

Mediatisiertes Schreiben als (Alp)Traumfabrik: Kossi Efouis *Fabrique de cérémonies*

Ute Fendler

Intermediale Phänomene in afrikanischen Literaturen sind bislang nur punktuell Gegenstand der Forschung gewesen. Monographien, wie beispielsweise die von Christian von Tschilschke für den französischen Roman und das filmische Schreiben (2000) oder das beständig wachsende Interesse an Wechselbeziehungen zwischen Film und Literatur in der romanistischen Literatur- und Medienwissenschaft (Albersmeier, Roloff 1989; Albersmeier 1992), zeigen vereinzelt auch Wirkung im Bereich der Literaturwissenschaft, die sich den frankophonen Literaturen Afrikas widmet, wie beispielsweise in Alexie Tcheuyaps Studie *De l'écrit à l'écran* (2005).

Häufig werden intermediale Phänomene in der Literatur aber nur unter anderen betrachtet, wie dies beispielsweise auch für den Roman *La Fabrique de cérémonies* (2001) von Kossi Efoui der Fall ist. Dieser togoische Autor, der seit 1990 in Frankreich im Exil lebt, kommt vom Theater und hat bislang drei Romane veröffentlicht. Solch ein Medienwechsel mag das Schaffen eines Künstlers für intermediale Verflechtungen nachhaltig öffnen, denn *La Fabrique de cérémonies*, sein zweiter Roman, ist im Hinblick auf intermediale Verfahren ein dichtes Geflecht. Efoui sagte in einem Interview: „Ce qui m'intéresse dans l'écriture, c'est ce qui me mène ailleurs. J'espère que le lecteur se trouve dépaycé aussi, pas parce qu'il lit quelque chose d'exotique, mais parce que le dépaysement est dans la langue elle-même“ (Efoui 2002 : 146).

La Fabrique de cérémonies bewirkt sicher ein „dépaysement“, eine Entfremdung in vielfacher Hinsicht, denn Chevrier spricht von „Fantasmagorie“ (2001: 32). Die Welt, die Efoui erschafft, befremdet aufgrund der Personen und Ereignisse, aber auch aufgrund der Darstellung derselben, was Efoui durch ein mediatisiertes Schreiben einzufangen versucht. Chevrier meint, Efoui zögere, die Realität der Gewalt direkt zu benennen (2001: 32). Mir scheint, dass Efoui mehr erreichen will, als allegorisch oder fantastisch eine gewalttätige Realität darzustellen. Denn er thematisiert nicht nur die Gewalt und Verluste – an Würde, Identität, Geschichte –,

sondern auch den unterschiedlichen Umgang mit Realitäten im Hinblick auf Gewalt, so dass die Wahrnehmung, Vermittlung und Einschreibung von Gewalt und damit auch der Bezug zwischen Fiktion und Realität zur Debatte stehen.

Es ist daher nicht verwunderlich, wenn *La Fabrique de cérémonies* eine Reise erzählt, um unterschiedliche Standpunkte und Perspektivwechsel ebenso wie ein „dépaysement“ zu thematisieren. Dem Protagonisten Edgar Fall, der Student in Moskau war und seit der Perestroika als Übersetzer in Paris lebt, wird durch seinen Freund Urbain Mango ein Job bei *Périple Magazine* vermittelt. Für eine neue Klientel sollen Reiseziele erschlossen werden, die intensive Erfahrungen der besonderen Art versprechen und dabei „Reality-Shows“ sehr nahe kommen.

János Riesz hat diesen Aspekt der Reise analysiert und dabei auf die zahlreichen Querverbindungen mit literarischen Vorläufern wie beispielsweise *Cahier d'un retour au pays natal* von Aimé Césaire oder Sebastian Brants *Narrenschiff* aus dem 15. Jahrhundert (Riesz 2003) hingewiesen. In einem weiteren Artikel zu Efovis Roman konzentriert sich Riesz auf den Aspekt der Vermarktung, der große Teile des Romans prägt (2002): Die Vermarktung von Armut und Gewalt in einem Europa, das nur noch über Sensationen Ängste erfahren kann, die die Fragen nach einem Sinn aufwerfen und das Gefühl von „echtem Leben“ vermitteln können. Die Frage nach Authentizität schwingt auch bei Xavier Garnier mit, wenn er Efovi als „montreur de pantins“ (2001: 38-40) bezeichnet, woran er nicht nur die Aushöhlung der Sprache und der Ereignisse festmacht, sondern auch den Stil:

Sous ces flux de paroles, les corps gigotent. L'effet comique est imparable. Cette fracture entre les voix et les corps est à la fois cruelle et drôle. Ce lien étroit entre l'humour et la cruauté place l'auteur dans la lignée de Beckett et Sony Labou Tansi. (Garnier 2001: 40)

Abgesehen von der Einreihung in eine literarische Tradition, weist Garnier auf die Thematik der Macht der Bilder hin:

Il y a dans les mots, dans les bribes de phrases, une force d'obstination qui nous permet d'envisager une résistance à la mise

en image généralisée du monde et aux forces obscures que ces images couvent. (Garnier 2001: 40)

Die Macht der Bilder klang auch bei Riesz an im Hinblick auf die Vermittlung von Wissen über Afrika. Jedoch blieben diese Analysen – ebenso wie neuere – aufgrund der Schwerpunktsetzungen in den Ansätzen stecken. Denn Jacques Chevrier widmet seine Analyse der „fantasmagorie“ der Geschichte im Werk von Efooui, wobei die Folgen der Kolonialgeschichte eng verknüpft sind mit den Konflikten der Gegenwart (Chevrier 2006), die zum Gegenstand des Sensationstourismus werden. Steeve Renombo Ogoula rückt die Frage nach der Erinnerung und der Heimat in den Vordergrund (Ogoula 2007), die allein der Fragmentarisierung und dem Identitätsverlust entgegen zu wirken scheinen können durch die - wenn auch häufig nur vermeintliche – Schaffung von Sinn und Realität. In diesem Zusammenhang geht Ogoula auch auf das semantische Feld ein, das andere Künste evoziert:

Planéité, profondeur, le champ lexical ici est bien celui des arts plastiques. Pour être exhaustif sur cette question, on pourrait noter la terrible photographie de Johnny Kinkéliba [...]. (Ogoula 2007: 143)

