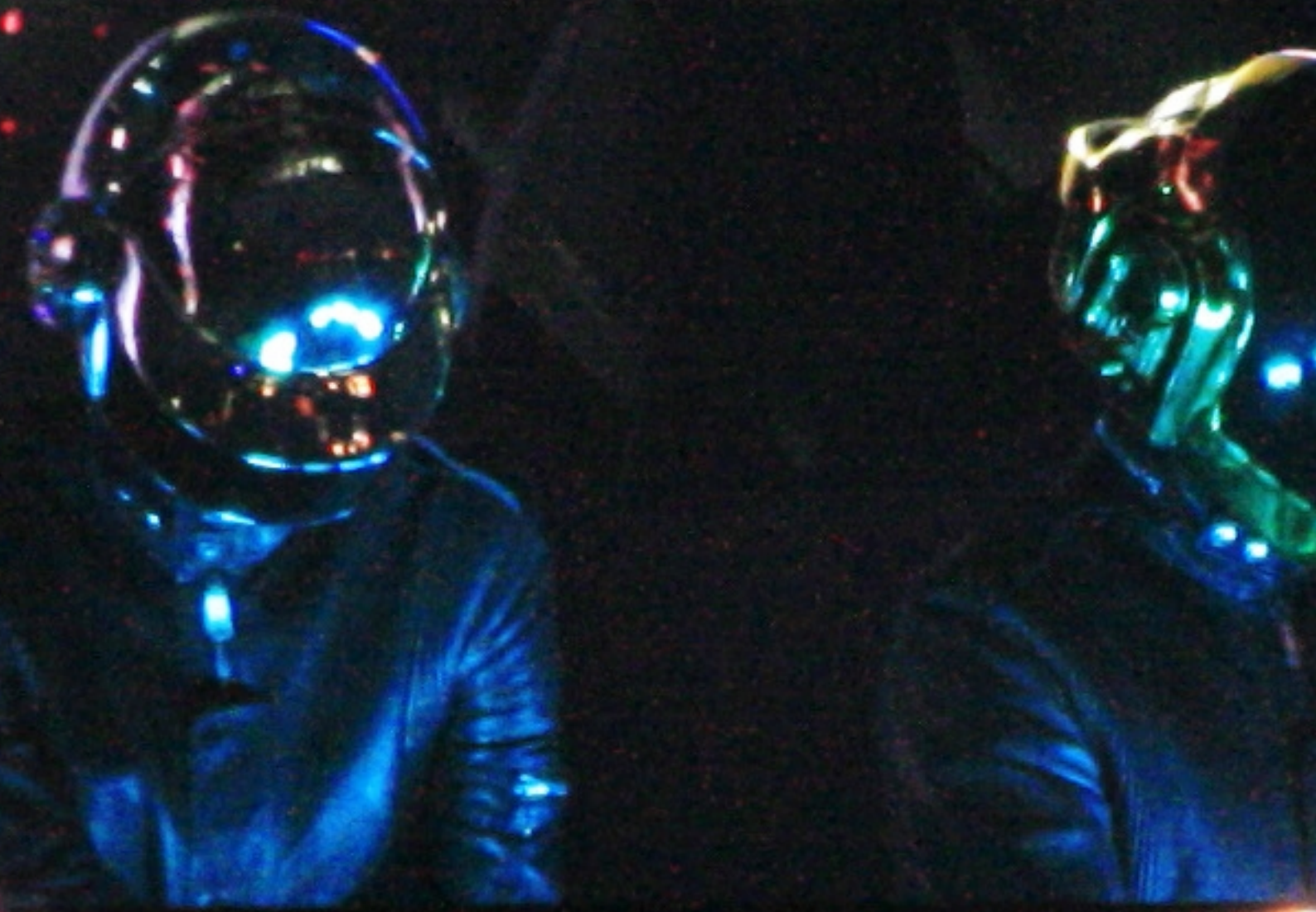


# apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft



## Pop. Kultur. Literatur Frankreich in den 1990er Jahren

Timo Obergöker & Marcel Vejmelka (ed.)

12  
2024

# Impressum

apropos [Perspektiven auf die Romania] 2024, Nr. 12

ISSN: 2627-3446

DOI: <https://doi.org/10.15460/apropos.12>

## Herausgeber\*innen

Beate Kern, María Teresa Laorden, Joris Lehnert

## Dossier-Herausgeber\*innen für dieses Heft

Timo Obergöker & Marcel Vejmelka

## Autor\*innen dieser Ausgabe

Ingrid Baltag, Alexandre Demeulenaere, Ralf Junkerjürgen, Joris Lehnert, Isabelle Marc, Timo Obergöker, Jan Rhein, Roberto Ubbidiente, Marcel Vejmelka,

## Wissenschaftlicher Beirat

Dimitri Almeida † (Halle), Rafael Arnold (Rostock), Valeska Bopp-Filimonov (Jena), Albrecht Buschmann (Rostock), Fabien Conord (Clermont-Fd), Claire Demesmay (Berlin), Uta Felten (Leipzig), Angelika Groß (Osnabrück), Anke Grutschus (Bonn), Jannis Harjus (Innsbruck), Valerie Kiendl (Würzburg), Bénédicte Louvat (Toulouse), Benjamin Meisnitzer (Leipzig), Cordula Neis (Flensburg), Ulrich Pfeil (Metz), Clara Ruvituso (Berlin), Tanja Schwan (Leipzig), Holger Wochele (Mainz), Stephanie Wodianka (Rostock)

## Lektorat, Gestaltung, Satz

Beate Kern, Joris Lehnert

## Bildrechte

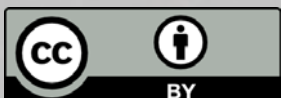
Soweit nicht anders vermerkt, liegen die Bildrechte bei den Autor\*innen selbst oder es handelt sich um gemeinfreie Bilder. Die mit Copyright-Vermerk gekennzeichneten Abbildungen sind von der Open Access Lizenzierung ausdrücklich ausgenommen.

## Coverbilder

DaftAlive © Andreas06, Quelle: Wikicommons [CC-BY-SA-2.0](#)

Deep House DJ © Nagycsaba1992, Quelle: Wikimedia Commons [CC BY-SA 4.0](#)

## Copyright



## Kontakt

[www.apropos-romania.de](http://www.apropos-romania.de) – [redaktion@apropos-romania.de](mailto:redaktion@apropos-romania.de)

# 12

Dossier

## Pop. Literatur. Kultur Frankreich in den 1990er Jahren

**Einleitung** 6  
Pop. Kultur. Literatur. Frankreich in den 1990er Jahren  
Timo Obergöker & Marcel Vejmelka

Sieg im Kulturkampf vs. Realpolitische Niederlage einer erneuerten  
Landwirtschaft 11  
*Rückschau auf die Demontage des McDonald's und den Protest von Millau im  
August 1999*  
Joris Lehnert

*Nombrilisme vs. Junk Fiction?* 36  
*Französischer Film und amerikanisches Independent-Kino im Frankreich der  
1990er Jahre*  
Jan Rhein

Didier Daeninckx, chroniqueur de la culture populaire et coloniale 51  
Alexandre Demeulenaere

French House, French Hype, French Touch 63  
*Ausprägungen und Auswirkungen der französischen elektronischen Musik  
der 1990er Jahre*  
Marcel Vejmelka

« Désenchantée », le charme pop d'un hit transgénérationnel 82  
Isabelle Marc

## Rezensionsteil

*Four recent film books on Bruno Dumont* 96  
*A collective review*  
Jan Rhein

HENZLER, Bettina. 2022. *Filmische Kindheitsfiguren. Bewegung –  
Fremdheit – Spiel*. Berlin: Vorwerk 8. 104  
Ralf Junkerjürgen

HIERGEIST, Teresa (ed.). 2024. « La crise est dans le pré. Négociations culturelles et esthétiques de l'agriculture dans le film français contemporain. » *Vistazo* 4. 109

Joris Lehnert

CONSTANTINESCU, Romanița & Iulia Dondorici (ed.). 2023. *Ost und West in der Romania. Globale und regionale Vernetzungen der rumänischen Literaturen / Entre Est et Ouest. Interconnexions globales et régionales des littératures roumaines*. Berlin : Frank & Timme. 114

Ingrid Baltag

RAGO, Bernardina. 2023. „Il Gattopardo“ *nella DDR. L'assimilazione di un romanzo aristocratico nella Germania socialista*. Sanssouci – Forschungen zur Romanistik, Band 20, Berlin: Franck & Timme. 122

Roberto Ubbidente

# Dossier

Bild: DaftAlive © Andreas06, Quelle: Wikimedia Commons [CC-BY-SA-2.0](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CC-BY-SA-2.0)

Pop  
Kultur  
Literatur

## Frankreich in den 1990er Jahren

Timo Obergöker & Marcel Vejmelka (ed.)

# apropos

[Perspektiven auf die Romania]

12  
2024

[www.apropos-romania.de](http://www.apropos-romania.de)

ISSN: 2627-3446

Timo Obergöker & Marcel Vejmelka

## **Einleitung**

Pop. Kultur. Literatur. Frankreich in den 1990er Jahren

### **Timo Obergöker**

ist Professor of French and Francophone Studies an der Universität Chester.

**t.obergoeker@chester.ac.uk**

### **Marcel Vejmelka**

ist Lehrkraft für besondere Aufgaben am Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim.

**vejmelka@uni-mainz.de**

### Keywords

1990er – Popkultur – Popmusik – Populärkultur – Literatur – Frankreich

We may well look back at the 1990s as the last good decade. [...] Communism was dead, the economy was good and the future, with all of its accompanying technologies, hadn't crushed society's mojo like a bug. (Coupland 2016, 82)

### **Die 1990er Jahre als „vergessene Schwellenzeit“**

Das in dieser Ausgabe von *apropos* enthaltene Dossier zum Thema „Pop. Kultur. Literatur. Frankreich in den 1990er Jahren“ hat seinen Ursprung in einer von uns geleiteten Sektion zu diesem Thema auf dem 13. Kongress des Frankoromanistenverbands in Wien im September 2022. Von Beginn an ging es uns bei der Thematik darum, die Verwobenheit von Kultur und Kulturpolitik mit Literatur und Pop im weitesten Sinne – also spezifisch als Popmusik bis hin zu den unterschiedlichsten Manifestationen der Pop- und auch Populärkultur – in den 1990er Jahren zu beleuchten, die wir als eine „vergessene Schwellenzeit“ verstehen.

Diese historische Schwelle wird in aktuellen Rückblicken in unterschiedlichster Weise beleuchtet und sichtbar gemacht. Ein entscheidender Fokus liegt dabei auf

dem Wechselspiel von technologischer Innovation und Produktionsformen im popkulturellen Bereich. Chuck Klostermann setzt in seinem Rückblick auf das Jahrzehnt den Schwerpunkt auf diese zunehmend beschleunigte Entwicklung der technologischen Transformation:

Now the 1990s seem like a period when the world was starting to go crazy, but not so crazy that it was unmanageable or irreparable. It was the end of the twentieth century, but also the end to an age when we controlled technology more than technology controlled us. People played by the old rules, despite a gnawing recognition that those rules were flawed. (Klosterman 2023, 4)

In etwas anderer Ausrichtung, aber mit einer ähnlichen Wahrnehmung der Transformation und des Übergangs, benennt Jens Balzer die 1990er in seinem jüngsten Buch als Höhe- und Endpunkt der Postmoderne: „In den Neunzigern kommt die Postmoderne zu ihrer Vollendung. Aber sie gelangt auch an ihr Ende, und ein neues Zeitalter der Grenzen, der Identitäten und der Kämpfe zwischen ihnen beginnt“ (Balzer 2023, 15-16). Am Ende seiner umfassenden und anregenden Gesamtschau auf die Dekade spitzt Balzer diese Widersprüchlichkeit nochmals zu und gibt einen Ausblick auf das Erbe der 1990er im 21. Jahrhundert und damit auf ihren „Schwellencharakter“:

Das Erbe der Neunzigerjahre besteht in der sich unaufhörlich ausbreitenden Kultur der Digitalisierung und der digitalen Vernetzung. [...] Man kann dies [...] als finale Verwirklichung des postmodernen Denkens durch technischen Fortschritt begreifen. Doch schlägt die postmoderne Euphorie für das Hybride, Vermischte, Nicht-Identische im Moment der Realisierung in ihr Gegenteil um: Es breitet sich nun auch das Gefühl aus, dass aus einer immer stärker vernetzten und hybrider werdenden Welt jenes «Eigene» verschwindet, in dem man Sicherheit und Identität findet. (Balzer 2023, 375)

Diese tiefgreifenden und folgenreichen Veränderungen werden im Bereich der Popkultur unmittelbar erlebt bzw. mit vorangetrieben, und spezifisch im Bereich der popkulturellen Produktion werden sowohl im Sinne neu entwickelter Paradigmen als auch im Sinne hier angelegter substanzieller Krisen grundlegende Weichen für die Folgejahrzehnte gestellt. Jens Balzer beschreibt diese Entwicklung im Sinne einer „Kultur des Archivs“:

So wandelt sich die Popkultur am Anfang der Neunzigerjahre, wie wir in Kapitel drei am Beispiel der frühen Technokultur gesehen haben, in eine Kultur der euphorischen Zukunftsumarmung – und zugleich in eine Kultur des Archivs, des Rückverweizens in die Geschichte. Das gilt für die «Simpsons» und es gilt in stärkerem Maße noch für Kinoregisseure wie Quentin Tarantino, die in den frühen Neunzigern ihre Karriere beginnen. (Balzer 2023, 231)<sup>1</sup>

Diesen Wandel, den der Status und die soziokulturelle Relevanz der Popmusik im Laufe der 1990er Jahre erleben, beschreibt der britische Musiker und Autor Bob Stanley in seiner umfassenden Studie *Yeah! Yeah! Yeah!* als „[...] the decline of pop

---

<sup>1</sup> Damit berührt Balzer die Grundlagen für den zeitlichen Übergang in die 2000er Jahre, die Simon Reynolds in seinem einflussreichen Buch *Retromania* als „the ‚re‘ decade“ beschrieben hat, in der die Popkultur ganz wesentlich davon zehre, nostalgisch ihre eigenen historischen Archive zu durchstöbern und die dort gemachten Funde wiederzuverwerten (Reynolds 2011).

as a palpable, physical thing in the nineties“ (Stanley 2013, xi). Demgegenüber versteht der deutsche Popkritiker Diedrich Diederichsen die 1990er Jahre als „[d]as Jahrzehnt, in dem alles Pop wurde“ (Diederichsen 2018, 13), und führt weiter aus:

Gerade in diesen Bereichen ist die Krise des coolen Wissens, des Wissenserwerbs qua Lebensweise allen Beteiligten schon so nahegerückt, daß die 90er Jahre bereits als ein Jahrzehnt gelten können, das von Aufarbeitungen und Gegenmaßnahmen rund um diese Krise geprägt war, während gleichzeitig die Verwertung der intern zerrütteten und von Selbstzweifel befallenen Lebensformen ungerührt voranschritt. (Diederichsen 2018, 40)

### **Der kulturelle Blick auf Frankreich in den 1990er Jahren**

Insbesondere der Blick auf Frankreich offenbart in dieser Dekade bemerkenswerte Leerstellen und Verschiebungen. Politisch stehen die 1990er Jahre dort im Zeichen einer zunehmenden kulturellen Unsicherheit.

Im 1992 von Präsident Mitterand anberaumten Referendum über den Vertrag von Maastricht ergab sich nur eine überraschend und denkbar knappe Mehrheit für das Vertragswerk zur Schaffung der Europäischen Union. Dieses beinahe Scheitern des Referendums kann als Zeichen einer beginnenden, sich immer weiter ausbreitenden Ablehnung in der Bevölkerung gegenüber den politischen und kulturellen Eliten sowie auch als eine erste deutliche Hinterfragung des europäischen Projekts verstanden werden.

Auch die Verfassungsänderung von Art. 2 zur Festschreibung des Französischen als „langue de la République“ aus dem Jahr 1992, das 1994 ebenfalls unter Mitterand erlassene Sprachgesetz „Loi Toubon“ (loi n° 94-665) zum Schutz der französischen Sprache v. a. gegen das Eindringen des Englischen in verschiedene Diskursbereiche sowie die aus demselben Jahr stammende „Loi Carignon“ (loi n° 94-88) zur Aktualisierung der Loi Léotard (loi n°86-1067) mit der Verpflichtung eines Mindestanteils von 40% französisch(sprachig)er Musik im Radio zeugen von der Problematik, dass sich die „Grande Nation“ Frankreich ihrer kulturellen Mission und Rolle in der sich zusehends globalisierenden Welt nicht mehr wirklich sicher ist.

Jacques Chirac wird 1995 zum neuen Präsidenten gewählt mit einer eigentlich sehr sozial ausgerichteten Agenda unter dem Slogan „la France pour tous“. Doch schon bald untergräbt das Projekt einer Reform der Renten- und Sozialversicherung unter Premierminister Juppé dieses Wahlversprechen. Die daraus entstehenden sozialen Unruhen gipfeln schließlich im Winter 1995/96 in einer Streikwelle, die das gesamte Land und alle wirtschaftlichen Bereiche erfasst. Auch hier werden die Tiefe und Tragweite der wachsenden ökonomischen Spannungen in Frankreich unter dem Druck von Globalisierung und Europäisierung deutlich.

Das Ungesagte des französischen Kolonialismus und des Algerienkriegs tritt in der Serie von Anschlägen auf die Pariser Metro und Nahverkehrszüge zwischen Juli und Oktober 1995 brutal zutage. Hier wird erstmals eine Verbindung von Antikolonialismus und radikal-islamistischem Terrorismus sichtbar, die wiederum die fehlende Aufarbeitung der Geschichte und Immigration in Frankreich deutlich macht.



In all diesen – hier nur exemplarisch aufgeführten – Aspekten wird sichtbar, dass das traditionelle paternalistische Weltbild der französischen Nation im Verlauf der 1990er Jahre zunehmend unter Druck gerät, sich aber zugleich gegen den Transformationsdruck der historischen Entwicklung stemmt. Diese Widersprüchlichkeit bricht an verschiedenen Punkten mit großer Vehemenz an die Oberfläche. Erst im Rückblick auf dieses Bündel an Ereignissen wird die „vergessene Schwellenzeit“ sichtbar, in der nur an vereinzelt Stellen bereits eine Ahnung der sich vollziehenden Veränderungen vorhanden ist. Mit den Beiträgen zum Dossier dieser Ausgabe wollen wir einen kleinen Teil zu dieser Rückschau und damit zu einer Rekonstruktion des Gesamtbilds dieser Transformationen beitragen, die sich im gesellschaftlichen, kulturellen wie auch insbesondere im popkulturellen Bereich in Frankreich in dieser Dekade niedergeschlagen haben.

### **Zu den Beiträgen**

Im ersten Beitrag „Sieg im Kulturkampf vs. realpolitische Niederlage einer erneuerten Landwirtschaft“ beschäftigt sich Joris Lehnert mit der „démontage“ einer McDonald’s-Filiale in der französischen Stadt Millau am 12. August 1999 als zentralem kulturellem, politischem und sozialem Ereignis, in dessen Nachgang José Bové als „Bauernführer“ zu kurzer medialer Prominenz und auch zu einer politischen Laufbahn als Europa-Abgeordneter kam. Für Lehnert markiert das Ende der 1990er Jahre in Frankreich das „Ende einer klassischen alten bäuerlichen [...] Welt“. Zugleich lässt sich aber Millau als Rückkehr der „(agri-)kulturellen Frage“ anhand einer auf den ersten Blick unbedeutenden McDonald’s-Filiale begreifen, die in der Folge eine ungeahnte Symbolkraft freisetzt. So steht Millau am Beginn eines neuen Engagements und Blicks der Gesellschaft auf die Landwirtschaft, der sich insbesondere auf Themen wie Umweltschutz, Ökologisierung, Nahrungsmittelqualität etc. richtet.

Jan Rhein beleuchtet in „*Nombrilisme vs. Junk Fiction?* Französischer Film und amerikanisches Independent-Kino im Frankreich der 1990er Jahre“ die komplexe Wechselwirkung zwischen dem französischen Film und den als Maverick-Film bekannten kommerziell und international erfolgreichen US-Produktionen in der Independent-Tradition während der 1990er Jahre und zeichnet am Beispiel des Umgangs der französischen Filmkritik mit Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* die tiefgreifende Krise der französischen „identité collective cinématographique“ nach. Dabei wird deutlich, dass die in den 1990er Jahren in Europa und Frankreich stilbildend wirkenden US-Filme ihrerseits stark von der Tradition des französischen Kinos geprägt sind.

In „Didier Daeninckx, chroniqueur de la culture populaire et coloniale“ untersucht Alex Demeulenaere das Werk des französischen Krimiautors als Repräsentation einer Populärkultur im Widerstand gegen die „literarisch“ geprägte Hochkultur. Eingewoben in Daeninckx’ kriminalistisches Schreiben sieht Demeulenaere die großen historischen Entwicklungslinien des 20. Jahrhunderts und insbesondere die Geschichte der politischen Linken. Ergänzt wird sein Schaffen durch Werke im Bereich des Comics und in der so genannten Jugendliteratur – beides Bereiche, die

ebenfalls außerhalb des hochkulturellen Kanons der als „literarisch“ geltenden Schreibformen angesiedelt sind.

In „*French House, French Hype, French Touch – Ausprägungen und Auswirkungen der französischen elektronischen Musik der 1990er Jahre*“ zeichnet Marcel Vejmelka die Entwicklung der elektronischen Musik in Frankreich im Verlauf der 1990er Jahre nach, mit der das Land zu einem bedeutenden Standort auf der popmusikalischen Weltkarte wurde. Als Etikette eingesetzte Begriffe wie „French House“ wurden zu einer Art Qualitätssiegel in der internationalen Wahrnehmung und der darauf folgende kommerzielle Erfolg begründete einen wahren „French Hype“, der auch als Ausverkauf einer ursprünglich im „Underground“ angesiedelten Musik kritisiert wurde. Unabhängig davon wird dieser heterogenen Musik bis heute eine „französische Note“ zugeschrieben – ein „French Touch“, der wie die Chiffre eines modernen Mythos im Sinne von Roland Barthes wirksam ist.

Der abschließende Beitrag von Isabelle Marc stellt die Frage, welche ästhetischen und kulturellen Faktoren dazu beigetragen haben, dass der 1991 veröffentlichte Song „*Désenchantée*“ von Mylène Farmer zu einem bis heute immer wieder neu aufgegriffenen „hit transgénérationnel“ und einer Hymne für unterschiedlichste soziokulturelle Gruppen wurde. Dazu beleuchtet Marc die herausragende und langlebige Popularität der Sängerin seit Mitte der 1980er Jahre, die in eklatantem Gegensatz zur Ignoranz und Verachtung seitens einer sich als „seriös“ verstehenden Pop- und Musikkritik steht. Die Mylène Farmer eigene Pop-Ästhetik sieht Marc als entscheidend dafür an, dass sie auch im dritten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts noch oder wieder die jugendliche Generation erreicht und berührt. Gleichzeitig stellt sie die historischen und politischen Hintergründe der 1990er Jahre heraus – einer Jugend, die den Niedergang des von Mitterrand geprägten Frankreichs und die global einsetzende Orientierungslosigkeit nach dem angenommenen „Ende der Geschichte“ durchlebte –, die bis heute die Kraft des Songs prägen.

## **Bibliografie**

- BALZER, Jens. 2023. *No Limit. Die Neunziger – das Jahrzehnt der Freiheit*. Berlin: Rowohlt Berlin.
- COUPLAND, Douglas. 2016. *Bit rot. Short stories + essays*. London: William Heinemann.
- DIEDERICHSEN, Diedrich. 2018. *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Unveränderter Reprint. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- KLOSTERMAN, Chuck. 2023. *The nineties. A book*. New York: Penguin Books.
- REYNOLDS, Simon (2011): *Retromania. Pop culture's addiction to its own past*. New York: Faber and Faber.
- STANLEY, Bob. 2013. *Yeah! Yeah! Yeah! The story of modern pop music from Bill Haley to Beyoncé*. London: Faber and Faber.

Joris Lehnert

## **Sieg im Kulturkampf vs. realpolitische Niederlage einer erneuerten Landwirtschaft**

Rückschau auf die Demontage des McDonald's und den Protest von Millau im August 1999

### **Joris Lehnert**

ist Lehrkraft für besondere Aufgaben  
am Institut für Romanistik der  
Humboldt-Universität zu Berlin.

[joris.lehnert@hu-berlin.de](mailto:joris.lehnert@hu-berlin.de)

### Keywords

Millau – Landwirtschaft – Confédération paysanne – José Bové – McDonald's

In Carole Benaiteaus und François Cussets *Chronologie in Une histoire (critique) des années 1990* (Cusset 2020) werden zwar die Proteste gegen die Welthandelsorganisation in Seattle aufgelistet, ein früheres, ähnlich gelagertes Ereignis des gleichen Jahres 1999 bleibt allerdings unerwähnt: die „démontage“ einer McDonald's-Filiale in der französischen Stadt Millau am 12. August.

„Millau“ – der Name des kleinen Ortes steht gemeinhin metonymisch für die besagten dortigen Proteste – stellt dennoch ein zentrales kulturelles, politisches und soziales Ereignis dar, indem es die Grenzziehung zwischen einem Davor und einem Danach definiert. Als Ereignis „fand es nicht nur statt“, es produzierte vielmehr Verhältnisse und schuf Interaktionen, Konfrontationen usw. (vgl. Farges 2002). Durch den damit verbundenen medialen Diskurs wurde diese Repräsentation als Scheidepunkt wiederum bestätigt und gefestigt. Das Phänomen „Millau“ besteht damit sowohl aus den eigentlichen Ereignissen als auch aus deren medialer Darstellung und Verbreitung.

Mit der inszenierten und mediatisierten Demontage des McDonald's, die eine soziale, kulturelle und politische Zäsur kennzeichnet, fand Millau nicht nur zeitlich am Ende der 1990 Jahre statt, es läutete auch eine vielschichtige neue Ära ein mit neuen Formen des sozialen Protests und Engagements, einem neuen Verhältnis zur Nahrungsmittelproduktion, zur Landwirtschaft und ihrer Wahrnehmung. Gleichzeitig geht Millau selbst allerdings in den gefestigten, schwer zu erschütternden Strukturen, die ihm vorausgingen und es ebenso auslösten, unter: „la nouveauté n'est pas si nouvelle, le surgissement s'inscrit dans une perspective historique, une tradition culturelle, une logique sociale“ (Bensa & Fassin 2002, 2). Die aber mit der

Folgezeit verbundene Erinnerung gibt ihm aber eine signifikante Ausdrucksstärke. So kann man in einer 2017 erschienenen Ausgabe der von der *Confédération paysanne* herausgegebenen Zeitschrift *Campagnes solidaires* über eine junge Bäuerin und einen jungen Bauer lesen, dass sie „trop jeunes pour se souvenir du démontage du Mac Do de Millau en 1999“ seien. Worum es bei dieser Geschichte geht, scheint dank der erfolgreichen Überlieferung des Gründungsmythos von Millau trotz der nur knappen Anspielung im betreffenden Artikel dennoch nicht weiter erklärungsbedürftig.

Ziel dieses Beitrags ist es, die von Bauern zusammen mit ihrem medialen, symbolischen und heroischen Hauptprotagonisten José Bové mit der lokalen *Confédération paysanne* initiierte kollektive Aktion am 12. August 1999 als Schwellenmoment zwischen dem Ende einer klassischen alten bäuerlichen (i.S.v. einer von kleinen landwirtschaftlichen und selbstständigen Produktionseinheiten geprägten) Welt und der Politisierung der „(agri)kulturellen“ Frage im französischen sowie im globalen Kontext zu erläutern. Unter dem Begriff der „(agri)kulturellen Frage“ wird hier das oben erwähnte, neue gesellschaftliche und politische Verhältnis zur Landwirtschaft verstanden: Sie wird in der Folgezeit von Millau durch neue grundlegende Merkmale wie z.B. Nahrungsmittelqualität, Umweltschutz oder die Opposition lokal vs. global neu definiert<sup>1</sup>. Diese Bedeutung des Ereignisses soll herausgearbeitet werden, indem Millau rund 20 Jahre später rückblickend in den Kontext des Frankreichs der 1990er Jahre eingeordnet wird: Seine Funktionen sowie die mediale Wahrnehmung und die Erinnerung daran sollen anhand von öffentlichen und medialen Reaktionen (Dokumentarfilm, Presse, Reden) anlässlich des zwanzigjährigen Jahrestags der Demontage des McDonald's sowie einem Vor-Ort-Besuch in Millau im Sommer 2022 analysiert werden.

## **12. August 1999: Ein lokales Ereignis mit (inter)nationaler Tragweite**

### **Eine symbolträchtige Lage**

Millau, eine kleine Stadt mit rund 20.000 Einwohnern im Departement Aveyron, im Süden des Zentralmassivs in einer sehr ländlichen Region<sup>2</sup>, befindet sich in einer Binnenregion mit einem dynamischen Agrarsektor und einem weltberühmten Produkt: dem Roquefort-Käse (vgl. Frayssignes 2007, Vabre 2015). Beheimatet ist

---

<sup>1</sup> Sozial- und kulturwissenschaftlich mündet diese Verbindung z.B. in den sog. *Agro-Food Studies* (oder *Agri-Food Studies*). So wird eine Forschungsrichtung bezeichnet, „die sich inter- und transdisziplinär versteht und die sich durch einen sozial- und kulturwissenschaftlichen Schwerpunkt, eine kritische Grundperspektive und die Verbindung von produktions- und konsumorientierten Sichtweisen charakterisieren lässt“ (Ermann et al. 2018, 11). Zu ihren Grundsatzfragen, die die hohe gesellschaftliche Relevanz dieser Forschungsrichtung unterstreichen, gehören z.B.: „Was ist (bzw. was halten wir für) ein gutes Essen? Wie verändern sich Formen der Lebensmittelversorgung räumlich und zeitlich? Wer bestimmt, was wir essen und wie Lebensmittel produziert werden? Welche Konsequenzen hat unsere Ernährung für die Umwelt? Was wissen wir über die Herkunft und den Produktionszusammenhang unseres Essens?“ (Ibid., 15)

<sup>2</sup> Im Bezirk von Millau leben ca. 20 Einwohner/km<sup>2</sup>, darunter kommt mehr als die Hälfte der Kommunen auf weniger als 10 Einwohner/km<sup>2</sup>.

dort auch ein Teil der landwirtschaftlichen Führungsriege mit nationaler Bedeutung, insbesondere Raymond Lacombe, der zwischen 1986 und 1992 das einflussreiche Amt des Präsidenten der *Fédération nationale des syndicats d'exploitants agricoles* (FNSEA)<sup>3</sup> inne hatte. Die Stadt liegt auf einer so genannten *Causse*<sup>4</sup>, d.h. auf einem der weiten, hohen Kalksteinplateaus (Zentral- und Südwestfrankreich), die trocken und von tiefen Tälern durchzogen sind und karge Weiden für Schafe bieten, dem Symbol-Tier der lokalen Kämpfe (Smith 2023). Die offene Landschaft der *Causse*s ist mit ihren Weiden und Schafweiden leicht zu erkennen. Nachdem die Region im Zuge der Modernisierung der Landwirtschaft erst wirtschaftlich zurück blieb, wurde sie Ende des 20. Jahrhunderts durch ein Projekt, das Umwelt und Landwirtschaft verbindet und sich auf den Begriff „Kulturlandschaft“ konzentriert, vollständig rehabilitiert (vgl. Marty, Lepart & Kunstler 2007); seit 2011 gehören die *Causse*s sogar dem UNESCO-Weltkulturerbe<sup>5</sup> an. Und auch der heute in der kollektiven Erinnerung symbolische und weiterhin referentielle Kampf um Larzac – eine weitere *Causse*, deren Name weit über die Grenzen des Aveyron hinaus enorme symbolischen Bedeutung erlangt hat – steht in enger Verbindung mit den Geschehnissen in Millau. Als der damalige französische Verteidigungsminister Michel Debré 1971 den Beschluss der Regierung verkündete, die dortige Militärbasis zu erweitern und dabei über 100 Bauern zu enteignen, organisierten die Bauern den Kampf und große Kundgebungen<sup>6</sup>. Das Projekt wurde 1981 mit der Wahl François Mitterrands zum Präsidenten zurückgenommen. Es ist also kein Zufall, dass die Protestaktion im August 1999 in Millau stattfand, bei der das lokale Produkt (Roquefort) eine symbolische Rolle im Kampf gegen das globale Produkt schlechthin (den Big Mac von McDonald's) übernahm (vgl. Bodnár 2003).

### **Globalisierung, Roquefort und konkurrierende Vorstellungen**

1987 entschlossen sich Aktivisten der FDSEA<sup>7</sup> und der *Paysans travailleurs* („arbeitende Bauern“), auf die Überproduktion von Schafsmilch im Sammelgebiet<sup>8</sup> des Roquefort zu reagieren. Sie gründeten ein sog. *Comité Roquefort*, aus dem das *Syndicat des producteurs de lait de brebis* (die Gewerkschaft der Schafsmilchproduzenten, SPLB) hervorging. Um ihren Ideen auch Gehör zu verschaffen, schuf die *Confédération Paysanne* eine weitere, unabhängige, spezialisierte und regionale Gruppe (das *Syndicat des éleveurs de brebis*, SEB – Gewerkschaft der Schafszüchter), die zwar von ihren eigenen Aktivisten geleitet wurde, deren Mitgliederkreis aber über die eigenen Reihen hinausging (vgl. Martin 2000). Die

---

<sup>3</sup> Die FNSEA ist die wichtigste Bauerngewerkschaft Frankreichs und vertritt die sog. „konventionelle Landwirtschaft“, vgl. u.a. Luneau 2004, Malye 2007 und Mayance 2009.

<sup>4</sup> Vgl. <<https://paysageaveyron.fr/identite-et-limites-des-grands-causses/>>.

<sup>5</sup> Vgl. <<https://whc.unesco.org/fr/list/1153/>>.

<sup>6</sup> Vgl. u.a. Artières 2021, Terral 2011 & 2017, Gildea & Tompkins 2015 und die zeitgenössische Dissertation von Hertle (1982); vor Kurzem ist zum Thema auch eine historische Darstellung als Graphic novel erschienen (Terral 2024).

<sup>7</sup> *Fédération départementale des syndicats d'exploitants agricoles*.

<sup>8</sup> Dieses Sammelgebiet wird „le rayon“ genannt und entspricht ein Umkreis von ca. 80 km rund um Roquefort-sur-Soulzon.

Auslöser dieser Mobilisierung ergaben sich durch eine gleichzeitige Verflechtung und Umkehrung von lokalen und internationalen Fragen und Ebenen (Bruneau 2004, 114) im Rahmen von Globalisierungsprozessen.

Als die Vereinigten Staaten die Europäische Union dazu bewegen wollten, die Einfuhr von hormonbehandeltem Rindfleisch zu akzeptieren und dafür als Druckmittel die Steuern auf die Einfuhr von Roquefort-Käse deutlich erhöhten, machte die SEB mobil, um das Produkt, die Branche und ganz allgemein die Region zu verteidigen. Dafür nahm sie sich den Standort eines künftigen McDonald's-Restaurants in Millau zum Ziel. Ein Flugblatt der SPLB lautete wie folgt:

Au moment où les USA décident avec la complicité de l'Organisation Mondiale du Commerce... de surtaxer de 100 % le roquefort et donc d'interdire... sa vente sur son territoire [...] l'installation au cœur du rayon de Roquefort d'un Mac Donald's est une „provocation“.<sup>9</sup> (zitiert in Martin 2000)

In dem Flugblatt wird im Weiteren zu einer Reaktion aufgerufen – in einer für den Diskurs der *Confédération Paysanne* bezeichnenden Art. Es heißt dort nämlich: „Non au bœuf aux hormones“ („Nein zu hormonbehandeltem Rindfleisch“), „à l'alimentation standardisée et industrielle“ („zu standardisierten und industriellen Lebensmitteln“) und „aux pratiques des USA et de l'OMC“ („zu den Praktiken der USA und der WTO“) (ibid.). Es wird zudem aufgefordert, am 12. August 1999 nach Millau zu kommen und die im Bau befindliche Anlage abzubauen. Dabei handelte es sich um eine höchst symbolische, illegale Aktion, bei der Teile des Baus verschoben oder zerstört wurden, wobei es keine physische Gewalt gab und man trotz der realen Schäden nicht von einer Verwüstung sprechen konnte. Martin (2000) erörtert das „Zusammenspiel der Akteure“, die als wahre Medienexperten agierten und denen es auf bewundernswerte Weise gelang, aus einem letztlich lokalen Ereignis ein nationales Medienereignis zu machen. Besonders einer der Akteure, José Bové, verkörperte diesen Protest und wurde zu einer symbolischen und heroischen internationalen Medienfigur erhoben (Muzet 2007).

### **José Bové: Medienfigur und symbolischer Held**

José Bové war ein *néo-rural* (ein Städter, der aufs Land zieht und ggf. als Bauer arbeitet), der sich während des Larzac-Kampfes in Montredon niedergelassen hatte<sup>10</sup>. Sein Vater war Agraringenieur, einen Teil seiner Kindheit verbrachte Bové in den Vereinigten Staaten, bevor er zweisprachige Schulen in Frankreich besuchte, was seine fließenden Englischkenntnisse und sein späteres internationales Ansehen erklärt. Außerdem trat er 1987 als Mitbegründer der *Confédération Paysanne* in Erscheinung. Als er ein Jahr nach der Demolierung des McDonald's zum Sprecher seiner Gewerkschaft ernannt wurde (12. Kongress in Argentan, 6. April 2000),

---

<sup>9</sup> „Zu einem Zeitpunkt, zu dem die USA mit der Billigung durch die Welthandelsorganisation beschlossen haben... eine 100%ige Steuer auf Roquefort-Käse zu erheben und damit... seinen Verkauf auf ihrem Territorium faktisch zu verbieten [...], ist die Errichtung eines McDonald's im Herzen des Produktionsgebiets des Roqueforts eine ‚Provokation‘.“

<sup>10</sup> Ebenso andere, wie z.B. Christian Roqueirol (vgl. Guichard & Martinez 2015), eine weitere wichtige Figur der *Confédération paysanne* und des Larzac-Kampfes, der weiterhin aktiv ist und wegen des illegalen Niedermähens von genveränderten Pflanzen Ende 2023 verurteilt wurde (Gérard 2023).

