

Begehren im Leerlauf: Werewere Liking im Vergleich mit Samuel Beckett

Julian Tapprich

Zusammenfassung

Elle sera de jaspe et de corail der westafrikanischen Schriftstellerin Werewere Liking beschreibt ein so unruhiges wie zielloses Begehren. Die Analyse des Textes versucht aufzuzeigen, wie Likings Ich-Figur gegen die Wiederholungsstrukturen, den Leerlauf ihrer Umgebung kämpft und wieso dieser Kampf scheitern muss. Dabei wird untersucht, wie ein literarischer Text eine solche Einengung darstellen kann.

Ein laufender Vergleich mit *En attendant Godot* von Samuel Beckett soll dabei helfen, Stilmittel besser zu verstehen und Likings Text in einem neuen Licht zu sehen. Der Artikel stellt die Vermutung auf, dass Wiederholungsstrukturen im Grunde unabhängig vom soziokulturellen Umfeld funktionieren. Die Einbettung des Textes in ein konkretes Umfeld verstärkt jedoch den Fokus auf die Verinnerlichung von äußerer Begrenzung.

„GROZI s’est encore masturbé. / Et le voici à nouveau la queue – devant basse molle une goutte honteuse pendouille là hésitante: tombera, tombera pas..“

(Liking 1983, 11)

Einleitung

Am Anfang von *Elle sera de jaspe et de corail* der westafrikanischen Schriftstellerin Werewere Liking steht der Moment kurz nach einer Masturbation aus Gewohnheit. Zwei Sätze, die immer wiederkehren werden und in dieser Repetition immer zynischer wirken. Je öfter, desto mehr erscheinen sie als ein Urteil, dass es nur Scheinbewegungen geben kann, die alle im selben trostlosen Moment enden. Zumindest hier im

fiktiven Ort Lunai. Grozi und Babou, die zwei männlichen Helden des Textes, versteigen sich immer weiter in ihre Diskussion über eine neue Generation. Die weibliche Ich-Figur kann nur zuhören, ihr Unterfangen, ein Tagebuch zu schreiben, muss scheitern. In diesen Scheinbewegungen gibt es aber auch so etwas wie Begehren, eine Art Begehren im Leerlauf, das kein rechtes Ziel hat, eine Form ohne Inhalt ist.

Um den Zustand einer „mauvaise éternité“ zu untersuchen und zu erforschen, wie Macht und Begehren darin funktionieren, soll hier *Elle sera de jaspé et de corail* (1983) laufend verglichen werden mit Samuel Becketts *En attendant Godot* (1952) und vereinzelt auch mit Véronique Tadjos *Champs de bataille et d'amour* (1999).

Da die drei Texte sehr unterschiedlich sind, ist hier die Menge an zitierter Sekundärliteratur klein und homogen gehalten. Im Wesentlichen wird von drei Textstellen aus *Aux frontières du vide* (2004) von Ciaran Ross die Rede sein, die nahe an Becketts Text bleiben und in denen sich gleichzeitig einige der wesentlichsten Ideen aus 50 Jahren Beckett-Rezension verdichten.

Der Artikel wird zuerst vom Phänomen der Wiederholung sprechen, um hernach in zwei weiteren Schritten zu untersuchen, woran die Wiederholungsstruktur in den drei Texten gebunden ist. Ein letzter Teil beschäftigt sich dann mit halbverschwiegenen Fluchtmöglichkeiten.

Wiederholung und Wahrnehmung

Liking und Beckett zeigen ihre Figuren in Gewohnheiten gefangen, in reinen Wiederholungstätigkeiten. „Alors Grozi se masturbe par lassitude par habitude mécaniquement.“ (Liking 1983, 120)

Becketts Hauptfiguren warten aus Gewohnheit auf einen unbekanntes Godot. Die Repetition der Tätigkeiten oder Scheintätigkeiten wird direkt in einer Repetition der Formulierung sichtbar gemacht, einzelne Sätze und ganze Dialogfragmente wiederholen sich wörtlich. Liking macht daraus einen „chant-roman“, wie sie es nennt, worin Grozis Masturbation zum Refrain wird. Die weibliche Ich-Figur wiederholt einzelne Phrasen der Männer, wie um zu schauen, ob darin eine lautmalerische Qualität liege. Dann wieder besingt sie eine imaginäre „Nuit-Noire“. Im musikalischen Charakter ihrer Texte sind sich Liking und Beckett sehr ähnlich. Immerzu wird der rhythmische Aspekt der Sprache betont, bei Beckett ist ein Großteil des Stücks ein clownesker Schlagabtausch. In beiden Fällen wird Sprache

oft asignifikant benutzt. Die wörtliche Wiederholung einzelner Fragmente etwa zielt nicht mehr direkt auf die Vermittlung von Inhalt ab. Gleichzeitig gibt es auch kein eigentliches erstes Subjekt der Aussage. Sprache wird ein fast absurdes Allgemeingut, das man nicht besitzen kann. Wenn auch mit ganz anderen Vorbedingungen, schreibt sich die Westafrikanerin Liking wie der Ire Beckett „von außen“ in dieses Allgemeingut und in die frankophone Literaturgeschichte ein.¹

Damit man nun durch die Fragmentwiederholungen aber auch ein Gefühl der Einengung versteht und die Repetitionen nicht nur als experimentelles Stilmittel sieht, wird die *Betrachtung* der Wiederholung immer wieder in den Mittelpunkt gestellt. Der Blick der Figuren soll starr auf die Repetitionen gerichtet sein. Die repetierten Sätze sind jeweils mit einer betonten Beliebigkeit belegt, wodurch die wiederholte Betrachtung an sich speziell und zwanghaft wirkt. So endet das Wiederholungsfragment, das immerzu auf Grozis Masturbation zurückkommt, mit der seltsam unwichtigen Frage „tombera, tombera pas.“.

In *En attendant Godot* beobachten Vladimir und Estragon, wie Lucky und Pozzo ihre Gewohnheiten ausführen. Wenn Pozzo einen besonders langen Monolog hält, fragt er hinterher „Comment m’avez-vous trouvé? Bon? Moyen? Passable? Quelconque? Franchement mauvais?“ (Beckett 2005, 49) Es findet also ein Theater im Theater statt, das parallel zu den Gewohnheitstätigkeiten immer auch die Betrachtung davon in Szene setzt. So ist bei Liking die ZuhörerIn von Grozi und Babou, die eigentliche Hauptperson. Der zwanghafte Charakter der Repetition liegt scheinbar noch mehr im Aufnehmen als im Ausführen. Likings ZuhörerIn beginnt schließlich, für sich das Gesagte zu wiederholen, auch zu verändern, aber so, als ob sie durch die Repetition ihre Betrachtung selbst zum Gegenstand machte.

