. *There Ain't No Black in the Union Jack*. Routledge, 1987.
- Gorceix, Paul. “Le paysage urbain chez Rodenbach: reflet et verticalité.” *Le paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, edited by Robert Frickx and David Gullentops, VUB Press, 1994, pp. 9-17.
- Hertmans, Stefan. *Steden*. Meulenhoff, 1998.
- Jacobs, Roel, Erik Martens, Bruno Mestdag, and Peter Van Goethem. *Brussel gefilmde stad*. Cinematek: Koninklijk Belgisch Filmarchief, 2014.

Larbaud, Valéry. "A.O. Barnabooth. Ses œuvres complètes c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime." *Œuvres*, edited by Marcel Arland, G. Jean-Aubry and Robert Mallet, Gallimard, 1958, pp. 19-306.

"London, thou art of townes a per se." *London, A History in Verse*, edited by Mark Ford, Belknap Press of Harvard University Press, 2012. 56-57.

Lopate, Philip, ed. *Writing New York. A Literary Anthology*. The Library of America, 1998.

Pamuk, Orhan. *Istanbul, Memories and the City* [2003], translated by Maureen Freely, Alfred Knopf, 2005.

Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton University Press, 1981.

Praz, Mario. *Il mondo che ho visto*. Adelphi, 1982.

Quaghebeur, Marc, ed. *Les Villes du Symbolisme*. Peter Lang, 2007.

Ramuz, Charles-Ferdinand. *Paris, Notes d'un Vaudois*. La Guilde du livre, 1938.

Reda, Jacques. "Avant-propos." *Les poètes et la ville*. Gallimard, 2006.

Rimbaud, Arthur. *Œuvre-Vie*. Arléa, 1991.

Selvon, Samuel. *The Lonely Londoners*. Alan Wingate, 1965.

Seta, Cesare de. *Ritratti di città. Dal Rinascimento al seicolo XVIII*. Einaudi, 2011.

Simmel, Georg. *Vom Wesen der Moderne: Essays zur Philosophie und Ästhetik*. Junius Verlag, 1990.

Stierle, Karlheinz. *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. Carl Hanser, 1993.

Tessimond, A. S. J. "London." *London, A History in Verse*, edited by Mark Ford, Harvard University Press, Belknap, 2012, p. 536.

Van Cauwenberge, Johan. *Suburbia: de mooiste gedichten over de stad uit Nederland en Vlaanderen*. P, 2003.

Van Goethem, Peter, director. *Night Has Come*. Inti Films, 2019

Venaille, Franck. *Trieste*. Éditions du Champ Vallon, 1985.

“Hangin' in the Tremé / Watchin' people sashay”¹

Hoe de personages in *Treme* een portret vormen van New Orleans

Ronald GEERTS

Vrije Universiteit Brussel

Met zijn veelheid aan personages en trage meanderende plotlijnen voelt het kijken naar *Treme* (2010-2013), HBO's veelgeprezen serie over post-Katrina New Orleans, aan als een Tsjechov voorstelling. De makers van *Treme*, David Simon en Carl Overmeyer, vermelden graag de “most rigorous naturalist” (Esslin 73) als een belangrijke inspiratiebron (Tobias; Walker, “Reader Questions Answered”; zie ook Love). Eerder dan te proberen dit aan te tonen via een comparatistische analyse, wil ik in dit artikel analyseren hoe in *Treme* deze personages en hun plotlijnen functioneren als een stadsportret van New Orleans. Immers, “[m]ost of the time, the viewer gets the impression that [the characters] become mere adjuvants to a different kind of construction: that of the city as the main character of the series” (Dessens 19). Nochtans toont *Treme* als stadsportret relatief weinig van de geografie van de stad New Orleans zélf. Eerder poogt het een portret te tekenen van een gemeenschap, een collectief portret dat enerzijds probeert de weerbaarheid en veerkracht van de stad te vertolken en anderzijds haar authenticiteit en *créolité* die haar zou onderscheiden van andere Amerikaanse steden.

Over werkelijkheid en fictie in televisie en hoe dit op *Treme* van toepassing is

In een inmiddels beroemde open brief in de plaatselijke krant *Times-Picayune* van 11 april 2010, gericht aan de bevolking van New Orleans, schrijft David Simon: “yes it's all about New Orleans and yes, it's also a fiction.” Deze uitspraak verradt dat Simon zich zeer

¹ De eerste regels van “Tremé Song” (John Boutté), gebruikt als muziek in de generiek.

bewust is van de problematische relaties tussen televisie en werkelijkheid, van de dunne grens tussen “veracity of reference”, documentaire kwaliteit, en “verisimilitude”, waarschijnlijkheid in fictie (Corner 98). Realisme en naturalisme in televisie en film worden vaak beschouwd als bijna-synoniemen en geassocieerd met een documentaire kwaliteit die het ‘leven zoals het is’ representeert met “allegedly unscripted or spontaneous moments that supposedly reveal unmediated reality” (Biressi and Nunn 4). Beschrijvingen en definities van realisme/naturalisme situeren zich vaak op formeel vlak, waarbij naturalisme beschouwd wordt als een sterkere vorm van *mimesis*, een soort hyperrealiteit, fotorealisme (Konchan), of, zoals David Trotter het beschrijft, “realism with an attitude” (“Naturalism in Literature and Film”). Zeldzaam zijn de discussies over wat naturalisme, behalve een stijl, zou kunnen betekenen, met uitzondering van de polemiek tussen John McGrath en Marcel Ophuls in de James MacTaggart-lezingen in de late jaren zeventig (gepubliceerd in Franklin). Zoals David Baguley heeft opgemerkt: “Naturalism creates a critical distance” (193-4), die Trotter aldus verklaart: “Description unhinged from narrative is Naturalism’s supplement to that art of observation [=Realism, RG] which requires that the world observed yield a meaning and a value, if not necessarily for those who inhabit it, then for those who observe them inhabiting it” (“Naturalism’s Phobic Picturesque” 42). Ik wil aantonen dat *Treme* inderdaad zich kwalificeert als ‘naturalistische fictie’ en zelfs kan worden beschouwd als ‘experimenteel’ in de zoliaanse betekenis: een horizontale en een verticale as convergeren in de personages waardoor een gemeenschap beschreven wordt (Hamon 30-38). De horizontale as wordt zichtbaar in de ontwikkeling en de evolutie van het verhaal over de verschillende seizoenen heen. De verticale as wordt gevormd door de manier waarop de veelheid van personages in *Treme* “une volonté décryptive” vertegenwoordigt (Hamon 35). Deze combinatie maakt een beter begrip van de werkelijkheid mogelijk.

Naturalisme begrijp ik hier bijgevolg “as a mode of conception and expression, as a certain fictional system for making sense of experience” (Baguley 47-8 en vergelijkbaar: Brooks vii) en dus als een aan conventies onderhevige manier om de realiteit te representeren. Omdat naturalistische vertellingen gekarakteriseerd kunnen worden als “thin on plot, dense in social and psychological implication” (Chothia 20), zijn de narratieve lijnen “[c]onformément aux présupposés de l’écriture naturaliste, [...] nettement considéré[es] comme secondaire[s]” (Hamon 260). Daarom worden de personages het belangrijkste aanknopingspunt in onze analyse van de serie *Treme* en beschouwen we het ruimere narratieve kader en de representatie van de stad in functie van die gecombineerde personages.

De constructie van de narratieve wereld in *Treme* hanteert een strategie waarbij elementen van de historische werkelijkheid in haar “veracity of reference” vermengd worden met een fictionele ‘realiteit’ gecreëerd volgens een conventioneel of gecodeerd ‘realisme’. Zoals John Corner opmerkt, creëert dit een soms precair evenwicht:

Realism of form has included conventions of staging, directing, acting, shooting and editing. Realism of theme obviously connects with the normative plausibility of characterization, circumstance and action as well as being shaped within particular national and political pressures towards such categories as the “socially ordinary”, or the “socially problematic” (often prescriptively inflected – what art ought to be about). The shift between these two ways of conceiving realism troubles many critical commentaries; producing either a straight conflation, or a tacking to and fro, or a complete ignoring of one side altogether. (Corner 100)

Treme voldoet helemaal aan deze bedenkingen. Zo zweeft Mike Miley's essay in de *New Orleans Review* tussen bewondering voor de waarheidsgetrouwheid van de serie en kritiek op de formele constructie. Enerzijds beargumenteert Miley dat “*Treme* is hands-down

the best cinematic representation of New Orleans around. The first season gets so many things right that local viewers rediscover their city”; tegelijkertijd hekelt hij de “thin, clichéd and repetitive plotlines, passive characters” en “an overwrought reach for significance, reducing a dramatic moment to little more than a formulaic plot device – too neat, too forced, too obvious” (Miley 94). Zoals gezegd, wordt in *Treme* het balanceren tussen deze twee uitersten, waarheidsgetrouwheid en waarachtigheid, ingezet als een narratieve strategie. Een aantal scènes zijn gedeeltelijke *re-enactments* van reële gebeurtenissen, zoals de *second line parade* die de reeks opent en waarop ik later nog zal terugkomen. Andere fictieve scènes zullen zich nestelen in reële gebeurtenissen zoals *Mardi Gras* of concerten. Scènes met fictionele personages (zoals Batiste of Delmond) werden gedraaid tijdens echte concerten met echte muzikanten, waarbij de fictionele personages doen alsof ze hun instrumenten bespelen.

De enige authentieke ‘documentaire’ beelden in de serie zijn terug te vinden in de begingeneriek. De ontwerper, Karen Thorson, beschrijft ze ook aldus, als “documentaries; they are not traditional main title sequences [...]. [They] are more abstract and raw presentations, but still grounded in actual events” (geciteerd in Lolis, voor specifieke analyses van de *credits*, zie Smith; Dowler). De *opening credits* fungeren hier als een *limen* of drempel waarin historische realiteit en fictie zich vermengen, waarin de al te reële schimmel op de vochtige muren van de woonkamer transformeert in een abstract schilderij, en de nasleep van Katrina in een fictief verhaal dat, zoals Simon in zijn open brief stelt, iets probeert uit te leggen over de werkelijkheid. De begingeneriek heeft daardoor de stijl van een stadssymfonie: een door muzikale structuur gestuurde montage die het leven van en in een stad representeert. Maar in tegenstelling tot het (historische) voorbeeld van de ‘stadssymfonie’ in de film, wordt in de serie niet de stad zélf ingezet, als caleidoscopische architecturale ruimte vol muzikaal gestructureerde beweging met veelal anonieme personages. Alles draait eerder om een beeld van de stad vanuit het perspectief van een

community, een gemeenschap, waardoor van bij het begin een “wij/zij” gevoel geïntroduceerd en gevoeld wordt. Dat de serie *Treme* gedoopt werd, en niet Vieux Carré, French Quarter of gewoonweg New Orleans, NOLA of Katrina, geeft al iets weg van de intentie van auteurs over hoe New Orleans gerepresenteerd zal worden. Volgens de traditionele reisgids geldt het French Quarter (of Vieux Carré) als het ‘historische centrum’ van de stad. De wijk Faubourg Tremé, waaraan de titel van de serie is ontleend, staat echter symbool voor een ander ‘historisch centrum’ én voor een ander verhaal, *The Untold Story of Black New Orleans*, zoals de ondertitel luidt van *Faubourg Treme*, een studie en documentaire van Lolis Eric Elie, die ook als adviseur en scenarioschrijver meewerkte aan de serie.²

Personageconstructie in *Treme* of de verticale as

In de hedendaagse seriecultuur ligt de klemtoon minder op actie en plot, maar eerder op personages en hun ‘spanningsbogen’, die zich vaak in het verleden situeren (zoals de persoonlijke besognes bij de protagonisten van bijv. *True Detective* (2014-), *Broen/Bron* (2011-2018), of bij ons *Tabula Rasa* (2017)). Deze evolutie in de narratieve opbouw is waarneembaar sinds de jaren tachtig van de twintigste eeuw (*The Singing Detective* (1986), *NYPD Blue* (1993-2005), e.a.) en raakte door nieuwe distributie- en consumptiewijzen zoals *streaming* en *binge watching* in een stroomversnelling. In samenhang hiermee ontstonden complexere vertelstructuren, die overigens ook vaker ‘onlogische’ en ‘onwaarschijnlijke’ wendingen gebruiken (Mittel; Dunleavy). Meestal wordt die anders-causale logica gestuurd vanuit een interne focalisatie (subjectieve vertellingen). Maar evengoed lijkt elke causaliteit in de narratieve opbouw zoek, puur en alleen “omdat het kan”, zo lijkt het wel (bijv. in series als *I Think You Should Leave* (2019-), *BoJack Horseman* (2014-) en *The Good Place* (2016)).

² In de *Lonely Planet* gids (editie 2018) voor New Orleans begint het deel ‘explore’ met het French Quarter en komt Faubourg Tremé op de laatste plaats. Er wordt bovendien gewaarschuwd om niet te ver boven North Rampart Street te gaan (i.e. in Faubourg Tremé).

De narratieve conventies worden nog meer uitgedaagd wanneer afgestapt wordt van causaliteit als uitleggerigheid (bijv. *The Leftovers* (2014-2017)).

De manier waarop personages worden geconstrueerd in *Treme* is vrij complex. Ze worden niet alleen beschreven in het scenario; ze worden ook belichaamd door acteurs. De cast van *Treme* werd samengesteld uit een keur van bij de Amerikaanse kijkers ongetwijfeld heel bekende acteurs, naast personages die vertolkt worden door onbekende of amateurspelers. Tenslotte verschijnen er ook figuren die in min of meerdere mate ‘zichzelf spelen’. Laten we er enkele uitlichten ter illustratie van de complexe personageconstructie in *Treme*.

Om met de laatst vermelde categorie te beginnen: sommige personages zijn niet fictief, maar treden op als zichzelf. Meest voor de hand liggende voorbeelden zijn de muzikanten die een *cameo* hebben in de serie. Ze verschijnen af en toe, maar hebben –een paar uitzonderingen niet te na gesproken– geen cruciale rol in de verhaallijnen. Vaak gaat het om muzikanten die deel uitmaken van de *NOLA music scene*, zoals jazzmuzikanten Troy “Trombone Shorty” Andrews, Kermit Ruffins of Wynton Marsalis; blues, rock en soul iconen, zoals Allen Toussaint, Dr. John, Irma Thomas en zelfs Fats Domino; rappers en hiphoppers als Big Freedia, en ook ‘bevriende’ muzikanten als Elvis Costello (de lijst is veel langer dan hier weergegeven). Hun aanwezigheid suggereert een nauwe band tussen de narratieve fictie en de historische realiteit. Ze versterken het ‘authenticiteitsniveau’ van het verhaal. Andere figuren, zoals politici, die direct betrokken waren bij de maatschappelijke en politieke naweeën van Katrina en de daaropvolgende overstromingen, zijn slechts indirect aanwezig. De beruchte, en ondertussen wegens corruptie veroordeelde, voormalige burgemeester Ray Nagin verschijnt nooit rechtstreeks als personage, maar zijn toxische schaduw tast de politieke verhaallijnen aan. Ook de verkiezing van Obama tot president in 2008 komt aan bod, maar net als Nagin, alleen gemedieerd (via posters of op

televisieschermen). Natuurlijk vallen er praktische overwegingen aan te halen waarom deze en andere politieke figuren alleen gemedieerd verschijnen, maar als vertelstrategie betekent het dat deze scènes de vorm aannemen van een *mise en abîme*, in dit geval een televisiescherm op het televisiescherm van de kijker. Bovendien gaat het om documentaire beelden, de historische actualiteit zelf, wat net de functie van de *mise en abîme* uitmaakt: het tonen van de ‘waarheid’ (Ubersfeld 84). Dezelfde narratieve strategie wordt overigens ook ingezet in de eerste aflevering wanneer activist Creighton Bernette (vertolkt door John Goodman) in een interview met de pers verklaart dat Katrina geen natuurramp is, maar een “man made catastrophe”. Net op het moment dat hij dat vertelt, zien we hem gemedieerd door de camera op een videoscherm; een beeld in een beeld of: de waarheid.

Andere personages zijn in beperkte mate gefictionaliseerd. Ze spelen zichzelf, maar hebben toch een rol te spelen in het fictionele verhaal. Ze incarneren een ‘persona’ (Auslander), wat betekent dat ze tegelijkertijd zichzelf én een personage spelen. Jazzmuzikant Kermit Ruffins incarneert zo’n ‘persona’. Zeker voor inwoners van New Orleans en jazzliefhebbers komt hij bekend voor, maar misschien doet zijn naam zelfs een belletje rinkelen bij film liefhebbers als ze Ruffins herkennen van de song “The Bare Necessities” (gezongen door Bill Murray) uit de 2016 film remake van *The Jungle Book*. In de serie speelt hij als personage de schutsheer en ook wel mentor van trombonespeler Antoine Batiste (vertolkt door Wendell Pierce). Ook singer-songwriter Steve Earle speelt een fictieve muzikant, Harley Watt. Hoewel Earle niet onder zijn eigen naam verschijnt, dus een ‘echt’ personage is, hebben de scenarioschrijvers geen poging gedaan om de mens achter het personage te verbergen: het fictieve personage Watt lijkt heel erg op de echte Steve Earle.

Een derde categorie van personages verwijzen naar of zijn geïnspireerd door echte mensen, maar worden vertolkt door acteurs. Creighton Bernette, literatuurhoogleraar, mislukte schrijver, maar zeer actieve vlogger is gemodelleerd op Ashley Morris, die via zijn

boodschappen op YouTube de woede van de bevolking uitschreeuwde naar de rest van Amerika dat New Orleans in de steek liet. De meest beruchte statement waarmee Morris een van zijn *rants* besluit, “Fuck you, you fucking fucks!”, wordt ook hernomen in *Treme*. Bernettes echtgenote, Toni Bernette, een burgerrechtenadvocaat werd geïnspireerd op Mary Howell. Radio deejay Davis MacAlary heeft veel weg van Davis Rogan. Chef-kok Susan Spicer inspireerde dan weer het personage Janette Dusautel (voor een meer exhaustieve lijst, zie Walker, “Meet the real New Orleanians”). Verwijzingen naar de echte personen kunnen alleen worden gedecodeerd door insiders, de inwoners van New Orleans, of door die-hard fans van de show, die zichzelf informeren via contextuele media, zoals fansites, blogs, de officiële HBO *Treme*-website, de NOLA.com-artikelen, de commentaartracks op de dvd's, enz.).

Soms neemt de verwarring tussen realiteit en fictie toe. Phyllis Mantana Le Blanc, een getuige en slachtoffer van de Katrina-catastrofe die haar verhaal doet in Spike Lee's documentaire *When the Levees Broke* (2006), speelt in *Treme* het fictieve karakter van Desiree. Hoewel geen professionele actrice werd ze door haar optreden in de documentaire gecast voor de serie. Acteur Wendell Pierce, bekend van *The Wire*, en zelf een inwoner van New Orleans, getuigt ook in Lee's documentaire en speelt een van de hoofdpersonages in *Treme*, de met het leven worstelende muzikant Antoine Batiste.

Dit dooreenhaspelen van werkelijkheid en fictie wordt nog versterkt door het feit dat de cast van *Treme* bestaat uit een mix van professionele en amateuracteurs (Fuqua 239). Sommige van de professionele acteurs zijn beter bekend dan anderen, terwijl sommige amateuracteurs zeker zullen worden herkend door hun stadsgenoten die naar de serie kijken (later meer hierover). Volgens Bigsby vallen ook ethische vragen te stellen bij deze praktijk, gezien de traumatische ervaringen die sommigen beleefd hebben (429). Mij is hier echter geen concreet bewijs van bekend.

De eerste vier beschreven personagetypes benutten de ambiguïteit tussen realiteit en fictie. Punt vijf geeft aan dat de personageconstructie ook werkt op een complexer, bijna allegorisch niveau. Personages zijn niet alleen geconstrueerd als ‘realistische’ en psychologisch gedreven *round characters*. Ze staan ook voor iets anders. Vaak personifiëren ze een bepaald aspect van de New Orleanse cultuur of incarneren ze een bepaalde reactie op de Katrina-catastrofe. Catherine Dessinges et al. identificeren een aantal van deze personages. Zo staat Janette Dusautel voor de Creoolse keuken en de New Orleanse veerkracht. Volgens Miley wordt dit laatste bewezen in de scène waarin ze een dessert improviseert op basis van Hubig’s Pie (een gevuld cakeje, tevens een New Orleans *staple*) en zo “marvelously distills the gallant culture of the city into a selfless gesture, providing a complete portrait of New Orleans at its most basic: it is a place where, since its founding, people have turned making do into an art form” (Miley 95). Zoals eerder vermeld, vertegenwoordigt Creighton Bernette vooral de razende woede, “one of many voices trying to be heard in the screaming deafness of post-Katrina New Orleans.” (Dessinges et al. 169). Op dezelfde manier belichaamt Antoine Batiste de traditionele jazz-muziek, LaDonna Batiste Williams de stem van het verlies (ze verloor haar zoon in de overstroming) en Albert Lambreaux de stem van onrecht. Toni Bernette “voices the tensions between the local residents she represents and the authorities” (175). Typisch worden deze personages uitgebeeld door erg bekende acteurs, een keuze die een specifieke *double bind* genereert met de historische realiteit. Enerzijds verwijst een personage rechtstreeks naar de werkelijkheid omdat het gebaseerd is op een bestaande persoon. Anderzijds wordt een afstand gecreëerd doordat de kijkers de acteur achter het personage herkennen en dus tegelijkertijd het personage en de acteur ervaren. Wendell Pierce en Clarke Peters zijn bekend bij degenen die *The Wire* hebben gezien. John Goodman zal vanwege zijn karakteristieke lichaamsbouw altijd lijken op... John Goodman, ongeacht welke rol hij speelt. Melissa Leo heeft ooit een Academy Award (Oscar) gewonnen. Kim Dickens is bekend van

films en televisieseries. Hun vertrouwde gezichten en gestalte onderscheiden hen van de minder bekende of amateur-acteurs en bijgevolg vallen de personages die ze spelen op als gemarkeerd. Ed Clough meent dat de personages van *Treme* in twee groepen kunnen ingedeeld worden, waarvoor hij twee termen gebruikt, ontleend aan de *jazz performance*-traditie: aan de ene kant *duelling* of individueel verzet; aan de andere kant *jamming* of gezamenlijk verzet. De net besproken groep personages zouden dan *duellers* zijn. Eigenlijk klopt dit niet helemaal. De *duellers* hebben weliswaar een aantal individueel aangestuurde motivaties voor hun handelingen, maar tegelijkertijd vertegenwoordigen ze de hele gemeenschap, die bestaat uit anonieme personages. We moeten hier wel enigszins nuanceren. Voor niet-*New Orleanians* blijven deze personages altijd min of meer anoniem. Inwoners van New Orleans zullen daarentegen gemakkelijk een aantal publieke figuren herkennen. Bij het samen bekijken van de serie, wat vaak het geval was omdat HBO een betaalzender is en niet iedereen een abonnement heeft, werden hun prestaties besproken en becommentarieerd, net zoals dat gebeurt bij het kijken naar amateur-theatervoorstellingen. De vele blogs, commentaren op artikelen op *Nola.com* en Harris-Lacewell getuigen hiervan, alsook de publieksonderzoeken die gevoerd werden door Andersen in 2018 (141-160), Dessinges in 2017 en Mayer in 2016 en 2017.

Wat alle *Treme*-personages gemeen hebben, is een zekere tegenstrijdigheid: geen enkel personage is helemaal goed of slecht. Davis MacAlary begint als *the man you love to hate*, maar zal later meer beminnelijke eigenschappen ontwikkelen. Terry, de *good cop*, die corruptie binnen het politie-apparaat te lijf gaat, worstelt met een duister en woelig verleden. Hidalgo, een meedogenloze bouwpromotor, uit Texas overgekomen om snel rijk te worden met de heropbouw van de stad, is tegelijkertijd erg gefascineerd door de cultuur en tradities van New Orleans. Hij representeert zo een ambivalente kijk op de wederopbouw van de stad, waardoor hij veel weg heeft van Lopakhin, het personage uit Tsjechovs *Kersentuin*.

Zelfs de op het eerste gezicht aandoenlijke Mardi Gras-indianenopperhoofd Lambreaux draagt in zich een gewelddadige kant, die bovenkomt wanneer hij zijn geduld verliest en een dief heel hardhandig aanpakt. De complexiteit van de personages voedt de verhaallijnen die we algemeen zouden kunnen samenvatten in Stuart Hall's definitie van cultuur als “a form of resistance through its own rituals and everyday practices. However, in a problematic world culture must perforce take complex and heterogeneous forms, *not at all free from contradictions*” (Clark, Hall, Jefferson, & Roberts, geciteerd in Gendrin et al. 294, mijn cursivering). De personages in *Treme* belichamen deze tegenstrijdigheden in hun *resilience*.

***Treme*: een polyfonisch verhaal of de horizontale as**

De personages van *Treme* leven in een gemeenschap in crisis en het verhaal draait erom hoe deze gemeenschap omgaat met deze crisis. Katrina en de overstroming worden niet getoond en ook de enige flashback in de serie beperkt zich tot de momenten net voor de storm, die momenten van twijfel: vertrekken of in de stad blijven? In *Treme* begint het drama pas na de catastrofe en de serie toont op verontrustende wijze hoe een crisis leidt tot reflectie, vernieuwing en een fundamentele verandering in een gemeenschap. Gaëlle Clavandier beschrijft dit proces als volgt: “Disaster is creation and introduces all by itself a whole new universe that has just collided with the routine, the commonplace and the ordinary.” Ze wijst ook op de theatrale en mediatieke elementen van een catastrofe, aspecten die ook zijn bestudeerd door Richard Schechner en Victor Turner. Meer specifiek onderzochten zij hoe rampen fungeren als katalysator bij het blootleggen en oplossen van problemen in een samenleving of gemeenschap. Volgens Schechner situeert een crisis zich in een continuüm van verschillende soorten performances (variërend van artistieke praktijk tot sjamanisme en riten) (17). Antropoloog Victor Turner beweert dat crisissen vaak worden aangepakt via sociale ceremonieën, die hij beschrijft als een “ludic deconstruction and recombination of

familiar cultural configurations” (Turner, geciteerd in Schechner 76). Schechner zelf formuleert het korter: een gemeenschap lost een catastrofale crisis op “through art” (id.). In navolging van deze redenering, functioneert *Treme* als een ‘ludieke deconstructie’ en kan het nauwelijks toeval zijn dat de serie begint met een *re-enactment* van een sociale ceremonie die ook echt heeft plaatsgevonden: de allereerste *second line parade* na Katrina. *Second line parades* vervulden oorspronkelijk - en dat doen ze nog steeds - de functie van het verwerken en oplossen van een crisis: de dood van een geliefde. Deze *second line* eerde Austin Leslie, een beroemde chef uit New Orleans die omkwam als gevolg van de overstromingen (Anderson). De scène combineert twee van de hoofdthema’s waarmee *Treme* probeert te ontrafelen hoe de crisis kan worden bezworen: muziek en koken die, als sociale ceremonie én als kunst samengebracht worden in de meest typische vorm van zo’n ceremonie: een stoet. Ondanks de veerkracht die gedemonstreerd wordt in deze stoet, amper drie maand na de catastrofe, schemert de onzekerheid door in de onderhandelingen tussen de muzikanten, niet over wat ze gaan spelen, maar over het geld dat ze zullen ontvangen om mee te musiceren in de parade.

Treme presenteert zich dus als een polyfonisch of heteroglossisch *character-driven* verhaal in Bakhtiniaanse zin: de kijker is getuige ervan hoe een aantal individuele karakters *samen* proberen te overleven en de catastrofe te begrijpen. Elke stem in de polyfonie klinkt anders en vertegenwoordigt - zoals we eerder zagen - niet alleen een individu, maar belichaamt tegelijkertijd een bredere sociaal, cultureel of economisch idee of groep. Theatremaker Yannic Mancel ziet een verband met de jazz-praktijk wanneer hij stelt dat dit, “n’interdit pas l’individuation de chacun des choreutes en personnage singulier. Bien au contraire, elle l’implique. Comme au jazz, chacun des musiciens fondus dans la formation se détache tour à tour en solo avant de regagner le groupe et d’y jouer de nouveau sa partition d’accompagnement anonyme ou plus discrète.” (28) We zagen reeds dat Clough de narratieve

opbouw van *Treme* beschouwt als een jazz compositie, maar ook Hudelet (“*Treme: New Orleans Remix*” en “*Treme as an Experimental TV Series*”) ziet jazz als een structurerend element, maar dan eerder via improvisatie. Andersen (73-94) interpreteert de muziek zelfs als een apart personage.

Hoe de polyfonie zich ontwikkelt doorheen de serie

In *Treme* wijzigt de polyfonische narratieve constructie doorheen de verschillende seizoenen van de serie, waarbij de karakterontwikkeling van de personages essentieel is in de compositie van de polyfonie. De songtitels die als *logline* gebruikt worden voor elk seizoen reflecteren dit.

Het eerste seizoen heeft *Won't Bow, Don't Know How* als logline en de polyfonie van de personages hun stemmen klinkt *unisono*. De accumulatie van personages resulteert als het ware in een *actant collectif* (Hamon 67), een collectief personage, of zoals Augusto Boal het formuleert: een ‘personage in het meervoud’ (Boal 45). Deze polyfone stem vertegenwoordigt de veerkracht, *resilience* van New Orleans als een gemeenschap. Deze *actant collectif* wordt helder geïllustreerd in de pre-Katrina flashback aan het einde van het eerste seizoen. De terugbliksequens begint wanneer LaDonna op de begrafenis van haar broer terugdenkt aan de gebeurtenissen net voor Hurricane Katrina aan land kwam. We zijn getuige van LaDonna's individuele herinneringen, maar al snel verschuiven deze subjectieve en persoonlijke beelden ongemerkt naar wat andere personages aan het doen of denken waren. De focalisatie verschuift van LaDonna naar Davis, Creighton en Antoine die zich voorbereiden op de komst van Katrina. Op deze wijze verschuift de flashback naar een collectief geheugen, het geheugen van New Orleans.³ Elk seizoen van de serie bevat bovendien een hoogtepunt waarin de *communitas* van de inwoners van New Orleans wordt

³ Zack Godshall's post-Katrina film *Low and Behold* (2007) creëert op dezelfde wijze een meervoudig personage wanneer bewust, *close up* na *close up*, de gezichten van anonieme getuigen ‘gestapeld’ worden. Ze vermengen, blenden tot één groep, worden één personage dat post-Katrina New Orleans belichaamt.

benadrukt: Mardi Gras. Mikhail Bakhtin heeft gewezen op de utopische potentie van Carnaval en in *Treme* wordt dan ook Mardi Gras uitgekozen als dat bevoorrechte moment van een sociale ceremonie waarin alles op zijn kop wordt gezet en alles mogelijk is, waarin de personages samenkomen, elkaar ontmoeten en het dichtst dat meervoudige personage benaderen: de ziel en cultuur van New Orleans.

Het tweede seizoen heeft als *logline*: *Wrap Your Troubles in Dreams*. De songtitel geeft een beweging weer van het collectieve naar het individuele. De polyfonie valt uiteen in een gefragmenteerd verhaal met gescheiden verhaallijnen die zich concentreren op hoe elk personage individueel probeert in het reine te komen met zijn of haar problemen. Interessant genoeg wijzigen de ruimtelijke of geografische relaties mee, wat resulteert in wat Philippe Hamon heeft beschreven als de *territorialisation du personnage* (207-208). In *Treme* worden personages gelinked aan locaties die een symbolische lading krijgen. New Orleans wordt gecontrasteerd met New York, waar de toekomst helderder lijkt en waar ambities kunnen gerealiseerd worden. Zowel Janette als chef en Delmond als muzikant worden daardoor aangetrokken en verleid. Texas symboliseert een nog donkerder beeld dan New Orleans. Wanneer straatmuzikant Sonny naar Dallas trekt, hervalt hij in zijn drank- en drugverslaving. Het is ook vanuit Texas dat Hidalgo afkomstig is, zoals eerder vermeld een meedogenloze bouwpromotor. De geografische contrasten benadrukken de *altérité* en authenticiteit van New Orleans. Deze *altérité* wordt belichaamd door de personages. In New York introduceert Janette met veel succes de Creoolse keuken. Delmond op zijn beurt balanceert tussen hedendaagse populaire muziek en de New Orleans jazz-traditie.

De *logline* voor het derde seizoen luidt: “Hurricanes. Floods. Exile. Crime. Corruption. Betrayal. Greed. Neglect. *Is That All You Got?*”. Verschillende plotlijnen zullen nu weer convergeren naar een polyfonie, maar die klinkt eerder grimmig wanneer geweld en misdaad en corruptie de toon zetten. De *logline* suggereert tevens dat “the hurricane laid bare flaws

that had dogged New Orleans for decades: a decaying infrastructure, underfunded social services, a corrupt police force, and an endemic culture of corruption that allowed public officials and shady businesspeople to line their pockets with public funds while pretending to care about the city's greater good.” (Zoller Zeits). In het derde seizoen ontwikkelt de polyfonie zich in de zelfanalyse van een gemeenschap, die veel verder reikt dan de nasleep van Katrina. De orkaan en de overstroming worden hier gebruikt als een katalysator die de ware crisis van een dysfunctionele maatschappij blootlegt.

Voor het vierde en laatste seizoen luidt de *logline* “Just a Little While to Stay Here”, een gospellied over dood, sterven en naar de hemel gaan. Ondanks dit thema is de muziek opgewekt, waardoor je het gevoel krijgt dat het verwijst naar een *second line parade* die de begrafenis van de serie begeleidt. “Just a little while” zou op ironische wijze kunnen refereren aan het feit dat de productiefirma HBO de makers van *Treme* slechts een half seizoen gunde, vijf in plaats van de gebruikelijke tien afleveringen, om de verhaallijnen af te ronden. Deze beperking zorgt ervoor dat de individuele plotlijnen voor elk personage wel afgerond worden, maar vaak op een onwaarschijnlijke manier, met een *deus ex machina* als het ware. Zo krijgt Janette, die haar restaurant kwijtgeraakt was, dankzij weldoener Hidalgo de kans om opnieuw te beginnen. Batiste geeft zijn kennis van muziek door aan de jongeren. Ondanks eerdere en herhaaldelijke weigeringen, neemt Delmore de rol van zijn vader over als chieft van de Mardi Gras Indians. Zo is er voor elk personage een onwaarschijnlijke en soms ironische afronding voorzien, die heel erg herinnert aan de manier waarop Bertolt Brecht de *deus ex machina* als narratieve strategie hanteerde.

Hoewel de problemen van de personages opgelost geraken, blijven in *Treme* de wonden van New Orleans zelf wel openliggen. Om dit duidelijk te maken creëren de scenaristen een symbool dat deze situatie veruiterlijkt. Het incasseringsvermogen van de inwoners van New Orleans krijgt een embleem in de vorm van een van de ontelbare kuilen in de straten waarbij

Davis een paaltje plaatst als waarschuwing, nadat hij zelf zijn wagen erin heeft stuk gereden. De kuil zelf symboliseert de schrijnende wonden van New Orleans. Tijdens elke episode wordt het paaltje, de *pothole marker*, meer en meer versierd door voorbijgangers, waardoor het eenvoudige verkeersteken transformeert in een totem die als het ware de problemen absorbeert die tot nu huisden in de lichamen en geesten van de personages. De *pothole marker* wijst hierdoor naar waar de problemen eigenlijk liggen: niet in de personages, maar in de échte wereld. In deze hoedanigheid wijst het ook naar de toekomst. Samen met de *deus ex machina* strategie krijgt de *pothole marker* de functie van een Brechtiaans *Verfremdungseffekt*, een vervreemdingseffect dat de kijker terugbrengt tot de historische realiteit.

Conclusie of het samenkomen van horizontale en verticale assen

Hoewel naar Brecht kan worden verwezen, lijkt zijn geest toch niet openlijk aanwezig te zijn in *Treme*. Een aantal critici en onderzoekers betreuren inderdaad de afwezigheid van openlijke politieke kritiek (vergeleken met wat David Simon bijvoorbeeld deed in die andere serie *The Wire*). Volgens deze kritische stemmen vertegenwoordigt *Treme* een vorm van televisietoerisme in plaats van politieke analyse. (Zie bijv.: Nussbaum, Rathke, Thomas en voor deze vorm van representatie). Een soortgelijke kritiek vind je in het verwijt dat het in *Treme* opgehangen beeld van New Orleans geen pars pro toto is voor de hele Amerikaanse samenleving:

That is a shame because the close-up shot of New Orleans post-Katrina reinforces the misguided notion that New Orleans is somehow apart from America and that Katrina can somehow be isolated as a natural disaster due to precarious geographies and regional idiosyncrasies. (Sakakeeny 397; zie ook McWhorter en Potts)

Fredric Jameson schrijft in een essay over *The Wire* dat het Baltimore waar de serie zich afspeelt, niet bestaat. Het zou overal kunnen zijn. Deze universaliserende benadering van de

locatie is een typerende strategie voor traditionele misdaadverhalen. Het ontdoet de werkelijkheid van zijn individuele en unieke kenmerken om een gevoel van herkenning en identificatie te creëren. Maar ook de kritiek op politie en politiek wordt volgens Jameson daardoor toepasselijk op de Verenigde Staten als geheel (359-72). De locatie New Orleans in *Treme* mikt op het tegengestelde effect: het draait om de uniciteit, de *altérité* en de *créolité*, die het extrapoleren naar New Orleans als een metafoor voor de gehele Verenigde Staten bemoeilijkt. Niettemin is de analyse die in *Treme* wordt gemaakt misschien niet zo onkritisch of apolitiek. Georg Lukacs reageerde tegen de vervreemdende theatrale tactieken van Brecht met de bedenking dat “[e]ven without alienation effects, writers have succeeded not just in surprising the audience, but in moving them profoundly by dramatizing the contradictions of a given social order” (Lukacs, geciteerd door Braun 111). Interessant genoeg voor onze analyse van *Treme*, beargumenteert hij zijn punt door te wijzen op de narratieve constructie van de personages:

[Chekhov’s] plays are built on the conflict between the subjective intentions of his characters and their objective tendencies and significance. This constantly creates a divided impression in the minds of the audience. On the one hand, they understand the characters’ feelings and can even sympathize with them. At the same time, they are forced into an intense experience of the tragic, tragi-comic or comic conflict between these subjective feelings and the objective social reality. (id.)

Lukács beschrijft eigenlijk het effect van cognitieve dissonantie dat in de hoofden van de toeschouwers een bewustzijn van een ‘objectieve sociale realiteit’ kan oproepen. Terwijl ze kijken naar *Treme*, worden de kijkers uitgedaagd met een vergelijkbare cognitieve dissonantie die wordt uitgelokt door de complexe en soms tegenstrijdige persoonlijkheidskenmerken van de personages. Vanuit deze cognitieve dissonantie worden de utopische momenten geboren die samenkomen in Davis’ *pothole marker*. David Simon bevestigt: “We have depicted certain things that happened, and others that didn’t happen, and

then still *others that didn't happen but truly should have happened*.”⁴ Bernie Cook omschrijft dit als het ensceneren van het “plausibly hypothetical” (300). Het verhaal van *Treme* ontvouwt zich als een historische parallel, waarin ook de naturalistische aanpak zijn verantwoording vindt. De historische parallel is een narratieve strategie die probeert uit te leggen welke mechanismen de werkelijkheid sturen door een historicisering (Jameson, *Brecht and Method*, 123). Simon zelf vat heel eloquent samen wat *Treme* volgens hem moet bereiken: “By referencing what is real, or historical, a fictional narrative can speak in a powerful, full-throated way to the problems and issues of our time. And a wholly imagined tale, set amid the intricate and accurate details of a real place and time, can resonate with readers in profound ways.” Zoals ik heb proberen aantonen; wordt dat resoneren nog versterkt omdat een groep heel verschillende personages het verhaal van een stad belichamen door een polyfoon fictieel verhaal te vertellen dat geworteld is in de historische werkelijkheid van een gemeenschap, een stad, New Orleans, Louisiana.

Geciteerde werken

- Andersen, Robin. *HBO's Treme and the Stories of the Storm*. Lexington Books, 2018.
- Anderson, Brett. “Jazz Funeral for Chef Austin Leslie a Symbol of Hope after Heartache.” *Nola.com*, 10 okt. 2005. Geraadpleegd 3 nov. 2018.
- Auslander, Philip. “On the Concept of Persona in Performance.” *Kunstlicht*, vol. 36, nr. 3, 2015, pp. 62-79.
- Baguley, David. *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*. Cambridge University Press, 1990.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Indiana University Press, 1984.