übernahm er das Arbeitsgebiet der internationalen Fragen. Er löste François Dufour ab, mit dem er im selben Jahr ein kritisches Bestseller-Buch im Kontext der Proteste in Seattle<sup>11</sup> schrieb (Bové & Dufour 2000), das in viele Sprachen übersetzt und mehrfach nachgedruckt wurde.

Geschult durch die Erfahrungen des Protests von Larzac wurde er schnell zu einer wichtigen Stimme des Bauernprotests, insbesondere nach der Durchsetzung der Ziele von Larzac und dem Tod von Bernard Lambert<sup>12</sup> (1984) und Guy Tarlier<sup>13</sup> (1992). Die bemerkenswerteste Episode war zweifellos José Bovés energischer Griff nach der Krawatte von Jean Puech, dem damaligen Landwirtschaftsminister und Präsidenten des Generalrats des Departements Aveyron, bei einer öffentlichen Versammlung in Millau im April 1995, als dieser sich weigerte, die *Confédération paysanne* im Ministerium zu empfangen. Im Juni 1997 wurde zudem Michel Besnier, der neue Chef von *Société* (Marke, die Roquefort-Käse verkauft), von etwa hundert Schafmilchproduzenten zwar ohne körperliche Gewalt aber immerhin mehrere Stunden lang festgehalten, um den Milchpreis zugunsten der Bauern zu verteidigen (Martin 2000, Terral 2018). Seit den 1980er Jahren engagiert sich José Bové zudem weltweit (Amazonien, Rainbow Warrior II, Neukaledonien). Bovés Engagement in der Bauernbewegung lässt sich auf diese internationalen Aktivitäten und den allgemeinen kritischen Globalisierung-Diskurs zurückführen (Terral 2019, 34), ebenso wie die Gründung der internationalen *Via Campesina*-Bewegung, deren Mitglied die *Confédération Paysanne* ist (vgl. Wassermann 2003).

Bové ist eindeutig die zentrale Figur der Protestbewegung der französischen Bauern: In seiner „Geschichte der neuen bäuerlichen Linken“ nennt Martin diese Periode der 1990er Jahre „die Bové-Jahre“, weil er in den Medien eine derartig dominante Stellung einnimmt (Martin 2005, 254-265). Bové kritisierte die Praktiken der USA und der WTO, die darauf abzielten, eine bestimmte Produktions- und Konsumweise durchzusetzen, und MacDonald galt in diesem Sinne als Symbol: „McDo symbolise les multinationales qui veulent nous faire bouffer de la merde et faire crever les paysans“<sup>14</sup>.

Die *démontage* der McDonald's-Filiale im Jahr 1999 war also eine Fortsetzung der zum Teil gewalttätigen Proteste, die ihre Wurzeln in den vorangegangenen Jahrzehnten hatten. Neben der Protest- und Antiglobalisierungsbotschaft, die unmittelbar dahinterstand, entsprang die Aktion von Millau zum größten Teil auch

---

<sup>11</sup> Austragungsort der Ministerkonferenz der Welthandelskonferenz (WTO) am 30. November 1999; 50 000 Demonstranten aller Welt sammelten sich in Seattle, um gegen die Globalisierung zu protestieren.

<sup>12</sup> Autor von *Les paysans dans la lutte des classes* (Lambert 1970) und Gründer der marxistisch orientierten Bewegung der *Paysans travailleurs*, die aus einer Reflexion über den Status der Bauern gegenüber den Agrar- und Lebensmittelkonzernen, die eine Hors-Sol-Produktion einführten, hervorgegangen war. Diese Bewegung gehört zum Ursprung der *Confédération Paysanne* (vgl. Martin 2005, 2014).

<sup>13</sup> Hauptfigur des Larzac-Kampfes, Mitbegründer der im Januar 1971 entstandenen *Association de sauvegarde du Larzac et de son environnement* (vgl. Artières 2021, 194-201).

<sup>14</sup> „McDonald's symbolisiert die multinationalen Konzerne, die uns dazu bringen wollen, Scheiße zu fressen und die Bauern verrecken lassen wollen“ <<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/12-aout-1999-jose-bove-et-ses-amis-demantelent-le-mcdo-de-millau>>.

innerfranzösischen Spannungen im (agri)kulturellen, politischen und sozialen Kontext.

## **Der (agri)kulturelle, politische und soziale Kontext der 1990er Jahre**

### **Die Modernisierung der französischen Landwirtschaft**

Nach dem zweiten Weltkrieg entwickelte sich die Landwirtschaft und deren Modernisierung zu einer Priorität der französischen Regierungen, was die soziale und wirtschaftliche Entwicklung Frankreichs der sog. *30 glorieuses* (ca. 1945-1975) entscheidend prägte. Es handelt sich dabei um das Ende einer jahrhundertelangen „Zivilisation“, wie der Soziologe Henri Mendras es zeitgenössisch beschrieb (Mendras 1967): Die Modernisierung<sup>15</sup> der französischen Landwirtschaft führte zu einer durch die Politik unterstützten (u.a. durch die Landwirtschaftlichen Orientierungsgesetze von 1960 und 1962) radikalen Entwicklung. Diese ermöglichte mit einer sowohl technischen als auch mentalen Revolution (Laurentin 2012, 28-36) letztendlich binnen einer Generation eine rasche Umstrukturierung der landwirtschaftlichen Betriebe zu einem neuen, produktivistischen Agrarmodell. Man verabschiedete sich von dem Modell der bislang für Frankreich typischen kleinen Bauernhöfe, den Landwirten wurden u.a. durch finanzielle Unterstützungen (u.a. mit der monopolistischen Rolle des *Crédit agricole* als Kreditgeber, vgl. Gueslin 1988) und neue Strukturen ermöglicht, ihre Betriebe schnell zu modernisieren und zu vergrößern.

Diese Organisation der landwirtschaftlichen Entwicklung und der technischen Unterstützung der Landwirte hat vor allem in der Viehzucht die Entstehung intensiver und produktiver technischer Modelle etabliert. Dieser Revolution liegt eine Staatspolitik zugrunde, zu der landwirtschaftliche Gewerkschaften entscheidend beitragen: Nach dem Krieg wurde die Entscheidung getroffen, die Modernisierung im Rahmen einer Planwirtschaft mithilfe der vom Staat als „repräsentativ“ anerkannten Gewerkschaften durchzuführen (die sog. „cogestion“). Durch dieses einzigartige und komplexe Modell einer Kooperation zwischen dem Staat und Vertretern privater wirtschaftlicher Akteure waren die Gewerkschaften an allen Entscheidungen beteiligt und hatten sogar die Oberhand: Einige Experten sehen ob der gewerkschaftlichen Macht gar den Staat in der Landwirtschaftspolitik deklassiert (vgl. Guimont & Villalba 2018).

Die entscheidende Rolle spielten in der französischen Agrarpolitik aufgrund der Institutionalisierung der *cogestion* die 1946 gegründete FNSEA und ihre Jungorganisation *Jeunes Agriculteurs* (JA)<sup>16</sup>. Dank der Unterstützung der gaullistischen Partei konnten sie trotz Gründung konkurrierender Gewerkschaften, z.B. der der

---

<sup>15</sup> Die landwirtschaftlichen Modernisierungen stehen besonders im Fokus der neuesten Forschung (vgl. z.B. Lyautey, Humbert & Bonneuil 2021).

<sup>16</sup> 1956 als *Centre National des Jeunes Agriculteurs* (CNJA) gegründet und seit 1959 neben der FNSEA auch staatlich als „repräsentative Gewerkschaft“ anerkannt, bildet sie jedoch bei jeder Wahl ein Bündnis mit der FNSEA (vgl. z.B. Cordellier 2008a).



PCF nahestehende MODEF (*Mouvement de défense des exploitants familiaux*) die Agrarpolitik allein nach ihren Vorstellungen gestalten und lenken, um eine produktivistische Landwirtschaft u.a. mit größeren Betrieben und rationalisierter Produktion zu bilden. Für ihre Gegner wie z.B. Bernard Lambert, ist die FNSEA eher eine Vereinigung von Arbeitgebern, ähnlich dem CNPF (*Conseil National du Patronat Français*), und keine Arbeitergewerkschaft im Dienste der Bauern. Im Gegenteil trage sie mit den für die Modernisierung nötigen, immer größeren finanziellen Investitionen zur Verarmung der Bauern bei (Lambert 1970, vgl. zu dieser Ambiguität auch Mayance 2009). Erst in den 1980er Jahre wurde ein Pluralismus mit den sog. „Minderheitsgewerkschaften“ vom Staat anerkannt. Das Ende des Gewerkschaftsmonopols der FNSEA in der *cogestion* war eines der Wahlversprechen von François Mitterrand. Allerdings blieb die politisch konservative und landwirtschaftlich produktivistische FNSEA weiterhin und mit Abstand die stärkste vertretene Gewerkschaft in den Landwirtschaftskammern. François Guillaume, FNSEA-Präsident von 1979 bis 1986, wurde 1986 (bis 1988) von Jacques Chirac sogar zum Landwirtschaftsminister ernannt (Bour 2018). Hier wird deutlich, dass die von der FNSEA gelenkte *cogestion* nicht nur die Modernisierung der Landwirtschaft verfolgte, sondern auch ein politisches Projekt war. Der Einfluss der FNSEA war und ist also enorm. Aus diesem Grund waren (und sind) die Kritiker des Modells der *cogestion* besorgt über die Vermischung von privaten wirtschaftlichen Akteuren und staatlicher Politik<sup>17</sup>. In diesem Sinne offenbart Millau auch die Komplexität und die Wichtigkeit der Bauerngewerkschaftswelt in der staatlichen Agrarpolitik<sup>18</sup>. Ende der 1980er Jahre und Anfang der 1990er Jahre forderte die Ankunft neuer Akteure, wie der *Confédération Paysanne*, die FNSEA heraus.<sup>19</sup>

Die *Confédération Paysanne* ging aus der linken Bewegung der landwirtschaftlichen Gewerkschaften hervor, die sich nach dem Wahlsieg von Mitterrand 1981 formiert hatte, insbesondere aus der Bewegung der *Paysans Travailleurs*. Ab Anfang der 1980er Jahre gab es mit dem Zusammenschluss zweier Gewerkschaften (FNSP und CNSTP)<sup>20</sup> ein differenzierteres politisches Angebot in der landwirtschaftlichen Gewerkschaftsbewegung. Neben der allmächtigen FNSEA und der immer mehr zurückbleibenden MODEF entstand damit ein weiteres, nicht-marxistisches politisches Angebot, das einen anderen Kampf führte: den Kampf gegen den Produktivismus und seine Auswüchse<sup>21</sup>. Sprachlich macht sich diese neue Ausrichtung in dem Adjektiv bemerkbar, das in dieser politischen Richtung gern dem Begriff der „Landwirtschaft“ beigefügt wird: Es ist die Rede von einer

---

<sup>17</sup> Was heute von den sog. „Minderheitsgewerkschaften“ im Rahmen der Bauern-Protestbewegungen von Dezember 2023 und Januar 2024 weiterhin scharf verurteilt wird.

<sup>18</sup> Eine sehr gute Überblicksdarstellung bietet Guimont & Villalba 2018.

<sup>19</sup> 1991 wurde auch die *Coordination rurale* gegründet (vgl. Purseigle 2010), die 1994 zur Gewerkschaft wurde und heute die zweitstärkste Kraft in den Landwirtschaftskammern bildet.

<sup>20</sup> Der 1982 nach internen Streitigkeiten innerhalb der FNSEA gegründeten *Fédération nationale des syndicats paysans* (FNSP) und der 1981 gegründeten *Confédération nationale des syndicats de travailleurs paysans* (CNSTP), aus der dann die *Confédération Paysanne* hervorging (vgl. *Confédération Paysanne* 2007)

<sup>21</sup> Dies ist besonders im Kontext des Skandals um Hormon-Kalbfleisch zu sehen (vgl. Bourdieu, Piet & Stanziani 2004).

„agriculture paysanne“, einer „bäuerlichen Landwirtschaft“. Laut der *Confédération Paysanne* sei dies eine Notwendigkeit für eine moderne, solidarische Gesellschaft (Martin 2000). Diese bäuerliche Landwirtschaft bezieht sich auf die traditionelle Funktion der Landwirtschaft (die Ernährung der Menschen) und betont neben der notwendigen Quantität vor allem die notwendige Qualität, die die Landwirte produzieren müssen. Sie stellt daher eine grundlegende Alternative zum französischen Agrarmodell seit den 50er und 60er Jahren dar.

Diese Protestkräfte und aufkommenden Gegenströmungen entwickelten sich jedoch nicht ohne Hindernisse, denn obwohl der Pluralismus der landwirtschaftlichen Gewerkschaften in den 1980ern anerkannt wurde, wurde er erst 1999 gesetzlich wirksam (was das rüde Vorgehen von José Bové im Jahr 1995 gegen den Landwirtschaftsminister Puech erklärt). Erst ab diesem Zeitpunkt wurde das seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs geltende System der *cogestion* in Frage gestellt, das bis dahin anderen Gewerkschaften neben der FNSEA nur wenig Raum ließ (Bourad 2016, 136).

Die *Confédération Paysanne* kritisierte dieses System, da sie sich für ein anderes Agrarmodell einsetzen wollte, allerdings ohne sich politisch Gehör verschaffen zu können. So setzte sie sich z.B. für die Solidarität zwischen den Landwirten ein und gegen die extrem kapitalistische Konzentration der Produktion in großen landwirtschaftlichen Betrieben. Dies spiegelt sich in ihrem Slogan „trois fermes valent mieux qu’une“ („Drei Höfe sind besser als einer“) und in ihrem Wunsch wider, die Landwirtschaft in schwierigen oder isolierten Regionen zu unterstützen – dabei lehnt sie auch die Konzentration der Landwirtschaft auf die Atlantik-Küste, das Pariser Becken und den Norden ab. Auch Larzac ist ein Beispiel für diesen Kampf. Die *Confédération Paysanne* plädiert ebenso für die Solidarität mit anderen, nicht landwirtschaftlichen Landbewohnern. Aus ihrer Sicht sind die Landwirte gleichzeitig Bürger, die dazu beitragen müssen, die Landschaft zu beleben und gegen die „Verödung“ zu kämpfen, um eine „lebendige Landschaft“ zu erhalten. Dies war das Credo der *Confédération Paysanne* in Millau am 12. August 1999. Allerdings ist diese Aktion auch in den allgemeineren angespannten sozialen Kontext der 1990er Jahre einzuordnen.

### **Die 1990er Jahre: ein krisenhafter Kontext**

In den 1990er Jahren kam es in der Landwirtschaft zu großen Spannungen, vor allem aufgrund von Gesundheitskrisen (vgl. Martin 2023, 81-87), wie insbesondere dem sogenannten Rinderwahnsinn (vgl. die Analyse von Vialles 2012 zu den damals geweckten Ängsten). Auf institutioneller Ebene wurde 1992 die erste große Reform der Gemeinsamen Agrarpolitik der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft (die MacSharry-Reformen, vgl. Weingarten 2021) unternommen, das GATT (General Agreement on Tariffs and Trade<sup>22</sup>) wurde 1995 zur WTO. Die erste Hälfte der 1990er Jahre wurde also einerseits von einer liberalen Wende der

---

<sup>22</sup> Das GATT ist ein internationaler Rechts- und Finanzrahmen, der nach dem Zweiten Weltkrieg auf Betreiben der USA als Instrument zur Harmonisierung der Zollpolitik vorangetrieben und 1947 von 23 Ländern unterzeichnet wurde.

Wirtschaftspolitik, andererseits durch die Einführung von Normen, Vorschriften, Kontrollen und obligatorischen Zertifizierungen speziell für die Landwirtschaft geprägt.

Darüber hinaus wurde die Landwirtschaft in dieser Zeit mit dem Aufkommen der Gentechnik konfrontiert (vgl. Bernard de Raymond 2010, Heller 2013, Könninger 2016, 159-166), der die *Confédération Paysanne* äußerst öffentlichkeitswirksam den Kampf ansagte: illegales Mähen von genverändertem Raps im Departement Isère im Jahr 1997, Vermischung von Kulturen im Jahr 1998 (José Bové wurde für diese Aktion am härtesten verurteilt), Zerstörung transgener Reispflanzen im *Centre de coopération internationale en recherche agronomique pour le développement* (CIRAD) in Montpellier im Jahr 1999 und vieles mehr. 1999 war auch ein Jahr der Spannungen und der Gewalt im Agrarsektor, die über die Aktionen der *Confédération Paysanne* hinausgingen: Im Februar verwüstete die FNSEA regelrecht die Büros der (ökologischen) Landwirtschaftsministerin Dominique Voynet<sup>23</sup>, die plante, die Landwirte an den Kosten für die Einleitung von Pestiziden in die Flüsse zu beteiligen – allerdings ohne Konsequenzen, wie es in Sachen bäuerlicher Gewalt häufig der Fall ist (vgl. Lynch 2018), vorausgesetzt es handelt sich um Aktionen der FNSEA (vgl. Hobeika 2024)<sup>24</sup>. Diese Aktion kann symptomatisch für die generelle Beziehung zwischen Bauern und Umweltschützern stehen. In theoretischer Hinsicht waren die 1990er Jahre auch ein Jahrzehnt der kritischen Ansätze zum Verhältnis zwischen Landwirtschaft und Natur. Pionierforscher betrachteten „Natur“ und „Ruralität“ als eine Einheit (vgl. Mathieu & Jollivet 1989) und stellten zum Beispiel dem „Biobauern“ den „agriculteur hors-sol“ gegenüber.

### 1999-2019: Was bleibt 20 Jahre später von Millau?

Angesichts der enormen (inter)nationalen Medienberichterstattung<sup>25</sup> über die Demontage des McDonald's im Jahr 1999, der noch heute hohen Bekanntheit von José Bové und der damals wie heute angeprangerten Probleme<sup>26</sup> stellt sich durchaus die Frage nach dem Erinnern und Gedenken 20 Jahre später. Allerdings spiegelte die 2019 durchgeführte Gedenkfeier nicht das Ausmaß der damaligen Aktion wider<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Vgl. die Bilder der Fernsehnachrichten von Antenne 2: <<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab99006575/saccage-bureau-dominique-voynet>>.

<sup>24</sup> Heute wird diese Impunität immer wieder sowohl in den Medien als auch in der Politik thematisiert, die Online-Zeitschrift *Basta!* hat z.B. dazu im Kontext der vom Innenminister Darmanin verordneten Auflösung der Umweltschutzbewegung „Les Soulèvements de la Terre“ eine Auflistung der gewalttätigen Aktionen der FNSEA veröffentlicht mit dem provokativen Titel „60 ans d'action violente: Faut-il dissoudre la FNSEA?“ (Rédaction 2023). Die Auflösung der Umweltschutzbewegung wurde im November 2023 gerichtlich annulliert.

<sup>25</sup> So titelte z.B. am 12. Oktober 1999 die *New York Times* auf der ersten Seite: „French See a Hero in War on 'McDomination'“.

<sup>26</sup> So z.B. die Frage der sog. *new genomic/ breeding techniques* (vgl. z.B. diesbezüglich den vor Kurzem erschienenen Text von José Bové in *Le Monde*, Biteau & Bové 2024).

<sup>27</sup> Vgl. die Reportage von France 2: <[https://www.francetvinfo.fr/sante/alimentation/mcdo-de-millau-un-rassemblement-20-ans-apres\\_3574305.html](https://www.francetvinfo.fr/sante/alimentation/mcdo-de-millau-un-rassemblement-20-ans-apres_3574305.html)>.

Die betroffene McDonald's-Filiale wurde wieder aufgebaut (Abbildung 1), und nichts deutet darauf hin, dass hier vor 20 Jahren etwas Außergewöhnliches passiert wäre. Der Standort der Filiale hat mit dem inzwischen errichteten Viadukt von Millau sogar noch an Attraktivität gewonnen, da sie einen unschlagbaren Blick auf das Bauwerk gewährt. Auf nationaler Ebene gibt es in Frankreich inzwischen mehr als 1.600 McDonald's-Restaurants, was das Land zum zweitgrößten Markt der Welt für die Fastfood-Kette macht (vgl. Fourquet & Cassely 2021, 477-512). Der Burger-Konsum übersteigt in Frankreich seit 2017 sogar den des *jambon-beurre*, eines mit Schinken und Butter belegten Baguettes und französisches Symbol *par excellence*<sup>28</sup>. Um den Einfluss des Burgers und von MacDonal'd's aufzuzeigen, hat Jérôme Fourquet kürzlich für die Fondation Jean Jaurès eine Notiz mit dem Titel „Génération McDo“ veröffentlicht (Fourquet 2022). Das Filialnetzwerk ist beeindruckend und die Verkaufszahlen sind es auch: 50 % der 18- bis 35-Jährigen gehen mindestens einmal im Monat dort essen und jeder Zehnte hat dort sogar schon gearbeitet (ibid.).



1 | Ansicht 2022 (J. Lehnert)

Die Analyse der Berichterstattung zum 20. Jahrestag der Aktion zeigt eine interessante Entwicklung: Auf lokaler Ebene sorgte das Gedenken an das Ereignis sicherlich für Schlagzeilen in der regionalen Presse (Abbildung 2), auf nationaler Ebene ergibt sich jedoch ein anderes Bild.

---

<sup>28</sup> 1,460 Milliarden Burger wurden 2017 verzehrt. Burger standen in 85% der französischen Restaurants auf der Karte. Die französische Vorliebe für Burger ist also nicht unbedingt eine für die Versionen der Fastfood-Ketten (AFP 2018, Wüpper 2018).



2 | *Midi Libre*, 12. August 2019 & *Sud-Ouest*, 12. August 2019

Es ist interessant, dass im Sommer 2019 weder Bové noch Millau in *Le Monde* erwähnt wurden, obwohl es 1999 ursprünglich ein Artikel des Toulouser Korrespondenten von *Le Monde* war, der den Protesten nach einigen Tagen des Zögerns zu nationaler Bekanntheit verhalf. In *Le Figaro* findet sich in der Papierausgabe vom 12. August 2019 lediglich ein kurzer Link zur Website mit einem Interview mit José Bové (Abbildung 3). Bemerkenswerterweise behandelt *Le Figaro* das Thema in seiner Rubrik „Wirtschaft“, ebenso wie *La Croix*, die das Thema etwas wichtiger nimmt, indem sie es auf ihre Titelseite setzt (Abbildung 3). *La Croix* gibt dem Jubiläum auch insgesamt mehr Raum mit einem Interview mit dem Politikwissenschaftler Eddy Fougier (Fougier 2019) über eine interessante Perspektive („Haben sich die Ideen der Alterglobalisierung durchgesetzt?“) sowie einem langen Artikel einige Seiten weiter im Wirtschaftsressort über die Entwicklung von McDonald’s seit 1999 (Dofing 2019). Diese Reduzierung auf die Wirtschaft ist besonders interessant, da Aïcha Bourad für die Anfänge der Bewegung ein gegenteiliges Phänomen festgestellt hatte: Die Berichterstattung über die *Confédération Paysanne* in der nationalen Tagespresse zwischen 1998 und 2014 ging in die entgegengesetzte Richtung und verschob sich relativ schnell von der Rubrik „Wirtschaft“ zur Rubrik „Gesellschaft“ (vgl. Bourad 2016). Die Frage nach dem von den Millau-Akteuren möglicherweise gewonnenen Kulturkampf, wie in *La Croix* angesprochen, ist jedoch von zentraler Bedeutung, um die relativ geringe Medienberichterstattung über diesen Jahrestag zu erklären.



Bové<sup>29</sup> in der Zwischenzeit als Abgeordneter für *Europe-écologie-Les Verts* ins Europäische Parlament gewählt wurde<sup>30</sup> und 2014 zusammen mit Franziska Keller Vorsitzender der Fraktion der Grünen im Europäischen Parlament war. Letztlich hat er aber wenig dazu beigetragen, den betreffenden Themen (in Frankreich) Gewicht zu verleihen. Im Gegenteil wurde er eher dafür kritisiert, sein Engagement verraten zu haben und vom Aktivist (mit einer gewissen Medienwirksamkeit) zum Pragmatiker geworden zu sein. Wenn José Bové, der diesen Kampf verkörpert, seitdem interviewt wurde, dann als Politiker, oft auch zu eher technokratischen Themen. Er verlor seine mobilisierende Ausstrahlung. Seine Entwicklung kann sicherlich auch als Grund für den Misserfolg der Bewegung auf politischer Ebene betrachtet werden.

Diese politische Niederlage der Ideen von „Millau“ ist auf den ersten Blick paradox, denn das Hauptthema, das die Debatte in Frankreich in den letzten 20 Jahren beherrscht hat, ist genau das einer zu verteidigenden französischen kulturellen Identität, die sich u.a. in der Landwirtschaft und der Ernährung kristallisiert. Im Oktober 2009 betonte z.B. der damalige Staatspräsident Nicolas Sarkozy in einer Rede vor französischen Landwirten in Poligny (er wiederholte damit eine Rede, die er bereits am 19. Februar in Maine-et-Loire gehalten hatte) die Bedeutung der Ernährungssicherheit:

la France ne les laissera pas tomber [...] je veux poser une question : à quoi sert-il d'imposer à nos éleveurs, à nos agriculteurs, des normes si la même Europe, qui impose des normes aux siens, continue à ouvrir ses frontières à des produits venant de pays qui n'imposent aucune norme ? Cette politique n'a aucun sens.<sup>31</sup> (Sarkozy 2009)

Im weiteren Verlauf der Rede fügte er hinzu:

La France a un lien charnel avec son agriculture, j'ose le mot : avec sa terre. Le mot « terre » a une signification française et j'ai été élu pour défendre l'identité nationale française. Ces mots ne me font pas peur, je les revendique. La France a une identité particulière qui n'est pas au-dessus des autres mais qui est la sienne et je ne comprends pas qu'on puisse hésiter à prononcer ces mots « identité nationale française »<sup>32</sup>. (ibid.)

Und welche Symbolik wäre besser geeignet als die von „Roquefort versus Big Mac“, um diese beiden Aussagen von Sarkozy zusammenzufassen? Die hier hervorgehobene Verteidigung des Bodens und der Landwirtschaft ist zwar keine direkte Anspielung auf die Ereignisse vom 12. August 1999 – politisch stehen sich

---

<sup>29</sup> Er ist auch 2007 als unabhängiger Kandidat für die Präsidentschaftswahlen angetreten (1,32% im 1. Wahlgang).

<sup>30</sup> Sein Kampf als Europa-Abgeordneter wurde vor Kurzem unter dem Titel *Une affaire de principe* verfilmt (vgl. Dubreuil 2024)

<sup>31</sup> „Frankreich wird sie nicht fallen lassen [...] Ich möchte eine Frage stellen: Welchen Sinn hat es, unseren Züchtern und Landwirten Standards aufzuerlegen, wenn dasselbe Europa, das seinen eigenen Landwirten Standards auferlegt, weiterhin seine Grenzen für Produkte aus Ländern öffnet, die überhaupt keine Standards auferlegen? Diese Politik macht keinen Sinn.“

<sup>32</sup> „Frankreich hat eine fleischliche Bindung an seine Landwirtschaft, ich wage es zu sagen: an sein Land und Boden. Das Wort 'terre' hat eine französische Bedeutung und ich wurde gewählt, um die französische nationale Identität zu verteidigen. Ich habe keine Angst vor diesen Begriffen, ich mache sie mir zu eigen. Frankreich hat eine besondere Identität, die nicht über anderen steht, sondern seine eigene ist, und ich verstehe nicht, warum jemand zögern sollte, die Worte „französische nationale Identität“ auszusprechen.“

Sarkozy und Bové ja diametral gegenüber. Einige Analysen haben allerdings Millau als französisches Symbol für einen gewissen Antiamerikanismus dargestellt. Andere haben es eher zum Symbol für die Verteidigung einer durch die Globalisierung bedrohten französischen kulturellen Identität gemacht.

Dies ist eigentlich etwas paradox, denn Roquefort (auch wenn es sich um eine rurale Industrie handelt) ist sicherlich – zusammen mit Champagner – das beste Beispiel für eine kapitalistische Industrie, die spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bereits globalisiert ist, wie Sylvie Vabre gezeigt hat (Vabre 2015). Bei den Lebensmitteln soll die Industrialisierung und Globalisierung sogar das Ergebnis der Anfang des 20. Jahrhunderts durch den berühmten Chefkoch Escoffier eingeführten französischen Standardisierung von Abläufen und Gerichten sein (vgl. Poole 2020). Ist Millau also wirklich eine Geschichte über den Ausdruck einer gefährdeten französischen kulturellen Identität (vgl. Kuisel 2011, Waters 2010 & 2012)? Nicht unbedingt, so scheint es, und natürlich haben die Zitate aus Sarkozys Rede nichts mit Millau zu tun; sie illustrieren lediglich den Wettbewerb zwischen kulturellen Darstellungen oder Identitäten im Zusammenhang mit Landwirtschaft und Lebensmitteln und sind ein Beispiel dafür, dass das Land das grundlegende Register des konservativen Denkens ist (Boltanski & Esquerré 2014, 33). Was Millau darstellt, ist vor allem ein Spiel der Anpassung an die Globalisierung in allen politischen Lagern.

Der *Confédération Paysanne* ist es bis heute nicht gelungen, aus Millau Kapital zu schlagen. 35 Jahre nach ihrer Gründung und mehr als 20 Jahre nach ihrer öffentlichkeitswirksamen Schockaktion ist ihre Konkurrentin, die FNSEA, nach wie vor äußerst mächtig und die Sozialisten, die ja auf die Gründung der *Confédération Paysanne* gedrängt hatten, greifen deren Themen politisch dennoch nicht in besonderem Maße auf, da diese den parteipolitischen Rahmen zu sprengen scheinen. So hat etwa auch der aktuelle Staatspräsident Emmanuel Macron anlässlich des von den FNSEA-nahen *Jeunes Agriculteurs* veranstalteten landwirtschaftlichen Festivals *Terres de Jim* erneut zum Konsum französischer Produkte aufgerufen und dabei an die Notwendigkeit und Schlüsselstellung der Agrar- und Ernährungssouveränität erinnert<sup>33</sup>. Dies zeigt auch die Schwierigkeit, die Rolle und die Geschichte der Bauernbewegungen in die Geschichte der sozialen Bewegung oder die Geschichte der Linken zu integrieren – und insbesondere in die Geschichte der Ökobewegung (vgl. Martin 2023), für die der Bauer an sich nicht gerade eine Identifikationsfigur darstellt. Die Bauernbewegung wurde sogar von der *Coordination Rurale* überholt<sup>34</sup>, die sich politisch völlig gegensätzlich positioniert (sie wird oft im Zusammenhang mit dem *Rassemblement national* genannt). Vier Jahre vor Millau erhielt die FNSEA bei den Wahlen zu den Landwirtschaftskammern<sup>35</sup> 56,7% der

---

<sup>33</sup> „On a besoin de tous nos compatriotes pour qu’ils comprennent qu’acheter français, consommer français, aimer notre agriculture, c’est la clé pour garder cette souveraineté et ne pas se réveiller demain avec la gueule de bois“, Macron 2022.

<sup>34</sup> Die *Coordination rurale* erfuhr im Dezember 2023 im Rahmen der großen Bauern-Proteste mit gelben Mützen als Symbol eine große medial Resonanz.

<sup>35</sup> Die Landwirtschaftskammern sind öffentliche Institutionen auf Département-Ebene, vertreten die wirtschaftlichen Akteure der Landwirtschaft durch alle sechs Jahre gewählte Gewerkschaftsvertreter und



Stimmen, die *Confédération Paysanne* 20,6%, die *Coordination Rurale* 12% und *Modef* 5%. Trotz der dank Millau gewonnenen Sichtbarkeit Anfang der 2000er Jahre (2001 26% für die *Confédération Paysanne*) war die folgende Entwicklung eher negativ: 2013 fiel die *Confédération Paysanne* hinter die *Coordination Rurale* zurück und 2019 erhielt die FNSEA immer noch die absolute Mehrheit in 78 der 84 Landwirtschaftskammern (die FNSEA-nahe JA gewann eine weitere Kammer)<sup>36</sup>. Die FNSEA ist zwar heute nicht mehr hegemonial, sie bleibt dennoch mit Abstand die stärkste Kraft während die *Confédération paysanne* an Gewicht verliert. Allerdings entsteht hier trotz offiziellen Pluralismus auch ein Repräsentativitätsproblem (Cordellier 2008b): Mit insgesamt 55% der Stimmen (die Wahlbeteiligung lag bei 46%) dirigiert die FNSEA mit ihren lokalen Organisationen (FDSEA) 95% der Landwirtschaftskammer<sup>37</sup>. Dies ist von grundlegender Bedeutung, da jede politische Entwicklung oder Aktion in Frankreich im Bereich der Landwirtschaft notwendigerweise die politische Vertretung in den Landschaftskammern mit einbeziehen muss.

Der Wunsch Bovés, sich in Brüssel zu engagieren, ist verständlich. Da Europa und die Gemeinsame Agrarpolitik (GAP) den politischen Rahmen bestimmen, reicht die nationale französische Ebene nicht aus, um aktiv für die Durchsetzung seiner Ansichten zu kämpfen. Aber vielleicht war es auch eine zwangsläufige Entscheidung, da ein erfolgreiches Engagement und jede Entwicklung auf französischer Ebene aufgrund des immer noch enormen (strukturellen) Gewichts der FNSEA unmöglich war? Infolge dieser Übermacht sind es auch heute vor allem die Gremien, in denen die FNSEA eine Mehrheit hat, die darüber entscheiden, wie der speziell für die Entwicklung der Landwirtschaft versprochene Anteil von Macrons allgemeinem, 54 Milliarden umfassendem Investitionsplan „France 2030“ (Macron 2021) verwendet wird. Es wurde im Rahmen des Investitionsplans viel über die 9 Milliarden Euro für die Entwicklung der Energie, einschließlich des grünen Wasserstoffs, diskutiert. Weniger im Fokus stand Ziel 6 des Plans „Investitionen in gesunde, nachhaltige und rückverfolgbare Lebensmittel“ – drei Adjektive, die eigentlich mehr oder weniger das Engagement der *Confédération Paysanne* zusammenfassen. Immerhin ist dieses Ziel mit einem Budget von fast 3 Milliarden Euro ausgestattet und soll die „dritte landwirtschaftliche Revolution“ (France 2030) nach der Mechanisierung und der agrochemischen Revolution vorbereiten<sup>38</sup>. Allerdings trägt die Bezeichnung als „dritte Revolution“: Mit den vorgesehenen Geldern wird weiterhin die von der FNSEA initiierte produktivistische

---

verfügen über große Geldmittel. Neben technischer Beratung und Unterstützung setzen diese die landwirtschaftliche Politik um.

<sup>36</sup> Die *Confédération paysanne* konnte eine Landwirtschaftskammer gewinnen, die *Coordination rurale* drei und eine unabhängige Liste eine.

<sup>37</sup> Vgl. z.B. den Anfang des Jahres in *Le Monde* von diversen Abgeordneten (u.a. EELV, LFI, PS, PRG) verfassten Appel für eine Wahlreform (Pochon et al. 2024).

<sup>38</sup> S. <<https://agriculture.gouv.fr/lancement-du-dispositif-france-2030-de-soutien-aux-investissements-des-agriculteurs-equipements>>. Hier sei anzumerken, dass diese dritte landwirtschaftliche Revolution vor allem drei Bereiche betrifft: Ernährungssouveränität, Klimawandel und Niederlassung von jungen Landwirten und Landwirtinnen.

Agrarpolitik finanziert<sup>39</sup>. Abgesehen von einem ähnlichen Vokabular hat dies nur wenig mit den von der *Confédération paysanne* geforderten Entwicklungen zu tun. „France 2030“ kann also als Beispiel für eine aus Sicht der *Confédération paysanne* verfehlte politische Einflussnahme gelten, die an der traditionellen Organisation der französischen Agrarpolitik scheiterte. Millau hat daran nichts geändert, abgesehen davon, dass es die Öffentlichkeit auf die Existenz der Kämpfe aufmerksam gemacht hat.

Als Erbe der *Paysans travailleurs* der 1970er und 80er Jahre hat also Millau die heutige Debatte über die Landwirtschaft unwiderruflich verändert und die Idee durchgesetzt, dass die Landwirte im Dienste der Gesellschaft stehen und in diese integriert werden müssen. Die Landwirtschaft ist zu einem absolut zentralen Thema für die Gesellschaft geworden, weit über die Interessen eines einzelnen Berufsstandes hinaus. Ein Beweis dafür ist der große Raum, der diesen Themen in den Medien eingeräumt wird, und die Tatsache, dass eine ziemlich große Zahl von Landwirten und Bauern regelmäßig zu Debatten eingeladen oder für Erfahrungsberichte interviewt wird. Die Aufmerksamkeit für die Landwirtschaft in den Medien hat auch zu einer Erneuerung des (kollektiven) Denkens darüber geführt, was Lebensmittelproduktion sein sollte (nämlich die eigentliche Definition von Landwirtschaft). Der Einfluss von Millau lässt sich in vielerlei Hinsicht erkennen.