Die Präsenz anderer Medien im Text Efoouis wird in dieser Weise meist nur gestreift. Dabei macht gerade das Zusammenspiel von Fragmentarisierung, Theatralisierung und Intermedialität die besondere Faszination dieses Romans aus. Schon wenn man den Titel und das Inhaltsverzeichnis betrachtet, präsentiert sich zunächst ein Bezugsgeflecht zu anderen Künsten wie der Bildenden Kunst, dem Gesang, der Malerei und dem Film. Somit ist ein übergreifendes Thema, die Repräsentation der Realität durch Medien, genannt:

- I – Buste: fragment d'un personnage
- II – Le lamento des fantômes
- III- La nef des fous (détail)
- IV – Nature morte avec statue
- V – La consommation des siècles
- VI – La conjuration des sauterelles
- VII – Fermer l'œil de la nuit

VIII – La nef des fous (détails)

IX - La nef des fous (détails)

X - La nef des fous (détails)

XI – Un couchant des Cosmogonies! Ah! que la vie est quotidienne... (Jules Laforgue)

XII - Générique

(Efoui 2001: 253-254)

In diesem Zusammenhang erklärt sich auch der Anfang des Romans, der zum einen das Fragment als strukturierendes Element vorgibt und zugleich die Präsentation aufgreift, indem der Erzähler durch eine Art „Ansager“ vorgestellt wird. Ansager, da immer nur der Oberkörper zu sehen ist und er so an einen Nachrichtensprecher im Fernsehen erinnert, und Fragment zugleich, der doch die Welt präsentiert und kategorisiert. So ist der Leser von Anfang an damit konfrontiert, dass Realität und Erleben stets vermittelt sind.

... il me présente à moi-même :

Vous vous appelez Edgar Fall et vous parlez russe. [...]

Le ton de la voix. Une conviction pesante : on a tout dit quand on a dit ça. C'est peut-être à ce moment que je me suis vu marcher vers le canapé, que j'ai vu ma propre image se détacher de moi et de s'éloigner, une image plate surgie du silence qui a suivi ces paroles, un instantané, de face, qu'on aurait collé au plafond ou agrafé dans un catalogue universel avec la légende : Edgar Fall, parle russe. C'est tout vu. (Efoui 2001: 10)

Die Vereinnahmung durch die verkürzende Repräsentation wird hier verdichtet in einer Wahrnehmung, die an die Katalogisierung der Welt erinnert, und die ihre Fortsetzung in der televisuellen Wahrnehmung findet: alles wird in Formate, in Gattungen gepackt, die eine vermeintliche Teilhabe durch das „Fenster zur Welt“ erlauben. So wird auch der Erzähler durch einen Ansager präsentiert und zusammen mit ihm taucht der Leser in die „vermittelte“ Welt ein.

Die hier angeführte Szene im Büro scheint flach, ohne Tiefe, was durch die Marionettenhaftigkeit der Personen und die Bezüge zum Theater und Fern-

sehen erzeugt wird. Das Ende des Kalten Krieges ist ein einfacher Filmschnitt „Clap de fin. Fin d’une époque“ (Efoui 2001: 13).

Und die Folgen der Überlagerung der realen Welt durch die mediatisierte zeigen sich am Leben des Urbain Mango, das mit dem Erhellten oder dem Erlöschen des Fernsehbildschirmes ein- oder ausgeblendet wird:

[...] ce point minuscule et lumineux avalé en dernier lieu l’écran de télévision au moment où il s’est éteint, presque noir déjà, au moment où toutes les images se sont rétractées docilement, obéissant à l’appel de l’ombre qui les a avalées, se résorbant toutes dans ce minuscule point resté un quart de seconde, violent, éclatant comme un scandale, le signe d’une effraction. (Efoui 2001: 18)

Das Medium scheint die Kontrolle übernommen zu haben, so dass der Mensch nur noch als Schauspieler, als Marionette auf- oder abgerufen wird. Der Schatten oder das Dunkel dominieren, fast wie ein schwarzes Loch, das alles verschlingt und in dem für Sinn und Ordnung kein Raum mehr ist. Das Aufbäumen des Menschen gegen das Nichts zeigt sich in den Wiederholungen von Edgar „me voici“, der seine (Noch-)Anwesenheit bestätigen muss, um seine Präsenz in Bruchstücken einzufordern.

Schon nach der Lektüre des ersten Kapitels wird deutlich, dass es sich hier nicht nur um ein intermediales Spiel handelt. Efouis Text zeigt die Mechanismen des Mediums Fernsehen auf. Dabei kommen mehrere Aspekte zusammen: Fernsehen als „Rahmen“, das Wirklichkeit in Ausschnitten darbietet und eine Reihe von Erwartungshaltungen, aber auch Reaktionen durch Programmschemata vorgibt, wie Jean-Claude Soulages in seinem Artikel „Le formatage du regard“ (2001) sehr eindrücklich herausgearbeitet hat. Hinzu kommt, dass immer ein Selektions- und Aufbereitungsprozess für das Medium erfolgt, so dass Günter Bentele (1990) von einer Medienrealität spricht. Dies führt des Weiteren zu der Konstruktion einer kollektiven Wahrnehmung, wie Martine Jolly im Hinblick auf ein „visuelles Gedächtnis“ unterstreicht:

[...] la mémoire collective, comme toute machine de mémoire seraient des machines à fabriquer de l’oubli, dans la mesure où elles s’opposeraient à la mémoire subjective et qu’il s’agirait

d'éradiquer la subjectivité au profit d'un discours collectif. (Jolly 2001: 72)

Interessant ist hier insbesondere, dass Jolly hervorhebt, wie das subjektive, individuelle Erinnern zugunsten eines kollektiven Gedächtnisses in Vergessenheit gerät. Kollektive Bilder werden durch „Erinnerungsmaschinen“ wie das Fernsehen oder die Presse zu einem Teil des Gedächtnisses und können auch individuelle Bilder überlagern, teilweise sogar ersetzen. „Fabrique de cérémonies“ geht einher mit „Fabrique de l'oubli“ und „Fabrique de mémoire“. Efooui zeichnet diese Verschränkung durch intermediale Techniken in seinem Roman nach, die mit diesem Einstieg in den „Zirkus“ durch den „Maître“ erfolgt.