⁴ Simon, mijn cursivering. Simon voegt daar ironisch aan toe: “This is a nice way of saying we have lied.” Vergelijk Simons benadering met Bernardo Bertolucci's antwoord op de heftige kritiek door de toen zeer machtige Italiaanse Kommunistische Partij toen Bertolucci's marxistisch geïnspireerde film *1900* in première ging, midden jaren zeventig. Hij reageerde door te stellen dat hij het utopische moment wou tonen, wat had kunnen gebeuren, maar niet gebeurd is. Zie het interview met Jean A. Gili in Gerard et al. 126.

- Bigsby, Christopher. “*Treme* (HBO, 2010-2014).” *Viewing America*, Cambridge University Press, 2013, pp. 407-444.
- Biressi, Anita, en Heather Nunn. *Reality TV: Realism and Revelation*. Wallflower Press, 2005.
- Boal, Augusto. *The Rainbow of Desire*. Routledge, 1995.
- Braun, Edward. “The Cherry Orchard.” *The Cambridge Companion to Chekhov*, geredigeerd door Paul Allain en Vera Gottlieb, Cambridge University Press, 2000, pp. 111-120.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Yale University Press, 1979.
- Chothia, Jean. *André Antoine*. Cambridge University Press, 1991.
- Clark, John, Stuart Hall, Tony Jefferson, en Brian Roberts. “Subculture, culture, and class.” *Resistance Through Rituals*, geredigeerd door Stuart Hall en Tony Jefferson, Hutchinson Publications, 1976, pp. 10-17.
- Clavandier, Gaëlle. “Getting to Grips with Disaster.” *books&ideas.net*, vol. 3, 2011. Geraadpleegd 12 dec. 2013.
- Clough, Ed. “Duelling and Jamming: Hurricane Katrina, Everyday New Orleans, and the Satisfactions of *Treme*.” *Dramatising Disaster: Character, Event, Representation*, edited by Christine Cornea en Rhys Owain Thomas, Cambridge Scholars Press, 2013, pp. 102-117.
- Cook, Bernie. *Flood of Images: Media, Memory, and Hurricane Katrina*. University of Texas Press. 2015.
- Corner, John. “Presumption as Theory: ‘Realism’ in Television Studies.” *Screen*, vol. 33, nr.1, 1992, pp. 97-102.
- Dessens, Nathalie. “New Orleans, Where the Stage is the Street.” *South Atlantic Review*, vol.76, nr. 4, 2011, pp. 7-21.

- Dessinges, Catherine, Dominique Gendrin, en Wendy Hajjar. "Fiction and Reality in HBO's *Treme*: A Narrative Alchemy at the Service of Political Truth." *TV/Series*, 2012, pp. 164–87.
- Dessinges, Catherine. "Treme and its Engaged Audience." *HBO's Treme and Post-Katrina Catharsis: The Mediated Rebirth of New Orleans*, geredigeerd door Dominique M. Gendrin, Catherine Dessinges, and Shearon Roberts, Lexington Books, 2017, pp. 117-148.
- Dowler, Kevin. "Dismemberment, Repetition, and Working-Through: Keeping Up in *Treme*," *Canadian Review of American Studies/Revue canadienne d'études américaines*, vol. 43, nr. 1, 2013, pp. 145-165.
- Dunleavey, Trisha. *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. Routledge, 2018.
- Esslin, Martin. "Naturalism in Context." *The Drama Review*, vol. 13, nr. 2, 1968, pp. 67-76.
- Fiske, John. *Television Culture*. Routledge, 1987.
- Fuqua, Joy V. "'In New Orleans, We Might Say It Like This...': Authenticity, Place, and HBO's *Treme*." *Television & New Media*, vol. 13, nr. 3, 2012, pp. 235-242.
- Gendrin, Dominique M., Catherine Dessinges, en Wendy Hajjar. "Historicizing the Mardi Gras Indians in HBO's *Treme*: An Emancipatory Narrative." *Intercultural Communication Studies*, vol. 21, nr.1, 2012, pp. 290-307.
- Gili, Jean A. "Bernardo Bertolucci." *Bernardo Bertolucci. Interviews*, geredigeerd door Fabien Gérard, T. Jefferson Kline, en Bruce Sklarew, University Press of Mississippi, 2000, pp. 108-133.
- Hamon, Philippe. *Le Personnel du roman*. Droz, 1983.
- Harris-Lacewell, Melissa, "Katrina Is Not a Metaphor." *The Nation*, 2 aug. 2010, p. 10
- Hudelet, Ariane. "Treme: New Orleans Remix." *TV/Series*, 3 sept. 2013, pp. 47-60.

- . "Treme as an Experimental TV Series." *HBO's Treme and Post-Katrina Catharsis: The Mediated Rebirth of New Orleans*, geredigeerd door Dominique M. Gendrin, Catherine Dessinges en Shearson Roberts. Lexington Books, 2017, pp. 201-224.
- Jameson, Fredric. *Brecht and Method*. Verso, 2000.
- . "Realism and Utopia in *The Wire*." *Criticism*, vol. 52, nr. 3-4, 2010, pp. 359-372.
- Karlin, Adam, en Bartlett, Ray. *New Orleans*, Lonely Planet, 2018.
- Konchan, Virginia. "What's Natural about Naturalist Cinema?" *Bright Lights Film Journal*, 2013. Geraadpleegd 4 sep. 2014.
- Lolis, Eric Elie. "Deconstructing the 'Treme' Opening Credits." *Inside Treme*, 2011. Geraadpleegd 26 juni 2014.
- Love, Chris. "Greek Gods in Baltimore: Greek Tragedy and *The Wire*." *Criticism*, vol. 52, nr. 3-4, 2010, pp. 487-507.
- Mancel, Yannic. "Elémentaire mon cher Julien... A propos des *Particules élémentaires* par le collectif Si vous pouviez lécher mon cœur." *Alternatives théâtrales*, vol. 120, 2014, pp. 24-29.
- Mayer, Vicki. "The Places Where Audience Studies and Production Studies Meet." *Television and New Media*, vol. 17, nr. 8, 2016, pp. 706-718.
- . "The Place of *Treme* in the Film Economy: Love and Labor for Hollywood South." *Almost Hollywood, Nearly New Orleans: The Lure of the Local Film Economy*, University of California Press, 2017, pp. 69-95.
- McGrath, John. "TV Drama: The Case against Naturalism." *Television Policy. The MacTaggart Lectures*, geredigeerd door Bob Franklin, Edinburgh University Press, 2005, pp. 35-44.
- McWhorter, John. "Please 'Treme', I Beg You - Get Over Yourself." *New Republic* 7. May 2010. Geraadpleegd 4 nov. 2018.

- Miley, Mike. "Treme and The Battle for a Certified New Orleans." *New Orleans Review*, vol. 37, nr. 1, 2011.
- Mittell, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press, 2015.
- Nussbaum, Emily. "Roux with a View," *The New Yorker*, 1 okt. 2012, pp. 82-83.
- Ophuls, Marcel. "Naturalism and Television." *Television Policy: The MacTaggart Lectures*, geredigeerd door Bob Franklin, Edinburgh University Press, 2005, pp. 71-78.
- Potts, Rolf. "Treme's Big Problem: Authenticity." *The Atlantic*, 27 nov. 2013. Geraadpleegd 3 nov. 2018.
- Rathke, Wade. "Treme for Tourists: The Music of the City without the Power." *Television & New Media*, vol. 13, nr. 3, 2012, 261-267.
- Sadler, William J., en Ekaterina V. Haskins. "Metonymy and the Metropolis: Television Show Settings and the Image of New York City." *Journal of Communication Inquiry*, vol. 29, 2005, pp. 195-216.
- Sakakeeny, Matt. "New Orleans. Louisiana, USA," *Contemporary Political Theory*, vol. 10, nr. 3, 2011, pp. 395-399.
- Simon, David. "HBO's 'Treme' Creator David Simon Explains It All for You." *The Times-Picayune*, 11 april 2010. Geraadpleegd 29 dec. 2013.
- Smith, John R. *Branded Developments: The HBO Serial and Beyond*. Diss. Emory University, 2011.
- Thomas, Lynnell L. "'People Want to See What Happened': Treme, Televisual Tourism, and the Racial Remapping of Post-Katrina New Orleans." *Television & New Media*, vol. 13, nr. 3, 2012, pp. 213-224.
- Tobias, Scott. "David Simon (Interview)." *A.V. Club - TV-Club Interview*, 2008. Geraadpleegd 2 apr. 2014.

- Trotter, David. "Naturalism in Literature and Film." University of Cambridge, n.d.
www.mml.cam.ac.uk/gradstudies/smc/naturalism. Geraadpleegd 10 sept. 2014.
- . "Naturalism's Phobic Picturesque," *Critical Quarterly*, vol. 51, nr. 1, 2005.
- Ubersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse théâtrale*. Seuil, 1996.
- Walker, Dave. "Meet the real New Orleanians who inspired the characters in HBO's
 'Treme.'" *Nola.com*, 9 april 2010. Geraadpleegd 3 nov. 2018.
- . "Reader Questions Answered by 'Treme' Co-Creators David Simon and Eric
 Overmeyer," *Nola.com / The Times-Picayune* 24 april. 2011. Geraadpleegd 28 mei
 2014.
- Zoller Seitz, Matt. "Seitz Takes the David Simon Challenge and Reviews *Treme* Season
 Three as a Whole." *vulture.com*, 29 nov. 2012. Geraadpleegd 30 juni 2014.

Aangehaalde films en tv-series

- BoJack Horseman*. Geregisseerd door Raphael Bob-Waksberg, Tornante Television/Boxer
 vs. Raptor/ShadowMachine (Netflix), 2014-present.
- Broen/Bron (De brug)*. Geregisseerd door Hans Rosenfeldt, Nimbus Film/Filmlance/ZDF,
 2011-2018.
- I Think You Should Leave*. Geregisseerd door Zach Kanin en Tim Robertson, Netflix, 2019-
 present.
- Low and Behold*. Geregisseerd door Zack Godschall, Mama Bear Studios, Blindwall Pictures,
 Sidetrack Films, 2007.
- NYPD Blue*. Geregisseerd door Steven Bochco, David Milch, ABC, 1993-2005.
- Tabula rasa*. Geregisseerd door Sarah-Malin Gozin, Caviar/VRT/ZDF, 2017.
- The Good Place*. Geregisseerd door Michael Schur, NBC, 2016-present.
- The Leftovers*. Geregisseerd door Damon Lindelof en Tom Perrotta, HBO, 2014-2017.

The Singing Detective. Geregisseerd door Dennis Potter, BBC, 1986.

The Wire. Geregisseerd door David Simon, HBO, 2002-2008.

Treme. Geregisseerd door David Simon en Eric Overmeyer, HBO, 2010-2013.

True Detective. Geregisseerd door Nic Pizzolatto, HBO, 2014-present.

When the Levees Broke. Geregisseerd door Spike Lee, HBO, 2006.

The Last Conquistador of El Paso, Texas:

Valadez and Ibarra's Documentary Portrait of a Paradigmatic City

Alexandra J. SANCHEZ, Inge LANSLOTS, and An VAN HECKE

KU Leuven

In the late eighties, when the El Paso City Council grants funding to renowned Anglo sculptor John Houser (1935-2018) for the completion of an equestrian statue of Spanish conquistador Juan de Oñate (1550–1626), El Paso's underlying ethnic tensions reignite. Meant as a gesture of acknowledgement of the centuries-old Hispanic¹ presence in (what is known today as) the U.S.A., the planned statue is lauded by the New Mexican Hispanic Culture Preservation League (NMHCPL) and reviled by the Native American Acoma, who bear a grudge against the so-called Last Conquistador on the account of his cruelty against their ancestors—crimes for which he was convicted during his lifetime². In the hour-long documentary *The Last*

¹ As G. Cristina Mora explains in her recent book *Making Hispanics: How Activists, Bureaucrats, and Media Constructed a New American*, the term 'Hispanic' as a designation of Hispanic panethnicity was created after the 1960s census (cf. also Mora, "Cross-Field Effects"). Up until the census, Latin American immigrants were classified as "white" and grouped together with European Americans, much to the dismay of activists of Latin American descent. Their argument was that the lack of a term with which to signify the large community of Latin American immigrants in the US who hailed from Spanish-speaking countries generated the said community's institutional invisibility. The use of the term 'Hispanic' as a separate classification was supposed to lend a voice to this previously ignored minority. In 1976, as a result of a growing awareness of the existence of a perceived 'Hispanic' community, the US Congress passed the only law in the country's history that mandated the collection and analysis of data for a specific ethnic group, namely "Americans who identify themselves as being of Spanish-speaking background and trace their origin or descent from Mexico, Puerto Rico, Cuba, Central and South America, and other Spanish-speaking countries", i.e. including Spain, but excluding Portugal and Brazil (cf. Lopez et al.). Since then, the terms Latino/a, Latin@, and Latinx have been gaining terrain both in layman and academic settings as possible alternatives for the governmentally imposed signifier 'Hispanic' (cf. Santana; Beltran). To wit, the Pew Research Center uses the terms Hispanic and Latino interchangeably, whereas the Census Bureau only uses the term Hispanic, presumably for the sake of historical continuity (cf. Lopez et al.; Taylor et al.). There is much debate about the differences between all of the above-mentioned terms. This issue will not be addressed here. The present article echoes the designations with which the protagonists of *The Last Conquistador* self-identify. These are: Anglo, Native American, Hispanic, and (occasionally) Latino.

² Oñate and his men reached the Acoma settlement in October 1598. Based on previous accounts of the placidity of the Acoma, Oñate believed the *pueblo* would accept his rule without much resistance. However, in December of that year, the Acoma began refusing to supply the Spanish with provisions. A fight ensued during which ten of

Conquistador, which was first broadcast by the acclaimed PBS series P.O.V.³ In 2008, John Valadez and Cristina Ibarra record the escalating dispute between the NMHCPL and the Acoma, as well as the fruitless mediation attempts of John Houser and the City Council. *The Last Conquistador* exposes how El Paso's desire to reinvent itself as cohesive and harmonious with the help of Houser's art eventually forces the city to own up to the distance, both societal and spatial, between the Anglo, Hispanic, and Native communities of the Southwest (cf. Sanchez et al.).⁴ Even within the Hispanic community, there seems to be little sympathy between the long-established Hispanic Americans, who have lived on US soil for generations and are by now financially secure, and the recent border-crossers, who are depicted in the documentary as underprivileged and underrepresented. In this article, we argue that the documentary portrays El Paso as a "paradigmatic city," a concept coined by migration scholars Nina Glick Schiller and Ayse Çağlar to signify a specific urban locality through which the entire nation-state can be generalized (182). Glick Schiller and Çağlar use the concept deridingly, in order to denounce the "methodological nationalism" that underwrites the paradigmatic city's seemingly innocent equation of society and nation-state (180). We contend *The Last Conquistador* is permeated with the same derision, as it makes

Oñate's men were killed. To retaliate, Oñate ordered the *pueblo* be burnt to the ground. The Acoma resisted the attack for three days, only surrendering when the Spanish began firing canons into their settlement. Oñate's men captured the surviving 500 Acoma and took them before Oñate. After a trial led by Oñate himself, it was decided that all males over 25 were to have one foot cut off, all adults were sentenced to twenty years of servitude, all the boys were to be placed in the care of priests, and all the girls were to be sent to New Mexican convents (cf. Toombs; Rogow; Pérez). Word of Oñate's tyranny ended up reaching Mexico City and, eventually, the King of Spain. Oñate stood trial and was found guilty of, among other things, cruelty against the natives, his own officers, colonists, and priests. Disgraced, Oñate was summoned back to Spain, where he worked as a mining inspector for the remainder of his life (cf. Weber).

³ The Public Broadcasting Service's public television series P.O.V., an abbreviation for 'point of view', is the longest-running showcase for independent non-fiction films in the U.S.A. See www.pbs.org/pov/about/.

⁴ In our article "Documenting Juan de Oñate's Diminishing Influence over the Southwest: The Last Conquistador on El Paso's Trialectics of Spatiality" (Sanchez et al.), we elaborate on the heterogeneity and hyperrealism that seem to converge in *The Last Conquistador* by drawing on Michel Foucault's notion of heterotopia and Edward Soja's definition of exopolis. In the present article, the focus is on the portraiture of the city of El Paso by the City Council, on the one hand, and Valadez and Ibarra, on the other.

a point of El Paso's naïve but nevertheless discriminatory efforts to reimagine itself as exemplary of the supposedly spatially and societally wholesome United States.

El Paso as a Paradigmatic City

Generally considered to be the founding father of the Texan city of El Paso as well as the New Mexican cities of Santa Fe and Las Cruces, Juan de Oñate is a household name in the Southwest of the U.S.A. Countless ballads pay tribute to his memory, pageants commemorate his arrival to New Mexico, schools are named after him, effigies are erected in his honor (cf. Trujillo). Only in recent years has the general public become aware of his involvement in the massacre and mutilation of the Acoma Pueblo, partially thanks to the kind of protest actions, rallies, and demonstrations depicted in *The Last Conquistador*. We suggest that the portrait the documentary paints of El Paso is that of clumsily hinged together panel painting passing for a sturdy composition. Valadez and Ibarra's film presents El Paso as a tiered spatial construct consisting of affluent Anglo and Hispanic El Pasoans ruling the city from upon their mythical hill, the Acoma in their New Mexican reservation that seems to spill over into the city of El Paso, and those stuck in between: the mute(d) Mexican migrants of the downtown who have no pay and no say.

Mexican-American writer David Romo, in a voice-over that significantly overwrites the merry sounds of a fundraiser held by the New Mexican Hispanic Culture Preservation League (NMHCPL) for John Houser's statue, explains the city's demography as follows:

In our city Latinos are 80 percent and whites are 20 percent, yet the whites still have an enormous amount of power. But unfortunately, it isn't only just a white-brown thing because many browns want to be white. It's real complicated. We all have a legacy of both sides, part the Indian from one side and part Spaniard from another side. That's what we are, you know. And so, which side are you gonna take? (00:33:21-00:33:52)

The NMHCPL and the Acoma Pueblo have picked their side and are residing in the space allotted to that choice. The less well-off Mexican migrants of the downtown, on the other hand, are shown to be in an unstable, undesirable state of ‘becoming’ that corresponds with the dilapidated, in-need-of-repair city center in which they are depicted to dwell. They have not yet decided—or are not aware that this city and, by extension, this nation expects them to decide—whose side they are going to take. Hence, they are relegated to the geographical purgatory that is El Paso’s rundown downtown.

Those whom Romo calls “whites” and “browns [who] want to be white” usually are captured on film in elevated spaces throughout the city. To this group belong, on the one hand, John Houser and the presumably Anglo philanthropists who support his work, such as those shown to be present at his fundraiser. On the other hand, there are the NMHCPL members and the Spanish-surname representatives of the City Council who repeatedly try to justify on camera why they came to the “controversial” decision of erecting a statue in honor of Oñate (00:02:04). John Houser is most often to be found in his artist’s studio: an impressively tall warehouse-like hangar that can barely hold the bombastic equestrian statue on which he is relentlessly working—usually floating in mid-air, either hoisted high up or straddling some part of the gigantic horse. Significantly, as he is shown to be hacking, cogitating, and polishing away, he is never alone. Attending his every move, assisting him every step of the way are handymen who Houser addresses exclusively in Spanish. The reason for that is not the bilingualism of El Paso, but rather the location of the hangar: it is situated across the border, in Mexico City. Interestingly, this fact is never mentioned⁵ in the film, perhaps as a way to imply the porousness of that region and the continuity of Mexican

⁵ Nor is there ever any reference to Ciudad Juárez, El Paso’s twin city situated right across the Mexican border. It could be argued that El Paso’s intertwinement with Ciudad Juárez is only indirectly acknowledged throughout the documentary, as this conurbation is considered common knowledge in the (Southwest of the) U.S.A.

bodies, on both sides of the border, performing menial jobs for the sake of a people to which they do not belong.

Valadez and Ibarra's omission could be interpreted as hinting at El Paso's and, by extension, the nation's senseless insistence on borders in a region that keeps resisting John Agnew's "territorial trap," i.e. "conventional thinking [that] relies on three geographical assumptions—states as fixed units of sovereign space, the domestic/foreign polarity, and states as 'containers' of societies" (53). Agnew's critique of this kind of geopolitical thinking (cf. Agnew, "Still Trapped in Territory?") was originally aimed at countering "the reductive nature of thinking in international relations and international political economy" by challenging "this static, 'closed' approach, in which interstate relations [...] were deemed to be best studied at the international level only, with state power on other levels deemed unimportant to the interplay of states within the international system," as Reid-Henry explains (753). Moving beyond Agnew's epistemological critique, Glick Schiller and Çağlar use the term "methodological nationalism," to emphasize how widely accepted and deeply embedded the conflation of society and nation-state is in "the political assumptions and identifications that underlie so much of migration scholarship" (180). Because methodological nationalism has been a 'container' theory of society for most social theorists, the territorial trap of equating society and the nation-state has become an established *a priori* "in migration studies and in most urban studies that focus on migrants" (180). The documentary makers' choice to collapse El Paso and Mexico City could be said to go against the said *a priori* and to signify their unwillingness to accept the hollow artificiality of the kind of "conventional thinking" that feeds territorial traps and paradigmatic cities (Agnew, "The Territorial Trap" 53). Valadez and Ibarra's implicit blurring of geographical boundaries is indicative of their documentary's interest in El Paso's fluidity—and its stubborn resistance to it.

It should come as no surprise, then, that the documentary does not disclose the location of the NMHCPL's fundraiser either. All we are shown is that it is taking place on the terrace of an ostentatious hacienda that overlooks lusciously green valleys—a refreshing sight in the otherwise desertic Southwestern landscapes shown in the documentary. It is, quite literally, on a hill and thus symbolically evocative of the Puritan myth of the city upon a hill, one of the founding myths of the American nation-state. According to Joyce Appleby, American exceptionalism structures the political consciousness of the American people by projecting qualities onto them that, supposedly, are enviable because they represent “deliverance from a common lot” (419). The trope of the exemplary city upon a hill links ideological segregation to spatial segregation and can be traced back to a sermon that John Winthrop, one of the founders of the Massachusetts Bay Colony, allegedly wrote in 1630 on his way from England to New England on board of the legendary *Arbella*:

Wee shall finde that the God of Israell is among us, when ten of us shall be able to resist a thousand of our enemies; when hee shall make us a prayse and glory that men shall say of succeeding plantations, “the Lord make it likely that of New England.” For wee must consider that wee shall be as a **citty upon a hill**. The eies of all people are uppon us. Soe that if wee shall deale falsely with our God in this worke wee haue undertaken, and soe cause him to withdrawe his present help from us, wee shall be made a story and a by-word through the world. (47; emphasis added)

Winthrop's ambitious desire to be and, most importantly, be seen as an example of virtue from atop his hill can also be applied to the location of the City Council within El Paso. The murky cityscape of the downtown, which appears generally flat and underdeveloped, is broken up by the appearance of the City Hall: a crisp, bright, multistory building. The moments when its height and location are most apparent in the documentary are highly symbolical. The edifice first appears during a Council meeting, open to the public, to which both the Acoma and the defendants of the statue have been invited. They are to discuss “a permanent stay on any public funding for the *Wan deh Onate* monument,” as is flatly read

out by a member of the City Council who is clearly struggling with the pronunciation of the historic figure's name, signaling her poor knowledge of the Spanish language and, possibly, El Paso's Spanish history as well (00:40:43-00:40:50; emphasis added). As the Acoma enter the City Hall, they are made to go through the obligatory security check, after which they are led to an escalator. The camera focuses on how they are all, one by one, whisked away by the contraption to where the meeting is presumably taking place: the next storey, somewhere higher up. The height of the building is emphasized again when Anthony Cobos, the only City Council Representative who is adamant that the statue's funding needs to be curtailed, is filmed in his office, packing up. As Cobos reveals that he was not re-elected for another term because "a lot of the wealthy socioeconomic class did not come out and support [him]," he is seen walking out of the tall building, which dwarfs him in comparison (01:02:00-01:02:08). His fall from grace is now complete: he used to be up there, on that hill made of brick and mortar. Now he is back on the downtown streets, on a level playing field with the average El Pasoan.

When depicted at home in their New Mexican reservation, the Acoma also appear to be dwarfed by their surroundings. However, the effect of their physical insignificance in opposition to the majestic monoliths that are strewn across the desert is of a very different kind. The sunny and pristine environment of the reservation, to which one of the Acoman interviewees refers as "holy ground" (00:16:00), emerges as a spatial counterpart to the grey, industrialized, polluted city of El Paso. While the lack of urban planning seems to emphasize the sprawling city's negative spaces, the reservation's emptiness visually highlights the vitality of its surroundings. The few houses and squares that are shown onscreen seamlessly blend into their sandy milieu as they appear to have been carved out of the sandstone bedrock on which the Acoma live. In El Paso, it is suggested that human intervention within the city is desirable and, in fact, much needed. In the reservation, however, the Acoma are shown to minimize the

traces of their presence as best they can. The sacred space of their ancestral home is invited to rule over its inhabitants, which is the polar opposite of El Paso's expansionist approach.

Interestingly, *The Last Conquistador* does seem to draw one parallel between the Acoma and the affluent El Pasoans who support the statue—a similarity that removes them all even further from the migratory dwellers of the downtown. Both groups are either filmed in the outdoor spaces that correspond with their financial status and/or ethnic affiliation (e.g. the Acoma reservation or, for Houser and the NMHCPL, the hacienda's terrace) or in domestic replicas of their respective outdoor enclaves. The Acoma can be seen cooking, reading the newspaper, and pow-wowing at home and in a number of unspecified indoor settings. John Houser is usually pictured in his studio, in his hangar's living quarters or in a number of formal venues (e.g. the fundraiser, the Albuquerque public library, the location where the statue is unveiled). María Conchita Márquez de Lucero, the NMHCPL member who is given the most airtime in the documentary and claims to be a descendant of "Gerónimo Márquez, one of the colonists who came with Don Juan de Oñate" (00:34:35-00:34:40), is filmed either going through archives and microfilms in a library, completing her family tree in her office or conversing with her peers in what looks like the parlor of the NMHCPL's headquarters. Incidentally, during one of these informal talks, she is recorded as saying: "Which one of us hasn't had a benefit of the things that the Spanish brought in, you know? And to say: you shouldn't have come. Well, you know what? I'm sorry, they did come. They're here. Deal with it, get over it" (00:35:40-00:35:54). In an earlier fragment, she also stated: "What you keep hearing is 'oh gee, these people are coming over the border' now. We weren't newcomers, we have a legacy, I think, to be extremely proud of but unfortunately our people don't know their own history" (00:10:17-00:10:28). She seems oblivious to the fact that her plea for the incorporation of 'her' people in the U.S.A.'s mainstream discourse and historical

consciousness could just as well be applied to the migrants in downtown El Paso who have followed in her Spanish ancestors' footsteps.

Judging by the unfortunate urban space in which these recent border-crossers find themselves moored, certainly in comparison to the comfortable settings in which Conchita circulates, there is little evidence of any affiliation or even understanding between the newly arrived Hispanic migrants and the settled Hispanics whom the NMHCPL seems to represent. What is more, at no point are these downtown-dwelling El Pasoans to be found indoors. They are either in a rush, brushing by the camera like tireless worker ants caught up in the hustle and bustle of this Southwestern anthill, or they are sluggishly moving across the screen while scavenging through the contents of a dumpster, palavering on the streets, or aimlessly wandering around the city. The secure domesticity associated with John Houser, the NMHCPL, and the Acoma is in stark contrast to the apparent homelessness of these urban paupers. Their de facto residential segregation within the perimeter of the city is unmistakable, as is their ambiguous identity. It would seem that in this paradigmatic American city, home and belonging can only be offered to those who show their true colors—or, rather, to those who can decide on their what their 'true color' will be. The social climbers, such as the Hispanic City Council Representatives or the NMHCPL, can choose to which "legacy" they will adhere: either "the Indian" or "the Spaniard" (00:33:45). Others, like the Acoma, have to resign themselves to the only option available: that of the native underdog. In the meantime, the new arrivals are not allowed a roof over their heads and are left to fend for themselves in the city's decrepit outdoors. Domestic bliss, it would seem, is only available to those who have a clear-cut identity, however marginalized that identity may be. Self-awareness and self-definition is a luxury to which the Hispanic newcomers do not have access (yet). They are the ones who appear to miss out on everything—the good and the bad—that comes out of this bitter feud.

El Paso's Gentrification

The paradox at the heart of this drawn-out conflict about Oñate's equestrian statue is that it all began with the El Paso City Council's desire to reshape and revamp its historically underprivileged city. In an ethnically-varied sequence of talking head interviews that were shot separately and one-on-one, Anglo sculptor John Houser [JH] and Hispanic City Council Representative Larry Medina [LM] explain:

[JH] In the late 1980s, the city of El Paso was looking for ideas to make the downtown a vibrant, new place again. I came up with the idea of taking the history of El Paso and portray it in a dramatic sculpture. I thought what a great thing to excavate all that history out of the soil, out of the dust of El Paso and turn it into bronze and create these great figures and we could have like a sculpture walk through history. And I presented the idea to the City Council and everybody I talked to seemed to think it was a wonderful idea too. [LM] First thing that came to our minds was tourism and economy, because we're the 10th poorest city in America. So we need all the help we can get when it comes to tourist attractions and raising economy and the level of living and so on. (00:07:42-00:08:31)

Mexican-American writer David Romo, however, is quick to point out that it is impossible to ignore the ideological implications of such "Disneyfied, MacDonaldised" plans (00:10:54-00:10:57). Especially because "most of [these twelve figures], not all of them, are basically, you know, dead, white men: Europeans, Spaniards or Anglos, that came here and defined what our history would be" (00:08:33-00:08:54).

Romo's passionate speech is followed immediately by a determined Houser who remains seemingly undeterred by any kind of criticism directed at his person or his work. Houser fantasizes out loud about what his ambitious project would have looked like, had he been allowed to go through with his vision:

[JH] Although I had the concept of the 'Twelve Travelers Memorial of the Southwest,' the actual selection was, I think, under the control of the city of El Paso. The first figure that was selected by the city was Fray Garcia, who built the first mission at the Pass of the North. It was the largest standing figure in Texas at the time, in bronze. The second figure was selected to be Don Juan Oñate, who named the city 'El Paso.' He brought

the Hispanic culture, the language, the religion, everything that has sort of given the Southwest the peculiar character that it has today. (00:08:56-00:09:32)

Houser's obsession with grandiose statues, it is suggested, runs through his veins. Early on in the documentary, he tells the camera his father was one of the assistant-sculptors to Gutzon Borglum, the artist responsible for the Mount Rushmore National Memorial. As archival stock footage of the construction of the monument is rolling, Houser elaborates on his desire to continue his father's legacy, stating "[Mount Rushmore] was all part of the milieu of [my] childhood [...] so [...] I was not daunted when I began to think of doing big sculptures; to me it is as natural to do a horse that is 36 feet high as it is to pluck a flower" (00:21:17-00:21:35). Given this context, the question arises whether Oñate's memorial was truly born out of Houser's desire to celebrate El Paso's history in order to "[raise] [the city's] economy and the level of living and so on" (00:08:28). A number of close-ups of Houser polishing up Oñate's facial features hint at the possibility of there being personal, self-aggrandizing motives behind all this zeal: the resemblance between the sculptor and the sculpture is uncanny. Juan could be a chip right off John's block. Moreover, the Acoma reveal during one of their get-togethers that the originally allotted budget for the sculpture, funded with taxpayers' money, came just under \$200,000 (00:29:42). The final cost, however, amounted to nearly \$2 million (00:29:44). And indeed, in a separate talking head interview, Houser confirms the Oñate statue was never intended to be as tall as it ended up being. A clause in Houser's contract allowed him to keep enlarging the statue as long as he could find funding for it—which he seems to have done with the help of fundraisers such as the one featured in the film (00:29:57-00:34:23).

The question remains as to how exactly the City Council was thinking of amalgamating such a pompous collection of deluxe statues in the downtown of a city that, onscreen at least, appears to be as worn-out as the inhabitants that wander through its

streets—especially after the camera lifts the veil on the living conditions of El Paso’s blue-collar suburbs. The presence in those neighborhoods of Anthony Cobos, who at this point is still campaigning door-to-door for his re-election, visually suggests that the decaying downtown, where he has his office, has organically spread out toward these drab housing projects. It should come as no surprise then that the people whom Cobos is addressing on camera—both in Spanish and in English, for good measure—in his search for “real, genuine opinions” bluntly point out the Third World poverty in which they live (00:45:16). The questions raised by a middle-aged man on the appropriateness of spending millions of dollars on public art in a city that can barely make ends meet is poignant enough:

I don’t know but I think those [mumbling] should be spent somewhere else. Don’t you think so? Besides some statue? Say, for example, housing, the conditions of the streets. We got a lot of problems here. If we’re gonna spend some money on a statue, I didn’t... I think there’s some other, some other projects, some other things that we can spend the money on. Because if you stop and think. I mean... I mean, if you ask the people around here “Who’s Oñate?” I mean, you know. He’s history. But who’s Oñate, huh? (00:45:23-00:00:45:59)

Houser and the City Council’s sugarcoating of their intentions for El Paso is irreversibly damaged by the uninhibited intervention of a lanky teenager of the working class *Segundo Barrio* neighborhood. Sitting on the ledge of what once appears to have been a demolition site that now serves as an improvised playground, he draws Cobos’ attention to some children frolicking in the back. The scene to which he is referring could have taken place in any developing country of the world: the boys are repeatedly climbing onto the jagged, dirty back wall of the site, jumping off it, and landing on a grimy mattress that was presumably dumped there (00:46:05-00:46:27).

What is the added value, the documentary appears to ask, of pumping money into public art in a city that is so obviously drowning in structural inequality, residential segregation, and spatial racism (cf. Neely and Samura; Kapoor; Cook et al.)? According to

Tim Hall and Iain Robertson, it was generally believed in the eighties, which is when Houser first submitted his project to the City Council, that public art was crucial to so-called “urban regeneration” because of a “broader shift towards ‘cultural’ means to address the problematic legacies” (5). Concretely, publicly funded artistic projects were thought to help urban centers with addressing community needs, tackling social exclusion, adding educational value, promoting social change, and developing a sense of community, a sense of space, and a civic identity (Hall and Robertson 10-17). Hall and Robertson, however, do stress that none of this can be achieved if public art is premised on corporate patronage, which is “one of the mechanisms by which corporate finance is able to inscribe difference and exclusion into the urban landscape by lending these spaces auras of distinction and exclusivity appropriate to their corporate contexts” (20; cf. Goodey; Miles; Phillips). The Council’s passive attitude towards Houser’s many attempts to increase the project’s budget with private funding sources begs the question of their complicity in perpetuating the “exclusive, uneven development” of the city (Dark and Miles qtd. by Hall and Robertson 20). That the Council selected a project submitted by Houser, whose link to the grandeur and patriotic ardor of Mount Rushmore is highlighted several times throughout the documentary, does not seem to be a coincidence either. Geographer David Ley famously warned for the gentrification that goes hand-in-hand with attracting public urban art by famous artists, to whom he refers as “the expeditionary force for the inner-city gentrifiers” and the “colonising [sic] arm of the middle classes” (191). Building on Ley, Stuart Cameron and Jon Coaffee add public policy to the equation. Public policy “seeks to use ‘positive’ gentrification as an engine of urban renaissance” and sets up the scene for “gentrification by capital” or the natural outflow of low-income households and the influx of yuppie middle classes (40; 44). El Paso’s original scheme may have been motivated by the gentrifying promise of public art to organically replace the poor masses with

a more desirable demographic. It is certainly cheaper than tackling the fundamental problems of the city—of which the living conditions of the underprivileged majority are only a symptom.

Towards the end of the documentary, at the statue's long-overdue unveiling, Houser is filmed addressing the crowd, which consists of friend and foe. After reminding "those [booing] people over there" that "it was solely [his] intention to recognize that portion of our past, never to offend the present," he dedicates the monument to both "the struggle of the indigenous people of that time and to that small group of intrepid colonists" (01:06:00-01:06:23). The documentary closes with the image of a defeated group of Acoman activists, staring dejectedly at the statue from a safe distance. Off-camera, Houser's sophistic speech symbolically enhances the ambivalent space in which Oñate's effigy finally came to rest—a location that is not disclosed in the documentary, for reasons unknown. The statue found its home not in El Paso's drab downtown, but among the transitory travelers of El Paso's airport, a place as neither here nor there as the bronze behemoth itself.⁶ Today, Juan de Oñate's sculpture is referred to as 'The Equestrian' (cf. Pérez), an alias that is meaningful in its meaninglessness. It would seem that the contagious equivocation found in downtown El Paso, which the City Council resisted for so long, ended up engulfing the horseman after all. Stripped of a concrete name and a concrete home, Oñate becomes a surprisingly accurate representative of the evasiveness of El Paso, its people, and its history.

As the closing credits start rolling, it becomes evident that *The Last Conquistador* refuses to formulate a conclusion, let alone a clear morale. It could be argued, however, that the gist of the story—its conclusive punchline—was given away halfway through the film, at the fundraiser. The festive tone of this scene quickly turns sour when it becomes clear that

⁶ It is unclear whether the statue's relocation to the airport was motivated by the offense the statue might have caused to the long-suffering inhabitants of downtown of El Paso, by the fact that over \$700,000 granted by the El Paso City Council came from airport revenue funds (Blumenthal), or by the increased protection against vandalism offered by the airport's federal territory status (Hernandez).

the largest checks being written out at that gathering do not come from Hispanics or self-confessed Hispanophiles but from “a very small but very powerful group of people that has been a tremendous support in keeping this thing alive and making it happen,” as Houser puts it (00:31:23-00:31:33). After Houser’s introductory speech at the event (00:30:01-00:30:57), a member of the NMHCPL is shown to be delivering what seems to be a sales pitch to an elderly, all-American-looking couple. She manages, on camera, to coax them into buying a miniature bronze maquette of the yet-to-be-finished equestrian statue for \$5,000. A fair deal, she implies, considering “\$3,000 is tax-deductible [...] since it’s a non-profit work” (00:31:01-00:31:08). She does not insist on the aesthetic or cultural value of the maquette, but on the financial aspect of this seemingly charitable purchase because, as it turns out, her elderly interlocutors belong to a wealthy, Anglo group of attendants whose ties to the project and its symbolism are purely monetary. The confident self-satisfaction that emanates from these philanthropists suggests that they, not Oñate, are celebrated by the statue and its many maquettes. It is their money that will help Houser finish the sculpture. It is their merit, their glorification. The statue might have started as a means to boast of the Spanish seniority in the Southwest and highlight that “Oñate founded the capital of New Mexico a decade before the Pilgrims ever set foot on Plymouth Rock” (00:05:42-00:05:50), but Valadez and Ibarra appear to use the fundraiser scene to imply that the statue only confirms what it is supposed to contradict. The Pilgrims and their Anglo descendants still take ideological and sociocultural precedence in the Southwest, largely due to their unshakeable spending power.

The camera then turns to a small group of these Anglo philanthropists who admit they are aware of the controversy surrounding Oñate’s person:

[Man 1] The controversy is that because this conquistador is a specific person, I mean he actually lived, he... uhm... wreaked some violence while he lived around El Paso. [Man 2] He was not politically correct. [Man 1] He was not politically correct (chuckles, takes a sip from his drink). [Man 3] So... [Man 1] Well, I mean he sort of

ravaged the countryside. I mean, he was not a gentle conquistador. He was a typical conquistador. And he killed and... etcetera, etcetera. [Man 2] Pillaged. [Man 1] ... pillaged and what have you. So he's not sort of a model that you might expect to be represented in the middle of El Paso. (00:31:48-00:32:35)

With this interaction in mind, it becomes even more mystifying as to why the Anglo elite seems to be all too happy to finance a statue honoring a convicted Spanish Catholic criminal—a man who epitomizes everything that goes against the Puritan-inspired ideals this ruling class exemplifies. Perhaps the answer to the mystery lies precisely in the complacency of the Anglo high society. Without missing a beat, Valadez and Ibarra splice in another shot of the same group of people admiring the artwork itself, completely ignoring the “politically incorrect” symbolism they mentioned shortly before: “[Man 1] But look at the detail in this, huh? Look at it, ain't it beautiful detail? It is really going to be really nice. [Man 2] It is fabulous. [Man 1] It really is.” (00:32:26-00:32:32) The NMHCPL and other upwardly mobile Americanized Hispanics depicted in *The Last Conquistador* seem to blindly mimic the values and ambitions of the established elite, such as Winthrop's trope of the city upon a hill. They also gladly join forces with the Anglos in their aversion of those, like the Acoma Pueblo, who resist and denounce a Eurocentric worldview. The fundraiser scene lays bare the hypocrisy underlying the entire controversy: as long as the ambitious Hispanics keep climbing the social ladder under the supervision and on the terms of “the very small but very powerful group of people” present at that event, there will only be mutual support and understanding (00:31:23-00:31:33).