¹ Die Vorbedingungen sind insofern schon verschieden, als es für Englisch, die Muttersprache Becketts, einen großen Literaturmarkt gibt, aber nicht für Bassa, Likings Muttersprache.

Die Werktitel Becketts sind jeweils in der Sprache der Erstfassung zitiert. Mit Ausnahme von *Proust* hat Beckett zudem alle hier erwähnten Texte selber ins Englische bzw. Französische übersetzt.

Laut Humes *A Treatise of human nature* ändert die Repetition nichts am Element, das repetiert wird, aber sie ändert etwas am Bewusstsein, das sie betrachtet. Will man also Wiederholung thematisieren, muss man die Veränderung aufzeigen, die im Bewusstsein passiert, das die Wiederholung wahrnimmt. Bei Liking und Beckett ergeben sich die beobachtenden Figuren immer bewusster der Wiederholung. Likings Ich-Figur gibt am Ende ihr Tagebuchprojekt auf und Vladimir und Estragon scheinen keine Illusionen mehr zu haben, dass ein Warten auf Godot jemals ein Ende haben wird – ohne aber damit aufzuhören. Das Bewusstsein nimmt alles nur noch als Wiederholung wahr. Gleichzeitig ist Wiederholung eine reine Frage der Wahrnehmung geworden.

Stefano Genetti schreibt in einem Text zu Beckett: „Le sentiment que rien ne change: c’est peut-être que tout change sans cesse, imperceptiblement et que, sans cesse et imperceptiblement, ces créatures oublient tout, ce qui susciterait cette étrange impression d’immuabilité, d’immobilité temporelle.“ (Genetti 1992, 78) Becketts Figuren sind demnach weder fähig Veränderungen wahrzunehmen, noch sie im Gedächtnis zu behalten; eine Veränderung kann nicht mehr als solche aufgenommen werden. Was bleibt, sind rigide Strukturen. So wiederholt sich in *En attendant Godot* ein Dialogfragment, das schließlich durch seine Form die Wiederholung erst begründet:

„ESTRAGON.- Allons-nous-en. / VLADIMIR.- On ne peut pas. /
ESTRAGON.- Pourquoi ? / VLADIMIR.- On attend Godot. / ESTRAGON.-
C’est vrai.“ (Beckett 2005, 62)

Vladimir und Estragon warten also auf Godot, weil sie es schon immer taten, weil sie es gewohnt sind, diesen kleinen Dialog zu führen, den allein sie – auf Grund seiner Form – wiedererkennen. Die Wiederholung ist soweit verinnerlicht, dass sie zum Reflex geworden ist. Am Ende des Stücks gesteht sich Estragon die Verinnerlichung ein, es zeigt sich so die einzige Veränderung in seinem Bewusstsein:

„ESTRAGON.- Allons-nous-en. On ne peut pas. C’est vrai.“ (Beckett 2005, 118)

Das bereits zitierte Wiederholungsfragment, das am Anfang von *Elle sera de jaspe et de corail* steht, verweist schon beim ersten Auftreten auf die Repetition: „Et le voici à *nouveau* la queue“ (Hhg. Tapprich). Ein Ausbrechen aus dieser Wiederholung scheint so noch unmöglicher – etwas ohne Ursprung wird auch kein Ende haben. Gleichzeitig bekommt sie dadurch fiktiven Charakter. Gilles Deleuze schreibt in *Différence et répétition*: „[L]a répétition dans son essence est [...] imaginaire, puisque seule l'imagination forme ici le 'moment' de la *vis repetitiva* du point de vue de la constitution, faisant exister ce qu'elle contracte à titre d'éléments ou de cas de répétition.“ (Deleuze 2003, 103)

Die Imagination gibt der Repetition Existenz, die sie selbst erst als solche begreift. Verbindet man jetzt die Aussage von Deleuze, die er von Humes These herleitet, mit der Aussage von Genetti, lässt sich der Text wie folgt deuten: Becketts Figuren können nur Wiederholungen wahrnehmen, nicht weil die Welt aufgehört hat sich zu verändern (der Baum in *En attendant Godot* hat im zweiten Akt ja Blätter bekommen), sondern weil eben ihre Wahrnehmung und Vorstellungskraft soweit behindert sind, dass sie in allem nur noch Wiederholung sehen können. Neue Eindrücke können weder aufgenommen, noch als neu verstanden oder gedacht werden: Halb sehen sie die Blätter nicht, halb bezweifeln sie, dass vorher keine da waren. Die Situation von Likings Figuren ist insofern verschieden, als dass sie alle auf der Suche nach Neuem sind, etwas das für Becketts Figuren nie Thema ist. Grozis und Babous „Suche“, ihr Imaginieren einer neuen Generation, wirkt aber unbeholfen in seiner Abstraktheit:

„GROZI.- Ils mangeront une intention profondément mûrie / Une couleur, une image, bien senties / BABOU.- Mais alors, il y aura plein de colorants?“
(Liking 1983, 36)

Eine Suche nach Neuem ist bei Beckett nicht denkbar und bei Liking abstrakt und beliebig, weil Wahrnehmung und Vorstellungskraft zu befangen sind. Beide Texte zeigen diesen Zustand, indem sie die Blicke der Figuren und der LeserInnen an Wiederholungen fixieren, die mit der Zeit immer blutleerer wirken.