Der Begriff des „paysan“ („Bauer“) schien zwar lange veraltet, war aber nie ganz verschwunden und erhielt im Zuge der Modernisierung der Landwirtschaft in den 50er und 60er Jahren eine äußerst negative Konnotation (in der Tradition von Balzac). Später wurde „paysan“ wieder zu einem zentralen Begriff und erfuhr eine Aufwertung (vgl. den Namen der Gewerkschaft), auch in gesellschaftlichen Debatten<sup>40</sup>, die mit Landwirtschaft und Ernährung zu tun haben. Damit soll dem von der FNSEA privilegierten modernen Begriff des „exploitant agricole“<sup>41</sup> etwas entgegengesetzt werden, da dieser zu eng mit dem Produktivismus und einer körperlosen Industrie verbunden ist, insbesondere was die Viehzucht betrifft<sup>42</sup>. Der Begriff „agriculteur“ erscheint ebenfalls zu ambivalent und entfernt sich heute nicht deutlich genug vom Bild des „exploitant agricole“ (vgl. z.B. Laferté 2021).

Nicht nur der Begriff des „paysan“ wurde rehabilitiert, sondern auch das Image der Landwirte, das bis dahin eher zurückhaltend (oder sogar negativ) beurteilt wurde, erfuhr eine positive Aufwertung. Der Ausdruck „agriculture paysanne“ ist darüber hinaus auch zu einem allgemein verwendeten Ausdruck geworden. Die bäuerliche

---

<sup>39</sup> So setzt sich z.B. die FNSEA dank ihrer politischen und wirtschaftlichen Schlüsselpositionen für die Implantierung großer Gärungsanlagen oder Mega-Wasserbecken ein; allerdings bedeuten solche Investitionen gleichzeitig weitere Schulden in Millionen-Höhe für die landwirtschaftlichen Betriebe. Die produktivistische und kapitalistische Orientierung der Landwirtschaft wird dadurch weiterhin vorangetrieben, was gesellschaftlich wie politisch auch kritisiert wird (vgl. z.B. Legendre 2021, Confédération Paysanne 2022). Die enge Verbindung zwischen der FNSEA und der für die Finanzierung solcher Projekte meist verantwortlichen Bank *Crédit agricole* wird ebenso kritisiert (vgl. z.B. Logvenoff & Moullot 2024).

<sup>40</sup> Nicht selten hört man z.B. in Interviews oder Sendungen mit Personen aus der Welt der Landwirtschaft die Frage, wie sie sich bezeichnen. Die Wortwahl ist hier also entscheidend.

<sup>41</sup> Vgl. z.B. den 2021 erschienenen Appel des Agrarwissenschaftlers Jonathan Dubrulle: „Non, l’agriculteur n’est pas un ‘entrepreneur agricole’“ (*Libération*, 8. Juli).

<sup>42</sup> Was sich auch besonders in der zeitgenössischen Literatur widerspiegelt, vgl. Laurichesse 2020.

Identität begründet sich also nicht mehr ausschließlich nicht-kapitalistisch, sondern auch im Respekt gegenüber der Umwelt. Dies ist das Ergebnis einer Annäherung zwischen Kapitalismuskritik und ökologischen Erwägungen seit den 1970er Jahren rund um den Begriff des „Lebens“ (Gervais 2019, 2021). Mit Mathieu Gervais können wir in dem Ausdruck „agriculture paysanne“ auch die Vermischung von Christentum und Marxismus in der Bauernbewegung sehen (ibid.)<sup>43</sup>. Zusätzlich muss auch die Existenz eines weiteren Ausdrucks erwähnt werden, nämlich der „agriculture raisonnée“ („vernunftgeleitete Landwirtschaft“), der von der FNSEA verbreitet wird. Dieser zeigt die neu gewonnene gesellschaftliche Relevanz der entsprechenden gesellschaftlichen Debatte in den letzten zwei Jahrzehnten, impliziert aber keinen Bruch mit dem produktivistischen Modell – vielleicht sogar das Gegenteil. Dieser Begriff hat allerdings Mühe, sein Publikum zu finden.

Neben dieser allgemeinen semantischen Entwicklung ist die sichtbarste Spur des Einflusses von Millau auf die französische Gesellschaft zweifellos auch der nun allgemein verbreitete Slogan „Die Welt ist keine Ware“. Millau bleibt ein Gründungsmoment, das nach Larzac und der Etablierung/Ausbreitung der Figur des urbanen *néo-rural*, zu der auch José Bové gehört, den mediale Typus des Ökobauern hervorbrachte. Dieser Figur entspricht Bové tatsächlich mehr noch als etwa Pierre Rahbi (1938-2021), „Pionier der Agroökologie“ (Vincent 2021), der mehr Philosoph als Landwirt war. Für den Ökobauern stehen die Qualität und der Respekt vor der Natur und der lebendigen Welt (im weitesten Sinne) im Mittelpunkt seines Denkens. Er bindet seine Produktion in ein globaleres Konzept ein, das sich von einem ausschließlich auf die Landwirtschaft ausgerichteten Ansatz entfernt, der die Landwirte als eine Welt für sich betrachtet – ein Ansatz, der am Ende des 19. Jahrhunderts der Ursprung der Agrargewerkschaft war und der bis Pétain und sogar noch darüber hinaus Bestand hatte.

In diesem Sinne lässt sich eine Verbindung zwischen Millau und dem „Skandal“ an der Agronomie-Hochschule AgroParistech im Mai 2022 sehen (vgl. z.B. Gérard 2022, Monod 2022): Studierende der Agrarwirtschaft, die gerade ihren Abschluss an eben dieser renommierten Hochschule gemacht hatten, riefen in ihrer Abschlussrede dazu auf, keine Arbeitsplätze anzutreten, die sie als zerstörerisch (für die Natur, die Gesellschaft usw.) betrachteten. Einige Wochen später folgten ihnen Studierende der École Polytechnique, der Elitenhochschule für angehende Ingenieure. Der Einfluss von Millau lässt sich auch in der mittlerweile anerkannten Rolle der Agroökologie, die eine Alternative zum produktivistischen Modell darstellt, erkennen – auch im landwirtschaftlichen Schul- und Ausbildungsbereich (Benet Rivière 2024).

Ebenso mag der Hinweis darauf, dass sich McDonald's in Europa und insbesondere in Frankreich anpassen müssen, anekdotisch anmuten, allerdings ist diese Tatsache bei näherem Hinsehen doch höchst aufschlussreich und hat symbolische Dimension („Born in the USA, made in France“, vgl. Aubert & Petitbon 2013, 57-

---

<sup>43</sup> So stand z.B. José Bové dem Philosophen und Theologen Jacques Ellul nahe (vgl. Jacob 2004).

59): Salat mit Dressing als Beilage, Tischservice, „Big Mac mit Fourme d'Ambert“<sup>44</sup>, „McBaguette“ etc... Auch Dennis Hennequin, Vorsitzender von McDonald's Frankreich und später für ganz Europa, sieht die Demontage von Millau letztlich als positiv für sein Unternehmen (Frankreich ist sein Markt Nr. 1 außerhalb der USA...): „José Bové hat uns zweifelsohne einen Gefallen getan. Er hat uns gezwungen, über unsere Positionierung nachzudenken“ (zitiert in Palierse 2019)<sup>45</sup>. Hier ein weiteres Beispiel für diese „Positionierung“: Seit 2001 ist McDonald's mit einem Stand auf dem *Salon de l'Agriculture* vertreten<sup>46</sup>. Obwohl McDonald's das von Bové 1999 angeprangerte „malbouffe“ („Junk Food“) – ein weiterer französischer Begriff, der heute allgegenwärtig ist – verkörpert, wird das Unternehmen von vielen Landwirten inzwischen positiv gesehen (vgl. Fabre Sondron 2018, Herreros 2019) und stützt seine Marketingstrategie genau auf die Verteidigung der französischen Landwirtschaft (Abbildung 4).

**A propos de McDonald's France à fin 2019 :**

40 années de présence en France  
2 millions de repas servis chaque jour  
1490 restaurants répartis dans plus de 1140 communes françaises  
Plus de 74 000 salariés sous enseigne  
Près de 5,5 milliards d'euros HT de ventes totales sous enseigne  
75% des achats de matières premières agricoles sur les 5 principales filières de l'enseigne réalisés en France  
Près de 100% des produits alimentaires servis dans l'ensemble des restaurants McDonald's issus d'entreprises européennes  
Pour en savoir plus, rendez-vous sur [www.mcdonalds.fr](http://www.mcdonalds.fr)

4 | Pressemitteilung von McDonald's 2019

## Fazit

Die Erinnerung an ein Ereignis oder an seine mediale Präsenz kann mit der Zeit verblassen oder, im Gegenteil, sich verstärken, wodurch das Ereignis erst im Nachhinein seine volle Bedeutung erhält. Im Fall von Millau ist sie eindeutig verblasst (und ein Besuch vor Ort kann dies leicht bestätigen). Millau war in der Tat ein bedeutendes Ereignis, das sich in der Sprache niedergeschlagen hat und einen (symbolischen) Diskurs hervorbrachte, aber es gelang nicht, mehr als eine Erinnerung zu werden, die langsam verblasst. Es gibt kein Millau als kategorische Referenz wie Larzac. Der Protest von Millau blieb viel zu spezifisch und steht

---

<sup>44</sup> Auch in Millau machte 2022 McDonald's Werbung für diesen Burger mit Blauschimmelkäse aus der benachbarten Auvergne, was als Provokation verstanden werden kann. Roquefort wird zwar nicht gerade bei McDonald's serviert, die Schnellrestaurantkette etabliert sich aber immer stärker im Département Aveyron (vgl. Richaud 2021), was immer wieder die gleichen Proteste hervorruft (vgl. Confédération Paysanne de l'Aveyron 2021).

<sup>45</sup> Schon in den 1990er Jahren galt McDonald's als ein Beispiel der „Glokalisierung“: Das Unternehmen passt seine Produkte an soziale Konsumpraktiken und lokale Kulturen an. Derartige Verbindungen von Globalem und Lokalem lassen sich als Ausdruck der „Glokalisierung“, der lokalen Aneignung globaler Einflüsse, begreifen (vgl. Ritzer 2006)

<sup>46</sup> Vgl. dazu die Werbung zur Feier des 20-jährigen Bestehens dieser Präsenz und zum Dank an die französische Landwirtschaft als Partnerin: <<https://www.youtube.com/watch?v=aiyGolX4Qxw>>.

aufgrund seines Standorts und den teilweise selben Akteuren zu sehr im Schatten von Larzac.

Dennoch ist es möglich, dem Protest in Millau eine Bedeutung zuzuschreiben, ohne teleologisch zu werden. So wie die Demontage von Millau ein flüchtiges Ereignis war, das von den Medien ausgebreitet und inszeniert wurde, um die politischen Spannungen zu illustrieren, so markiert es auch einen sozialen und kulturellen Wandel, der den Eintritt in eine neue Ära einläutet. Diese zeichnet sich aus durch einen sich immer stärker mobilisierenden Protest („zones à défendre“, ZAD<sup>47</sup>), ein sich neu hinterfragtes Verhältnis zum Essen, einen Wandel der Landwirtschaftswahrnehmung und der Darstellung der Landwirtschaft. In diesem Sinne ist die Landwirtschaft zu einer eigenständigen kulturellen Größe geworden, die weniger für die Identität einer kleinen Gruppe steht, die es zu verteidigen gilt, sondern die das Verhältnis zur Natur und die Notwendigkeit der Einbeziehung der „Lebensmittelsicherheit“ in die politische und mediale Agenda hervorhebt. Lebensmittelsicherheit ist dabei in einem weiten Sinne zu verstehen, der von der gesundheitlichen Unbedenklichkeit von Lebensmitteln über Betrug reicht bis hin zu Problemen der Zugänglichkeit für bestimmte Bevölkerungsgruppen (vgl. Poulain 2020). Millau verkörpert auch das Versäumnis, diese gesellschaftliche Entwicklung in einen allgemeineren politischen Diskurs zu integrieren. Als öffentliches Thema (Agendasetting) wurde es sehr erfolgreich propagiert, aber seine Integration und Anpassung an die Logik und die Arbeitsstandards des politischen und administrativen Apparats ist misslungen. In ländlichen Räumen, die jetzt auch im Hinblick auf Umweltfragen die Ruralität neu definieren, entstehen in Folge von Millau dennoch neue Formen der Landwirtschaft, die auch zum Prozess der Ökologisierung<sup>48</sup> beitragen. Millau steht also auch für eine moderne Antwort auf die sozialen und kulturellen Herausforderungen der modernen Landwirtschaft.

Zwar besteht kein direkter Zusammenhang zu Millau oder der *Confédération Paysanne*, dennoch ist es aber sicherlich kein Zufall, dass ein Film wie *Au nom de la Terre* (2019), der die Auswüchse der produktivistischen Landwirtschaft zeigt<sup>49</sup>, in eben diesen Jahren spielt. Wenn das Ende der 1990er Jahre das „Ende der Bauern“ als „Zivilisation“ markierte, wie z.B. in Raymond Depardons *Profils Paysans: L'approche* (2001) dokumentiert, so markiert Millau auch (bereits) ihre Rückkehr durch das Hintertürchen eines McDonald's.

---

<sup>47</sup> Es handelt sich um eine Protestform gegen die Zerstörung der Umwelt durch Großprojekte, in dem „Zadistes“ ein Gebiet besetzen, um den geplanten Bau zu verhindern, vgl. <<https://www.ifdem.de/beitraege/zadistes-die-protestnomaden-in-frankreich/>>.

<sup>48</sup> Prozesse, durch welche die Umwelt in der öffentlichen Politik, in Organisationen und sogar in der Berufspraxis berücksichtigt wird, vgl. Mormon 2013, Christen 2017.

<sup>49</sup> Vgl. z.B. Ströbitzer 2024 im von T. Hiergeist aus ihrem Proseminar herausgegebenen Dossier zur Landwirtschaft im zeitgenössischen französischen Film.

## Bibliographie

### Filmografie

- BONJOUR, Karine & Gilles Pérez. 2022. *Micmac à Millau, des paysans face à la mondialisation*. 13 Productions/France Télévisions.
- BERGEON, Edouard. 2019. *Au nom de la terre*. Nord-Ouest Films.

### Reden

- MACRON, Emmanuel. 2021. *Discours du Président de la République à l'occasion de la présentation du Plan France 2030*.  
<<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2021/10/12/presentation-du-plan-france-2030>>.
- MACRON, Emmanuel. 2022. *Discours du Président Emmanuel Macron sur renouvellement des générations à l'occasion de la 8ème édition des Terres de Jim*.  
<<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2022/09/09/pour-notre-agriculture-nous-devons-assurer-le-renouvellement-des-generations>>.
- SARKOZY, Nicolas. 2009. *Déclaration de M. Nicolas Sarkozy, Président de la République, sur les efforts en faveur de l'agriculture notamment la mise en œuvre d'un plan de financement, à Poligny (Jura) le 27 octobre 2009*.  
<<https://www.vie-publique.fr/discours/176977-declaration-de-m-nicolas-sarkozy-president-de-la-republique-sur-les-e>>.

### Presse

- AFP. 2018. „France : et soudain, le burger détrôna le jambon-beurre.“  
<[https://www.lepoint.fr/societe/france-et-soudain-le-burger-detrona-le-jambon-beurre-20-03-2018-2203931\\_23.php#11](https://www.lepoint.fr/societe/france-et-soudain-le-burger-detrona-le-jambon-beurre-20-03-2018-2203931_23.php#11)>.
- BITEAU, Benoît & José Bové. 2024. „Sur les ‚nouveaux OGM‘, la Commission européenne foule aux pieds le principe de précaution.“ *Le Monde*, 4.01.2024.
- CONFEDERATION PAYSANNE de l'Aveyron. 2021. „Lettre ouverte McDo Espalion.“  
<<https://confaveyron.org/lettre-ouverte-mcdo-espalion/>>.
- CONFEDERATION PAYSANNE. 2022. „Les méga-bassines, une fausse solution face au changement climatique. Pour une irrigation compatible avec l'agriculture et les écosystèmes.“  
<<https://www.confederationpaysanne.fr/sites/1/articles/documents/bassinesbd02-2022.pdf>>.
- DOFING, Frédérique. 2019. „McDonald's, vingt ans pour faire oublier Millau.“ *La Croix*, 12.08.2019, 9.
- DUBREUIL, Maroussia. 2024. „‚Une affaire de principe‘: un ‚techno-thriller‘ avec pour héros José Bové.“ *Le Monde*, 1.05.2024.  
<[https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/05/01/une-affaire-de-principe-un-techno-thriller-avec-pour-heros-jose-bove\\_6231001\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/05/01/une-affaire-de-principe-un-techno-thriller-avec-pour-heros-jose-bove_6231001_3246.html)>.
- FABRE SONDRON, Marina. 2018. „Pourquoi McDonald's a sa place au Salon de l'Agriculture.“ *novethic*, 26.02.2018.  
<<https://www.novethic.fr/actualite/environnement/agriculture/isr-rse/pourquoi-mcdonalds-a-sa-place-au-salon-de-agriculture-145500.html>>.
- FOUGIER, Eddy. 2019. „La critique de la mondialisation est devenue majoritaire.“ *La Croix*, 12.08.2019, 4.
- GERARD, Mathilde. 2022. „Des étudiants d'AgroParisTech appellent à ‚désertier‘ des emplois ‚destructeurs‘.“ *Le Monde*, 11.05.2019.  
<[https://www.lemonde.fr/planete/article/2022/05/11/des-etudiants-d-agroparistech-appellent-a-deserter-des-emplois-destructeurs\\_6125644\\_3244.html](https://www.lemonde.fr/planete/article/2022/05/11/des-etudiants-d-agroparistech-appellent-a-deserter-des-emplois-destructeurs_6125644_3244.html)>.
- GERARD, Anouck. 2023. „‚C'est presque une relaxe‘, Christian Roqueirol,

- militant aveyronnais jugé pour un fauchage volontaire d'OGM." *Midi Libre*, 11.12.2022.  
<<https://www.midilibre.fr/2023/12/11/cest-presque-une-relaxe-christian-roqueirol-militant-aveyronnais-juge-pour-un-fauchage-volontaire-dogm-11635276.php>>.
- HERREROS, Romain. 2019. „20 ans après la destruction du McDo de Millau, comment Ronald a séduit les agriculteurs." *Huffington Post*, 12.08.2019.  
<[https://www.huffingtonpost.fr/economie/article/20-ans-apres-la-destruction-du-mcdo-de-millau-comment-ronald-a-seduit-les-agriculteurs\\_150118.html](https://www.huffingtonpost.fr/economie/article/20-ans-apres-la-destruction-du-mcdo-de-millau-comment-ronald-a-seduit-les-agriculteurs_150118.html)>.
- LEGENDRE, Nicolas. 2021. „En Bretagne, les projets de méthanisation suscitent de plus en plus de crispations." *Le Monde*, 17.08.2021.  
<[https://www.lemonde.fr/planete/article/2021/08/17/en-bretagne-les-projets-de-methanisation-suscitent-de-plus-en-plus-de-crispations\\_6091612\\_3244.html](https://www.lemonde.fr/planete/article/2021/08/17/en-bretagne-les-projets-de-methanisation-suscitent-de-plus-en-plus-de-crispations_6091612_3244.html)>.
- LOGVENOFF, Ivan & Pauline Moullot. 2024. „Crédit agricole : agir chaque jour dans l'intérêt de... l'agriculture industrielle." *Libération*, 2.03.2024.  
<[https://www.liberation.fr/societe/credit-agricole-agir-chaque-jour-dans-linteret-de-lagriculture-industrielle-20240302\\_OF0Q7RMTPNHH5LB7FV6KOOTGXI/](https://www.liberation.fr/societe/credit-agricole-agir-chaque-jour-dans-linteret-de-lagriculture-industrielle-20240302_OF0Q7RMTPNHH5LB7FV6KOOTGXI/)>.
- MONOD, Grégoire. 2022. „Révolte agraire. A AgroParisTech, le discours d'étudiants refusant les ‚jobs destructeurs‘ qui leur sont promis." *Libération*, 11.05.2022.  
<[https://www.liberation.fr/environnement/agriculture/a-agroparis-tech-le-discours-detudiants-refusant-les-jobs-destructeurs-qui-leur-sont-promis-20220511\\_VVHAHQYAZFFRFAIHLJECXPVG7U/](https://www.liberation.fr/environnement/agriculture/a-agroparis-tech-le-discours-detudiants-refusant-les-jobs-destructeurs-qui-leur-sont-promis-20220511_VVHAHQYAZFFRFAIHLJECXPVG7U/)>.
- PALIERSE, Christophe. 2019. „Les nouvelles recettes de McDonald's France." *Les Échos*, 5.06.2019.
- POCHON, Marie et al. 2024. „Il est temps de garantir le pluralisme de la représentation syndicale agricole." *Le Monde*, 2.01.2024.  
<[https://www.lemonde.fr/idees/article/2024/01/02/il-est-temps-de-garantir-le-pluralisme-de-la-representation-syndicale-agricole\\_6208720\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2024/01/02/il-est-temps-de-garantir-le-pluralisme-de-la-representation-syndicale-agricole_6208720_3232.html)>.
- REDACTION. 2023. „60 ans d'action violente : Faut-il dissoudre la FNSEA ?" *Basta !*, 28.06.2023.  
<<https://basta.media/chronologie-60-ans-d-actions-violentes-faut-il-pour-autant-dissoudre-la-FNSEA>>.
- RICHAUD, Guilhem. 2021. „Espalion. Entre les fast-foods et l'Aveyron, un amour contrarié." *La Dépêche*, 22.10.2021.  
<https://www.ladepeche.fr/2021/10/22/entre-les-fast-foods-et-laveyron-un-amour-contrarie-9883827.php>
- VINCENT, Catherine. 2021. „La mort de Pierre Rabhi, pionnier de l'agroécologie." *Le Monde*, 6.12.2021.  
<[https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2021/12/06/la-mort-de-pierre-rabhi-pionnier-de-l-agroecologie\\_6104897\\_3382.html](https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2021/12/06/la-mort-de-pierre-rabhi-pionnier-de-l-agroecologie_6104897_3382.html)>.
- WÜPPER, Gisele. 2018. „Franzosen verabschieden sich langsam vom klassischen Baguette." *Die Welt*, 21.03.  
<<https://www.welt.de/wirtschaft/article174753635/Frankreich-Burger-laeuft-Baguette-den-Rang-ab.html>>.

## Literatur

- ARTIERES, Philippe. 2021. *Le peuple du Larzac. Une histoire de crânes, sorcières, croisés, paysans, prisonniers, soldats, ouvrières, militants, touristes et brebis...* Paris: La Découverte.
- AUBERT, Alain, Christophe Claisse & Frédéric Petitbon. 2013. *Renouveler le modèle social de l'entreprise. Du business model au modèle social d'entreprise.* Paris: Dunod.
- BENET RIVIERE, Joachim. 2024. „Introduction : la place des savoirs agroécologiques dans l'enseignement agricole, entre avancées et obstacles." *Noroi* 271 (2), 7-23.

- BENSA, Alban & Eric Fassin. 2002. „Les sciences sociales face à l'événement.“ *Terrain. Anthropologie et sciences humaines* 38, 5-20.
- BERNARD DE RAYMOND, Antoine. 2010. „Les mobilisations autour des OGM en France, une histoire politique (1987-2008).“ In : *Les mondes agricoles en politique. De la fin des paysans au retour de la question agricole*, ed. Hervieu, Bertrand et al., 293-333, Paris: Presses de Sciences Po.
- BODNAR, Julia. 2003. „Roquefort vs Big Mac: Globalization and Its Others.“ *European Journal of Sociology/Archives Européennes de Sociologie* 44 (1), 133 -144.  
<<https://doi.org/10.1017/S000397560300122X>>.
- BOLTANSKI, Luc & Araud Esquerré. 2014. *Vers l'extrême: Extension des domaines de la droite*. Paris: Editions Dehors.
- BOUR, Julie. 2018. „François Guillaume, dirigeant syndical devenu ministre.“ In *Clientélisme politique et recommandations: L'exemple de la Lorraine de la Ille à la Ve République*, 163-173, Bour, Julie, Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- BOURAD, Aïcha. 2016. „Des pages éco aux pages société. La médiatisation de la CP dans la presse nationale.“ *Etudes rurales* 189, 133-154.
- BOURDIEU, Jérôme Laetitia Piet & Alessandro Stanziani. 2004. „Crise sanitaire et stabilisation du marché de la viande en France, XVIIIe-XXe siècles.“ *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 51-3, 121-156.
- BOVE, José & François Dufour. 2000. *Le monde n'est pas une marchandise. Des paysans contre la malbouffe*. Paris : La Découverte.
- BRUNEAU, Ivan. 2004. „La Confédération paysanne et le ‚mouvement altermondialisation‘. L'international comme enjeu syndical.“ *Politix. Revue des sciences sociales du politique* 68, 111-134.
- CHRISTEN, Guillaume. 2017. „L'agriculture ‚verte‘: rupture ou continuité avec le modèle individualiste technicien?“ *Ruralité, nature et environnement*, 181-206.
- COLSON, François. 2008. „Que reste-t-il de la cogestion État-profession?“ *POUR* 196-197, 107-113.
- CONFEDERATION PAYSANNE. 2007. *Une histoire de la Confédération Paysanne par celles et ceux qui l'ont vécue, 1987-2007*.  
<[http://www.confederationpaysanne.fr/sites/1/qui/documents/Histoire\\_de\\_la\\_Conf.pdf](http://www.confederationpaysanne.fr/sites/1/qui/documents/Histoire_de_la_Conf.pdf)>.
- CORDELLIER, Serge. 2008a. „Syndicalisme : du monopole au pluralisme.“ *POUR* 196-197, 136-150.
- CORDELLIER, Serge. 2008b. „Les organisations syndicales ‚minoritaires‘ et la Profession.“ *POUR* 196-197, 151-154.
- CUSSET, François (ed.). 2020. *Une histoire (critique) des années 1990*. Paris : La Découverte.
- DOIDY, Eric & Mathieu Gateau (ed.). 2019. *Reprendre la terre. Agriculture et critique sociale*. Nancy : Kairos.
- ERMANN Ulrich et al.. 2018. *Agro-Food-Studies. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- FARGE, Arlette. 2002. „Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux.“ *Terrain. Anthropologie et sciences humaines* 38, 67-78.
- FOURQUET, Jérôme & Jean-Laurent Cassely. 2021. *La France sous nos yeux: Economie, paysages, nouveaux modes de vie*. Paris: Fayard.
- FOURQUET, Jérôme. 2022. „Génération McDo.“ Fondation Jean Jaurès.  
<[https://www.jean-jaures.org/publication/generation-mcdo/?post\\_id=29851&export\\_pdf=1](https://www.jean-jaures.org/publication/generation-mcdo/?post_id=29851&export_pdf=1)>.
- FRAYSSIGNES, Julien. 2007. „L'AOC Roquefort : une filière emblématique.“ In *MediTERRA 2007. Identités et qualité des produits alimentaires méditerranéens*, ed. Hervieu, Bertrand, 147-184, Paris : Presses de Sciences Po.
- GERVAIS, Mathieu. 2019. „L'hybridation entre christianisme et marxisme dans



- le mouvement paysan des années 1970.“ In : *Reprendre la terre. Agriculture et critique sociale*, ed. Doidy, Eric & Mathieu Gateau, 43-58, Nancy : Kaïros.
- GERVAIS, Mathieu. 2021. „La modernisation comme projet paysan. Entre politique et religion.“ In *Histoire des modernisations agricoles au XXe siècle*, ed. Lyautey, Margot, Léna Humbert & Christophe Bonneuil, 185-194, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- GILDEA, Robert & Andrew Tompkins. 2015. „The Transnational in the Local: The Larzac Plateau as a Site of Transnational Activism since 1970.“ *Journal of Contemporary History* 50 (3), 581-605.
- GUESLIN, André. 1988. „Crédit agricole et agriculture en France au XXe siècle.“ *Économie rurale* 184-185-186, 107-115.
- GUICHARD, Suzie & Laurent Martinez. 2015. „Toutes les luttes mènent au Larzac. Entretien avec Christian Roqueirol.“ *Mouvements* 84 (4), 111-125.
- GUIMONT, Clémence & Bruno Villalba. 2018. „L'espace politique agricole français (1945-2015).“ In *Les mutations récentes du foncier et des agricultures en Europe*, ed. Chouquer, Gérard & Marie-Claude Maurel, 53-74, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté.  
<<https://doi.org/10.4000/books.pufc.5653>>.
- HELLER, Chaia. 2013. *French Farmers Challenge Industrial Agriculture and Genetically Modified Crops*. Durham & London: Duke University Press.
- HERTLE, Wolfgang. 1982. *Larzac 1971-1981: Der gewaltfreie Widerstand gegen die Erweiterung eines Truppenübungsplatzes in Süd-Frankreich*. Kassel: Weber, Zucht & Co.
- HOBEIKA, Alexandre . 2024. „La FNSEA, syndicat radical ? Derrière le mal-être des agriculteurs, des tensions plus profondes.“ *The Conversation*, 31. Januar 2024.  
<<https://theconversation.com/la-fnsea-syndicat-radical-derriere-le-mal-etre-des-agriculteurs-des-tensions-plus-profondes-222438>>.
- JACOB, Jean. 2004. „Le paysan et le philosophe. José Bové et Jacques Ellul.“ *Hérodote* 113, 174-204.
- KÖNNINGER, Sabine. 2016. *Genealogie der Ethikpolitik. Nationale Ethikkomitees als neue Regierungstechnologie. Das Beispiel Frankreichs*. Bielefeld : Transcript.
- KUISEL, Richard F. 2011. *The French Way: How France Embraced and Rejected American Values and Power*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- LAFERTE, Gilles. 2021. „Loin de ‚l'éternel paysan‘, la figure très paradoxale de l'agriculteur français.“ *The Conversation*, 13. Oktober 2021.  
<<https://theconversation.com/lain-de-leternel-paysan-la-figure-tres-paradoxe-de-lagriculteur-francais-169470>>.
- LAMBERT, Bernard. 1970. *Les paysans dans la lutte des classes*. Paris : Seuil.
- LAURENTIN, Emmanuel. 2012. *La France et ses paysans*. Paris : Bayard/France-Culture.
- LAURICHESSE, Jean-Yves. 2020. *Lignes de terre. Écrire le monde rural aujourd'hui*. Paris : Garnier.
- LUNEAU, Gilles. 2004. *La forteresse agricole. Une histoire de la FNSEA*. Paris: Fayard.
- LYAUTEY, Margot, Léna Humbert & Christophe Bonneuil (ed.). 2021. *Histoire des modernisations agricoles au XXe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- LYAUTEY, Margot & Christophe Bonneuil (ed.). 2022. „Les origines allemandes et vichystes de la modernisation agricole française d'après 1945.“ *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 69-2, 86-113.
- LYNCH, Édouard. 2018. *Insurrections paysannes. De la terre à la rue. Usages de la violence au XXe siècle*. Paris: Vendémiaire.

- MALYE, François. 2007. „Le lobby agricole, puissance politique.“ In *Histoire secrète de la Ve République*, ed. Faligot, Roger & Jean Guisnel, 654-662, Paris: La Découverte.
- MARTIN, Jean-Philippe. 2000. „La Confédération paysanne et José Bové, des actions médiatiques au service d'un projet ?“ *Ruralia* 6, mis en ligne le 22 janvier 2005, consulté le 21 avril 2019.  
<<http://journals.openedition.org/ruralia/142>>.
- MARTIN, Jean-Philippe. 2005. *Histoire de la nouvelle gauche paysanne. Des contestations des années 1960 à la Confédération paysanne*. Paris: La Découverte.
- MARTIN, Jean-Philippe. 2014. „Les contestations paysannes autour de 1968.“ *Histoire et Société Rurales* 1 (41), 89-136.
- MARTIN, Jean-Philippe. 2023. *Des paysans écologistes. Politique agricole, environnement et société depuis les années 1960*. Paris: Champ Vallon.
- MARTY, Pascal, Jacques Lepart & Georges Kunstler. 2007. „Le paysage culturel rattrapé par sa dynamique: L'exemple des Grands Causses.“ In *Histoire et agronomie: Entre ruptures et durée*, ed. Robin, Paul, Jean-Paul Aeschlimann & Christian Feller, 415-438, Marseille: IRD Éditions.
- MATHIEU, Nicole & Marcel Jollivet (ed.). 1989. *Du rural à l'environnement. La question de la nature aujourd'hui*. Paris: Association des ruralistes français/Éditions L'Harmattan, Bibliothèque des ruralistes.
- MAYANCE, Pierre. 2009. „Défendre ‚l'agriculture‘ ou les ‚employeurs agricoles‘? La FNSEA ou l'ambiguïté historique d'un syndicat ‚d'exploitants‘.“ *Savoir/Agir* 4 (10), 23-32.
- MENDRAS, Henri. 1967. *La fin des paysans. La fin des paysans, innovations et changement dans l'agriculture française*. Paris: S.E.D.E.I.S.
- Mormon, Marc. 2013. „Écologisation : entre sciences, conventions et pratiques.“ *Natures Sciences Sociétés* 21, 159-160.
- MULLER, Pierre. 2000. „La politique agricole française : l'État et les organisations professionnelles.“ *Économie rurale* 255-256, 33-39.
- MUZET, Denis. 2007. *La croyance et la conviction. Les nouvelles armes du politique*. Paris: Éditions de l'Aube.
- POOLE, Benjamin. 2020. „French fast food and the myth of Americanisation.“ *Modern & Contemporary France* 28 (2), 141-156.
- POULAIN, Jean-Paul. 2020. „Risques et inquiétudes alimentaires.“ *Raison présente* 213 (1), 61-71.
- PURSEIGLE, François. 2010. „La coordination rurale. Un nouvel acteur sur l'échiquier syndical.“ In *Les mondes agricoles en politique*, ed. Hervieu, Bertrand et al., 241-272, Paris: Presses de SciencesPo.
- RITZER, George. 2006. *Die McDonaldisierung der Gesellschaft*. Konstanz: UVK.
- SMITH, Andrew W.M. 2023. „Ovine invasion sheep as protest objects in the Larzac campaign.“ *French History* 37, 401-420.  
<<https://doi.org/10.1093/fh/crad044>>.
- STRÖBITZER, Marie. 2024. „Critique de la capitalisation de l'agriculture dans Au nom de la terre (2019) d'Edouard Bergeon.“ In : *La crise est dans le pré. Négociations culturelles et esthétiques de l'agriculture dans le film contemporain français*, ed. Hiergeist, Teresa, *Vistazo* 4.  
<<https://www.vistazo.at/4-inhaltsverzeichnis-04-2024>>.
- TERRAL, Pierre-Marie. 2011. *Larzac : De la lutte paysanne à l'altermondialisme, avant-propos de Rémy Pech, préface de Christian Amalvi*. Toulouse: Privat.
- TERRAL, Pierre-Marie. 2017. *Larzac, terre de lutte. Une contestation devenue référence, préface de Jacques Sémelin*. Toulouse: Privat.
- TERRAL, Pierre-Marie. 2019. „Entre alternative locale et contestation internationale : le Larzac, du laboratoire paysan au bastion altermondialiste (1990-2010).“ In *Reprendre la terre. Agriculture et critique sociale*, ed.

- Doidy, Eric & Mathieu Gateau, 25-42, Nancy: Kaïros.
- TERRAL, Pierre-Marie. 2024. *Larzac, histoire d'une résistance paysanne*. Paris: Dargaud.
- VABRE, Sylvie. 2015. *Le sacre du Roquefort. L'émergence d'une industrie agro-alimentaire. Fin XVIIIe siècle-1925*. Tours: Presses Universitaires.
- VIALLES, Noëlie. 2012. „Inquiétudes alimentaires. De la vache folle au poulet grippé.“ *Cahiers d'anthropologie sociale* 1 (8), 47-55.
- WASSERMANN, Gilbert. 2003. „La dimension originale et le rôle précurseur de Via Campesina. Entretien avec François Dufour.“ *Mouvements* 1 (25), 62-66.
- WATERS, Sarah. 2010. „Globalization, the Confédération paysanne, and Symbolic Power.“ *French Politics, Culture & Society* 28 (2), 96-117.
- WATERS, Sarah. 2012. *Between Republic and Market. Globalization and Identity in Contemporary France*. London/New York: Continuum.
- WEINGARTEN, Peter. 2021. „Die Entwicklung der Gemeinsamen Agrarpolitik der EU.“  
<<https://www.bpb.de/themen/umwelt/landwirtschaft/327284/die-entwicklung-der-gemeinsamen-agrarpolitik-der-eu/>>.

## Zusammenfassung

Ziel dieses Beitrags ist es, die von Bauern zusammen mit ihrem Hauptprotagonisten José Bové mit der lokalen *Confédération paysanne* initiierte kollektive Aktion am 12. August 1999 als Schwellenmoment zwischen dem Ende einer klassischen alten bäuerlichen (i.S.v. einer von kleinen landwirtschaftlichen und selbstständigen Produktionseinheiten geprägten) Welt und der Politisierung der „(agri)kulturellen“ Frage im französischen sowie im globalen Kontext zu erläutern. Unter dem Begriff der „(agri)kulturellen Frage“ wird hier das neue gesellschaftliche und politische Verhältnis zur Landwirtschaft verstanden: Sie wird in der Folgezeit von Millau durch neue grundlegende Merkmale wie z.B. Nahrungsmittelqualität, Umweltschutz oder die Opposition lokal vs. global neu definiert. Diese Bedeutung des Ereignisses soll herausgearbeitet werden, indem Millau rund 20 Jahre später rückblickend in den Kontext des Frankreichs der 1990er Jahre eingeordnet wird.