In the end, *The Last Conquistador* succeeds in delivering a powerful blow to the intentions of these established (Anglo) and rising (Hispanic) elites, but perhaps not in the way the documentary originally intended. If Agnew's territorial trap, Glick Schiller and Çağlar's paradigmatic city, and Valadez and Ibarra's documentary premise initially rejected the idea that a nation should be thought of as defining of and defined by its territory, then the

documentary only testifies to the opposite. The labeling used in the documentary for and by Anglo, Hispanic, and Native Americans and the segregation according to these ethnic denominations within the city of El Paso tacitly validate the methodological nationalism that all the characters of the documentary have incorporated and accepted as unalienably truthful. Ultimately, *The Last Conquistador* provides living proof that as long as a nation can financially support its self-fulfilling patriotic prophecies, it will be able to trap its nationals in the paradigm it has devised for them, no matter how creatively they try to circumvent or challenge it.

Works Cited

- Agnew, John. "Still Trapped in Territory?" *Geopolitics*, vol. 15, no. 4, Nov. 2010, pp. 779–84. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/14650041003717558.
- . "The Territorial Trap: The Geographical Assumptions of International Relations Theory." *Review of International Political Economy*, vol. 1, no. 1, 1994, pp. 53–80. JSTOR.
- Appleby, Joyce. "Recovering America's Historic Diversity: Beyond Exceptionalism." *The Journal of American History*, vol. 79, no. 2, 1992, pp. 419–31. JSTOR, *JSTOR*, doi:10.2307/2080033.
- Beltran, Cristina. *The Trouble with Unity: Latino Politics and the Creation of Identity*. Oxford University Press, 2010.
- Blumenthal, Ralph. "Still Many Months Away, El Paso's Giant Horseman Keeps Stirring Passions." *The New York Times*, 10 Jan. 2004. *NYTimes.com*, <https://www.nytimes.com/2004/01/10/us/still-many-months-away-el-paso-s-giant-horseman-keeps-stirring-passions.html>. Accessed 2 May 2019.
- Cameron, Stuart, and Jon Coaffee. "Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public Arts." *European Journal of Housing Policy*, vol. 5, no. 1, Apr. 2005, pp. 39–58. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/14616710500055687.
- Cook, Lisa D., et al. "Rural Segregation and Racial Violence: Historical Effects of Spatial Racism." *American Journal of Economics and Sociology*, vol. 77, no. 3–4, 2018, pp. 821–47. *Wiley Online Library*, doi:10.1111/ajes.12232.
- Glick Schiller, Nina, and Ayse Çağlar. "Towards a Comparative Theory of Locality in Migration Studies: Migrant Incorporation and City Scale." *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 35, no. 2, Feb. 2009, pp. 177–202. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/13691830802586179.

- Goodey, Brian. "Art-Ful Places: Public Art to Sell Public Spaces?" *Place Promotion: The Use of Publicity and Marketing to Sell Towns and Regions*, edited by John R. Gold and Stephen V. Ward, Belhaven Press, 1994, pp. 153–79.
- Hall, Tim, and Iain Robertson. "Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates." *Landscape Research*, vol. 26, no. 1, Jan. 2001, pp. 5–26. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/01426390120024457.
- Hernandez, Hector H. "The Battle of Acoma & The Foot Conspiracy." *Juan de Oñate*, <http://txhistjuandeonate.weebly.com/the-battle-of-acoma--the-foot-conspiracy.html>. Accessed 5 May 2019.
- Kapoor, Nisha. "Rethinking Empirical Approaches to Racial Segregation." *The Sociological Review*, vol. 61, no. 3, Aug. 2013, pp. 440–59. *SAGE Journals*, doi:10.1111/1467-954X.12030.
- Ley, David. *The New Middle Class and the Remaking of the Central City*. Oxford University Press, 1997.
- Lopez, Mark Hugo, et al. "Who Is Hispanic?" *Pew Research Center*, 11 Nov. 2019, <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/11/11/who-is-hispanic/>.
- Miles, Malcolm. *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. Routledge, 1997.
- Mora, G. Cristina. "Cross-Field Effects and Ethnic Classification: The Institutionalization of Hispanic Panethnicity, 1965 to 1990." *American Sociological Review*, vol. 79, no. 2, Apr. 2014, pp. 183–210. *SAGE Journals*, doi:10.1177/0003122413509813.
- . *Making Hispanics: How Activists, Bureaucrats, and Media Constructed a New American*. University of Chicago Press, 2014.
- Neely, Brooke, and Michelle Samura. "Social Geographies of Race: Connecting Race and Space." *Ethnic and Racial Studies*, vol. 34, no. 11, Nov. 2011, pp. 1933–52. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/01419870.2011.559262.

- Pérez, Frank G. "Mensaje para la Justicia Social: Juan de Oñate y la lucha por la representación cultural chicana en el arte público." *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 16, no. 32, 2007, pp. 96–119.
- Phillips, Patricia. "Out of Order: The Public Art Machine." *The City Cultures Reader*, edited by Malcolm Miles et al., Routledge, 2000, pp. 96–102.
- Reid-Henry, Simon. "The Territorial Trap Fifteen Years On." *Geopolitics*, vol. 15, no. 4, Nov. 2010, pp. 752–56. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1080/14650041003717509.
- Rogow, Faith. *POV Discussion Guide: The Last Conquistador*. American Documentary Inc., 2008, http://archive.pov.org/film-files/pov_lastconquistador_dg_action_discussion_file_0.pdf. Accessed 10 Nov. 2019.
- Sanchez, Alexandra J., et al. "Documenting Juan de Oñate's Diminishing Influence over the Southwest: *The Last Conquistador* on El Paso's Trialectics of Spatiality." *FORMA*, forthcoming.
- Santana, Dania. "What Makes a Latino, Hispanic or Latinx?" *Embracing Diversity*, 5 June 2017, <https://embracingdiversity.us/what-makes-a-latino-hispanic-latinx/>. Accessed 10 Nov. 2019.
- Taylor, Paul, et al. "When Labels Don't Fit: Hispanics and Their Views of Identity." *Pew Research Center's Hispanic Trends Project*, 4 Apr. 2012, www.pewresearch.org/hispanic/2012/04/04/when-labels-dont-fit-hispanics-and-their-views-of-identity/. Accessed 10 Nov. 2019.
- Toombs, Hannah. *Road to Rebellion: From Acoma to the Pueblo Revolt*. PennState University Libraries, Fall 2015, https://www.academia.edu/25141045/ROAD_TO_REBELLION_FROM_ACOMA_TO_THE_PUEBLO_REVOLT. Accessed 10 Nov. 2019.

- Trujillo, Michael L. "Oñate's Foot: Remembering and Dismembering in Northern New Mexico." *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, vol. 33, no. 2, Fall 2008, pp. 91–119.
- The Last Conquistador*. Dir. John J. Valadez and Cristina Ibarra. POV Season 21, PBS, 15 July 2008.
- Weber, David J. *The Spanish Frontier in North America*. Yale University Press, 1994.
- Winthrop, John. "Collections of the Massachusetts Historical Society." *A Modell of Christian Charity*, vol. 7, Hanover Historical Texts Collection, 1838, pp. 31–48, https://www.winthropsociety.com/doc_charity.php. Accessed 10 Nov. 2019.

Géographies urbaines de la peur chez Martín Solares et Pedro de Isla

Diana CASTILLEJA

Vrije Universiteit Brussel

Université Saint-Louis – Bruxelles

Le pouvoir de la ville en tant que sujet social et littéraire, se trouve précisément dans l'aspect inépuisable et colossal du phénomène. Puisque nous ne pouvons pas saisir la ville, nous l'imaginons et en l'imaginant, nous l'habitons.¹

Carlos Franz, *La muralla enterrada*.

La ville est un idéogramme : le Texte continue.
Roland Barthes, *L'empire des signes*.

1. L'édification des villes latino-américaines par l'écriture

Nombreux sont ceux qui ont essayé d'expliquer la façon dont les villes latino-américaines sont construites à travers l'écriture. Malgré la différence et les nuances qui se dégagent de ces commentaires, tous partagent un point commun : l'imagination de l'écrivain constitue la matière première de ces « topographies fictives » ou de ces « géographies de l'imaginaire » si bien que « nous traversons des villes faites de briques, de fer et de ciment... et des mots » (Campra 1995 : 19). Nous proposons une lecture croisée des théories sociologiques et littéraires propres à l'Amérique Latine par rapport à la construction/perception des villes. Bien qu'appartenant à deux disciplines différentes, le fait de les croiser nous révèle – plus que jamais – un effet miroir dans ce que montrent les études sociologiques et la façon dont les écrivains décrivent la dynamique de la vie dans les villes présentées dans leurs romans. Au-delà d'un patchwork, il s'agirait ici de proposer une lecture alternée entre les analyses et les conclusions tirées des faits réels (tel que démontré par l'approche

¹ Sauf indication contraire, la traduction de textes en espagnol ou en anglais est faite par nos soins.

sociologique) et la représentation spatiale des villes en tant qu'espaces « fictionnels ». Ceci nous amène à avancer qu'en ce qui concerne la littérature récente du Nord du Mexique la tendance au réalisme peut être comprise ou lue comme un hyperréalisme du fait que la laideur de la réalité est telle qu'il ne serait pas possible de la supporter comme réelle mais comme faisant partie d'une exagération hyperréaliste qui amènerait le lecteur à croire qu'il s'agit d'une fiction.

D'après Fernando Aínsa, les écrivains hispano-américains nous suggèrent que leurs villes sont l'expression condensée de tensions politiques, économiques, culturelles ; car, contrairement aux villes européennes, les capitales en Amérique Latine se sont développées de manière arbitraire, bruyante et déroutante, offrant une physionomie où on ne reconnaît ni le passé colonial pacifique ni l'entrée enthousiaste de la modernité de la fin du XIX^e siècle symbolisée par les boulevards, mais au contraire un chaos inhumain fait de marginalité et de pauvreté, dévoilé dans et par la littérature (Aínsa 26). Dans cette même ligne, Josefina Ludmer suggère que tant dans les fictions que dans la réalité, les villes d'Amérique Latine sombrent dans la barbarie (Ludmer 128) et que, dans leur écriture, la réalité se transforme en fiction, mais à son tour, la fiction emprunte les apparences de la réalité (Ludmer 151-152). Ce qui nous amène à remarquer que dans la littérature hispanoaméricaine actuelle les classifications génériques ou le statut de fiction ne sont plus aussi spécifiques ou pures comme autrefois. Les frontières entre la réalité et la fiction peuvent être tellement subtiles ou nuancées, à tel point que, dans un roman, la réalité peut se « déguiser » en fiction, car elle est insupportable à vivre ou à son tour, la fiction peut aussi nous donner l'impression d'être tirée plus de la réalité que de l'imaginaire, car les nouvelles de tous les jours nous rappellent des situations semblables. La nuance entre réalité et fiction présente dans l'avertissement du début des certains ouvrages écrits ou audiovisuels pour nous rappeler que ceux-ci sont une œuvre de fiction : « The characters and events presented in this film [or photoplay] are fictitious. Any resemblance to persons and events living or dead is purely coincidental [or unintended] »² (Aquino 25), serait aussi

² « Les personnages et les événements présentés dans ce film [ou photoplay] sont fictifs. Toute ressemblance avec des personnes et des événements existants ou ayant existé est purement fortuite [ou involontaire] ». Traduit par nos soins.

utilisé dans cette littérature, car arborer leur caractère de « fiction », sorte de mesure préventive contre les représailles ou la censure, permettra que ces écritures prennent la forme « d'une littérature factuelle, de témoignage » (Ludmer 151). Et ce faisant, la faible frontière de la littérature factuelle ou imaginaire se constitue en un jeu/défi pour le lecteur et oriente sa lecture.

Par ailleurs, en comparaison avec d'autres villes européennes ou nord-américaines, la thématique de l'espace urbain dans la littérature hispanoaméricaine est arrivée avec presque un siècle de retard. Ceci s'explique car ce ne fut que postérieurement aux guerres d'indépendance tout au long du XIX^e siècle que surgit la création de nouveaux centres urbains en Amérique hispanique et ce n'est qu'au début du XX^e siècle que la ville, en tant que sujet littéraire, apparaît formellement dans la littérature hispanoaméricaine. De la sorte, la création des nouvelles nations et de leurs centres urbains n'a pas seulement bouleversé la représentation de l'espace, car, comme le souligne Elizabeth Moreno, « la ville comme sujet littéraire dans la littérature hispanoaméricaine n'est pas seulement une conséquence de la modernisation » (Moreno 17) mais elle est aussi le résultat de la construction des nouvelles références identitaires et par conséquent de la façon de les représenter. Force est de rappeler qu'en Amérique latine, les rapports identitaires et l'essor des nouvelles nations et leurs centres urbains sont étroitement liés à leur Indépendance vis-à-vis de l'Espagne. Pour la première fois, ils ont dû trouver un moyen de concilier le triple métissage (indigène, espagnol et africain) et ainsi, lorsqu'ils construisaient leurs villes et leurs nations, ils construisaient aussi leurs identités. Parmi les références identitaires mentionnées plus haut, on peut citer les nombreux romans de la Révolution mexicaine écrits tout au long du XX^e siècle. De la sorte, les écrivains ont détourné leur attention des romans dits « indigénistes ou de la terre » trop présents au XIX^e siècle, pour participer aussi à leur façon à la création de nouveaux espaces urbains. Nonobstant, pour ce faire ils s'éloigneront de « l'objectivité » du Réalisme encore présente pour adopter le prisme d'une subjectivité qui leur permet de recréer un espace peuplé de sensations et de perceptions. Dans ces romans, domine la polarisation entre la vie dans la campagne, « synonyme de pureté, de naïveté et

de bonté naturelle » et la vie dans la ville, considérée elle comme un espace « synonyme de corruption et d'immoralité » (Pimenta 115).

Déjà en 1996, à l'occasion du *Festival des étonnants voyageurs de Saint-Malo*, le critique Jean-Luc Douin (Télérama) signalait que dans la littérature latino-américaine contemporaine, les écrivains « embrassent la réalité quotidienne avec plus de rage que de fièvre, plus de désillusion que de nostalgie. On les retrouve sur l'asphalte, dans les villes, [racontant le] malaise social, douloureusement ironiques... » (Fell). Et cette réalité quotidienne verra son apogée dans le Mexique du milieu du XX^e siècle, avec le roman *La región más transparente* de Carlos Fuentes publié en 1958, qui inaugure la construction littéraire de nouveaux espaces urbains où la ville, Mexico, est à la fois « personnage et décor » (Moreno 18), où l'espace habité devient polyphonique et multiple (Pimenta 117). A partir de ce moment, c'est cette ville qui sera quasi exclusivement sélectionnée pour représenter l'espace urbain dans le roman mexicain, de la sorte que les presque deux millions de km² de la surface du Mexique s'effaceront face à la démarche métonymique des romans qui privilégient la ville de Mexico. Pourtant, si au début du XX^e siècle, la ville du Mexico est le locus littéraire privilégié, à la fin de ce siècle, l'attention sera focalisée vers les nouveaux centres économiques du pays telle la frontière nord du Mexique. La transformation de ces villes consignée par la littérature sera le centre de notre attention.

2. Les villes du nord du Mexique

À la fin des années 90, de « nouveaux » auteurs issus du Nord du Mexique³ ont fait leur apparition dans le milieu intellectuel mexicain. Et puisqu'on les désigne à partir de leur lieu de naissance ils seront connus comme « les écrivains du Nord ». À l'heure actuelle, le nord du Mexique est peut-être l'un des pôles les plus créatifs du pays, mais sa reconnaissance comme milieu de création à

³ Parmi eux: Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana), Patricia Laurent Kullick (Tampico), Cristina Rivera Garza, Eduardo Antonio Parra et David Toscana (Monterrey), Juan José Rodríguez et Elmer Mendoza (Sinaloa).

part entière n'a eu lieu que très récemment, car la vie culturelle au Mexique reste extrêmement centralisée. Jusqu'il y a peu en effet, le privilège d'être publié, lu et commenté était presque exclusivement réservé aux écrivains qui, par leur naissance ou leur lieu de résidence, vivaient à Mexico, le « Mexique-navel » (el México-ombligo) (Gil 61) comme certains l'appellent, un lieu qui, selon Eve Gil, s'était imposé comme « narrateur omniscient de tout discours littéraire » ; à quelques exceptions près (comme le Comala de Rulfo), le récit se situait à Mexico ou dans ses environs proches.

De par leur emplacement, les villes du Nord du Mexique sont plus proches des États-Unis que de la ville de Mexico et leur éloignement physique et sociopolitique de la centralisation de la capitale a conduit certains théoriciens à suggérer que, compte tenu de ses caractéristiques sociales, on peut considérer que dans la pratique, « la bande frontière est un pays tiers entre le Mexique et les États-Unis » (Gil 61). Cette bande frontalière, tiraillée entre l'attraction et le rejet tant de la ville capitale que des États-Unis, a suscité un renouvellement dans la production littéraire contemporaine.

La particularité de ces auteurs est de n'avoir, pour la plupart, presque jamais résidé à Mexico bien qu'ils aient recherché la diffusion de leurs œuvres dans la capitale et à l'étranger. Tout en refusant une « homogénéisation » qui effacerait les régionalismes au profit de l'expérience de la ville, notamment celle de Mexico, les auteurs du Nord sont restés dans leur région à partir des années 60-70. Ils ont abandonné l'empire de la ville du Mexico pour traiter de sujets plus proches d'eux et liés au Nord. Sans se soucier d'être reconnus ou non par les « censeurs culturels » de la capitale, leur travail a ouvert notamment deux voies aux nouvelles générations :

D'une part, ces écrivains qui ont entre 40 et 50 ans, et pour la plupart travaillent encore dans leurs lieux d'origine font état d'une solide production reconnue tant au Mexique qu'à l'étranger. Ils ont ainsi contribué à diffuser l'idée qu'un choix est possible, rester dans sa région ou partir, et qu'en gardant ses distances vis-à-vis de la capitale s'ouvre la possibilité d'une décentralisation et d'une rupture du monopole de Mexico sur la scène littéraire. La deuxième voie ouverte est la possibilité

de développer une thématique (dont on développera par la suite quelques traits) propre aux romans du nord du Mexique. En plaçant l'espace de leurs romans dans le nord du pays, ils créent une forme d'écriture de la ville qui se caractérise par un style direct et parfois choquant, par un nomadisme constant, par l'adoption de la sécheresse du climat comme toile de fond, ainsi que par l'affirmation péremptoire que le Nord est une terre difficile, ardue, hostile, violente, tout en revendiquant son indépendance, comme le montrera le roman de De Isla. Cette attitude est renforcée par le maintien d'une position médiane entre deux pôles de forte attraction : d'un côté, la capitale, la ville de Mexico et de l'autre, les États-Unis. Comme nous l'avions souligné auparavant, tous deux produisent une attraction et un rejet semblables. Et c'est par le biais de ces tensions que la description des villes du Nord du Mexique rend compte de la problématique de la réalité actuelle : « violence, trafic de stupéfiants (narcotráfico), assassinats, corruption, migration-immigration, influence nord-américaine, problématiques liées à la frontière... » (Moreno 13). C'est pourquoi dans ces romans, le rythme de narration est intense et on assiste à un jeu permanent de suspense et de surprise qui va de pair avec une « condamnation virulente de la corruption ou de l'arbitraire de la justice » (Fell). De plus, ce processus de création s'enrichit d'une intermédialité sous la forme de discours médiatiques tels que les chansons populaires, le discours journalistique, les « telenovelas » (feuilletons), le cinéma, le roman noir... tous ceux-ci contribuant à la configuration de leurs propres villes et la représentation initiale de la ville comme chaos a pris une tournure de violence chez les écrivains du Nord du Mexique.

3. Le roman noir ⁴ et la peur

Au XXI^e siècle, certaines frontières sont devenues floues : elles n'ont plus pour fonction de séparer, mais plutôt de démontrer la toute fine ligne qui nous relie les uns des autres. Dans la littérature mexicaine, « la frontière est l'espace où la modernité est devenue une zone sinistrée dont

⁴ La dénomination roman noir, roman policier (polar) est utilisée de façon indistincte.

les habitants sont les survivants d'un cataclysme en cours ; les écrivains ont dû développer un langage capable de rendre compte des spectres de la frontière » (Sánchez 360). Au Mexique, un de ces langages qui rend compte du spectre de la frontière a été le roman policier, également appelé roman noir. Par le biais de ce sous-genre, les écrivains reprennent une des caractéristiques du réalisme présent en Amérique hispanique, c'est-à-dire, une littérature de dénonciation qu'ils amènent au paroxysme : le roman noir permet de dénoncer les pratiques les plus sordides du système de pouvoir, car « dans plusieurs de leurs textes, les personnages qui commettent des crimes sont les policiers, les chefs d'armée, les politiciens, les avocats, les juges, etc., qui perpètrent les pires crimes [...] Curieusement, une bonne partie des auteurs mexicains qui s'aventurent dans le genre policier sont des gens du Nord » (Moreno 21).

Indéniablement, les violences subies dans les villes du Nord ont fait l'objet de diverses études. Étant donné la proximité du sujet, nous avons jugé important de rassembler les résultats des recherches sociologiques relatives à la peur et la vie urbaine à l'analyse des romans de Solares et de De Isla, car comme mentionné précédemment, la frontière entre la réalité et la fiction n'est parfois que formelle. De la sorte, nous soulignons que dans une étude sociologique à propos de la peur et la violence dans les villes, les enquêtes ont montré que les peurs – au pluriel – des citoyens ont été condensées en deux figures clés : la police et les délinquants (Segura 6). Cette réalité sera transposée dans la littérature et on constate que dans ces romans, « les gens ont perdu leur foi en la loi et ils se méfient des forces de l'ordre » (Trelles 81) situation qu'illustrent parfaitement les romans de Martín Solares et de Pedro De Isla. Il conviendrait ici de rappeler ce que Thomas Hobbes consignait dans *Léviathan* « l'homme est un loup pour l'homme » (*Homo homini lupus*) et vit dans un état de « guerre de tous contre tous », où tout « homme est l'ennemi de tout homme », où le pire est « la crainte continuelle et le danger continuel de mort violente. La vie est solitaire, pauvre, grossière, abêtie et courte » (Hobbes 205). Cet état de guerre trouvera un écho particulier dans les romans noirs de Solares et De Isla, où la ville, en tant sujet littéraire, acquiert une signification particulière parce que, dans l'espace urbain, les protagonistes sont le crime et l'impunité.

Cependant, bien que la ville soit envisagée comme un cloaque urbain, un espace où la crainte trouve abri, tanière de la peur, pour beaucoup de lecteurs et critiques, ces romans ne sont qu'un pâle échantillon de ce qu'est la réalité en soi.

Si d'après les sociologues, la peur fonctionne comme un outil de contrôle, Ramiro Segura (6) souligne que, la peur est aussi conçue comme l'une des formes de sociabilité dans l'espace urbain, car elle structure en grande partie l'expérience de la vie dans la ville (Segura 6). Or, on le verra ultérieurement, cette approche sociologique ira plus loin et deviendra l'élément primordial et le fil conducteur autour duquel est décrite la vie dans les villes des romans analysés. Il nous semble opportun de citer, également dans une approche sociologique, ce que Susana Rotker suggère à propos de la peur de la violence sociale, de tenter de lire l'espace des villes comme un texte « avec des omissions, des répétitions et des caractères, avec des dialogues, un suspense et ses points-virgules, un texte écrit par les corps des habitants des villes sans pouvoir le lire comme le signale Certeau » (Rotker 9). Cette démarche de lire l'espace urbain comme un texte trouvera une corrélation directe dans la lecture de la peur proposée par Segura, qui trouve que les écrivains lui accordent une place incontournable tout en la thématissant dans deux espaces : l'espace privé, celui de l'intimité et de la sécurité de la maison et l'espace public où l'insécurité généralisée et anonyme de la ville prend forme (Segura 4). Dans les romans de Solares et de De Isla, on constatera que ces espaces se concrétisent car dans ces textes, la ville et la vie urbaine se façonnent à partir de deux binômes fortement liés, d'une part la peur et la violence et d'autre part la méfiance des autorités et l'impunité.

4. Martín Solares, *Les minutes noires* (2006)

Le premier roman de Martín Solares (Tampico, Mexique, 1970), porte un titre évocateur : *Los minutos negros* [*Les minutes noires*], roman pour lequel il a remporté le prix Rómulo Gallegos en 2006. Dans son roman, Solares met en scène la ville fictive de Paracuán, une ville

postindustrielle, qui n'est pas une « ville sans lieu », « a nowhere city » telle que la définit Burton Pike dans *The Image of the City in Modern Literature* (Pike XII cité par Pimenta 25), il s'agirait ici plutôt d'une ville reconstruite sur la base de « souvenirs d'au moins trois villes du Nord du Mexique dans l'État de Tamaulipas : Tampico, Ciudad Madero et Altamira » (Méndez).

Le roman commence avec le meurtre du journaliste Bernardo Blanco, qui menait une enquête sur le meurtre de deux fillettes, survenu dans les années septante c'est-à-dire, vingt ans plus tôt. Afin d'élucider la mort du journaliste, un policier, Ramón Cabrera, alias le « Macetón », plongera dans un monde de corruption et d'impunité où les victimes sont jugées et les assassins impunis. Ses recherches sur la mort de Blanco amèneront le Macetón à fouiller dans les archives étudiées par le journaliste. Et ce faisant, il sera confronté aux enquêtes policières entreprises par son collègue Vicente Rangel dans les années 70. Tout au long des pages, le lecteur se rendra compte que les histoires sont liées entre elles. Au fur et à mesure que les enquêtes policières évoluent, l'image de la ville est construite à partir de l'évocation de la corruption, de l'impérialisme américain, du désenchantement et de la violence qui rythment le quotidien. Comme l'indique bien Laurence Leclair, sans cesser d'être un roman policier haletant où le suspense et l'intrigue se rejoignent, le roman de Solares apporte sa vision critique de la société mexicaine non seulement actuelle mais aussi de celle des années septante, où le trafic de drogue coexistait déjà aux côtés d'un système politique et judiciaire corrompu. Prenant comme décor une ville du Nord du Mexique, Solares mènera son personnage à la recherche d'une vérité dont personne ne sortira intacte (Leclair 13-14).

L'enquête amènera le Macetón à revenir plus de 20 ans en arrière au moment où le meurtre sauvage des fillettes avait pris la ville en otage. Sur la base des témoignages, l'intrigue policière nous ouvre tout au long des pages les portes d'un Mexique où les puissants jouissent d'une impunité qui ferait vaciller n'importe quel système judiciaire et démocratique.

Dans *Les minutes noires*, malheureusement inspiré de la réalité, le décor de la ville est émaillé de corps mutilés et exposés au milieu de la rue, d'assauts et de viols quotidiens, ainsi que de rafales qui résonnent en plein jour. La ville n'est plus un vaste espace à vivre, mais bien une prison où les

habitants sont pris en otage. Même les actions les plus banales seront teintées d'une angoisse constante. Par ces procédés, le roman de Solares dénonce ces villes devenues des zones de non-droit où la loi et la justice n'ont plus aucun sens.

Si la flânerie en ville était autrefois difficile à cause de la chaleur que peuvent atteindre les villes du Nord du Mexique, c'est maintenant l'insécurité qui la rend impossible. C'est pourquoi les villes ont créé des microcosmes en leur sein : de grands murs y protègent un pâté de maisons où personne n'entre ni ne sort sans autorisation. Seul l'argent permet de s'acheter une protection, et le roman *Les minutes noires* « capture l'impuissance ressentie dans les cauchemars et vécue en réalité face à la narco-violence qui assiège le Nord du Mexique » (Wimmer 2010). Ainsi, le roman dresse un tableau de ces villes qui ont succombé à la banalisation de la violence car le meurtre et le crime y sont devenus pratique courante. Là, les adultes se sont « habitués » aux aléas de cette ambiance meurtrière et pour de nombreux enfants, c'est la seule atmosphère connue. Cette situation crée un cercle vicieux où « l'immunité à la douleur [...] crée une culture plus violente, sanglante et plus jeune » (Torrea 53). Citons comme exemple la scène où, lorsque le Macetón se dirige aux pompes funèbres pour enquêter sur la mort de Blanco, un Pick-up agacé d'avoir été dépassé lui barre le chemin et « cracha un gosse [...] [qui] ne devait pas avoir plus de douze ans mais il avançait avec l'arrogance des narcos. Il portait une veste en cuir reluisant et un pistolet bien en vue » (Solares 34).

Les mots de Solares sont choquants, mais, tel un peintre expressionniste, il énonce la violence de la manière la plus précise possible. Chaque mot frappe la cible et plonge le lecteur dans la réalité quotidienne de ces villes, métropoles de la haine. Surgit alors la figure du « chacal » : « Dans l'argot de la presse à scandale, on appelle « chacal » celui qui, comme ce prédateur, s'en prend à des êtres de plus petite taille » (Solares 85⁵). Par ce biais et en qualité de citoyen et de témoin direct du drame social qui envahit le Mexique, Solares raconte une violence à laquelle il s'est aussi habitué, condition *sine qua non* pour survivre psychologiquement dans un monde en guerre continue.

⁵ Toutes les citations de Solares sont tirées de la traduction du roman par Christilla Vasserot, le numéro de page cité correspond à cette édition de 2009.

D'après Rotker, ce sont les chiffres qui permettent le mieux de décrire l'action de la violence et sa démesure dans l'expérience quotidienne (Rotker 9). Ainsi, le roman comptabilise le nombre de morts ou d'effractions. Le récit initial sur la quête de la mort du journaliste amènera le policier (le « Macetón ») à entreprendre une recherche dans les journaux vingt ans en arrière. Malgré les deux décennies d'écart, la même ambiance de peur baigne la ville et on pourra lire par exemple dans ces journaux :

L'article d'à côté accusait un jeune mécanicien qui avait tenté de violer deux adolescentes. [...] À l'époque, on comptait trois plaintes pour viol par mois en moyenne. (Solares 85)

Le décompte des fillettes assassinées dans les années septante sera répété vingt ans après. Les chiffres dans les journaux le confirment, comme d'habitude, « les choses vraiment importantes relevaient des faits divers » (Solares 78). Il nous semble opportun de signaler que pour leur lien avec des faits sanglants, « les faits divers » sont nommés « la nota roja » au Mexique.

Cependant, comme on le constatera, les chiffres deviennent vite « image ou son vide, chant répété à maintes reprises et usé par la routine » (Rotker 10). Ceci sera amplement illustré dans le roman de Solares, qui cite, comme exemple :

[Rangel] en avait vu, des morts, trucidés par balle, à l'arme blanche, empoisonnés, noyés, pendus, écrasés, mutilés par des objets contondants, des suicidés qui s'étaient jetés du sixième étage, [...] mais il n'était pas préparé à ce qu'il allait trouver. Ce qui était sous les yeux était la pire des choses qui fût arrivée dans cette ville depuis le XIX^e siècle. Et ça ne faisait que commencer. (Solares 135-136)

L'énumération des différentes façons de mourir rapportées par Rangel (« trucidés par balle », « empoisonnés », « noyés », « écrasés ») semble faire partie d'un sinistre catalogue dépourvu de sentiments, tel un « chant répété » et « usé » comme mentionné par Rotker (10), énumération qui à force de se répéter a perdu sa dimension humaine réelle, sorte de vaccin contre la violence.

Après la découverte du premier cadavre d'une petite fille, suivront d'autres découvertes tout aussi macabres qui mettent en évidence l'impunité dont jouit l'assassin (Solares 89, 91). Et afin d'apaiser la société avide de trouver un coupable, la police procèdera à l'arrestation d'un homme qui, en dépit d'avoir démontré qu'aux moments des meurtres il se trouvait à l'étranger, sera reconnu

comme l'assassin présumé. Pourtant, malgré cette arrestation : « il suffisait de lire de près la rubrique des faits divers dans les mois suivants pour constater que l'assassin avait beau être derrière les barreaux, on continuait à découvrir des cadavres de fillettes dans le nord de l'État » (Solares 92).

Chez Solares, la ville est aussi construite à partir de la pauvreté, de la misère et du manque d'éducation qui en résulte, ce qui explique souvent la facilité avec laquelle les secteurs défavorisés sont manipulés par l'intermédiaire des programmes de la radio ou de la télévision. La musique, les films et les séries télé seront présentés comme seule forme d'évasion d'une réalité qui s'avère cruelle au possible. Tout au long du roman les références télévisuelles, cinématographiques et musicales accompagneront le lecteur pour qui ces références font aussi partie du quotidien. Impossible d'échapper aux clins d'œil proposés par le roman via ces références que le lecteur (Mexicain) pourrait facilement inclure dans la construction de sens du roman, dans la faible frontière qui fait appel à son vécu réel et à la fiction.

Bien que l'arrivée dans la ville avec les espoirs qu'elle entraîne soit le point de départ du roman de Solares, la vie urbaine plonge les hommes dans la désillusion face à la violence étouffante et au bruit écrasant de la ville. Ainsi, la métropole sera souvent perçue « comme une tare, un cancer, un mal fondamental qui ne peut être guéri. » (Vayssière 2006 : 185)

Dans ce décor de la ville, et de par la proximité des États-Unis, la domination impérialiste prendra aussi une place privilégiée dans cet univers romanesque, par exemple lorsque le désir d'acquérir des produits américains dérive en hyperconsommation. De façon visible, la présence incontournable des produits américains est symbolisée par la « boisson noire gazeuse », dont la publicité non seulement accueille les visiteurs à l'entrée de la ville mais va jusqu'à envahir celle-ci :

Sur la rive du fleuve, deux panneaux gigantesques leur souhaitèrent la bienvenue au nom de la ville : le premier vantait les mérites des « Sodas Cola », le second montrait le président les bras grands ouverts. Les deux étaient criblés de balles. Là où l'on pouvait lire « Du bien-être pour ta famille », la lumière s'infiltrait par les petits trous. (Solares 21)

Le logo de la boisson et tout ce qu'elle symbolise apparaîtra à plusieurs reprises, comme ici sur la scène de crime d'une des victimes :

On avait posé le corps par terre [...] On l'avait disposé sur une nappe jaune portant le logo des Sodas Cola, fournie par le patron du bar. (Solares 144)

La constante présence du logo de Coca-Cola fait ainsi office de métonymie de l'emprise commerciale et culturelle des Américains, surtout dans les villes du Nord du Mexique.

Lorsqu'on évoque ces dernières il est nécessaire aussi de rappeler qu'une autre thématique qui caractérise leur représentation romanesque des dites villes est l'hostilité du climat. A propos de son arrivée à la ville de Paracuán, le narrateur précise : « Ils surent qu'ils étaient en train d'arriver car l'air était irrespirable » (Solares 17). Cette présence de la chaleur écrasante sera aussi signalée plus loin : « Il jeta un coup d'œil sur le thermomètre : Quarante degrés [...] Il avait l'impression de pénétrer dans une autre réalité, dans l'épicentre de la peur » (Solares 127). La chaleur environnante accroît ainsi l'impression d'être étouffé par la violence quotidienne de Paracuán, comme si les personnages arrivaient non dans une ville mais dans un enfer... ce qui n'est autre qu'une allégorie de la vie dans cette ville de Paracuán.

Afin de mieux façonner la vie dans ces centres urbains, ces romans présentent une multiplicité des voix par le biais des divers témoignages qui nous permettent aussi d'apprendre la perception que ses habitants portent sur eux. Ceci dit, on constatera la polyphonie propre aux romans noirs où le témoignage fait partie implicite de l'écriture, comme nous l'avons signalé auparavant (Ludmer 151). Dans *Les minutes noires*, on retrouvera une série de « témoignages » de la part des divers personnages impliqués tant dans les meurtres des années septante que dans la nouvelle quête entreprise par le Macetón. De la sorte, on pourrait « lire » diverses versions de l'histoire qui fonctionnent comme les pièces manquantes de l'enquête et qui remettent aussi en contexte les meurtres et la peur qui encercle la ville. Le monde se façonne ici comme un puzzle « détectivesque » qui met en évidence les pièces marquantes qui ont été délibérément supprimées du tableau pour nous faire comprendre que la vie dans cette ville est construite par les briques de peur et de violence,

par le ciment de l'impunité et l'impuissance de se savoir en danger sans espoir de trouver du répit, où vivre devient synonyme de survivre.

5. Pedro de Isla, *Tuyo es el reyno* (2016)

Le roman *Tuyo es el reyno* de Pedro de Isla (Monterrey, Nuevo León, 1966) a obtenu le Prix Nuevo León de Littérature en 2016. Comme nous l'avons mentionné précédemment, une des caractéristiques de la construction des villes dans la littérature du nord du Mexique est leur attitude indépendante vis-à-vis de la ville capitale, Mexico ; et bien que le roman se situe en 1996 lors de la commémoration du 400^e anniversaire de la fondation de la ville de Monterrey, dans *Tuyo es el reyno* – titre qui nous rappelle la formule catholique : « C'est à Toi qu'appartiennent le règne » – De Isla réactive une tradition séparatiste propre à l'État de Nuevo León, qui depuis plus de deux cents ans exprime son désir de s'émanciper du centralisme de Mexico, débat qui reste d'actualité aujourd'hui.

Tout comme Solares, De Isla choisit tant le roman noir que l'alternance de deux temporalités : ainsi, les agissements de la « Confrérie de Saint-Louis Roi de France » qui se réunit de façon clandestine afin de mettre en route son plan d'indépendance de Monterrey se mêleront dans le récit à la chute de la Confrérie dont les membres seront découverts, emprisonnés et torturés laissant planer dans l'air une amère sensation de désespoir. À nouveau, la peur sera l'une des matières premières dans la configuration de la ville.

Le roman débute avec l'interrogatoire inhumain subi par Miguel Ángel, l'un de membres de la Confrérie de Saint-Louis, et elle mettra en évidence le jeu tortueux des bourreaux qui, tout en appartenant à l'appareil judiciaire pratiquent de méthodes atroces pour parvenir à leurs fins. Les descriptions laconiques donnent la sensation d'un travail accompli dans la plus grande impunité où la privation de sommeil, de nourriture, de communication ainsi que la torture physique seront utilisées comme armes pour obtenir une confession. Face à cela, la victime sait que, quoi qu'il puisse dire, il n'y aura pas d'échappatoire, et son sort est scellé d'avance. Ceci fait écho à la dénonciation

autour des pratiques les plus sordides du système judiciaire qui profite de son impunité pour mener des interrogatoires exhaustifs aux mains des militaires, ou des paramilitaires (*cf.* Moreno 21).

Le fait de se révolter sera un geste « suicide » de la Confrérie en vue de l'obtention de l'indépendance de leur ville. Leur désir de créer un nouveau modèle de ville utopique est aussi une réponse à la dystopie présente dans la ville. La Confrérie propose alors de prendre les armes pour obtenir l'indépendance, animée par un rêve utopique de reconstruction loin du modèle perpétué par la ville-nombril de Mexico :

Le centralisme est quelque chose qui nous dérange depuis des années et le pire serait de répéter les anciens modèles dans notre nouvelle capitale et dans notre nouveau pays.⁶ (De Isla 19)

L'auteur souligne que la ville de Monterrey a grandi démesurément et sans planification aucune. Les personnages le mentionneront à plusieurs reprises, la ville s'est métamorphosée tout en continuant à exhiber ses pires traits, ce qui impacte forcément l'état d'esprit des habitants. En témoigne par exemple le personnage de Gilberto Morales, membre de la Confrérie mais aussi professeur universitaire et intellectuel :

Un certain nombre de feux de signalisation désynchronisés, ou les toujours inopportuns pèlerinages de la Vierge de Guadalupe en novembre et décembre qui sans aucun égard entravent les automobilistes dans les rues les plus conflictuelles de la ville, suffisaient pour gâcher sa journée. Ces dernières années, la croissance désordonnée de Monterrey le mettait dans un état de colère permanente. (De Isla 119)

L'expression condensée des tensions politiques ou culturelles auxquelles Aínsa faisait référence (26) ou bien la barbarie dont sombrent les villes, mentionnée par Ludmer (128), prend forme ici dans la ville de Monterrey, qui, à l'instar d'autres villes du Nord, s'est laissé séduire par la modernité, laquelle à son tour la dévore. Ne trouvant pas d'autre issue, la Confrérie suppose qu'en récupérant son statut d'indépendance, la ville pourra renouer avec ses origines et ses propres valeurs : « Pour changer le pays, ils devaient en créer un nouveau, le déraciner et le lancer en l'air pour l'oxygéner. Peut-être faudrait aussi l'élaguer. Tant pis ». (De Isla 22) L'idée de créer un

⁶ Les citations de De Isla sont traduits par nos soins.

nouveau pays grâce à l'indépendance de Monterrey sera répétée à maintes reprises par tous les membres de la Confrérie, comme Héctor qui signale qu'ils « devaient se battre pour réinventer un nouveau pays, sur le même territoire, en s'appuyant sur d'autres personnes partageant des idées semblables ». (De Isla 31) Le désir de récupérer une ville, Monterrey, qui a leurs yeux apparaît comme mutilée et synonyme de corruption et d'immoralité (Pimenta 115), anime aussi les stéréotypes vis-à-vis des habitants de la ville de Mexico qui seront confrontés avec ceux des habitants de la ville de Monterrey tout au long du roman : la lassitude des habitants de la ville de Mexico n'est pas comparable avec l'esprit de travail des « *regios* » (comme on nomme les habitants de Monterrey) ; à la désorganisation de la ville de Mexico réponds l'efficacité et la productivité de Nuevo León.