Sprache und Vorstellungskraft

Im Unterschied zu Beckett legt Werewere Liking einen Schwerpunkt auf die Frage, wodurch *konkret* Wahrnehmung und Vorstellungskraft behindert seien. Bereits in ihrem Vorwort gibt sie eine Antwort, sie schreibt über die Ich-Figur:

„Elle se perd dans leurs chlichés, essayi de se raccrocher à un ‚ailleurs-autrui‘ et ne se découvre qu’un mélange d’aspiration-velléité et de vécu mal accepté non assumé.“ (Liking 1983, 9)

„Leurs chlichés“ – die Klischees der Anderen – und das „ailleurs-autrui“ verweisen auf eine soziale und historische Umgebung, die demnach sowohl am Ursprung als auch an der Weiterführung der Wahrnehmungs- und Vorstellungsblockade steht. Bereits durch das Vorwort bekommt der Text einen eindeutig gesellschaftskritischen Unterton. In Grozis und Babous Diskussionen kann man denn auch eine Auseinandersetzung mit einer konkreten Gesellschaft erkennen. So schreibt Martina Kopf: „Sie [die Ich-Figur, Anm. Tapprich] folgt den Worten von Grozi und Babou, in denen sich in Grundzügen der öffentliche Diskurs konzentriert, der im postkolonialen Afrika auf politischer und intellektueller Ebene meinungsbildend wirkt. Wir finden darin all die Grundthemen, die sich in begrifflichen Oppositionspaaren wie Tradition versus Moderne, nachholende Entwicklung versus self-reliance, ‚emotion nègre‘ versus ‚intellect blanc‘, individuelle Freiheit versus Wohl der Allgemeinheit usw. formieren.“ (Kopf 1998, 113) Die Ich-Figur „folgt“ diesen Worten, die in seltsamem Kontrast stehen zur Bewegungslosigkeit der Figuren und ihrer gesellschaftlichen Umgebung. Etwas, das man ein wenig abstrakter auch bei Beckett finden kann: „Cet espace, ou cette rupture, qui s’ouvre entre faire et dire – ‚Alors, on y va? Allons-y. (Ils ne bougent pas)‘ – et que Beckett nous fait découvrir, est, peut-être, l’absence de miroir – l’absence d’image – dans le sens où la pièce ne peut représenter que sa propre tentative, toujours vaine et désespérée, de se représenter comme pièce, de se refléter elle-même comme son propre double.“ (Ross 2004, 179)

Ciaran Ross erklärt sich die Bewegungslosigkeit in *En attendant Godot* mit einer Abwesenheit von Bildern. Bei Liking hingegen sind die Bilder vielleicht einfach zu abstrakt, zu blutleer um einen Ausweg aufzuzeigen

oder in ihrer Funktion als Spiegel eine Selbsteinschätzung zu ermöglichen. Grozis und Babous Vision einer neuen Generation findet einen zu abgehobenen Höhepunkt:

„Ils seront libres et forts et beaux / Ils seront de jaspe et de corail“ (Liking 1983, 31).

Die Ich-Figur versteht das Begehren darin, kommt aber auch in dem Bild, das sie daraus entwirft, nicht über die vage Form hinaus:

„Elle sera de jaspe et de corail / Elle sera de souffle et de feu“. (Liking 1983, 10)

Der Text lässt also vermuten, dass für ein Begehren, das sich nicht in einer „mechanischen Masturbation“ erschöpft, konkretere, vielleicht auch persönlichere Bilder nötig wären. Im Roman heißt es:

„Babou image plus souvent qu’il n’imagine. [...] Il y a une cadillac bleu-métal devant un château cossu villa blanche – coquette dans un jardin vert de fleurs... Toutes les belles images proposées par les médias voguent légères dans la tête de Babou. [...] [I]l lui est interdit de penser à l’informulé au non-dit et au jamais-vu. Il ne peut donc pas imaginer mais on ne demande pas aux simple gens de créer. Qu’elles consomment ! C’est leur personnalité. Elle leur colle à la peau blafarde aux yeux fixes.“ (Liking 1983, 14)

Die Sprache Babous, der sich seinerseits „in Klischees verliert“, nicht losgelöst von den auferlegten Bildern denken oder begehren kann und einen fixierten Blick hat – dem Zeichen für die Verhaftung in Wiederholungen –, ist ein reiner Leerlauf. Er erinnert an Luckys langen Monolog aus *En attendant Godot*, an die Sprache einer Maschine im Leerlauf:

„LUCKY (débit monotone).- Etant donné l’existence telle qu’elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d’un Dieu personnel quaquaquaquà barbe blanche quaquà hors du temps de l’étendu qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions [...]“ (Beckett 2005, 55)

„BABOU.- Il faut avouer quand même qu’avec un Grand Dieu omniprésent omniscient et tout puissant, l’imagination grandit et crée plus librement... Mais que veux-tu, de nos jours, c’est cher un grand Dieu... La Mère Eglise a beau prêcher la générosité et la gratuité, les messes, les mariages, les baptêmes, les enterrements sont encore trop chers au prix courants.“ (Liking 1983, 51)

Sowohl Luckys als auch Babous Sprache ist ein Gemisch aus verschiedenen Diskursen: Einem christlich religiösen („barbe blanche“ / „La Mère Eglise“), einem wissenschaftlichen bei Lucky („récents travaux publics de Poinçon et Wattmann“), einem wirtschaftlichen bei Babou („trop chers au prix courants“). Eine Sprache, die letztlich völlig enteignet ist, so wie Lucky tatsächlich in der Abhängigkeit von Pozzo lebt, der sogar darüber entscheiden kann, wann Lucky denken soll und wann nicht. Die zugrunde liegende Enteignung wird auch bei Liking manifest:

„les hommes marchent au rythme des mots [...] Et ils marchent, mangent, parlent, dorment mécaniquement au rythme de la sarabande des mots“ (Liking 1983, 42)

Likings Demonstration einer enteigneten Denk- und Ausdrucksweise spiegelt die (post)koloniale gesellschaftliche Enteignung wider. Gleichzeitig führt sie die Notwendigkeit vor, eine unverbrauchte, eigene Sprache zu finden.

„Elle me plaît l’idée d’un nouveau langage / Un langage qui s’adaptera à notre situation de mutants / Un langage plein et agressif qui s’adressera à tous nos sens à toutes nos facultés à la fois pour les désencrasser et les affûter à nouveau un langage capable de nous secouer secouer secouer jusqu’à l’évacuation totale des croûtes d’ignorance d’indifférence de limitations et de complexes inoculés par deux siècles d’inactivité obligatoire des périodes de non-créativité des temps sevrés d’originalité.“ (Liking 1983, 106)

Der „chant-roman“ kann als ein Versuch gelesen werden, eine neue Sprache zu finden, eine neue Form, die dieser „Situation von Mutanten“ gerecht wird. Dazu mischt Liking verschiedene Genres und Sprachstile. Der Vergleich mit einem Theaterstück liegt auch formal nahe, haben die Dialoge bzw. Monologe von Grozi und Babou doch szenischen Charakter. In ihrem

eingespielten, endlosen Vortragen ähneln sie sprachlich und formal Vladimir und Estragon. Die Kurzform von deren Namen – Didi und Gogo – verstärkt noch die Assoziation zu Likings Grozi und Babou, ein Effekt, der vielleicht auch von der Autorin beabsichtigt wurde.²