## Abstract

The aim of this article is to explain the collective action initiated by farmers together with their main protagonist José Bové with the local *Confédération paysanne* on 12 August 1999 as a threshold moment between the end of a classic old peasant world (in the sense of a world characterised by small agricultural and independent production units) and the politicisation of the “(agri)cultural” question in the French and global context. The term “(agri)cultural question” is used here to refer to the new social and political relationship to agriculture: It is subsequently redefined by Millau through new fundamental characteristics such as food quality, environmental protection or the opposition local vs. global. This significance of the event will be analysed by looking back on Millau 20 years later and placing it in the context of France in the 1990s

Jan Rhein

## ***Nombrilisme vs. Junk Fiction?***

Französischer Film und amerikanisches Independent-Kino im  
Frankreich der 1990er Jahre

### **Jan Rhein**

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für  
französische Literatur- und Kultur-  
wissenschaft am Romanischen  
Seminar der Europa-Universität  
Flensburg.  
[jan.rhein@uni-flensburg.de](mailto:jan.rhein@uni-flensburg.de)

### Keywords

Film – Independent-Kino – Frankreich – USA – 1990er

Als Clint Eastwood 1994 auf dem Filmfestival von Cannes die Verleihung der Goldenen Palme an Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* verkündete, machte sich Unruhe im Saal breit: „Quelle daube !“, rief jemand von den Zuschauerrängen. Tarantino reagierte darauf mit einem entspannten Lächeln... und zeigte dem Publikum den Mittelfinger.<sup>1</sup>

Die USA standen auf der Bühne – und der Zuschauerraum des internationalen Festivals schien mit einem Mal sehr französisch. Die Szene illustriert ein gespanntes Verhältnis des französischen Films zu seiner in den 1990er Jahren massiven Konkurrenz aus den USA; sie zeigt womöglich aber auch ein gespanntes Verhältnis der französischen Filmwelt zu sich selbst. Mit feinem Gespür wurde dies bereits Mitte des Jahrzehnts von Olivier Assayas in seinem Kino-Meta-Film *Irma Vep* thematisiert, in dem ein französischer Filmjournalist eine bekannte Schauspielerin aus Hong-Kong (Maggie Cheung als sie selbst) befragt und sich dann in mittel-mäßigem Englisch über das Kino des (fiktiven) französischen Kunstfilmers René Vidal echauffiert:

It's a boring cinema. It's typical of French cinema, you know? Nombrilistic, you know? Nombril, nombril... cinema about your nombril. Only to please yourself, not for the public. It's only for the intellectuals, you know? The elite. Public, real public, strong director, like, I don't know, Schwarzenegger, Jean-Claude van Damme, you know Jean-Claude van Damme? It's like kung-fu, like John Woo... new film, you know? [...] René Vidal is the past. It's the old cinema. The public doesn't want these films. No success. It's... you know... state money.

---

<sup>1</sup> Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=tnS5pXQQmR4> – „That finger was given by post modernists to the modernists“, schrieb ein anonymer Nutzer in den Kommentaren.

Friends giving money to friends for making films nobody sees, you know? Only for the intellectuals.<sup>2</sup>

Selbstreflexiv wird hier eine Zustandsbeschreibung des französischen Films formuliert, wie sie sich auch in Filmkritiken und -geschichten findet:

Le jeune cinéma des années quatre-vingt-dix est un cinéma sans fil directeur, non cartographiable, un cinéma qu'on dirait libre s'il n'était souvent d'un conformisme confondant. Ce cinéma autobiographique, voire nombriliste pour nombre de cinéastes sans passé, qui n'ont qu'une adolescence ordinaire à raconter [...]. (Jeancolas 2015, 97)

Dass Jeancolas dabei gerade Werke wie *Irma Vep* übersieht, ist bezeichnend, denn ein ungewöhnliches, nonkonformistisches Kino existierte in den 1990er Jahren durchaus, bildete jedoch – so eine These des folgenden Artikels – in besagtem Jahrzehnt keine *image de marque* des französischen Films. Dieser sah sich einem ausgesprochen vitalen US-Film gegenüber, der gerade in den 1990er Jahren auch in Europa besonders erfolgreich und stilbildend war. Um diese Konstellation im Folgenden genauer zu fassen, werden zunächst ökonomische und künstlerische Voraussetzungen und Eigenheiten, filmkünstlerische Entwicklungen und Traditionslinien erst des französischen, dann des amerikanischen Films dargestellt. Ein Fokus auf den Umgang der französischen Filmkritik mit *Pulp Fiction* illustriert, dass es sich hier um ein Spannungsfeld handelte, welches auch die französische *identité collective cinématographique* berührte.

### Zur Lage des französischen Kinos in den 1990er Jahren

War die Filmindustrie in Frankreich auch insgesamt stabiler als anderswo in Europa, so durchlief sie doch ab Mitte der 1980er Jahre eine bis in die erste Hälfte der 1990er reichende Phase relativer Schwäche, die mit der fragilen Wirtschaftslage des Landes insgesamt in Verbindung stand. Die ökonomische Situation, eine hohe Arbeitslosigkeit und Arbeiterstreiks schreckten Filminvestoren ab (cf. Lanzoni 2002, 356), und auch die Zahl der jährlichen Kinobesuche sank stetig: Wurden Anfang der 1980er mehr als 200 Millionen Kinokarten pro Jahr verkauft, so fiel diese Zahl 1985 erstmals seit der Nachkriegszeit unter 175 Millionen. Ein Tiefstand wurde Anfang der 1990er erreicht: 1991 waren es 117 Millionen, 1992 noch 116 Millionen – gegenüber dem vorangegangenen Jahrzehnt hatten sich die Besucherzahlen demnach nahezu halbiert. Diese Krise betraf auch die Zahl der produzierten Filme: In den 1990er Jahren wurden nur etwa 100-150 französische Filme pro Jahr produziert, während es Anfang der 1980er und ab 2002 jeweils über 200 waren (cf. Creton & Jäckel 2018, 255). Neben dieser Wirtschaftslage machte freilich auch die zunehmende Konkurrenz durch Fernsehen und Video dem Kino zu schaffen (cf. Jeancolas 2015, 78-80). Eine sich neu herausbildende *Génération Vidéoclub* versorgte sich in gut besuchten Videotheken, in Supermarkt- und Elektroketten und an Ausleihautomaten. Diese 24/7-Verfügbarkeit von Filmen, ergänzt um Tarife für Kurzausleihen, ermöglichte lange Videoabende und eine frühe Form des *binge*

---

<sup>2</sup> *Irma Vep*, F 1996, R.: Olivier Assayas, 01:06:10-01:07:15.

*watching* – eine Praxis des Filmkonsums, die so im Kino kaum möglich war (cf. AlloCiné 2019, 2-3).

1989 lancierte Kulturminister Jack Lang eine Initiative zur Stärkung des französischen Films. So mussten etwa Fernsehsender sich fortan finanziell an der Produktion von Kinofilmen beteiligen (cf. Lanzoni 2002, 353-355) und 5,5 Prozent ihrer Einnahmen in Filme investieren (cf. Mioč 2000, 14). Dies prägte auch die Film Landschaft, denn naturgemäß investierten die Sender eher in massentaugliche Produktionen, von denen sie sich eine gute Fernseh-Zweitverwertung versprachen. Fernsehanstalten beteiligten sich an der Produktion von Claude Berris *Germinal* (1993), Jean-Marie Poirés *Les Visiteurs* (1993), Francis Vebers *Le dîner de cons* (1998) oder Gérard Pirès' *Taxi* (1998) (cf. Lanzoni 2002, 359). Diese Regisseure, alle in den 1930ern und 1940ern geboren, wird man wohl kaum einem *jeune cinéma* zurechnen können. Gleichwohl profitierten auch einige jüngere, später eher in Arthouse-Kreisen bekannte Regisseure wie Olivier Assayas, Mathieu Kassovitz oder Arnaud Desplechin in den 1990ern von diesen Fördergeldern (cf. Mioč 2000, 14). Besonders in die Pflicht genommen wurde der Pay-TV-Sender Canal+, der bereits ab Mitte der 1980er 20 % seines Umsatzes in Kinofilme investieren musste, davon die Hälfte in französische (cf. Hochhaus 2009, 209).

Daneben stärkte auch die im Rahmen der Neuverhandlungen zum transatlantischen Freihandelsabkommen GATT von Frankreich erwirkte Schutzklausel für Kulturgüter die heimische Filmwirtschaft (cf. Naguschewski & Schrader 2009, 7; Lanzoni 2002, 357), indem sie die Einfuhr amerikanischer Filme regulierte. Schließlich trug das sich neu aufstellende System der Filmförderung (*aide à la production*) zu einer Stärkung des heimischen Filmmarktes bei (cf. Lanzoni 2002, 358). Über die *Agence du cinéma indépendant pour sa diffusion* wurden auch Mittel zur Bewerbung und Verbreitung der Filme bereitgestellt. Dieses Fördersystem machte junge Regisseure in weiten Teilen unabhängig von Studios und Verleihfirmen und brachte besonders viele Erstlingswerke und zweite Filme hervor.

Diese Maßnahmen führten im Laufe des Jahrzehnts zu einer Erholung des französischen Filmmarkts; mit den europaweit am meisten produzierten Filmen und dem dichtesten Distributionsnetz ein rasch wachsender Wirtschaftszweig: 1995 waren 130 Mio. Kinobesucher zu verzeichnen, 1997 lag ihre Anzahl bei 150 Mio. (cf. Mioč 2000, 11; Lanzoni 2002, 357-360). Damit stellte das Hollywoodkino ab Mitte des Jahrzehnts keine ernste Gefahr mehr für die heimische Filmindustrie dar (cf. Lanzoni 2002, 360-361).

Es handelte sich aber nicht nur um eine ökonomische, sondern auch um eine filmhistorische, ästhetische Transformation. Um die entscheidenden Veränderungen des französischen Kinos der 1990er zu erfassen, lohnt sich zunächst der Blick auf die 1980er Jahre. In diesem Jahrzehnt waren das klassische Kino, der frühe Tonfilm und auch die *Nouvelle Vague* endgültig ‚außer Atem‘. So drehte der Neorealist Robert Bresson 1983 seinen letzten Film. Und dass 1984 der in den Anfangsjahren des Tonfilms (1932) geborene François Truffaut verstarb, mutet fast symbolisch an (cf. Serroy 2006, 13). Ein anderer zentraler Protagonist der *Nouvelle Vague* hingegen vollzog den Wandel des Kinos mit und erfand sich neu: Jean-Luc

Godard, der sich um 1968 vom Erzählkino abgewandt hatte, kehrte in den 1980er Jahren mit außergewöhnlicher Produktivität in die Kinos zurück (1980: *Sauve qui peut (la vie)*, 1982: *Passion*, 1985: *Prénom Carmen*, 1985: *Détective*, 1987: *Soigne ta droite*, 1987: *King Lear*, 1990: *Nouvelle Vague*). Die 1990er Jahre hingegen waren geprägt von seiner Arbeit an dem monumentalen Videoessay *Histoire(s) du Cinéma*, welcher ihn bis 1998 beschäftigen sollte. Es handelt sich hierbei um einen Versuch der Sammlung, Musealisierung und Historisierung des Kinos. Godard wird damit einerseits zum (Erb-)Verwalter der Filmkunst, der sich auch selbst als untergehende Figur zeigt (cf. Frodon 2018, 246), andererseits zeugt sein spätes Werk auch von einem kreativen Einstieg in das Videozeitalter, dem Nachvollzug einer medialen Transformation.

Auch im *cinéma grand public* zeigen sich ab Mitte der 1980er die Vorboten neuer filmästhetischer Strömungen: So erschienen die ersten beiden Filme von Luc Besson (1985: *Le dernier combat* sowie 1986: *Subway*) und Jean-Jacques Beineix' *Betty Blue* (1986); die Werke beider, jeweils von Werbephoto-graphie und -film geprägten Regisseure legten den Grundstein für das *cinéma du look* in den 1980er Jahren (cf. Austin 2008, 144-145). Mit ihren Genreerzählungen voller spektakulärer Schauwerte konnten deren Repräsentanten – neben den genannten insbesondere Jean-Jacques Annaud und Jean-Pierre Jeunet – eine Weile durchaus mit dem amerikanischen Kino konkurrieren. Bezeichnenderweise spielt in *Subway* der *Highlander*-Darsteller Christopher Lambert die Hauptrolle. Gerade Besson (1990: *Nikita*; 1994: *Léon*, 1997: *Le Cinquième Élément*, 1999: *Jeanne D'Arc*) ist sicherlich der ‚amerikanischste‘ Regisseur Frankreichs und der größte heimische Konkurrent zum Hollywoodkino: *Le Grand Bleu* löste 1991 eine Merchandising-Welle in Frankreich aus, die durchaus an *Jurassic Park* erinnerte; verkauft wurden Delphinposter und Blaulichtlampen, man sprach von einer *Génération Grand Bleu* (cf. Austin 2008, 144-145). Auch Jean-Pierre Jeunet, der gemeinsam mit Marc Caro mit *Delicatessen* (1991) seinen ersten Langfilm vorlegte, welcher gleich mehrere Césars gewann (cf. Lanzoni 2002, 371-372), zeigte spätestens mit dem Folgewerk *La cité des enfants perdus* (1994) seine Ambition, in Konkurrenz zu Hollywood zu treten – etwa, indem er eine aufwändige digitale Nachbearbeitung nutzte, wie man sie so aus dem französischen Film noch nicht kannte (cf. Lanzoni 2002, 377). 1997 drehte Jeunet den Hollywood-Film *Alien Resurrection*, bevor er 2001 mit *Amélie* einen Welterfolg erzielte (cf. Lanzoni 2002, 378; Austin 2008, 159).

*Delicatessen*, zu verstehen auch als groteske Dekonstruktion eines Geschichtsfilms, widerlegt den in *Irma Vep* aufgegriffenen Vorwurf des *nombrilisme* des französischen Kinos der 1990er Jahre, indem er insbesondere auf die französische Besatzungszeit, *collaboration* und *résistance* verweist. Auch erfolgreiche Filme wie Jean-Paul Rappeneaus *Cyrano de Bergerac* (1990), Patrice Chéreaus *La reine Margot* (1994) oder Patrice Lecontes *Ridicule* (1996) rekurrieren auf die Geschichte Frankreichs und seine *identité nationale* (cf. Austin 2008, 35). Daneben steht andererseits eine ganze Reihe an Filmen von radikaler, formal und inhaltlich ausgespielter Gegenwartsbezogenheit. Neben Olivier Assayas, dem Regisseur von *Irma Vep*, ließe sich Leos Carax nennen. Beide stehen für eine Strömung junger Cinephiler, die einerseits ohne den Einfluss der *Nouvelle Vague* undenkbar wäre, dabei aber

keineswegs rückwärtsgewandt arbeitet (cf. Frodon 2018, 245-246; Assayas 2022, 42). Schon *Mauvais Sang* (1986), der Debütfilm von Leos Carax, lässt sich als eine Verarbeitung der kursierenden AIDS-Angst interpretieren (cf. Serroy 2006, 7; Austin 2008, 89). Und Carax' *Les Amants du Pont-Neuf* (1991) (cf. Mioč 2000, 18) greift einzelne Elemente des *cinéma du look* der 1980er auf, ist aber vor allem geprägt von einem düsteren Realismus, der die depressive Phase abbildet, welche die französische Gesellschaft zu Beginn des Jahrzehnts durchlief. Der Film steht zwar in der Tradition des Neorealismus, wartet aber auch mit beeindruckenden Schauwerten auf, etwa einer ikonisch gewordenen Szene eines Feuerwerks über der Seine. Gerade Carax, der damit einen Film vorlegte, der sowohl ein cinephiles Arthouse-, als auch ein *mainstream*-Publikum erreichen konnte (durch seine Hauptdarstellerin Juliette Binoche, seinen Titel und Schauplatz), hätte Potential gehabt, die 1990er Jahre zu prägen (cf. Lanzoni 2002, 356). Doch die Dreharbeiten zu *Les amants* waren kostspielig und kompliziert: Eine Reihe von Unfällen hatte zu ernststen Produktionsproblemen geführt, und es konnte nicht auf der echten Pont-Neuf in Paris gedreht werden, weshalb deren Modell teuer in Südfrankreich nachgebaut werden musste (cf. Austin 2008, 148, Jousse 1991, 25).<sup>3</sup> Finanziell erholte Carax sich jahrelang nicht davon und konnte erst 1999 mit *Pola X* seinen nächsten Film veröffentlichen. So war einer der innovativsten Regisseure des Jahrzehnts in den 1990er Jahren praktisch abwesend (cf. Frodon 2018, 246).

Zentral ist auch eine Reihe von Spielfilmen, die unter dem Titel *Tous les garçons et les filles de leur âge* (1994) von Filmemachern dreier Generationen (André Téchiné, Chantal Akerman, Claire Denis, Olivier Assayas, Patricia Mazuy, Cédric Kahn, Laurence Ferreira Barbosa, Émilie Deleuze und Olivier Dahan) für den Fernsehsender Arte realisiert wurden (cf. Frodon 2018, 246). Diese Filme eint ihr Sozialrealismus und ein meist ruhiges Erzählen in langen Einstellungen. Sie waren prägend für das Label des *jeune cinéma* oder einer *Nouvelle Nouvelle Vague* (cf. Mioč 2000, 12). Dass diese Strömung als solche wahrgenommen und benannt wurde, erklärt sich auch aus dem gesellschaftlichen Engagement, mit dem die Filmschaffenden in der Öffentlichkeit erschienen: Als sich 1997 eine Verschärfung des Einwanderungsgesetzes abzeichnete, demonstrierten u.a. Arnaud Desplechin und Pascale Ferran dagegen – viele andere schlossen sich an (cf. Frodon 2018, 250). Ein wenig im Geiste von 1968 riefen 95 Regisseure – darunter u.a. Denis, Kassovitz und Assayas – in *Le Monde* und *Libération* zu zivilem Ungehorsam auf (cf. Austin 2008, 223; Frodon 1997) und drehten, koordiniert von Nicolas Philibert, den Kollektivfilm *Nous, sans-papiers de France* (1997). Als besagtes Gesetz, welches verbieten sollte, *sans-papiers* zu beherbergen, in Teilen gekippt wurde, wurde dies auch dem Engagement der Filmemacher zugerechnet (Austin 2008, 225). Das wohl bekannteste Beispiel eines politisch interessierten, soziale Ungleichheit und die multikulturelle Gesellschaft aufgreifenden Kinos jener Zeit ist jedoch Mathieu

---

<sup>3</sup> In den *Cahiers du cinéma* wurde der Film als Ereignis präsentiert: auf dem Titel der Ausgabe Nr. 448 (Oktober 1991), mit zahlreichen Artikeln, Analysen und Interviews im Innenteil (S. 14-29), sowie mit einem von Leos Carax als Chefredakteur künstlerisch gestalteten, 100-seitigen Sonderheft als Beilage. Dagegen ging selbst der Schwerpunkt der *Cahiers* auf *Barton Fink* der Coen-Brüder, welcher für einen amerikanischen Film ausgesprochen umfangreich auf 14 Seiten behandelt wurde (S. 30-44), etwas unter.



Kassovitz' *La Haine* (1995). Der Film ist unter den hier diskutierten Gesichtspunkten auch deshalb relevant, da er Übergänge zum amerikanischen Independent-Kino aufweist: Seine *jump cuts* und abrupten Zooms, die Einflüsse von Hip-Hop und Gangsterfilm erinnern an Regisseure wie Spike Lee oder Tarantino – welche freilich wiederum aus dem europäischen Kino, insbesondere der *Nouvelle Vague*, schöpfen (cf. Lanzoni 2002, 312-316; Austin 2008, 224).

In Hinblick auf all diese Strömungen darf das französische Kino der 1990er Jahre als vielfältig und vital beschrieben werden; es zeigt sich jedoch keine prägende, dominante Strömung. Vielmehr stehen zahlreiche Regisseure mit jeweils eigener, origineller Handschrift nebeneinander, die sich schwer über einen Kamm scheren lassen (cf. Serroy 2006, 46): Neben den bereits genannten sei noch auf Jacques Audiard, Bruno Dumont, Philippe Harel, Cédric Klapisch, Laurent Cantet, Dominik Moll, Gaspar Noé, Jan Kounen, Cédric Kahn, Xavier Beauvois und Catherine Breillat verwiesen (cf. Jeancolas 2015, 122). Fast alle veröffentlichen in den 1990ern ihre ersten Kinofilme, erlangen oft jedoch erst mit späteren Filmen größere, auch internationale Bekanntheit. Besonders bezeichnend ist dafür die Karriere von François Ozon, der in den 1990ern mehrere Kurz- und zwei Langfilme realisierte, bevor er mit *Sous le Sable* (2000) und v.a. *8 Femmes* (2001) und *Swimming Pool* (2002) zu einem der bekanntesten Regisseure Frankreichs avancierte. Auffällig ist in dieser Reihe freilich die Abwesenheit weiblicher Stimmen. Bis auf wenige Ausnahmen – genannt seien Catherine Breillat und Claire Denis – scheinen Regisseurinnen wenigstens im Nachhinein in den 1990ern weitgehend abwesend. Zwar lag die Frauenquote bei Debütfilmen in der jungen Generation bei fast der Hälfte. Jedoch haben die meisten dieser Künstlerinnen nur einen oder zwei Filme realisiert und sich somit kaum in die Filmgeschichte einschreiben können (cf. Austin 2008, 108-109).

## **Frankreich und das US-Kino**

In diesem ‚durchwachsenen‘ Filmjahrzehnt mussten die französischen Filme mit einem ausgesprochen vitalen US-amerikanischen Kino konkurrieren, das zu Beginn des Jahrzehnts eine dominante, marktbeherrschende Stellung einnahm: 1989 stammten in Frankreich die zehn erfolgreichsten Filme des Jahres allesamt aus den Vereinigten Staaten (cf. Lanzoni 2002, 362), und zu Beginn der 1990er kamen fast zwei Drittel der gezeigten Filme aus Hollywood, während etwa im Jahr 2008 der Anteil der Hollywood-Produktionen am französischen Kinomarkt 37 Prozent betrug – gegenüber 55 Prozent für Filme aus Frankreich (cf. Naguschewski & Schrader 2009, 7). Auch hier spielen ökonomische Faktoren eine entscheidende Rolle, wie z.B. ein perfektioniertes Vertriebssystem der Hollywood-Studios (cf. Serroy 2006, 26), für die Europa ab den 1990er Jahren ein wachsender Markt war: So verfügte in den 1980ern der amerikanische Film über 44 Prozent Marktanteil, in den 1990ern über 50 Prozent, in den 2000er Jahren über 55 Prozent. Dies lässt sich auch damit erklären, dass Hollywood ab den 1980ern mit gezielten Strategien seine Präsenz in allen wichtigen Filmmärkten der Welt stärkte (cf. Balio 1998, 58, zit. nach Mingant 2012, 420; Vaucher 1990a, 7). Insbesondere erkannten amerikanische Studios die Relevanz des europäischen Markts; große Hollywood-Studios

eröffneten Dependancen in Europa (cf. Vaucher 1990b, 6-7). Auch den Besonderheiten unterschiedlicher europäischer Nationalkulturen im Rahmen ökonomischer Globalisierung wurde Rechnung getragen (cf. Mingant 2012, 421). Es lässt sich von einer Strategie der *glocalization* sprechen, einer Kombination aus weltweiter Vertriebsstrategie und Rücksichtnahme auf lokale Besonderheiten: Amerikanische Studios beteiligten sich auch an europäischen Produktionen, und entwickelten je nach Land unterschiedliche Werbekampagnen und thematische Achsen.<sup>4</sup>

Auch das US-*Mainstream*-Kino stand in voller Blüte und schöpfte dafür aus bisher undenkbar hohen Budgets. *Waterworld* (1995), von Kevin Costner produziert, der auch die Hauptrolle spielte, war mit 160 Millionen Dollar der bis dahin teuerste Film der Filmgeschichte und wurde bereits 1997 von James Camerons *Titanic* (200 Mio. Dollar Budget) übertroffen. Die Rekorde betrafen aber auch die Seite der Einnahmen: *Titanic* spielte über 1,8 Milliarden Dollar ein und war damit lange der erfolgreichste Film aller Zeiten. Neben seinem kommerziellen ‚Aufwuchs‘ zeichnete sich das Hollywoodkino jener Jahre auch durch seine Vielfalt aus. Es stand für eine Erneuerung zahlreicher filmischer Genres, die in der Folge jeweils nachgeahmt wurden und teils bis heute Sequels nach sich ziehen – sei dies Neo-Horror (*Scream*, 1996), Neo-Noir (*Seven*, 1995), Ghettofilm (*Boyz n the Hood*, 1991), Schulfilm (*Dead Poets Society*, 1989), Erotikthriller (*Basic Instinct*, 1992), Sci-Fi-Thriller (*Strange Days*, 1995), Romantik- (*Pretty Woman*, 1990) oder Teen-Komödie (*Clueless*, 1995) (cf. AlloCiné 2019, 144-145).

Gleichwohl ist zwischen Hollywood- und US-Kino allgemein zu unterscheiden: Ist ersteres v.a. für die Marktdominanz in Europa verantwortlich, setzt der unabhängige(re) amerikanische Film künstlerische Impulse und steht in einem Wechselspiel mit dem europäischen Kino. Um dieses deutlich ausdifferenzierte Kino abseits von Hollywood zu beschreiben, eignet sich der durch den Filmhistoriker Andrew eingeführte Begriff des *Maverick*-Kinos von Filmemachern, die „sich nicht anpassen“ (Andrew 1999, 10). Er erlaubt es, auch Filme und Filmkünstler zu beschreiben, die zwar mit großen Hollywood-Studios zusammenarbeiten, dabei jedoch eine eigene Handschrift und künstlerische Unabhängigkeit kultivieren. Wie Donald Lyons in seinem Buch *Independent Visions* zeigt, ist das *Maverick*-Kino „increasingly decentralized and democratized“ (Lyons 1994, 3). Es gruppiert sich um eine Vielfalt regionaler kreativer Pole und Subkulturen im ganzen Land – ein eklatanter Unterschied zu Frankreich, v.a. was seine Dezentralisierung betrifft: Lyons unterscheidet die Filmszenen New Yorks (Abel Ferrara) inklusive Brooklyn (Spike Lee) und Long Island (Hal Hartley), Los Angeles (Quentin Tarantino, Joel und Ethan Coen, John Singleton), Mittlerer Westen (Steven Soderbergh, Richard Linklater), Südstaaten (Robert Rodriguez, Jim Jarmusch) und Nordwesten (David

---

<sup>4</sup> So vermarktete man den Film *Mrs. Doubtfire* in den USA als einen „slapstick Robin Williams film“, wohingegen man in Italien den Schwerpunkt auf die sozialkritische Dimension legte (cf. Mingant 2012, 425). Dass die Strategie der *glocalization* in den 1990ern umgekehrt auch von Pierre Lescure ins Spiel gebracht wurde, dem *président directeur-général* von Canal+, zeigt in gewisser Weise den Abschied von der *exception française* im Feld des *audiovisuel* (cf. Sojcher 2013, 23).

Lynch, Gus Van Sant). Der Überblick zeigt nicht nur die regionale Ausdifferenzierung, sondern auch die Vielfalt der Themen und künstlerischen Ansätze – von Abel Ferraras harten Gangsterfilmen über Richard Linklaters *Slacker* (1990), einem Portrait der *Generation X* (cf. Lyons 1994, 146), John Singletons Ghetto-Drama *Boyz n the Hood*<sup>5</sup> und Robert Rodriguez' für ca. 8000 Dollar gedrehten Neo-Western *El Mariachi* (1992, cf. Lyons 1994, 179), bis hin zu Gus Van Sants *My Own Private Idaho* (1991), einem prägenden Film des *new queer cinema*.

Diese Filme sind vielfältig, was kulturelle, sexuelle, regionale Identitäten betrifft, und gleichzeitig selbst ein Ergebnis dieser Vielfalt (cf. Lyons 1994, 284). Formale Spielereien sind darin selten nur Selbstzweck:

[The] flashes of formalist brio [...] are an index of ease with the medium. It is an ease at once playful and serious, self-referential but not self-indulgent. And behind technique is attitude. A complicated and adroit and ironic and passionate attitude to life so often emerges in the tones of these images and words. (Lyons 1994, 283)

Wenig divers sind sie lediglich in der Hinsicht, dass sie ausschließlich von Männern stammen.

Die Laufbahnen der genannten Regisseure nahmen meist schon in den 1980er Jahren ihre Anfänge. In den 1990ern feierten diese dann ihre großen Erfolge – wie Jim Jarmusch, der zunächst mit drei *low budget*-Schwarz-weiß-Filmen (*Permanent Vacation*, 1980; *Stranger than Paradise*, 1984; *Down by Law*, 1986) bekannt wurde, zum neuen Jahrzehnt mit *Mystery Train* (1989) und *Night on Earth* (1991) deutlich aufwendigere, in Farbe gedrehte, inhaltlich und formal komplexere Werke vorlegte und endgültig zum Programmkino-Liebling wurde (cf. Andrew 1999, 131 u. 139). So war das amerikanische *Maverick*-Kino der französischen Filmszene um zehn Jahre voraus. Dessen Erfolg spiegelt auch die Gewinnerliste der Goldenen Palme ab 1989: Mit *Sex, Lies and Videotape* (1989), *Wild at Heart* (1990), *Barton Fink* (1991) und *Pulp Fiction* (1994) gewannen gleich vier US-amerikanische Filme die begehrte Trophäe; französische waren nicht darunter.

Für die ‚Anschlussfähigkeit‘ und Rezeption des US-Kinos in Europa und speziell in Frankreich ist dabei relevant, dass dieses Kino selbst durchaus europäisch geprägt ist. Besonders die *Maverick*-Regisseure sind frankophil. In Jarmuschs *Night on Earth* finden sich Referenzen auf Jacques Rivettes *Pont du Nord* und Pasolinis *Accattone* (cf. Andrew 1999, 139), Hal Hartley nennt Godard und Robert Bresson als Vorbilder (cf. Lyons 1994, 40) und besetzte seinen Film *Amateur* mit Isabelle Huppert; Tarantino, dessen Filme voller kultureller Zitate stecken, eifert seinem Vorbild Godard nach, in dessen *King Lear* er eine Weile lang behauptete, mitgespielt zu haben (cf.

---

<sup>5</sup> Gedreht wurde dieser Kultfilm zur afro-amerikanischen Jugend in Los Angeles vom damals 23-jährigen John Singleton. In *Boyz*, so Lyons, „agenda and art are one: the internal dynamics of the black family and the social dynamics of power are not separate, but interconnected, as the film shows“ (Lyons 1994, 90).

Lyons 1994, 108).<sup>6</sup> Angeblich basiert auch der Titel seines ersten Langfilms *Reservoir Dogs* auf der falschen Aussprache von Malles Film *Au revoir les enfants*.<sup>7</sup> Diese Anekdote einer falschen kulturellen Übersetzung mag darauf verweisen, dass das europäische und speziell das französische Kino einen erheblichen Einfluss ausübte, selbst wenn es in den amerikanischen Filmen nur in Bruchstücken aufscheinen mag.

Dieses europäisch beeinflusste US-Kino wurde in Europa und speziell Frankreich teils stärker rezipiert als in den USA. Insbesondere Woody Allen gilt gemeinhin als „[l]e plus européen des cinéastes américains“ (Ledoux 2012, 55); seine Filme spielten in Nordamerika deutlich weniger Geld ein als in Europa.<sup>8</sup> Allen selbst gibt an, Filme nach europäischem Modell zu drehen, was für ihn eine Fokussierung auf Figurennetzwerke und Psychologie meint (cf. Ledoux 2012, 55). In seinem Film *Deconstructing Harry* (1997) heißt es: „Your whole life is nihilism, cynism, sarcasm and orgasm. – You know in France I could run on this slogan, I’d win...“ (zit. nach Ledoux 2012, 62). Für Ledoux erklären derartige Szenen den Erfolg des Filmemachers in Europa, wo sich das Publikum durch sie *erkennt* fühle und sich darin *wiedererkenne* (*être reconnu* und *reconnaître*). Ganz im Sinne dieser These lassen sich Vergleiche zum französischen Kino verstehen, die mitunter in der französischen Filmkritik gezogen werden, wenn amerikanische Filme situiert werden sollen<sup>9</sup>, oder auf ihre ‚europäischen‘ Qualitäten hin betrachtet werden, wie etwa zwei amerikanische Produktionen der Europäer Barbet Schroeder und Stephen Frears (cf. Jousse & Saada 1990, 17).

### Filmpublizistische Rezeption: der Fall *Pulp Fiction*

Von der etablierten Filmkritik in Frankreich wird das *Maverick*-Kino teils nicht wahrgenommen, teils gelobt, teils mit Skepsis betrachtet. Besonders bezeichnend dafür ist dessen Thematisierung in der renommierten Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma*, die traditionell ein ambivalentes Verhältnis zum amerikanischen Film pflegt: Hervorgegangen sind die *Cahiers* aus dem Umfeld der *Nouvelle Vague*-Regisseure, welche bekanntermaßen selbst eine Art Hassliebe zum Hollywood-Kino pflegten, sich dessen Codes bedienten, sich aber auch von ihm abgrenzten (cf. Austin 2008, 13).<sup>10</sup> Zudem zeigt sich die Zeitschrift offen zum Weltkino, was den Platz für den

---

<sup>6</sup> Weitere Einflüsse des französischen Kinos finden sich u.a. auch bei Todd Haynes, der sich nach einem Semiotikstudium für seinen ersten Langfilm von den Erzählungen Jean Genets beeinflussen ließ (*Poison*, 1991), sowie bei Richard Linklater und dessen Parisfilm *Before Sunset* (2004). Darin spielt auch die französisch-amerikanische Schauspielerin Julie Delpy mit, die man als transatlantische Mittlerin bezeichnen könnte: Nach einer Rolle in Godards *Détective* (1985) und in Krzysztof Kieślowskis *Trois couleurs: Blanc* (1994) dreht sie später selbst die Culture-Clash-Komödie *Two Days in Paris* (2007).

<sup>7</sup> Dies ist einer von Tarantinos Lieblingsfilmen, den er in seiner Zeit als Videothekar oft empfohlen haben soll (cf. Andrew 1999, 274).

<sup>8</sup> So war schon Allens Beziehungskomödie *Annie Hall* historisch gesehen einer der kommerziell am wenigsten erfolgreichen Oscar-Gewinner in den USA (cf. Ledoux 2012, 55; cf. des Déserts 2023, 18-19, zur anhaltenden Popularität Allens in der französischen Kulturszene der Gegenwart).

<sup>9</sup> So wird in den *Cahiers du cinéma* etwa Spike Lees Film *Crooklyn* (1994) hochgelobt, nicht ohne Verweis darauf, dass „Lee a aussi été influencé par Truffaut [et] par Godard“ (Krohn 1994, 38).)

<sup>10</sup> Besonders verehrten sie *films noirs* und *B-Movies*, die später allerdings zum Mainstream wurden. So ist auch die skeptische Haltung der *Cahiers du cinéma* gegenüber dem französischen *cinéma du look* bezeichnend (cf. Austin 2008, 119).

US-amerikanischen Film naturgemäß beschränkt. So blickt man etwa Anfang der 1990er Jahre besonders nach Osteuropa<sup>11</sup>, wogegen das *Maverick*-US-Kino zwar wahrgenommen, aber nicht sehr umfangreich besprochen wird.<sup>12</sup> Eher noch bringt man den Filmen der *New Hollywood*-Generation Interesse entgegen<sup>13</sup>, gelegentlich widmet man sich auch dem Abseitigen, dem Avantgarde- oder Genrekino.<sup>14</sup>

Dass der Erfolg des US-Kinos mit Skepsis betrachtet wird, klingt insbesondere bei Thierry Jousse an, dem Chefredakteur der Zeitschrift, der teils ironisch, teils verärgert damit zu ringen scheint, wie in folgendem *éditorial* anklingt:

Comme chaque année à l'orée de l'automne, en Europe, et tout particulièrement en France (avec Deauville comme tête de pont du débarquement), déferle la vague américaine des sorties estivales qui menace littéralement d'engloutir le parc des salles de l'ensemble de notre territoire. [...] Forcément, la réalité est toujours un peu plus complexe. Il arrive même qu'au cœur de cette floraison très inégale de thrillers, westerns, comédies et autres mélos, se glissent quelques objets sophistiqués, dont le choix de mise en scène et d'écriture s'avèrent finalement plus rigoureux, que ceux opérés par certains représentants de notre cinéma national bien-aimé. (Jousse 1994b, 5)

Fast kurios, und damit den eingangs zitierten Publikumsreaktionen 1994 in Cannes entsprechend, ist die abschätzige Haltung der *Cahiers* gegenüber *Pulp Fiction*. Im Schwerpunktheft zum Festival von Cannes (Nr. 479/480, Mai 1994) widmen sich die großen Titelartikel *La reine Margot*, Claire Denis' *J'ai pas sommeil* und Nanni Morettis *Caro Diario* – ganz so, als sei Tarantinos Film nicht zu sehen gewesen. Eine regelrechte Abrechnung mit *Pulp Fiction* folgt dann in der kommenden Ausgabe durch Thierry Jousse unter der Überschrift „Sans entraves“:

Qu'en est-il alors de ce *Pulp Fiction* [...] ? En deux mots, c'est un film-culte dont le culte est évidemment programmé d'un point de vue esthétique. Un culte qui va spontanément vers les objets autant que vers le cinéma, à moins que le cinéma soit lui-même à considérer comme un objet. En gros, ce film est destiné à ceux qui collectionnent les fétiches de l'Amérique, à ceux qui aiment voir et revoir les séries américaines des années 60 au troisième ou au quatrième degré, à ceux pour qui tout est *fun*, et tout particulièrement tuer un homme. (Jousse 1994a, 4)

---

<sup>11</sup> So steht das Jahr 1990 auch in den *Cahiers* ganz im Zeichen des Falls des Eisernen Vorhangs. Es finden sich etwa die Rubrik „Lettre de Budapest“ (cf. Toubiana 1990), ein Dossier über das rumänische Kino (Nr. 428, Februar 1990, S. 78-89) und eine Spezialausgabe unter dem Titel „URSS: Ciné-Perestroïka: Le rideau déchiré“, Nr. 427, Januar 1990).

<sup>12</sup> Vgl. etwa ab dem Heft Nr. 434, Juli/August 1990, die Rubrik „Hollywood: états d'Amérique“, welche die folgenden Leitfragen stellt: „Qu'en est-il du cinéma américain aujourd'hui ? La loi (du box office) et le désir (du spectateur) ont-ils fini par entraîner une baisse de la qualité des films ? Les retours suites et autres *sequels* ont-ils remplacé définitivement les genres ?“ (Red. Cahiers du cinéma 1990, 34).