Inspirés par les idées de certains de leurs amis à Milan et Venise, les membres de la Confrérie se rendent compte que « leurs problèmes sont analogues : un Nord industrialisé et puissant, différent du reste des villes d'un pays où l'argent est gaspillé comme un tonneau sans fond, avec une bureaucratie qui se limite à exploiter ». (De Isla 34) Ainsi, tout en reprenant des stéréotypes véhiculés depuis des années à propos de ces deux villes italiennes, De Isla insiste et met en évidence le malaise existant au sein de la ville actuelle de Monterrey, peuplée de Mexicains venus d'ailleurs pour tenter de profiter de la richesse de la ville. Mais De Isla est aussi critique envers les gens de la ville de Monterrey, et il souligne le contraste entre un Nuevo León idéalisé et la société apathique, désordonnée et conformiste qui a fini par s'installer tout en dévorant la ville antérieure.

Personne ne va se rebeller à Monterrey. Ici, tous obéissent aux ordres, les gens sont habitués à travailler dans une grande entreprise, à percevoir leur salaire tous les quinze jours et à attendre de terminer une année de plus pour demander les congés accordés par la loi. Les gens travaillent toute la journée pour ne pas penser à ce qui les entoure, pour oublier qu'ils vivent dans une ville laide et sans grâce. (De Isla 71)

Restent, comme seuls témoins des plans d'indépendance de la Confrérie les corps méconnaissables jetés dans une fosse commune pour la plupart d'entre eux car leur identification s'est avérée presque impossible. Encore une fois l'anonymat des grandes villes contribuera à imposer le silence comme

seul dénouement des meurtres des indépendantistes... tout en attendant que, dans 10 ou 50 ans plus tard, quelqu'un d'autre veuille bien prendre la relève.

6. La peur comme pivot de l'écriture

Nous ne voudrions pas clore notre analyse sans évoquer un parallélisme qu'il nous semble opportun de signaler entre la peur en tant que phénomène réel et l'expression de cette dernière à travers de l'écriture. Ainsi, les études à caractère sociologique autour de la violence dans les villes signalent que « la peur est toujours une expérience vécue individuellement, construite socialement et culturellement partagée » (Reguillo 70). Cette observation autour du sentiment réel de la peur peut être transférée et assimilée à l'écriture elle-même : en tant qu'individus, les écrivains (comme Solares et De Isla), se nourrissent de leurs expériences individuelles, les construisent socialement en se revendiquant Mexicains et, par le biais de l'écriture participent aussi au partage culturel.

Les villes ici décrites ainsi que les gens qui y habitent semblent bien entrer dans la définition de Fernando Chueca Goitia, qui signale que la ville contemporaine est caractérisée par la désintégration : « Elle n'est plus une ville publique à la façon classique, elle n'est plus une ville paysanne ou domestique ou intégrée par une force spirituelle. C'est une ville fragmentaire, chaotique, éclatée » où l'homme finit par lui ressembler. (Chueca Goitia 22)

Déjà en 1159, Jean de Salisbury écrivait dans le *Polycraticus* : « L'État (res publica) est un corps » où « le roi en est la tête, les clercs du royaume sont les yeux, le cerveau ou le cœur, nobles et chevaliers forment la poitrine ou les mains et le peuple en est le ventre ou les pieds » (Beaune 88-89). Reprenant cette analogie de l'État perçu comme un corps, nous constaterons que le corps des villes du nord du Mexique est malade, rongé par la violence et l'injustice, sans médicaments pour le soigner. Ces lieux deviennent hostiles de par la relation que l'homme construit avec eux, ainsi, la ville apparaît comme peuplée d'espaces de souffrances et de peurs. Par une sorte de retour au réalisme, les villes du nord du Mexique sont décrites sur le mode hyperréaliste. À ce titre, les

romans de Martín Solares et Pedro de Isla constituent un exemple de l'expression du drame et de la tension qui souligne les mécanismes de construction/reconstruction du « locus horribilis », plus particulièrement des endroits chaotiques, fracturés et violents autour desquels s'érigent les villes frontalières où la peur sert de toile de fond.

Les villes décrites dans ces romans nous rappellent la nécessité de se mettre à distance, seule réponse possible à la sensation paradoxale d'être dans un endroit si vaste mais qui pourtant étouffe ses habitants ; c'est bien cette image que nous renvoie Lina Zerón dans ces vers qui nous serviront de conclusion :

Courtisane

[...]
J'appartiens à ma cage.
Un grand pays
Je vis dans un pays si vaste,
que tout est éloigné
l'éducation
la nourriture,
le logement.
Je vis dans un pays si vaste
que la justice ne peut être atteinte par tous. (Zerón 415)

Ouvrages cités

- Aínsa, Fernando. « Del espacio mítico a la utopía degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana ». *Revista del CESLA* 1 (nov. 2000) : 23-37. Print.
- Aquino, John T. *Truth and Lives on Film : The Legal Problems of Depicting Real Persons and Events in a Fictional Medium*. Jefferson NC : McFarland, 2005. Print.
- Barthes, Roland. *L'empire des signes*. Paris : Flammarion, 1970. Print.
- Beaune, Colette. « Les monarchies médiévales ». Bercé, Yves-Marie (éd.) ; Antonetti, Guy et al. *Les monarchies*. Paris : PUF. 1997 : 83-225. Print.
- Campra, Rosalba. « La ciudad en el discurso literario ». *sYc* (mai 1995) : 19-40. Print
- Chueca Goitia, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. Madrid : Alianza. 1998. Print.
- De Isla, Pedro. *Tuyo es el reino*. Monterrey : Conarte, 2016. Print.
- Fell, Claude. « Créativité et diversité de la littérature latino-américaine ». *Espaces latinos* 1996. Web. Septembre 2002.
- Franz, Carlos. *La muralla enterrada*. Bogota: Planeta. 2001. Print.
- Gil, Eve. « Temperamento fronterizo ». *Universo del Búho* 74, année 7, mai 2006: 61-65. Print.
- Hobbes, Thomas. *Léviathan ou La matière, la forme et la puissance d'un état ecclésiastique et civil*. Trad. R. Anthony. Paris : Marcel Giard & Cie. 1921. Print.
- Leclair, Laurence. « La poética de la violencia en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y en *Los minutos negros* de Martín Solares ». Master thèse. 2013. Vrije Universiteit Brussel.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina : Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010. Print.
- Méndez, Elena. « Érase una vez la corrupción : Martín Solares ». *Espéculo. Revista de estudios literarios* 36. Universidad Complutense de Madrid. Web. Février 2007.
- Moreno Rojas, Elizabeth. « La construcción de la ciudad en la novela nortea », *Revista de Humanidades : Tecnológico de Monterrey* 17 (2004) : 13-31. Print.

- Mumford, Lewis. *La cité à travers l'histoire*. Guy & Gérard Durand (trad.). Marseille : Agone. 2011. Print.
- Pimenta Gonçalves Ferreira, Vera Sofia. *La nueva geografía de la novela : narración e invención o la ciudad como un espacio literario en la narrativa latinoamericana*. 2013. Università degli Studi di Bergamo, Universidade Federal Fluminense, Universitat de Barcelona, PhD thèse.
- Reguillo, Rossana. « Sociabilidad, inseguridad y miedos. Una trilogía para pensar la ciudad contemporánea ». *Alteridades* 18.36 (2008) : 63-74. Print.
- Rotker, Susana. « Ciudades escritas por la violencia ». *Ciudadanías del miedo*. Edité par Susana Rotker. Caracas : Nueva Sociedad, 2000 : 7-24. Print.
- Rueda, María Helena. « La violencia desde la palabra ». (Jan-juin 2004). *Universitas Humanística* XXIX-51 : 25-35. Print.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Naciones intelectuales : La modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)*. 2006. Thèse. University of Pittsburgh. Print.
- Segura, Ramiro. « Territorios del miedo en el espacio urbano de la Ciudad de la Plata : Efectos y ambivalencias ». *Question* 1.12. Universidad Nacional de La Plata (2006) : 1-9. Web.
- Solares, Martín. *Los minutos negros*. Mexico : Random House Mondadori, 2006. Print.
- . *Les minutes noires*. Trad. Christilla Vasserot. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 2009. Print.
- Torrea, Judith. 2011. *Juárez en la sombra. Crónicas de una ciudad que se resiste a morir*. Madrid : Aguilar. Print.
- Trelles Paz, Diego, « Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005) ». *Aisthesis* 40, 2006 : 79-91. Print.
- Vayssière, Pierre. 2006. *L'Amérique Latine de 1890 à nos jours*. Paris : Hachette Supérieur. Print.
- Wimmer, Natasha. « The Impasse : On Martín Solares ». *The Nation*. Novembre 15, 2010. Web. Juillet 2017.

Zerón, Lina. « Cortesanas [Courtisanes] ». Trad. par Claude Couffon. Palma Milagros (éd.).

Écritures de femmes d'Amérique latine en France / Escrituras de mujeres de América Latina en Francia. Paris : Indigo, 2007 : 413-415. Print.

Megacity Portraits and Perspectives: Writing Mexico City from Below

Liesbeth FRANÇOIS

KU Leuven

What do we look for in a portrait? In general, we would expect it to offer an in-depth but concise description of a person: what distinguishes him/her from other people, and which characteristics can be selected to create the most complete image of his/her appearance and personality? The act of portraying thus requires a representative and global image of its object, and the same logic applies when we broaden its scope to include not only human beings, but also objects and landscapes. In the case of city portraits, this implies a selection of elements that are able to represent the whole urban environment, while preserving its distinctiveness in comparison with other cities. When we refer to the literary depiction of contemporary megacities such as Mexico City, however, these two conditions are precisely the ones that are met with most difficulties. On the one hand, the aspiration to representativeness collides with the imaginaries of the Mexican capital as an irrepresentable, monstrous, excessive and chaotic city that have dominated literary depictions in the last three decades. As Carlos Monsiváis, one of the most important public intellectuals of the second half of the past century, has stated in 1994, Mexico City inhabitants adopt a “post-apocalyptic” mentality: the demographic explosion that has taken place in the capital since the 1960s (Davis) and the failure for urban infrastructure and policies to keep up with this growth, has strongly consolidated the idea that “the worst has already happened” (Monsiváis 21),¹ and that one might actually wonder whether what is left can still be called a city. Whereas authors of the Boom period in Latin American literature (roughly 1950-1980) such as Carlos Fuentes still ventured into encompassing

¹ Unless signaled otherwise, all translations from the Spanish in this article are mine.

descriptions that tried to make sense of the urban environment as a whole—see, for instance, the multitude of characters, places and narrative threads in his *La región más transparente* [*The Most Transparent Region*], published in 1958—authors whose major publications have appeared from the 90s onwards have typically accepted or even thematized the impossibility of these totalizing projects and of the very ideal of the organized *polis*, which, as Ángel Rama (35-54) famously argued, strongly shaped the outline and form of Latin American cities. One particularly illustrative example of this tendency is the large strand of apocalyptic narratives that have chosen Mexico City as their setting during the last decade of the 20th century (see López-Lozano). On the other hand, in reference to the city’s distinctiveness or its “identity”, the increasing prominence of global companies and other effects of economically-inspired decision-making in the urban landscape are perceived by several authors and intellectuals as a threat to the specificity of the capital, which risks to be subjected to the homogenizing impact of accelerated modernization processes (Gallo). This way, the literary portrait seems to reach its limits when confronted with the strongly engrained idea of an increasingly irrepresentable and generic city.

In this article, however, I aim to analyze how some contemporary Mexican authors deal with these problems by exploring the city from another perspective: by observing it not from an aerial, panoramic viewpoint—which would appear as a logical choice when one tries to sketch an overview of a city—but from below. I will argue that, through the exploration of or reference to subterranean city spaces, they leave aside the paralyzing stereotype of irrepresentability, and, instead, search for ways to discover aspects that shed light on the urban environment as a whole, on the one hand, and to recover the dimension of human experience in city spaces that seem sterile or even oppressive, on the other hand. For this purpose, I have selected three examples: the novel *El huésped* by Guadalupe Nettel, the short story “El esquinista” by Laia Jufresa, and the collection of essays *Papeles falsos* by Valeria Luiselli. As

we will see, and in spite of their belonging to three different genres, a striking resemblance between these texts is the way in which subterranean spaces not only reveal what can be called the “hidden face” of the surface city, but also offer a compensation for what this surface city is described to be suppressing or lacking in “personality”. They are, of course, not the first ones in turning their attention to the Mexican capital’s subsoil: several twentieth-century writers and intellectuals such as Octavio Paz, Carlos Fuentes, and José Emilio Pacheco, to name just a few, have used the underground as a powerful metaphor to symbolize the superposition of prehispanic and Hispanic cultures, as well as of different historical periods, in Mexico.² In the texts that will be studied in this article, however, attention is displaced from the archeological and cultural-historical perspective to the material form and tangible effects of subterranean spaces. What is more, characters in all three cases are led to discover this alternative dimension through the mediating function of other, non-literary channels: respectively, braille signs in *El huésped*, a fictitious form of visual arts in “El esquinista”, and architecture in *Papeles falsos*. This way, the works here analyzed do not only search to overcome the difficulties involved in portraying the Mexican capital, but they also launch a metaliterary reflection on the role literature and other forms of medialities can play in this task.

The subterranean perspective adopted by the authors here studied connects with a broader body of scholarly work that has highlighted the importance and the potential of a focus on the underground. Firstly, several scholars have identified a “horizontal bias” (Hewitt & Graham) in the field of urban (cultural) studies, to which the consideration of vertically situated spaces can offer a useful correction. As Stephen Graham states in his pioneering book *Vertical*, dedicated exclusively to this topic,

[s]truggles over the right to the city, to living space, to resources, to security, to privacy, to mobility, to food and water, to justice [...] are increasingly shaped

² See, for instance, Paz’s *Posdata* (1970), Fuentes’s “Chac Mool” (1954) and “Gente de razón” (1988), and José Emilio Pacheco’s “La fiesta brava” and “Tenga para que se entretenga”, both included in *El principio del placer* (1972).

across vertical as well as horizontal geographies of power. [...] Flat perspectives seen from the ‘God’s eye’ view of the cartographer or satellite imager inevitably fail to support understanding of such three-dimensional geographies. (n. pag.)

In this context, and through an ecocritical perspective, Mark Anderson has argued that the literary depiction of subterranean spaces can generate a “volumetric perspective”: a viewpoint that reemphasizes volume against the grain of the two-dimensional cartographic abstractions through which city space is commonly imagined, represented and studied. Although the connection between the choice of underground settings and the adoption of a “volumetric perspective” is not necessary nor automatic, the works here analyzed do elaborate their verticalized spatial structures in this sense. Secondly, the underground is, traditionally, a source of cultural imaginaries in several major world cities, where both its symbolic heritage and its conquest through processes of modernization are fundamental for the understanding of urban life (Pike). In the case of Mexico City, these imaginaries are particularly strong and evocative, but comparative or systematic studies on this topic are lacking. Prone to earthquakes, instable, sinking, dried-up, resulting from a violent superposition of cultures, the subsoil represents a major source of fear and fascination in the Mexican capital. The earthquake of 1985—the most destructive in its history, with a death toll that ranges anywhere between 4.000 and 40.000 victims (Trujillo 51)—is one of the reasons why the importance and the persistence of underground imagination in contemporary Mexico City can be hardly overestimated. Its literary resonances tapped into a complex network of associations, in which natural, historical and social processes converge. These include not only the natural conditions of the Mesoamerican plateau and the underground interventions through which subsequent rulers constructed and transformed the city, but also multiple metaphorical connotations, such as the idea that pre-Hispanic cultures constitute the underground of modern Mexico (see Bonfil), the religious resonances of the Aztec and Catholic underworlds (see Cooper), or the control of natural resources as a metaphor for political power throughout the history of the city (see

Krieger, Vitz). This way, “going underground” in Mexico City is an action that is, from its start, laden with cultural and symbolic connotations that are perceived to be buried under the surface perspective on the city.

The examination of and opposition to the horizontal cartographic abstractions mentioned by Graham and Anderson is a central concern for several critical spatial theories of the second half of the twentieth century, but it is particularly evocative of the ideas elaborated by the French Marxist philosopher Henri Lefebvre in his seminal *La production de l'espace* (1974). According to Lefebvre, “abstract space”, the space produced by capitalist societies, favors “conceived space”—the domain of, precisely, cartographic and abstract projections—over “lived space”—that dimension of space which is directly lived through symbols and bodily experience. Spatial experience is thus sterilized by mental reductions that are instrumental to the exercise of control: “[In abstract space], the [conceived space], in thrall to both knowledge and power, leaves only the narrowest leeway to [lived space], which [is] limited to works, images and memories whose content, whether sensory, sensual or sexual, is so far displaced that it barely achieves symbolic force” (50). One of the features of this abstract space is its tendency to reduce space to its geometric measures and corresponding economical value, and in this process, as Lefebvre remarks, “[v]erticality, and the independence of volumes with respect to the original land and its peculiarities are, precisely, produced [...] At the same time—literally—volumes are treated as surfaces, as a heap of ‘plans’, without any account being taken of time” (Lefebvre 337). In capitalist societies, according to Lefebvre, the neglect of volume leads to a distancing with respect to the actual geographical and temporal features of space—which are, of course, the main conditions for human experience. In this sense, it is one of the strategies through which space is exclusively conceptualized in terms of its exchange value, thereby suppressing the experience of “lived space”. The works analyzed in this article address precisely this tension: in a city that does not correspond intuitively to the ordered,

regulated and controlled urban environments Lefebvre mentions as examples of this alienation, they nevertheless reveal the workings of “abstract space” as a repressive mindset, and delve into the underground in order to search traces of “lived space”. The recuperation of volume and lived experience is thus realized in these texts through one fundamental condition: the prior exposure of the “flattening forces” of “abstract space” within the urban environment.

In these processes, the metaliterary explorations of the texts here analyzed address the function of literature itself. More specifically, all three authors implicitly raise the question as to how to break the complicity of language as a rational and ordered semiotic system in itself with the workings of abstract space, hereby exploring the disruptive potential of literary discourse. This is accomplished through the incorporation of other forms of “medialities”, which, in particular, emphasize the materiality of human experience and search ways to foreground it within literature. I use Jørgen Bruhn’s broad concept of “medialities” as “specified clusters of communicative forms” (17) that, as defined by Bohn, Müller and Ruppert, “mediates for and between humans a (meaningful) sign (or combination of signs) with the aid of suitable transmitters across temporal and/or spatial distances” (cited in Bruhn 17). Bruhn furthermore considers, following Marie-Laure Ryan, that “media are not hollow conduits for the transmission of messages but material supports of information whose materiality, precisely, ‘matters’ for the type of meanings that can be encoded” (Ryan, cited in Bruhn 1–2). This is particularly true for the texts of these Mexican authors: the medium, and particularly its material form, becomes a very important part of the message. In all three cases, the incorporation of other medialities points to the will to overcome the limitations of abstraction through a consideration of more concrete and tangible features of experience, although the degree to which these other medialities themselves are capable of doing so, varies.

Blindness in the Metro: *El huésped* by Guadalupe Nettel

My first case study is *El huésped* by Guadalupe Nettel, published in 2006. The work of Nettel, born in 1973 in Mexico City and newly residing there after large periods of living in France and other countries, consists of several novels and short stories that bear witness to the author's interest in marginal beings and conditions. *El huésped* (translated as *The Guest*, in the most common use of the term, or *The Host*, as a biological entity inhabited by a parasite—see Sinno), her first novel, tells the struggle of a young woman, Ana, with a strange being which she thinks she is possessed by and which she calls “La Cosa” (“The Thing”). While observing the increasing presence of La Cosa inside her, Ana ventures into the streets of Mexico City, and, particularly into the subway (or Metro, as it is called by the city dwellers). The internal conflict, although not visible to others, takes up the major part of the novel: Ana blames her parasite for sudden anger attacks and other actions that she does not recall afterwards, while La Cosa denies responsibility for them—including the terminal illness and death of her brother Diego. She discovers that La Cosa is blind, and decides to take up a position as a reader at an institute for blind people in order to prepare herself for the final takeover which, she fears, is nearby. This way, she meets El Cacho, a lame tramp. He introduces her to a group of beggars who chose to live in the Metro, because they see it as a space that allows for a freer and more democratic form of community. She participates in a clandestine protest action of the organization against the government, during which she and Marisol, El Cacho's girlfriend, are discovered and the latter is caught. Burdened with guilt when she learns that Marisol has been killed after her arrest, Ana goes to see El Cacho at his home address, where she realizes the hypocrisy of his revolutionary stances upon discovering that he actually lives in a rather nice apartment. Nevertheless, a sexual encounter occurs between them, which, in turn, prefigures the reconciliation between Ana and her alter ego, and leads to her final decision to live in the Metro, suggested by the last pages of the novel.

As can be seen already in this description, the Metro receives a major role in *El huésped*, and the way in which the protagonist experiences Mexico City is significantly altered by her growing fascination for this space.³ The initial relationship between Ana and the city is highly molded by her social background—upper middle class—and by her personality, which can be described as highly asocial (see Pitois-Pallares 281-282). Her perception of space stresses physical or social boundaries and produces, as a result, a strongly divisive image of the city. For instance, she reacts like a fury when she perceives her personal space to be invaded by the blind residents of the institute, who want to pay her a visit while she is ill. The place that most clearly incarnates this conception is the institute itself, where the movements of the “interns” are strictly controlled: their access to the different parts of the building is limited by their timetable and by several other prohibitions, as certain areas are reserved for teachers and other staff only. Ana’s attitude, however, changes dramatically through her journeys in the Metro. While it is at first clear that, normally—and again, because of a certain disdain—she does not take the subway, the platforms, wagons and corridors introduce her to a new perspective on space: as a medium that can be shared instead of divided, and where a freer experience is possible. Several characters belonging to the group, such as the hermit-like Madero and the ex-resident Lorenzo, starkly contrast the life at the institute with the freedom and independence of the blind members of the underground organization. Through the contacts with the group, Ana also gradually leaves behind her normative vision on space. A clear example is the following description of her feelings while she is participating in the preparation of the protest action: “En ese ambiente contenido, una mezcla de ceremonia sectaria y carnaval, encontré algo que no había experimentado en años: fraternidad en el sentido más cotidiano; tropezarse con los demás; sentir sus cuerpos cerca [In that enclosed atmosphere, a mix of sectarian ceremony and carnival, I found something that I had not experienced in several years: fraternity in its most

³ Some of the ideas used in the analysis of *El huésped* have been published in previous form in François 2018.

everyday sense; bumping into the others; feeling their bodies close to me]” (144). This way, in one of the hidden subterranean spaces of the subway system, a sense of community that clearly contrasts with the aboveground perspective, is activated.

A fundamental condition for this transition is sensory experience, and, in particular, the conflict between visual and tactile perception. As can be seen in the aforementioned citation from *La production de l'espace*, Lefebvre identifies abstract space with the predominance of the visual, which displaces and suppresses the corporal and sensory dimension that corresponds to “lived space”. *El huésped* explores this tension both on the internal level of the struggle between Ana and her “guest” and on the level of space itself. In particular, the changes in her perspective are catalyzed by the transition of alphabetic writing to braille: when she starts to learn the signs, she discovers that the strange mark left on her brother’s body and that she interprets as La Cosa’s signature, is in fact her own name in braille, but mirrored. From this point onwards, the process of acceptance of her alter ego develops with considerably more ease (see Ferrero Cárdenas 61). She gradually becomes more uncomfortable with her position as a reader in the institute, which sets her apart from her blind public, and the shift from visual to tactile messages—highlighted, for instance, when El Cacho draws her attention to the indications in braille in the Metro—leads her to value her other senses. This is why, in complete contrast with the distant, hostile view of the city as a place to maintain divisions, she visits, towards the end of the novel, the Metro with the explicit intention of “sentir los cuerpos húmedos y tibios de la gente [sensing the humid and tepid bodies of the people]” (188). While Ana previously goes through large difficulties to establish relationships with people, she discovers touch instead of sight as a means of communication. This way, the novel explores braille as an intermedial presence that manages to expand the reach of literary discourse in its traditional form and draw explicit attention to the sensorial density of spatial experience.

As a consequence, Ana's previous view on the city is called into question. After Marisol's death, she sees the spaces that up until that moment had always appeared as peaceful and familiar from a different light. This way, the alternative experiences of space lived by Ana in the Metro reveal the workings of the city as a space where inhabitants are controlled through their spatial distribution by powers that are not directly visible to the eye. The reversal of perspectives on the city is also closely linked to the role reversal of Ana's two personalities. While "La Cosa" is depicted from the start as an ominous presence, and this impression is largely maintained throughout the story, the final scene is one of conciliation, where Ana is relieved to let go of her "normal" personality, which can be seen as, in reality, more conflictive than "La Cosa". *El huésped*, in this sense, shows how, when we immerse ourselves in spaces and thoughts that appear as dark and repulsive, we may actually discover the dark and repulsive side of what we have always considered as normal. As the hypocrisy of El Cacho and the fact that belonging to the group depends on other rules and exclusions shows, however, the reversal of perspectives is not straightforward. The "lived space" of the Metro and the underground community is not utopian, but is presented in all its ambiguity, as a basis for both liberation and new oppressive or harmful tendencies. *El huésped* marks the importance of going against the grain of the divisive and sterile vision of "abstract space", but it can also be read as a critique of Lefebvre's own overly positive evaluation of "lived space"—see, for instance, his optimistic and rather unfortunate use of *favelas* as examples of how a more flexible conception of space can emerge (373-374). The novel shows how the recuperation of embodied experience of space is fundamental, but not unilaterally benign. As in the case of a person's portrait, it goes beyond the mere physical appearance in order to create an idea of personality, but it depicts that personality in all its moral diversity.

Verticalized Geographies And "Cornerism": Laia Jufresa's "El Esquinista"

The same process that is realized through the exploration of the underground in *El huésped* on a social level, can be noted in the second example, but in an aesthetic sense. “El esquinista” was written by Mexican author Laia Jufresa (1983) and published in her homonymous short story collection in 2014. Jufresa has, up until now, published this volume, and a novel, *Umami*, which came out in 2015. She has been widely recognized as a promising talent—see, for instance, the fact that her novel has been translated into several languages and was awarded with the PEN Translates Award in 2017. The short story takes place in a futurist version of Mexico City, where people live in thousand-storey housing blocks and the ground level of the city has been closed off because of its severe pollution. The protagonist, Amauro Montiel, is a famous “esquinista” or “cornerist”: an artist who draws figures in the air with floating pigments, on the basis of shapes he recognizes below him in the urban landscape. However, he has become increasingly critical of this discipline, and the artistic dogmas sustained by his colleagues. As he feels he is getting closer to death, he decides to bribe several officers in order to pay a visit to the ground level. It is from this place that his story is told, and, as he is running out of oxygen, it functions as his final letter or even, so to speak, as his epitaph.

From the start, the opposition between ways of experiencing space in the upper city and in the subsoil is suggested. Amauro tells how he envies his older sister because she has been able to visit the ground level before access to it was prohibited:

Crecí sospechando que el privilegio de haber tocado el suelo, olido la tierra, visto el mar, designaba a mi hermana como alguien irrevocablemente superior a mí. Ella, en cambio, nunca le dio mucha importancia y al irse de casa me regaló su frasco de arena, sellado con una etiqueta militar que pone DESINFECTADO [I grew up assuming that the privilege of having touched the ground, smelled the earth, seen the sea made my sister a superior being. She, on the other hand, never lent it much importance, and when she left home she gave me her jar, which was sealed with a military stamp that read: DISINFECTED]⁴ (105).

⁴ For the English version of the citations from “El esquinista”, I rely on the translation by Sophie Hughes.

The citation is highly enlightening with respect to the opposition between the world above and the world below. The terms used to describe the experience below all point insistently to sensory experience—touch, smell, sight; this contrasts sharply with the clinical and military control suggested by the sealed bottle with the stamp. However polluted the underground of the aerial city—which once was the ground level of the previous urban environment—may be, something essential appears to be lost when access to it is blocked.

As an artist, Amauro can use the underground seen from above as a source of inspiration for his works of “cornerism”, the discipline that constitutes the (fictitious) intermedial presence in this case. Even if he does believe in the power of this artform, however, it becomes clear throughout the story that he stumbles upon several impediments to exercise his talent freely. He laments the straitjacket of the schools of cornerism, and the blockage he has experienced because of the commercialization of his art. Most importantly, his fierce desire to explore the ground level of the city points to a certain insufficiency he perceives in the practice of cornerism: the distance that is always imposed between the source of inspiration, the work of art, and the observer. Cornerist works float in the air: they are untouchable, ephemeral, and necessarily disconnected from the world below. They reduce the ground level of the megalopolis to mere shapes and lines. In so doing, they provide the possibility for aesthetic experience, but an aesthetic experience that is reduced to the purely formal and visible—in spite of Montiel’s insistence on “cornerism” as a scenic form. “Cornerism” does not reconnect its artists or its public with a tangible dimension, but, on the contrary, contributes to the distancing of experience through the other senses by interposing itself between the aerial viewpoint and the long-lost ground level, thereby complicating the recuperation of “lived space” in the futuristic city. It is important to note, indeed, that Lefebvre does not equate art with “lived space”, but identifies “a certain type of artist with a scientific bent” (38) as participant and creator of “conceived space”, while insisting that “lived space” is the domain

of other artists—for instance, those who only aim to describe, not transform (39). “Cornerism” can thus be identified as the preferred artform of those creators “with a scientific bent”.

This conception of cornerism, in turn, very much recalls the formalist tendency in modernist art identified by Martin Jay in *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique* (1993), linked to an autonomist, abstract and mostly visual perspective (61-73). According to Jay, this tendency is opposed to the *informe* that is the hallmark of several avant-garde artists of the first half of the twentieth century,⁵ and which refers to an active destruction of form as a way to undo social and/or rational restrictions on the imagination and aesthetic pleasure in general. In this sense, the presence of cornerism as another instance of medialities plays the opposite role as in *El huésped*: this fictitious art distances its beholder from their object, and the effect of its formalist perspective is a disembodied and abstract experience of space. Above, in the clinical and hypertechnological city, “cornerism” does not counter these features, but, on the contrary, intensifies them. Yet, there is a way in which it can move closer to the idea of the *informe*: through its ephemerality. “El esquinista” indicates how Montiel tries to escape the limiting influence of fixed form: “Tenemos que ser firmes en esto: el esquinismo debe dejar de ser tratado como un arte puramente visual cuando es mucho más un acto escénico. Irrepetible. Longevo, sí, pero efímero. [We have to be firm on this matter: Cornerism must not be treated as a purely visual art form, when it is more a scenic act. Unrepeatable. Lasting, yes, but ephemeral.]” (115). This quote illustrates how the perishability of form is an essential condition for Montiel to keep creating works of art. As “El esquinista” shows, the recuperation of full experience starts with the destruction of form—in this context, it is no coincidence either that Lila, in whom Montiel sees the most talented cornerist ever, never actually draws. In this sense, cornerism doubly functions as the reason why Amauro

⁵ Jay takes the concept of the “*informe*” from Georges Bataille and extends its application in order to characterize a broader tendency in the twentieth-century avant-garde.

understands the necessity of recuperating the materiality and corporal experience of space that seems irremediably lost in his current environment: not only does this artform foreground the abstract character of urban experience in the upper city, but it also suggests the possibility of destruction and the creation of an *informe* as an aesthetic option.

This is, indeed, why the protagonist decides to go down to the ground level in order to die while fulfilling his most arduous wish: touching the earth and experiencing the beauty of the city from below. Sensory experience is put forward in the present of his narration:

Yo bajé para enterrarme. Los cerebralistas del futuro quizá llamen a esto ‘mi último gesto’. Lástima por aquellos incapaces de imaginar la alegría de las horas que me esperan: las uñas negras, el abrazo de la arcilla, el peso en el pecho, la posición fetal [I came down for a proper burial. One day, the intellectual types will call it my ‘last desperate gesture.’ A shame for those who will never be able to picture the ecstasy of these hours that await me: my blackened nails, the embrace of the clay, the weight on my chest, the fetal position]. (119)

This way, the body acquires the full presence it lacked in the earlier descriptions of cornerism, even if this also means that it will die soon. The destruction of formal limitations—both aesthetic and material, as the difficulties to reach the subsoil illustrate—requires, in this case, a sacrifice of life itself. This way, the ephemerality highlighted by Montiel is taken to its last consequences. Through this final descent, an *informe* is projected, in which the body will eventually merge into the chaotic and unstructured matter of the earth. And once again, the journey through the subterranean strata of the city reveals the need for a “lived space” in opposition to a space where experience is limited and controlled by abstraction. Jufresa, through her invention of this artform, confronts two aspects of the aesthetic in the urban environment—the beautiful, in its current meaning, and the sensory, in its, broader, historical acceptance (see Eagleton) —and problematizes their separation.

The City As Language: *Papeles Falsos* By Valeria Luiselli

In the third case, architecture and geography are the medial supports that help linguistic discourse acquire a more tangible character. *Papeles falsos* (literally “False Papers”, but translated as *Sidewalks*), a collection of essays, is the first book by Valeria Luiselli (1983), and was published in 2010. Luiselli, although she currently lives in New York after residing in several other cities of the world, writes mostly in Spanish. Her work has widely engaged with the theme of the city and its aesthetic representation—for instance through her novel *Los ingravidos* (2011, translated as *Faces in the Crowd*), in which she chooses Mexican poet Gilberto Owen and the New York of the 1920s as protagonists, and *Historia de mis dientes* [*History of My Teeth*] (2013), which features walks, maps and pictures of several quarters of the Mexican capital.⁶ *Papeles falsos* collects several essays on cities around the world, but it focuses on Mexico City in particular. It can be conceived of as one large urban exploration, as it structurally mirrors walks and routes along the streets and buildings of the city through the essay’s titles and subtitles (in “Dos calles y una banqueta [Two Streets and a Sidewalk]”, for instance, the subtitles correspond to the streets she traverses during a bicycle ride). In her poetic-essayistic approach to the Mexican capital, Luiselli does not only describe the urban landscape, but she also elaborates a thorough reflection on the best way to discover it: literally, as she argues that the *flâneur* has become an impossible figure in the present-day megacity and explores ways to replace him, but also metaphorically, through her loosely associated but suggestive ideas on the acquisition and use of language.

It is at this point where the urban environment described by the essayist starts to supersede the status of mere thematic content, and becomes the support for reflection on literature’s mediating function in its appreciation. Not only does the structure of the essays mimic urban explorations, but Luiselli explores the well-known metaphor used by Wittgenstein

⁶ Her more recent work has, to a certain extent, moved this perspective to the background: *Los niños perdidos* (2016) and *Lost Children Archive* (2019) focus on the stories of unaccompanied minors from Central America who try to reach the United States.

of language as an organized city in the context of the Mexican capital and its concrete material reality. In “Paraíso en obras” [“Paradise under construction”], she compares the destruction brought about by both decadence and natural disasters such as earthquakes—to which Mexico City, as we have seen before, is especially prone—to a certain deterioration of language. She notes that “[v]amos dejando pedazos de piel muerta sobre la banqueta, palabras muertas sobre la mesa; olvidamos calles y oraciones repasadas con tinta. Las ciudades, como nuestros cuerpos, como el lenguaje, están en obra de destrucción [we are leaving shreds of dead skin on the sidewalk, dead words on the table; we forget streets and sentences that have been highlighted with ink. The cities, like our bodies, like language, are in the process of destruction]” (67). This way, as Luiselli suggests, we come ever closer to a point where we will completely forget the meaning of words and, ultimately, to silence. The only sound that will be heard will be the echo of the earthquake, which reminds the urban landscape of its constitutive fragility: “aquí, el lenguaje y la ciudad son el eco perpetuo de un temblor [here, language and the city are the perpetual echo of a [temblor]” (70). Yet again, the rational structure of the city—which is, in this case, also the rational structure of language—is undermined from below: Mexico City’s unstable underground complicates the mental categories of order and harmony on which the Latin American city is built, by showing their precariousness.

Nevertheless, as the “text speaker” —the equivalent of the narrator in a narrative text (Bretz 23) —continues,

esta amenaza constante de temblor es lo único que nos queda: sólo un escenario así—paisaje de escombros sobre escombros—compele a salir a buscar las últimas cosas; sólo así se vuelve necesario excavar en el lenguaje, indispensable encontrar la palabra exacta [this constant menace of tremor is the only thing with which we are left: only a stage like that—a landscape of rubble upon rubble—compels us to look for the last things; only that way it becomes necessary to excavate in language, indispensable to find the exact word]. (67)

This way, *Papeles falsos* makes clear that in the fact that the city and language are constantly undermined, lies precisely their redemption, their potential for being opened up—literally and metaphorically—and creatively rethought. A similar idea is elaborated in the essay “Relingos”, which refers to the concept of “terrain vague” elaborated by Ignacio Solá-Morales to designate those spaces of which the function has been lost or is unclear. As Luiselli’s ideas on “relingos” show, empty spaces, or spaces that somehow escape from the otherwise “rational” and planned fabric of the city, can be fundamental for the reactivation of urban experience: in the examples provided by the author, these apparently useless volumes stir the imagination. And, returning to the city-language metaphor, the tension with the common, functionally oriented language is what makes this emptiness productive: “Escribir: taladrar paredes, romper ventanas, dinamitar edificios. Excavaciones profundas para encontrar—¿encontrar qué?—, no encontrar nada. / Escritor es el que distribuye silencios y vacíos. / Escribir: hacerle hueco a la lectura. / Escribir: hacer relingos [To write: to drill walls, to break windows, to dynamite buildings. Deep excavations in order to find—to find what?—to find nothing. / The writer is she who distributes silences and voids. / To write: to make a hole in reading. / To write: to create *relingos*]” (79). In its vindication of the productiveness of emptying out both language and city space, the urban poetics that arise from *Papeles falsos* are strongly reminiscent of the multiple mid-20th century avant-garde movements that sought to destroy the socially accepted and normative use of language, and of which several had a marked interest in the exploration of the hidden, not functionally defined spaces of the city (see, in this context Careri (68-88) and Sheringham (71-77) on the Dadaist and Surrealist poetics of practicing the city). Here, standard language—the used-up, worn-out words to which Luiselli alludes—is comparable to abstract space, which has superimposed its mental categories over lived experience. Through the destruction of abstract space and common speech, the historical avant-garde movements tried to discover a more

authentic, less socially coded and restrained use of space and language—another instance of the aforementioned *informe*.

However, as the reference to the constant menace of earthquakes suggests, does a poetics like this one not risk total silence? Up to which point can the idea of undermining be [persecuted] without turning into complete destruction—into a blank page or a completely ethereal space? An answer to this question is suggested by the final lines of “Paraíso en obras”, which can be read as an indication of how Luiselli navigates the tension between the desire to break through language and the will to speak, by drawing attention to the material basis of the metaphors she uses. In this passage, the “text speaker” dedicates her attention to the men who are remodeling the patio of her building, and who constituted the starting point for her string of reflections on language and the city. She overhears them saying “—Vamos a romper todo de acá hasta acá. —¿Pero y dónde vamos a poner el cascajo? —Aquí, mira. Vamos armando la montañita y ya luego vemos [We are going to break up everything from here to here. —But where are we going to leave the rubble? —Here, look. We will make a small pile and then we will see]” (70). Read through the brief scene that functions as a stage for this essay, Luiselli’s reflections show that demolition is only the first step in a process of which the outcome is unknown. The work of demolishing is gradual and provisional: walls and limits have to be brought down, and their fragments have to be reassembled or thrown out according to the demands of the context. This way, a “lived space”, both on the level of the city and of language, has to be excavated among the ruins of buildings and sentences. Lived experience needs breaking through the molds of city space and standard language, but the results of this process are always provisional and insecure. This is precisely what the essays of *Papeles falsos* do: they gather glimpses and fragments of earlier, mostly affirmative versions of urban and linguistic conceptions, in order to break them up and go through the debris in order to select what can be used to construct a more diverse, open image of the city.