Der Leser wohnt den Bemühungen des Protagonisten Edgar bei, wie er immer wieder versucht, sich diesen Reduzierungsmechanismen zu widersetzen, indem er seine eigene Erinnerung gegen die mediatisierten Bilder setzt. Dies geschieht gleich zu Anfang, wenn er sich aus der distanzierten Perspektive einer Kamera zu sehen meint, und sich durch das Insistieren auf das „Hier und Jetzt“ in seine subjektive Realität zurückzuholen versucht: „Et me voici dix ans plus tard tentant de m'extraire des replis d'un canapé mou, de m'assurer que je ne suis pas un trompe-l'oeil peint sur un siège“ (Efooui 2001: 17). „Et me voici donc installé à mi-fesse, échappant difficilement au canapé qui n'a pas renoncé à m'absorber“ (Efooui 2001: 20). Er sieht sich selbst schon wie ein Bildnis, das mit der Wahrnehmung des Betrachters spielt, indem das Auge überlistet wird. Er versichert sich seiner eigenen Körperlichkeit, die nur durch die Erinnerungen an sein früheres Leben geschaffen werden können, wenngleich auch diese zu Beginn des Romans in flüchtigen Erinnerungsstücken bestehen. Denn sie drehen sich zunächst um das Telegramm, das den Tod der Mutter mitteilt, so dass die Assoziationen in kurzen abgehackten Sätzen – auf das Wesentliche gekürzt dem Medienformat entsprechend – hervorgestoßen werden: die Tatsache, dass er sie nicht Mutter nennen konnte und er selbst auch nie beim Namen genannt wurde, der Auftrag, sich verwirklichen zu müssen, die Sammlung von Männerschuhen. All diese Versatzstücke werden zu einer schweren Last, die ihn aber zugleich in der Realität verankern und vorübergehend aus der schattenhaften mediatisierten Welt herausholen.

Diese Spannung zwischen den Welten wird in den beiden folgenden Kapiteln weiter ausgebaut: „Le lamento des fantômes“ beschreibt die Vorberei-

tung auf die Reise, bei der die Vermarktung der eigenen Person als Vermittler zwischen den Welten der Geister, Schatten und zu denen der Verrückten anstelle des Tourismus in den Mittelpunkt rückt..

Der Titel des Kapitels ist Programm eines extremen Tourismus, zu dem unter anderem der Besuch eines Konzentrationslagers zählt, der für die US-amerikanischen TouristInnen zu einer fröhlichen Nacht in einem Geisterhaus wird, in dem sie in Betttücher gehüllt das „Lamento des fantômes“ spielen.

Die Inszenierung des Schreckens als Spiel, als Fiktion erhält eine Replik im darauf folgenden Kapitel „La nef des fous (détail)“. Edgar versucht noch immer seinen Bekannten, Johnny Quinquéliba vor seiner Abreise zu erreichen. Johnny ist Photograph und stellt im Rahmen der Ausstellung „Impressions d’Afrique“ seine Bilder in einer Pariser Brasserie aus. Bereits hier wird wieder auf die Vermischung der Ebenen hingewiesen: der auf den Bildern eingefangene Schrecken von durch Qual und Folter gezeichneten Körpern wird in der Brasserie zwar an die Menschen herangetragen, doch zugleich banalisiert, was zum Prozess der Schattenhaftigkeit beiträgt. Die Anonymität und Schemenhaftigkeit der Bilder scheinen ihnen ihre Brisanz zu nehmen, wie Susan Sontag eindrucksvoll in *Regarding the Pain of the Others* (2004) herausgearbeitet hat:

Une série de gros plans – surface granitique ou fraction de terre après fumage ? Un précipité de petits points brunâtres sur fond sombre. Et soudain, avec une netteté inattendue, on distinguait le grain de la peau du grain du papier, la racine d’un cou et l’esquisse des clavicules. Et les lettres qui sautaient : TRAITRE A... et tant pis pour la suite de l’inscription. C’étaient des sillons tracés au couteau dans la chair vive. Aucun visage. (Efoui 2001: 40-41)

Die Frage nach der Ästhetik dominiert zunächst und erinnert an die Fernsehbilder, die die Wirklichkeit verschlucken. Doch ebenso, wie Edgar sich aus dem Bildersog mithilfe seiner Erinnerungen herauszieht, so fügen sich in dieser Passage die Punkte plötzlich zum Bild eines geschundenen Körpers zusammen. Im Umspringen des Bildes von der Sensationslust eines gewissen Voyeurismus auf das Durchbrechen einer erlittenen Realität wird erneut die schmale Grenze zwischen Repräsentation und Wirklichkeit deut-

lich und hebt die Gefahr hervor, die in dem endlosen ästhetischen Spiel auch mit Leid und Elend liegt.

Zugleich ist Johnny einer dieser Grenzgänger, ein Vermittler zwischen den Welten Nord-Süd. Er hält das Geschehen fest, auch wenn die photographische Abbildung der Realität sich in der Galerie zur grobkörnigen Oberfläche einer Leinwand wandelt, die zeigt, aber nicht vermittelt.

Auch Auftritte von Edgars Freund Johnny im Fernsehen, die solch eine Vermittlung ermöglichen würden, werden hier als eine erstarrte Floskel vorgeführt, die eine differenzierte Wahrnehmung unmöglich machen:

[...] il l'avait vu à la télévision et qu'il avait reconnu ce visage en voyant l'homme descendre l'escalier blanc avec clignotis clignotant à l'énoncé de son nom, Johnny-Quinquéliba qui nous vient d'un pays qui, d'un pays que, d'un pays où malheureusement. (Efoui 2001: 42)

Die Probleme des Landes, über die Johnny berichten soll, resümieren sich in der Aneinanderreihung der Satzanfänge, so als sei alles bekannt, weil es sich stets wiederholt, und die Geschichte eines solchen Landes auswechselbar.

Die Kamera zeigt anstelle von Johnnys Photographien Großaufnahmen des Künstlers, so als würde seine Präsenz allein Informationswert enthalten. Als die Kamera das Gesicht Johnnys heranzoomt, wie dies in Talkshows üblich ist, um einen direkten Kontakt mit dem Gast zu suggerieren, verselbständigt sich dessen Großaufnahme, um in das Wohnzimmer des Zuschauers Edgar einzudringen:

C'était son regard, ses yeux ouverts et pleins de lui-même qu'il commentait, ses yeux agrandis aux dimensions de l'écran, l'écran repoussant soudain les yeux, puis les rétrécissant, les enfonçant dans la tête elle-même agrandie, la tête cognant aux quatre angles de l'écran pendant que la bouche luttait pour se maintenir au-dessus de la ligne à partir de laquelle le regard du téléspectateur s'égarait sur le plancher, s'enfonçait dans la moquette, poils hérissés du huitième grenier. (Efoui 2001: 43)