<sup>13</sup> Einige Beispiele: Im Oktober 1990 drucken die *Cahiers* ein langes Interview mit Martin Scorsese (Nr. 436, Oktober 1990, S. 80-89). Heft 435 machte im September 1990 mit der *rentrée américaine* auf und enthielt lange Artikel zu einer Warhol-Retrospektive im Centre Pompidou (S. 14-37), Martin Scorseses Film *Good Fellas* (S. 16-17 u. 18-20) sowie eine Besprechung von Joe Dantes *Gremlins 2* (S. 22-23), nebst Interview mit dem Regisseur (S. 24-26). Auch u.a. Brian De Palmas *Carlito's Way* (Nr. 478, April 1994, S. 32-37) und Steven Spielbergs *Schindler's List* (Nr. 478, April 1994, S. 50-54) wurden ausführlich besprochen. Hielten sich bekannte Stars des amerikanischen Films in Paris auf, wurden sie interviewt. So enthielt das Heft vom Juni 1990 lange Texte zu David Lynch, Nicolas Cage und ihrem Film *Wild at Heart*.

<sup>14</sup> Besprochen werden etwa drei Genre-Filme von Abel Ferrara: *Bad Lieutenant*, *Body Snatchers* und *Snake Eyes* (Nr. 473, November 1993, S. 16-23).

Ein „festival stimulant“ (Jousse 1994a, 4) sei Cannes dank der Filme von Abbas Kiarostami, Edward Yang, Claire Denis, Olivier Assayas, Hal Hartley, Aki Kaurismäki oder Michael Haneke gewesen – wobei das Spektrum dieser Regisseure noch einmal den intellektuellen Anspruch und den Blick auf ein ‚Weltkino‘ zeigt, wie ihn die Zeitschrift verfolgt. Die ausführlichere Besprechung im selben Heft schlägt in die gleiche Kerbe: Der Rezensent empfindet den Film als Provokation, seine achronologische Erzählweise wird als „plutôt maladroite“ abqualifiziert: „Rien d’étonnant à cela dans une représentation du monde qui provient d’un imaginaire pré-adolescent“, heißt es, und weiter: „Tarantino travaille sur un vide qu’il n’arrive pas à remplir et, très vite, les différentes séquences de son film se délitent dans l’indifférence et l’ennui“ (Rauger 1994, 40). Ähnlich vernichtend fällt schließlich die Kritik zum Kinostart aus, unter dem Titel „Junk fiction“. Zu den Filmzitataten in *Pulp Fiction* heißt es hier: „le cinéma dans son ensemble apparaît surtout comme une forme fossile qu’on observe avec une curiosité amusée comme un objet de musée“ (Ostria 1994, 54) – eine Wertung, die völlig übersieht, dass die vermeintliche Musealisierung des Kinos durch das Spiel des Regisseurs mit den filmischen Möglichkeiten mehr als widerlegt wird; anders als in Godards *Histoire(s) du cinéma* (s.o.) wird das Kino hier keinesfalls musealisiert, sondern vielmehr lebendig gehalten.

Trotz der Ablehnung von *Pulp Fiction* wird der Einfluss Tarantinos als Schlüsselfigur einer ganzen Filmströmung in dieser und der folgenden Ausgaben erkannt: Im September 1994 wird der Film *Killing Zoe* vorgestellt und (als sehr gut) besprochen, von Tarantinos Co-Drehbuch-Autor Roger Avary realisiert und wiederum von Tarantino produziert<sup>15</sup>, sowie *Natural Born Killers* von Oliver Stone, der wiederum auf einem Drehbuch Tarantinos basiert (cf. Jousse 1994c, 50-53). Gerade in der Gesamtschau auf diese Filme offenbaren sich Spannungen zur Filmphilosophie und zum *auteur*-Ideal der *Cahiers*, das hier gewissermaßen mit der Postmoderne in Konflikt gerät. Jousse selbst fasst es so zusammen:

[C]es trois films appartiennent [...] à la ‘culture jeune’[.] C’est une culture qui repose sur un immense réservoir d’images, de signes, de fétiches, d’objets à disposition de tout un chacun, comme dans un hypermarché [...]. On peut ainsi accumuler, jouer, jongler, détourner, *sampler*, monter, télescoper [...], détruire, atomiser... Toute une série d’opérations qui ne s’excluent pas l’une l’autre. C’est assez perturbant pour le cinéma et plus particulièrement pour l’idée que les *Cahiers* défendent depuis longtemps. Une idée du cinéma héritée d’André Bazin, et fondée sur le regard, le hors-champ, le cadre, l’enregistrement, l’interrogation morale, le mystique du *réel*. Or, dans cette nouvelle culture des images, il ne subit plus grand-chose de tous ces concepts, sinon l’état des fragments, voire des lambeaux. (Jousse 1994c, 50)

Diese (amerikanische) *culture jeune* wird hier nachgerade als Feindbild gegen das (französische) *jeune cinéma* angeführt: 1994 ist das Jahr, in dem auch die französische Filmreihe *Tous les garçons et les filles de leur âge* veröffentlicht wird, die gerade von den *Cahiers* wohlwollend begleitet und in einem langen Themenschwerpunkt als „débordant de vitalité et de liberté“ (Red. Cahiers du cinéma

---

<sup>15</sup> Dieser Film ist ein weiteres Beispiel für die franko-amerikanischen Verstrickungen des amerikanischen *independent*-Kinos: *Killing Zoe* ist mit französischen Darstellern (Julie Delpy, Jean-Hugues Anglade) besetzt und soll in Paris spielen (wurde tatsächlich jedoch in Los Angeles gedreht).

1994b, 7) gewürdigt wird. Zur Disposition stehen damit völlig unterschiedliche Konzepte des Kinos<sup>16</sup> – zu denen man in den *Cahiers* eindeutig Stellung bezieht. Freilich steht auch diese Auseinandersetzung im oben beschriebenen kulturpolitischen Kontext, der ebenfalls in den *Cahiers* zur Sprache kommt: Gerade im Jahr 1994 befasst man sich dort mehrfach mit dem Erfolg des amerikanischen Kinos und der Krise des französischen Films. Davon zeugt etwa ein Dossier zu den europäisch-amerikanischen Filmbeziehungen „[à] l’heure de l’après-Gatt“ (Red. Cahiers du cinéma 1994a, 42) sowie ein längerer Artikel zur Krise der französischen Filmdistribution (cf. Bouquet 1994) – in genau jenem Heft, in dem in einer umfangreichen Rubrik „L’Automne américain“ u.a. Roger Averys *Killing Zoe* ausführlich besprochen wird (cf. Grünberg 1994).

Ganz anders fällt die Rezeption in *Première* aus, der deutlich weniger intellektuellen Filmzeitschrift, welche 1976 von Redaktionsmitgliedern der Sportzeitschrift *Onze* gegründet wurde und in den 1990ern ihre Hochphase erlebte, gerade weil sie das amerikanische Kino gleichwertig neben dem französischen abbildete. Den „esprit *Première*“ kann man wie folgt beschreiben:

Depardieu succède à John Travolta, Adjani à Robert de Niro, le dauphin du *Grand Bleu* passe après [...] Catherine Deneuve. Dustin Hoffman, Harrison Ford, Pierre Richard [...] ou Montant seront également de la partie... (Gohlen 2018, 5)

Durch diese Ausrichtung positioniert sie sich nahezu ideal im beschriebenen franko-amerikanischen Feld. Ein Film wie *Pulp Fiction* wird hier nicht mit André Bazin hinterfragt, sondern eher aus der puren Lust an der Oberfläche heraus bewertet und zu den ‚jungen Wilden‘ des frankophonen Films in Bezug gesetzt.<sup>17</sup> Mit diesem Brückenschlag kann das Magazin augenscheinlich von dem Hollywoodboom profitieren – und umgekehrt sogar in den USA reüssieren: Zwischen 1987 und 2007 (print)/2010 (online) erschien *Première* auch in einer US-amerikanischen Ausgabe mit wiederum sehr europäischer Ausrichtung – bis hin zu dem Umstand, dass ihr Layout in Frankreich gestaltet wurde (cf. Guerand 2018, 122). Erst mit den 2000er Jahren endet das *âge d’or* von *Première* (cf. Guerand 2018, 268) – gemeinsam mit dem „amerikanischen“ Jahrzehnt in Frankreich.

## Fazit

Aus seinem geschwächten Stand zum Ende der 1980er Jahre heraus hat sich das französische Kino in den 1990ern erneuert und seinen Status in der (insbesondere europäischen) Filmlandschaft ausgebaut. Die Vielzahl der heute noch bekannten jungen Regisseure zeugen von der Vitalität des französischen Kinos, fernab eines gelegentlich proklamierten *nombrilisme*. Allerdings ist diese Erneuerung in den

---

<sup>16</sup> Der Begriff des „Jeune cinéma“ scheint bei Jousse auch schon früher als Qualitätssiegel auf: 1992 beschreibt er damit allgemein, ohne zwischen Nationalitäten zu unterscheiden, eine ganze Reihe unterschiedlicher Filmemacher (Hal Hartley, Arnaud Desplechin, Michael Haneke, John Turturro, Tim Robbins, sowie das Trio Rémy Belvaux-André Bonzel-Benoît Poelvoorde) (cf. Jousse 1992, 4).

<sup>17</sup> Noch in einer Sondernummer („Nos 500 films pour 500 numéros“) wird Tarantino als „chef de file“ einer Strömung bezeichnet, zu der auch „Luc Besson et la bande de *C’est arrivé près de chez vous*“ gezählt werden (cf. *Première* 2019, 94).

1990ern noch nicht völlig sichtbar, sondern tritt erst in der Folge hervor. Insbesondere die erste Hälfte des Jahrzehnts konnte das Hollywood-Kino nutzen, um seine Vormachtstellung zu etablieren.

So sind die 1990er Jahre für den französischen Film ein Übergangsjahrzehnt, während dessen ein US-Kino, das wiederum auf Codes des europäischen Films rekurrierte, bereits in voller Blüte stand. Es ist also nicht nur ein Konkurrenzverhältnis, das hier verhandelt wird, sondern auch eines der Reziprozität zwischen US-amerikanischem und französischem Kino: „Les studios américains accueillent [...] des Jean-Pierre Jeunet alors qu’une génération de cinéastes *made in France*, emmenée par Mathieu Kassovitz ou Jan Kounen, injectent leur culture US dans la cinématographie nationale....“ (AlloCiné 2019, 3).

## Bibliographie

- ALLOCINÉ (ed.). 2019. *Génération Vidéoclub ! Back to the 90s*. Levallois-Perret: Webedia Books.
- ANDREW, Geoff. 1999. *Stranger than Paradise. Maverick-Regisseure des amerikanischen Independent-Kinos*. Mainz: Theo Bender.
- ASSAYAS, Olivier. 2022. „C’est son œuvre complète qui fait que Godard est Godard.“ *Les Inrockuptibles* 14, 42.
- AUSTIN, Guy. 2008. *Contemporary French Cinema. An Introduction*. Second Edition. Manchester/New York: Manchester University Press.
- BOUQUET, Stéphane. 1994. „Distribution. Le maillon faible.“ *Cahiers du cinéma* 483, 44-53.
- RED. CAHIERS DU CINEMA. 1990. „Hollywood. États d’Amérique.“ *Cahiers du cinéma* 434, 34.
- RED. CAHIERS DU CINEMA. 1994a. „L’Amérique et ses oncles.“ *Cahiers du cinéma* 476, 42-43.
- RED. CAHIERS DU CINEMA. 1994b. „Tous les garçons et les filles.“ *Cahiers du cinéma* 481, 6-7.
- CRETON, Laurent & Anne Jäckel. 2018. „A Business Model under Threat?“ In *The French Cinema Book*, Second edition, ed. Temple, Michel & Michel Witt, 254-263, London: BFI.
- DES DESERTS, Sophie. 2023. „Woody Allen à Paris. Paria mais pas trop.“ *Libération*, 28. September 2023, 18-19.
- FRODON, Jean-Michel. 1997. „Cent soixante-quinze professionnels cosignent un film pour soutenir les sans-papiers.“ *Le Monde* 14.3.1997.  
<[https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/03/14/cent-soixante-quinze-professionnels-cosignent-un-film-pour-soutenir-les-sans-papiers\\_3772508\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/03/14/cent-soixante-quinze-professionnels-cosignent-un-film-pour-soutenir-les-sans-papiers_3772508_1819218.html)> 16.6.2024.
- FRODON, Jean-Michel. 2018. „The Human Factor: Producers, Directors, Actors.“ In *The French Cinema Book*, Second edition, ed. Temple, Michel & Michel Witt, 243-253, London: BFI.
- GOHLEN, Gaël. 2018. „Avant-Propos.“ In *Première. 40 ans de cinéma*, ed. Guerand, Jean-Philippe, 5, Paris: Hors-Collection.
- GRÜNBERG, Serge. 1994. „Les samourais.“ *Cahiers du cinéma* 483, 40-41.
- GUERAND, Jean-Philippe (ed.). 2018. *Première. 40 ans de cinéma*. Paris: Hors-Collection.
- HOCHHAUS, Marcus. 2009. *Das europäische Studiosystem. Traum und Wirklichkeit*. Konstanz: UVK.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre. 2015. *Histoire du cinéma français*, 3<sup>e</sup> édition, Malakoff: Armand Collin.
- JOUSSE, Thierry & Nicolas Saada. 1990. „Trois histoires d’Amérique.“ *Cahiers du cinéma* 439, 16-17.



- JOUSSE, Thierry. 1991. „Pont-Neuf/Paris.“ *Cahiers du cinéma* 448, 25.
- JOUSSE, Thierry. 1992. „Anatomie-pathologie.“ *Cahiers du cinéma* 457, 4.
- JOUSSE, Thierry. 1994a. „Sans entraves.“ *Cahiers du cinéma* 481, 4.
- JOUSSE, Thierry. 1994b. „Le match France-Amérique.“ *Cahiers du cinéma* 483, 5.
- JOUSSE, Thierry. 1994c. „Les tueurs de l’image.“ *Cahiers du cinéma* 484, 50-53.
- KROHN, Bill. 1994. „La politique des personnages.“ *Cahiers du cinéma* 483, 36-39.
- LANZONI, Rémi Fournier. 2002. *French Cinema. From Its Beginnings to the Present*. 2<sup>nd</sup> Edition. New York/London: continuum.
- LEDOUX, Aurélie. 2012. „Woody Allen et l’Europe: ‚Le snobisme allénien‘.“ In *Europe et Hollywood à l’écran. Regards croisés. European and Hollywood Cinema. Cultural Exchanges*, ed. Menegaldo, Gilles, 53-63, Paris: Michel Houdiard.
- LYONS, Donald. 1994. *Independent Visions. A Critical Introduction to Recent Independent American Film*. New York: Ballantine Books.
- MINGANT, Nolwenn. 2012. „‚Glocalwood‘: Europe and Hollywood’s glocalization practices since the 1980s.“ In *Europe et Hollywood à l’écran. Regards croisés. European and Hollywood Cinema. Cultural Exchanges*, ed. Menegaldo, Gilles, 420-432, Paris: Michel Houdiard.
- MIOČ, Petra. 2000. *Das junge französische Kino. Zwischen Traum und Alltag*. St. Augustin: Gardez!
- NAGUSCHEWSKI, Dirk & Sabine Schrader. 2009. „Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich nach 1945“. In *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich nach 1945*, ed. Naguschewski, Dirk & Sabine Schrader, 7-12, Marburg: Schüren.
- OSTRIA, Vincent. 1994. „Junk Fiction.“ *Cahiers du cinéma* 485, 54-55.
- PREMIERE. 2019. „Nos 500 films pour 500 numéros.“ *Première Hors-série*.
- RAUGER, Jean-François. 1994. „Pulp Fiction.“ *Cahiers du cinéma* 481, 40.
- SERROY, Jean. 2006. *Entre deux siècles. 20 ans de cinéma contemporain*. Paris: Éditions de La Martinière.
- SOJCHER, Frédéric. 2013. „Les modèles français et américain. Le cinéma, c’est plus que le cinéma.“ In *Paris-Hollywood ou le Rêve français du cinéma américain*, ed. Binh, N.T. et al., 9-28, Paris: Klincksieck.
- TOUBIANA, Serge. 1990. „Lettre de Budapest.“ *Cahiers du cinéma* 429, 6-7.
- VAUCHER, Andrea. 1990a. „Le compte à rebours.“ *Cahiers du cinéma* 437, 7.
- VAUCHER, Andrea. 1990b. „Hollywood et l’Europe.“ *Cahiers du cinéma* 431/432, 6-7.

## Zusammenfassung

Der Artikel beschreibt prägende Tendenzen des französischen Films und des US-amerikanischen (Independent-)Kinos im Frankreich der 1990er Jahre und illustriert ästhetische und ökonomische Konkurrenzverhältnisse und Wechselbeziehungen zwischen beiden Filmländern. Ein Schwerpunkt liegt auf Quentin Tarantinos Film *Pulp Fiction* und dessen filmpublizistischer Rezeption in Frankreich. Die 1990er Jahre erweisen sich für den französischen Film als Übergangsphase, in der zwar neue Erzählformen entstehen und zahlreiche heute einflussreiche Filmemacher\*innen ihre ersten Werke drehen, allerdings keine ausgeprägte ‚Markenbildung‘ des französischen Films zu erkennen ist. Dem gegenüber steht dabei ein US-Kino, das sich hingegen als ausgesprochen vital und stilprägend erweist.

### **Abstract**

The article describes characteristic tendencies of French film and US (independent) cinema in France in the 1990s. It illustrates the aesthetic and economic competition and interrelationships between the two film countries. Emphasis is put on Quentin Tarantino's film *Pulp Fiction* and its reception by the French film press. The 1990s proved to be a transitional period for French film, in which new narrative forms emerged and numerous now influential filmmakers made their first works, but no pronounced 'branding' of French film was apparent. In contrast, US cinema proved to be extremely vital and stylistically influential during this period.

Alex Demeulenaere

## **Didier Daeninckx, chroniqueur de la culture populaire et coloniale**

**Alex Demeulenaere**

est Professeur de littérature

comparée à l'Université de Lorraine.

[alex.demeulenaere@univ-lorraine.fr](mailto:alex.demeulenaere@univ-lorraine.fr)

### Mots clés

Culture populaire – roman policier – Daeninckx – mémoire – colonialisme

### **Introduction**

L'histoire de la modernité ressemble à l'histoire du roman policier. Si cette phrase peut évidemment être critiquée aussi bien du point de vue historique qu'herméneutique, elle mérite d'être développée pour mieux comprendre l'œuvre de Didier Daeninckx et son importance pour la mise en scène et en discours de la culture populaire (cf. Hoggart 1970). Mais revenons d'abord à la modernité. La promesse universaliste des Lumières semblait puissante : la « critique de la raison pure » et son versant politique universaliste « Liberté, égalité, fraternité » devaient aboutir à une émancipation et une libération prompte de la condition humaine. Mais comme l'ont montré Adorno et Horkheimer, cette linéarité de la Raison a fait place, aussi bien philosophiquement qu'historiquement à une dialectique de la Raison. La Raison libératrice va de pair avec une Raison instrumentalisée, la libération du sujet avec l'assujettissement, et les Lumières avec l'obscurité du nazisme ou du colonialisme (cf. Adorno/Horkheimer 1969). Les travaux de Michel Foucault et de Stephen Greenblatt montrent à quel point une telle dialectique est consubstantielle de l'architecture conceptuelle de la modernité (cf. Geldof 2008) et les études récentes à quel point la chute du Mur de Berlin la mène à son paroxysme contradictoire (cf. Messling 2023, 35-44).

Cette histoire globale n'est pas sans affecter les pratiques et les usages de la culture populaire. Comme l'a montré Michel de Certeau, l'écriture de la modernité, initiée par la Révolution française et symbolisée par le fameux *Rapport sur la Nécessité et les Moyens d'anéantir les Patois et d'universaliser l'Usage de la Langue française* de l'Abbé Grégoire, vise à imposer une raison d'Etat à portée homogénéisante et linguistiquement unifiée afin d'assurer l'ambition égalitaire de la devise révolutionnaire (cf. Certeau e.a. 1975). La conséquence de cette « stratégie » (Certeau 1990, 59) en soi émancipatrice est toutefois de faire disparaître du paysage culturel

officiel les parlent et, à travers eux, les usages et les traditions populaires. Et ce aussi bien dans un contexte domestique (cf. Certeau e.a. 1975) qu'à l'échelle mondiale de la colonisation (cf. Blanchard/Lemaire 2003).

Face à cette dialectique que Horkheimer et Adorno voient d'un œil pessimiste puisqu'à leurs yeux seule une partie réduite de la grande Culture permet d'échapper à la machine infernale de la Raison (commerciale), la question est de savoir comment la parole et la culture populaire peuvent survivre. Même si elles sont schématiques, il y a au total deux réponses possibles à cette question, l'une étant celle de l'adaptation commerciale, l'autre celle de la résistance locale. La première piste est celle de la culture pop telle qu'elle a été développée par Baudrillard. Si Baudrillard voit, à l'instar d'ailleurs de Horkheimer et Adorno, dans la culture pop l'apogée (post-) moderne d'une Raison instrumentale qui en détermine le fonctionnement social (cf. Baudrillard 1970), d'autres chercheurs ont montré comment, au contraire, les pratiques de culture populaire peuvent s'opposer à une Culture et une Ecriture homogénéisante. Certeau oppose ainsi à la stratégie de la culture officielle des tactiques de résistance et réemploi (cf. Certeau 1990). Si Foucault a dans un premier temps surtout voulu montrer à quel point le discours de la modernité mène à la disparition du sujet actif pour devenir une position dans une constellation discursive qui détermine les frontières avec la folie, le crime, etc., il a tendance, dans un deuxième temps, à prêter attention aux discours d'individus, souvent inconnus, qui s'opposent à l'assujettissement discursif qui leur est imposé. On pensera par exemple à ses textes sur Herculine Barbin ou Pierre Rivière (cf. Geldof 2008). Au niveau littéraire, on peut argumenter que Didier Daeninckx adopte une position analogue en montrant une parole et une culture populaire qui s'opposent de plusieurs façons à ce qu'il présente comme une Histoire officielle.

### **Didier Daeninckx, chroniqueur de la culture populaire**

Didier Daeninckx, né en 1949 à Saint-Denis, est un écrivain autodidacte, qui est arrivé à la littérature par des détours marqués par le chômage, le travail précaire et le journalisme en presse régionale. Ce n'est que lorsque trois de ses romans (dont *Le Géant inachevé*, dont il sera question plus loin) sont publiés dans la fameuse série noire de Gallimard en 1984 que sa carrière littéraire prend son envol. Au début, son œuvre est surtout constituée de romans policiers en partie consacrés à l'inspecteur Cadin (entre autres *Meurtres pour mémoire*, probablement le roman policier le plus connu de Daeninckx) mais comportant aussi d'autres personnages principaux (dont *Le Der des ders*, consacré aux épisodes peu connus et peu glorieux de la Première guerre mondiale dont il sera question plus loin). L'importance évidente du roman policier dans le parcours de Daeninckx ne doit toutefois pas occulter le fait qu'au fil du temps, il a aussi exploré d'autres horizons génériques, avec par exemple des scénarios pour l'adaptation de *Le Der des ders* en bande dessinée (avec des dessins de Tardi, qui a aussi adapté *Le Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline en bande dessinée), des essais politiques, de la littérature de jeunesse, des nouvelles et, finalement, aussi des romans (dont *Cannibale*, œuvre consacrée à la grande exposition coloniale à Vincennes de 1931

et qui fait également partie de notre étude). La culture populaire occupant une place importante dans l'œuvre de Daeninckx, nous développerons dans ce qui suit trois façons de mettre en discours la culture populaire, à travers la visibilité des pratiques (1), la mémoire non officielle (2) et la diversité générique (3).

### **La visibilité des pratiques de culture populaire**

La présence et la visibilité de la culture populaire se manifestent à plusieurs niveaux dans l'œuvre de Daeninckx. Dans ses premiers romans policiers, le personnage principal est l'inspecteur Cadin, qui mène les enquêtes jusqu'à son suicide. Cadin partage avec Maigret, le célèbre inspecteur de Simenon, une distance vis-à-vis des élites aussi bien juridiques, politiques qu'économiques. Cette posture, qui découle en partie de ses origines sociales modestes, ne lui profère pas seulement la distance nécessaire pour ne pas se faire instrumentaliser lorsqu'une enquête touche au pouvoir, elle lui donne aussi la proximité culturelle nécessaire pour comprendre les cadres de référence de certains interlocuteurs. Au-delà de l'intrigue strictement policière, l'enjeu de l'écriture de Daeninckx met en lumière des pratiques culturelles qui manquent de légitimité aux yeux des représentants de la culture légitime à haut capital symbolique. L'auteur veut donner un sens à ces pratiques en les détachant d'un discours économique qui a trop tendance à les uniformiser et à les commercialiser. Daeninckx s'inscrit ainsi dans le sillage de Certeau, voyant dans les pratiques du quotidien des formes de réemploi, des ruses, qui créent de nouvelles réalités sémantiques :

La description des pratiques quotidiennes (habiter, circuler, parler, lire, faire le marché ou la cuisine) qui sont aussi souvent celles des faibles, des dominés, c'est-à-dire de ceux qui ne sont pas auteurs ou producteurs, doit permettre d'inventorier les décalages entre les productions d'images et leurs usages qui sont eux-mêmes de nouvelles productions. Pour l'ouvrier en usine, pour le marcheur en ville ou pour le lecteur, il n'existe pas d'imposition par le haut d'une logique totalitaire des pratiques à laquelle se conformer, celle d'un lieu : l'organisation industrielle, l'architecture ou le texte. Il n'existe pas non plus de loi du milieu (social) qui explique simplement les comportements ou permette de les déduire comme l'*habitus* serait susceptible de le faire. A chaque fois, des ruses, des coups, des figures, des tours, qui sont autant de retournements de sens opérés par les individus, viennent rappeler que le sens littéral, imposé, n'est pas le sens réel. (Meigret 2000, 532)

Si une telle poétique des pratiques du quotidien peut prendre plusieurs formes, nous en détaillons deux en particulier : la fonction portante de l'intertexte, et, dans le cas du *Géant inachevé* (GI), le cadre spatial et culturel du Nord avec, en particulier, une attention explicite aux pratiques du carnaval (et non pas de la carnavalisation !). L'intertexte, implicite et explicite, est très présent dans l'écriture de Daeninckx et il élargit l'horizon interprétatif de ses romans policiers puisqu'il ne se limite pas aux références intragénériques obligatoires et s'oriente vers une littérature située bien au-delà du roman policier. A côté d'intertextes littéraires classiques dénotés positivement (Malraux, Aragon) ou négativement (Drieu) de façon assez prévisible, l'univers intertextuel de Daeninckx est surtout marqué par des références visibles et moins visibles à la culture populaire. Il réfère ainsi à des cinéastes et des chanteurs peu connus, ce qui est cohérent avec sa volonté de reconstruire une mémoire populaire oubliée. D'autre part, il inclut aussi les

chanteurs, les films et les acteurs qui sont les symboles d'une culture commerciale et consumériste. Il ne le fait pas seulement pour créer une ambiance et une atmosphère identifiables pour le lecteur et ainsi renforcer l'effet de réel recherché par l'écriture du crime, il cherche également à faire exister en littérature la culture populaire du présent autant que celle du passé. Le passage suivant du *Géant inachevé* qui décrit l'arrivée de l'inspecteur Cadin dans la ville d'Hazebrouck, dans le Nord, illustre ainsi la tension qui existe entre les signes de la Culture, symbolisée par les noms de rues officiels, et le nom populaire que portent ces rues, témoin du mélange de culture française et flamande typique de la région.

La mère de Laurence habitait un lotissement en sortie de ville. Le Conseil Municipal avait cru adoucir l'impression de misère qu'on éprouvait sitôt entré dans ce secteur en attribuant aux rues les noms de Brueghel (sans préciser lequel), Picasso, Van Gogh et Rembrandt. A Hazebrouck, on surnommait ces quelques rues le Quartier Perdu, une traduction approximative du nom flamand initial, „ Loose Veld“, hérité de la présence d'une cité de transit (GI, 79)

Si la référence aux artistes et symboles de la culture populaire est généralisée dans l'œuvre de Daeninckx, et surtout dans les romans policiers du cycle Cadin, *Le Géant inachevé* occupe une place particulière, puisqu'il se situe dans le Nord, à la frontière avec la frontière belge. Lorsque Cadin est appelé à y résoudre un meurtre inexplicable, il ne va pas seulement à la recherche des indices (nécessaires pour solutionner le meurtre), il découvre en même temps la culture du carnaval, avec majorettes, costumes et géants, typiques de la culture populaire du Nord. Il s'agit là d'une porte d'entrée vers une découverte et une mise en valeur *sui generis* de la culture populaire.

Cadin eut tout le temps d'admirer les jeux de jambes et de batons des „Walkies-Talkies“ de Merville, des „Petites Etoiles Casselloises“ de Kassel qu'un gros homme au visage congestionné présentait également comme les „Kassel-Sterre'tjes“, mais il retint surtout la prestance des adolescentes boutonneuses réunies sous l'oriflamme bleu et vert des „Majorettes de Phalempin“. (GI, 77)

Ce n'est qu'en déchiffrant les pratiques et les habitudes liées au carnaval qu'il arrivera à interpréter les comportements des personnages et leurs relations mutuelles. L'écriture de Daeninckx n'a donc sur ce point pas pour but de carnavaliser (cf. Bakhtine 1970) une culture officielle pour en questionner les *a priori* esthétiques ou idéologiques ainsi que la tension entre Culture officielle et culture populaire.

La culture populaire n'apparaît pas seulement dans les productions explicitement culturelles de celle-ci, c'est-à-dire des expressions directes à visée culturelle, elle se manifeste aussi à travers des expressions plus indirectes et moins visibles comme le fait divers, qui correspond, au sens large du terme, à toute texte extrêmement court dans lequel un fait est narré sans réelle inscription narrative plus large. Mais les faits dont il est rendu compte peuvent néanmoins être violents et témoigner d'un présent ou d'un passé problématique. Il peut s'agir de brefs articles de journal – qui constituent les faits divers au sens propre du terme –, mais aussi de registres

judiciaires, d'inventaires de magasins, etc. Ceux-ci occupent une place prépondérante dans l'écriture de Daeninckx, qui y a consacré essai intitulé *Petit éloge du fait divers* (PE), qu'il commence de la façon suivante :

Le fait divers est le premier monument érigé à la mémoire des victimes, même si ce n'est qu'un pauvre monument de papier noir. Tout au long de ma carrière de journaliste localier, aux confins de la Seine-Saint-Denis, c'est la dernière page de l'hebdomadaire auquel je collaborais, réservée aux « chiens écrasés », qui me récompensait des efforts surhumains déployés pour relater les enjeux des conseils municipaux, éclairer les querelles de clocher, rendre compte de l'état d'avancement de la réfection des trottoirs ou des canalisations. (PE, 1)

La place centrale qu'occupe le fait divers peut être expliquée de plusieurs façons. La première raison de la prépondérance des faits divers tient à la structure narrative du roman policier : ils peuvent constituer des indices, des pistes qui mettent l'inspecteur sur la piste de la solution du crime. Cadin se spécialise ainsi dans l'interprétation d'informations qui ne sont pas pertinentes à première vue, mais obtiennent un sens en vue des crimes à élucider, par exemple un inventaire d'un grand hôpital du Nord dans le cas du *Géant inachevé*. C'est dans cet inventaire que Cadin découvre un manège financier beaucoup plus important et structurel que la toxicomanie du fils de la comptable assassinée qui semblait suspect à première vue. Au-delà de cette importance fonctionnelle au sein de l'écriture policière, le fait divers devient, à un deuxième niveau, aussi une fenêtre sur une culture souvent absente des narrations plus légitimées (articles, romans,...). De la sorte, l'inspecteur Cadin n'est pas seulement le policier qui va à la recherche d'un coupable, il devient aussi un détective à l'échelle historique, découvrant des micro-histoires (cf. Jacquelin 2019), qui ne semblent être que des notes de bas de page de l'histoire officielle. Presque malgré lui, Cadin devient le spectateur d'une histoire plus vaste qui se dévoile devant ses yeux. Le quatrième de couverture du *Géant inachevé* est éloquent à cet égard.

Un crime étrange, en pleine campagne municipale, perturbe la préparation du carnaval d'Hazebrouck. Le coupable présumé, retrouvé sur les lieux du crime, sombre dans la folie. L'inspecteur Cadin, héros décalé de *Meurtres pour mémoire*, se lance presque malgré lui à la recherche de ce qui a poussé à ce meurtre. Une histoire vieille de quinze ans surgit progressivement des notes qu'il amasse. Rien n'est aussi simple qu'il y paraît. Cadin a déjà payé pour le savoir et les vérités inachevées ne sont pas pour lui. (GI, I)

Dans *Le Der des ders*, l'enquête ne permet pas seulement de résoudre le crime mais également de reconstruire l'histoire méconnue des soldats français fusillés par leurs propres officiers au cours de la Première guerre mondiale. Cette attention particulière portée aux documents à première vue insignifiants de la vie quotidienne fait de Daeninckx un archiviste de la culture populaire : pour lui le fait divers n'est pas seulement une technique narrative, il devient une des pièces maîtresses pour reconstruire une archive de la parole et de l'écrit populaire. A l'instar de ce qu'ont fait Foucault avec l'étude sur Pierre Rivière, Pierre Bourdieu dans *La misère du monde* (1993) ou encore Alain Corbin dans *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu* (1998), Daeninckx tente de reconstruire un vécu collectif à travers les histoires d'individus anonymes en se méfiant de l'écrit, considéré comme le véhicule d'une modernité occidentale hégémonisante, pour

privilégier la parole. Dans son premier roman, *La mort n'oublie personne*, la narration traditionnelle d'un narrateur omniscient doit ainsi laisser la place à un récit dialogique sous forme d'interview, où le rendu oral de l'histoire remplace la construction écrite de celle-ci. Mais contrairement aux chercheurs que nous venons de citer, il ne le fait pas à partir d'un renouvellement des discours sociologiques ou historiographiques, mais à partir d'une narration fictionnelle décentrée, dans laquelle l'intrigue policière ne semble parfois qu'être un faux-fuyant, et l'inspecteur un spectateur malgré lui d'une histoire populaire cachée qui se dévoile. Il est évident qu'une telle démarche n'est pas seulement documentaire, elle a aussi une portée explicitement mémorielle, puisqu'à travers l'archive de ces vies oubliées apparaît aussi une mémoire populaire qui problématise la mémoire officielle.

### **Pour une mémoire populaire**

Les enquêtes policières de Daeninckx ne permettent pas seulement la découverte du coupable d'un meurtre, puisque cette première histoire devient, directement ou indirectement, le moyen de revenir sur certains épisodes historiques en donnant la parole aux protagonistes oubliés de cette histoire, souvent d'origine populaire. Ses romans policiers s'éloignent ainsi du lieu clos et l'intellectualisme a-social de l'enquêteur souvent recherché par les romans policiers – pensons aux romans policiers d'Agatha Christie avec Hercule Poirot, de Gaston Leroux avec Joseph Rouletabille ou d'Edgar Allan Poe avec Dupin –, pour se muer en palimpseste temporel et thématique, avec un enquêteur qui se trouve souvent bien malgré lui au milieu de plusieurs histoires teintées de violence, de censure et d'oubli (cf. Boltanski 2012). Une telle écriture poly-centrée n'est pas toujours directement populaire, mais elle donne souvent la parole à celles et ceux qui n'ont pas voix aux chapitres de l'histoire officielle, comme en témoignent les intrigues de *Meurtres pour mémoire*, probablement le roman policier le plus connu de Daeninckx, ou de *Le Der des ders*, roman policier en dehors du cercle Cadin dont l'intrigue se situe juste après la Première guerre mondiale.

*Meurtre pour mémoire* raconte l'histoire de deux crimes imbriqués dans deux grands épisodes historiques plus vastes. Le premier crime est le meurtre de Roger Thiraud, professeur d'histoire, tué par balle le 17 octobre 1961, lors de la manifestation des Algériens contre le couvre-feu qui leur est imposé dans le contexte de la guerre pour l'indépendance de l'Algérie et d'une série d'attentats revendiqués par le FLN. La répression policière ce jour-là a fait des victimes dont le nombre exact reste inconnu jusqu'à ce jour. La mort de Thiraud semble être un malheureux accident lors de l'intervention musclée de la police, mais il s'agit en fait d'un meurtre prémédité par les services secrets. Thiraud était en effet sur le point de dévoiler le rôle joué par André Vellut, préfet de police, lors de la déportation des juifs lors de la Seconde guerre mondiale, et c'est la raison pour laquelle ce dernier ordonne son meurtre. Au moment où Bernard Thiraud, fils de Roger Thiraud est sur le point de découvrir la même histoire secrète des dizaines d'années plus tard, il est à son tour tué sur ordre de Vellut. C'est en élucidant ce deuxième meurtre que Cadin dévoile le premier, ainsi que le lien avec les actions de Vellut. Les deux



victimes ne bénéficient bien évidemment pas de la position hiérarchique et politique de Vellut, ainsi que des protections qui l'accompagnent. Les références historiques que comporte le récit de Daeninckx sont en outre bien réelles : aussi bien la réaction policière violente lors de la manifestation de 1961 que le rôle joué par l'Etat français, en particulier le régime de Vichy, lors de la persécution des juifs, sont avérés. Le personnage d'André Vellut renvoie, de manière à peine voilée à Maurice Papon, qui était préfet de Paris lors de la manifestation et qui a joué un rôle dans l'organisation des déportations. Il sera d'ailleurs condamné pour sa responsabilité quelques mois après la sortie du livre.