Conclusive remarks

Converting a city description into a city portrait is accomplished in these literary works through their use of verticalized imaginaries. In the surface city, all three authors detect the same abstracting tendency that Stephen Graham has identified in the unproportioned emphasis on the horizontal perspective. Their subterranean explorations aim to both undermine “abstract space” as a way of experiencing and describing the city, and to discover elements that can contribute to a recovery of “lived space”. By going underground, their city portraits create a sense of dimensionality that breaks through what Lefebvre sees as the failure to imagine the urban environment as a medium to live in and to experience through the whole body—not instead of, but in addition to its mere functionality. The inclusion of other medialities enhances the reach of literary discourse by performing a rupture in the predominance of the visual paradigm, and, at the same time, uncovers its potential for capturing the urban atmosphere in a more tangible way.

With respect to Mexico City’s perceived inaptitude for portrayal, the underground perspectives created by these three authors suggest an interesting way to overcome the frequent references to the city’s irrepresentability. On the one hand, the recuperation of “lived space” through a destruction of “abstract space” is a way of avoiding the fragmentation that has led many contemporary writers to limit themselves to the adoption of more specific viewpoints—mostly quarters or certain zones (Puga 21-22). The very unstructuredness of the “lived space” discovered through the underground functions, in this sense, as a means to deviate from the functional fragmentation performed by “abstract space”, which is often mirrored in literature as a result of the supposed impossibility to say something about the city as a whole. The choice made by these authors to liberate experience from categorization through the unformatted and dense composition of actual subterranean spaces allows them to create a global impression of

the urban environment, without aspiring to total representation. On the other hand, the specter of “genericity” that haunts contemporary representations of Mexico City is also thrown off track by this very same process: the undermining of surface categories and the fashioning of a subterranean *informe* results in a description that is inextricably bound-up with concrete, corporal and/or personal experiences.

In order to accomplish this effect, all three authors connect with the richly evocative potential of Mexico City’s subsoil. They do so, however, in markedly different ways than the historical and cultural use that several canonical authors of twentieth-century Mexican literature have made of the subterranean imaginary. While the metaphorical association with Aztec culture or religious imaginaries prevailed in the work of the latter, the texts here studied take the material characteristics of represented underground space themselves as an alternative entry point into the city. In so doing, they provide an aesthetic development of a point that has already been made, from another perspective, by Carlos Monsiváis in his observations on Mexico City’s subway: the density and compression associated with underground spaces can be used to call into question established material and physical forms—according to Monsiváis, Metro users are figuratively converted into one large body, which puts the spatial limitations imposed by the urban administration under pressure. The underground becomes, in this sense, a site of compression and disarticulation in itself, rather than a mythological underworld. However, as all three examples show, the metaphorical association of the subsoil with death and destruction is never far away: the shared specter of instability haunts these texts through ambiguity (Nettel), death (Jufresa) and disaster (Luiselli). For these writers, then, city portraits do not become impossible in a megacity like Mexico City, but their underground perspectives do appear as necessarily bound-up with the conscience of their fleeting and provisional character.

Works Cited

- Anderson, Mark. "The Ground of Crisis and the Geopolitics of Depth." *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America: Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*. Ed. Mark Anderson and Zelia Bora. Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books, 2016. n. pag. E-book.
- Bonfil, Guillermo. *México profundo*. México D.F.: Grijalbo, 1990. Print.
- Bretz, Mary Lee. *Voices, Silences and Echoes: A Theory of the Essay and the Critical Reception of Naturalism in Spain*. London, Rochester, NY, USA: Tamesis, 1992. Print.
- Bruhn, Jørgen. *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter*. London: Palgrave Macmillan, 2016. Print.
- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética/ Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Gustavo Gil, 2002. Print.
- Cooper Alarcón, Daniel. *The Aztec Palimpsest: Mexico in the Modern Imagination*. Tucson: University of Arizona Press, 1997. Print.
- Davis, Diane. *Urban Leviathan: Mexico City in the Twentieth Century*. Philadelphia: Temple University Press, 1994. Print.
- Eagleton, Terry. "The Ideology of the Aesthetic." *Poetics Today* 9.2 (1988): 327–338. Print.
- Ferrero Cárdenas, Inés. "Geografía en el cuerpo: El otro yo en *El huésped*, de Guadalupe Nettel." *Revista de literatura mexicana contemporánea* 15.41 (2009): 55–62. Print.
- François, Liesbeth. "Beyond the Ruins of the Organized City: Urban Experiences Through the Metro in Contemporary Mexican Literature." *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*. Ed. José Eduardo González & Timothy Robbins. Cham: Palgrave, 2018. 19-46. Print.

- Gallo, Rubén, ed. *The Mexico City Reader*. Trans. Rubén Gallo and Lorna Scott Fox. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2004. E-book.
- Graham, Stephen. *Vertical: The City from Satellites to Bunkers*. London, New York: Verso, 2016. E-book.
- Hewitt, Lucy, and Stephen Graham. "Vertical Cities: Representations of Urban Verticality in 20th-Century Science Fiction Literature." *Urban Studies* 52.5 (2015): 923–937. Print.
- Jay, Martin. *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*. London, New York: Routledge, 1993. Print.
- Jufresa, Laia. "The cornerist". Trans. Sophie Hughes. *Words Without Borders*, 2015. Web. 26 September 2017.
- Jufresa, Laia. "El esquinista." *El esquinista*. México: Tierra Adentro, 2014. Print.
- Krieger, Peter. "Megalópolis México: perspectivas críticas." *Megalópolis: La Modernización de la Ciudad de México en el Siglo XX*. Ed. Peter Krieger. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006. 27–54. Print.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford-Cambridge: Blackwell, 1991. Print.
- López-Lozano, Miguel. *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*. Indiana: Purdue University Press, 2008. Print.
- Luiselli, Valeria. *Papeles falsos*. México: Sexto Piso, 2010. Print.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era, 2001. Print.
- Nettel, Guadalupe. *El huésped*. Barcelona: Anagrama, 2006. Print.
- Pike, David Lawrence. *Metropolis on the Styx: The Underworlds of Modern Urban Culture, 1800-2001*. Cornell University Press, 2007. Print.

- Pitois-Pallares, Véronique. *Sous le signe du Je: Pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010)*. Diss. Université Paul Valéry-Montpellier III, 2015. Web. 27 May 2017.
- Puga, Alejandro. *La ciudad novelada a fines del siglo XX: estructura, retórica y figuración*, México: UAM, 2012. Print.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar, 2004. Print.
- Sheringham, Michael. *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2006. Print.
- Sinno, Neige. "Cuerpo habitado: Alteridad, hospitalidad y literatura en *El huésped* de Guadalupe Nettel." *Écritures dans les Amériques au féminin : Un regard transnational*. Ed. Anne Reynes-Delobel and Dante Barrientos-Tecun. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2017. n. pag. *OpenEdition Books*. Web. 22 Aug. 2018.
- Solá-Morales, Ignacio de. "Terrain Vague." *Anyplace*. Ed. Cynthia Davidson. New York: Anyone Corporation, 1995. Print.
- Trujillo, Janny Amaya. "Dinámicas transmediales de construcción de la memoria cultural: Un análisis en torno a la memoria del terremoto de 1985 en México." *Mediaciones* 13.19 (2017): 48–64. Print.
- Vitz, Matthew. *A City on a Lake: Urban Political Ecology and the Growth of Mexico City*. Durham: Duke University Press, 2018. Print.

Raffaele La Capria's verhalende interpretatie van de "napoletanità"

Dirk VANDEN BERGHE

Vrije Universiteit Brussel

1. Van het verhalend proza tot het verhalend essay

In de Italiaanse letterkunde uit de jaren zeventig en tachtig van de 20ste eeuw verdiepten enkele toen ruim erkende schrijvers van verhalend proza zich in het essaygenre, wat een positieve weerklank had bij hun lezerspubliek. Men kan denken aan de bundels *Collezione di sabbia* (1984) en *Lezioni americane* (1988) van Italo Calvino, of aan *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia* (1970), *Nero su nero* (1978) en *Cruciverba* (1983) van Leonardo Sciascia. Anderen, die hun debuut hadden gemaakt als romanciers en deze activiteit verder zetten in de eerste fase van hun carrière, zouden zich gaandeweg toelagen op het essayisme. Dit was het geval van Luigi Meneghello, die zich vele jaren na zijn expressionistisch meesterwerk *Liberà nos a malo* (1963) verdiepte in onderwerpen van linguïstisch-semiotische aard, zoals *Jura. Ricerca sulla natura delle forme scritte* (1987), *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina* (1990), *Il dispatrio* (1993), of nog de grote verzamelbundels, getiteld *Le Carte* (1999-2001). Analoog aan Meneghello, maakte ook Raffaele La Capria een duidelijke overstap van verhalende naar essayistische werken (Berardinelli 1996 : 883-884).

De esthetica van het neorealisme overheerste nog in Italië wanneer La Capria in 1952 zijn debuutroman *Un giorno d'impazienza* publiceerde. Het werk is het verhaal van een adolescent met een onweerstaanbare drang naar een eerste seksuele ervaring, die uiteindelijk enkel een grote ontgoocheling zal voorstellen, omdat hij ongeduldig ("impazienza") zijn laatste kinderjaren zo snel mogelijk achter zich wil laten.

Negen jaar later, in 1961, doorbreekt *Ferito a morte* volledig het lineair chronologisch verloop van de gebeurtenissen die La Capria weergeeft. De verteller van het verhaal is hoofdzakelijk intern, maar wijzigt hier en daar naar extern. La Capria geeft frequent conversaties weer in de directe rede en mengt deze, meestal zonder specifieke overgang, met ideeën en bedenkingen van protagonist Massimo. De lezer ontwaart vanaf de eerste pagina's een tweeledig thema: de uitdrukking van een gevoel van harmonie met de natuurlijke omgeving te Napels en het gewicht van de beperkingen die de jonge protagonist ervaart omwille van de apathische houding van de burgerij. Hij zal zich verplicht voelen Napels te verlaten om intellectueel en economisch autonoom te kunnen worden, maar gedurende een bepaalde periode keert hij jaarlijks kort tijd terug naar zijn geboortestad. Vandaag wordt *Ferito a morte* algemeen beschouwd als één van de meest vernieuwende werken in het romangenre uit het naoorlogse Italië. Veel minder apprecieerden La Capria's lezers zijn derde roman, *Amore e psiche* (1973), die ook de laatste zou zijn van zijn grote fictionele teksten. Nadien legde de schrijver zich hoofdzakelijk toe op het essaygenre.

De stad Napels is aanwezig in het oeuvre van La Capria sinds zijn eerste geschriften. Ze werd het voorwerp van zeer expliciete beschouwingen in de bundel *L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli* uit 1986, die ook verschillende verwijzingen bevat naar de roman *Ferito a morte*, waarvan *L'armonia perduta* een 'essayistische versie' zou kunnen zijn, zoals we verder zullen aantonen. In ieder geval wachtte de schrijver tot dit laatste werk om na 1961 opnieuw thema's aan te snijden die reeds in *Ferito a morte* expliciet met de stad verbonden werden. We zullen hier nagaan hoe het ruimtelijk aspect in de bundel essays verwerkt werd, maar ook of La Capria's beschouwende stijl effectief als verhalend kan worden gedefinieerd, zoals door de jaren heen reeds is gebeurd (Berardinelli 1996 : 84) . Indien deze hypothese waardevol blijkt, kan worden gezocht naar de karakteristieken die *L'armonia perduta* doen aanleunen zowel bij het narratieve als bij het essayistische genre. Daarnaast

omvat het werk een niet te verwaarlozen hoeveelheid ‘zelfcommentaar’ van de schrijver op zijn tweede roman. De tendens om de eigen geschriften na een zekere tijd kritisch terug in overweging te nemen, de bevindingen te verwerken in een argumenterende tekst en deze uiteindelijk te publiceren, manifesteert zich vaak bij La Capria. De beschouwingen over het eigen werk heeft de schrijver zelfs tweemaal gebundeld, onder de titel *Cinquant’anni di false partenze ovvero l’apprendista scrittore* in 2002, en in 2013 als *Novant’anni d’impazienza. Un’autobiografia letteraria*, waarin eveneens de intense activiteit van La Capria op hogere leeftijd door hemzelf onder de loep wordt genomen. In *L’armonia perduta* staat in het ‘zelfcommentaar’ ook altijd de stad Napels centraal. De plaats- en ruimtecomponenten zijn er dus essentieel.

2. Ontstaan van de Napolitaniteit

L’armonia perduta bestaat uit veertien korte essays, geschreven tussen 1982 en 1986, waarvan zes een eerste maal gepubliceerd werden in het dagblad *Corriere della Sera*. Aan de uitgave uit 1990 voegde La Capria een “Post-scriptum” toe, en in 1999 kwam voor het eerst de welluidende ondertitel *Una fantasia sulla storia di Napoli* van het werk voor. Samen met het voorwoord “Al lettore”, verschenen bij de heruitgave van 2009, dragen deze paratekstuele elementen bij tot het onderlijnen van de verhalend-creatieve component van het gefragmenteerd betoog omtrent een centraal aspect van de Napolitaanse cultuur uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw. De bundel werd zo nagenoeg een “macrotekst” (Corti: 145-147), die La Capria opdroeg aan historicus en journalist Antonio Ghirelli. Wat geen toeval was. In zijn *Storia di Napoli* (1973) had Ghirelli het concept van de ‘Napolitaniteit’ (“la napoletanità”) beschreven aan de hand van exclusief marxistische interpretatiecategorieën, als een “overleven van ideologische structuren op de teloor gegane sociale en economische structuren, die deze

ideologie had doen ontstaan”¹ (La Capria 1986, 373, citeert Ghirelli 1973, 262). Gezien echter de veelheid van mogelijkheden om de Napolitaniteit te interpreteren, besloot Ghirelli in 1976 een enquête te organiseren onder een groot aantal intellectuelen die ofwel actief waren te Napels, ofwel zich hadden uitgesproken over de stad en haar recente cultuur.

Ook La Capria gaf zijn visie, zij het in eerder generieke bewoordingen: voor hem was Napels als een “Oerwoud” dat lijnrecht stond tegenover een samenleving die zoveel als mogelijk zou steunen op verlichte ideeën. Hij erkende zich gedurende een zekere tijd te hebben gekoesterd in deze “hoofdstad van verval”, ook al bleef hij kritisch en alert, zonder echter op intellectueel vlak daadwerkelijke ankerpunten te hebben buiten de Napolitaanse cultuur, noch goede ideologische redenen om hem de “Morfine” te doen verlaten (voor alle citaten uit deze paragraaf, zie Ghirelli 1976, 61). Maar in 1950 vertrok hij effectief uit de regio Campania en werd medewerker te Rome van de toen pas opgerichte cultuurzender Terzo Programma, bij de Radio Audizioni Italiane (RAI).

Met *L’armonia perduta* beoogde La Capria een meer genuanceerde en zo mogelijk coherente interpretatie van de Napolitaniteit. De ideeën die centraal staan in de verschillende essays (La Capria 1986: 345-478) kunnen als volgt samengevat worden.

Zoals in een aantal andere Europese steden, waaronder Venetië, Constantinopel, Wenen of Praag, heeft de moderniteit haar opmars in Napels onderbroken. De Napolitaanse maatschappij heeft zich niet verder of volledig ontplooid na de Verlichting, ondanks de rijke beschaving die er sinds eeuwen heerste. La Capria benadrukt dat dit niet betekent dat de gewone bevolking in ideale materiële omstandigheden verkeerde. De revolutie van 1799 te Napels zou een keermoment geweest zijn in de initiële opmars van de stad naar de uitbouw van de moderniteit. Inderdaad, in dat jaar werd de kortstondige “Repubblica Partenopea” opgericht

¹ Om een vlottere leesbaarheid van het artikel te verzekeren, worden de Italiaanse citaten in de tekst naar het Nederlands vertaald. De blokcitaten blijven steeds in de oorspronkelijke taal van de geciteerde werken.

door pro-revolutionaire Napolitanen, die de macht gegrepen hadden in afwezigheid van koning Ferdinando IV van Bourbon. Deze had zich teruggetrokken te Palermo met zijn overblijvende troepen, na een mislukte poging om de Pauselijke Staat te bevrijden van de Franse bezetter. Met een nieuw leger, hoofdzakelijk samengesteld uit vrijwilligers, en met de hulp van de Engelse admiraal Horatio Nelson kwam Ferdinando IV terug aan de macht te Napels op het einde van 1799. De aanvoerders van de kortstondige republiek, leden van de hoge burgerij met uitgesproken Verlichtingsidealen, werden door het herstelde Bourbon-gerecht veroordeeld tot executie, gevangenis of verbanning.

Volgens La Capria zou de Napolitaniteit precies de cultuur uitdrukken die de kleine burgerij promootte na de monarchische restauratie van 1799. Gedurende de 18^{de} eeuw had zich steeds frequenter een rurale bevolking in de stad gevestigd, waar zij inactief bleef en een bedreiging betekende voor de kleine burgerij, die een veel kleinere groep vertegenwoordigde dan het massale “plebs”. “La plebe” is inderdaad de naam die La Capria gebruikt voor het volk, want in een pre-industrieel Napels kon men nauwelijks van proletariaat of van onderklasse spreken. Die burgerij zou een culturele stap gezet hebben in de richting van het volk, met de bedoeling een mogelijk klassenconflict te voorkomen of te neutraliseren. Daarom wenste zij een cultuur te promoten die ze met dat gewone volk wilde delen, en waarbij het stedelijk dialect, verrijkt zelfs met inbreng van neologismen en woorden uit het Frans, een primaire rol zou spelen.

Men kan verwachten dat logischerwijs de grootste bevolkingsgroep op cultureel gebied uiteindelijk de bovenhand haalde, maar volgens La Capria gebeurde dit niet: de betrekkelijk geraffineerde elementen uit de cultuur van de ‘napoletanità’ waren immers helemaal geen volkse maar burgerlijke kenmerken (La Capria 1986: 358-363). De schrijver is zich evenwel goed bewust van het feit dat “het plebs niet zo sterk was als de burgerij vreesde”, omdat de monarchie het volk goed in het oog hield, en dat “de kleine burgerij niet zo zwak was als ze

zelf meende te zijn” (La Capria 1986: 478), want in het Napoleontisch Koninkrijk Napels zouden tussen 1805 en 1810 grote intellectuelen als Vincenzo Cuoco en Pietro Colletta politiek actief geweest zijn.

In de loop van de 19^{de} eeuw vergrootten de mogelijkheden tot culturele productie ook te Napels, waardoor cultuur van de “napoletanità” ruim kon verbreid worden, vooral in de sectoren van het theaterleven, de liedproductie en de pers. Dit waren goede wegen om een sterke identiteit op te bouwen, met als uitkomst een maatschappij die cultureel gezien sterk op zichzelf teruggeplooid was, maar die de illusie kon beleven van een hernieuwde ‘harmonie’ (La Capria 1986: 362). Deze cultuuruitingen waren niet de rechtstreekse voortzetting van de grote literaire, filosofische en juridische traditie uit het Napels van de 17^{de} en 18^{de} eeuw, met een internationaal-Europese inslag, en die in de 20^{ste} eeuw nog een prestigieuze vertegenwoordiger als filosoof Benedetto Croce zou krijgen (La Capria 1986: 372). De Napolitaniteit leidde in La Capria’s ogen eerder naar zelfverheerlijking, naar een autoreferentiële houding: een soort zelfgenoegzaamheid die vrijwel allen trof, en het sociale leven vaak deed lijken op een reeks collectieve opvoeringen, waarbij de cirkel van de eigen waarden, het eigen taalgebruik en de eigen lokale gewoonten nauwelijks doorbroken werden (La Capria 1986: 356).

3. De Napolitaniteit en de ruimte

Met betrekking tot het aspect ‘ruimte’, loont het de moeite dieper in te gaan op de voorstelling van de stad Napels in de essaybundel *L’armonia perduta*. Zoals hoger aangegeven, concentreerde La Capria zich vooral op een concept (de Napolitaniteit) en verklaarde de oorsprong ervan door middel van een zelf ingebeelde maar in zijn ogen niet onwaarschijnlijke geschiedenis. In feite heeft hij zich de idee toegeëigend die vertolkt wordt door het citaat rond de stad Olivia uit Italo Calvino’s *Le città invisibili*, en dat de lezer terugvindt op de eerste

pagina van *L'armonia perduta*: “Men mag de stad nooit verwarren met het verhaal dat haar beschrijft. En toch bestaat een verband tussen beide” (La Capria 1986: 339 citeert Calvino: 407). Volgens La Capria is het onmogelijk een plek werkelijk te kennen door zich zonder meer te concentreren op een observeren ervan en, erna, op de daaruit voortvloeiende beschrijving, hoe nauwgezet deze ook kan zijn. Calvino had in zijn werk uit 1973 de geciteerde pagina's afgesloten met de lapidaire bewering: “De leugen zit vervat in de dingen, niet in het verhaal” (Calvino 1992: 408). Niet anders is het bij La Capria, die het afstand nemen van de tastbare plekken zag als een voorwaarde tot het beter begrijpen ervan. De neerslag vertrouwde hij dan toe aan het essay.

Hoezeer een nieuw inzicht de vraag tot het herzien van de geschiedkundige canon kan inhouden, leest men in “Al lettore”, opgedragen “aan de lezer”. La Capria stimuleert hem “dit boek te lezen alsof het een roman zou zijn”. En verder suggereert hij: “Vergeet de geschiedenis zoals je ze onderwezen kreeg, probeer te ontsnappen uit de criteria die haar vorm gaven, en zet je verbeelding in werking” (La Capria 1986: 341).

Wanneer we La Capria's benadering van de ruimte onder de loep nemen, is het evident dat hij zich toespitst op een geografie die enkel leeft in zijn eigen herinnering. In de drie essays die het tweede deel van het werk vormen (“Quel mare che bagna Napoli”, “La mia casa al mare” en “A chi la spedisco, questa cartolina?”), behandelt de schrijver inderdaad zijn “Persoonlijke geografie”, zoals de overkoepelende titel “Geografia personale” klinkt. Hij heft het over plaatsen en omstandigheden die niet meer verbonden zijn met de verwachtingen tegenover het leven die zijn adolescentie hadden gekenmerkt, en die bijgevolg hun actualiteit of zelfs hun bestaan hebben verloren: het zeventiende-eeuwse onafgewerkte en ongerestaureerde Palazzo Donn'Anna waarin zijn familie vrij toevallig huisde, de toen veel minder bevolkte heuvel Posillipo en de ongerepte flora en fauna van de omliggende Golf van Napels, de plekken waar hij de “Mooie Dag” beleefde en inbeeldde als voorbode van zijn

volwassen leven, de wegen aan de zeeoever die niet bezweek onder de verkeersdruk van de stad of onder de commerciële speculatie. De verwachtingen stonden centraal in de roman *Ferito a morte* en kregen bijgevolg vorm precies in het beeld van “de Mooie Dag” (“la Bella Giornata”). Dit was een daadwerkelijke maatstaf, niet enkel met betrekking tot haar specifiek meteorologische aspecten en de mogelijkheden tot actie die deze openden, maar meer algemeen, tot de toekomst die de jonge protagonist voor zichzelf te Napels zag. Hij hoopte inderdaad dat een langdurige Mooie Dag zou aanbreken wanneer de jaren van de Tweede Wereldoorlog zich in de tijd verwijderden en dat, concreet gezien, een vitale economie de stad beter dan voorheen kon doen opleven en perspectieven creëren voor een goede sociale en culturele dynamiek. Maar de ontgoocheling sloeg toe, omdat hij enkel stagnatie merkte, bovenop sociale, culturele en psychologische verwarring onder de bewoners. Met een verhaaltechniek die de lineaire temporaliteit doorbreekt, probeert La Capria dit nog duidelijker te maken aan zijn lezer. Het Napels waarin de protagonist van *Ferito a morte* leeft, behoort dus ook tot een specifiek historisch moment.

Misschien kan de stad uit *Ferito a morte* en *L'armonia perduta* als een chronotopos worden geïnterpreteerd, een welomlijnde combinatie van tijd en ruimte? De schrijver belicht immers in dit tweede werk hoe de levensverloop van het autobiografisch personage uit de roman in een specifieke ‘tijd-ruimte’ kan overeenkomen met een stadium van de collectieve Napolitaanse geschiedenis. De verbinding van een individueel leven met de cycli van het collectief historisch gebeuren is een interpretatiemogelijkheid die hij zich eigen maakte langs inzichten die de *Principi della Scienza Nuova* (1725) van filosoof Giambattista Vico hem opleverden. Het menselijk moment van de Mooie Dag, plots aangetast door een breuk in de schijnbare volmaaktheid of “staat van genade, als die ooit bestond” (Esposito: 36), liet La Capria samenvallen met één van de cyclische fasen uit het bestaan van de maatschappij, namelijk de in Napels ‘opgevoerde (maar in werkelijkheid verbroken) harmonie’, welke tot

1945 kon stand houden door zich te beroepen op de cultuur van de Napolitaniteit die ontstond na de revolutie van 1799.

4. Dichterlijke waarheid, of “cognitieve mitografie”

Het aspect ‘essay’ en de narratieve benadering van het thema vallen zo samen met de beschouwingen over de stad, in het bijzonder over haar geschiedenis.

Een veelvormig genre als het essay nauwkeurig karakteriseren is problematisch. Men erkent doorgaans zijn ‘mediërende’ functie tussen werken gericht tot lezers met hooggespecialiseerde kennis en werken voor een ruimer publiek dat meestal geen specialist is (de Obaldia, 13). Eenzelfde functie van mediator nam ook de literatuur in de loop der eeuwen vaak op. *L’armonia perduta* behoort tot een type essay dat men in de categorieën van de cultuurgeschiedenis en de cultuurkritiek kan onderbrengen (Berardinelli 2002: 37). Maar een essay is daarnaast zeker ook “literatuur *in potentia*”, zoals tekstvormen waaronder men de biografie, de dialoog of de geschiedschrijving kan rekenen, wat Fowler jaren terug beklemtoonde (Fowler: 5). Uiteraard is de intensiteit van de verbeeldingskracht in een essay ondergeschikt aan het geheel van referentiële gegevens, omdat een essayist met zijn lezer impliciet de verbinding aangaat een hoge graad van coherentie te behouden doorheen zijn betoog, wat niet wegneemt dat het genre een narratieve *modus* in zich kan dragen (Berardinelli 1996: 809).

De narratieve en de essayistische vorm staan bijgevolg niet altijd in tegenstelling tot elkaar. In *L’armonia perduta* legt de schrijver meermaals de nadruk op het feit dat hij een daadwerkelijk verhaal construeert. Wat het opnemen van een vormelijk-pragmatisch gegeven impliceert, naast rekening houden met een inhoudelijke dimensie (Ryan: 28). Een verhaal omvat dus eerst en vooral een reeks causaal verbonden gebeurtenissen, die voor het publiek minimaal een kleine geschiedenis vormen. Daarnaast spelen zowel de ruimte (waarin de

actanten handelen) als de chronologie (wijziging van een situatie in de tijd) en het mentaal ageren (doelgericht handelen van de actanten) elk hun eigen rol (Ryan: 29). In het essay is een tijdsgebonden plot echter meestal afwezig, maar afgezien daarvan vertoont *L'armonia perduta* wel de meest verbreide kenmerken van het genre: de schrijver getuigt van een open houding tegenover een bepaalde problematiek, hij treedt in dialoog met andere intellectuelen en waar mogelijk benadrukt hij de coherentie van zijn argumentatie met wat eerder door hem werd gepubliceerd over het bewuste onderwerp (Castilleja: 96, 107).

Doorheen *L'armonia perduta* bouwt La Capria een door hem ingebeelde geschiedenis op. Algemeen gezien is het mengen van geschiedschrijving en fictie minder uitzonderlijk dan men zou denken: narrativisering en plotconstructie zijn immers eigen aan beide tekstsoorten (White 1987: 1-25). In de eerste essays van de bundel (vooral in “*L'armonia perduta*” en in “*Il flauto suadente del dialetto*” [“De verleidelijke fluit van het dialect”]) geeft de auteur de grote chronologische referenties en de globale handelingen weer door middel van een herhaald gebruik van nauwkeurig gekozen retorische procédés, waaronder antonomasia, metaforen en symbolen: “Nieuwe Tijden”, “Gewijzigde Dingen”, “Opvoering”, “Collectieve Opvoering”, “Verloren Harmonie”, “ze maakten een enscenering en voerden haar [de Verloren Harmonie] op” (La Capria 1986: 355-56, 362), of nog: “een grote pythoneske vertering is aan de gang” (La Capria 1986: 360), waarmee de schrijver refereert naar de houding van de kleine burgerij, die poogt de lagere klasse in toom te houden door haar te assimileren (te ‘verteren’) en te betrekken bij het uitvinden van een gemeenschappelijke Napolitaanse taalvariant: een gedeelde cultuur, dus. Ook de hoofdrolspelers van het verhaal benoemt hij met eenzelfde, veralgemenende techniek: “het plebs, het Verborgene Ding” (La Capria 1986: 358). En nog, in de latere pagina “Tot de lezer”: “We hebben het hier niet over een Renzo of een Lucia [de protagonisten van Alessandro Manzoni’s roman *I promessi sposi*], maar over een Plebs en een Burgerij” (La Capria 1986: 343)

Al deze elementen vermenigvuldigen zich in het openlijk metadiscours “Il filo conduttore”, dat het eerste deel van het werk (“Genesi della napoletanità”) afsluit:

col dovuto omaggio alla grande anima di Vico, non di Bestioni e di Eroi si narra, ma più modestamente di Plebe e Piccola Borghesia. Un romanzo pieno di simboli e di metafore: e tali sono *La Bella Giornata*, *L'Immagine Lacerata*, *L'Armonia Perduta*, *La Recita Collettiva* eccetera, ma anche *La Paura della Plebe*, *Il Flauto Suadente del Dialecto*, *La Classe Digerente*, e perfino le due protagoniste: *La Plebe* e *La Piccola Borghesia* (La Capria 1986: 434-435).

a me interessava [...] capire [...] attraverso quali astuzie e strategia la piccola borghesia [è] riuscita ad addomesticare la plebe, ad ammansire la bestia temuta, a circuirle e inglobarla, fino ad abolirne la micidiale diversità (La Capria 1986: 437).

La Capria verklaart op paradoxale wijze dat hij deze these volledig heeft uitgevonden, maar dat het geheel desondanks blijft draaien rond historische feiten. Hij schrijft over de “fabel”, bedacht voor de lezers, hij herinnert aan wat hij “overdacht (met wat fantasie[...])” en hij geeft toe hoe eenvoudig het is om met deze fantasie “te werken over deze thema’s, zonder de verplichting te hebben van de historicus, die bewijsstukken dient aan te leveren voor elke gemaakte bewering en veronderstelling” (La Capria 1986: 650, 651, 657 en 659-660). Niets meer dan “een intuïtie” was voor hem de idee dat de vrees voor het plebs aan de grond zou liggen van het smeden van “het dialect dat de Napolitaniteit typeert, progressief ontwikkeld na de Revolutie van 1799” (La Capria 1986: 416). Op het einde van de bundel wordt het fictionele aspect van het geproduceerde historisch discours nogmaals vereenzelvigd met het romangenre (“een roman vol symbolen”, “hier begint mijn roman”, in La Capria 1986: 435-436), zoals in de openingspagina “Al lettore”. De schrijver erkent dat hij schatplichtig is aan Ghirelli’s interpretatieschema’s van de Napolitaniteit, maar bevestigt dat het concept door hem op gepaste manier “opnieuw uitgevonden is”, dank zij de hulp van “de fantasie, een beetje willekeur en vele abstracties” (La Capria 1986: 434).

Kortom, zoals men leest in het *Post-scriptum*, mikt hij op een dichtertlijke en niet op een historische waarheid, en precies om deze reden kan in zijn ogen *L’armonia perduta* herleid

worden tot een “cognitieve mitografie” (La Capria 1986: 482-483), met een hoger gehalte aan fictie dan wat zijn tekst tot een essay zou maken. Het hoog gehalte aan narrativiteit dat op zijn beurt de historiografie kan vertonen, hangt volgens Hayden White samen met de wil om uit een stroom van feiten en gebeurtenissen een geheel te lichten waaraan een coherente betekenis kan worden gekoppeld (hij heeft het over “morality or a moralizing impulse” bij de uitbouw van narrativiteit):

This value attached to narrativity in the representation of real events arises out of a desire to have real events display the coherence, integrity, fullness, and closure of an image of life that is and can only be imaginary [...] the fiction of such a world, capable of speaking itself and of displaying itself as a form of story [is] necessary for the establishment of that moral authority without which the notion of a specifically social reality would be unthinkable [...] Could we ever narrativize without moralizing? (White: 24-25).

Wanneer La Capria schrijft over *L'armonia perduta* als “roman” *sui generis*, kan men denken aan een type literaire *mimesis* die meer aanleunt bij het romangenre uit het Ancien Régime: schrijvers illustreerden toen doorheen een plot hoofdzakelijk algemeen verbreide concepten. Dergelijke werken staan ver verwijderd van de weergave van de puur empirische werkelijkheid (waarschijnlijke levensverhalen en aparte levensvormen), die het centrale gegeven werden in de moderne roman, sinds de 19^{de} eeuw. Daarvoor handelden personages hoofdzakelijk als allegorieën van *a priori* vastgelegde ideeën (Mazzoni: 136 en 142). La Capria's “fabel”, “vol metaforen en symbolen”, heeft dus meer weg van een werk dat behoort tot het vroegere “allegorisch e moralistisch paradigma” (Mazzoni: 141).

5. Zelfcommentaar in *L'armonia perduta*

Zo belanden we bij het ‘zelfcommentaar’, dat de essays uit *L'armonia perduta* vaak vertolken met betrekking tot La Capria's verhalend proza, in het bijzonder tot *Ferito a morte*.

Dit commentaar heeft niet de vorm van punctuele annotaties, bedacht als tekstverduidelijkingen, noch van een voor- of nawoord tot de roman uit 1961, maar is meer een ‘epitekst’, die het gehele werk beslaat en gepubliceerd werd in een totaal andere context dan *Ferito a morte*, jaren na de eerste uitgave (Secchieri 2010: 16 en Prandi 2010: 102).

Het zelfcommentaar verklaart de reden van het conflict tussen La Capria en de stad Napels, een “dichterlijke ruzie” die een eerste uitdrukking kreeg in *Ferito a morte*. De schrijver refereert hiermee opzettelijk naar Henry James, die met deze formule zijn eigen conflictuele houding tegenover de Verenigde Staten wilde karakteriseren (James zelf oordeelde trouwens in een essay uit 1874 dat zijn kritische positie kon worden vergeleken met deze van zijn Russische tijdgenoot Turgenev, uitgeweken naar West-Europa omwille van de polemiek die elk werk van zijn hand deed oplaaien in Rusland: James, 1984: 975). La Capria geeft overwegend kritiek op de burgerij in Napels na de Tweede Wereldoorlog. Hij bespreekt dus vooral extratekstuele aspecten, die evenwel duidelijk verwerkt waren in *Ferito a morte*:

le metafore che ho inventato nei miei libri [...] e perfino la loro struttura narrativa che disgrega il naturalismo paternalistico tradizionale, così intonato alla Recita, fanno parte di questo poetico litigio [...] il mio poetico litigio è anche questa necessità di ridurre all'essenziale la mia “idea di Napoli” e quanto vi è di napoletano dentro di me (La Capria 1986, 357).

Het zelfcommentaar verklaart echter wel een belangrijk aspect dat eigen is aan de roman, meer bepaald zijn narratieve structuur. In het essay “Descrizione di una bella giornata” bekend La Capria dat hij door middel van een welbewuste vormelijke keuze een vervreemdingseffect heeft willen bereiken “tussen zichzelf en zijn onderwerp”, de stad Napels (La Capria 1986: 385). Het zelfcommentaar bespreekt in dit geval ook meer intertekstuele aspecten, vooral om aan tonen welke vorm de schrijver in *Ferito a morte* wilde ontwijken: een verhaalstructuur zoals in de 19^{de}-eeuwse realistische roman of nog in het 20^{ste}-eeuwse neorealisme, met een duidelijke derdepersoonsverteller. Toch laat La Capria ook iets los ook over zijn dialoog met

mogelijk verwante voorbeeldteksten, die ontstonden buiten de Italiaanse literatuur (hun ontdekking was trouwens het voorwerp van nota's uit 1938-1948 voor een literaire autobiografie, voor het eerst gepubliceerd in 1974 onder de titel *False partenze. Frammenti per una biografia letteraria*):

la descrizione fenomenologica, esatta, di ciò che si poteva constatare, di ciò che era solo evidente e incontestabile, pareva la strategia più opportuna per evitare di incagliarsi nelle secche di un umanismo senza più punti di riferimento (La Capria 1986, 380).

Di giornate come quella che volevo descrivere ne era già spuntata qualcuna, e splendida, negli anni Venti. Parlo della giornata “pointillista” della Woolf, e di quella sterminata e labirintica di Joyce (La Capria 1986, 381).

E poi c'erano altri libri [...] che mi avevano colpito per l'abilità del montaggio e la precisione del congegno [...]; per esempio *Il buon soldato* di Ford Madox Ford col suo mirabile gioco d'incastro, o *L'urlo e il furore* di Faulkner, con quel *continuum* psichico così diabolicamente orchestrato, o *Fiesta* di Hemingway che procede col ritmo ebbro e febbrile dei suoi personaggi; ed altri ancora apparsi nel periodo dell'*entre deux guerres* (La Capria 1986, 381-382).

“L'armonia, la storia e la fantasia”, het postscriptum uit 1999 dat *L'armonia perduta* afsluit, biedt een nog ruimer zelfcommentaar zowel op *Ferito a morte* als op *L'armonia perduta* zelf, en een poging tot een meer universele interpretatie van La Capria's Napolitaanse en hoofdzakelijk autobiografische thema's (het ideaal van het behouden van de harmonie en het scepticisme tegenover een hardnekkige autoreferentiële houding). Het individueel en collectief verloop van de zucht naar harmonie krijgt in “L'armonia, la storia e la fantasia” een waarde die als archetypisch of symbolisch wordt beschreven (in werkelijkheid reeds aangekondigd in de laatste paragraaf van het essay “Descrizione di una bella giornata”, La Capria 1986: 392):

[*L'armonia perduta*] parla [...] di una felicità che sembra sempre a portata di mano [...] che sempre invece ci sfugge [...] Parla infine di un'Armonia, forse solo sognata, che fu perduta a Napoli una volta ma che tutti sentono oggi perduta in ogni parte del mondo (La Capria 1986: 485).

Dit terwijl aan de ene kant de autoreferentialiteit, typerend voor op zichzelf teruggeplooid gemeenschappen, aan de andere kant de globalisering, met haar opheffen van de vele culturele verschillen, onderling een positie zouden kunnen vinden waarin zij elkaar in evenwicht brengen:

questo libro [...] afferma la necessità di ritrovare attraverso la storia [...] la nostra identità, non per chiuderci in essa ma [...] per cercare la giusta combinazione tra differenza e omologazione e ridisegnare così un'idea di uomo meno uniforme e più creativo. Perciò *l'Armonia perduta* si affida a quell'illuminismo del cuore – quell'equilibrio tra consapevolezza e abbandono, tra intelligenza e sentimento – che Napoli ha insegnato (La Capria 1986: 486).

6. *L'armonia perduta* en La Capria's latere essays over Napels

De ideeën die La Capria uiteenzette in *L'armonia perduta* waren bijzonder vruchtbaar voor zijn latere essays rond het maatschappelijk en cultureel leven te Napels op het eind van de 20^{ste} eeuw. Ze fungeerden nagenoeg als intellectuele katalysatoren. Na *L'armonia perduta* zou hij zich immers uitgesproken hebben in een wekelijkse rubriek van het Napolitaans dagblad *Il Mattino* omtrent de weerslag van de gebeurtenissen uit 1992-1993 in zijn stad. Het Italiaans corruptieschandaal “Schone Handen” leidde toen tot het uiteenvallen van grote politieke partijen. Later in de Negentiger jaren besprak hij aspecten van het werk van schrijvers uit Napels die vaak gelijktijdig met hem hun intellectuele activiteit aangevat hadden. Met een aantal onder hen was hij bevriend of had hij samengewerkt als redacteur van het tijdschrift “Sud” tussen 1945 en 1947.