Von diesem Moment an bricht die zuvor nur im Telegrammstil abgerufene Erinnerung auf, um wieder zum Leben zu erwachen. Dabei fungiert Johnny als Verbindungsstück zwischen der schemenhaften Gegenwart und der bruchstückhaften Vergangenheit. Die Ausschnitte aus dem früheren Leben, die die Mutter mit wechselnden Freiern erahnen lassen, unter der Kontrolle eines mysteriösen M. Halo und des besagten Photographen Johnny, die alle in die noch geheimnisvolleren politischen Machenschaften von Tapokiaville verwickelt sind, werden als Detail aus einer Freske präsentiert, die sich später in der Erinnerungsarbeit Edgars als Mosaikteilchen zusammenfügen. Damit zeigt diese Textstelle, wie die Bilderflut, die das kollektive Gedächtnis prägt, doch auch Momente des individuellen Erinnerns auslösen kann. Allerdings scheint die Präsentation im Fernsehen übermächtig und sich auf Floskeln zu reduzieren, so dass Erinnerung ausgehöhlt wird, wie zuvor schon in Anlehnung an die „fabrique de l’oubli“ von Jolly aufgezeigt worden war. Dennoch zeichnet Efoui hier sehr gut nach, wie die Flut der TV-Bilder selbst den Rahmen sprengt und die Privatsphären der Zuschauer überschwemmt. Völlig überraschend für den Leser findet dann ein Wechsel in Ort und Zeit statt, der trotz der leeren Bilderfluten in die Erinnerung Edgars führt. Auslöser ist dabei, dass dieses Gesicht sich in die Kindheits-erinnerungen einfügt. So wird auch deutlich, dass die vermeintlich leeren Bilderfluten je nach Erwartungshaltung und Kontext des Zuschauers anders gelesen werden können, was wiederum die Kommunikation Nord-Süd beeinflusst.

Die Erinnerung an Edgars früheres Leben wird durch das Auftauchen Johnnys vorbereitet, so dass die Reise nun unter doppeltem Vorzeichen beginnen kann: die Suche nach der eigenen Vergangenheit und die Suche nach sensationellen Touristenzielen für „Périple Magazine“.

Jedoch verheißt der Titel des Kapitels „Nature morte avec statue“ eher ein Stilleben als eine Reise. Das Thema der Wahrnehmung wird dabei fortgesetzt, indem die Landschaft nur durch ein Loch in einer Lastwagenplane für die Reisenden als Ausschnitt sichtbar wird – ähnlich einem Fernsehbildschirm. Der Refrain der ersten Kapitel, der alles auf Business ausrichtete, macht hier einem dem Schicksal ergebenen „C’est le pays“ Platz, so dass die Fahrt durch das Land Erinnerungen zu wecken scheint, die aber bereits vorgeprägt sind.

Die Realität des Landes bricht in diese Oberflächenwahrnehmung in Form eines Hinterhaltes durch Kindersoldaten ein. Die Beschreibung des Jungen

erfolgt in mehreren Absätzen, die jeweils dem Blick des Betrachters zu folgen scheinen und Teilaufnahmen wiedergeben, wie die seines Gesichtes:

[...] sa gueule foudroyée, c'est-à-dire une bifurcation du nez vers l'oeil gauche avec la balafre qui a fini d'aplatir l'arête, de sorte que les pommettes fuient, comme sous le coup d'une menace à laquelle elles n'auraient pas encore fini d'échapper [...], une menace fichée au milieu du visage comme une empreinte maligne de lèpre [...]. (Efoui 2001: 67)

Diese Beschreibung gibt den Photos von den geschundenen Körpern aus den „Impressions d'Afrique“ in Paris gewissermaßen ein Gesicht, wodurch die Distanz unvermittelt aufgehoben wird und die Bilder den Betrachter direkt anblicken.

Wiederholt erhalten so Fragmente Fortsetzungen, Antworten oder Reflektionen zu einem späteren Zeitpunkt oder an einem anderen Ort, so dass die häufig zweidimensionalen, leblosen, normierten Bilder an Leben gewinnen und sich durch den Text ein Netz an Referenzen spannt, der durch die Verweise auf verschiedene Realitäten ergänzt wird.

Dieses Kapitel dreht sich aber auch und vor allem um das Denkmal für den Frieden, von dem immer nur Fragmente durch die Lastwagenplane entlang der Straße zu sehen waren. Als die Kindersoldaten die Reisenden zu einer Lichtung führen, wo sie eine Leiche gefunden hatten, erblickt Edgar die Statuengruppe zum ersten Mal unversehrt, die an die Mütter, an die Soldaten und an den Frieden erinnern soll. Die Wahrnehmung wird erneut thematisiert, indem sowohl an das Fenster in der Plane als auch an das Fenster von Edgars Mansardenwohnung in Paris erinnert wird, die ihm immer nur den Blick auf einen Ausschnitt erlaubte, so dass Distanz gewahrt bleibt. Hier entsteht nun plötzlich ein Stilleben vor den Augen Edgars, das die Geschichte des Landes in eine Figurengruppe einfriert vor dem unbeweglichen Hintergrund der gleißenden Sonne und dem Sand, der die Bilder körnig – und damit trotz der Gesamtsicht doch unscharf und vergilbend – werden lässt.

Rien ne bouge. Le moindre égarement du vent suffirait peut-être à détacher la plaque du socle et tout serait emporté dans le tourbillon d'une ruine soudaine. Et le vent s'est tenu à l'écart,

respectueux du style. Le soleil n'en finit pas de traîner. Le soleil presque définitivement figé. Une source de lumière immobile, peut-être accrochée là aussi par l'artiste (comme tout le reste, le moindre grain de sable, le moindre pieu surgissant du sol), dessinant dans le ciel une succession de rideaux rouge cru, rouge fade. (Efoui 2001: 73)

Das Land wird zu einer bloßen Kulisse und seine Geschichte zu einem Denkmal. In gewisser Weise antwortet dieses Bild auf den Fernsehausschnitt, der die Berichterstattung auf austauschbare Floskeln reduzierte („Le pays que, le pays où..). Der Bildausschnitt des Fernsehers oder des Mansardenfensters wird eingetauscht gegen denjenigen der Lastwagenplane, der nun den Blick frei gibt auf ein erstarrtes Land: die Natur als Dekor für die Beschwörungen des Friedens und eines schönen Landes („Fleuves majestueux“, Efoui 2001: 72), das längst in einer Art Wachkoma verharrt, um auf das Ende des Schreckens zu warten, das hier durch die Leiche präsent ist. Aber auch die Kindersoldaten, die die einzigen Menschen sind, denen die Reisenden begegnen, stehen für die Jugend des Landes, die nicht mehr gleich bedeutend mit der Zukunft ist, sondern mit Krankheit, Verfall und Gewalt. Die BewohnerInnen sind nur noch Figuren in Bildern, die es erlauben Geschichten abzurufen.