Le même objectif de raconter une histoire voilée à travers une narration criminelle plus banale caractérise le roman *Le Der des ders*, qui a été adapté par Tardi quelques années après sa parution en 1984. Il s'agit d'une variation sur le cycle policier traditionnel, puisque le personnage principal n'est pas l'inspecteur Cadin mais Eugène Varlot, qui avait enchaîné les petits boulots avant la Première guerre (mécanicien mais aussi libraire et comédien). Au carreau après être revenu du front, il décide de devenir photographe et de prendre en portrait les « gueules cassées » et les soldats amnésiques dans les asiles et d'aider des familles à retrouver leurs proches n'étant pas revenus du front. Il devient ainsi détective et accepte une enquête de routine sur un adultère qui semble assez banal pour le compte du colonel Fantin de Larsaudière, l'un des soldats les plus médaillé de la guerre. Sa femme, Amélie de Larsaudière, profite des années folles pour tromper fréquemment son mari et le colonel demande à Varlot d'enquêter sur ces adultères. Varlot se rend toutefois compte qu'il est lui-même utilisé comme alibi puisque le colonel est pris dans une affaire de chantage qui risque de mettre à jour le rôle condamnable qu'il a joué lors de la Première guerre mondiale. Le prétendu héros de guerre n'est finalement qu'un lâche. Varlot le découvre au cours de son enquête mais il lui sera pourtant impossible de le prouver, tant la machine de propagande officielle et les supports dont jouit le colonel sont puissants.

Cet effort de produire une contre-mémoire, narrant le point de vue de ceux qui sont souvent réifiés dans l'historiographie officielle, ne se limite pas aux romans policiers. Dans *Cannibale*, roman paru 1998 dont l'intrigue prend pour contexte la grande exposition coloniale de Paris en 1931, Daeninckx applique le même procédé en dehors de l'enquête policière. L'histoire commence avec le trajet en voiture de Gocéné, le protagoniste, et de son ami chauffeur en Nouvelle-Calédonie. Peu avant leur arrivée dans un village, ils sont arrêtés à un barrage gardé par deux jeunes à peine sortis de l'adolescence. Après avoir gagné leur confiance en expliquant les raisons de son voyage, Gocéné s'assoit avec eux et leur raconte son histoire. Il explique avoir été recruté avec un groupe d'autres jeunes à l'aide de belles promesses pour l'exposition coloniale de 1931. Après un voyage très difficile, marqué par la malaria et la mort de trois personnes jetées à la mer alors que la tradition veut qu'ils soient enterrés, ils arrivent Nîmes puis à Paris. Les Calédoniens sont exposés dans des enclos entre des animaux sauvages où ils doivent faire du feu, construire des pirogues, se baigner dans un fossé d'eau croupie tandis que les femmes doivent danser dénudées à heures fixes, même si cela ne correspond pas du tout à leurs coutumes. Gocéné et son ami Badimoin décident donc de

s'échapper et s'aventurent dans le Paris de l'entre-deux-guerres. A la fin de leur cavalcade, Badimoin est tué par un tir de police et Gocéné est fait prisonnier, puis renvoyé au pays.

Outre le fait que Daeninckx combine de nouveau deux faits historiques importants (la lutte d'indépendance en Nouvelle Calédonie et le colonialisme) à travers une histoire individuelle, il offre une nouvelle perspective sur la culture coloniale (cf. Blanchard/Lemaire 2003) dominante pendant la période d'expansion de l'Empire français (1870-1931). Si les recherches postcoloniales ont déjà critiqué les logiques politiques et idéologiques des expositions coloniales, Daeninckx utilise pleinement le monde possible (cf. Eco 1985) de l'écriture fictionnelle pour décrire ce fait historique de façon différente, en donnant la parole aux individus restés anonymes mais directement touchés par les politiques coloniales. A nouveau, l'écriture aboutit à une contre-histoire microscopique au niveau de la fiction et non pas au niveau des macrostructures sociales et politiques.

La similarité des trois récits analysés témoigne de la façon particulière dont Daeninckx développe une écriture basée sur une archive historique populaire et dont Jacquelin a pertinemment formulé les enjeux :

It is astonishing to observe the constancy of the Daeninckxian literary project [...]. His perspective on the writing of History seems to have almost never drifted or changed its course: the literary processes of the gallery of portraits of anonymous people who made History, the method of journalistic investigation and the re-transcription of testimonies are reiterated from one short story to the next. (Jacquelin 2019)

L'utilisation généralisée du fait divers indique déjà que Daeninckx n'hésite pas à insérer des intertextes à première vue peu anecdotiques pour arriver à un objectif historiographique. L'ensemble de son œuvre témoigne en outre d'une grande flexibilité générique, qui correspond à la nature protéiforme de la culture populaire.

### **La diversité générique**

Pour le philosophe allemand Siegfried Kracauer, le roman policier, et en particulier le roman à énigme, est l'incarnation narrative de la Raison triomphante, et dès lors une métaphore de la modernité (cf. Kracauer 1981). Le meurtre initial, le dérangement initial de l'ordre social et la violation de l'intégrité corporelle ne sont que des subterfuges pour que la Raison, incarnée par Dupin, Holmes, Rouletabille et autres, puisse triompher avec la résolution du crime et, en conséquence, le rétablissement de l'ordre social. Si les narrations ne se déroulent pas d'office dans un huis-clos en dehors du monde ambigu et souvent conflictuel des villes modernes comme chez Leroux ou Christie, elles ont souvent lieu dans des contextes plus réalistes mais néanmoins tant axés sur le personnage du détective qu'il s'ensuit une impression de lecture atemporelle et dès lors presque anhistorique.

Mais l'histoire du roman policier, elle aussi, engendre sa propre dialectique et la machine narrative parfaite (cf. Boileau –Narcejac 1964) créera des narrations qui la déconstruisent. Cette déconstruction peut être purement narrative, comme en témoigne un récit comme *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot, où l'amnésie du personnage principal mène à la rupture de la maxime communicationnelle de

qualité. Le lecteur à la recherche de la solution du crime initial comme le veut le contrat de lecture de roman policier, est plus ignorant à la fin du roman qu'au début. La déconstruction peut aussi passer par un décentrement narratif et l'enquête initiale du roman policier peut ainsi donner lieu à d'autres histoires sociales, historiques et politiques qui dépassent l'enjeu initial du roman policier.

Le début de la carrière de Daeninckx illustre sa préférence évidente pour ce genre de roman policier qui décale l'intrigue policière au profit d'une perspective sociale et historique plus large et lui offre le moule générique nécessaire pour décrire comment des crimes en apparences banals peuvent s'inscrire dans des problématiques historiques plus larges et plus complexes. Sur ce point, Daeninckx opère déjà un changement remarquable à l'intérieur de la tradition générique, puisqu'il s'éloigne explicitement du roman à énigme, incarné par des écrivains comme Leroux ou Christie. Les premiers indices de la problématisation du roman énigme apparaissent déjà dans l'œuvre de Simenon. Mais si Maigret a une attitude moins univoque envers le crime et le criminel et qu'il opère dans un cadre social plus nuancé que celui de Poirot ou Rouletabille, les narrations dont il est le protagoniste sont toujours orientées vers la solution d'un crime particulier, qui a d'ailleurs toujours lieu en fin de récit. Pour sa part, Daeninckx s'inspire plutôt du modèle du roman noir américain (cf. Tadié 2006), en y ajoutant des couches narratives qui dépassent le crime à résoudre (cf. Müller/Ruoff 2002), en complexifiant la structure narrative et en ôtant à Cadin les caractéristiques d'un détective superhéros. Cadin se suicidera d'ailleurs à la fin du cycle de romans qui lui sont consacrés.

Pourtant, la diversification générique qui se manifeste dans l'œuvre de Daeninckx illustre sa relation difficile avec le genre du roman policier. Même si Daeninckx a toujours revendiqué son appartenance à la Série noire de Gallimard comme un signe distinctif face à des tendances plus avant-gardistes et formalistes dans le paysage littéraire, le roman policier, même dans sa forme élargie de palimpseste temporel et thématique, peut être ressenti comme un carcan générique qui risque de limiter les moyens narratifs de Daeninckx pour faire vivre une culture populaire. C'est pourquoi, après le suicide de Cadin et l'écriture de quelques autres romans policiers, Daeninckx s'oriente vers d'autres genres.

Le roman court (*Cannibale*, *Camarades de classe*) et la nouvelle (*Le roman noir de l'histoire*) lui offrent la possibilité de toujours se concentrer sur des formes narratives brèves, souvent basées sur la poétique du fait divers développée plus haut, sans toutefois être tenu par le scénario strict et par définition violent du roman policier. Les récits qui en découlent sont plus libres et plus ironiques que les romans policiers du début de la carrière de l'écrivain, sans toutefois entièrement perdre de vue les thèmes historiques qui lui sont chers : l'histoire de la gauche (politique), la culture populaire et les grands événements historiques qui ont façonné le 20<sup>e</sup> siècle. Daeninckx aborde également ces thèmes dans d'autres genres typiques de la culture populaire, comme la bande dessinée (adaptation du *Der des ders* par Tardi, mais aussi une vingtaine de scénarios de BD) ou la littérature pour la jeunesse (une vingtaine de titres, avec entre autres *Maudite soit la guerre*, avec des dessins de Pef, qui a obtenu le Prix du roman historique en 2014). Les

thèmes, les histoires et la diversité générique qui caractérise son œuvre nous permettent de qualifier Daeninckx de « chroniqueur de la culture populaire ».

## Bibliographie

### Corpus

- DAENINCKX, Didier. 1982. *Mort au premier tour*. Paris: Librairie des Champs-Élysées.
- DAENINCKX, Didier. 1983. *Meurtres pour mémoire*, Paris: Gallimard.
- DAENINCKX, Didier. 1984. *Le Géant inachevé*, Paris: Gallimard.
- DAENINCKX, Didier. 1984. *Le Der des ders*. Paris: Gallimard.
- DAENINCKX, Didier. 1997. *Le Der des ders*, dessins de Jacques Tardi. Paris: Casterman.
- DAENINCKX, Didier. 1998. *Cannibale*. Lagrasse: Verdier
- DAENINCKX, Didier. 2008. *Camarades de classe*. Paris: Gallimard.
- DAENINCKX, Didier. 2014. *Maudite soit la guerre*, dessins de Pef. Voisins-le-Bretonneux: Rue du monde.
- DAENINCKX, Didier. 2019. *Le roman noir de l'histoire*, préface de Patrick Boucheron. Lagrasse: Verdier.
- DAENINCKX, Didier. 2018. *Petit éloge du fait divers*, Paris: Gallimard.

### Littérature secondaire

- BAKHTINE, Mikhaïl. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- BOILEAU-NARCEJAC. 1964. *Le roman policier*. Paris: Payot.
- BAUDRILLARD, Jean. 1970. *La société de consommation*. Paris : Gallimard.
- BLANCHARD, Pascal & Sandrine Lemaire. 2003. *Culture coloniale : La France conquise par son empire, 1871-1931*. Paris: Autrement.
- BOLTANSKI, Luc. 2012. *Énigmes et complots : Une enquête à propos d'enquêtes*. Paris : Gallimard.
- BOURDIEU, Pierre (ed.). 1993. *La Misère du monde*. Paris : Seuil.
- CERTEAU, Michel de. 1990. *L'Invention du quotidien, 1. : Arts de faire et 2. : Habiter, cuisiner*, éd. établie et présentée par Luce Giard. Paris: Gallimard, 1990.
- CERTEAU, Michel de (e.a.). 1975. *Une Politique de la langue : la Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire*. Paris: Gallimard.
- CORBIN, Alain. 1998. *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu 1798–1876*. Paris: Flammarion.
- ECO, Umberto. 1985. *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris: Grasset et Fasquelle.
- ADORNO Theodor W. & Max Horkheimer. 1969. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: S. Fischer.
- HOGGART, Richard. 1970. *La culture du pauvre*. Paris: Éditions de Minuit.
- JACQUELIN, Alice. 2023. « Didier Daeninckx, Le roman noir de l'Histoire (2019): Dismantling the Tale of French History through Disseminated Micro-Histories. » In *Contemporary European Crime Fiction. Representing History and Politics*, ed. Dall'Asta Monica, Jacques Migozzi, Federico Pagello & Andrew Pepper, 149 – 165, Bern: Palgrave Macmillan.
- KRACAUER, Siegfried. 1981. *Le Roman policier*, traduction de Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz. Paris: Payot.
- MÜLLER, Elfriede/RUOFF, Alexander. 2002. *Le polar français. Crime et histoire*. Paris : Fabrique.
- GELDOF, Koenraad. 2008. « Modernité, excès, littérature : une lecture

- contrastive de Michel Foucault et de Stephen Greenblatt. » *Littérature* 151 : 3, 90-110.
- MAIGRET, Éric. 2000. « Les trois héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité. » *Annales. Histoire, sciences sociales* 55, 511-549.
- MESSLING, Markus. 2023. *L'universel après l'universalisme. Des littératures francophones du contemporain*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, préface de Souleymane Bachir Diagne. Paris : PUF.
- TADIE, Benoît. 2006. *Le polar américain, la modernité et le mal : (1920-1960)*. Paris : PUF.

## Résumé

L'œuvre de Didier Daeninckx s'étend sur plus de trois décennies, avec une multitude de romans, d'adaptations, de nouvelles, etc. Nous allons focaliser sa production au tournant des années 1990, qui est marquée par la fin du cycle de roman policiers consacrés à l'inspecteur Cadin et par l'ouverture sur de nouveaux genres (la nouvelle par exemple) et de nouveaux thèmes (la culture coloniale par exemple). Même si Daeninckx n'est pas un représentant iconique de la culture pop à cette époque, il joue néanmoins un rôle important dans l'émergence de la culture populaire dans le paysage littéraire et plus largement culturel français et ce de trois façons différentes.

Du point de vue générique, Daeninckx contribue à donner au genre du roman policier, souvent qualifié de paralittérature, de littérature populaire ou de littérature de masse, une nouvelle impulsion. En s'éloignant du roman à énigme qui caractérise les œuvres d'Agatha Christie ou de Gaston Leroux et en reprenant et élaborant la veine plus sombre du roman noir élaborée par les romanciers américains (Hammet, Chandler) et, dans le domaine francophone, par Georges Simenon, Daeninckx écrit ses romans policiers dans une tonalité plus réaliste.

A travers cette approche réaliste contemporaine du roman policier, Daeninckx opère souvent un travail de mémoire, puisque l'enquête policière ne découvre pas seulement les raisons et les responsabilités d'un crime individuel. Si Daeninckx peut de la sorte viser et dénoncer les silences politiques persistants au sujet de la collaboration ou de la colonisation, il veut aussi écrire une culture (de front) populaire, ouvrière, socialiste ou communiste, en voie de disparition.

Pour finir, la contribution de Daeninckx à la culture pop consiste à ouvrir son œuvre à des adaptations dans des supports caractéristiques de cette culture. Il n'a pas pour but d'enfermer le roman policier dans une logique de recherche de capital symbolique au sein du champ de la production restreinte et soutient volontiers des adaptations de son œuvre au cinéma, à la radio ou dans des bandes dessinées.

## Abstract

Didier Daeninckx's work spans more than three decades, with a multitude of novels, adaptations, short stories and more. We are going to focus on his output at the turn of the 1990s, marked by the end of the cycle of detective novels devoted to Inspector Cadin and the opening up of new genres (the short story, for example) and new themes (colonial culture, for example). Although Daeninckx was not an iconic representative of pop culture at the time, he nevertheless played an important role in the emergence of popular culture in the French literary and broader cultural landscape, in three different ways.

From a generic point of view, Daeninckx helped give new impetus to the crime fiction genre, often referred to as para-literature, popular literature or mass literature. Moving away from the narrative characterizes the works of Agatha Christie or Gaston Leroux, and taking up and elaborating the darker vein of the *roman noir* developed by American novelists (Hammet, Chandler) and, in the French-speaking world, by Georges Simenon, Daeninckx writes his detective novels in a more realistic tone.

Through this contemporary realist approach to detective fiction, Daeninckx is often working with memory, as the police investigation uncovers more than just the reasons and responsibilities behind an individual crime. While Daeninckx can thus target and denounce persistent political silences on the subject of collaboration or colonization, he also wants to write about a popular, working-class, socialist or communist culture that is in the process of disappearing.

Finally, Daeninckx's contribution to pop culture consists in opening up his work to adaptations in media characteristic of this culture. His aim is not to confine crime fiction to a search for symbolic capital within the field of restricted production, and he readily supports adaptations of his work for cinema, radio or comics.

Marcel Vejmelka

## ***French House, French Hype, French Touch***

Ausprägungen und Auswirkungen der französischen elektronischen Musik der 1990er Jahre

### **Marcel Vejmelka**

ist Lehrkraft für besondere Aufgaben am Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim.

[vejmelka@uni-mainz.de](mailto:vejmelka@uni-mainz.de)

### Keywords

Elektronische Musik – French Touch – French House – Techno – 1990er

## **Einleitung**

Die im Gegensatz zu fast allen anderen Bereichen der Popkultur auffällige Abwesenheit Frankreichs als Modell und Taktgeber im Bereich der Popmusik im Verlauf des 20. Jahrhunderts bringt der deutsche Kritiker und Theoretiker Diederich Diederichsen in den 1980er Jahren zur Sprache. Als Beispiel nennt er Paris als sekundären „Bezugspunkt der ersten Generation von Second-Order-Musik“ (Diederichsen 2010, 48) – also eines selbstreflexiven wie selbstironischen Post-Punks: Die dieser Ausprägung zugeordneten Bands und Interpreten wie Roxy Music, Richard Hell, Patti Smith, Television, The Doors oder The Stranglers integrierten um die Jahre 1979/80 Paris als verklärtes Bild in ihre Musik und in ihr künstlerisches Image. Zugespitzt formuliert Diederichsen diese „Zweitrangigkeit“ als Folge des Zusammenspiels französischer Kulturproduktion und ihrer internationalen Rezeption:

So lange Eric Rohmer Filme macht, so lange die dritten Programme in Deutschland »La Chinoise« von Godard und die Programmkinos »Liebe auf der Flucht« von Truffaut zeigen, nimmt diese Stadt auf unserer Reise in das volle Second-Order-Leben einen zentralen Platz ein. (Diederichsen 2010, 50)

Im Verlauf der 1990er Jahre findet allerdings in Frankreich im Bereich der elektronischen Musik eine Entwicklung statt, mit der das Land zu einem bedeutenden und prägenden Standort auf der popmusikalischen Weltkarte wird und vor allem Paris neben Chicago, Detroit und Berlin dem elitären Club der Städte beiträgt, in denen die Avantgarden der elektronischen Musik in den Traditionslinien von House und Techno beheimatet sind.

Im Zuge dieser Entwicklung wird das Etikett „French“ schnell zu einer Art Qualitätssiegel in der internationalen Wahrnehmung, zum Motor des kommerziellen Erfolgs dieser Musikprodukte, ihrer ProduzentInnen und der dazugehörigen Szene. Im Rückblick wird das als „French Touch“ betitelte Phänomen schließlich zu einem prägenden Element der 1990er Jahre in Frankreich und darüber hinaus, das spezifisch in der elektronischen Tanzmusik und auch allgemein in der Popmusik bis heute nachhaltige Wirkung entwickelt.

Im analytischen Rückblick kann man die drei hier vorgeschlagenen Titelemente *House*, *Hype* und *Touch* drei Phasen zuordnen, die dieser popkulturelle Komplex durchlaufen hat:

„French House“ bezeichnet dabei ganz konkret die elektronische Tanzmusik und die Szene, in der sie Anfang der 1990er Jahre entstand und sich entwickelte. Diese Phase wird in der Literatur meist mit dem Etikett „Underground“ versehen und lässt sich vorrangig anhand von Zeitzeugenberichten in Reportagen, Interviews und (Auto)Biografien rekonstruieren. Die Musik selbst ist weitestgehend überliefert und noch heute zugänglich, doch ihr unmittelbarer Wirkungs- und Rezeptionskontext in kleinen Clubs und auf meist illegalen Raves kann im Zuge ihrer Analyse meist nur erzählerisch rekonstruiert werden.

„French Hype“ bezieht sich daran anschließend auf den internationalen Erfolg dieser Szene und ihrer Musik, versieht beide mit einem Markenzeichen oder Marketingbegriff und markiert ihren Übergang zu dem, was man insbesondere in Abgrenzung zum „Underground“ als „Popmusik“ bezeichnet. In diesem Stadium entstehen vielfältigste Dokumente um die Musik herum, die ihre Genese, Rezeptionswege und kurz- wie langfristigen Wirkungen und Einflüsse für Analyse und Theorie erschließbar machen.<sup>1</sup>

„French Touch“ schließlich vereint in sich als Begriff und Schlagwort den Übergang dieser Popmusik in den Status eines modernen Mythos im von Roland Barthes geprägten Sinne, innerhalb dessen einzelne Elemente dieses Komplexes nicht mehr (nur) unmittelbare Bedeutung entwickeln, sondern in zweiter Instanz ganze Symbolverbindungen aufrufen können. Es geht dabei nicht mehr um bestimmte Genres oder Sounds, sondern um die Aktivierung ganzer Bedeutungskomplexe anhand vereinzelter Symbole, die im gegebenen Zusammenhang in Form von Tracks oder Songs, von Alben und Covers, Fotos, Namen usw. auftreten.

Im hier vorgeschlagenen Blick auf die Gesamtheit dieser Entwicklungslinien lassen sich einige „Schlüsselmomente“ herausarbeiten, anhand derer in Memoiren, (Auto)Biografien und Analysen solche Übergänge oder Verwebungen festgemacht

---

<sup>1</sup> Entgegen der Position, die z.B. Sascha Kösch vertritt und die ein dem Underground verhaftetes Bild von elektronischer Tanzmusik ins Zentrum stellt: „Erst indem man die etablierten, scheinbar grundsätzlichen Effekte von an Autoren gebundenen Verantwortlichkeiten sowie die Mainstream-/Underground-Definitionen vernachlässigt, kann meines Erachtens elektronische Musik begriffen werden. Denn die Bereiche, in denen sie tatsächlich wie Pop funktioniert, sind eher marginal, auch wenn es nicht verwundert, daß diese vom Popdiskurs gerne genutzt werden, um elektronische Musik in ihre Theorie zu integrieren [...]“ (Kösch 2001, 177)



werden und die wie Kristallisationspunkte eine Reihe von ansonsten wirr durcheinander verlaufenden Ereignissträngen bündeln. Auf diese Weise kann nachvollzogen werden, wie diese dynamische Konstellation schließlich den „Kristallisationspunkt“ eines modernen Mythos erreicht und eine neue Ebene von Bedeutungsproduktion herausbildet, auf der nicht mehr allein die zeitgenössischen Primärquellen wie die betreffenden Tonträger oder Äußerungen einzelner Akteure entscheidend sind, sondern die externen Zuschreibungen und semiotischen Verknüpfungen im Zusammenhang mit einer im kulturellen Diskurs als Einheit wahrgenommenen French Touch.

### **„French House“: die Musik im Untergrund**

Die französische elektronische Musik der frühen 1990er Jahre ist bereits recht gut dokumentiert, einerseits durch Monografien zu ihrer Gesamtentwicklung, andererseits durch Einzelstudien zu verschiedenen Teilaspekten wie KünstlerInnen, Werken oder Genres. Detaillierte Nacherzählungen aus diesen „Gründerzeiten“ finden sich ganz prominent und mit historisch begründeter „Autorität“ vor allem in den Autobiografien des Produzenten Hubert Blanc-Francard aka BoomBass (Blanc-Francard 2021) und des DJs Laurent Garnier (Garnier/Brun-Lambert 2013).

Pioniercharakter wird dem bereits 2003 erschienen Buch *French Connections* des britischen Journalisten Martin James zugesprochen, das aus einer noch großen historischen Nähe eine erste Rekonstruktion der Entstehung dieses Phänomens unternimmt.<sup>2</sup> Dazu artikuliert James eine Lesart von drei Ursprüngen der elektronischen Tanzmusik im Frankreich der 1990er Jahre: zunächst der Hiphop in den Banlieues, dann das gutbürgerliche Netzwerk von Schulfreundschaften in Versailles und schließlich die im Viertel Bastille beheimatete Techno-House-Szene im Verlauf der ersten Hälfte des Jahrzehnts (James 2003, 158).

Es ist in der Tat auffällig, wie viele zentrale Namen der elektronischen Musik zunächst für entscheidende Entwicklungsschritte im französischen Hiphop verantwortlich zeichnen. Martin James nennt dies die „Hip-Hop/House Alliance“. Nachdem die Tontechniker und angehenden Musikproduzenten Philippe Cerboneschi (später bekannt als Philippe Zdar) und Étienne de Crécy bereits 1990 mit „Bouge de là“ den ersten Hit für den aufstrebenden Hiphop-Superstar MC Solaar, und Zdar mit dem DJ und Produzenten Jimmy Jay im Jahr darauf MC Solaars Debut-Album *Qui sème le vent récolte le tempo* produziert hatten, trieb das „Dream Team“ Jimmy Jay und La Funk Mob (ein früher Projektname von Philippe Zdar und BoomBass) für MC Solaars zweites Album *Prose Combat* von 1994 die Entwicklung neuer Produktionstechniken und Sounds noch weiter voran. Vor allem durch die von Zdar und BoomBass aus Techno und House eingebrachten Neuerungen und Ideen symbolisiert *Prose Combat* wie kein anderes Album diesen gemeinsamen

---

<sup>2</sup> Dieser lange vergriffene Band ist 2022 in einer unveränderten Neuausgabe bei Velocity Press in London wieder aufgelegt worden.

Aufbruch in dezidiert „französische“ Ausprägungen von Hiphop und elektronischer Tanzmusik.<sup>3</sup>

Die dort zu hörenden Beats und Sounds verlassen die Dogmen des Hiphop „alter Schule“ und wirken ganz im Sinne von Kodwo Eshuns Gedanken zur Zirkulation von Hiphop jenseits eines spezifischen Sounds: „As DJ Shadow suggests, HipHop is therefore not a genre so much as an omnigenre, a conceptual approach towards sonic organization rather than a particular sound in itself.“ (Eshun 1998, 14)

Der beiden Musikrichtungen gemeinsame Rückgriff auf Elemente und Dimensionen des Jazz, des Funk, der Soul Music lassen die besondere Note entstehen, die sie international auszeichnet und weiterhin miteinander verbindet. Beispiele dafür sind die EPs von La Funk Mob und die ersten Alben von Cassius (beides Projekte von Zdar und BoomBass), und vor allem das 1996 von Zdar und Étienne de Crécy unter dem Projektnamen Motorbass produzierte Album *Pansoul*, das mit seinen Samples starke Anleihen in der Soul Music macht und mit dem daraus entstehenden Sound zu einem Schlüsselwerk der französischen elektronischen Tanzmusik wird.<sup>4</sup>

La Funk Mob devient un modèle pour les acteurs de la french touch, qui sont passés du hip-hop ou du jazz à la techno par les disques de DJ Shadow, la « star » de Mo'Wax. À l'époque, la sortie d'un disque français sur ce mythique label anglais est porteuse des rêves les plus fous et d'un grand espoir. (Schütz 2014, pos. 353)<sup>5</sup>

Folgt man von hier aus den internen Ausdifferenzierungen der elektronischen Musik in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre, so hilft der von Kodwo Eshun formulierte Gedanke zum Hiphop als „omnigenre“ auch bei einem besseren Verständnis dessen, was aus heutiger Sicht unter dem Etikett „La French Touch“ zusammengefasst wird, bei genauerer Betrachtung allerdings überhaupt nicht auf ein bestimmtes musikalisches Genre oder einen Sound reduziert werden kann. Klanglich und im Hinblick auf die Zuordnung findet man hier „klassischen“ Techno

---

<sup>3</sup> Der damalige A&R von Polydor Armand Thomassian meint dazu: „Ces trois-là avec Solaar, c'était la dream team absolue. Ils étaient en avance sur tout ce qui s'est fait après.“

„Die drei bildeten mit Solaar das absolute Dream Team. Sie waren allem voraus, was danach gemacht wurde.“ Soweit nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen französischer Zitate von mir.)

(<https://www.abcdrduson.com/special/mc-solaar-prose-combat/la-dream-team-absolue/>;

Ebenfalls sehr interessant zur Entstehung des heute als „Klassiker“ geltenden Albums *Prose Combat* ist an gleicher Stelle das Kapitel „Claude le Magnifique“ (<https://www.abcdrduson.com/special/mc-solaar-prose-combat/claude-le-magnifique/>). Die in ihren Ursprüngen sehr enge Verwebung von HipHop und elektronischer Musik in Frankreich steht hier nicht im Fokus, ist aber ein faszinierendes Kapitel in der Geschichte von Transfers und Begegnungen im Bereich der Popmusik quer durch Raum und Zeit.

Auch der hier gewählte Titel „*French house, French hype, French touch*“ ist im Rhythmus des ebenfalls auf diesem Album enthaltenen Tracks „A dix de mes disciples“ zu lesen, der das von BoomBass verantwortete Sample „black man, black heart, black soul“ aus „Done by the Forces of nature“ vom gleichnamigen Album (1989) der Jungle Brothers beinhaltet.

<sup>4</sup> Ebenfalls stark von Hiphop geprägt war The Mighty Bob, ein frühes Projekt des heute weltweit als Bob Sinclar bekannten EDM-Produzenten Christophe Le Friant und seines Partners Alain Hô (DJ Yellow), das auf deren gemeinsamen Label Yellow Productions vier EPs veröffentlichte.

<sup>5</sup> „La Funk Mob wird zu einem Vorbild für die Akteure der French Touch, die durch die Platten von DJ Shadow, dem 'Star' von Mo'Wax, vom Hip-Hop oder vom Jazz zum Techno gebracht wurden. Damals löste die Veröffentlichung einer französischen Platte auf diesem mythischen englischen Label die abgedrehtesten Träume und ungemaine Hoffnungen aus.“

(Laurent Garnier, den frühen St Germain), dem House und Soul verpflichtete Produktionen (Motorbass, Etienne de Crécy, La Funk Mob, Cassius), TripHop und Jazz (St Germain ab Mitte der 1990er) oder auch Easy Listening in der Traditionslinie des 1960er Easy Jazz und der Bossa Nova (Dimitri from Paris).

Die von James als „Versaille-Connection“ betitelte zweite Säule bezieht sich auf das Netzwerk junger MusikerInnen, die im vornehmen Pariser Vorort durch gemeinsame Schulzeit und Jugendbands im Bereich des Indie-Rock zusammenfinden und später in der elektronischen Musik eine tragende Rolle spielen:

[...] among others, Air, Super Discount, Bang Bang and of course Alex Gopher! Their stories would be intertwined with bands like Cosmo Vitelli, Mellow and Motorbass while their presence would occasionally seem to be as powerful as a secret lodge. This was the Versailles connection, where the old school tie network ran as deeply as the region's aristocratic roots. (James 2003, 214)

Auch Stéphane Jourdain listet eine beeindruckende Reihe von Akteuren auf, die sich aus Versailles kannten:

Car à Versailles, plusieurs futurs grands noms de la French Touch patinent les bancs du même bahut : le lycée Jules-Ferry. Au début des années 1990, on y retrouve Nicolas Godin et Jean-Benoît Dunckel (futurs Air), Marc Tessier du Cros, Étienne de Crécy, Alex Gopher, Arnaud Rebotini et Pierre-Michel Levallois. (Jourdain 2015, pos. 503)<sup>6</sup>

Sicherlich muss man diese Überhöhung von Versailles selbst schon als Teil einer Mythisierung popmusikalischer Ursprünge relativieren, gerade darin aber ist sie wiederum ein faszinierendes Beispiel für die Dynamik, die in der und um die French Touch herum festzustellen ist. Symbolisch kommt die aristokratische Zuschreibung „Versailles“ in der intensiven Arbeit an Image und Atmosphäre beim Duo Air zum Tragen, das mit seinem prägenden Einsatz analoger Instrumente – darunter auch klassischer Synthesizer – in Kombination mit digital erzeugten Beats einen ganz eigenen Sound mit großer Nähe zum ruhigen Synthiepop entwickelte: „[...] Air draw on the apparently real Paris as learned from textbooks, imagined via pen pals or romanticised through foreign exchanges. [...] Like Versailles itself, Air are the epitome of France through rose-coloured spectacles“ (James 2003, 232).

Als dritte Säule beschreibt James das Viertel Bastille als „goldenes Dreieck“, wo die anfangs noch überschaubare Techno-Szene sich in Plattenläden wie BPM und Rough Trade (Bertin 2020) und deren Umgebung traf. In zahlreichen Zeitzeugenberichten kann man Versuche nachlesen, diese Konvergenz aus Ort und Zeit zu rekonstruieren, wo und wann im intensiven Austausch neue Musik, neue Ideen und Projekte, Platten und Labels und flankierende Medien entstanden.

Le terme French Touch [...] fut repris à l'unisson par les médias européens pour qualifier l'avènement d'une nouvelle scène house parisienne : en réalité une bande de potes qui faisaient de la musique ensemble et se retrouvaient dans une boutique de disques de

---

<sup>6</sup> „Denn in Versailles drückten mehrere zukünftige große Namen der French Touch gemeinsam die Schulbank auf dem Lycée Jules-Ferry. Anfang der 1990er begegnet man dort Nicolas Godin und Jean-Benoît Dunckel (später Air), Marc Tessier du Cros, Étienne de Crécy, Alex Gopher, Arnaud Rebotini und Pierre-Michel Levallois.“

Bastille, Rough Trade, parmi lesquels Philippe Zdar, Alex Gopher, Thomas Bangalter, Boombass, Étienne de Crécy, Dimitri from Paris. (Garnier & Brun-Lambert 2013, 234)<sup>7</sup>

Die Anfänge der Szene sind unvermeidlich vom Klang- und Ideenimport geprägt, die Plattenläden fungieren hier als entscheidende Scharniere und Vermittler. Zu dieser Phase der historischen Genese und diskursiven Formierung französischer elektronischer Tanzmusik schreibt Philippe Birgy: „Early connoisseurs were highly conscious that the genre had not naturally developed on French soil but had been implanted there at a time when it had already reached an advanced state of development elsewhere“ (Birgy 2003, 230).<sup>8</sup>

### **„French Hype“: die Popmusik**

In der Popmusikhistorie gilt gemeinhin 1991 als „the year punk broke“, als mit Grunge das Idealbild eines neuen Undergrounds seinen internationalen Durchbruch erlebte, um kurz darauf vom Mainstream vereinnahmt zu werden.<sup>9</sup> Grunge selbst implodierte dann im April 1994 mit dem Selbstmord des Nirvana-Frontmans Kurt Cobain und nahm den gitarrenbasierten Rock für den Rest der Dekade aus dem Spiel um die Prägung und Deutungshoheit im Bereich der Popmusik. Bereits zwischen diesen beiden Daten, im Sommer 1993, beschrieb Jon Savage in seinem heute historischen Essay „Machine Soul“ den Beginn dieses tiefgreifenden Wandels:

Techno is everywhere in England this year. Beginning as a term applying to a specific form of dance music –the minimal, electronic cuts that Detroiters like Derrick May, Juan Atkins, and Kevin Saunderson were making in the mid '80s– techno has become a catchall pop buzzword: this year's grunge. When an unabashed Europop record like 2 Unlimited's "No Limit" –think Snap, think Black Box– blithely includes a rap that goes "Techno techno techno techno," you know that you're living within a major pop phenomenon. (Savage 1993)

In Frankreich folgen die entscheidenden Anfänge für das Heraustreten der elektronischen Musik aus ihren jeweiligen Untergrund-Szenen auf die große Bühne des Pop kurz danach: „Au cours du printemps 1994, la contre-utopie du grunge trouve son acmé tandis qu'une nouvelle vague musicale, à l'inspiration plus

---

<sup>7</sup> „Der Begriff French Touch wurde von den europäischen Medien flächendeckend aufgegriffen, um die Entstehung einer neuen House-Szene in Paris zu beschreiben. Im Grunde waren da ein paar Typen, die zusammen Musik machten und sich im Rough Trade, einem Plattenladen in Bastille, trafen. Dazu gehörten Philippe Zdar, Alex Gopher, Thomas Bangalter, Boombass, Étienne de Crécy, Dimitri from Paris.“

<sup>8</sup> Auch ein zentraler Einsatzbereich dieser neu entstehenden Musik – die illegalen Raves überall im ländlichen Frankreich – war stark von internationalen Entwicklungen initiiert worden, um dann eine eigene Ausgestaltung zu erfahren. Noch 2019 beschreibt Matthew Collin exemplarisch die französische Rave-Szene als Teil der britischen Traditionslinie: „The initial impetus [1993] came from Spiral Tribe, the militant sound-system crew who had left Britain for mainland Europe after being charged with 'conspiracy to cause a public nuisance' for allegedly organising the country's biggest and most notorious illegal party, a week-long gathering of more than 25,000 ravers at Castlemorton Common that sparked a nationwide moral panic in May 1992“ (Collin 2019, 241). Siehe dazu auch die Portraits von Spiral Tribe (Meunier 2020) und der französischen „free parties“ (Bresson 2020). Zum Übergang dieser Bewegung zu legalen Tanzveranstaltungen im urbanen Raum siehe Malkin (2015a).

<sup>9</sup> Geprägt wurde dieser Begriff durch den 1992 erschienenen Dokumentarfilm *The Year Punk Broke* von Dave Markey, der die von Nirvana supportete Europa-Tournee der Band Sonic Youth im Jahr 1991 festhält.

idéaliste, prend son élan...” (Leloup 2012, 13)<sup>10</sup>. Martin James sieht in dieser Entwicklung vor allem eine erfolgreiche Image- und Marketingkampagne, die nicht zuletzt von einer entscheidenden Neuerung in der europäischen Logistik profitierte:

And it was one press and promotions office that sold the hype to the editors – POP Promotions. They represented Motorbass, Dimitri from Paris (and the rest of Yellow Productions), Source Lab, Artefact, Pro-Zak Trax and Versatile among others.

Realising that most of their artists wouldn't get column inches alone the PR company started to sell Paris rather than the artists. The media bit and suddenly journalists were hopping the channel to check out this new scene. [...]