En zo brengt *L'occhio di Napoli* (1994) de verloedering van de stad in rechtstreeks verband met het immobilisme dat Napels toen karakteriseerde (La Capria 1994: 885-888). Of ook: de reden waarom buitenlandse media geen informatie leverden over vele aspecten van het Italiaans publiek debat uit die jaren, laat La Capria toe te concluderen dat het burgerleven in Italië moeite had om zichzelf te overstijgen, analoog met wat gebeurde te Napels in de bloeitijd van de “napoletanità” (La Capria 1994: 932-934). Het dominerend consumentisme naast de

precaire levens- en professionele omstandigheden van velen te Napels, al te vaak aan de grondslag van georganiseerde misdaad, vinden volgens La Capria hun wortels in het feit dat het plebs in de stad geen echt ‘volk’ werd omdat men de opportuniteit van het schoollopen gedurende een volledige cyclus in vraag stelde (La Capria 1994: 916-919). Maar in *L’occhio di Napoli* hoopt de schrijver uiteindelijk dat de bevolking tenminste het berusten in eigen situatie zou doorbreken na met lede ogen de televisiebeelden van corrupte politici met handboeien te hebben aanschouwd (La Capria 1994: 939-943).

In *Napolitan graffiti* (1998), daarnaast, verklaart La Capria zich akkoord met het essay *La patria napoletana* van Elena Croce omdat hij haar stellingen naadloos kan aanvullen met eigen bevindingen omtrent de cultuur van de Napolitaniteit, die een blik naar buiten verhinderde, zodat geen open cultuur werd gecreëerd (La Capria 1998: 939-943). En evenzeer: het theater van Napolitaans acteur en schrijver Eduardo De Filippo na *Napoli milionaria*, een stuk uit 1947, zou de “napoletanità” weerspiegelen als in een ‘versteende’ vorm, omdat vele personages vanaf dan niet meer als daadwerkelijk hedendaags werden opgevat door De Filippo (La Capria 1998: 1003-1009). En verder nog: in tegenstelling tot Anna Maria Ortese verdedigt La Capria de eigen houding en deze van zijn collega’s intellectuelen op het einde van de jaren Veertig en in het begin van de jaren Vijftig, omdat zij poogden niet slaafs het links populisme aan te hangen en toch de beperkte Napolitaanse identiteit niet te verheerlijken, teneinde de rede eindelijk te laten spreken (maar volgens Ortese zweeg deze volledig) (La Capria 1998: 1048-1050).

7. Conclusie

De culturele ontwikkelingen in de stad Napels uit de 19^{de} en de vroege 20^{ste} eeuw zijn het voorwerp van deels historische, deels imaginaire beschouwingen van La Capria in de essaybundel *L’armonia perduta*. Het werk is nauw verbonden met zijn roman *Ferito a morte*, waarop hij in *L’armonia perduta* ook ruim ‘zelfcommentaar’ geeft. Hij doet dit in degelijke

mate, dat men de verzameling zou kunnen lezen als een essayistische versie van de roman, echter met het behoud van sterk narratief getinte elementen in het essaygenre zelf. Met *L'armonia perduta* doelde de schrijver op een coherente interpretatie van de Napolitaniteit, een begrip dat hij uitdiepte na een eerste bevraging hierover door Antonio Ghirelli. In La Capria's ogen drukt de Napolitaniteit de kleinburgerlijke cultuur uit die voortvloeide uit de monarchische repressie na de kortstondige Napoletaanse Republiek van 1799. Een conflict tussen het lompenproletariaat en de kleine burgerij leek zo te kunnen worden geneutraliseerd, in een beweging die een fundamenteel op zichzelf teruggeplooid cultuur uitbouwde.

Het gehele essayistische werk van La Capria vertoont in ieder geval een sterke inhoudelijke samenhang. Wat de schrijver in 1998 opviel bij de bespreking van het oeuvre van zijn collega Domenico Rea, kan ook op hem toepasselijk zijn:

So bene anche io che ogni autentico scrittore ripete sempre lo stesso verso, come un uccello, perché quella è la sua verità, l'unica da proclamare. Ma è anche vero che ogni artista quel verso lo ripete con molte variazioni, perché solo così modulato quel verso non risulta monotono o ripetitivo. È per cogliere quelle variazioni che ho formulato la mia ipotesi (La Capria 1998: 1024).

Het ontwaren van een reeks verscheidene fasen in Rea's carrière mag volgens La Capria de evidente interne cohesie van zijn geschriften niet uit het oog doen verliezen. Een analoge wijze van lezen komt ook het doorgronden van la Capria's werk ten goede.

Bibliografie

- Berardinelli, Alfonso. "La forma del saggio." *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Vol. 4. Ed. Franco Brioschi and Costanzo Di Girolamo. Milano: Bollati Boringhieri, 1996. 809-885. Print.
- Berardinelli, Alfonso. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio, 2002. Print.
- Calvino, Italo. "Le città invisibili". *Romanzi e racconti*. Vol 2. Eds. Mario Barenghi and Bruno Falcetto. Milano: Mondadori, 1992. 357-498. Print.
- Castilleja, Diana. *L'essai: perspectives théoriques et l'exemple hispano-américain*. Paris: L'Harmattan, 2008. Print.
- Corti, Maria. *Principi della comunicazione letteraria*. 2nd edition. Milano: Bompiani, 1997. Print.
- de Obaldia, Claire. *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1996. Print.
- Esposito, Edoardo. "A proposito della napoletanità: un aggiornamento della questione, in base all'esame di testi critici e letterari". *Narrativa* 24 (2003): 25-53. Print.
- Fowler, Alastair. *Kinds and Modes of Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1982. Print.

Ghezzi, Massimo and Thomas Stein, eds. *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana*. Pisa: Pacini, 2010. Print.

Ghirelli, Antonio. *Storia di Napoli*. Torino: Einaudi, 1973. Print.

Ghirelli, Antonio. *La Napoletanità. Un saggio-inchiesta*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1976. Print.

James, Henry. "Ivan Turgenev". *Literary Criticism: French Writers. Other European Writers*. Vol 2. Eds. Edel, Leon and Wilson, Mark. New York: Library of America, 1984. 968-999. Print.

La Capria, Raffaele. *L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli*. La Capria 2015. 337-486. Print.

La Capria, Raffaele. *Da "L'occhio di Napoli". Taccuino (1992-1993)*. La Capria 2015. 849-963. Print.

La Capria, Raffaele. *Napolitan graffiti. Come eravamo*. La Capria 2015. 965-1125. Print.

La Capria, Raffaele. *Opere*. 2nd ed. Vol 1. Ed. Silvio Perrella. Milano: Mondadori, 2015. Print.

Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino, 2011. Print.

Prandi = Prandi, Stefano. "Problemi dell'autocommento novecentesco". Ghezzi and Stein. 5-25. Print.

Ryan, Marie-Laure. "Toward a definition of narrative". *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 22-35. Print.

Secchieri, Filippo. "Luoghi e modi dell'autocommento". Ghezzi and Stein. 91-105. Print.

White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historic Representation*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1987. 1-25. Print.

Des villes dans les collections de portraits de pays (1925-1980)*

Questions de focale & enjeux de politiques éditoriales

David MARTENS

(KU Leuven – MDRN)

Du milieu des années 1920 à la fin des années 1970, l'édition d'albums photographiques consacrés à des pays, des régions et des villes, le plus souvent de grand format, a connu dans le monde francophone un pic de croissance majeur. Alliant photographies et textes, d'écrivains d'un certain renom parfois (Cendrars, Giono, Malraux, Morand, Prévert...), ces ouvrages se donnent pour but de présenter, de documenter et de mettre en valeur les beautés et curiosités de certains territoires. Dès l'entre-deux guerres, mais plus encore après la seconde guerre mondiale, plusieurs collections de livres de ce type sont apparues dans le paysage éditorial de langue française, en France et en Suisse en particulier, tant chez des éditeurs généralistes qu'au sein du catalogue de maisons plus spécialisées, notamment dans le beau livre et le livre d'art¹.

* Ce texte s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche consacré aux portraits de pays financé par le FWO (Fonds de la recherche scientifique – Flandre). Il est développé au sein du groupe MDRN (www.mdrn.be) de l'Université de Louvain (KU Leuven) en partenariat avec le Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine (www.phlit.org) dirigé par Jean-Pierre Montier, le Centre des sciences historiques et de la culture de l'Université de Lausanne, avec en particulier François Vallotton, Marta Caraion et Olivier Lugon, le projet « Representations of Israel in French-Language Travel Guidebooks from 1948 to the Present Day » (ISF – Israel Science Foundation) dirigé par Galia Yanosehsky, ainsi qu'en collaboration avec l'ANR Littépub (www.littpub.net) dirigée par Myriam Boucharenc et Laurence Guellec. Je remercie David Gullentops et Jean-Pierre Montier pour leur relecture attentive de cet article et pour leurs suggestions.

¹ Parmi les collections les plus en vue, l'on peut penser à « Les Beaux pays » (Arthaud, Grenoble), lancée au milieu des années 20, « Pays et cités d'art » (Nathan, Paris, 1947-1972 : 34 livres), « Le Monde en couleur » (Odé, Paris, 1948-1958 : 20 livres), « Escales du monde » (Les Documents d'art, Monaco, 1951-1952 : 8 livres), les ouvrages de ce type publiés à La Guilde du livre sans être intégrés à une collection en tant que telle (Lausanne, 1950-1977, 49 livres), les « Albums des Guides bleus » (Hachette, Paris, 1954-1965 : 55 livres), « Petite planète » (Le Seuil, 1954-1981 : 71 livres), « Espaces » (La Baconnière, Neuchâtel, 1957-1960 : 4 livres), « Que j'aime... » (Sun, Paris, 1960-1980 : 29 livres), « L'Atlas des voyages » (Rencontre, Lausanne, 1962-1969 : 71 livres) ou encore « Le monde en image » (Arthaud, Grenoble, 1963-1980 : 27 livres). Effectué essentiellement à partir du catalogue de la BNF, qui ne reprend pas toujours l'ensemble des volumes de ces collections, et complété à la faveur de recherches en ligne et au sein d'autres bibliothèques, ce recensement nécessiterait une recherche plus systématique. Les dénombrements mentionnés correspondent aux ouvrages identifiés de façon certaine.

À telle enseigne que cette période fait figure d'âge d'or pour les déclinaisons de ce genre méconnu qui allient le texte et la photographie.

Ce boom éditorial est indéniablement lié à l'expansion de l'industrie du tourisme. Compte tenu d'une croissance économique conjointe au développement et à la démocratisation des moyens de transports, il devient alors une industrie de masse, l'une des plus importantes du globe (Boyer, 1972 & 2005). Dans ce contexte, ces livres ont notamment pour finalité de générer et d'entretenir l'attrance pour les lieux, de façonner le désir de découvrir les richesses de contrées plus ou moins exotiques (ces livres présentent des coins de France ou d'Europe aussi bien que des lieux plus lointains). Pour ce faire, ces volumes donnent à voir non seulement les territoires de pays, de régions et de villes, leur conformation géographique et les réalisations humaines (monuments, etc.) qui les ont façonnés, mais aussi les modes de vie de leurs populations, ainsi que leur histoire (ce qui induit des séquences narratives, plus ou moins développées) et, éventuellement, leur actualité.

Jusqu'à récemment, les études consacrées à ces ouvrages étaient peu nombreuses. La plupart se focalisaient le plus souvent sur un livre, en raison notamment de la notoriété de ses ou de l'un de ses auteurs, photographe ou écrivain. Cette situation procède, notamment, de la méconnaissance du fait que ces livres participent d'un genre à part entière, le « portrait de pays ». Si ce dernier n'est pas identifié dans les nomenclatures traditionnelles, une véritable conscience générique ne s'en dégage pas moins de ces publications : d'une part, dans leur paratexte mais aussi dans le métadiscours que les auteurs et les éditeurs élaborent et qui convoquent régulièrement le modèle du portrait (Martens, à paraître) ; d'autre part, dans leur configuration textuelle et la mise en œuvre des images caractérisée par une dominante structurelle de la description et une mise en forme matérielle qui distingue ces ouvrages aussi bien du guide touristique que du récit de voyage (Martens 2018).

Relativement formatée, et non dépourvue de stéréotypes, cette production éditoriale ne s'en révèle pas moins hétérogène, dans ses visées et dans ses formes, mais aussi dans ses objets. Ainsi ceux de ces livres qui portent sur des pays ou des régions accordent-ils une place parfois conséquente à la présentation de villes dans leurs pages. En outre, certains de ces ouvrages portent intégralement sur des villes. Ces portraits de villes s'inscrivent ainsi au sein d'un ensemble plus vaste, et cette position invite à questionner leur place dans ce qui apparaît comme un véritable écosystème éditorial. Dans quelle mesure ces livres consacrés à des villes présentent-ils des spécificités ? Quelles les lignes de partage induiraient-elles au sein de cet ensemble de collections ? Quelle en serait l'incidence dans l'appréhension de la déclinaison photolittéraire de cette production ? Remettent-elles en cause son apparente homogénéité formelle, thématique et historique ?

Afin de répondre à ces questions, je m'appuierai à la fois sur des arguments exposés lors d'échanges informels avec des collègues ainsi qu'à l'occasion de publications antérieures. Je les conjuguerai avec de nouvelles recherches, principalement axées sur l'attention aux politiques éditoriales des différentes collections, qui ne me semblent pas avoir été suffisamment prise en considération.

Point de divergence : portraits de pays et portraits de villes

En avril 2016, dans le cadre d'une journée consacrée aux photographies de la ville², ma collègue Anne Reverseau et moi avons présenté le projet de l'exposition que nous préparions pour le Musée de la photographie de Charleroi. Consacrée aux portraits de pays sous forme d'albums photographiques, cette exposition, *Pays de papier. Les livres de voyage*, s'est tenue de mai à septembre 2019. Lors de la discussion au sujet de ce projet, plusieurs collègues se

² *Photographier et montrer la ville (1900-1950) / Photographing and showing the city (1900-1950)*, s. dir. Anne Reverseau, Université de Louvain (KU Leuven), 22 avril 2016.

sont interrogés sur le bien-fondé de l'idée consistant à présenter conjointement, dans le cadre de cette exposition, des livres consacrés à des pays et d'autres portant sur des villes. La principale différence entre les deux types d'ouvrage résiderait dans la disparité des projets, dans la mesure où les pays donneraient davantage lieu à des livres visant une promotion touristique, tandis que ceux relatifs aux villes seraient plutôt enclins à développer une proposition artistique, dans laquelle la dimension esthétique serait prépondérante.

Depuis le début des recherches entreprises au sujet de ces ouvrages, l'éventuelle spécificité des portraits de ville a ponctuellement fait l'objet de points de vue contrastés. Dans la mesure où les divergences de vues sur un objet peuvent être l'indice d'un enjeu intéressant, ce point de vue m'a paru inciter à l'explicitation des partis pris adoptés, fondés sur des observations faites dans le cadre des recherches menées jusqu'à présent sur ces livres.

Mais avant toute discussion de fonds, deux remarques préalables. D'une part, le point de vue exprimé à cette occasion par nos collègues portait non pas sur un travail de recherche à proprement parler, mais bien sur un projet d'exposition. Or l'un des impératifs qui s'imposent à toute personne désireuse de concevoir une exposition consiste à garantir une certaine lisibilité au propos. À cet égard, on peut comprendre la suggestion de simplifier la perspective adoptée et, partant, le type d'objets exposés. D'autre part, il s'agissait d'une réaction dans le cadre d'une discussion informelle, dont le degré (et le délai) d'élaboration n'est pas du même ordre que celui qui accompagne un article.

Dans le droit fil de cet échange, pointant plusieurs différences de traitement entre portraits phototextuels de pays et de villes, Susanna S. Martins et Anne Reverseau en concluent qu'il s'agit de « deux genres éditoriaux autonomes, avec leurs caractéristiques propres », et qui « soulèvent des enjeux spécifiques » (Martins & Reverseau 133). Autant certaines de leurs observations me semblent exactes, autant la conséquence tirée de leurs observations, selon laquelle il en irait de deux genres distincts, me paraît devoir être pour le moins nuancée. En

dépôt de certaines différences tendancielle entre portraits de villes et portraits de pays, les caractéristiques formelles, discursives et thématiques que présentent ces livres me paraissent plutôt indiquer qu'ils participent d'un même genre, aux caractéristiques et aux enjeux communs. Les disparités observables, lorsqu'elles sont avérées, ne relèvent pas tant de la genericité que d'autres facteurs, qui sont le fruit, en particulier, des orientations propres à chaque collection.

Logiques de collections

La majeure partie des livres de ce type sont publiés au sein de séries dont les maquettes diffèrent sensiblement de l'une à l'autre, mais assurent dans le même temps une forte homogénéité à chaque collection. Ce formatage éditorial (taille de textes, nombre d'images et de pages, configuration de la maquette...) impose à leurs concepteurs (écrivains, photographes, maquettistes...) un cadre relativement contraignant (il l'est plus ou moins selon les collections). Ce cahier des charges se double d'une homogénéité thématique et formelle induite par la description d'entités territoriales à laquelle se livrent ces volumes. Ces principes régulateurs témoignent d'une « conscience générique » (Glowinski 89) manifeste et situent ces séries dans le champ des « collection[s] génériquement spécialisée[s] ». Or, comme le rappelle Gérard Genette, la publication au sein de telles séries permet de « supplé[er] [...] [l]'indication générique », dont ces livres se trouvent le plus souvent dépourvus, « par un moyen proprement éditorial » (Genette 105).

Lorsque l'on se penche sur des phénomènes éditoriaux comme celui des portraits de pays, il est essentiel de décrire les pratiques effectives des personnes impliquées dans la réalisation de ces ouvrages. En l'espèce, la distribution des portraits de villes et des portraits de pays au sein de ces collections donne à voir le caractère unifié de cette production éditoriale. Une part significative des séries publiées durant l'entre-deux-guerres et les Trente Glorieuses

– 7 sur les 11 prises en compte prises en considération dans le cadre de cette étude (cf. note 1)

– publient, conjointement, des livres consacrés à des villes et d’autres portant sur des pays, sans marquer de distinction entre les uns et les autres, à commencer par la plus ancienne de ces séries, « Les Beaux pays » :

« Les Beaux pays » : 19 villes / plus de 120 volumes³

« Pays et cités d’art » : 10 villes / 36 volumes⁴

La Guilde du livre : 9 villes / 49 volumes⁵

« Petite planète » : 8 villes / 71 volumes⁶

« Albums des Guides Bleus » : 4 villes / 61 volumes⁷

« Le Monde en image » : 4 villes / 27 volumes⁸

« Que j’aime... » : 8 villes / 29 volumes⁹

« Atlas des voyages » : 8 villes / 71 volumes¹⁰

Que des portraits de villes figurent au sein de la plupart de ces collections sans être différenciés des portraits de pays suggère que ces éditeurs semblent enclins à ne pas les distinguer. Certes, bien des collections reposent sur des ensembles de textes génériquement hétéroclites (par exemple « Fiction & Cie » au Seuil). Cependant, s’agissant de collections aussi formatées, et qui toutes proposent des portraits d’entités territoriales, la coexistence de portraits de pays et de villes montre que les concepteurs de ces livres les envisagent comme relevant d’une seule et même unité éditoriale, à laquelle la collection donne corps dans la mesure où les maquettes demeurent parfaitement identiques quelle que soit l’objet du portrait.

³ *Florence* (1927 et 1949), *Lourdes* (1928), *Venise* (1929, 1938 et 1969), *Prague et la Tchécoslovaquie* (1932), *Rome* (1937, 1936 et 1950, auxquels on peut éventuellement ajouter *Les Jardins de Rome*, 1959), *Londres* (1933 et 1950), *Paris* (1937), *Grenoble* (1938), *Prague et la Naples et la Campanie* (1954), *Sienne et la peinture siennoise* (1955), *Versailles, Triansons* (1957), *Toulouse et le Haut Languedoc* (1961).

⁴ *Londres* (1947), *Versailles* (1947), *Florence* (1955), *Paris* (1959), *Venise* (1961), *Bordeaux* (1962), *Athènes* (1962), *Rome* (1963), *Lyon* (1966), *Moscou et Léningrad* (1967).

⁵ *Chartres* (1941), *Paris* (*Banlieue de Paris*, 1949 ; *Paris des rêves*, 1950 ; *Grand bal de printemps*, 1951), *Lausanne* (1952), *Charmes de Londres* (1952), *Venise à fleur d’eau* (1954), *Bahia de tous les poètes* (1955), *Venise des saisons* (1965).

⁶ *New York* (1977), *Hong Kong* (1977), *Amsterdam* (1977), *Venise* (1978), *Athènes* (1979), *Rome* (1980), *Pékin* (1981), *Naples* (1981).

⁷ *Rome* (1956), *Jérusalem* (1954), *Venise* (1957) *Paris* (1958).

⁸ *Rome* (1969), *Lyon* (1969), *Florence* (1972), *Paris* (1975).

⁹ *Paris* (1971), *Venise* (1965), *Florence* (1959), *Versailles* (1958), *Londres* (1970), *Rome* (1964), *New York* (1964), *San Francisco* (1970).

¹⁰ *Rome* (1963), *Moscou* (1964), *Madrid* (1964), *Naples* (1964), *Vatican* (1965), *Londres* (1968), *New York* (1968), *Monaco* (s. d.)

Une collection fait cependant exception, encore que de manière relative. « Petite planète » se distingue non seulement par son format de poche et la modernité de sa maquette, mais cette série tranche aussi par le lancement tardif d'une série consacrée aux villes. Cet ensemble demeure au sein de la collection, tout en étant présenté comme une sorte d'excroissance. Publiés à partir de 1977 et jusqu'en 1981, ces 8 volumes sont numérotée à partir de 101 (et commencent à paraître en même temps que le numéro 54, alors qu'il n'existe que 63 volumes portant sur des pays). Certes, ces livres sont plus minces, les couvertures changent sensiblement (ainsi, le portrait de jeune femme adopté tout au long de l'histoire de la série pour les pays est délaissé au profit d'une vue de la ville présentée), de même que la police de caractère. Pour le reste, la maquette reste régie par les mêmes principes et ces volumes ne présentent aucune indication qui les particularise davantage. Autant dire que rien n'indique que ces volumes sont considérés par leurs concepteurs et livrés à leurs lecteurs comme différents de ceux portant sur des pays.

Les éditeurs pourraient distinguer entre portraits de villes et portraits de pays et, à cet égard, cette intégration de livres portant sur des villes repose vraisemblablement, au moins en partie – il faudrait toutefois le vérifier dans les archives –, sur une nécessité de tabler sur le caractère identifiable des collections et leur effet unifiant, qu'une dispersion atténuerait très probablement. L'« énonciation éditoriale » (Souchier 1998 & 2007) de ces séries suggère que le critère pertinent d'insertion dans ces collections repose de toute évidence moins sur la nature des lieux dépeints – puisque régulièrement villes et pays sont abordés au sein des mêmes collections – que sur le principe de la présentation d'un lieu selon des paramètres thématiques et formels communs. Le caractère mixte de ces collections témoigne par conséquent de ce que les concepteurs de ces ouvrages les élaborent sur la base d'une conscience générique relativement homogène. En d'autres termes, l'identité (thématique et formelle) de ces

collections, ce qui en fait des collections « spécialisées », réside bien dans la participation des livres qu'elles rassemblent à un genre déterminé.

Pour prendre un exemple voisin, parlant en ce qu'il concerne également des publications consacrées à des lieux, aucune distinction en termes de genre ne semble en vigueur entre guides touristiques consacrés aux villes et aux pays. En effet, les principales collections de guides ne les distinguent pas formellement¹¹. Les uns et les autres peuvent bien évidemment présenter des différences, éventuellement non négligeables si l'on s'accorde sur le fait que l'on ne représente (et ne visite) probablement pas une ville comme un pays. Mais le fait est que le guide est conçu comme un genre unique, indépendamment de ses possibles variations, parmi lesquelles celles relatives à la nature des lieux qu'il présente. Les éventuelles différences entre les guides consacrés aux villes et ceux portant sur des pays prennent sens au sein de ce cadre générique commun, déterminé par les politiques de chaque maison d'édition et de chaque collection (Seoanne 2013, Devanthéry 2016). Il en va de même en ce qui concerne les portraits de pays et de villes, quelle que soit par ailleurs la manière dont ils se situent dans la mise en forme de l'historicité des lieux dépeints.

Historicités

L'un des éléments structurants de ce type d'ouvrages réside dans une opposition constitutive entre la diversité présentée par les lieux et leur unicité. Souvent sur le mode de la *captatio benevolentiae*, nombre de textes exposent cette double injonction, en fonction de laquelle les auteurs sont tenus de composer. Ce topos de l'unité dans la diversité (Martens & Reverseau 2019 : 128-134), répété *ad nauseam*, se traduit notamment dans la tension entre deux options difficilement conciliables, identifiées par Louis Marin dans ses travaux sur le portrait de ville :

¹¹ Les Guides bleus comme le Routard opèrent ainsi un partage entre la France et l'étranger, non entre villes et pays.

le récit d'un parcours et la présentation synoptique du territoire dépeint (Marin 1994 : 201 & Garric 2007 : 31). Ce principe peut affecter la géographie du pays ou de la ville comme sa population, mais aussi son rapport au temps. Dans leur article, Martins et Reverseau pointent sur ce plan une différence entre portraits de pays et portraits de villes.

Parce que leurs objets n'ont pas les mêmes enjeux en termes historiques et patrimoniaux, portraits de villes et portraits de pays ont un rapport différent au temps [...] : à la relative stabilité des identités nationales, on peut opposer les identités plus changeantes des villes [...]. Les portraits de villes ont ainsi tendance à mettre l'accent sur les transformations [...]. *A contrario*, la représentation des identités nationales implique des simplifications, des répétitions, voire un ressassement, qui va souvent avec une approche scolaire. On apprend par cœur les dates clés de la fondation d'un pays, la liste de ses présidents [...]. (Martins & Reverseau 134)

Cette idée semble avoir une certaine force d'évidence, dans la mesure où les villes sont largement perçues comme des lieux changeants, davantage marqués par la modernité que ne le seraient des entités comme les pays ou les régions.

Mais cette hypothèse selon laquelle les villes seraient davantage enclines au changement alors que les pays seraient plus « conservateurs » mérite d'être approfondie. Souvent, en effet, ces portraits se révèlent plus complexes en termes de mise en scène de la temporalité. Portraits de pays et portraits de ville doivent tous deux composer avec la nécessité de présenter l'état actuel d'un lieu en même temps que ce qu'il conserve de son passé. L'un comme l'autre doivent pour ce faire établir une balance, entre les transformations du lieu et son enracinement dans son héritage. Or, pour l'heure, aucune approche chiffrée ne corrobore l'idée que les livres consacrés aux villes feraient davantage que ceux portant sur des pays l'objet d'une approche plus moderniste. D'autant que, dans les collections publiées entre 1925 et 1980, nombre de portraits de pays mettent résolument l'accent sur les transformations récentes des lieux qu'il dépeignent, comme ceux consacrés à la Chine, pays à l'existence millénaire, mais qui connaît alors des mutations importantes sous l'impulsion de la révolution maoïste. Ainsi Fernand Gigon écrit-il, à l'entame du volume qu'il signe dans la collection « Espace » :

Il n'est pas un sens du Chinois qui ne soit tour à tour alerté pour que les hauts faits de la 8^e Armée rouge entrent dans le subconscient de chaque être. La naissance de cette troupe marque en réalité le but d'une ère nouvelle ou si l'on préfère de l'amorçage du virage de la Chine contemporaine et communiste. (Gigon 8)

Inversement, nombre de portraits de villes les présentent comme foncièrement attachées à leur passé, à l'instar de Venise chez tous les auteurs, fort nombreux, qui ont consacré un livre à cette cité, ou encore de Paris telle qu'elle se voit dépeinte sous la plume d'André Maurois (Maurois) ou de Marcel Brion (Brion) – et que dire de la « Ville éternelle » que constitue Rome ? Dans nombre de portraits phototextuels de Paris publiés entre 1950 et 1970, plutôt que d'apparaître comme le prétexte à une recherche esthétique de pointe, la capitale française se trouve systématiquement envisagée, à des fins de promotion touristique pour l'essentiel, comme un espace largement fossilisé dans son passé et son patrimoine, et que, à titre d'exemple, les âmes des écrivains qui y ont résidé continueraient de hanter (Martens 2017).

Ces quelques contre-exemples incitent à complexifier l'analyse en y intégrant d'autres paramètres que la seule différence entre villes et pays. En effet, le point de vue consistant à considérer que le traitement de la temporalité différerait de façon tendancielle entre portraits de villes et portraits de pays néglige plusieurs autres facteurs susceptibles d'une incidence, deux en particuliers : la singularité de la ville et du pays présentés et la logique des collections dans lesquelles ces livres sont publiés.

Premièrement, le positionnement des auteurs par rapport au traitement de la temporalité paraît tenir non seulement au fait qu'il s'agit de portraiturer une ville ou un pays, mais aussi, et peut-être davantage encore, à l'identité particulière de la ville ou du pays en question. À l'évidence, une ville n'est pas l'autre, de même qu'un pays... Chaque entité trouve sa place dans cette « [g]éographie symbolique du monde » qui, selon Jean-Didier Urbain, correspond à « [u]n découpage sémantique de la planète en grandes zones » présentant des « valeurs associées et [d]es images et attrait respectifs » (Urbain 48). Ainsi New York apparaît-elle comme une métropole autrement plus moderne et changeante que des cités à l'histoire plus

anciennes, comme Athènes ou Florence (la première incarnant l'Antiquité, la seconde la Renaissance). De telles distinctions entre les villes devraient-elles pour autant conduire à estimer qu'il existerait un genre particulier pour les villes à coefficient de modernité plus élevé et un autre pour les villes disons davantage restées dans « dans leur jus », voire que le portrait de telle ville particulière (New York, Florence...) correspondrait à un genre distinct ?

Deuxièmement, le traitement du rapport à l'historicité procède du regard porté sur les entités portraiturees. En l'occurrence, il se trouve fortement déterminé par les politiques des différentes collections. Ainsi, de nombreux portraits de villes se montrent particulièrement « conservateurs » au sens où l'entendent Martins et Reverseau, tout particulièrement dans certaines collections. En témoignent ceux publiés dans des séries telles que « Les Beaux pays », « Pays et cités d'art » ou les « Albums des Guides bleus », séries à la finalité touristique et patrimoniale patente. Au sein de ces collections qui consacrent systématiquement plusieurs pages à raconter par le menu, ou au moins par touches allusives, l'histoire des villes qu'ils présentent, le traitement de la mémoire demeure fondamentalement le même dans les volumes portant sur des pays ou des villes. Comme l'indique son auteur, le volume consacré à Florence par Edmond-René Labande dans « Les Beaux pays » « offrira quelques notions sur le cadre géographique, l'évolution historique » de la ville « et sur le peuple qui l'habite » (Labande 9).

Les mêmes aspects se voient traités de façon sensiblement différente dans les volumes de collections plus résolument centrées sur les enjeux d'actualité et les changements qui peuvent marquer les lieux portraiturees. Ainsi en va-t-il dans des collections telles que « Petite planète » ou « L'Atlas des voyages », qu'il s'agisse, là encore, de présenter un pays ou une ville. Un volume comme celui consacré à Rome dans la première de ces collections demeure parfaitement dans le ton général de la collection, montrant à la fois la Ville Éternelle tant vantée par la propagande touristique, et celle, plus moderne et présentant des enjeux politiques (la pauvreté notamment), qui se donne à voir en cette fin des années 1970. Il en va de même

lorsque l'on compare les ouvrages consacrés à New York (de Gramont) et aux États-Unis (Jotterand) dans « L'Atlas des voyages » : outre que leur maquette demeure identique dans ses principes, les données chiffrées (géographiques, historiques et économiques) ne figurent pas dans le corps principal du livre mais bien, comme pour l'ensemble des volumes de la série, dans une section intitulée « L'état de la question », qui figure en fin de volume et dont le texte est en caractères plus petits.

Au demeurant, ces deux tendances à première vue antagonistes – la moderniste et la conservatrice, pour faire court – ne sont pas nécessairement exclusives l'une de l'autre. En réalité, une part considérable des portraits de villes et des portraits de pays jouent conjointement des deux registres, de sorte que ce critère ne singularise ces livres, selon qu'ils portent sur des villes ou des pays, que de façon toute relative. En l'espèce, en plus de l'identité particulière des villes et des pays, les orientations des collections déterminent de façon prégnante la manière dont l'historicité des lieux portraiturés se trouve mise en œuvre. Qu'il fasse peser la balance de l'histoire et de la mémoire davantage du côté du changement ou de celui de la préservation d'un certain passé, le traitement de la temporalité dans ces ouvrages n'a pas d'incidence sur leurs fondements génériques, mais plutôt sur leur positionnement au sein de l'espace générique et de ce qu'il offre comme possibles. Quelle que soit son orientation prédominante en la matière, un portrait reste en première instance un portrait. Il en va de même s'agissant de la manière dont se configure l'auctorialité de ces livres.

Auctorialités

Ces volumes combinant textes et photographies sont le fruit de collaborations entre plusieurs intervenants, dont certains sont présentés comme auteurs à part entière : les photographes et les écrivains. Cette situation implique une auctorialité partagée. La diversité de traitement dont elle fait l'objet constitue pour Martins et Reverseau un paramètre supplémentaire justifiant une

distinction entre portraits de villes et portraits de pays. À la suite de Xavier Canonne, qui formule cette observation dans le cadre d'un entretien, elles notent une tendance selon laquelle les portraits de ville seraient plus fréquemment confiés à un seul photographe que les portraits de pays (Canonne 294). Pour d'évidentes raisons pratiques, liées à la durée et au coût des déplacements, l'hypothèse paraît somme toute parfaitement conséquente :

[O]n peut aller un peu plus dans le détail lorsque l'on se consacre à une ville, ce qui favorise souvent la photographie d'auteur ; le « portrait » d'un pays, c'est au contraire une synthèse d'un plus large sujet. À l'époque, on se tournait vers plusieurs sources, des agences, voire même des syndicats d'initiative locaux, les départements, et le directeur de publication ou le maquettiste choisissaient à travers un grand nombre de clichés ; c'est différent si l'on envoie un photographe dans une ville pour illustrer un livre, comme pour une commande. (Ibid.)

À cet ensemble d'observations de Xavier Canonne, l'on peut ajouter que, alors qu'un écrivain peut parfaitement travailler dans l'après-coup, à la suite d'un voyage, éventuellement éloigné dans le temps, et composer sur souvenirs (comme le fait Cendrars en 1952, alors qu'il n'a plus mis les pieds au Brésil depuis un quart de siècle), le photographe doit nécessairement s'être rendu sur les lieux qu'il a photographiés, récemment dans l'idéal.

D'un point de vue strictement comptable, ce constat semble se confirmer, à titre de tendance générale. Toutefois, cette inclination se révèle dans le même temps relativisée par un nombre significatif de contre-exemples. Outre des portraits de villes dont les images sont dues à plusieurs photographes, il est vrai peu nombreux (sauf dans « Petite planète », dont les volumes consacrés aux villes rassemblent des photographies provenant de sources multiples), maints volumes consacrés à un pays sont pris en charge par un seul (exceptionnellement deux) photographes : pour s'en tenir à quelques exemples, 1 seul des 8 des « Documents d'art » – celui consacré au Brésil, avec un texte de Cendrars et des photos de Jean Manzon –, 7 volumes sur 20 dans « Que j'aime... », et tout de même 22 sur 61 (chiffres à vérifier ici) dans les « Albums des Guides Bleus », soit environ un tiers de l'ensemble pour ces deux séries (sachant que, pour la seconde, plusieurs de ces pays sont tout de même des régions françaises, dont le

territoire est relativement restreint parfois). Le phénomène apparaît plus prononcé encore en ce qui concerne les volumes publiés à La Guilde du livre, où les images de plus de 35 livres sur 40 sont confiés à un seul photographe.

Certes, les conditions de réalisation du livre ont une incidence indéniable sur l'auctorialité attribuée aux photographes. Mais il importe en la matière de faire la part des conditions pratiques, des circonstances et des opportunités (disponibilité du photographe, par exemple...), ainsi que des coûts qu'entraîne la mobilisation d'un photographe. Cette tendance, qui résulte des commodités offertes par la ville en raison de sa moindre taille, ne serait-elle pas l'indicateur que les portraits dont les images sont confiées à un seul photographe pourraient constituer un idéal du genre ? Cette formule serait dans cette optique adoptée lorsque la chose est possible. Elle constituerait à l'occasion un parti pris de collection, qu'il s'agisse de présenter une ville ou un pays, comme semble le montrer l'exemple de La Guilde du livre (à ce stade, je ne risque cette idée qu'à titre d'hypothèse, qu'il s'agirait de vérifier dans les archives des photographes et des éditeurs) ?

Pour autant, le nombre de ces contre-exemples, et leur nature, invitent là encore à approfondir la réflexion en y adjoignant d'autres variables.

D'une part, l'orientation des trois collections qui confient leurs portraits de pays et de villes à un seul photographe montre que les pratiques des éditeurs divergent sur ce point, et devraient, à nouveau, être prises en considération. Il s'agit à cet égard de tenir compte de la façon dont la part dévolue aux photographes et aux écrivains est effectivement présentée, sur les pages de titre, les couvertures (qui ne se recoupent pas toujours), ainsi qu'au sein même des volumes. Si les collections que « Que j'aime... » et les « Albums des Guides Bleus » mettent davantage en avant le nom des écrivains qui ont contribué aux volumes, à la différence de l'intégralité des autres collections la Guilde du livre témoigne d'une volonté de publier des ouvrages dont l'auctorialité est pleinement partagée entre photographes et écrivains : les noms

des uns et des autres apparaissent de taille égale et sur le même plan dans la plupart des cas, comme en témoigne le volume consacré à la Belgique, sur la couverture duquel le nom du photographe Maurice Blanc apparaît en premier (Blanc & Hellens), alors même que l'on débute la lecture par le texte de Hellens. Il en va de même sur la couverture de *Liban, lumière des siècles*, qui affiche sous le titre « Texte liminaire de / Max-Pol Fouchet / Photos Fulvio Roiter » (Fouchet & Roiter).

D'autre part, cette focale sur la place des seuls photographes biaise quelque peu le questionnement. Les livres de ce type présentent une auctorialité problématique non seulement s'agissant des photographes, mais aussi en ce qui concerne les écrivains. Dans la majorité de ces livres, un seul auteur se trouve crédité pour les textes, qui se réduisent bien souvent à des préfaces plus ou moins étendues. Ainsi en est-il pour la majeure partie des portraits publiés par La Guilde du livre, mais aussi dans ceux de la collection « Escales du monde », qui présentent une préface précédant le cahier de photographies, lui-même suivi d'une série d'annotations se rapportant aux images et dues à l'auteur du texte. Les « Albums des Guides bleus », dont les textes à vocation préfacielle font systématiquement 22 pages, adoptent une formule analogue, à ceci près que, régulièrement, les annotations des images sont confiées à un autre auteur que le signataire de la préface.

Cette implication d'un seul auteur n'est cependant pas systématique, loin s'en faut. Dans les collections publiées par Doré Ogrizek, les textes sont toujours confiés aux soins de plusieurs plumes, chacune abordant soit un pan de territoire particulier, soit un aspect spécifique du pays présenté. Dans le livre de la série de poche « Le monde en couleurs » portant sur l'Allemagne, après l'« avant-propos » de Jean Cocteau, ce sont pas moins de 13 auteurs qui se partagent les textes, tandis que les illustrations sont dues à 14 contributeurs (Ogrizek et al.)¹².

¹² De façon assez étrange, dans les volumes de cette collection, le nom de l'éditeur est mentionné au-dessus du titre, à une place qui semble en faire l'auteur de l'ouvrage. Il en va de même de la série de grand format du même éditeur.

Il en va de même dans la collection de plus grand format du même éditeur. Le volume consacré à l'URSS rassemble ainsi des textes de contributeurs tels que Jean Marabini (« Le pays », divisé en ses différentes régions), Arthur Adamov (pour la littérature et le théâtre) ou encore Georges Sadoul (pour le cinéma) (Marabini et al.). Les auteurs des textes sont systématiquement trois dans les volumes de la collection « Que j'aime... », dont les volumes combinent une préface, un texte suivi tout au long du livre et des légendes, chacun étant attribué à un auteur différent (par ordre décroissant de notoriété et d'ancienneté presque toujours)¹³.