Liking zeichnet die „Situation der Mutanten“ in *Elle sera de jaspe et de corail* aus verschiedenen Blickwinkeln und Stimmungen, dabei aber paradoxerweise betont gleichförmig. Die Gleichförmigkeit verstärkt den Eindruck einer Situation des Mangels. In seiner Vielstimmigkeit zeigt der Text ein Unglück, das unbeweglich und ein Begehren das unruhig ist, im selben Maß, in dem beide leer und unbestimmt bleiben. Ein Zustand ähnlich dem, den Becketts Vladimir in einem Moment somnambuler Klarheit so zusammenfasst:

“l’air est plein de nos cries. (Il écoute.) Mais l’habitude est une grande sourdine.” (Beckett 2005, 118)

Um zu einem Bild des Mangelnden und einem Objekt für ihr Begehren zu finden, um also die leere Form zu füllen, erdenkt sich Likings Ich-Stimme die körperlose Figur von „Nuit-Noire“. Die Abwesenheit von Nuit-Noire kann so fortan von der Ich-Figur in Szene gesetzt werden, so wie Vladimir und Estragon die Abwesenheit von Godot in Szene setzen. Diese Inszenierung nimmt der Sprache die Richtungslosigkeit, die den Leerlauf ausmacht, wie wir ihn auch bei Lucky und Babou gesehen haben. Laut Ross ermöglicht eine solche Inszenierung, zumindest symbolisch aus der machtlosen Position heraus zu finden: „Il se peut que Beckett, en écrivant *Godot*, avait en tête le jeu de la bobine, tel que Freud l’observe. L’enfant y répète l’événement traumatique de la disparition de la mère, mais c’est une répétition qui semble obéir au principe de plaisir, dans la mesure où la mise en scène dédommage (,entschädigen’) l’enfant du désagrément occasionné par l’absence de la mère. Il y a plaisir également dans la manière dont la mise en scène et sa reproduction permettent à l’enfant de transformer sa position passive – l’enfant n’ayant aucune prise sur l’absence de la mère,

² Dem Autor war es nicht möglich herauszufinden, ob Likings Text zuweilen eine bewusste Anlehnung an *En attendant Godot* ist. Ein Hinweis darauf, dass dieser einen Intertext von *Elle sera* bildet, könnte auf Seite 54, 144, 152 und 154 zu finden sein, wo als einziges Gerundium des Textes „en attendant“ steht.

aucune défense – en une position active. Cette ‚activité‘ consiste dans la façon dont l’enfant se rend symboliquement maître, produisant et reproduisant à sa guise son jeu. Le jeu obéit ainsi à un mécanisme de ‚retournement‘ en transformant le passif en actif.“ (Ross 2004, 211)

Die Wiederholungen an sich machen noch nicht das „Textspiel“ aus, wie es Liking in ihrem Vorwort nennt. Wie bei Beckett der spielerische Charakter des Textes erst durch die Abwesenheit eines Übervaters (Godot) ermöglicht wird, ist es bei Liking die Abwesenheit einer Übermutter (Nuit-Noire). Das Spiel findet seinen Antrieb, seine Kraft in dieser Abwesenheit, die zuerst Ohnmacht bedeutet, dann aber von den kindlichen Figuren umgedeutet werden kann. Durch die ständige „Reproduktion“ dieses Spiels, die ständigen (Form-)Wiederholungen, bekommen Godot und Nuit-Noire gleichzeitig fiktiven Charakter, man kann sich immer weniger vorstellen, dass sie real und körperlich existieren könnten. Da sie nur im Zuge einer Wiederholung, eines Rituals genannt werden, müssen sie nach der These von Deleuze zumindest an die Imagination gebunden sein. Der Akt des Spielens ist hier also ein Akt poetischer Zerstörung – worin paradoxerweise seine eigentliche Schöpfungskraft besteht. Die Position der Autorin/des Autors kann hierbei nicht von der Position der Figuren getrennt werden, alle scheinen sie gleichermaßen an diesem Spiel poetischer Destruktion beteiligt. Ein Eindruck, der durch die Inszenierungen zweiten Grades verstärkt wird: Pozzo rezitiert für Vladimir und Estragon, Lucky denkt und tanzt für die drei anderen; Likings Ich-Figur lauscht Grozi und Babou.

Vielleicht lässt sich also für Likings Text als Ganzes eine ähnliche „Umkehrung“ einer Machtposition konstatieren, wie wir es für seine Ich-Figur gemacht haben: Indem die Autorin das Verstummen ihres literarischen Ichs in Szene setzt, findet sie für sich selber eine Sprache. Eine Sprache, die keine großen Aussagen und Erklärungen macht, anders als die enteignete Sprache Babous und Grozis. Eine Sprache, die wie bei Beckett sich gerade durch ihre Loslösung vom Realitätsbezug auszeichnet, die ausblenden und sich von Referenzsystemen befreien möchte:

„J’ai envie d’être daltonienne / Et ne voir que le rouge / Couleur de sang /
Couleur de vie / Pour me convaincre que je vis encore / Et rayer le vide froid
de mon être.“ (Liking 1983, 12)

Ort und Begehren

Wiederholung scheint vor allem ein Phänomen der Wahrnehmung zu sein, also eigentlich etwas „Selbstverursachtes“. Wie wir ebenfalls bereits gesehen haben, interessiert sich aber Liking vor allem für die Gründe dieser eingegengten Wahrnehmung, also für den Aspekt der „Fremdverschuldung“ der Wiederholungen. Die Autorin zeigt, wie vorbelastet Sprache sein kann und wie sehr diese Vorbelastung das Denken und die Vorstellungskraft beeinflusst. Mit der Sprache und gleichzeitig unabhängig davon, ist die Vorstellungskraft bei Liking nun im Besonderen auch an den fiktiven Ort Lunai gebunden:

„Parmi les choses les plus mortelles de Lunai la parole est la pire...“ (Liking 1983, 38)

Lunai wird fast zur fünften Figur des chant-roman. Eine Figur, die maßgeblich an den Wiederholungen und der Atmosphäre einer „mauvaise éternité“ mitwirkt. Darin gleicht der Text dem Roman *Champs de bataille et d'amour* von Véronique Tadjo, den die Autorin in einem Interview wie folgt vorstellt: „Eloka et Aimée, les deux personnages principaux de mon dernier roman *Champs de bataille et d'amour* sont coupés de la nature. Ils vivent dans une grande ville africaine où ils sont littéralement ‚happés‘ par leur environnement. La ville devient elle-même un personnage qui leur impose un destin, qui les pousse dans telle ou telle direction.“ (Tadjo 1999)

Das Bild der fiktiven Stadt könnte bei Tadjo wie bei Liking von Abidjan beeinflusst sein, der Hauptstadt von Côte d'Ivoire, in der beide Autorinnen zum Zeitpunkt leben, als sie die besagten Texte verfassen.