[...] sur les places abandonnées de villages abandonnés, clairières cendreuses débarrassées de leurs paysans qui sont partis peupler les documentaires signés National Geographic – vus de face, les deux mains pressant la tête, ou vus de dos avec le répertoire des vertèbres –, de vieux grigous cracheurs de tabac, buveurs de vin de palme enalebasse [...]. Si étonnamment immobiles que le cameraman de National Geographic avait sûrement dû faire bouger la caméra pour rappeler que le cinéma, c'est l'art du mouvement, long travelling jusqu'au vieux soleil jaune sur fond rouge. (Efoui 2001: 78)

Die DorfbewohnerInnen werden zu bloßen Statisten von Reportagen und Dokumentarfilmen, die erneut das immer gleiche Bild von diesem Land (oder diesen Ländern) abrufen und bestätigen. Damit wird der Stillstand aufgezeigt. Das Land verharrt in dieser Ausnahmesituation, die von

Entbehrung, Gewalt und Elend geprägt ist, was die Wahrnehmung von außen bestimmt. Die Innenwahrnehmung gleicht der eines Alptraumes, denn am Ende des Kapitels glaubt Edgar geschlafen zu haben. Das Motiv des Alptraumes und der Trugbilder durch Rauschmittel setzt sich in den nächsten Kapiteln fort und treibt die Frage nach der Wahrnehmung und dem Verhältnis zwischen Darstellung, Erinnerung, Identität, Realität und Fiktion auf die Spitze.

Im Kapitel V „Consommation des siècles“ wird die Wahrnehmung und damit die Bedeutungs- und Wertzuweisung von Geschichte thematisiert.

Die Natur ist weiterhin nur das Dekor für die Überfälle auf PassantInnen, den Verlust von Sicherheit und Ordnung. An die Stelle von Geschichte als einer sinnstiftenden Erzählung tritt der Konsum, die Verwertbarkeit der Geschichten, wie sich an dem Mitreisenden Edgars, Wang Lee, zeigt, der Biographien, Zeugnisse von „Geretteten aus Tapokiaville“ (Efoui 2001: 98) sammelt und verkauft.

Und Edgar selbst glaubt sich in einem sich immer wiederholenden Filmausschnitt zu befinden, was eine Variante auf den Stillstand und auf die Sinnzuweisung von außen darstellt.

Coupez! Je n'aurais pas été surpris d'entendre une voix venue d'un perchoir; la voix du metteur en scène grasseyant à travers le filtre du mégaphone : Qu'est-ce qu'il fout là [...]. Et je m'obstine à me croire dans un décor où le film prévu n'aurait jamais été tourné et où les acteurs oubliés là, comme sur une île déserte, répètent à n'en pas finir des fragments de scène, des bagarres réglées, des gifles amorties. (Efoui 2001: 88)

Die enge Verflechtung von Realität, mediatisierter Wahrnehmung, Erfahrung und Traum wird vorangetrieben, um die durch Verlust von Orientierung, Werten und Sinn zunehmend surreal anmutende Wirklichkeit einzufangen. In diesem Kapitel gelangt dieses Prozedere zu einem Höhepunkt, der den Abstieg in die Unterwelt in den drei Kapiteln des „Narrenschiffs“ vorbereitet. Als Edgar mit seinem Freund Urbain Mango in eine Piroge steigt und damit einen distanzierten Blick auf das Land und seine BewohnerInnen werfen kann, bietet sich ihm zunächst ein Bild dar, das an Gemälde erinnert, die sich modern geben und alles auf einfache Grundformen reduzieren, indem sie zum Beispiel alles in ein körniges Gelb

tauchen, um die Assoziation „Sahara“ zu wecken (ganz ähnlich dem Modetrend für Innenausstattung mit dem Label „kolonial“). Das Motiv des unscharfen, körnigen Bildes, das sowohl für Erinnerung als auch für das eingefrorene Standbild „dieses Landes“ steht, wird aufgegriffen, um es das Bild auf seine Grundkomponenten zu reduzieren und ihm damit allgemeine Gültigkeit zu verleihen. Die Unschärfe führt dazu, dass selbst die Ton- und Bildspuren dissoziiert werden:

Le brouillard s’amusant à déjouer la synchronisation des voix et des images, si bien qu’on entend Urbain Mango aboyer et les chiens dire à haute voix :

- C’est du style qu’il nous faut.

Les chiens interprétant le numéro d’Urbain Mango, donnant de temps à autre un coup de langue au corps étendu à terre, Nous vendrons ça, la voix d’Urbain Mango dans la gorge des chiens est restée inchangée, mais le volume a monté d’un cran [...]. (Efoui 2001: 96)

Zum einen wird hier das völlige Auseinanderbrechen der Welt aus ihren Fugen vorgeführt, in der nichts mehr zusammenpasst und keine Sinnstiftung mehr möglich ist. Ursache hierfür sind auch die Möglichkeiten der Manipulation auf der Bild- und der Tonebene, so dass jedes Element eines Dokuments in Frage gestellt werden muss. Die Folge ist, dass sich Edgar nur noch als „Geist“ („Fantôme“) in einem Dekor empfindet.

Bis zu diesem Moment sind die verschiedenen Möglichkeiten der Konstruktion von Erinnerung und Identität über Medien (Text, Bild, Film, Zeugnisse) ermittelt und zugleich ad absurdum geführt worden. Nichts kann die Wahrheit oder die Realität abbilden. Dies wird noch dadurch erschwert, dass die Realität von herkömmlichen Mustern abweicht und surreale Züge annimmt. Sie werden in den folgenden Kapiteln ermittelt, wenn Edgar seinen Erinnerungsfetzen folgt, die er jedoch wie in Trance oder im Traum wahrnimmt, da er – wie alle Bewohner Tapokiavilles – Tabletten zu sich nimmt, um die Bruchstücke von Wirklichkeit, die ihm bewusst werden, zu ertragen. Hierzu zählt auch die Gewalt, die im Kapitel „Conjuration des sauterelles“ vorgeführt wird. Der biblisch anmutende Titel dieses Kapitels vermag es, den Machtmissbrauch in die gottgewollten Plagen einzureihen und zugleich den Schrecken durch Terror fortzuschrei-

ben, den Reporter wie Johnny als Zeugnisse einfangen, die dann zu Kunst für das sensationshungrige Europa reduziert werden.