POP's work coincided with a major change in the transport system which would have an enormous impact on the lives of English and French youth: the Eurostar. (James 2003, 291)<sup>11</sup>

Techno-DJ und Produzent Laurent Garnier verkörperte bereits Jahre vor dem Start des Eurotunnels diese wichtige Verbindung zwischen Frankreich und Großbritannien, wo er Ende der 1980er Jahre mit der dort entstehenden Szene in Berührung kam, als DJ anfang und von wo er später regelmäßig die neuste Musik auf den Kontinent brachte.

1990 debütierte er mit Mix Master Doody (Ian Bland) als Produzent einer Maxi-Single mit dem programmatischen Titel „French Connection“, die 1991 als erste Publikation des neu gegründeten französischen Labels FNAC Dance Division zu einer EP erweitert wurde. 1993 folgte zusammen mit Eric Morand aka Shazz unter dem Projektnamen Choice die nicht weniger richtungsweisende EP *Paris*, u.a. mit dem heutigen Klassiker „Acid Eiffel“, der Garnier und FNAC Dance Division erste internationale Anerkennung einbrachte. Die gewählten Namen und Titel erweisen sich in ihrer Symbolträchtigkeit hier durchweg als treffend gewählt.

Die Gründung des Labels F Communications 1994 durch Garnier und Eric Morand brachte diese neue Phase im französischen Techno vollends ins Rollen. Mit dem zwischen Acid Jazz und Trip-Hop situierten Album *Boulevard* erzielte Ludovic Navarre aka St Germain Anfang 1995 den ersten internationalen Hit des jungen Labels. Auch 1994 erschien die erste Single von Daft Punk („The New Wave“) auf

---

<sup>10</sup> „Während des Frühlings 1994 erreicht die Gegenutopie des Grunge ihren Höhepunkt, während eine neue, von größerem Idealismus geprägte Musikwelle sich immer mehr aufbaute...“

<sup>11</sup> Immer wieder wird der Start des Eurostar im November jenes Jahres als äußerst bedeutungsvoll erwähnt, da er für Musikjournalisten, DJs und andere Branchenvertreter eine einfache und schnelle Verbindung zwischen Großbritannien und Frankreich schuf. Anregend ist die davon abweichende Perspektive, die Aurélien Bellanger in seinem Essay/Drama *Eurodance* mit der Eröffnung des Eurostar und des Tunnels unter dem Ärmelkanal formuliert. Er sieht ihn als unmittelbare Voraussetzung für die Entstehung des Genres Eurodance: „Le percement du tunnel est contemporain de l'invention, en Europe, d'une musique nouvelle. // Une musique destinée à accompagner le vertige lumineux de ses grandes autoroutes. // À magnifier la puissance inégalée de ses projets d'infrastructures. // Une musique aux rythmes blancs et simples, comme des camions dans la nuit, comme de lignes blanches réfléchissantes. // On nommera eurodance ce genre musical contemporain de l'Eurotunnel.“ („Mit dem Tunneldurchstich erlebt Europa die Erfindung eines neuen Musikgenres. // Einer Musik, die dafür gemacht ist, das Lichtgewitter der Autobahnen zu untermalen. // Die unvergleichliche Kraft der Infrastrukturprojekte zu verstärken. // Eine Musik mit weißen und simplen Rhythmen, wie die LKWs in der Nacht, wie die reflektierenden weißen Fahrbahnmarkierungen. // Man wird dieses den Eurotunnel begleitende musikalische Genre Eurodance nennen,“ Bellanger 2018, 41–42)

dem schottischen Kultlabel Soma Records (Jean-Yves Leloup 2012, 12) und markierte den Beginn einer einzigartigen Verwebung von Punk-Philosophie, klassischem Techno und House auf dem Weg zu einer erneuerten Popmusik.

C'est le moment : Daft Punk qui empile les maxis, Motorbass qui éclot enfin avec son Pansoul, Laurent Garnier qui voyage, la légende Tony Humphries qui décide d'installer un morceau de St Germain dans une playlist, les magazines anglais qui se mettent à aimer les grenouilles. (Malkin 2015b, 111)<sup>12</sup>

Sehr früh schon erkannte auch die Politik das repräsentative Potential dieser neuen Musik für die französische Kultur auf internationaler Bühne. 1993 griff der französische Staat aktiv und gezielt in die Wahrnehmung und Zirkulation französischer Popmusik ein und gründete das Bureau Export de la Musique Française. Die Auslandsverkaufszahlen stiegen von 1,55 Mio. Einheiten 1992 auf 39 Mio. im Jahr 2000 (Tinker 2003, 90), was 1997 von der Initiative der damaligen Kulturministerin Catherine Trautmann ergänzt wurde, ganz explizit das Genre „Techno“ zu fördern (Looseley 2003, 37). Eine weitere Eigenheit der französischen House-Szene ist der frühe Schulterschluss mit in Paris ansässigen Modehäusern; hier wirkte vor allem Dimitri (später „Dimitri from Paris“) als Wegbereiter, der schon früh für Hermès, Fendi oder Chanel die Musik für deren Modenschauen zusammenstellte (Malkin 2015b, 109-110).

Popmusikalisch bzw. musikvertriebstechnisch erreichte diese Entwicklung 1995/96 ihre erste Konsolidierung anhand der dann einsetzenden Bilanzierung und Archivierung in der Form von nicht weniger als fünf Kompilationen zum als „französisch“ etikettierten Hype: allen voran *Source Lab* auf Source (1995) und *Source Lab 2* (1996) bei Gyroscope Records, dann *Future Sounds of Paris* auf Ultra Records, *Art of France* auf Level 2 und *The French House Fever* auf BMG France (alle 1996).<sup>13</sup>

1998 schließlich trat die elektronische Musik aus Frankreich endgültig ihren Siegeszug um die Welt an. Auf der Winter Music Conference im März 1998 in Miami vertrat eine prominent besetzte französische Delegation die „French Touch“ auf dem US-Markt (Guéna & Jahn 2022, pos. 1785), im Juni integrierte die Veranstaltungsfirma ECA2 bei der Eröffnungszeremonie zur Fußball-Weltmeisterschaft in Paris selbst produzierten Trance-Techno. Im selben Jahr untermalte Mr Oizo mit „Flat beat“ einen Werbespot von Levi's<sup>14</sup>, Air mit „La femme d'argent“ eine US-

---

<sup>12</sup> „Das ist der Moment: Daft Punk haut Maxis raus, Motorbass debütiert mit Pansoul, Laurent Garnier ist immer unterwegs, der legendäre Tony Humphries setzt einen Track von St Germain auf seine Playlist, die englischen Zeitschriften entdecken ihre Liebe für die Froschfresser.“

<sup>13</sup> Diese Kompilationen wirken als repräsentativ intendierte Momentaufnahmen der sie hervorbringenden Szene und bilden in ihrer Gesamtheit innerhalb eines sehr knappen Zeitraums einen interessanten Schlüsselmoment. Neben einigen vom Lauf der Zeit überholten Beiträgen finden sich auf diesen Zusammenstellungen im Grunde alle entscheidenden Akteure jener Phase. *Source Lab* enthält u.a. Tracks von La Funk Mob, Air, Motorbass, DJ Cam, La Chatte Rouge und The Mighty Bob; *Source Lab 2* von Bang Bang, Étienne de Crécy (als Minos Pour Main Basse [Sur La Ville]), Daft Punk, Dimitri from Paris, Alex Gopher und Air; *Future Sounds of Paris* von Motorbass, Dimitri from Paris, Bob Sinclar; *Art of France* von David Guetta, Shazz, Motorbass, St Germain, Dimitri from Paris, Choice, Laurent Garnier, Daft Punk und Malou le Malin; *The French House Fever* schließlich von Étienne de Crécy, Alex Gopher und Motorbass.

<sup>14</sup> <https://www.theguardian.com/media-network/2016/mar/31/levis-flat-eric-advert-puppet>

Kampagne von L'Oréal<sup>15</sup>, und das Duo komponierte ebenfalls den Soundtrack für Sofia Coppolas Spielfilm *The Virgin Suicides*. Daft Punk ihrerseits produzierten mit dem japanischen Anime-Künstler Matsumoto Leiji einen Hybrid aus Musikzeichentrickfilm und Mega-Musikvideo (*Interstella 5555 – The Story of the Secret Star System*), mit seinem Nebenprojekt Stardust veröffentlichte Thomas Bangalter im Juli dessen einzigen Song „Music sounds better with you“, der umgehend zu einem Welterfolg und Inbegriff der „French Touch“ wurde. Im September schließlich zog auf Initiative des früheren Kulturministers Jack Lang die erste *Techno-Parade* durch Paris (Bernier 2020), und die französische Hauptstadt wurde endlich zum „épi-centre de la dance music mondiale“ (Jourdain 2015, pos.1425). Damit erlebte Frankreich einen historischen Moment, in dem sich vieles verbindet, was repräsentativ für die Stimmung der späten 1990er Jahre steht:

Le grunge de Seattle a explosé avec la rage atomique du « Smells Like Teen Spirit » de Nirvana, la French Touch avec le jouissif « Music Sounds Better With You ». [...] 12 juillet 1998, Zidane catapulte deux têtes ovniesques dans les filets brésiliens du Stade de France. La France est championne du monde de football, la croissance est historiquement vigoureuse, les députés socialistes annoncent la création du PACS (Pacte Civil de Solidarité), on peut téléphoner en marchant dans la rue, les start-up fleurissent dans les grandes villes... Il faut bien fêter ça ! (Jourdain 2015, pos. 1248)<sup>16</sup>

### Mehr als nur Musik: Sound & Vision

Es wird häufig angemerkt, dass das größte Hindernis für einen dauerhaften internationalen Erfolg und Einfluss französischer Popmusik die Sprache sei und dass ein entscheidender Faktor für den Welterfolg der elektronischen Musik der 1990er Jahre genau der Wegfall dieses „Sprachproblems“ gewesen sei, wie auch Stéphane Jourdain in Erinnerung ruft: „« Chantez en français. » Avec la musique électronique, plus de paroles, plus de problème. En plus, pas besoin d'être musicien pour utiliser un sampler. Il suffit d'avoir une bonne oreille et... de l'inspiration“ (Jourdain 2015, pos. 1152).<sup>17</sup>

Geht man von einem vergleichbaren Innovationsgrad und ähnlicher musikalischer Qualität bei elektronischer Musik und Hip-hop in Frankreich aus und vergleicht die Entwicklung beider Genres, so kann man bestätigende Indizien für diese These finden. Kehrt man die Perspektive um, so fällt ebenfalls auf, dass während der Erfolgswelle der „French Touch“ die wenigen mit Text versehenen Stücke durchgehend auf Englisch gehalten sind (Tinker 2003, 90). So fehlt bei der ersten

---

<sup>15</sup> Für einen Fernsehspot mit Andie MacDowell für das „Visible Lift Makeup“ (<https://youtu.be/SDFiscU8H2Q>).

<sup>16</sup> „Der Grunge aus Seattle setzte mit Nirvanas 'Smells like teen spirit' die Gewalt einer Atombombe frei, die French Touch präsentierte das verspielte 'Music Sounds Better With You'. [...] Am 12. Juli 1998 versenkte Zidane im Stade de France zwei Kopfbälle vom anderen Stern im brasilianischen Tor. Frankreich ist Fußball-Weltmeister, das Wachstum erreicht historische Ausmaße, die sozialistischen Abgeordneten verabschieden den Vertrag über eine eingetragene Lebensgemeinschaft PACS, man kann beim Laufen telefonieren, in den großen Städten schießen die Start-Ups aus dem Boden... Das muss man wirklich feiern!“

<sup>17</sup> „'Singt auf Französisch'. In der elektronischen Musik gibt es keine Worte mehr, also auch keine Probleme mehr. Außerdem braucht man keine Musiker, um einen Sampler zu bedienen. Man braucht nur ein gutes Gehör und ... Inspiration.“

nachhaltigen Präsenz französischer Popmusik auf der globalen Bühne ausgerechnet die französische Sprache als deren verbales Ausdrucksmittel.

Darauf ist zurückzuführen, dass auch die politische Unterstützung für den Erfolgsgang der elektronischen Musik in den späten 1990er Jahren in eine widersprüchliche Situation führte. Denn die Politik einer französischen kulturellen Einzigartigkeit ist traditionell an die französische Sprache gebunden und auf ihr begründet, ein Grundlogik, die von der „sprachlosen“ oder bewusst auf Englisch gesungenen Musik der „French Touch“ unterlaufen wurde (Looseley 2003, 37).<sup>18</sup>

But here, unfortunately, the cultural exception surely gets itself into a tangle. For French techno has largely been instrumental and performed by DJs or groups sporting very un-French names like Daft Punk and MotorBass, or non-specific ones like Air or Modjo. The French language, therefore, that authentic stamp of French exceptionalism, is virtually absent. Commercially successful bands like Daft Punk are thus free-floating in the great global marketplace. (Looseley 2003, 39)<sup>19</sup>

Wie schon zuvor angemerkt, lässt sich die unter dem Etikett des „French Hype“ oder „French Touch“ zusammengefasste Musikproduktion allerdings nicht auf ein Genre und schon gar nicht auf einen bestimmten Sound reduzieren. Der britische Popmusik-Experte Simon Reynolds fokussiert sich dennoch auf ein Subgenre dieser Gemengelage und sieht eine entscheidende Charakteristik für „French House“ in einem bestimmten elektronischen Klangfilter, der dann auch zur Bezeichnung „filtered house“ geführt habe:

[...] ‘Musique’, a loop-da-looping disco cut-up that preciously featured a technique known as the ‘low-pass filter sweep’, an effect that makes riffs or vocal samples seem like they’re receding tantalizingly into the background before surging back in full ecstatic force.

---

<sup>18</sup> Inmitten dieser Fülle an englischen Namen, Titeln und Texten finden sich allerdings sehr bewusst gesetzte – teils selbstironisch, teils zweideutig wirkende – Einsprengsel auf Französisch. Ganz sparsam und nur andeutungsweise auf dem ersten Album *Homework* (1997) von Daft Punk mit dem Track „Daftendirekt“, etwas mehr auf *Pansoul* von Motorbass (1996) mit „Les Ondes“ und „Pariscyde“ oder auf *1999* (1999) von Cassius mit „La mouche“ und „Club soixante quinze“. Französische Titel finden sich dagegen flächendeckend auf *Super Discount* (1996) von Étienne de Crécy u.a. mit „Le patron est devenu fou“ und „Tout doit disparaître“ (beide unter dem sperrigen Pseudonym Minos pour main basse [sur la ville]), „Prix choc“ oder „Affaires à faire“ (La chatte rouge) und „Destockage massif“ (Alex Gopher). Wiederum weniger massiv, dafür strategisch bei Air, die der EP mit ihren frühen Maxis – u.a. mit „Les professionnels“, „J’ai dormi sous l’eau“ und „Le soleil est près de moi“ (inkl. gleichlautender Gesangszeile) – den Titel *Premiers symptômes* (1997) geben, dann ihr Debut-Album mit dem Zusatz „French band“ versehen und Titel aufführen wie „La femme d’argent“, „Ce matin là“, „New Start in the Sky (Chanson pour Solal)“ oder „Le voyage de Pénélope“, und den englisch betitelten Hit „Sexy Boy“ mit französischem Text singen lassen.

<sup>19</sup> Diese Logik bestätigt einerseits den von Diederichsen beschriebenen popmusikalischen Charakter von Techno: „[...] Techno ist ja Pop-Musik in einem ganz starken Sinne, also eine Musik, die mit der Möglichkeit eines genauen Äquivalents zwischen einem musikalischen Signifikanten (einem bestimmten Sound) und einer verabredeten sozialen Bedeutung (Sound als Totem desjenigen subkulturellen Stammes, der sich auf diesen zu beziehen bereit ist) arbeitet.“ (Diederichsen 2014, 95). Zugleich läuft sie aber seinen Überlegungen zur „Sprachlosigkeit“ der elektronischen Musik zuwider, da im Falle der „French Touch“ eine außerordentliche Fülle und Intensität an Diskurs *über* sie entstand, ja der eigentliche Hype nicht aus der Musik selbst heraus, sondern aus dem Sprechen über sie erst Fahrt aufnahm: „Diese Zeichenhaftigkeit hat sie aber ganz aus der Umgebung sprachlicher, vermittelnder Intertexte (Songtexte, Persönlichkeit des Pop-Stars etc.) abgezogen und an eine einerseits sehr physische und nur mit klanglichen (und begrenzt visuellen) Zeichen arbeitende Form übergeben – bei der es sogar eine gewisse Ethik gibt, sich sprachlicher Konkretisierung zu enthalten und die tribalistische Ehre gerade darauf zu errichten, dass man den sozialen und kommunitären Wert eines Klanges als Eingeweihter ohne sprachliche Hilfsmittel erkennt.“ (Diederichsen 2014, 95)



Sounding like a cross between panning and phasing, the low-pass filter sweep combines a spangly, spectral unearthliness with a teasing, suppressed-sounding quality. A fabulously effective trigger for the E-rush, filter FX soon became the basis of an entire genre. (Reynolds 2012, 491–492)

Ungeachtet dessen, dass mehrere klangliche wie atmosphärische Elemente hier zum Tragen kommen – denn es ist nicht nur ein Sound oder ein bestimmtes Bündel an Soundeigenschaften, die die französische elektronische Musik charakterisieren –, ist Simon Reynolds Überlegung sehr anregend.<sup>20</sup> Das Etikett „French“ verbindet äußerst verschiedene Produkte und bringt sie mehr oder weniger schlüssig auf einen Nenner, in welchem der Herkunftsort in eins fällt mit einer freischwebenden Vorstellung – einem Image – davon. So verdichtet sich der „French Hype“ zum „French Touch“ und weitet in gleichem Maße seine Bedeutungsräume aus. Diese Entwicklung wird stark visuell getragen, ganz im Sinne Kodwo Eshuns als „Phono-fiction“ durch „Paratexte“ der Schallplatte oder CD:

Sonic Fiction is the packaging which works by sensation transference from outside to inside. The front sleeve, the back sleeve, the gatefold, the inside of the gatefold, the record sleeve itself, the label, the cd cover, sleevenotes, the cd itself; all these are surfaces for concepts, texture-platforms for PhonoFictions. (Eshun 1998, 121)

Ein zentrales Merkmal der elektronischen Musik in Frankreich ist in der Tat die rasche Abkehr vom ästhetischen Kanon des Techno, der ohne Cover und mit „white labels“ arbeitet. Die Gestaltung der französischen Plattencover wird schnell zu einem Markenzeichen, sei es in der außergewöhnlichen und detaillierten grafischen Gestaltung, sei es im Heraustreten aus dem Dogma der Anonymität der Künstler. Einen guten ersten Überblick dazu liefert Amélie Gastaut (2012), die darauf hinweist, dass trotz ihrer internen Heterogenität die Ikonographie von GarfikerInnen wie Geneviève Gauckler (bei F Com, vgl. Carretier 2020) oder Alexandre Courtès für Label wie Source oder Virgin (Cassius, Motorbass, La Funk Mob, Air) ähnlich prägend ist wie seinerzeit bei den Covern von Reid Miles für Blue Note oder William Claxton für Pacific Jazz (Gastaut 2012, 44).

Auch Laurent Garnier berichtet in seiner Autobiographie von der bewussten Wende zum traditionellen Marketing bei den Pionierprojekten von FNAC Dance Division und dann beim eignen Label F Com:

L’anonymat était même une des composantes essentielles de la musique électronique. [...] Éric Morand était au contraire convaincu que la meilleure façon de toucher le public était de donner un visage à cette musique. Il décida d’adopter les méthodes de promotion d’une maison de disques traditionnelle : photos de presse, biographie des artistes, design soigné

---

<sup>20</sup> Reynolds entwickelt sie ausgehend von Brian Enos Begriff des „Scenius“, um damit die Zirkulation bestimmter Sounds in der elektronischen Tanzmusik zu erklären: „Brian Eno has dubbed this syndrome ‘scenius’, punning on the words ‘scene’ and ‘genius’. [...] And he called for a more depersonalized notion of creativity influenced by cybernetic theory, ideas of self-organizing systems and feedback loops. Another way of conceptualizing ‘scenius’ is in terms of biogenetics or virology, metaphors of mutation or cultural viruses (memes). Like a successful gene characteristic, electronic dance innovations achieve their highest success by becoming clichés: sound so good that nobody can resist using them.“ (Reynolds 2009, 321)

des pochettes, etc. À l'extrême opposé des canons de discrétion de la culture techno, Fnac Dance Division misait sur la visibilité. (Garnier & Brun-Lambert 2013, 125)<sup>21, 22</sup>

Auch Air betreten die internationale Bühne mit einer konsistent durchkonzipierten Bildsprache: Die Cover des Debut-Albums *Moon Safari* und der daraus ausgekoppelten Singles „Sexy Boy“, „Kelly watch the stars“, „All I need“, die wiederum dazu gedrehten Videoclips – alles wird einheitlich von Mike Mills gestaltet und ergibt in der Summe ein Ergebnis, das als „pop, chic, ludique, onirique, épuisée“<sup>23</sup> (Demir 2012b) bezeichnet werden kann.

Musikvideos waren auch bei Daft Punk von Anfang an sehr wichtig und verbinden sich mit der vorausschauenden Ausgestaltung jedes noch so kleinen Details in der Sichtbarkeit des Duos sowie mit dem Verbergen der persönlichen Identität der Musiker als politische und ethische Geste. Die ersten Videos zu „Da Funk“, „Revolution 909“, „Burnin“ und allen voran „Around the World“ genießen bis heute Kultstatus (Daft Punk 2000). Mit *Interstella 5555* (2003) wenden sie sich gegen die Gesetze des *Mainstream* und Major-Business, und noch weiter weg von Videos als Musikmarketing (sowie auch im Sinne der Selbstmythisierung) reicht dann *Electroma* (2006) (Demir 2012a). Beide Projekte verbindet, dass sie die Grenzen und Dimensionen des klassischen Musikvideos für einen Song sprengen und einmal zum Musikvideoanime werden, im anderen Fall zum Kunstfilm mit minimal eingesetzter Musik.

Image-Arbeit und Bedeutungsverdichtung erfolgen bei Daft Punk mit einer außergewöhnlichen Intensität und sehr bewusst. Der von Thomas Bangalter entworfene Schriftzug des Bandnamens besteht seit der ersten Maxi und füllt ohne weitere visuelle Bedeutungsträger die Covers aller Studio- und Live-Alben des Duos, wird aber auch auf Bomberjacken, Lederjacken und sogar Rennanzüge<sup>24</sup> gestickt und führt damit eine Idee fort, die man ursprünglich beim Label F Com initiierte, als man

---

<sup>21</sup> „Die Anonymität war in der Tat ein wesentlicher Bestandteil der elektronischen Musik. [...] Éric Morand dagegen war davon überzeugt, dass man das Publikum am besten erreichte, wenn man dieser Musik ein Gesicht gab. So übernahm er die Promo-Methoden der traditionellen Plattenfirmen: Pressefotos, Künstlerbiografien, ausgesuchtes Coverdesign usw. Ganz entgegen der in der Technokultur hochgehaltenen Diskretion setzte Fnac Dance Division auf Sichtbarkeit.“

<sup>22</sup> Ähnlich rekonstruiert Garnier den Schritt, die Cover seiner Alben und Maxis mit seinem Gesicht zu versehen: „J'ai commencé à réfléchir aux visuels qui allaient accompagner l'album [« 30 » (1997)] : je voulais qu'ils soient à l'opposé des clichés de l'imagerie techno (images fractales, couleurs psychédéliques, esthétique numérique). Avec Éric [Morand, F Com], on rencontra le plasticien Marc Anselmi. Il proposa un graphisme sobre, en bichromie, mon regard apparaissant dans des griffures qui semblaient déchirer la pochette.“ (Garnier & Brun-Lambert 2013, 230 – „Ich begann über die visuelle Gestaltung des Albums [30 (1997)] nachzudenken: ich wollte konträr anderes zu den Klischeebildern des Techno (Fraktale, psychedelische Farben, Computerästhetik). Éric [Morand, F Com] und ich trafen den plastischen Künstler Marc Anselmi, der nüchterne, zweifarbige Grafiken vorschlug, meine Augen sind in Rissen sichtbar, die sich scheinbar über das Cover ziehen.“)

<sup>23</sup> „poppig, chic, verspielt, träumerisch, voll ausgeschöpft“

<sup>24</sup> Anlässlich des Großen Preises von Monaco in der Formel 1 traten Daft Punk 2013 als Sponsoren des Lotus-Teams auf und ließen die beiden Boliden von Kimi Räikkönen und Romain Grosjean mit visuellen Banelementen (den Roboterhelmen und dem Band-Schriftzug) versehen. Das Duo selbst war ebenfalls anwesend und trug eigens angefertigte Rennanzüge mit dem Bandschriftzug auf dem Rücken.

Blousons auf dem Rücken mit der Selbstzuschreibung eines vorgeblichen „French Touch“ versah:

On voyait enfin des oreilles se tourner vers la house française. Subitement approché par les labels et médias étrangers et conscient qu'il fallait profiter de ce brusque intérêt pour marquer notre différence, Fnac Dance Division fit fabriquer une série de blousons arborant le slogan : « We give a french touch to house. » (Garnier / Brun-Lambert 2013, 128)<sup>25</sup>

Daft Punk verfolgen seit Beginn ihrer Karriere sehr konzentriert den Weg der Mythisierung und symbolischen Aufladung. Mit dieser Radikalität bilden sie auch die Extremausformung dessen, wofür das Etikett „French Touch“ steht und wie es international wahrgenommen wird, auch wenn sich Daft Punk im gleichen Maße schon längst aus dem Geltungsbereich des Begriffs herausgelöst und die Sphären allgemeiner Popmusik besetzt haben. Aufgrund dieser Qualität „überstehen“ sie auch unbeschadet den Niedergang des French Hype um die Jahrtausendwende und werden zu vollkommen autonomen Popstars:

Quand la croisière coule, le vaisseau des Daft Punk, lui, continue de flotter haut dans le ciel. À rebours d'une touche française qui se meurt, il semble que l'on n'ait jamais autant blasonné l'image des deux casques sur les murs des continents. Daft Punk : la musique de l'an 2000. (Malkin 2015b, 269)<sup>26</sup>

### **La „French Touch“**

Ergänzend zu den hier bereits angeführten und kommentierten Definitionen der „French Touch“ gibt es weitere Hypothesen, wie sich dieser Begriff im Diskurs zur französischen elektronischen Musik etablierte und solche Wirkmacht entwickelte. In der Bandbiographie zu Daft Punk schlagen Camille und Michel Goujon z.B. vor:

Quant à l'appellation « French touch », s'il y a débat sur sa paternité, on peut relever qu'elle apparaît pour la première fois voilà un peu plus de trente ans, en juin 1987, lorsque le photographe Jean-Claude Lagrèze crée au Palace les « soirées French touch » pour permettre au public parisien de découvrir la musique house tendance française. (Goujon & Goujon, 2020, pos. 1398)<sup>27</sup>

Stephanie Schütz ihrerseits betont nochmals den Marketing-Charakter des Begriffs und das Fehlen einer substantziellen Rückbindung an die tatsächliche Musik:

---

<sup>25</sup> „Endlich wurde man auf französische House-Musik aufmerksam. Fnac Dance Division sah sich plötzlich von Medien und Labels aus dem Ausland umringt und wusste, dass man dieses unvermittelte Interesse ausnutzen musste, um das zu markieren, was uns besonders machte. Also ließ man Jacken mit dem Slogan 'We give a french touch to house' auf dem Rücken anfertigen“ Vorbild hierfür war sicherlich das Techno-Kollektiv Underground Resistance aus Detroit, dessen Kapuzenpullis mit dem UR-Logo und dem Motto „Music for those who know“ schon Anfang der 1990er Jahre Kultstatus besaßen (vgl. Malkin 2015b, 50-51, wo allerdings das Motto falsch wiedergegeben wird).

<sup>26</sup> „Während das Kreuzfahrtschiff untergeht, schwebt das Schiff von Daft Punk weiter hoch oben am Himmel. Ganz anders als eine dahinsiechende French Touch prangt das Bild der beiden Helme mehr denn je zuvor auf den Wänden des Kontinents. Daft Punk: die Musik des Jahres 2000.“

<sup>27</sup> „Die Entstehung des Begriffs 'French touch' ist umstritten, man kann aber davon ausgehen, dass er zum ersten Mal vor etwas über dreißig Jahren auftrat, als im Juni 1987 der Fotograf Jean-Claude Lagrèze im Palace die 'soirées French touch' veranstaltete, um dem Pariser Publikum die House-Musik französischer Prägung näherzubringen.“

Concept vide pour journalistes fatigués ou véritable mouvement ? Sans doute un peu des deux. [...] Mais on trouve aussi dans les articles des expressions aussi kitsch que « french disco », « Paris beat », « french hype » ou même « baguette beat » (dans le *Melody Maker*, qui n'est pas à un effet comique près). (Schütz 2014, pos. 117).<sup>28</sup>

Jean-Yves Leloup referiert in ähnlicher Weise und zitiert u.a. Pedro Winter (den ersten Manager von Daft Punk und Gründer des Labels Ed Banger), der 1997 in der Zeitschrift *Muzik* den Begriff für ein Portrait dieser neuen Szene erinnert (Leloup 2012, 11), ohne das bestätigen zu können. Schon 1996 habe Martin James – der Pionier in der Dokumentation des Themas – im *Melody Maker* den Begriff im Zusammenhang mit der ersten Single aus Étienne de Crécys *Super Discount* verwendet (ebda.). James selbst will das allerdings nicht als erste Verwendung gelten lassen:

[...] Martin James déclare avoir « probablement utilisé ce terme auparavant dans le magazine *Generator*, dans un texte consacré aux productions de The Mighty Bop, et sans doute à la même époque dans le mensuel *Muzik* ». « Mais, ajoute-il, que je sois véritablement le premier à avoir utilisé un tel terme reste encore à prouver. De manière plus générale, je pense que le concept de French Touch était dans l'air [...] ». » (Leloup 2012, 11)<sup>29</sup>

Außerdem sei in den ersten Jahren (1995-97) der Begriff des „French Hype“ viel verbreiteter gewesen. Das ergibt aus der hier eingenommenen Perspektive ebenfalls Sinn, da auf den im Bereich Marketing und Kommerz zu situierenden „Hype“ dann über die Zuweisung und Entwicklung von Inhalten und Bedeutungen erst ein substanzieller „French Touch“ entstehen konnte. Bemerkenswert ist dahingehend bereits der erste Schritt, den Leloup festhält, wenn aus der internationalen, vor allem britischen Anerkennung für die heimische Szene elektronischer Tanzmusik ein in anderen Feldern für Frankreich so selbstverständliche Berufung zum Universellen – allerdings ohne Anspruch auf eine „exception culturelle française“ – wird: „Cependant, selon nous, de façon plus profonde, l'émergence de la French Touch constitue le signe, ou le symbole, de l'éveil d'une scène électronique globale, face à l'ancienne hégémonie de la culture pop anglo-saxonne.“ (Leloup 2012, 11)<sup>30</sup>

Der allgemeine Tenor in Zeitzeugnissen und Analysen ist der Hinweis auf die unaufhaltsame Macht des erfolgreichen Marketingbegriffs, der in gewisser Weise eine Eigendynamik entwickelt. Laurent Garnier macht diese in seiner Autobiografie sehr anschaulich, ohne die Marketing-Dimension rein negativ wahrzunehmen:

---

<sup>28</sup> „Handelt es sich um einen von ideenlosen Journalisten ausgehöhlten Begriff oder um eine echte Bewegung? Sicher etwas von beidem. [...] Doch man stößt in den Artikeln auch auf so kitschige Ausdrücke wie 'french disco', 'Paris beat', 'french hype' oder sogar 'baguette beat' (im *Melody Maker*, ganz ohne humoristische Absichten).“

<sup>29</sup> „[...] Martin James meint, er habe 'den Begriff möglicherweise schon in der Zeitschrift *Generator* verwendet, in einem Text über die Musik von The Mighty Bop, und ganz sicher zur selben Zeit in der Monatszeitschrift *Muzik*'. Doch er fügt auch hinzu, dass 'erst noch bewiesen werden müsste, dass wirklich ich den Begriff als erster benutzt habe. Ganz allgemein denke ich, dass der Begriff French Touch einfach in der Luft lag [...]'.“

<sup>30</sup> „Für uns bildet die Entstehung der French Touch folglich auf tiefgreifende Weise das Zeichen oder das Symbol für die Geburt einer globalen elektronischen Szene, die sich der althergebrachten angelsächsischen Hegemonie in der Popkultur entgegenstellt.“

Mais c'est avec des productions françaises que la scène house et techno allait réellement s'imposer en France. A ce raz de marée on donna un nom, ressortant une vieille étiquette des placards : la French Touch.

[...] Au début, l'appellation French Touch désignait un son : une house filtrée louchant sur le disco et la ghetto house. [...] Mais rapidement, tout artiste house parisien allait se voir estampillé « French Touch ». (Garnier & Brun-Lambert 2013, 234)<sup>31</sup>

Und Raphaël Malkin schließlich resümiert für Juli 1999 die Formelhaftigkeit des Etiketts:

La touche française, n'est plus une niche, c'est une recette, une formule que des laborantins s'appliquent à calibrer sur ordre express des industriels du disque compact pour ensuite être sillonné à la chaîne. Un zeste tech, un filtre savamment manié, quelques voix ressuscitées et le tampon d'une Tour Eiffel suffisent à toucher le portefeuille de l'auditeur. (Malkin 2015b, 203)<sup>32</sup>

### **Ein moderner Mythos**

Auf vollkommen eigenen Wegen entwickelt Diedrich Diederichsen in seiner Studie zur Popmusik der 1980er Jahre einen sehr spannenden Gedanken zu Mythisierung. Darin fächert er auf, in welchen Schritten Woodstock zum „Kern des Mythos der Sixties“ wurde, auch hier vor allem aufgrund von Kräften und Entwicklungen außerhalb der eigentlichen Musik. Entgegen der Lesart einer reinen Marketing-Strategie versteht er diesen Vorgang aber als „produktives Missverständnis“, in dem das Festival zum Film plus Soundtracks wird, der Film zum Mythos, und dieser zum noch spezielleren Mythos einer Nation: „Vorgang wird zum Ereignis, Ereignis wird zum Text, Text wird zum Mythos [...]“ (Diederichsen 2018, 185-187), und das ohne, dass es von jemandem intendiert oder geplant gewesen wäre.

Das ist zugestandenermaßen eine andere Art von modernem Mythos als der berühmte, den Roland Barthes 1957 als „système sémiologique second“ (Barthes 2005, 218) und als Resultat von Bedeutungs- und Zuschreibungsprozessen beschrieben hat:

[L]e mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la « nature » des choses.

Cette parole est un message. Elle peut donc être bien autre chose qu'orale ; elle peut être formée d'écritures ou de représentations : le discours écrit, mais aussi la photographie, le

---

<sup>31</sup> „Erst mit den französischen Produktionen setzt sich die House- und Techno-Szene in Frankreich wirklich durch. Dieser Welle verpasst man ein altes Etikett aus der Mottenkiste: French Touch.

[...] Anfänglich bezeichnete der Name French Touch einen Sound: eine Art Filtered House mit Anleihen bei Disco und Ghetto House. [...] Doch schon bald wurde jeder House-Act in Paris mit dem Stempel 'French Touch' versehen.“

<sup>32</sup> „Die French Touch ist nur eine Nische, ein Rezept, eine Formel, mit der man im Labor die schnell produzierten CDs industriell kalibriert, um sie anschließend in die Verwertungskette einzuspeisen. Ein Hauch Techno, ein gekonnt eingesetzter Filter, Stimmen aus der Konserve und ein aufgedruckter Eiffelturm, das reicht, um den Kunden das Geld aus der Tasche zu ziehen.“

cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité, tout cela peut servir de support à la parole mythique. (Barthes 2005, 212–213)<sup>33</sup>

Barthes kann zur Reflexion über die elektronische Tanzmusik nicht direkt beitragen, doch lässt sich die Analogie zwischen der Mythisierung Woodstocks in der Popkultur bei Diederichsen und der semiologischen Mythisierung der Alltagskultur bei Barthes gut nutzen. Rein assoziativ lässt sich z.B. bei Barthes nachlesen, wie die Tour de France als moderner Mythos, ja sogar als „absoluter Mythos“ der französischen Nation wirkt („Le Tour de France comme épopée“, Barthes 2005, 120-132): „Je crois que le Tour est le meilleur exemple que nous ayons jamais rencontré d’un mythe total, donc ambigu ; le Tour est à la fois un mythe d’expression et un mythe de projection, réaliste et utopique tout en même temps.“ (Barthes 2005, 129)<sup>34, 35</sup>

Betrachtet man die Entwicklung der französischen elektronischen Musik, so wirkt dort – wie Philippe Birgy feststellt – bereits in der Entstehung und Konsolidierung des Begriffs „French House“ eine von außen auf „das Französische“ projizierte Mythenbildung:

What is striking in all these evocations of France is that they are neither realistic nor documentary reflections but rather images of the country as perceived and reinvented by foreigners, with its reductions and clichés. They are mythologies of France in foreign consciousness [...]. (Birgy 2003, 234)

Der Barthes’sche Mythos der elektronischen Musik der 1990er Jahre entsteht durch eine Vereinnahmung bereits bestehender moderner Mythen der französischen Alltagskultur und verdichtet sich anhand deren externer Wahrnehmung. Heute ist es nun möglich, dass anhand einzelner „Aussagen“ dieser Mythos aufgerufen und zum Wirken gebracht wird. Ein Großteil der referierten Namen, Titel, Cover, Videostills und Soundschnipsel besitzen genau diese Eigenschaft und weisen in diesem Sinne jeweils auch weit über das Etikett „French Touch“ hinaus, rufen den gesamten Komplex eines musikalischen Aufbruchs und seiner Strahlkraft im Bereich von Popmusik und Popkultur auf.

Einer anderen Spur folgen Camille und Michel Goujon in ihrer Bandbiografie von Daft Punk, wenn Sie fragen: „Les Daft Punk seraient-ils barthiens dans leur désir et

---

<sup>33</sup> „[D]er Mythos ist eine von der Geschichte gewählte Aussage; aus der ‚Natur‘ der Dinge vermöchte er nicht hervorzugehen.