Liking ist 1950 in Kamerun geboren und aufgewachsen und lebt seit 1978 in Côte d'Ivoire. Die Angaben zu Lunai sind zu abstrakt, um über eine bloße Spekulation über mögliche Vorbilder hinwegzuhelfen. So wird „Lunai“ als „village“ bezeichnet, was mit der Fünf-Millionenstadt Abidjan kontrastiert. Tadjo ist 1955 in Paris geboren, in Côte d'Ivoire aufgewachsen und hat seither häufig den Wohnsitz gewechselt. Sie erwähnt im bereits zitierten Interview wiederholt Abidjan als Beispiel für eine unkontrolliert

gewachsene Metropole, was wiederum ein Hauptcharakteristikum der namenlosen Stadt in *Champs de bataille et d'amour* ist.³

Tadjo beschreibt, wie Aimée und Eloka einander näher kommen und immer ähnlicher werden. Der Alltag ihrer Beziehung, der auch ein Alltag mit der Großstadt ist, wirkt zermürbend. Was bleibt, ist eine quälende Unrast in der Stagnation. Tadjo zeigt diese Situation, wie wir sie ähnlich bei Liking und Beckett gesehen haben, geteilt in 22 Fragmente und erzielt ihrerseits so den Eindruck einer „mauvaise éternité.“ Sprache und Begrenzung durch Sprache sind bei Tadjo kaum Thema, die Atmosphäre ist sehr still, die Figuren sind wortkarg. Der Leerlauf wird vielmehr vom Ort „produziert“, der einen Neubeginn nicht erlaubt:

„Pour éviter l'isolement, il chercha avec Aimée à se faire une nouvelle mémoire. Mais la ville restait impassible.“ (Tadjo 1999, 18)

Eine Beschreibung, die ähnlich auch bei Liking zu finden ist:

„A Lunaï [...] il est impossible de concevoir la Beauté de rêver d'Amour d'entrevoir de Vastes Horizons bref il y est impossible d'accéder à la Vision...“ (Liking 1983, 13)

Man sieht an den beiden Textstellen, dass Tadjo die Personifizierung des Orts trotz seiner Namenlosigkeit weiter treibt als Liking. Sie geht so weit, dass die Stadt eine körperliche Präsenz hat, mit der sie allen Raum einnimmt. Die Stadt dringt wörtlich in den Körper der Figuren ein. Es ist eine Art versteckter, aber permanenter Übergriff:

„La cité s'empara immédiatement d'eux, pénétra leurs chairs de part en part et changea la couleur de leurs espérances.“ (Tadjo 1999, 17)

„La ville était défigurée par une chaleur si indécente qu'elle pénétrait profondément les chairs et faisait ressortir toutes les gouttes de sueur. Une chaleur qui ne partait jamais, qui résistait à l'eau, à l'ombre et à la nuit.“

³ Angaben über die Autorinnen auf www.arts.uwa.edu.au/AFLIT/WerewereLiking.html (01.06.06) <http://www.arts.uwa.edu.au/aflit/TadjoVeronique.html> (01.06.06)

Tenace, méchante, rancunière, elle soufflait son haleine brûlante sur la ville déjà au genoux.“ (Tadjo 1999, 41)

Diese körperliche Besitznahme scheint auch die Sexualität in der Beziehung der beiden Figuren zu beeinträchtigen, die Körper wirken durch den ständigen Übergriff der Stadt überreizt:

„Il eut soudain envie de faire l’amour, mais il se dit qu’elle n’aimerait pas le contact de leurs peaux moites.“ (Tadjo 1999, 32)

Das Bild einer Stadt, die wie ein „animal gigantesque“ (Tadjo 1999, 84) ihre BewohnerInnen langsam zermürbt, macht den Leerlauf körperlich spürbar, er ist viel weniger abstrakt als bei Beckett.

In *En attendant Godot* gibt es keine Stadt, es gibt nur den Unort, an den die Figuren paradoxerweise doch gebunden sind (so denken sie, beim Baum auf Godot warten zu müssen). Dazu kommt die Bindung an den Bühnenraum, der zudem sein Dekor nicht ändert (bis auf die Blätter des Baumes). In Becketts Textwelten kann kein sehr spezifisches soziokulturelles Umfeld wieder erkannt werden, auch nicht wirklich ein Nachkriegseuropa der 1950er Jahre, verdunkeln sich seine Texte doch im selben autarken Stil bis in die 1980er Jahre hinein. Gerade diese Gesichtslosigkeit des Ortes zerstreut jede Illusion einer Veränderung und erlaubt auch kein Körpergefühl. Die einzige Materialität, die in allen Stücken Becketts spürbar und mit dem Eindruck von Körperlosigkeit verbunden zu sein scheint, ist die des Pulvers, des Sandes:

„Estragon (soudain furieux). – Reconnais! Qu’est-ce qu’il y a à reconnaître? J’ai tiré ma roulure de vie au milieu des sables! Et tu veux que j’y voie des nuances! (Regarde circulaire.) Regarde-moi cette saloperie! Je n’en ai jamais bougé!“ (Beckett 2005, 79)

Die Entfremdung wirkt hier endgültig, da keine Umwelt mehr wahrgenommen werden kann, eine Personifizierung des Leerlaufs nicht mehr möglich ist. Estragon sieht sein Leben als eine Prostituierte, die er durch den Sand gezogen hat. Die Leere der Umwelt ist schlichtweg Ausdruck einer inneren Leere. Begehren und Denken sind hier nicht entfremdet (durch einen bestimmten Mikrokosmos) wie bei Tadjo, sondern ganz ohne eigene Substanz (in einem endlosen Leerlauf). Ross beschreibt

das wie folgt: „[En attendant Godot] traduit scéniquement l’architecture corporelle de l’espace du vide qui ne s’ouvre que sur lui-même ne donnant aucun dehors parce qu’il n’a pas lui-même de dedans. [...] Cette absence d’intériorité implique que toute distance semble être annulée, le propre des personnages étant de se (re)présenter et de se confier à la représentation de l’autre : Il ne peut donc y avoir de ‚conscience‘ beckettienne en tant que telle car les ‚pensées‘, les intentions, les désirs, n’incarnent aucune réalité intrinsèque : tout doit s’assimiler au propre du faire et de l’agir, du concret et du matériel.“ (Ross 2004, 179)