Bien qu'incomplet – cette question demanderait une approche exhaustive et systématisée –, ce florilège témoigne de ce que la manière dont les auteurs des textes sont mobilisés dans l'élaboration de ces livres n'est en rien univoque. De multiples formules coexistent, d'une collection à l'autre, et parfois au sein d'une même collection. S'il revêt bien sûr des différences non négligeables – ainsi les écrivains sont-ils toujours crédités sur la page de titre, ce qui n'est pas systématiquement le cas pour les photographes –, le traitement dont photographes et écrivains font l'objet présente des analogies significatives, qui affectent ces ouvrages sans remettre en cause leur participation à un même genre, en l'occurrence celui du portrait de pays. Le positionnement au sein des possibles du genre change en fonction de la façon dont l'auctorialité est distribuée, mais sans pour autant affecter les principes formels et thématiques en vertu desquels un livre participe d'un genre. Un roman à plusieurs mains relève-t-il d'un autre genre que ceux de Balzac, Modiano ou Simenon¹⁴ ?

Fondamentalement, supposer une différence générique selon le nombre de photographe (et d'auteurs) impliqués revient à établir une corrélation entre auctorialité et généricité. Sans doute repose-t-elle sur l'idée selon laquelle une œuvre présenterait une plus grande unité, et,

¹³ Une variante ponctuelle : la prise en charge des « légendes » et du « récit » par le même auteur, comme dans le volume portant sur Israël (Kessel et al.).

¹⁴ Selon une telle perspective, l'on pourrait même se demander si l'on a affaire à des livres relevant de deux genres distincts, au sein de la même collection, selon que les images rassemblées seraient dues à un seul ou à plusieurs photographes.

peut-être, davantage de valeur (ou du moins d'ambitions) sur le plan esthétique, lorsqu'elle est confiée à un nombre restreint d'auteurs. Indépendamment d'une discussion de ce point de vue, ce paramètre n'a toutefois guère d'incidence sur le plan générique. L'auctorialité, en effet, n'est pas l'une des conventions – constitutives, régulatrices ou traditionnelles – qui régissent la genericité, que ce soit dans la perspective de Jean-Marie Schaeffer (Schaeffer) (qui, il est vrai, travaille sur la littérature) ou dans les modèles de Dominique Maingueneau (Maingueneau) ou Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (Adam & Heidmann). La variable auctoriale – à laquelle, s'agissant de livres de ce type, il convient d'intégrer l'énonciation éditoriale¹⁵ – se situe à un autre niveau que celui de la genericité. Elle a trait à l'un des paramètres en fonction duquel une œuvre peut se positionner dans la gamme des possibles offerte par un genre.

Un genre et ses déclinaisons

L'un des arguments avancés pour appuyer la suggestion qui nous avait été faite, en 2016, de ne pas réunir, dans une même exposition, des livres consacrés à des villes et d'autres consacrées à des pays consistait à considérer qu'il importe « comparer ce qui est comparable ». On ne peut que s'accorder avec un tel principe. Il me semble cependant qu'il ne va pas de soi dans le cadre d'une exposition – une exposition suppose-t-elle par principe l'adoption d'une perspective comparative ? En revanche, il constitue l'une pierre de touche de toute recherche. Une fois ce point admis, reste à savoir ce que l'on cherche à comparer au juste, et selon quelle perspective ou problématique... Toute démarche comparative impliquant, comme le rappelle Ute Heidmann, la construction des comparables, elle suppose, d'une part, l'établissement d'une « égalité » entre des objets « de nature différente » (plusieurs centaines de livres, publiés dans des collections qui ont préalablement posé une égalité par ce geste éditorial) et, d'autre part, la

¹⁵ Il est à noter que, même s'il n'est pas affiché sur la page de titre, à l'instar des noms de l'écrivain et du photographe, le geste de sélection, d'agencement et de mise en forme des images et des textes, dans lequel l'éditeur a sa part, n'en a pas moins pour effet de générer une forme d'unité, même lorsque les éléments réunis sont issus de plusieurs sources.

construction d'« axes de comparaison qui [...] placent sur un même plan » (Heidmann 223) ces objets et permettent d'en faire apparaître, de façon problématisée, les convergences comme les différences.

En l'occurrence, le clivage entre ces points de vue me semble reposer sur la détermination du plan de comparaison, soit une différence des regards posés sur ces livres. Alors que la perspective adoptée par Martins et Reverseau se centre sur l'objet présenté – ville ou pays – et s'attache à un paramètre qui les différencie, celle retenue dans le cadre des recherches que je conduis sur le sujet – et dans le cadre de l'exposition sur ces livres organisée au Musée de la photographie de Charleroi (mai-septembre 2019) – situe plutôt le questionnement sur le plan générique et éditorial, c'est-à-dire le genre et les formes livresques par lesquelles en passent ces représentations de territoires. Selon cet axe de questionnement double, ce ne sont pas en première instance les entités représentées qu'il s'agit d'éventuellement comparer (ou d'aborder ensemble), mais plutôt les ouvrages qui les présentent. Cette option, qui a permis d'identifier un ensemble éditorial homogène, se double de la neutralisation, en première instance du moins, la disparité des projets que peuvent présenter ces publications, notamment s'agissant de leurs ambitions esthétiques.

Ces considérations n'ont pas pour fin d'avancer qu'il faudrait, dans l'approche de ces ouvrages, négliger les différences de traitement entre les entités portraiturees en estimant qu'elles ne génèrent pas de spécificités dans ce qui est donné à voir à leur sujet ainsi dans les ambitions respectives des concepteurs de ces ouvrages. Suivant une suggestion du sociologue Howard Becker (Becker 26), il me semble en revanche nécessaire non seulement de nuancer la perspective, en relativisant et en contextualisant certaines observations, mais aussi et surtout de complexifier la réflexion en y adjoignant une série d'autres variables, en particulier ce que les tendances qui se dégagent de ce corpus relativement hétérogène dans ses objets doit aux logiques homogénéisantes des différentes collections. Dans la mesure où c'est en fonction de

lui qu'ils prennent sens, il ne faut jamais perdre de vue le tableau général dans lequel s'insèrent les réalisations culturelles, en l'occurrence des livres participant d'une même économie éditoriale¹⁶.

Outre qu'elle fait droit aux pratiques concrètes des éditeurs, l'approche consistant à voir dans ce vaste continent éditorial un seul genre présente l'intérêt heuristique de permettre de rendre compte des tendances observables d'un domaine pris dans sa globalité et, par conséquent, dans sa complexité. Tout autant que leurs différences, les convergences entre portraits de pays et de villes, doivent être prises en compte, et ces différentes variables doivent être situées les unes par rapport aux autres. Cet élargissement de la focale et la prise en considération des paramètres éditoriaux (les orientations des collections) conduisent notamment à réfuter l'idée selon laquelle les différences tendancielle pointées seraient le signe de ce que portraits de pays et portraits de ville relèveraient de « deux genres autonomes ». D'un point de vue générique, l'essentiel se joue, en première instance, au niveau du « portrait », et sur un second plan ensuite, de ce qu'il s'agit de portraiturer. De façon analogue, le champ générique du roman s'étend de Proust à San Antonio (par exemple...). Portraits de pays et de ville participent conjointement à un domaine générique dont ils offrent des déclinaisons variées, en termes d'ambitions esthétiques aussi bien que de configuration formelle, de rapport à la temporalité ou de distribution de l'auctorialité.

Ces conclusions provisoires n'ont de valeur que pour ce corpus, dans l'attente d'une mise en perspective qui impliquerait d'autres portraits, de pays ou de villes, plus anciens ou plus récents, ainsi que d'autres médiums¹⁷. Ce n'est que par une approche plus générale, et comparative, qu'il sera possible déterminer ce qui serait éventuellement propre aux portraits

¹⁶ Ainsi pourrait-on, par exemple, se demander s'il existe davantage de portraits de villes que de portraits de pays publiés hors collection.

¹⁷ Un colloque s'est récemment donné pour tâche de cartographier les déclinaisons médiatiques du genre (*Portraits de pays. Textes, images, sons*, s. dir. Sophie Lécole-Solnychkine, David Martens & Jean-Pierre Montier, Centre culture international de Cerisy-la-Salle, juillet 2019).

de ville et de pays, mais aussi l'incidence précise de chacun des paramètres en jeu. L'on peut bien sûr, pour des raisons de commodités et de précision, parler de portraits de pays et de portraits de villes, mais sans omettre que le premier de ces termes ne se réduit pas à la désignation des états nations. De portée plus large, il est également à entendre dans l'acception que Jean-Luc Nancy lui donne :

Ce qui fait un pays échappe à une détermination claire et distincte – qu'elle soit géographique, juridique ou politique. Car un pays n'est pas une nation, ni une patrie, ni un état. [...] Aujourd'hui encore, dans bien des campagnes de France (c'est-à-dire chez des *paysans*), le mot de « pays » peut aussi bien désigner un hameau, un canton, que la France elle-même. Car il désigne ainsi chaque fois l'endroit – le coin – d'où l'on est ou bien d'où quelqu'un est : d'où il vient, où il est né, ou bien où il habite. [...] [L]e pays se manifeste comme ce qui relève d'une appartenance, mais d'une appartenance telle qu'elle ne peut venir que de celui qui « appartient » en tant que et parce que il se rapporte à cela qu'il appelle « pays ». [...] « Mon pays », c'est ce qui relève pour moi de la tenue (j'y tiens, il me tient, ça tient ensemble) et de la pertinence (ça correspond, ça répond, ça fait sens tout au moins comme résonance). C'est pourquoi « mon pays » peut être en même temps et sans aucune contradiction un village et une nation, une région, un quartier, une ville. (Nancy 103-104)

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel, et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », dans *Le Texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*. Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2009, pp. 7-23.
- Becker, Howard S., *La Bonne focale. De l'utilité des cas particuliers en sciences sociales* (2014), trad. de l'anglais (États-Unis) par Christine Merllié-Young. Édition et révision par Dominique Merllié, Paris, La Découverte, 2016.
- Blanc, Maurice, et Franz Hellens, *Belgique, pays de plusieurs mondes*, Lausanne, Clairefontaine & La Guilde du livre, 1956.
- Brion, Marcel, Ronis, Willy et Henrard, Roger, *Paris*, photographies en couleurs de Willy Ronis, photographies aériennes de Roger Henrard, douze gravures, texte de Marcel Brion, Grenoble, Arthaud, 1962.
- Calef, Noël, Kessel, Joseph et Molinard Patrice, *Israël que j'aime...* présenté par Joseph Kessel, légendé et raconté par Noël Calef, photographié par Patrice Molinard, Paris, Sun, « Que j'aime », 1966.
- Canonne, Xavier, « “Des livres qui donnent envie de voyager”. Xavier Canonne évoque des portraits de pays, de villes et des livres de voyage », propos recueillis par Anne Reverseau, dans *Portraits de pays. Un genre phototextuel*, s. dir. Anne Reverseau, Paris, Minard, « Lire & voir », 2017, p. 293-307.
- Cendrars, Blaise et Manzon, Jean, *Le Brésil. Des Hommes sont venus...*, texte de Blaise Cendrars, 150 photographies inédites de Jean Manzon, Monaco, Les Documents d'art, « Escales du monde », 1952.
- Devanthéry, Ariane, *Guides de voyage et tourisme alpin. 1780-1920*, préface de Gilles Bertrand, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016.

- Fouchet Max-Pol et Roiter, Fulvio, *Liban. Lumière des siècles*, texte liminaire de Max-Pol Fouchet, photos Fulvio Roiter, Lausanne, La Guilde du livre, 1967.
- Garric, Henri, *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Champion, 2007.
- Genette, Gérard, *Seuils* (1987), Paris, Seuil, « Point essais », 2002.
- Gigon, Fernand, *Chine, cette éternité*, textes et photographies de Fernand Gigon, Neuchâtel, La Baconnière, Bruxelles, Office de publicité S. A., 1957.
- Glowinski, Michael, « Les genres littéraires », dans *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, s. dir. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema & Eva Kushner, Paris, PUF, 1989, pp. 81-94.
- Gramont de, Sanche, *USA*, Lausanne, Rencontre, « L'Atlas des voyages », 1966.
- Heidmann, Ute, « Que veut et que fait une comparaison différentielle ? », propos recueillis par Jean-Michel Adam & David Martens, dans *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 21, décembre 2017, p. 199-226. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/906>
- Jotterand, Frank, *New York*, Rencontre, « L'Atlas des voyages », 1968.
- Labande, Edmond-René, *Florence*, ouvrage orné de 166 héliogravures, couverture d'Yves Brayer, Grenoble, Arthaud, « Les Beaux pays », 1950.
- Maingueneau, Dominique, « Genres de discours et modes de généricité », dans *Le Français aujourd'hui*, n° 159, 2007, pp. 29-35.
- Marin, Louis, « La ville dans sa carte et son portrait », dans *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994.
- Martens, David « Du visage touristique à l'aura poétique d'une capitale. Portraits photo-textuels de Paris durant les Trente Glorieuses », dans *La France en livres illustrés*, s.

- dir. Danièle Méaux, Philippe Antoine & Jean-Pierre Montier, Paris, Hermann, 2017, pp. 141-153.
- Martens, David « Qu'est-ce que le portrait de pays ? Esquisse de physionomie d'un genre mineur », dans *Poétique*, n° 184, 2018, pp. 247-268.
- Martens, David, et Anne Reverseau, *Pays de papier. Les livres de voyage*, catalogue d'exposition, Mont-sur-Marchienne, Musée de la photographie de Charleroi, 2019.
- Martens, David, « Portraits phototextuels de pays. Jalons pour l'identification d'un genre méconnu », dans *Communication & Langages* (à paraître).
- Martins, Susana S. et Anne Reverseau, « Portraits de pays et portraits de ville au-delà de la différence d'échelle », dans *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, s. dir. Anne Reverseau, Paris, Minard, « Lire & voir », 2017, p. 131-151.
- Maurois, André, *Paris*, Paris, Nathan, « Pays et cités d'art », 1960.
- Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, « Écritures/Figures », 2003.
- Doré Ogrizek, *L'Allemagne*, avant-propos de Jean Cocteau, Paris, Odé, « Le monde en couleurs », 1954.
- Doré Ogrizek, *L'U.R.S.S., un portrait en couleurs*, textes de Jean Marabini et de Arthur Adamov, Alfred Fichelle, Rotislav-Michel Hoffmann, K. S. Karol, Pierre Moulin, André Parinaud, Pierre Rondière, Georges Sadoul, ornements de Gilbert Jacquemot, cartes de Jacques Liozu, Paris, Odé, 1960.
- Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.
- Seoanne, Annabelle, *Les Mécanismes énonciatifs dans les guides touristiques : entre genre et positionnement discursif*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Souchier, Emmanuël, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », dans *Cahiers de médiologie*, n° 6, 1998, pp. 137-145.

Souchier, Emmanuël, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », dans *Communication et langages*, « L'énonciation éditoriale en question », s. dir. Emmanuël Souchier, n° 154, 2007, pp. 23-38.

Urbain, Jean-Didier, *L'Envie du monde*, Paris, Bréal, 2011.

In Search of ‘Other Londons’: *A Bend in the River* by Caryl Phillips and Johny Pitts

Janine HAUTHAL

Vrije Universiteit Brussel

1. Metropolitan London in Anglophone Fiction

Metropolitan London has long had a strong hold over the British literary imagination – think only of such classics as Charles Dickens’s *Great Expectations* (1860-61) or Virginia Woolf’s *Mrs Dalloway* (1925). Equally frequent, London has figured in contemporary postcolonial and diasporic British fiction. With its landmarks and suburbs, the formerly colonial metropolitan centre features prominently in Sam Selvon’s *The Lonely Londoners* (1956), Hanif Kureishi’s *The Buddha of Suburbia* (1990), Bernardine Evaristo’s *The Emperor’s Babe* (2001), Monica Ali’s *Brick Lane* (2003), Andrea Levy’s *Small Island* (2004), Gautam Malkani’s *Londonstani* (2006) as well as in Zadie Smith’s *White Teeth* (2000) and *NW* (2012).¹ These and further novels demonstrate, as John McLeod claims in his 2004 monograph *Postcolonial London*, that African, Asian, Caribbean, and South Pacific Anglophone writers have significantly contributed to rewriting the imperial centre as postcolonial metropolis. Exploring contrasting attitudes towards London’s diasporic transformation, they have imaginatively transformed the city since the 1950s, foregrounding the diasporic hybridity of the United Kingdom’s capital. However, while literature during Thatcherism tended to present London “as a capital under strain”, urban fiction published in the late 1990s and early 2000s “proved remarkably optimistic”, as Nora Pleßke (20) and others have observed (cf. McLeod 162, 188).

¹ See also the “London Fictions” website which lists more than 70 novels: www.londonfictions.com.

Departing significantly from the celebration of the city's ethnic and cultural diversity in *White Teeth* and *Brick Lane*, more recent post-millennial London novels, in turn, have started to deconstruct the myth of multiculturalism purported in earlier works and have highlighted the continuity of racism and inequality instead. Notably, as Michael Perfect has shown in *Contemporary Fictions of Multiculturalism*, this shift coincides with a rising number of white British authors who write about the experience of migrants in twenty-first-century London, demonstrating that the postcolonial London novel now includes a wide variety of voices. Moreover, as Pleßke's study of the 'new London' novel of the Blair era demonstrates, the city and its physical topography increasingly became more than a mere setting, making an impression upon the mind, affecting emotions and moulding characters and their destinies (21). As a result, according to Pleßke, a London-specific mental disposition or "urban mentality" has emerged in novels published in the late 1990s, i.e. at a time when multiculturalism and race relations became a central concern in New Labour's rebranding of Britain and London.

The following case study likewise focusses on "London fictions," but seeks to expand the exclusive concern with novels of these erstwhile studies by McLeod, Perfect and Pleßke, by analysing a more recent and distinctly intermedial work of art, namely *A Bend in the River* (2012) by Caryl Phillips and Johny Pitts. Their "geographical slideshow" ("Hearts of Darkness" n. pag.) combines black-and-white photographs, recorded sounds as well as readings with a stylised map and location tag.

2. 'A Room for London' by Artangel: An Interarts Project

In April 2012, West Indies-born British writer Caryl Phillips was invited by the arts organisation Artangel to stay in 'A Room for London', a one-bedroom, boat-shaped installation on top of Queen Elizabeth Hall looking over the River Thames, built "as a peaceful space to think and reflect in" above the flow of traffic and bustle below ("A Room" n. pag.). The

installation's boat-shaped design was inspired by the *Roi des Belges*, the vessel with which Joseph Conrad sailed up the Congo River in the late nineteenth century; a journey that went on to provide the setting for his famous novella *Heart of Darkness* (1899). On the boat, there was a deck and a crow's nest. Inside, the boat featured a small octagonal library, containing a selection of books written about or inspired by London. There was also a desk installed inside the crow's nest, from where one could look out over the river to the historic buildings of Bankside, to Somerset House, Waterloo Bridge, the Savoy and other iconic landmarks. The view from the boat stretched from St Paul's Cathedral to the Palace of Westminster, the Houses of Parliament and Big Ben – sights that connect this view to major national institutions, i.e. the Anglican church, the Royal family and Britain's legislative power vested into the House of Commons and – as Phillips crucially highlights (2013, cf. 41) – the unelected House of Lords.



Figure 1: 'A Room for London' (rooftop installation built by Living Architecture and designed by David Kohn Architects in collaboration with the artist Fiona Banner, 2012; © Charles Hosea)

The project resulted in a collection of thirteen essays published by Granta Books in 2013, entitled *A London Address*. In addition, podcast recordings of the essays, read by their respective writer, were published and can be accessed online (www.artangel.org.uk/a-room-for-london/a-london-address/). Moreover, ‘Sounds from a Room’, the videos of a series of live-streamed concerts by invited musicians that took place in the main living area of the boat, are accessible on the arts organization’s website (www.artangel.org.uk/a-room-for-london/sounds-from-a-room/). Likewise, ‘Hearts of Darkness’, a series of works by artists working in other genres and with other media than text or music – many of them inspired by the space’s association with Conrad, can be shared via the digital space (“Hearts of Darkness” n. pag.).

Phillips had been one of 38 international artists including British theatre director Tim Etchells, Nigerian-American writer Teju Cole, German composer Heiner Goebbels, American musician Laurie Anderson, and Belgian painter Luc Tuymans, who had been invited by Artangel to spend up to four nights in this room and create new work there. The Artangel website claims that Phillips, when he stayed in the boat-shaped installation, “wanted to challenge the iconic view that greeted him” and search for other visions of London (“Hearts of Darkness” n. pag.). In his essay “A Bend in the River” for *A London Address*, Phillips contemplates the symbolic significance and current relevance of this iconic London with regard to the culturally hybrid metropolis of 2012 (2013, cf. 42).

In the aftermath of his stay, Phillips invited Black British photographer Johnny Pitts to take up the essay’s search for “another vision of London” (Phillips 2013, 44). Their collaboration resulted in the geographical slideshow *A Bend in the River*, which contains excerpts from both Conrad’s *Heart of Darkness* and Phillips’s essay as well as photographs by Pitts and field recordings by Peter Meanwell.² As will be shown in the following, both Phillips’s

² Designed and built by Nat Buckley, this audio slideshow was originally commissioned and hosted by the digital arts agency The Space. It can currently be accessed via: <http://abendintheriver.artangel.org.uk>.

essay and the multimedia slideshow hybridize traditional notions of London purported in twentieth-century London fictions, which tend to concentrate on the city's iconic centre without mentioning its history of religious and (neo-)colonial exploitation. The essay and slideshow both question the desirability of this “familiar, hugely exportable, and in a sense, very comfortable, public face of Britain” (2013, 44), which Phillips identifies with the “idea of London and Britain” (ibid.), as it does not seem to “fit with the narrative of a twenty-first century, multicultural, multiracial, people” (2013, 41). They also challenge the canonical postcolonial London novel of the early 2000s, as epitomized by Zadie Smith's *White Teeth* and Monica Ali's *Brick Lane*. Even though the two novels each portray a radically different London, they both celebrate the ethnic and cultural diversity of the city and thus have contributed to the ‘myth of multiculturalism’ (Jacoby 1994). With their revisionist and almost ethnographic approach and their turn to – at least in the fictional realm – still largely undocumented parts of London, Phillips and Pitt's collaboration updates and corrects these earlier visions of London.

3. Caryl Phillips's London View: “A Bend in the River”

Holding that the narrative of exclusion suggested by the iconic buildings in sight “no longer really squares with the Britain that we deal with on a daily basis” (2013, 43), Phillips's essay records his attempts to account for the paradoxes of post-Windrush London and discover ‘other Londons’ that better align with Britain's multicultural and multiracial society today. To this end, Phillips makes use of intertextual references. To begin with, the essay's title alludes to V.S. Naipaul's homonymous 1979 novel about an Indian man in a town located at the bend of (another) great river in an unnamed newly independent African nation, resembling the Congo, and thus implicitly points to European colonialism and to Britain's imperial history.

Moreover, intertextual references to T.S. Eliot's long poem *The Waste Land* (1922) and Sam Selvon's novel *The Lonely Londoners* (1956) conjure two opposing visions of London.

Phillips first evokes the “gloomy ambivalence” (2013, 40) with which Eliot pictures the “Unreal City” of London by referring to a crowd, flowing over London Bridge in the “brown fog of a winter dawn” and being “undone by death” (T.S. Eliot as qtd. in Phillips 2013, 38). Eliot’s vision of London as a ‘waste land’ tends to be read as a symbol of modern fragmentation and disillusionment and as a lament expressing the damage and displacement of national identity after World War I. Selvon’s *The Lonely Londoners*, by contrast, details the life of West Indian immigrants newly arrived in post-World War II London and depicts their desire to participate in, and feel part of, the Britain of the period. At first, Phillips’s chosen quotations highlight how *The Lonely Londoners* shares with Eliot’s long poem the invocation of an ‘unreal London’. Already the first lines of novel explicitly refer to London’s ‘unrealness’ but also evoke feelings of alienation by comparing the latter to ‘some strange place on another planet’: “One grim winter evening, when it had a kind of unrealness about London, with a fog sleeping restlessly over the city and the lights showing in the blur as if is not London at all but some strange place on another planet [...]” (Selvon 1). Yet, the ‘unrealness’ of Selvon’s vision of London sharply contrasts with Eliot’s in the sense that the alienation depicted in Selvon’s novel is ascribable to Europe’s postcolonial condition rather than to the experience of modernity. This becomes particularly apparent when Selvon’s protagonist, Moses Aloetta, muses: “Oh [...] to have said: ‘I walked on Waterloo Bridge,’ ‘I rendezvoused at Charing Cross,’ ‘Piccadilly Circus is my playground,’ to say these things, to have lived these things, to have lived in the great city of London, centre of the world” (Selvon 133-134). As Phillips points out, Aloetta’s love for the colonial centre remains undiminished throughout the novel even though his desperate “clamour for ownership” (2013, 40) is continuously frustrated. Therefore, according to Phillips, compared to Eliot’s portrayal of England’s capital, Selvon’s literary representation of London rather illustrates that whilst “[l]andscapes are freighted with history and can suggest a national identity; they can also remain stubbornly standoffish and hold outsiders at bay” (ibid.).

In his own essay, Phillips seeks to modify the literary imaginings of London of both his precursors and begins to question the “grandeur, achievement, tradition” (2013, 41) and the “[e]xclusivity; privilege; power” (43) that the buildings across the river suggest as national symbols. According to Phillips, the buildings are evidence of a history “that for many is a narrative of rejection” (ibid.). Consequently, he notes a “disjuncture between the narrative on the streets and the narrative suggested by this particular view” (Phillips 2013, 41). The essay records how Phillips becomes increasingly irritated by “the suggestive rootedness, and unselfreflective confidence of th[e] buildings” he sees (2013, 44), and how he starts leaving his temporary home in search of “another vision of London” (ibid.). On the second day of his stay, he crosses the river and goes to the Embankment where he meets Yvonne, a homeless elderly Caribbean woman who has “established some sort of a home for herself on the banks of the Thames” (Phillips 2013, 42). On the third day, he leaves his lookout in order to explore the area downriver. He takes a Thames Clipper and finds the vision he is looking for in “those Londons to the east” (Phillips 2013, 45), including the “Isle of Dogs or the underdeveloped wastelands beyond Greenwich” (ibid.). These “other visions of London” (44) make Phillips feel “slightly more comfortable with [his] iconically powerful view” (45). Maintaining that they are no less representative than the iconic view he has from his rooftop boat, Phillips ends his essay as follows: “Can it really be true that not all views are equal? And if this is the case, is it possible, or even desirable, to make the narrative embedded in the view of London that is spread out before me available to everybody in Britain? Not for the first time I’m glad that Mr Conrad’s boat has come equipped with window blinds.” (ibid.) While not providing a direct answer to the questions he raises, the ending implies that Phillips indeed closes the window blinds of his residence in order to block out the iconic view.

This ending can be read in at least three different ways. Closing the blinds can, simply and first of all, be seen as a closing gesture that underlines the ending of the written piece (and

of Phillips's stay above the South Bank). It connects the ending to the beginning of the essay where Phillips reports how he opens the blinds, being rewarded with "a drama of light" (2013, 37) after his first night on the boat. Since, in Phillips's essay, writing is initiated by, and closely associated with viewing, opening and closing the blinds fulfils a dramaturgical function.

Secondly, closing the blinds can also be read as an act of refusal. Accordingly, it can mean that Phillips not only dismisses what the buildings symbolically stand for and the exclusionary narrative they suggest but also refuses the privilege of having access to the view provided by 'Mr Conrad's boat'.³ It is as if, by blocking out the view, Phillips encourages his readers and listeners to imagine other, more accepting and inclusive (narratives of) London(s) by themselves, which chime better with the polycultural present of Europe's largest capital, in which hyphenated forms of identity (Black and/vs. British) and identity models predicated on fixed origins as well as a racial rather than cultural basis have been replaced by the hybrid identities of a British-born Black and mixed-race diaspora for whom Britain simply is home (cf. Dhouid 121-123). Phillips's essay, however, does not just criticize racial and ethnic discrimination but even rejects Britishness as a "quite well gated, and not particularly flexible" (2012, 43) identity that is out of tune with everyday Britain by pointing out how this identity excludes others also on the basis of nationality, gender, class and religion: "Britain is no longer exclusively Judaeo-Christian. English is not the only language we hear daily on the streets. The monarchy is not universally respected. And the upper house of our parliament could use some serious reform." (ibid.) Looked at this way, the closing gesture continues, and contributes to, the essay's overall critical agenda.

³ In how far closing the blinds could be aligned with a figurative act of voluntary self-blinding that implicitly refers to literary precursors of this motif such as Oedipus could provide an interesting avenue of exploration. As in the case of Oedipus, self-blinding here indicates a kind of self-knowledge – in Phillips's case the knowledge of the disjunction between dominant iconic and alternative visions of London. However, the facet of self-punishment present in Oedipus' act of literal self-blinding clearly does not apply to Phillips's figurative gesture.

Similarly and thirdly, closing the blinds could also indicate that Phillips quits trying to find and conjure other, alternative Londons in the view that greets him after he has found them further eastwards. This reading would take up the notion of ‘giving up’ introduced at the beginning of the last part of his essay that begins as follows: “Yesterday I finally gave up and jumped on a Thames Clipper and headed off downriver” (Phillips 2013, 44). Then, closing the blinds might implicitly point to the need for, as well as prepare for, a further continuation of the search for ‘other Londons’ beyond ‘his’ particular bend of the river. As the following section will demonstrate, it is exactly this search that is taken up by the multimedia slideshow.

4. The Audiovisualization of Other Londons in *A Bend in the River*

Caryl Phillips and Johny Pitts’ geographical slideshow *A Bend in the River* lasts about 10 minutes. In many ways, it adopts the gesture of refusal with which Phillips’s essay ends, as the slideshow refrains from depicting the iconic view to which the essay responds. Moreover, since Phillips’s essay ends without further detailing the ‘other Londons’ down east the River Thames, Pitts’ photographs first and foremost seem to provide such alternative and in many respects more diverse ‘visions.’ Hence, the slideshow continues rather than illustrates the essay from which it has developed.

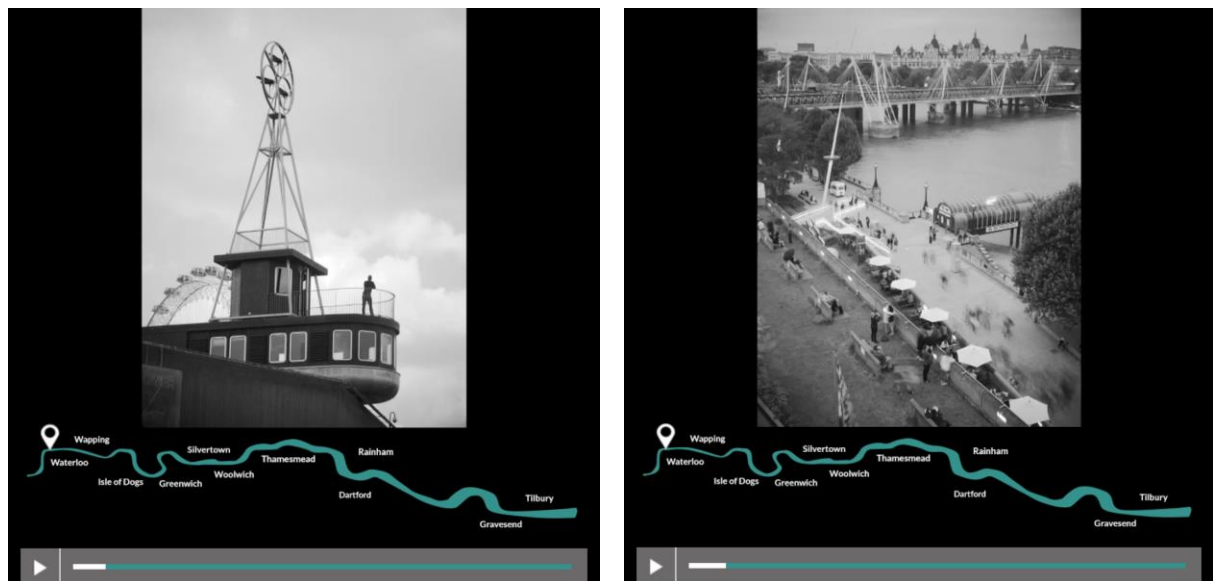


Figure 2 and 3: *A Bend in the River*, 2012 (screenshots of slides 1 and 2; © Johny Pitts)

The slideshow encompasses a total of 90 images. Most of them are snapshots of daily or leisurely activities of black or mixed-race individuals and groups. The photographs are generally taken in public spaces in the open air, in streets, playgrounds, parks, fields and on promenades next to the Thames. Only occasionally, the inside of a bus, market stalls or tunnels are pictured. We can see a joggers, adolescents playing football or basketball, a couple on a bench at the river, a girl waiting at a bus stop, a presumed father and his daughter crossing the road, people having a picnic in the park, a security man at the entrance of a Damian Hirst exhibition, a group of young black women dancing, mixed-race couples dancing, a black man sitting on a bus – in short, the pictures show black people inhabiting London's public spaces, going about their daily activities. In their totality, they evidence the contemporary multiracial, multicultural Londons to which the essay referred and, with their focus on the daily, they stake a strong claim as to the representative character of the depicted.

Only four of the 90 images of the slideshow refer to Phillips's stay in the rooftop boat above the South Bank. The first of these images shows the silhouette of a man (Phillips?) on

the deck of ‘Conrad’s boat’ (figure 2), while, in the background, London Eye evokes touristic London; the second presumably depicts the man’s view when looking down (figure 3). A detail of the first photograph is shown again at the end, providing the slideshow with a visual narrative frame (figure 5). Another photograph shows Phillips in front of a rain-stained window, marking the beginning of the second extract from his essay (figure 4). Together, these four images prompt viewers to identify Phillips as both author and speaker of the recorded text.

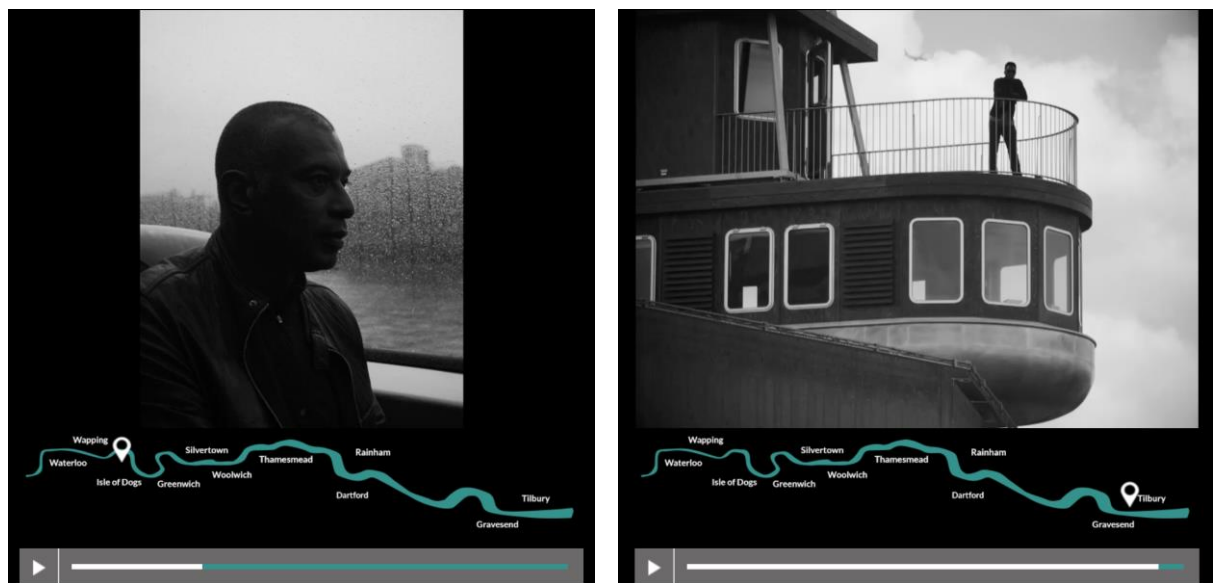


Figure 4 and 5: *A Bend in the River*, 2012 (screenshots of slides 22 and 90; © Johny Pitts)

The rest of the photographs included in the slideshow follows a spatial rather than temporal order – an observation that is underscored by the fact that evening or night shots alternate with photographs taken during the day, thus refuting chronology. As a result, the images do not add up to the visual narrative of an individual journey but hint at the slideshow’s documentary, ethnographic impetus. The spatial arrangement of the photographs traces an eastward journey – from Waterloo, passing Wapping, the Isle of Dogs, Greenwich, Silvertown, Woolwich, Thamesmead, Dartford and Gravesend, to finally arrive at Tilbury Docks, where modern multicultural Britain purportedly began when the first West Indian immigrants arrived on board

the Empire Windrush in 1948. The explorative character of this journey is reminiscent of Phillips's older essay *The European Tribe* (1987), the result of his year-long travel across Europe, which also inspired Pitts' own journey through Europe informing his "An Afropean Travel Narrative" (2014) as well as the ensuing photographic travelogue *Afropean: Notes from Black Europe* (2019).⁴

As Yvonne Reddick argues (cf. 40), Phillips and Pitts' journey downriver into London's multicultural areas and out towards the sea-routes that connect the metropolis to its former colonies updates colonial expeditions of the past, directed upriver or inland. As an archetype of European exploration, these latter journeys haunt the colonial and postcolonial writing of writers such as V.S. Naipaul, Chinua Achebe and Joseph Conrad. Drawing on these intertexts, the journey upriver is a recurrent motif in Phillips's oeuvre and can be found in the first section of his novel *Crossing the River* (1993) as well as in his essays on Chinua Achebe and Sierra Leone in *Colour Me English* (2011). While in Conrad's *Heart of Darkness*, according to Reddick, "Charlie Marlow's journey from the River Congo to the Thames highlights the uneasy link between a 'modern' London on the banks of the Thames and a supposedly primordial Congo River" (36), *A Bend in the River* maps this journey entirely onto the Thames and contrasts the metropolis' post-millennial centre with the racially mixed and less developed Londons downriver. Phillips and Pitts, however, do not just "revise Conrad's unsettling juxtaposition of Thames and Congo" (Reddick 40), but also underscore the "gross inequalities" (ibid.) that characterize the British capital "by showing monuments to capitalist domination alongside some scenes of profound inequality" (ibid.). Thus, the slideshow exposes what Phillips's essay merely implied, namely that both London's iconic buildings as well as its

⁴ Cf. also Pitts (2017) on Phillips's influence on his artistic work and career.

current inequalities, perpetuated by uneven capitalist development along racial divisions, “are legacies of Britain’s colonial past” (ibid.).

In the following, building on Reddick’s findings, this article will complement her exploration of postcolonial intertexts with an intermedial analysis of the slideshow’s aesthetics, which Reddick’s essay left largely unexplored. The slideshow uses several representational strategies in order to achieve a distinctly documentary quality and to convince viewers of the authenticity of both photographs and sounds, and – by implication – of the Black experience they record. While Pitts’ choice of black-and-white photography already contributes to this quality, the composition and especially his way of framing the photographs is equally significant. As shown in the examples below (cf. figures 9 to 12), groups and individuals often look into the camera, thereby acknowledging Pitts’ presence as a photographer. The photographs thus resemble self-presentations, which Pitts merely records. This authenticates the photographs as ‘documents’ and, at the same time, brings the agency of the depicted people to the fore, conferring an empowering quality to the photographs. As a result, Pitts’ photographs do not just continue to question the exclusionary narrative as Phillips’s essay did. Rather, they indicate the narrative’s lack of validity and representativeness by depicting Black Londoners in a way that indicates belonging. In other words, Pitts does not show “countless numbers of Moses Aleottas” (Phillips 2013, 42), but confident Afro-Britons at ease with and at home in their urban environment.



Figure 6 to 9: *A Bend in the River*, 2012 (screenshots of slides 15, 57, 60, 82; © Johny Pitts)

Other authenticating strategies pertain to the level of sound as well as to the overall layout of the slideshow. On the audio track, Meanwell's voice remains absent, creating the impression that his recordings for *A Bend in the River* are unmediated. The inclusion of a graphic representation of the meandering Thames at the bottom of the slideshow, which also features the names of the riverside areas, as well as the addition of a location tag which identifies where the photographs were taken, provide a geographical specificity that authenticates and strengthens the slideshow's overall documentary character. The latter forms a sharp contrast not only with the detached iconicity of the buildings and the exclusionary narrative they evoke, but also with the fictional intertexts by Conrad, Eliot and Selvon to which Phillips's essay

refers. By underlining the representativeness of the photographic visions of other Londons, the slideshow's documentary aesthetic is instrumental in corroborating Phillips's claim that the narrative suggested by the buildings is out of synch with everyday London.

Throughout the slideshow, images rarely illustrate Phillips's spoken text in a direct manner. A case in point is the passage when, on the audio track, Phillips contrasts the narrative suggested by the view from above the South Bank with that of the people on the streets (2013, cf. 41, and figure 2 above). Simultaneously, the photographs start focussing on individuals, who can be seen walking along or standing at the end of riverside promenades and who could be seen to represent the people on the streets referred to on the audio track, while in the background houses come into view (cf. figures 10 to 12).