So glaubt Edgar geträumt zu haben, als er Zeuge einer Verfolgungsjagd wird, an deren Ende die Verbrennung eines jungen Mannes steht. Edgar – vor Angst und Schrecken wie gelähmt – schießt keine Photos. Aus Versehen zoomt er das Gesicht des Opfers heran, das ihn direkt anzublicken scheint. Er ist nicht mehr in der Lage, die Geste des Photographen zu wiederholen, um Distanz und Nähe zu verbinden, was die Vermittlung der Botschaft erlauben würde. Anstelle dessen tritt die Nähe zum Opfer und zur Gewalt. Er kann die Arbeit Johnnys nicht wiederholen, die ebenfalls in den Zwiespalt zwischen Zeugnisablegen und Voyeurismus gelangt. Denn das Abbilden der grausamen Realität verwandelt sich dadurch, dass sie sich als Kunst präsentiert, und verfehlt so ihr Ziel. Preise erhält Johnny daher für Photographien von Vögeln auf einem Feld mit Stacheldraht:

[...] les photos de Johnny-Quinquéliba, impubliables, inmontrables... Non, ce n'est pas exactement ça qu'on lui disait de ses photos. On disait: trop, un peu trop. Si bien qu'il a fini par obtenir ce Grand Prix de photographie pour un sommeil d'oiseaux sur un champ de barbelés. (Efoui 2001: 188)

Die Zurückhaltung, das Leid zu zeigen, scheint verlogen in Anbetracht der TV-Show, bei der Gäste davon berichten, wie sie an der Menschenjagd teilgenommen haben. Das Abbilden von Ereignissen bedarf einer Sinnzuweisung, einer Interpretation, Einschätzung, denn die Pole des Umgangs mit Bildern reichen vom Voyeurismus bis zum Mitleid, wie Susan Sontag erläutert (2004). Diese Facetten werden auch in *Fabrique de cérémonies* vor dem Leser ausgebreitet, nämlich die Konfrontation mit durch Medien vermittelter Gewalt und Leid.

Die einzige Ausflucht für den Protagonisten Edgar scheint der Schlaf unter Wirkung der Droge „Katapile“, die in Tapokiaville geläufig ist. Doch er erwacht, als die Radionachrichten von dem Ereignis berichten, so dass die Flucht in den Alptraum ihm durch die Bestätigung der Authentizität der Ereignisse über Radio France-Togo verwehrt bleibt:

[...] Sidonie Caster qui donne la parole à un homme-panthère :

- on en viendra à bout, [...], de la conjuration des sauterelles, vu le traitement que nous leur infligeons, vu le supplice du collier, vu l'injection de kérosène dans les veines, vu le clou planté au sommet du crâne [...] ... (Efoui 2001: 107)

Interessanterweise ist es hier das Radio, das – mit der Sicht von außen von „France-Togo“ – eine neutrale Einschätzung der Lage zu leisten imstande scheint. Die Bilder sind diskreditiert worden, so dass nur noch das Radio hier vorübergehend als vermeintlich glaubwürdiges Medium bleibt.¹ Die „Sauterelles“ entpuppen sich als Straßenkinder oder herumlungernde Jugendliche. Der Krieg gegen die eigene Bevölkerung greift gewissermaßen die Erzählung über die Kindersoldaten wieder auf. Zugleich kündigt sich hier eine Umkehrung an: die Grausamkeiten, die Edgar auf seiner Reise erleben muss, übertreffen die Abbildungen und Berichte durch die Medien bei weitem.

Realität und Repräsentation vermischen sich zusehends, wobei die Reise Edgars ihn immer tiefer in die Abgründe der Realitäten und seiner Erinnerungen führt. So hofft er erneut auf einen Filmschnitt, der ihn von diesem unwirklich erscheinenden Erlebnis befreien würde:

[...] tout est filmé, [...], par la caméra dissimulée d'un trafiquant de fiction qui aurait conditionné par hypnose cette gigantesque foule. Et maintenant, je vais compter jusqu'à dix et quand je dirai : coupez ! vous vous réveillerez. Mais quelque chose s'est détraqué et personne ne s'est réveillée. Alors la vraie vie et la vraie mort se sont installées là. (Efoui 2001: 151)

Und etwas weiter:

Tapokiaville ou le film dont vous êtes le héros, et des victimes improvisées se relaient pour affronter d'anciens geôliers tortionnaires improvisés qui inventent ensemble une histoire de

¹ Hier müsste jedoch daraufhin hingewiesen werden, dass in anderen Kontexten wie beispielsweise in Ruanda, gerade das Radio als Propagandamedium eingesetzt wurde. Die Gegenüberstellung des zu hinterfragenden Massenmediums Fernsehen und des vertrauenswürdigen Mediums Radio funktioniert nur in dieser Konstellation, wie Efoui sie im Roman aufbaut.

lettres tracées au couteau sur les poitrines : TRAITRE A... (Efoui 2001: 152)

Die Wirklichkeit hat längst die sensationsheischende Darstellung von Horror und Schrecken überholt. Zugleich wird auch wieder der Zusammenhang zwischen den Verfolgten und den in Paris ausgestellten Photos der Opfer hergestellt, die durch den Fokus auf die Oberkörper und damit dem Ausblenden der Köpfe anonymisiert sind. Der Versuch, die Augen vor dem Schrecken zu verschließen (s. Kapitel VII „Fermer l’oeil de la nuit“), bleibt erfolglos, da die Wirklichkeit die Inszenierungen und Repräsentationen überholt, wie sich in den drei folgenden Kapiteln zum Narrenschiff zeigt, wo Edgar gezwungen ist, hinter die Kulissen zu blicken. Der ehemals starke Mann, der General Tapokia, zeigt sich im Fernsehen, jetzt da Enthüllung keine Konsequenzen mehr hat, sondern nur mehr Teil von Talk-Shows ist. Als Edgar erkennt, dass Tapokia mit M. Halo identisch ist, dem Mann, der seinen Vater auf dem Gewissen hat und der das Leben seiner Mutter und damit auch das seiner Kindheit bestimmt hat, verlässt er das Land fluchtartig.