Gerade deshalb kann nun, wie wir bereits festgestellt haben, die Inszenierung von Godots Abwesenheit durch die Figuren auch als Befreiungsversuch gelesen werden, denn durch die Scheintätigkeit des Wartens ist ein gewisser Freiraum gewonnen („Si on faisait nos exercices? / Nos mouvements“ Beckett 2005, 99). Und mit ihm die Möglichkeit, dem Denken und Begehren doch noch zumindest eine provisorische Substanz zu geben, indem sie an diese Vortäuschung einer Tätigkeit gebunden werden können. Außerhalb dieses Freiraums müssen alle Intentionen von Pozzo und Lucky an konkrete Dinge oder Handlungen gebunden sein (Lucky kann nicht denken ohne einen Hut und ohne eine Aufforderung dazu). Je abstrakter die Welt, desto endgültiger die Abhängigkeit vom verbleibenden Konkreten. Die zwischenmenschlichen Beziehungen funktionieren nicht ohne Fetische (Pozzos Peitsche etwa) und nicht ohne eine Zuteilung von Machtpositionen. Indem die Beziehung zwischen Pozzo und Lucky aber wie die Karikatur einer sadomasochistischen Beziehung dargestellt wird, erhält auch die Machtaufteilung darin den Charakter einer Inszenierung. Fetische an sich wirken immer austauschbar und mit ihnen die Machtzuordnung (als Pozzo seine Peitsche verliert, ist er plötzlich hilflos).

Wenn die Figuren in Becketts Welt auch endgültiger verloren wirken, ganz ohne Möglichkeit zu eigenen Bildern oder zu einem eigenen Begehren zu finden, so hat diese Welt doch einen „Vorteil“ gegenüber Tadjos Mikrokosmos. Einerseits lassen sich darin Freiräume „erstehlen“ und andererseits behalten Beziehungsstrukturen einen spielerischen Charakter. So fragt Vladimir Estragon, ob sie nicht Pozzo und Lucky spielen wollen und Pozzo stellt für einen Moment die Beziehung so dar, als lebe *er* in der Abhängigkeit von Lucky. Bei Tadjos hat die Anbindung des Leerlaufs an ein realistisch geschildertes soziokulturelles Umfeld letztlich den Effekt, dass für die Figuren alles eine kaum zu ertragende Schwere und Ernsthaftigkeit

bekommt. Aimée und Eloka sehen beängstigend klar die Grenzen ihres Begehrens, ihrer Möglichkeiten. Da das Begehren eine eigene Substanz hat, besteht auch die Gefahr, dass diese vom Leerlauf geschädigt werden könnte. Die Figuren wirken fragiler:

„Le désespoir avait changé la texture de sa peau, l’avait rendue rugueuse. Il était entré dans sa conscience, amortissant les sons, annulant les goûts, effaçant les désirs.“ (Tadjo 1999, 76)

Likings Lunaï lässt sich nun zwischen diesen beiden Polen ansiedeln, zwischen Becketts gesichtslosem Unort und Tadjos körperhaftem Mikrokosmos. Liking schildert eine abstrakte Welt, die immer wieder auf ein konkretes soziokulturelles Umfeld deutet und so das Abstraktum zur Metapher macht. Dieser „Zwischenort“ ist Lunaï. Aus dieser Position heraus erklären sich die Figuren. Der Text kann auch so gelesen werden, dass alle Energien dem endlosen Versuch gelten, aus dieser Zwischenposition herauszukommen. Wenn also Grozi und Babou von einer neuen Generation reden, versuchen sie vom bekannten Mikrokosmos wegzukommen und gleichzeitig für die abstrakte Idee einen Körper zu finden. Der Versuch endet wiederholt in der hilflos wirkenden Prophezeiung „Ils seront de jasper et de corail.“ Er ähnelt somit einer Bewegung in zwei entgegengesetzte Richtungen zugleich, weg vom Konkreten und weg vom Abstrakten. Der wiederkehrende Moment nach Grozis lustloser Masturbation zeigt dieselbe zwiespältige Situation. Grozi richtet die ganze Aufmerksamkeit auf seinen Körper, der aber in diesem Moment seltsam fremd und mechanisch wirkt („tombera, tombera pas“).

Ähnlich verhält es sich mit den Energien der Ich-Figur, ihrem unruhigen Begehren. Dieses Begehren ist möglicherweise noch unruhiger als das von Vladimir und Estragon, Aimée und Eloka, weil es ganz im Zwischenort verfangen ist. Doch findet Likings Ich-Figur für ihr Begehren einen Freiraum, wie wir ihn bei Beckett gesehen haben, in der *Mise-en-scène* einer Abwesenheit, im Dialog mit der phantasierten *Nuit-Noire*. Und ebenfalls wie bei Beckett scheint es im Innern der Ich-Figur eine seltsame Leere zu geben. Sie vermag Grozi und Babou nichts Eigenes zu entgegnen, fast wirkt sie selbst so körperlos wie *Nuit-Noire*. Gleichzeitig stößt ihr Begehren aber wie das Begehren in Tadjos Text auf konkrete Begrenzungen, die ebenso an einen spezifischen Ort gebunden sind. Dazu gehören die rigiden,

patriarchalen Gesellschaftsstrukturen, die – anders als die Inszenierungen von Macht bei Beckett – keinen spielerischen Charakter haben und der Ich-Figur überhaupt erst ihre Position als stumme ZuhörerIn zugewiesen haben und sie zur „misovire“ (Liking 1983, 153) machen. An diesem Ort ist denn auch Widerstand und Auflehnung möglich, etwa in Form von Beschimpfungen oder der Suche nach einer neuen Sprache, aber auch Kapitulation in Form von Verstummen.

Das ziellose Begehren der Ich-Figur, vielleicht das Hauptthema des Buches, erschließt sich aus dieser doppelten Bewegung der selbstbewussten Suche und Erschaffung von Freiräumen einerseits und der Verinnerlichung von äußerer Begrenzung andererseits.