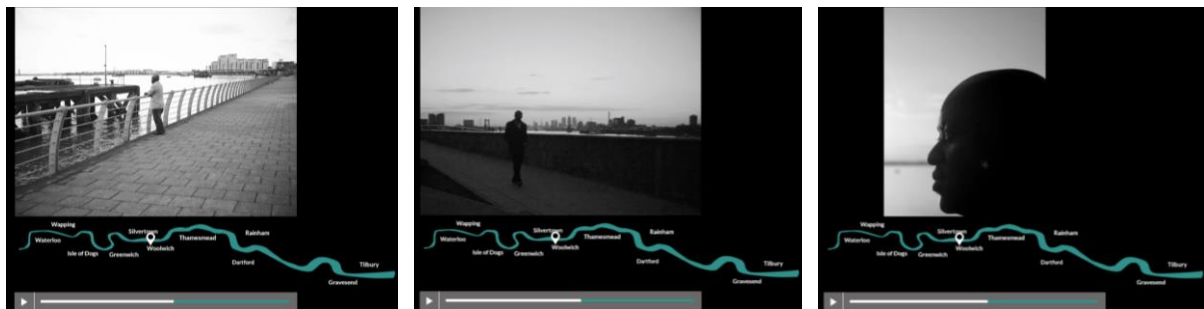


Figure 10 to 12: *A Bend in the River*, 2012 (screenshots of slides 43-45; © Johny Pitts)

Another such instance is the section accompanying slides 65 to 78. Here Phillips speaks of “the astonishing array of modern flats around the newly revamped Isle of Dogs”, the “Dubai-like spectacle of Canary Wharf” and “the glory of Greenwich Palace” (2013, 44), while the photographs show concrete council estates, unkempt pavements and a derelict footbridge in the area of Thamesmead, before giving way to a grazing white pony and a path leading through grassland on top of a dyke in Dartford. Yet, as in the previous example, where an earlier slide had already presented the view from above the boat, viewers here too may remember that earlier slides (notably 26, 28, 35 and 41) had already shown Canary Wharf. In short, one could say

that, even though the images do not simultaneously illustrate the spoken text in the narrower sense, they do provide manifold reverberations. As Reddick holds, “Phillips and Pitts map not only Conrad’s Congo, but Naipaul’s Congo, onto London” (39) by showing “that urban decay and uneven development” (ibid.) do not solely pertain to African locations but “exist alongside London’s imperial monuments” (ibid.). The images in particular concretize the more abstract revisionist stance of the essay by audiovisually displacing iconic London/Britain and its narrative of exclusion with alternative and, as the slideshow’s documentary aesthetic underlines, more accurate views of London which draw viewers’ attention to the variety of Black individuals and communities in the London areas east of the Southbank.

The field recordings gathered by Meanwell from the 30-mile stretch of the Thames between Waterloo and Tilbury, too, reverberate with the spoken texts without directly illustrating them. In addition, just like the regular change of photographs on the visual plane, the soundtrack structures the slideshow aurally. The repetition of a resonating gong-sound as well as recurring atmospheric background sounds (e.g. lapping waves, industrial noise, voices, and a ship horn) that are captured by the field recordings provide the slideshow with a rhythmic quality. The lapping of waves, with which the soundtrack begins, and the blowing of the ship horn are evocative of the conjunction of the sea or rivers and slavery in Phillips’s work, i.e. of what Wendy Knepper has aptly called his “seascapes of the imaginary” (213).

The soundtrack also records voices. They, however, are only audible once the journey has left the Bankside and coincide with the group of black men on slide 15 (see figure 6 above). This shows that the soundtrack, just like the images, participates in the search for alternative, multiracial and multicultural Londons. Yet, just as the images do not directly match the text, the sounds are not linked to particular images of people. Rather, the recorded voices – including the shorter and the few longer snippets we can hear distinctly, in which someone is giving instructions or maintaining that, ‘near the riverside, one is closer to God’ – in themselves

present additional *audio*-visions of ‘other Londons’. By forming only loose connections, text, image and sound retain their independence and, at the same time, relate to and complement one another in the way of three independent journeys in search of ‘other Londons’. These three journeys have in common that they address the “vexing issues of British identity and exclusion” (Phillips 2013, 44) by focussing on the ‘daily reality’ of post-Windrush generations in the greater London area. But how does their common contemporary focus relate to the excerpts from Conrad’s *Heart of Darkness*, i.e. to a novella published in 1899 when criticism of imperialism was still scarce?

On the slideshow’s audio track, excerpts from Phillips’s recording of his essay alternate with quotations from Conrad’s *Heart of Darkness*, read aloud by Pitts in a Northern accent. Usually, excerpts from the two texts are combined on the basis of a shared motif – be it the idea of a journey, past colonial exploitation or references to light and darkness. The quotations mostly follow the order of the original texts by Conrad and Phillips and strengthen the sense of a journey that the photographs and sound recordings convey. The intertextual dialogue between the two texts itself can be described as a literary journey into the fictional legacy of the river and its close connection to Britain’s colonial history.

The first excerpt on the audio track consists of a quotation from the frame narrative of Conrad’s novella and fades in on the sixth photograph. In this passage, the first-person narrator, a sailor on board the *Nellie* – a ship at anchor on the eastern Thames – contemplates on the ‘great history’ of sea-fared conquest undertaken from London as he and his fellow sailors are waiting for the fog to lift, which would enable them to continue their journey inland:

Hunters for gold or pursuers of fame, they all had gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of a spark from the sacred fire. What greatness had not floated on the ebb of that river into the mystery of an unknown earth!... The dreams of men, the seed of commonwealths, the germs of empires. (Conrad 5; as qtd. in *A Bend in the River*, read by Pitts)

The quoted passage introduces the River Thames as a location ('that stream') but also contemplates its multi-layered history. In his essay, Phillips assumes a position that resembles that of Conrad's frame narrator by casting himself as a witness to the "history emerging from [the river's] impenetrable depths" (Phillips 2013, 40). In the passage accompanying slides 29 to 32, Phillips connects the "visions of Romans sailing up the Thames" (ibid.), already invoked by the frame narrator of Conrad's novella (cf. Conrad 5-6), with the latter's late nineteenth-century setting as well as with "contemporary images of immigrants sailing up the river and disembarking at Tilbury Docks" (Phillips 2013, 40). Hence, in both *Heart of Darkness* and in *A Bend in the River*, the presence of the flowing river triggers memories of Britain's colonial history.

In *A Bend in the River*, the quotation from *Heart of Darkness* introduces the motif of the journey. At the same time, the passage also clearly invokes London as colonial centre. By celebrating the greatness of (colonial) conquests ('What greatness'), it voices the very historical narrative that Phillips's essay sets out to counterpoint as well as complement by showing its continued impact on the postcolonial Britain of today. Thus, the coupling and juxtaposition of texts in the slideshow serves to confront the historical narrative voiced by Conrad's frame narrator with its postcolonial counter-narrative, introduced and further fleshed out by Phillips in the course of his essay and equally present in the references to Selvon that follow the above-quoted Conradian passage. That the montage of texts highlights contrasts and continuities becomes apparent upon close inspection of the passage from Phillips's essay that succeeds Pitts' reading from Conrad's *Heart of Darkness*.

And then I was rewarded with the drama of light crashing through the flimsy blinds and the dramatic announcement of a new day. I crawled out of bed and took in an extraordinary vista. A 180 degree view of London as she curves around the graceful bend in the river at the heart of the city. (Phillips 2013, 37)

In this passage, a contrast ensues from the fact that Conrad's boat grants a panoptical view to a postcolonial subject (Phillips) and thus reverses institutionalized structures of observing and being observed. Moreover, by referring to the 'drama of light' at the dawn of a new day, this passage also contrasts with the fog that envelops the *Nellie* in the previously quoted passage as well as with the motif of 'darkness' pervading the novella. At the same time, however, the passage underlines continuities between Phillips's essay and Conrad's novella, by referring not to a city 'centre' but to 'the *heart* of the city'.⁵

Later quotations from Conrad's novella, read out by Pitts, revisit the theme of the journey and strengthen the impression that Charlie Marlow's journey up the Congo River is paralleled with that of the photographer downriver along the Thames. This can be seen, for instance, in the second extract from the novella (accompanying slides 40 to 43), which is taken from the frame narrative but voiced by Marlow:

to understand the effect of it on me you ought to know how I got out there, what I saw, how I went up that river to the place where I first met the poor chap. It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience. It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me—and into my thoughts. It was somber enough, too—and pitiful—not extraordinary in any way—not very clear either. No, not very clear. And yet it seemed to throw a kind of light. (Conrad 7; as qtd. in *A Bend in the River*, read by Johnny Pitts)

Here, enabled through the shared sense of a journey and the evocative first-person narrative, the intermedial layering of Pitts' reading of Conrad's novella connects parallel but ultimately discordant texts and images. This technique is instrumental in mapping the two spatially and

⁵ A similar tension between contrast and continuity, identification and disidentification in relation to the colonial master narrative of London that Conrad's frame narrator refers to characterises Selvon's *The Lonely Londoners* and comes to the fore in Phillips's paraphrase of the novel's ending which accompanies slides 22 to 26 of the slideshow: "Moses Aloett[a] finds himself, at the end of the novel, standing [...] gloriously still on the banks of the Thames knowing that he can't help but love this city that has effectively rejected him and his kind, and somewhat ironically he comforts himself by lovingly recollecting London's iconic images and locales" (Phillips 2013, 39).

temporally far-flung locations of the Congo River and the Thames onto one another (cf. Reddick 36).

Yet, while the slideshow, as has been demonstrated, largely refrains from using the photographs as a means to directly illustrate the recorded texts, its final section forms a striking exception to this rule. In the closing section, Pitts recites the novella's three final sentences where Conrad's frame narrator notices "a black bank of clouds" and an "overcast sky" into which the river seems to lead and which he compares to "the heart of an immense darkness" (Conrad 77). And, indeed, the slideshow's penultimate slide shows just that: a cloudy sky above a broadened Thames (at Tilbury). A sense of closure and resolution emerges from the exceptional coincidence of text and image. A significant contrast between text and image, however, still remains: While Marlow's musings summon a journey into an unknown darkness, the sky in Pitts' photograph is punctured by dramatic rays of light breaking through the clouds. The photograph visually renders the "drama of light" (Phillips 2013, 37) that Phillips evoked at the beginning of his essay, thus heightening the sense of closure pervading this passage. At the same time, the photograph's interplay between light and darkness differs distinctly from their binary opposition in Conrad's novel. Instead, it accords with the slideshow's critical agenda, i.e. to challenge the homogenized, nationalized, racialized idea of London through visions of multicultural and multiracial Londons. Having – now metaphorically speaking – shed light on how the imperial exploration of (African) darkness continues to affect present-day London, the slideshow returns to Conrad's boat and again shows the silhouette of a man (Phillips) standing on the deck (see figure 5 above). From this final visual cross reference a strong sense of closure emanates which clearly marks the slideshow's ending.

Given the limited number of short passages that Phillips and Pitts chose to recite from *Heart of Darkness*, one cannot help but notice how their selection – which includes Marlow's oft-quoted statement: "The conquest of the earth, which mostly means taking it away from those

who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much” (Conrad 7) – accentuates the novella’s anti-colonial stance by concentrating on the frame narrative in which Marlow discloses to his fellow sailors the disturbing impact of his travels as a young man. This is particularly noteworthy if one thinks of Chinua Achebe’s well-known accusation that Conrad perpetuated racist attitudes by relegating African characters to the novella’s background (cf. Achebe). In an account of his conversation with Achebe in a 2003 essay published in *The Guardian*, Phillips had already disclosed his opposite take on the Conrad novella, i.e. his acceptance that – in line with the times in which the writer was living (2011, cf. 203) – “Conrad’s eloquent denunciation of colonisation” (206) comes at the price of ‘recycling’ the “racist notions of the ‘dark’ continent and her people” (207). Whereas Achebe is unwilling to pay this price and therefore finds fault with Conrad’s lack of artistic vision, the slideshow continues Phillips’s appreciation of Conrad’s novella, which – as Reddick shows in her exploration of Conradian intertexts in Phillips’s work – has greatly impacted and inspired Phillips’s writing, even though, after his conversation with Achebe, Phillips’s position also simultaneously shifted towards a greater understanding of the latter (cf. Reddick 2016, 37).

Summing up, the slideshow does not just confront iconic London, and the historical preconceptions it calls to mind, with ‘other’ Londons east of the centre. It also challenges and replaces the symbolic and imaginary spaces evoked in the slideshow’s literary intertexts by Conrad, Eliot and Selvon with the contemporary spaces that the slideshow documents through both image and sound. In contrast to Conrad, whose novella ultimately remains focussed on (a critique of) the colonial centre, Phillips, Pitts and their collaborators go beyond such a critique by making a showcase of, and celebrating, Britain’s contemporary multicultural society. By linking symbolic, imaginary and documentary dimensions of space, the slideshow represents more than a mere photographic extension of Phillips’s critical essay. Rather, the slideshow’s

use of different expressive media contributes to bringing the multi-layered experience of being Black in London to the fore, inviting its viewers to venture beyond the Southbank's particular bend in the river and to update their visions of London accordingly.

5. Conclusion: Displacing the Centre

A Bend in the River thus does not only hybridize received notions of London as white colonial centre, as Sam Selvon's *The Lonely Londoners* and other postcolonial London novels already did, but it displaces the centre. In other words, rather than rehashing the ongoing privileging of the European colonial metropolitan centre as a node that continues to determine postcolonial relations of centre and periphery, the slideshow locates the 'real' Britain outside of London's historic, economic and touristic centre but refuses to conceptualize the location as 'peripheral'. Instead, as the intermedial focus of the analysis has revealed, the different audio and visual elements, both text- and non-text-based, play a central role in staking a claim as to the representative character of the 'other visions' of London that the slideshow depicts.

Moreover, according to Phillips, questioning the iconic view and the exclusionary narrative for which it stands and searching for 'other Londons' does not just reconfigure London and Britain in the twenty-first century; it also poses the question of whether (or not) participation and inclusion into the master narrative of this postcolonial nation, and of Europe at large, are even desirable goals (cf. Phillips 2013, 45). Hence, *A Bend in the River* and *The European Tribe* do not just share a revisionist stance and contribute to the process of "wrestl[ing] Europe's face around so that she might be forced to stare in the mirror" (Phillips 2014, 7), they also both express a sceptical attitude, namely the adamant reluctance to "engag[e] with the cultural bravado of a Eurocentric past", as Phillips writes in his 2014 essay revisiting *The European Tribe* (4-5). In this way, both works also contribute to provincializing Europe in the sense of Dipesh Chakrabarty (2007). Therefore, and despite the increased visibility of non-

white people in London as well as in Europe, the question remains what will become of the revisionist project, and if/how it will possibly change, in a multipolar world in which London and Europe no longer are the centre but at best participate in a network of global connections.

Works Cited

- Achebe, Chinua. "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*." 1977. In: Joseph Conrad. *Heart of Darkness*. A Norton Critical Edition. Ed. by Paul B. Armstrong. New York/London: W.W. Norton & Company, 2006. 336-349.
- A London Address: The Artangel Essays*. London: Granta, 2013.
- "A Room for London." 2012. n. pag. Website.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. 2000. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. A Norton Critical Edition. Ed. by Paul B. Armstrong. New York/London: W.W. Norton & Company, 2006.
- Dhouib, Jawhar Ahmed. 2014. "Textual Transformations in Contemporary Black Writing in Britain." *Advances in Language and Literary Studies* 5.2 (2014): 120-126.
- "Hearts of Darkness." 2012. n. pag. Website.
- Jacoby, Russell. "The Myth of Multiculturalism." *New Left Review* 208.1 (1994): 121-126.
- Knepper, Wendy. "Caryl Phillips's Seascapes of the Imaginary." *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Ed. by Bénédicte Ledent & Daria Tunca. Amsterdam: Rodopi, 2012. 213-233.
- McLeod, John. *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*. London/New York: Routledge, 2004.
- Perfect, Michael. *Contemporary Fictions of Multiculturalism: Diversity and the Millennial London Novel*. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- Phillips, Caryl. *The European Tribe*. 1987. London: Faber & Faber, 1999.
- _____. "Chinua Achebe: Out of Africa (2003)." *Colour Me English: Selected Essays*. London: Harvill Secker, 2011. 197-207. [originally published in *The Guardian* 22 Feb. 2003: n. pag.]
- _____. "A Bend in the River." *A London Address: The Artangel Essays*. London: Granta, 2013. 35-45.

____. "Revisiting *The European Tribe*." *Wasafiri* 29.3 (2014): 4-7.

____, and Johny Pitts. *A Bend in the River*. 2012. Multimedia digital slideshow.

Pitts, Johny. "An Afropean Narrative." *Transition* 113, special issue "What is Africa to me now?", ed. by Bénédicte Ledent & Daria Tunca (2014): 44-51

____. "Daffodils: A Meeting with Caryl Phillips." *ariel: a review of international english literature* 48.3-4 (2017): 37-47.

____. *Afropean: Notes from Black Europe*. London: Penguin, 2019.

Pleßke, Nora. *The Intelligible Metropolis: Urban Mentality in Contemporary London Novels*. Bielefeld: transcript, 2014.

Reddick, Yvonne. "'This was a Conradian world that I was entering': Colonial and Postcolonial River-Journeys beyond the Black Atlantic in Caryl Phillips's Work." *Wasafiri* 31.3 (2016): 34-41.

Selvon, Sam. *The Lonely Londoners*. 1956. London: Penguin, 2006.

Screening the City

De filmregisseur als archivaris

Peter VAN GOETHEM

Brussel Gefilmde Stad

Ter gelegenheid van de 25e verjaardag van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest gaf het Koninklijk Belgisch Filmarchief Cinematek in 2014 de dvd *Brussel gefilmde stad* uit. De ruime selectie aan archieffilms op deze dvd vangt aan met de allervroegste beelden van de stad gemaakt door cameraman Alexandre Promio in 1897 in opdracht van de firma Lumière en overspant haast de hele twintigste eeuw. De selectiekeuze van de redactie had dan ook tot doel een representatief beeld te geven van de geschiedenis van Brussel doorheen de afgelopen honderd jaar. Voor de voorbereiding van deze dvd consulteerde ik als lid van de meerkoppige redactie, gedurende twee jaar, het filmdepot van de Cinematek te Elsene. Daar heb ik het gros van archieffilms over Brussel geëvisionéerd. Niet al het archiefmateriaal is gerestaureerd of raadpleegbaar, maar het reeds ontsloten en beschreven Brussels filmisch geheugen bevat 1.268 hoofdzakelijk non-fictionele films die inhoudelijk direct of indirect met Brussel te maken hebben. Naast avant-garde experimenten (8 films), gefilmd spektakel (8 films), reclamefilms (11 films) en amateuropnames (20 films), gaat het hierbij vooral om reportages (135 films) en journalistieke producties (531 films), onderwijs- (65 films), propaganda- (86 films), documentaire- (288 films) en opdrachtfilms van overheidsdiensten en bedrijven die informatie of inzicht verschaffen in de betreffende diensten of producten (116 films). De overgrote meerderheid van deze audiovisuele producties werd gerealiseerd in de periode dat de moderniteit van Brussel hoogtij vierde, van de jaren twintig tot en met de jaren zeventig van de twintigste eeuw.

Om zich van die ontwikkeling van het Brusselse stadslandschap een voorstelling te vormen, maakte ik voor de dvd, samen met de redactie, een uiteindelijke selectie van 21 archieffilms waaronder films van bekende Belgische amateur- en professionele documentairemakers zoals Jean Harlez (1924) en Charles Dekeukeleire (1905-1971). De diverse filmmakers hebben het stadslandschap van Brussel vaak geportretteerd. Hun films bieden een blik op een periode van grote veranderingen, vanaf het ontstaan van Brussel als moderne grootstad aan het einde van de negentiende eeuw tot internationale metropool. De selectie en indeling van het archiefmateriaal gebeurde volgens drie sociaal-politieke brede tendensen die de transitie en transformatie van Brussel in de greep van de snelle twintigste eeuw weergeven: modernisering, internationalisering en Europeanisering. Elk van deze fases zijn bepalend voor het stedelijke, politieke en sociale weefsel van Brussel en maken van Brussel de metropool die we vandaag kennen. De dvd legt een verband tussen deze fases aan de hand van films die historische feiten en actuele sociale verschijnselen zoals de fragmentering van de stad, de vervreemding bij haar bewoners en bezoekers, de opkomst en ondergang van het vooruitgangsoptimisme zichtbaar maken.¹

In een tweede fase ging ik als onderzoeker-filmregisseur de uitdaging aan om uit dezelfde audiovisuele database van en over Brussel, archiefmateriaal te selecteren en te hergebruiken om haar geschiedenis artistiek te herinterpreteren in de found footage film *Night has come* (2018).

Als redacteur/archivaris voor de dvd *Brussel gefilmde stad* maakte ik een selectie die het Brussels verleden zowel historisch als esthetisch illustreert. Als onderzoeker en filmmaker van de film *Night Has Come* maakte ik gebruik van found footage beeldtechnieken zoals herhaling, flashback, voice over en samplen, met het doel de oorspronkelijke betekenis te verlaten en nieuwe

¹ Voor meer informatie over de filmische representatie van Brussel doorheen de twintigste eeuw zie: Van Goethem 2018 en de dvd *Brussel Gefilmde Stad* (Cinamatek Brussel 2018).

betekenissen te genereren gebaseerd op een zelfgeschreven script. Bij de selectie van films voor de dvd stelde ik me eerder terughoudend op door dienstbaar te zijn aan het historische materiaal over de stad Brussel zelf en het naar historische waarde en kennis te representeren. Voor de film werd het Brusselse bronnenmateriaal aan een ondervraging onderworpen door het filmmateriaal af te stoffen, of zoals een archeoloog langzaam uit te graven, van ballast te ontdoen en zoekend en tastend proberen te achterhalen welke mogelijke en verborgen betekenissen de beelden buiten hun historische context nog bevatten of kunnen oproepen.

In deze bijdrage zal ik deze twee rollen met elkaar in verband brengen als twee schijnbaar tegengestelde maar sterk met elkaar verbonden vormen van omgang met het historische filmbronnen. Tegelijkertijd laat het mij toe een reflectie te beiden op de functie van het archief en het (culturele) geheugen.

Found footage

De gemene deler van found footage films bestaat uit het hergebruiken en het in een nieuwe context plaatsen van bestaand audiovisueel materiaal². Hierdoor onderscheidt het found footage filmgenre zich van andere audiovisuele genres zoals documentaire en journalistiek die gebruik maken van bestaande beelden als een vorm van bewijsvoering of ter illustratie. Hier hangt de objectiviteit en de waarheid van het verhaal van de oorspronkelijke context doorgaans af van de beelden.

² Doorheen de filmgeschiedenis kent het hergebruiken en bewerken van bestaande beelden en geluiden zeer verschillende artistieke interpretaties: van surrealistische experimentele korte films zoals *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936) tot films zoals *Lyrisch nitraat* (Peter Delpout, 1991) en *Decasia* (Bill Morrison, 2001) die de schoonheid van het vervallen archiefmateriaal verbeelden. Aan de andere kant bieden mediamakers zoals Jayne Loader, Kevin en Pierce Rafferty (*Atomic café*, 1982), Craig Baldwin (*Tribulation 99*, 1992) en Johan Grimonprez (*Dial H-I-S-T-O-R-Y*, 1997) in hun op mediabeelden gebaseerde films, kritisch weerstand tegen de beeldvoering van de dominante communicatiemedia. Een andere aanpak vinden we terug in films zoals *Dead Men Don't Wear Plaid* (Carl Reiner, 1982) die opgebouwd zijn uit fragmenten van fictiefilms. Tenslotte gebruiken films zoals *Free fall* (Péter Forgács, 1996), *The Maelstrom: A Family Chronicle* (Péter Forgács, 1997), *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003) en *The Windmill Movie* (Alexander Olch, 2008) amateurfilms om het verleden tastbaar te maken door het (na)vertellen van levensverhalen.

Als genre raakt de found footage film aan de essentie van een veel bredere – en op het eerste gezicht niet gerelateerde – praktijk van filmarchivering (Fossatti 178). Daarin staat het verzamelen, bewaren en presenteren van filmerfgoed centraal, vaak met als doel de films te restaureren en ze naar nieuwe media zoals digitale dragers te kopiëren om ze geschikt te maken voor vertoning. Filmarchivering gaat ook over het tonen van films in een nieuwe context. Projecties van archief films gebeuren in bioscopen, in musea of andere openbare ruimtes. Ook via tv-uitzendingen, dvd's, online platforms en mobiele schermtoestellen wordt het filmisch erfgoed ontsloten, levend gehouden en geactiveerd. Los van de verschillende wijzen waarop een filmarchief zijn collectie tot leven brengt en op een eigentijdse manier presenteert, blijft het trouw aan het origineel, zowel vanuit historisch als vanuit esthetisch oogpunt. Maar hoe trouw een filmarchivaris ook probeert te zijn, de restauratie en de digitale presentatie van filmerfgoed impliceert steeds een decontextualisering. Wanneer een kopie van een archief film geprojecteerd wordt met een ander technologisch apparaat dan het originele en in een andere tijd, fungeert de film niet meer als rechtstreekse bron. De materialiteit van het filmdocument, het feit dat het gaat om een bepaalde manier van vastleggen of afbeelden maakt volgens Marie-Anne Chabin daarenboven dat archieven een vertekend beeld van de werkelijkheid laten zien en dat is onvermijdelijk (De Jong 13). De praktijk van de filmregisseur en de filmarchivaris in het selecteren en opnieuw representeren van audiovisueel archiefmateriaal, raakt elkaar doordat ze het archiefmateriaal in zekere zin decontextualiseren.

Raymond Devauxs familiefilms

Tijdens het visioneren van het Brusselse archiefmateriaal van de Cinematek, eisten de familiefilms van de amateurfilmer Raymond Devaux een belangrijke rol op. Hoewel ze tot de filmcanon van

Brussel behoren, vielen Devauxs familiefilms buiten de kerncollectie en uiteindelijke selectie voor de dvd *Brussel gefilmde stad* omdat hun audiovisuele stempel slechts een voetnoot is in het verleden van Brussel. Devauxs films tonen beelden uit het privéleven van een doorsnee burgerfamilie: gezinsuitstappen, familiefeesten, communiefeesten en bruiloften. Het zijn alledaagse gebeurtenissen die door de camera als persoonlijke herinneringen werden vastgelegd. Ze representeren een privégeschiedenis eerder dan dat ze representatief zijn in de constructie van de publieke geschiedenis van Brussel. Door hun herkenbaarheid trekken Devauxs films het verleden over het heden heen. Ze zijn tijdloos en universeel. Bijna ieder van ons herkent er zich in en kan zich identificeren met de hoofdpersonages. Alsof de beelden representaties zijn van een soort leven waar we allemaal deelgenoot van zijn.³ Dit komt ook omdat de films de waarheidsillusie instandhouden, omdat we als kijker het verleden in deze beelden willen geloven en de authenticiteit ervan willen accepteren.

Als onderzoeker-archivaris stootte ik in dit dvd-project op een grens die door het opzet van het project werd bepaald. De doelstelling om een voorstelling te maken van de ontwikkeling van het Brusselse stadslandschap doorheen de twintigste eeuw, die de kennis en het begrip van het verleden bij de kijker bevordert en verdiept, ging voorbij aan de persoonlijke kenmerken en visies van individuele films zoals Devauxs familieopnames. Aangezien zijn films niet tot de kerncollectie van de dvd behoorden en het geselecteerde historische archiefmateriaal voor de dvd een momentopname in tijd is die vooral de keuze van de archiefvormer reflecteert, vormden Devauxs familieopnames een uitdaging voor de archiveringspraktijk van het filmarchief betreffende de

³ De Hongaarse filmmaker Péter Forgács, die veelvuldig gebruik maakt van *home movies*, bekende eens dat hij na elk project het gevoel had dat de amateurfilm makers hun herinneringen even met hem gedeeld hadden: “Dit soort familiefilmpjes is bij mijn weten de beste manier om in het verleden te kruipen”, aldus Forgács en hij voegde daaraan toe: “Stel je voor dat er filmpjes uit de zeventiende eeuw zouden bestaan!” (Van Gelder).

omgang met haar filmcollectie over Brussel. Een centrale vraag aan het filmarchief betreft de omgang met haar geheugen. Als archieven het geheugen van een samenleving zijn om wiens geheugen gaat het dan eigenlijk? (De Jong 13-14) Het archief kan het audiovisueel geheugen van Brussel levend houden of activeren. Maar het filmarchief kan geheugenverlies ook in de hand werken door het te verzegelen waardoor het filmmateriaal geen kans krijgt herinnerd te worden. Het werpt de vraag op of iets historische waarde heeft en daarom gearchiveerd wordt of krijgt iets pas waarde net omdat het gearchiveerd wordt? Dit betekent dat de kracht van de herinnering aan een stad zoals Brussel in het filmarchief zelf verzegeld ligt en het filmarchief een belangrijke rol speelt in het faciliteren van dit herinneringsproces.

Als filmmaker kon ik in mijn artistiek onderzoek de grenzen van het filmisch verleden van Brussel aftasten en naar een alternatieve ontsluiting zoeken van het Brusselse archiefmateriaal. Hierbij ben ik vertrokken vanuit het idee dat het filmisch verleden altijd een verleden is waarop persoonlijke en historische tijd samenkomen en waar ‘persoonlijke, sociale en politieke contexten elkaar raken en de betekenis van het verleden mee bepalen’ (Rosenstone 1995: 64). Zoals de praktijk van de filmarchivaris me als filmmaker heeft uitgedaagd in de zoektocht naar archieffilms waar de traditionele archiefpraktijk vaak op haar grenzen stuit, daagde de filmmaker op zijn beurt de filmarchivaris uit door de institutionele rol van archieven bij het bewaren, ontsluiten en beschrijven van de filmgeschiedenis te bevragen.

De archieffilms over Brussel in Cinematek zijn een bron van kennis over het verleden. De toegevoegde waarde van Devauxs films als historische bronnen in mijn film ligt echter niet in hun bewijswaarde van historische gebeurtenissen, maar in hun geheugenwaarde. Door het dagelijkse leven te inventariseren, leggen Devauxs films de herinnering aan het dagelijkse leven vast en transformeren ze herinneringen in persoonlijke feiten. De familiefilms vormen hierdoor een

uitdaging op wat Paula Amad de positivistische archiveringsimpuls noemt. In haar boek *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète* (Amad 2010) interpreteert ze het ontstaan van de cinematografie als een uitdaging voor het op tekst gebaseerde archief in haar streven naar orde, samenhang en objectiviteit. Op film kon het heden bewaard worden voor later ten behoeve van de wetenschap of van het onderwijs: “Zoals de Franse bankier Albert Kahn die wereldwijd opnamen liet maken voor zijn ‘archief van de planeet’. En vaders die de camera gebruikten om hun gezinnen vast te leggen.” (Aasman 49)

Amad beschrijft hoe deze hoeveelheid aan beeldinformatie de (on)mogelijkheid met zich meebrengt daarin nog orde te scheppen. Fragmentatie, onvoorspelbaarheid en onoverzichtelijkheid worden noodzakelijkerwijs geaccepteerde kenmerken van het archief. Deze counter-archivalische kenmerken hebben bij het archiveren niet meteen een ‘utilitaristisch of bewijzend doel, maar bestaan slechts om te worden vergeten, door hun focus op het incidentele, het dagelijkse, de niet-essentiële informatie’ (Horak). Voor Amad staat het counter-archief waar de familiefilms van Devaux toe behoren niet buiten de inventaris, maar ze kunnen wel een alternatieve ontsluiting van het archief bevorderen. Ze bieden een ander perspectief op het fenomeen geheugen en de constructie van de geschiedenis in de opvatting dat een historische gebeurtenis vanuit meerdere invalshoeken bekeken kan worden.

Night has come

De film *Night has come* maakt gebruik van het amateurmateriaal van Devaux, afgewisseld met footage van historische gebeurtenissen van Brussel. Vanuit de verbeelde historische werkelijkheid van de stad, plaatst de film de geselecteerde archiefbeelden in een nieuw fictief verhaal op basis van een zelfgeschreven filmscript. De fragmenten over Brussel werden allereerst

gedecontextualiseerd: ze zijn losgezongen van hun oorspronkelijke bron, maar ook losgezongen uit hun tijd en specifieke historische esthetiek. Tegelijkertijd blijven in de beelden de herinnering aan het bronnenmateriaal zichtbaar. De toeschouwer pendelt tussen kennis van de bron en het nieuwe gebruik, het nieuwe verhaal.

Night has come vertrekt van de persoonlijke zoektocht van een fictief hoofdpersoonage naar zichzelf en naar zijn verleden. Dit hoofdpersoonage is een anonieme oude man die als patiënt verblijft in een sanatorium op een niet nader te bepalen plaats. Hij lijdt aan een vorm van amnesie als gevolg van een virus. Meer en meer mensen worden besmet en de *Night* dreigt, een dystopische periode voor de mensheid waarin collectieve amnesie heerst en het verleden afbrokkelt door het onvermogen van de mensen om nog herinneringen te kunnen produceren.

De overheid grijpt in en wetenschappers worden belast met de taak om een behandeling te ontwikkelen tegen het virus. De behandeling door middel van vaccinatie is aanvankelijk succesvol en lijkt het perfecte antidotum. Geleidelijk aan echter, komen er meer en meer mensen in opstand en verzetten zich tegen de behandeling en de vaccinatie. Men begint de echtheid van de eigen herinneringen in twijfel te trekken, terwijl men zich steeds meer bewust wordt van een andere waarheid. Een waarheid waarin de *Night* een fictieve constructie is om angst en paniek te zaaien voor een potentieel gevaar. Een waarheid waarbij het virus door een niet meteen zichtbare en herkenbare overheid gedoogd wordt en de behandeling een manier is om de mensen te manipuleren door artificiële herinneringen in te planten van een realiteit die de overheid wil dat de mens zich herinnert. Deze artificiële herinneringen dienen de authentieke herinneringen te verdringen met het doel om controle over de mensen te verkrijgen en elke vorm van verzet uit te wissen.

Door het virus te verspreiden, zet de overheid angst in als politiek middel. Door te eisen dat de herinneringen van de mensen worden opgeslagen en ter inzage gesteld worden aan de overheid,

eigent de overheid zich de herinneringen van de mensen toe. Wie de behandeling niet wil ondergaan of verzet aantekent, wordt vervolgd. Controle en militarisering, orde scheppen om de veiligheid te bewaren en behouden: een samenleving in een staat van paraatheid en uitzondering als terugkerend motief binnen de geschiedenis zelf.

De opbouw van de film uit een selectie aan filmfragmenten is als een mozaïek van herinneringen van het hoofdpersonage en maakt de toenemende spanning tussen mens en overheid voelbaar. Stadsbeelden van Brussel verbeelden de echte herinneringen en het dystopische heden in de film, terwijl de opnames van Devaux de door de overheid gemanipuleerde herinneringen in beeld brengen. De amateurfilms van Devaux verbeelden geen betekenisvolle plaatsen of gekende personen, maar overwegend vreugdevolle persoonlijke gebeurtenissen, in de film opgevat als de artificiële herinneringen van de kindertijd van het hoofdpersonage. Door hun focus op het incidentele, het dagdagelijkse en ahistorische, behoren deze beeldfragmenten tot het counter-archief van Paula Amad.

Om de authentieke (niet-geïmplementeerde) herinneringen van het hoofdpersonage te verbeelden, wordt de filmische geschiedenis van Brussel gereorganiseerd door de geselecteerde archiefbeelden in de context van de film te ontdoen van hun oorspronkelijke historische context en de intenties van de makers. Het gerepresenteerde verleden – de historische gebeurtenissen, plaatsen en gebouwen – wordt onderdeel van de herinneringsmozaïek die de film construeert. De manier waarop de filmmontage deze mozaïek van herinneringen van het hoofdpersonage visueel opbouwt, staat niet enkel ten dienste van de narrativiteit, maar is ook een metafoor voor de werking van het menselijk geheugen zelf. Het geheugen van het hoofdpersonage is niet eenduidig in de film. Door middel van een niet chronologische en associatieve montage van de filmbeelden krijgen zijn herinneringen vorm door selectie, vertekening, fragmentatie, herhaling en vervaging.

Daarnaast duidt de herinneringsmozaïek de verwantschap aan tussen de onzekerheid van de status van de herinnering en de status van het archiefbeeld. Het realiteitsgehalte dat aan elk archiefbeeld kleeft, krijgt de status van een herinnering. Niet een historische feitelijke herinnering, maar een herinnering in een onzeker geheugen waar het verleden van Brussel inzet is voor suggestie. Door openheid te laten, in plaats van verhalen af te sluiten, door herschikking en nevenschikking van diverse filmfragmenten, illustreren deze geselecteerde archiefbeelden het idee dat de geschiedenis zich niet ontwikkelt volgens een bepaalde vaste wetmatigheid en chronologie met een gericht einddoel, maar tast het volgens de historicus Robert A. Rosenstone ook de grenzen van de geschiedenis af. (Rosenstone 1996: 205-207) De kijker verliest enig historisch besef en als herkenning optreedt, vangt de kijker slechts een afschaduwing op van de oorspronkelijke historische feiten, met het doel een nieuw of ander perspectief op het verleden te bieden.

De afwezigheid van een traditionele narratieve lijn door de veelheid aan visioenen en dromen, het inbouwen van contradicties door de twijfel rond de status van authentieke of artificiële herinneringen en het bewust fragmenteren van het beeldmateriaal zijn geen eigenschappen die de film of de behandelde geschiedenis van de stad Brussel ondermijnen, maar hebben een duidelijke functie: ze introduceren het idee dat, naast feiten, fictie en de herinnering belangrijke elementen van historische discussie kunnen zijn. De film erkent op deze wijze dat geschiedenis altijd een deelgeschiedenis is en dat persoonlijke, sociale en politieke contexten de interpretatie van het verleden mee bepalen. (Rosenstone 1996: 207-215)

Tot slot

In *Night has come* komen persoonlijke en historische tijd, authentieke en artificiële herinneringen samen. Tegelijkertijd staan ze in de film op gespannen voet. Het geheugen als metafoor is ook een

geheugen in conflict. Door het herorganiseren en herinterpreteren van het filmisch erfgoed van Brussel wil de film een eigentijds commentaar geven op het filmarchief zelf. Ook het filmarchief is een onzeker geheugen, waarin het kleinste virus in de zin van decontextualisatie van haar archiefmateriaal nieuwe betekenissen voorziet immer verglijdend met de tijd. Wat een standvastige en feitelijke verzameling lijkt te zijn, is intrinsiek onzuiver en onzeker, en net als het geheugen afhankelijk van de verhalen waarin de beelden verweven worden. Door dat idee te radicaliseren, problematiseert de film de status van het filmarchief. De found footage film *Night has come* is daarom een uitnodiging om de praktijk van filmarchivering te herdenken wat betreft de omgang met haar eigen collectie en het verleden. Het is een uitnodiging om de rol van de filmarchivaris of filmwetenschapper uit te breiden en niet te beperken tot het afstoffen van het verleden, maar ook de grenzen van dit verleden creatief af te tasten en te bevragen.

Geciteerde werken

- Aasman, Susan. *Ritueel van huiselijk geluk: een cultuurhistorische verkenning van de familiefilm*. Amsterdam, Het Spinhuis, 2004. Print.
- De Jong, Annemieke. *Het boek van zand: naar een ontologie van het digitale archief*. Hilversum, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2006. Print.
- Fossatti, Giovanna. "Found Footage: Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms." *Found Footage. Cinema Exposed. Amsterdam*. Eds. Bloemheuvel, Marente, Fossatti, Giovanna & Guldemon, Jaap. Amsterdam University Press, 2012, p.177-184. Print.
- Horak, Jan-Christopher. "Review of Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète." *Screening the Past* (screeningthepast.com). 2011. Online
- Rosenstone, Robert A. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, Harvard University Press, 1995. Print.
- Rosenstone, Robert A. "The Future of the Past. Film and the Beginnings of Postmodern History." *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, ed. Sobchack, Vivian Carol. New York: Routledge, 1996, p. 201-218.
- Van Gelder, Henk. "Met familiefilmpjes teruggaan in de tijd." *NRC Handelsblad*, 3 mei 1997. Online.
- Van Goethem, Peter. "Screening the City: Reading Brussels' urban landscape through historic non-fiction film footage." *Evaluating art and design research: reflections, evaluation practices and research presentations*, edited by Ysebaert, Walter & Van Kerckhoven, Binke, Brussel, VUB Press, 2018. Print.

Journal for Literary & Intermedial Crossings