Das letzte Kapitel führt daher zurück nach Paris. Der Titel „Un Couchant des Cosmogonies“ verweist auf die „Complaintes“ von Jules Laforgues, so dass dieser intertextuelle Bezug das Bild von der Eintönigkeit des Alltags heraufbeschwört. Die ersten Zeilen der Klage „Un Couchant des Cosmogonies“ scheint die Grundstimmung Europas zu beschreiben, die aber nun auch die Wahrnehmung Afrikas im Wechselspiel zwischen Exotismus und Sensationslust ergreift:

Complainte sur certains ennuis.
 Un couchant des Cosmogonies!
 Ah! Que la Vie est quotidienne...
 Et, du plus vrai qu’on se souvienne,
 Comme on fut piètre et sans génie
 On voudrait s’avouer des choses,
 Dont on s’étonnerait en route,
 Qui feraient, une fois pour toutes !
 Qu’on s’entendrait à travers poses. (Laforgue 1979: 138)

Vor diesem kontextuellen Rahmen lässt Efooui seinen Protagonisten beim Zappen am heimischen Bildschirm auf immer dieselbe Talk-Show treffen, bei der TeilnehmerInnen des Tourismusprogramms von „Périple“ von ihren Erfahrungen berichten. Leid und Terror werden Teil eines Unterhaltungsprogramms, so dass Orte zu Dekor und Menschen zu Statisten werden. Edgar flüchtet vor der bedrohlichen Fiktion, die durch die Realität überholt wird, in die erste Welt, die ihm eben diesen Zwischenzustand erlaubt, der dem des Vegetierens, des Wartens auf den Tod nahe kommt:

Ici vit et travaille Edgar Fall
(1970 -) (Efooui 2001: 236)

Die Erinnerung wird inszeniert wie eine Grabesinschrift, ein vorgegriffener Abgesang, der die Sinnlosigkeit und Nähe des Todes unterstreicht. Denn sein Ende wird bereits durch die Selbstmorde zwei seiner unmittelbaren Nachbarn im achten Stock suggeriert:

Pauv' gars, pauv' gars, pauv' gars. Son écharpe accrochée à la gouttière Pauv' Sûrement pendu avant la chute Pauv' Et escalier en plein milieu de la courette Pauv' Droit dans la cave, a-t-on idée Pauv' [...]. Les voisins faisaient le chorus, se soutenant dans l'épreuve : à quarante ans. Nicher au même grenier. Au même huitième et fatidique étage. Et cette vue dans la courette exigüe. Un puits vu de là-haut... Pauv' gars, pauv' gars, pauv' gars, c'est quand les voisins compatissent. Fosse commune, désagréable crétin, c'est quand la mairie déplore. (Efooui 2001: 237)

Efoouis Roman endet mit einem „Générique“, einem Abspann, so als bestünde Realität nur noch in Form von vermittelten und vermarkteten Bilderwelten und Diskursen, innerhalb derer Rollen zugeteilt werden. In solchen ganz und gar mediatisierten Lebensabläufen bleibt weder Raum für Erinnerung noch für die Hinterfragung der Modelle:

La page blanche: une page désertée plutôt, un dépeuplement sous l'effet d'un cataclysme ou d'une érosion, ne laissant subsister que ces fragments de mots, citations arrimées à quel texte invisible, introduction au vide de quel livre à jamais en souffrance, [...] /

Musique : Nous n'avons pas le temps de nous rappeler, comme ceux qui nous ont précédés, [...] Sans lieu même vers lequel tourner le visage pour rester enfin comme des statues de sel, pour rester encore, mais où ? (Efoui 2001: 252)

Dennoch klingt hier auch die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Literatur an, die angesichts der medialen Übermacht und der sinnentleerten Lebenswelten nur noch Fragmente einfangen kann, die jedoch zunehmend zur leeren Seite tendieren muss. Der Liedtext im Abspann hebt dann noch einmal hervor, dass der Untergang droht. Die Ausweglosigkeit ist in Anlehnung an das biblische Bild der Flucht und der Strafe doppelt markiert: weder ein Ort, wohin man sich wenden könnte, noch ein Ort, wo die Salzsäulen zur Erinnerung oder Mahnung verbleiben könnten. Die Aufhebung aller Bindungen und Orte und damit auch der Werte und Identitäten scheint kurz vor dem Ende des Abspanns aufzuleuchten, bevor das Ende des Films, des Romans den Zuschauer oder den Leser in die Realität ohne Orientierung entlässt.

Neu ist dabei, dass es sich nicht um ein Beschreiben oder gar Abbilden handelt, was für Efoui bedeutet hätte, dass er der mediatisierten Welt, die in der Realität häufig auf Chiffren – auch exotistische – reduziert ist, zugearbeitet hätte. Stattdessen bricht er diesen „Roman-als-Spiegel-der-Welt“ und die Medienmechanismen auf, indem er diese Versatzstücke nutzt, sie hinterfragt, gegenüberstellt (und dies durchaus im Bachtinschen Sinne) und sie wiederum mit – wenn vielleicht auch nur vermeintlich – „echteren“ Bildern konfrontiert. Dabei wirkt die Konfrontation der Bilder wie ein Spiegelabyrinth, in dem die Suche nach dem realen Objekt aussichtslos und es auch keinen Ausweg zu geben scheint.

Efouis Auseinandersetzung mit dem, was Sprache zu leisten vermag und die Art, wie er die Wirklichkeitserfassung durch Medien und Sprache hinterfragt, erfolgen in einem dichten intermedialen Netzwerk, in dem gerade das Medium Fernsehen eine zentrale Rolle als Vermittlungsinstanz von vorgefertigten Bildern einerseits und Kommunikationsmedium andererseits einnimmt. Götz Großklaus hat mit einer diachronischen Perspektive einen sehr guten Ansatz zum Verständnis von Fernseh Bildern geliefert. Er macht darauf aufmerksam, dass Bilder durch die technische Entwicklung frei von religiösen oder magischen Anbindungen seien, dass

aber trotzdem in der schnellen Abfolge weiterhin überkommene Reaktionen abgerufen werden:

Im profanen Bilderdienst der elektronischen Medien werden die Bild-Geschichten verfügbar: in Spuren und Splittern. Dabei kann es sich nicht um einfache ‚Wiederholungen‘ oder ‚Zitate‘ handeln: sondern um die plötzliche Anwesenheit einer rituellen Geste, einer ikonischen Formel, die uns kurzfristig und punktuell im Fluß der Bilder in ‚mythisches‘ Erschrecken versetzen können oder in ‚religiösen‘ Schauer – etwa im Anblick der ‚Totenbilder‘, die regelmäßig mit der Nachricht vom Tode eines Prominenten auf dem Fernsehschirm erscheinen [...]. (Großklaus 1998: 172)