Utopie und Selbstschutz

Nur am Anfang und am Ende des Textes spricht die Ich-Figur in *Elle sera de jaspe et de corail* davon, was ein reales Ziel für ihr Begehren wäre, nämlich eine Initiation. Das Konzept einer Initiation wird dabei vielleicht zum unterschwelligem Vorbild für das Konzept eines glücklichen Begehrens. So sind auch beide auf gleiche Weise verhindert:

„Car moi aussi je voudrais une situation-rencontre initiatique. [...] Mais chaque fois cela finit ainsi: les gens se masturbent et déversent leur honte glaque et une goutte honteuse pendouille là... Puis ils s'en vont la queue devant basse s'acceptant inférieurs sans rien de beau de puissant à proposer à enseigner à offrir...“ (Liking 1983, 12)

Initiation ist hier nicht möglich, die Begegnungen enden immer in einer Masturbation aus Gewohnheit, so wie der Text sie schon ewig mit denselben Worten wiedergegeben hat. Die BewohnerInnen von Lunäi hängen zu sehr in Gewohnheitsstrukturen und verhindern damit notgedrungen jede Initiation, deren Idee es ja gerade wäre, zu einem Moment außerhalb der Wiederholungsstruktur zu führen. Eine Initiation oder schon ein mögliches Begehren, das nach ihr ausgerichtet ist, schiene eine Lösung zu sein gegen die „mauvaise éternité“, gegen das Gefühl in einem unguen Zeitstillstand, einem Leerlauf, zu leben. Laut *Différence et répétition* von Deleuze wird Zeitgefühl erst ermöglicht durch einen Moment, der bewusst als „unabhängig“ von den anderen wahrgenommen werden kann: „Le temps ne se constitue que dans la synthèse originaire qui porte

sur la répétition des instants. Cette synthèse contracte les uns dans les autres les instants successifs indépendants. Elle constitue par là le présent vécu, le présent vivant. Et c'est dans ce présent que le temps se déploie.“ (Deleuze 2003, 97)

Die Idee einer Initiation als einem unabhängigen Moment bleibt auf den Einstieg in und Ausstieg aus dem Text beschränkt. Dadurch scheint sie weit entfernt und rein utopisch. Das Begehren, das in der Initiation sein Vorbild eines Erfüllungsmomentes hat, muss hier unglücklich sein.

In Becketts dramatischen Texten gibt es die Möglichkeit zu einem Moment außerhalb der „mauvaise éternité“ nicht einmal als Utopie. Allerdings gibt es von Beckett einen sehr frühen Essay zu Proust, den er rund 20 Jahre vor *En attendant Godot* verfasste und in welchem er von der Möglichkeit spricht, für rare Momente der „mentalen Entfremdung“ (Beckett 1976, 32) zu entfliehen. In diesem Essay entwickelt er in der Besprechung von Prousts *A la Recherche du temps perdu* eine eigene, von Proust unabhängige Theorie darüber, wie man nur Abseits von Gewohnheiten einen Zugriff auf sein Inneres bekommt. Im Mittelpunkt dieser Theorie steht der Gedanke, dass der Mensch angetrieben und bestimmt ist durch Selbstschutz und dass dieser Selbstschutz die rigiden Gewohnheitsstrukturen erzeugt. Beckett geht soweit, auch Neugier als eine Funktion des Selbsterhaltungstriebes zu beschreiben.

Vielleicht beziehen Becketts Texte von diesem Gedanken ihre irritierende Wirkung, ist man doch gewohnt zu denken, dass gerade Neugier einen Ausweg aus Gewohnheitsstrukturen ermöglicht. Für Beckett verhält es sich umgekehrt: Indem gerade ein Moment erhöhter Aufmerksamkeit seine Energie aus einer Art Selbstverteidigungsreflex zieht, prägt und stärkt ein solcher Moment die Gewohnheitsstrukturen, da diese von der selben Energie leben. Da ihnen dieselbe Energie zugrunde liegt, gehen die Momente erhöhter Aufmerksamkeit nahtlos in den Zustand der leichten Unaufmerksamkeit des Alltags über. Man kann hierbei also in einem deleuzeschen Verständnis von Zeitwahrnehmung eigentlich nicht mehr von „Moment“ sprechen.

Bei Beckett ist es letztlich auch der Selbstschutz, der jeden Gedanken an Liebe oder Sexualität verunmöglicht. Er wird schon im Ansatz durch Unsicherheit oder Angst unterbunden. Wie dieser Mechanismus funktioniert, kommt etwa in der folgenden Passage aus *Fin de partie* zum Ausdruck:

„HAMM.-[...] Si je dormais je ferias peut-être l’amour. J’irais dans les bois. Je verrais... le ciel, la terre. Je courrais. On me poursuivrait. Je m’enfuirais. (Un temps.)“ (Beckett 2001, 33)

Auch Likings Text verweist darauf, wie Selbstschutz – bzw. Überlebensinstinkt – als Blockade funktioniert:

„Aussi est-ce par intelligence instinctive de survie que l’on ferme les yeux et les oreilles à Lunaï.“ (Liking 1983, 99)

Selbstschutz wird schließlich zum Grund für die Entfremdung. Bei Beckett gibt es keine Wahrnehmung und also auch keine Erinnerung, die unabhängig wären von Gewohnheit und dem damit verbundenen Selbstschutz. So kann es in einer beckettschen Ideologie auch keinen Zugriff auf Innerlichkeit mehr geben: „Strictly speaking we can only remember what has been registered by our extreme inattention and stored in that ultimate and inaccessible dungeon of our being to which habit does not possess the key, and does not need to, because it contains none of the hideous and useful paraphernalia of war. But here [...] is stored the essence of ourselves [...]“ (Beckett 1976, 30-31)

Fluchtmöglichkeiten aus der Selbstentfremdung sieht Beckett nur in Momenten abseits des überwachen Bewusstseins, „in sleep or the rare dispensation of waking madness“ (Beckett 1976, 32). Er findet sie bei Proust, wenn der wiedererkannte Geschmack einer in Tee getunkten Madeleine *plötzlich* eine Kette von Erinnerungen hervorruft⁴. In dieser Szene ist alles zu finden, was in Becketts literarischen Texten ausgeklammert ist: Starke Sinneseindrücke, ein positives Körpergefühl, lebhafte Bilder und ein enthobener Moment, der eine wirkliche Zeit- und Selbstwahrnehmung erlaubt. Letztlich also genau all das, was bei Liking nicht ausgeklammert und verneint, sondern lautstark vermisst wird. All das, was ihren Protagonisten zu einem glücklichen Begehren fehlt.

⁴Proust, Marcel. 2003 (1913). *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard collection folio classique, 44.

So wie in Prousts *A la Recherche du temps perdu* die plötzliche Erinnerung als magischer Moment beschrieben wird, ist auch die verfehlte Initiation bei Liking etwas Magisches:

„Ce qu’il nous faudrait à nous / C’est une forme d’initiation capable d’alchimie“ (Liking 1983, 152)

Magie und Spiritualität scheinen in Lunäi aber gerade unmöglich:

„Tout parait si banal à Lunäi“ (Liking 1983, 13).

Laut Liking erschwert die koloniale Vergangenheit Afrikas es generell, zu einer eigenen Spiritualität zu finden, wie sie in einem kürzlich gehaltenen Interview äußert: „Il y a [...] la difficulté pour un Africain de se penser et de trouver une spiritualité qui lui soit propre. C’est comme s’il n’en avait jamais eu. Sa spiritualité, quant à elle, a toujours une connotation négative. [...] [L]es Africains, et nous sommes les seuls, ont accepté de considérer leurs pratiques traditionnelles comme diaboliques [...] Cela est un très gros handicap pour pouvoir se sentir créateur et se projeter dans l’avenir“ (Liking 2006)

Auf unterschiedliche Weise scheinen sowohl bei Liking als auch bei Beckett spirituelle Momente verunmöglicht – und damit auch ein an ihnen orientiertes Begehren – durch eine kollektive Art der Wahrnehmung, die sich nicht lösen kann von einem überwachen Selbstschutz. Liking zeichnet das betreffende Kollektiv als ein Spezifisches und nicht als „Menschheitskollektiv“. Letztlich wirkt so die Begrenzung durch das Umfeld brutaler, aber auch weniger endgültig. Wenn am Ende des Textes die Ich-Figur ein letztes Mal ihr Phantom besingt, bleibt noch zu hoffen:

„Le poème de ce soir qui te compte parmi les morts / Et chante ta mort /
Amour de ma vie / Amour éternel / Mais il chante l’espérance / Car si le grain ne meurt...“ (Liking 1983, 155)

Conclusio

Der Vergleich von Likings *Elle sera de jaspe et de corail* mit Becketts *En attendant Godot* hat gezeigt, wie mit bestimmten stilistischen Mitteln in

beiden Texten das Beklemmende an Wiederholungsstrukturen spürbar gemacht wird. Gleichzeitig zeigen die Schreibenden einen gewissen Freiraum darin, wie sie die Figuren in diesen Strukturen situieren und wie abstrakt oder konkret sie die Strukturen aufzeichnen.

Zentral dabei war die Frage, welche Möglichkeiten Likings weibliche Ich-Figur hat, ihr Begehren zu leben, in einer fiktiven, als afrikanisch gezeichneten Kleinstadt, die als sich selbst entfremdet, entmachteter dargestellt wird. Im Lichte von Becketts Lektüre scheint eine Selbstfindung, ein Ausstieg aus der Entfremdung, der dem Begehren Raum geben würde, verunmöglicht durch eine kollektive Wahrnehmung, die in rigiden, von Selbstschutz bestimmten, Strukturen festsetzt, die keine Form von Spiritualität erlauben.

Abstract

In her novel *It Shall Be of Jasper and Coral* the West-African writer Werewere Liking portrays a restless and vain desire. The following analysis of the text wants to show how the narrative „I“ struggles against repetition structures and futility in her social surrounding and why this struggle has to fail. It explores the techniques that the text employs in order to represent this kind of constriction. The analysis of Liking's stylistic devices is paralleled by a reading of Samuel Beckett's *Waiting For Godot*, which helps to understand them better and allows to show the text in a different light.

The article argues that the structures of repetition which confine the characters are not bound to a specific sociocultural context. Yet by its inscription into a specific universe *It Shall Be of Jasper and Coral* brings the interiorisation of exterior confinements into focus.

Résumé

Elle sera de jaspe et de corail de l'écrivain ivoiro-camerounaise Werewere Liking brosse le portrait d'un désir agité et vain. L'analyse du texte tend à montrer comment le « je » se bat contre la routine et la futilité de son entourage et pourquoi cette lutte doit échouer. Nous allons donc étudier comment un texte peut présenter littérairement une telle impuissance.

Par ailleurs, une lecture parallèle d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett nourrira notre approche stylistique et permettra d'éclairer différemment le texte de Liking.

L'article élabore l'hypothèse que les structures de répétition dans lesquelles sont enfermés les personnages ne sont pas liées au contexte. Pour autant, la création d'un univers concret souligne automatiquement l'intériorisation des lois du monde extérieur.

Bibliographie

- Beckett, Samuel. 2005 (1952). *En attendant Godot*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Beckett, Samuel. 2001 (1957). *Fin de partie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Beckett, Samuel. 1976 (1931). "Proust". In: *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder Ltd, 7-93.
- Deleuze, Gilles. 2003 (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Genetti, Stefano. 1992. *Les figures du temps dans l'oeuvre de Samuel Beckett*. Fasano: Schema editore.
- Hume, David. 1968 (1739). *A Treatise of human nature*. London: Dent.
- Kopf, Martina. 1998. *Die weibliche Spur Afrikas*. Wien: Turia und Kant.
- Liking, Werewere. 1983. *Elle sera de jaspe et de corail*. Paris: L'Harmattan.
- Liking, Werewere; Gbadamassi, Falila. 2006. "Werewere Liking Gnepo: mémoire de femmes, mémoire d'Afrique. Entretien avec l'auteur de *La mémoire amputée*." April 2006. <http://www.afrik.com/article9694.html> (01.05.2006)
- Proust, Marcel. 2003 (1913). *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard collection folio classique.
- Ross, Ciaran. 2004. *Aux frontières du vide. Beckett: une écriture sans mémoire ni désir*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Tadjo, Véronique. 1999. *Champs de bataille et d'amour*. Abidjan: Nouvelles Editions Ivoiriennes; Paris: Présence Africaine.
- Tadjo, Véronique; Volet, Jean-Marie. 1999. "A l'écoute de Véronique Tadjo, écrivaine." In: *Mots Pluriels*, No.11 September 1999 http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1199tadjo_int.html (01.06.2006)