Die Geschwindigkeit der Bildfolgen lässt Großklaus von der „Schrumpfung des symbolischen Zwischenraums“ (1998: 173) sprechen, also vom Fehlen der Zeit, die eine Assoziation und Einordnung der Bilder erlauben würde. Er beschreibt daher die Auswirkungen von vermeintlicher Nähe und dem Tempo der Bilder als einen Rückschritt in das Chaos:

Mit der Ankunft im medialen Zeitalter haben wir uns mit einer Vielzahl von Schritten aus Bindungen an das Gegebene hinausbewegt – um dann mit der elektronischen Herstellung von „Medienrealitäten“ wieder in das Feld der Gegebenheiten zurückzugehen: abstandslos, dicht, dem ‚alten‘ Chaos wieder ausgesetzt. (Großklaus 1998: 174)

Die Kommentare und Beschriftungen der Fernsehbilder helfen, so Großklaus, das Chaos zu bekämpfen und Ordnungen wieder herzustellen. Er unterstreicht den Faktor Zeit in diesem Prozess der Verarbeitung der Bilder:

Der Bild-Chok lähmt unser symbolisches Vermögen, uns im Verweis von Zeichen zu Zeichen vom Druck des Unmittelbaren zu befreien. [...] Erst Sprache und Text durchbrechen den ‚magischen‘ Bild-Chok: das Erschrecken über das „Hier und Jetzt“ [...] verliert sich erst im Beschriften, Benennen und schließlich im Erzählen. (Großklaus 1998: 175)

Efouis Schreiben könnte demnach als Erzählen gegen den *Bild-Chok* gelesen werden, der die Welt-Bilder an die Stelle der Welt-Geschichten zu setzen droht. Er zeigt das Wechselspiel zwischen verschiedenen Bildern auf und macht deutlich, dass gerade die Beschriftung, die Interpretation der Bilder erst eine Sinnzuweisung erlaubt.

So könnte man nun auch Garniers Deutung des Titels: „Le roman est la fabrique. Le monde, Afrique et Europe confondues, est une cérémonie“ (Garnier 2001: 41) eine weitere Lesart hinzufügen: Die Medien sind die Fabrik der Zeremonien. Und der Roman ist dabei eine Reflexion über die Macht der Medien und der Bilder, die Reaktionen hervorrufen und Eigenleben gewinnen und somit neue Realitäten schaffen oder gegebenenfalls verändern können.

Die Wechselwirkung zwischen Erleben, Erinnern und Medien lenkt die Wahrnehmung und beeinflusst nachhaltig die Identitätsbildung, die auch ein Prozess ist, der durch ein Abgleichen innerer und äußerer Wahrnehmungen begleitet wird. Die zentralen Fragen des Geschichtsbildes und der Identität im Verhältnis Nord-Süd werden damit auch in diesen Kontext der mediatisierten Verhandlungen von Versatzstücken abgehandelt. Efoui legt diese Mechanismen zwischen Kontrollfunktion und Propaganda offen. Das mediatisierte Schreiben von Efoui ist damit keinesfalls eine distanzierende Darstellung der von Gewalt geprägten Zeitgeschichte Togos, sondern eher der Versuch aufzuzeigen, dass Realität sich aus vielen Wahrnehmungsfacetten zusammensetzt, die auch gelenkt sein können. Hierbei spielen Medien wie Fernsehen und Radio ebenso eine zentrale Rolle wie Literatur. Afrika und Europa sind dabei Welten, die sich gegenseitig häufig nur mediatisiert, punktuell vermittelt wahrnehmen, ohne dass Zeit für Erklärungen bliebe.

Bibliographie

- Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (eds.). 1989. Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Albersmeier, Franz-Josef. 1992. Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Bentele, Günter. 1992. Fernsehen und Realität. In: Hickethier, Kurt; Schneider, Irmela (eds.). 1992. Fernsehtheorien. Dokumentation der GFF-Tagung 1990. Berlin: Ed. Sigma, 45-67
- Chevrier, Jacques. 2001. Pour Kossi Efoui, l'histoire, c'est du cinéma ! In: Notre Librairie N°161, mars-mai 2001, 32-38
- Chevrier, Jacques. 2006. La Fantasmagorie de l'Histoire dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui. In: Chikhi, Bëida; Quaghebeur, Marc (eds.). Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence. Brüssel: Lang, 489-501
- Efoui, Kossi. 2001. La Fabrique de cérémonies. Paris: Seuil
- Efoui, Kossi. 2002. La Littérature africaine n'existe pas. In: Mongo-Mboussa, Boniface (ed.). Désir d'Afrique. Paris: Gallimard, 138-148
- Garnier, Xavier: Kossi Efoui: le montreur de pantins. In: Notre Librairie N°161, mars-mai 2001, 38-40
- Großklaus, Götz. 1998. Welt-Bilder – Welt-Geschichten: Schrecken und Bannung in Nachrichtentexten des Fernsehens. In: Griem, Julika (ed.). Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien. Tübingen: Narr, 164-182
- Jolly, Martine. 2001. Télévision et mémoire visuelle. In: Gardies, René; Taranger, Marie-Claude (eds.). Télévision: questions de formes. Paris: Harmattan, 69-75
- Laforge, Jules. 1979. Œuvres complètes. I Poésies. Genève: Slatkine
- Ogoula, Steeve Renombo. 2007. „Patries imaginaires“: Essai sur la mémoire intransitive dans La Fabrique de cérémonies de Kossi Efoui. In: Mambenga-Ylagou, Frédéric (ed.). Ajouter du Monde au Monde. Symboles, symbolisations, symbolismes culturels dans les littératures francophones d'Afrique et des Caraïbes. Montpellier : Publications de Montpellier III, 125-147
- Riesz, János. 2002. ‚La parole pour vendre‘ – Über die Sprache in den Zeiten der Werbung. In: Wendl, Tobias (ed.). Afrikanische Reklamekunst. Frankfurt am Main: Peter Hammer, 161-165
- Riesz, János. 2003. Le ‚Retour au Pays Natal‘ dans La Fabrique des cérémonies (2001) de Kossi Efoui. In: Ponts – langues, littératures, civilisations des pays francophones, N°2, 2003, 63-78
- Sontag, Susan. 2004. Regarding the Pain of Others. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Soulages, Jean-Claude. 2001. Le Formatage du regard. In: Gardies, René; Taranger, Marie-Claude (eds.). Télévision : questions de formes. Paris: Harmattan, 51-67
- Tcheuyap, Alexie. 2005. De l'écrit à l'écran: Les réécritures filmiques du roman africain francophone. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa
- von Tschilschke, Christian. 2000. Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde. Tübingen: Narr