<sup>34</sup> Diese Aussage ist eine Botschaft. Sie kann deshalb sehr wohl auch anders als mündlich sein, sie kann aus Geschriebenem oder aus Darstellungen bestehen. Der geschriebene Diskurs, der Sport, aber auch die Photographie, der Film, die Reportage, Schauspiele und Reklame, all das kann Träger der mythischen Aussage sein.“ (Barthes 1964, 86)

<sup>35</sup> „Ich glaube, die Tour ist das beste vorstellbare Beispiel für einen totalen und daher zweideutigen Mythos; die Tour ist zugleich ein Mythos der Aussage und ein Mythos der Projektion, zugleich realistisch und utopisch.“ (Ausgerechnet dieses Kapitel wurde in der deutschen Übersetzung der „Mythensammlung“ ausgelassen.)

<sup>36</sup> Genau auf diesen mythischen Charakter der Tour reagieren die Düsseldorfer Elektronik-Pioniere Kraftwerk, als sie 1983 – zum achtzigsten Jahrestag des Wettbewerbs – die Single „Tour de France“ veröffentlichen, deren Cover ebenfalls als „parole mythique“ funktioniert und umgehend „verständlich“ ist. 2002 folgt dann am Vorabend der einhundertsten Auflage der „Tour“ ein ganzes Album (inkl. einer Neuaufnahme der Originalsingle und mit einem nur leicht überarbeiteten Cover) als Fortschreibung dieses modernen Mythos.

leur espérance d’anonymat ?“ (Goujon & Goujon 2020, pos. 2458)<sup>36</sup> Für sie ist das Spiel mit der permanenten und eindringlichen Sichtbarkeit der Masken bzw. Roboter bei gleichzeitiger Anonymisierung der eigentlichen Musiker eine aktive Arbeit am eigenen modernen Mythos.<sup>37</sup> Dem kann man vor allem in dem Sinne zustimmen, dass Daft Punk mit zahlreichen ikonischen Darstellungen eine derartige semiotische Verdichtung erreichen, dass man sie anhand eines kleinen Elements (eines Sounds, Bildes, Filmausschnitts...) mit Daft Punk und in vielen Fällen darüber hinaus mit der elektronischen Musik Frankreichs verbindet.

Und vollends im Modus des modernen Mythos nach Barthes’scher Prägung befinden wir uns, wenn ohne jede Ankündigung oder Kommentar ein Medley aus Daft Punk-Hits dem Präsidenten zum Abschluss der Militärparade am französischen Nationalfeiertag 2017 vorgetragen wird. Diese Anekdote, die Isabelle Marc sehr schön analysiert, funktioniert nur unter der Voraussetzung des modernen Mythos, denn ansonsten würde man die Pointe nicht erkennen, wie es ungeplant und unbeabsichtigt – oder auch nicht? – dem prominenten Gast Emmanuel Macrons erging:

Two recent events in which popular music has played a major role demonstrate the Elysée’s will to create this new image of France both home and abroad while preserving an essential Frenchness. The most recent is the showcasing of French electronic music for the first time during the Fête de la musique (Music Day) in June 2018 at the Elysée Palace. [...]

The second event is even more telling in this respect. Macron’s first Fête Nationale as President in 2017 offered a good demonstration of this alliance of ‘modernity’ and ‘tradition’ when a band in military uniform played a mashup of Daft Punk hits in front of a clearly amused Macron and a puzzled Donald Trump. (Marc 2020, 256–257)<sup>38</sup>

## Bibliografie

- BARTHES, Roland. 1964. *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BARTHES, Roland. 2005. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- BERNIER, Alexis. 2020. „Techno Parade.“ In *Électrorama. 30 ans de musique électronique française*, ed. Tsugi, 24–27, Paris: Marabout.
- BERTIN, Pascal. 2020. „Rough Trade.“ In *Électrorama. 30 ans de musique électronique française*, ed. Tsugi, 102–103, Paris: Marabout.
- BIRGY, Philippe. 2003. „French electronic music: the invention of a tradition.“ In *Popular music in France from chanson to techno. Culture, identity, and society*, ed. Dauncey, Hugh & Steve Cannon, 225–242, Aldershot: Ashgate.

---

<sup>36</sup> „Sind Daft Punk in ihrem Wunsch und ihrer Hoffnung nach Anonymität vielleicht Barthianer?“

<sup>37</sup> „This faux-animation element to modern vidpop, the way that the choreography and filming techniques are designed to make humans move in ways that resemble the characters in videogames, is why you’ve got this spate of pop groups taking the next logical step and hiding themselves behind cartoons: Gorillaz, Daft Punk’s anime-style promos and robot shtick. William Gibson’s *Idoru* – the purely computer-generated star-as-figment – is just around the corner.“ (Reynolds 2009, 303)

<sup>38</sup> FranceInfo stellt das Video vom Abschluss der Parade unter dem Titel „Quand l’armée française joue Daft Punk“ (vom 14.07.2014) zur Verfügung <<https://www.youtube.com/watch?v=iH2ljg-WEL4>>. Im Präsidentschaftswahlkampf 2003 nutzen sowohl Jacques Chirac als auch Lionel Jospin den Song „One more time“ für ihre Veranstaltungen, beiden politischen Lagern untersagt das Duo die Nutzung seiner Musik (Malkin 2015b, 269-270).

- BLANC-FRANCARD, Hubert. 2021. *BoomBass. Une histoire de la French touch*. Paris: Éditions Léo Scheer.
- BRESSON, Nicolas. 2020. „Free parties, l’autre french touch.“ In *Électrorama. 30 ans de musique électronique française*, ed. Tsugi, 172–177, Paris: Marabout.
- BELLANGER, Aurélien. 2018. *Eurodance*. Paris: Gallimard.
- CARRETIER, Benoît. 2020. „Geneviève Gauckler.“ In *Électrorama. 30 ans de musique électronique française*, ed. Tsugi, 45, Paris: Marabout.
- COLLIN, Matthew. 2019. *Rave on. Global adventures in electronic dance music*. London: Serpent’s Tail.
- DAFT PUNK. 2000. *D.A.F.T.: A Story About Dogs, Androids, Firemen and Tomatoes*. DVD. Virgin.
- DEMIR, Anaïd. 2012a. „Punks universels.“ In *French touch : graphisme, vidéo, électro*, ed. Gastaut, Amélie, 164–167, Paris: Les Arts Décoratifs.
- DEMIR, Anaïd. 2012b. „Bulles sonores. Air et l’élégance arty.“ In *French touch : graphisme, vidéo, électro*, ed. Gastaut, Amélie, 174–177, Paris: Les Arts Décoratifs.
- DIEDERICHSEN, Diedrich. 2010. *Sexbeat*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diedrich. 2014. *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diedrich. 2018. „Breakfast for Children – Produktive Missverständnisse – Woodstock.“ In *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock’n’Roll 1990-93*, ed. Diederichsen, Diedrich, 183–201, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- ESHUN, Kodwo. 1998. *More brilliant than the sun. Adventures in Sonic Fiction*. Concept engineered by Kodwo Eshun. London: Quartet Books.
- GARNIER, Laurent & David Brun-Lambert. 2013. *Électrochoc. L’intégrale, 1987-2013*. Paris: Flammarion.
- GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu. 2021. „Qu’est-ce que la French Touch ?“ Podcast *Sans oser le demander*, Radio France, 22.09.2021, <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/qu-est-ce-que-la-french-touch-5054250>> 8.6.2024.
- GASTAUT, Amélie (ed.). 2012. *French touch : graphisme, vidéo, électro*. Paris: Les Arts Décoratifs.
- GOUJON, Michel & Camille Goujon. 2020. *Daft Punk incognito*. Paris: L’Archipel.
- GUENA, Pauline & Jahn, Anne-Sophie. 2022. *Daft*. Paris: Bernard Grasset.
- JAMES, Martin. 2003. *French Connections. From discothèque to discovery*. London: Sanctuary.
- JOURDAIN, Stéphane. 2015. *French Touch – une épopée électro*. Bègle: Le Castor Astral.
- Kösch, Sascha. 2001. „Ein Review kommt selten allein. Die Regeln der elektronischen Musik. Zur Schnittstelle von Musik- und Textproduktion im Techno.“ In *Sound Signatures. Pop-Splitter*, ed. Bonz, Jochen, 173–189, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LELOUP, Jean-Yves. 2012. „Generation X. Une courte histoire de la French Touch.“ In *French touch : graphisme, vidéo, électro*, ed. Gastaut, Amélie, 10–15, Paris: Les Arts Décoratifs.
- LOOSELEY, David. 2003. „In from the margins: chanson, pop and cultural legitimacy.“ In *Popular music in France from chanson to techno. Culture, identity, and society*, ed. Dauncey, Hugh & Steve Cannon, 27–39, Aldershot: Ashgate.
- MALKIN, Raphaël. 2015a. „The Rise and Fall of French Touch.“ *Red Bull Music Academy Daily*, 02.11.2015 <<https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/11/french-touch-feature>> 8.6.2024.
- MALKIN, Raphaël. 2015b. *Music sounds better with you*. Marseille: Le Mot et le reste.



- MARC, Isabelle. 2020. „Around the world: France’s new popular music diplomacy.“ In *Modern & Contemporary France* 28 (3), 253–270, <<https://doi.org/10.1080/09639489.2019.1682533>> 8.6.2024.
- MEUNIER, Clémence. 2020. „Spiral Tribe.“ In *Électrorama. 30 ans de musique électronique française*, ed. Tsugi, 166–169, Paris: Marabout.
- REYNOLDS, Simon. 2009. *Bring the noise. 20 years of writing about hip rock and hip hop*. London: Faber & Faber.
- REYNOLDS, Simon. 2012. *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. New York: Soft Skull Press.
- SAVAGE, Jon. 1993. „Machine Soul. A History of Techno.“ In *The Village Voice Summer 1993 „Rock & Roll Quarterly“ insert* <[http://music.hyperreal.org/library/machine\\_soul.html](http://music.hyperreal.org/library/machine_soul.html)> 8.6.2024.
- SCHÜTZ, Violaine. 2014. *Daft Punk. Humains après tout*. Rosières-en-Haye: Camion blanc.
- TINKER, Chris. 2003. „Music.“ In *French popular culture. An introduction*, ed. Dauncey, Hugh, 90–103, London: Arnold.

## **Zusammenfassung**

Im Verlauf der 1990er Jahre findet in Frankreich im Bereich der elektronischen Musik eine Entwicklung statt, mit der das Land zu einem bedeutenden Standort auf der popmusikalischen Weltkarte wird. Das Etikett „French“ wird schnell zu einer Art Qualitätssiegel in der internationalen Wahrnehmung, die dazu geprägten Begriffe wie „French House“ werden fast umgehend auch im negativen Sinne eines „French Hype“ gedeutet und als Ausverkauf einer ursprünglich im „Underground“ angesiedelten Musik kritisiert. Zugleich aber wird dieser sehr heterogenen und vielseitigen Musik in ihrer Rezeption eine „französische Note“ zugeschrieben, die schwer greifbar bleibt, aber kontinuierlich präsent ist. In diesem Sinne wirkt die Bezeichnung „French Touch“ im Rückblick sogar wie die Chiffre eines modernen Mythos im Sinne von Roland Barthes.

## **Abstract**

During the 1990s, France witnesses an evolution in the realm of electronic music, appearing as an important player on the world map of pop music. The label “French” soon becomes a sort of hallmark in the international perception; concepts coined in this context, like “French House”, almost immediately are also seen in a negative sense of a “French Hype” and criticised as a sell-out of the genre’s origins in the “underground”. However, simultaneously, the public identifies this quite heterogeneous and diverse music with a certain “Frenchness”, of difficult definition, but continuous presence. In this sense, the concept “French Touch”, in retrospect also works as the key for a modern myth as proposed by Roland Barthes.

Isabelle Marc

## « Désenchantée », le charme pop d'un hit transgénérationnel

**Isabelle Marc**

est Maîtresse de conférences HDR à  
l'Universidad Complutense de  
Madrid.

[imarc@ucm.es](mailto:imarc@ucm.es)

### Mots-clés

Aphorisme – esthétique pop – nihilisme – histoire culturelle des années 1990 en France – dance music – populisme.

« Désenchantée » n'est pas seulement le plus grand succès commercial de Mylène Farmer ; il s'agit aussi, ou surtout, d'un « tube mythique »<sup>1</sup> qui a fait danser les Français de la génération X à la génération Z. Sorti en mars 1991, premier single de *L'Autre*, troisième album studio de l'artiste, le morceau se situe en tête des listes de ventes en France pendant 9 semaines. Il obtient aussi de très bons résultats à l'étranger, notamment en Belgique, en Suisse, en Autriche, aux Pays-Bas et en Allemagne. Ces chiffres sont ensuite décuplés par les remix et les nouvelles versions sorties jusqu'en 2019. Sur les plateformes de streaming, « Désenchantée » est le titre le plus écouté de la chanteuse et celui qui est mentionné le plus souvent sur les réseaux sociaux.

Au-delà des chiffres objectivables, il existe des preuves de l'importance qualitative de « Désenchantée » dans les archives sonores de la culture française des trois dernières décennies. Ainsi, le titre a fait l'objet de nombreuses reprises depuis sa sortie, de la version de Kate Ryan, dansée sur les pistes de France et d'Europe l'été 2002, à la cover metal d'Exit Eden sortie en 2024, en passant par les très fréquentes versions offertes par les candidats des télécrochets au cours des vingt dernières années. Inclus dans toutes les tournées de l'artiste, systématiquement repris à l'unisson par Farmer avec son public, « Désenchantée » constitue la clé de voûte

---

<sup>1</sup> L'expression « tube mythique » est devenu un poncif, y compris chez les jeunes. Voir le Podcast « Talk Over : FDLM 2021 "Génération Désenchantée" avec Amsem & Figurative Records », disponible sur Deezer, minute 15'50.

de ses concerts, comme un moment de communion collective<sup>2</sup>. Mais « Désenchantée » n'est pas restreint au public des fans attirés de Mylène Farmer : sur les pistes de danse, le morceau est devenu un moment fort, dans ses remix house et techno (notamment celle de Mad Rey), revenus en force en 2019 et adopté par les jeunes en 2020 et 2021 comme une sorte d'emblème sonore suite à la pandémie. Cet engouement récent est attesté par la fête « spontanée » à Montmartre, le 21 juin 2021, lorsque quelque 2000 jeunes ont repris « à tue-tête » « Désenchantée », passé depuis un balcon par les DJ des labels Amsem et Figurative Records, qui qualifient cet événement comme un moment « fou », un « moment hors du temps »<sup>3</sup>. Titre emblématique de Mylène Farmer, sa signature sonore la plus durable, « Désenchantée » est donc un tube véritablement populaire, dans le sens qu'il suscite l'engouement d'un public vaste, hétérogène et transgénérationnel depuis trois décennies.

Ce travail se propose précisément d'explorer les raisons d'ordre esthétique et culturel qui ont pu contribuer au succès commercial et populaire de « Désenchantée » ; nous essaierons de comprendre comment et pourquoi le morceau est devenu un hymne intime (Szendy 2008) pour les fans de Mylène Farmer, mais aussi un hymne collectif, voire fédérateur pour plusieurs générations de Français.e.s. Pour ce faire, nous présenterons en premier la figure de Mylène Farmer, diva incontestable pour ses fans mais grande inconnue de la critique dite « sérieuse », marquée par l'ambivalence dans sa réception mais aussi dans son esthétique. Deuxièmement, nous analyserons les mécanismes expressifs à l'œuvre dans le morceau, notamment sa facture paradoxale où le sens référentiel semble contredire ses usages au fil des années. Troisièmement, nous étudierons « Désenchantée » dans le contexte culturel et social de la France des années 1990, une décennie charnière, vécue ou perçue comme un échec du rêve social-démocrate, mais aussi comme les prémises d'une nouvelle ère. Enfin, ces analyses seront mises en regard de l'esthétique de l'artiste, une esthétique foncièrement pop, relevant d'une alchimie mystérieuse, capable de rassembler un public majoritaire autour d'un objet ambivalent.

### **Mylène Farmer, la star ambivalente**

Mylène Farmer est une figure incontournable dans la culture médiatique en France depuis le milieu des années 1980 : chez les plus de 30 ans, son nom suscite, au moins, une image – une chevelure rousse flamboyante, un teint pâle, une figure fine, parfois androgyne, parfois dévêtue, qu'accompagnent des corbeaux et des chevaux –, souvent associée à une voix fluette entonnant une mélodie accrocheuse, plus ou moins dansante. Du point de vue commercial, surtout à partir de son deuxième album, *Ainsi soit je* (1988), les succès de Farmer s'enchaînent

---

<sup>2</sup> Plusieurs vidéos de l'interprétation en concert sont disponibles sur les plateformes en ligne. Voir par exemple la version de la tournée *Timeless* (2013) réalisée par François Hanss : <<https://www.youtube.com/watch?v=X03vY9afNbo>>.

<sup>3</sup> Podcast « Talk Over : FDLM 2021 "Génération Désenchantée" avec Amsem & Figurative Records ». Voir aussi le papier de Tsugi avec un extrait vidéo de la session : <<https://www.tsugi.fr/2-000-personnes-chantent-mylene-farmer-pour-la-fete-de-la-musique-les-collectifs-racontent/>>.

jusqu'à nos jours, avec au moins dix singles classés en tête des listes de ventes ; elle figure ainsi parmi les artistes les plus vendu.e.s en France (plus de 20 millions d'albums, plus de 2,5 millions de places pour ses concerts<sup>4</sup>). La longévité de sa carrière et son succès commercial se sont vus confirmés au cours des quatre dernières années : tous ses albums – live, studio, compils – ont été classés au moins disque de platine, y compris son dernière album *L'Emprise*, sorti fin novembre 2022. Ses spectacles grandioses, frôlant la mégalomanie, battent aussi des records, comme l'atteste le succès de sa tournée « Nevermore » en 2023, avec 600.000 places vendues. Ces chiffres confirment que son public n'est pas seulement fait de fans inconditionnels, plus ou moins passionnés ou tourmentés, mais d'un public vaste et hétérogène.

Ses premiers succès, y compris dans le cas de « Désenchantée », s'expliquent grâce à sa présence constante dans les médias « populaires », notamment la télévision et la radio privées, et aussi dans les magazines liés au petit écran tels que *Télé 7 jours* ou *Télé Star*. Par ailleurs, sa célébrité s'est aussi appuyée sur une présence forte dans les médias visant les publics jeunes (*Podium*, *Graffiti*), les publics féminins (*Gala*, *Femme actuelle*), les publics gays, et notamment *Têtu* dont elle a plusieurs fois fait la couverture, y compris pour le numéro anniversaire des 25 ans du magazine. Même si à partir de 1993, sa stratégie médiatique s'est progressivement orientée vers la rareté et le secret, Farmer a continué à savamment utiliser les médias pour alimenter et assouvir la curiosité de ses fans, avec des apparitions bien choisies sur les plateaux télévisés, y compris le journal télévisé de 20h00, les couvertures de certains magazines (*Têtu*, *Gala*) et plus tard une gestion intelligente des réseaux sociaux<sup>5</sup>.

En revanche, la critique dite sérieuse s'est très peu intéressée à Farmer : le premier article du *Monde* sur l'artiste date de 1994, 10 ans après son premier single, et ne porte d'ailleurs pas sur sa musique mais sur le fiasco de son film *Giorgino*, réalisé par son producteur et compagnon Laurent Boutonnat en 1993 ; sa première critique, à propos de l'album *Anamorphosée*, est très négative, comme le sont aussi les critiques de *Libération* (Viviant 1989) et de *L'Humanité* (Demigneux 1989). En ce qui concerne la presse musicale spécialisée, Farmer est superbement ignorée ou carrément raillée, comme chez *Les Inrockuptibles* jusqu'il y a peu (Conte 2015). Sa réception médiatique fait état d'un clivage assez net : d'une part, matraquage commercial et engouement dans les médias liés au divertissement populaire et aux publics dominés (jeunes, femmes, homosexuels) (champ de grande production) ; d'autre part, silence ou mépris dans les médias autoproclamés sérieux destinés aux publics dominants (intellectuels et classes supérieures de gauche) (champ de production restreinte).

En ce qui concerne sa réception auprès des universitaires, son succès commercial, son statut iconique auprès des publics minorisés, sa présence médiatique, entre

---

<sup>4</sup> Les chiffres ne sont pas officiels et diffèrent selon la source. Nous avons pris comme référence les chiffres du site <<https://infodisc.fr/index.php>> auxquels nous avons rajouté ceux du SNEP à partir de 2018.

<sup>5</sup> Mylène Farmer ne possède pas de site web ni de profil personnel sur les réseaux sociaux. Des sites et des profils sont créés en fonction des sorties.

autres, auraient pu justifier l'intérêt des chercheurs, comme c'est le cas pour les stars de la pop anglo-américaine. Or, les principales publications sur la musique populaire française ne la mentionnent pas (Looseley 2003 ; Hirschi 2008, Guibert et Rudent 2018), comme elles ne mentionnent pas ou à peine les stars ayant vendu le plus de disques, telles que Sheila, Mireille Mathieu ou France Gall. À l'exception d'un ouvrage paru en janvier 2024 sur les fans de l'artiste (Allesandrin et Toulze 2024)<sup>6</sup>, ce silence critique, sur lequel nous n'avons pas le temps de nous attarder ici, tient à deux des biais majeurs de la recherche en France jusqu'il y a peu : d'une part, le rejet du « populaire » comme objet légitime d'appréciation et donc de réflexion, à son tour associé à la suspicion vis-à-vis des approches scientifiques perçues comme étrangères et, deuxièmement, l'androcentrisme/sexisme qui a traditionnellement caractérisé les savoirs universitaires français.

Ce déficit en matière de recherche est, en revanche, partiellement pallié par l'abondance d'informations factuelles proposées par les fans et quelques journalistes. Farmer a fait l'objet d'un nombre important de publications sur papier, dont des biographies, des témoignages de fans, des albums de photographies, des fanzines. Or, ce sont les sites internet créés par les fans<sup>7</sup> qui constituent la source principale d'informations sur l'artiste et son œuvre : ils sont remarquables dans leur exhaustivité et constituent des archives précieuses pour tous ceux qui s'intéressent à Farmer. Dans la « connaissance » sur Farmer, on constate aussi le clivage entre, d'une part, la curiosité et l'exhaustivité du côté des amateurs et d'autre part le désintérêt et/ou l'ignorance du côté des experts.

Toutefois, dans le climat culturel actuel marqué par l'omnivorité et la nostalgie, cette division tend à s'estomper dans le sens que l'artiste semble avoir récemment acquis une nouvelle « légitimité » comme le montrent sa participation en tant que membre du jury du prestigieux Festival de Cannes en septembre 2021, l'organisation de l'Hyper Weekend en janvier 2023 autour de sa figure<sup>8</sup> ou la publication d'articles élogieux récents dans la presse musicale (Julliand 2022). À ce jour, Mylène Farmer jouit donc d'un statut ambivalent : qualifiée de « diva », de « reine »<sup>9</sup> par ses fans, elle reste pour une bonne partie de la presse sérieuse l'« héroïne variétoche insubmersible » (Péron 2021) et une grande inconnue pour les « experts ».

L'esthétique de Mylène Farmer est également marquée par l'ambivalence. En effet, son œuvre emprunte les outils/mécanismes expressifs propres à la pop, dont l'accessibilité, tout en rajoutant des éléments que l'on peut considérer comme

---

<sup>6</sup> Arnaud Alessandrin et Marielle Toulze, tous deux universitaires, publient *Sociologie de Mylène Farmer*, où les fans sont analysés en fonction de leur âge, leur genre, leur orientation sexuelle, leur milieu social. Ce profilage sociologique sur une étude plus qualitative tient compte des émotions des fans par rapport à l'artiste. Il s'agit, sans doute, d'un apport important sur la connaissance à propos de Farmer.

<sup>7</sup> Les principaux sites consacrés à l'artiste sont [mylene.net](http://mylene.net) et [innamoramento.net](http://innamoramento.net)

<sup>8</sup> « Version(s) Farmer, sans contrefaçon » a été organisé par Radio France, et a rassemblé « 16 artistes de toutes générations confondues » pour célébrer « joyeusement Mylène Farmer et une kyrielle de tubes qui ont marqué l'histoire de notre pays » : <https://hyperweekendfestival.fr/programmation/versions-farmer-sans-contrefaçon-12-artistes-chantent-le-repertoire-de-mylene-farmer/>.

<sup>9</sup> Le qualificatif « reine » revient souvent, chez ses fans, mais aussi dans la presse, voir par exemple, l'article de *Têtu* (Naselli 2022) ou encore le reportage que lui a consacré *L'Obs* en 2023 (Sagnard 2023).

déstabilisants voire provocateurs et qui s'inspirent souvent de la culture dite savante. Farmer semble donc être située dans un entre-deux esthétique et idéologique, dans un espace inconfortable, que je qualifie de trouble, voire troublant. D'un point de vue musical, ses chansons sont marquées par une recherche d'efficacité – trouver une accroche mélodique, un hook –, souvent réussie dans des refrains répétitifs, entêtants, et par une relative simplicité harmonique. Dans le sillage de la synth pop/new wave, avec l'inclusion ponctuelle d'autres styles, ses albums présentent un équilibre entre les titres rapides, dansants, et les ballades de type existentiel. En général, en saisissant les tendances et s'appropriant les modes, sa musique fait preuve d'une volonté de mise à jour constante. Ce désir d'adéquation au contexte musical, donc de non-rupture, l'éloigne de l'innovation, de cette vision subjective et « unique » qui, dans une conception idéaliste de la création, serait l'apanage des vrais artistes. Ses collaborations avec des producteurs et des compositeurs plus jeunes, tels que Woodkid ou le groupe AaRON, dans son dernier album mais aussi avec bien d'autres tout au long de sa carrière, sont la preuve de cette recherche de connexion directe avec l'actualité. Mylène Farmer fait donc de la pop, ou de la « variété » si l'on préfère utiliser une catégorie vernaculaire, une musique « facile », soit accessible, qui ne cherche pas à transgresser mais à être appréciée par le plus grand nombre. En ce sens, elle correspondrait à la conception de variété telle que définie par Catherine Rudent, comme les musiques qui « se soumettent aux effets de prévalence du moment, dans leur immédiateté, leur successivité et leur hétérogénéité » par des phénomènes de « transigeance musicale » (Rudent 2019, 316).

Dans ses paroles, qu'elle signe à partir du deuxième album, dans ses concerts, dans ses clips, il est possible d'identifier des thématiques récurrentes, telles que la sexualité, la quête existentielle/ontologique d'un sujet plus ou moins tourmenté, la transgression ou la rébellion vis-à-vis des bienséances (sexuelles, morales ou religieuses) et bien sûr l'amour (ou plutôt le désamour) souvent lié à la mort. Dans les premiers albums (*Cendres de lune* 1986, *Ainsi soit je* 1988 et *L'Autre* 1991), ces grandes lignes thématiques sont construites dans un décor sonore et visuel que l'on pourrait qualifier de post-romantique, avec profusion d'éléments funèbres, dans une sorte de nécrophilie esthétique, comportant de nombreuses allusions aux auteurs maudits du XIX<sup>e</sup>. Au fil de sa carrière, cette atmosphère ténébreuse s'est enrichie avec des références à des univers futuristes, à la religion, mais aussi à d'autres périodes littéraires et à d'autres formes d'art, notamment au cinéma et à la peinture. Ses vidéoclips, à vocation cinématographique tout en recherchant le spectacle télévisuel promotionnel, ont joué un rôle essentiel dans la création de cet imaginaire irréaliste, hyperbolique, très souvent sombre, propre à Farmer. L'artiste y est montrée comme une figure exceptionnelle, irréaliste, fantasmagorique, décalée, névrotique, toujours sexualisée, cherchant souvent la provocation, mais restant en règle générale dans les limites de l'admissible<sup>10</sup>. L'œuvre de Farmer se

---

<sup>10</sup> Il faut rappeler que plusieurs de ses clips ont fait l'objet d'une forme de censure en n'étant diffusés que sur certaines chaînes et à des créneaux réservés aux adultes, notamment « Beyond my control » (1992) et « Je te

construira ainsi sur la base de cet univers trouble et parfois troublant, mais suffisamment acceptable pour qu'il puisse être reçu en prime time par une jeunesse collée au petit écran, dont les idéaux diffèrent foncièrement, et logiquement, de ceux des générations précédentes et pour qui la contestation relève non plus du domaine du social mais de la sphère individuelle et sexuelle.

« Désenchantée » s'érige en pierre angulaire de la carrière de Mylène Farmer, consolidant le succès de la jeune artiste à l'image sulfureuse, mais aussi une attitude plus grave, plus réfléchie. Tube dance, invocation nihiliste, revendication politique, vers d'oreille plus au moins inconscient, « Désenchantée » est tout et rien de tout cela à la fois. La seule certitude semble être l'engouement durable que le morceau a suscité auprès de publics très différents. Bien que conscients de la difficulté de saisir les raisons d'un tel succès, nous allons maintenant réfléchir aux éléments qui ont pu faire de cette chanson l'hymne qu'elle est devenue aujourd'hui. Notre analyse ne concernera que l'enregistrement et non le clip, qui, relevant du langage cinématographique et télévisuel, nécessiterait une autre grille d'analyse. Par ailleurs, il faut noter que c'est bien la chanson, et non le clip, qui a le mieux perduré au-delà des années 1990 dans la mémoire collective.

### Un paradoxe gagnant

Sur le plan verbal, « Désenchantée » se présente d'emblée comme l'expression d'un désespoir existentiel individuel à valeur générale : un sujet à la première personne – une cantrice, si l'on suit la terminologie de S. Hirschi (2008) – exprime son déchirement entre la conscience d'une existence vide, absurde, et celle de sa fin inévitable. En quelques phrases, le texte formule l'angoisse de l'être humain face à l'inéluctabilité de la mort et à sa solitude inconsolable :

Nager dans les eaux troubles  
Des lendemains  
Attendre ici la fin  
[...]  
Si la mort est un mystère  
La vie n'a rien de tendre  
[...]  
Dis-moi,  
Dans ces vents contraires comment s'y prendre  
Plus rien n'a de sens, plus rien ne va.

Parallèlement à ce constat nihiliste et nostalgique à la fois (« je voudrais retrouver l'innocence »), le sujet énonce la recherche impossible de l'autre, cet autre qui donne son nom à l'album et qui constituera un topos farmerien : « Je cherche une âme /qui pourra m'aider ». Ce message grave est appuyé par le refrain, construit sur des rimes pauvres (idéaux / mots ; côté / abimés / aider / désenchantée) et les effets de répétition (chaos / côté) qui, entre autres, facilitent la mémorisation :

Tout est chaos

---

rends ton amour » (1999), mais aussi « Maman a tort » (1984) et « Plus grandir » (1985) tout au début de sa carrière, jugés trop osés pour le public adolescent à qui ils étaient destinés.

A côté  
Tous mes idéaux : des mots  
Abimés...  
Je cherche une âme, qui  
Pourra m'aider  
Je suis  
D'une génération désenchantée  
Désenchantée

Par ailleurs, les images, très efficaces (« dans les eaux troubles des lendemains... », « si je dois tomber de haut/que ma chute soit longue ») contribuent à créer cette idée d'abyme existentiel : la vie est absurde, la mort inéluctable, la souffrance insupportable. Le texte se place donc dans la compréhensibilité et l'évidence sémantique, l'immédiateté expressive, la concision et l'ambition totalisante. Ces qualités rapprochent le texte de l'expression aphoristique – brièveté, contenu gnomique, volonté lyrique –, comme si « Désenchantée » avait pour vocation de devenir une maxime à valeur générale.

Or, cette expression aphoristique est incarnée par une voix et par une figure bien précises, d'emblée identifiées à l'artiste, qui assume les paroles comme siennes en tant qu'autrice, et qui se défend explicitement d'être la porte-parole d'une revendication collective : « C'est Mylène Farmer qui est désenchantée. Ma demande est fondamentalement narcissique, égotiste » (Star Music 1991). En ce sens, Farmer dit s'être inspirée de ses circonstances personnelles – passage à vide après sa tournée de 1989 – et de ses lectures, notamment de *Sur les cimes du désespoir*, d'Emil Cioran (1990), pour l'écriture des paroles. Cette référence à la culture littéraire contribue à donner de la gravité au propos, à le légitimer culturellement, mais aussi à confirmer son interprétation biographique. S'il n'est pas possible de comparer le texte de Farmer à celui de Cioran, on peut du moins noter que, en s'inspirant de la pensée du philosophe, Farmer exprime un désespoir hyperbolique et totalisant, propre peut-être à la jeunesse – Cioran avait 22 ans lorsqu'il avait rédigé ce texte. Ainsi, à l'instar des écrits gnomiques, « Désenchantée » se rattache aussi bien aux circonstances personnelles du sujet textuel qu'au contexte socio-historique où iel s'inscrit, en l'occurrence, à la « génération désenchantée », sans toutefois effectuer une transition vers la dimension collective.

Ainsi, dans une démarche individuelle – et individualiste –, le sujet textuel identifié à Farmer incarne, mais n'entend pas représenter, une génération d'auditeurs, celle qui écoute de la musique pop, et à qui la musique pop s'adresse en priorité : les adolescent.e.s et les jeunes, cette « nouvelle classe d'âge » qui cherche sa place entre l'enfance, soumise à l'autorité parentale, et l'âge adulte, asservie par le travail ; une classe, par définition, insatisfaite, qui rejette le monde qu'elle est censée intégrer. Or, elle est aussi celle qui symbolise l'espoir et l'avenir, ce qui rend ce désespoir d'autant plus paradoxal. « Désenchantée » peut donc être interprétée comme l'expression individuelle – et partagée – du mal-être, de la souffrance liée à l'adaptation au monde adulte.

Parallèlement à cette interprétation psychologisante, une lecture plus politique est possible, référée concrètement à la jeunesse de France au début des années 1990,



ces ados et ces jeunes qui vivent le déclin du « règne » mitterrandien, et plus largement la « fin de l'histoire », où tous les idéaux semblent « abîmés ». Face à l'absence d'utopies, face à un horizon marqué par l'individualisme et le néolibéralisme, à la crise sociale et économique – chômage, fractures sociales, exclusion... – il n'est pas surprenant que la désillusion ait résonné avec force auprès de cette « génération Mitterrand »<sup>11</sup>. Ces jeunes de la génération X et Y se passionneront aussi pour d'autres hymnes aux sonorités grunge ou rock (Nirvana, Radiohead) mais tout aussi nihilistes. « Désenchantée » capte ainsi cette ambiance finiséculaire et « fini millénaire », morose, d'isolement de l'individu face à un monde qu'il ne peut plus expliquer, ce malaise qui semble peser tout particulièrement sur la jeunesse, pour qui « tout est KO »<sup>12</sup>. Mylène Farmer a donc su incarner et exprimer ce zeitgeist, à la fois générationnel et politique, du début des années 1990 dans le langage aphoristique et matraqué de la pop. Trente ans plus tard, à l'heure où la crise – et sa conscience – est sociale et économique, mais aussi sanitaire et écologique, il semblerait que les mots de Farmer soient toujours capables de connecter, d'exprimer le désarroi des générations successives de jeunes. Tel est précisément l'avis de la chanteuse Pomme, qui a enregistré une cover lente et introspective, et qui insiste sur la « vérité », l'actualité de « Désenchantée », qu'elle juge d'ailleurs « sublime » : « c'est exactement ce qu'on est en train de vivre, un désenchantement, une désillusion... »<sup>13</sup>. La chanteuse Suzane va encore plus loin en intitulant « Génération désenchantée » un morceau de son dernier album *Caméo* (2022), où elle actualise en précisant les malheurs propres à sa génération : précarité, violence, racisme, dérèglement climatique. Bien que plus politique, plus impliquée dans le réel, le texte de Suzane invoque explicitement l'influence de sa prédécesseuse : « Quand ce monde me fait peur, j'mets la musique à fond / J'écoute Mylène Farmer, elle parle de ma génération » (Suzane 2022).

Or, à l'écoute dans sa version originale, « Désenchantée », ne produit pas les effets auxquels on aurait pu s'attendre vu son message « référentiel » de détresse existentielle, conventionnellement associé à une posture de quiétude introspective, voire de morosité. Le titre fonctionne comme une forme de paradoxe, dans le sens où le nihilisme sémantique s'oppose au matériau musical qui cherche précisément à provoquer une réaction somatique forte chez les auditrices et auditeurs. Ainsi, le tempo est rapide (125 bpm), entraînant ; suivant la structure classique de la pop, il s'intensifie, in crescendo, jusqu'au refrain. La mélodie portée par un synthé saccadé, les percussions fortes, la superposition de pistes vocales et instrumentales, donc dans un style typiquement disco, semblent s'opposer au

---

<sup>11</sup> L'expression « génération Mitterrand », issue d'un slogan pour la réélection de François Mitterrand à la présidence de la République en 1988 désigne ici les personnes nées entre 1970 et 1990, soit celles qui ont vécu une partie de leur enfance ou de leur jeunesse sous la présidence de Mitterrand. Voir la synthèse du concept chez Schaal (2017, 87).

<sup>12</sup> Les analyses sur les années 1990 sont rares. L'ouvrage collectif *Une histoire (critique) des années 1990*, dirigé par François Cusset (2020), donne une idée des crises qui traversent la décennie.

<sup>13</sup> L'artiste est au micro de Jacques Pommier, pour l'émission *C'est une chanson*, du 11 avril 2021, sur France Inter : <<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/c-est-une-chanson/pomme-raconte-desenchantee-de-mylene-farmer-5764847>>.

discours de la dépression que l'on a tendance à associer à un tempo plus lent, à une production plus sobre (comme celle de Pomme). Pour autant, la mélodie est descendante et le morceau est joué en mode mineur, deux caractéristiques traditionnellement liées à l'expression de la tristesse et des lamentations. Le résultat est donc une forme de danse « triste », où l'on danse presque à contre-cœur, où l'on chante « à tue-tête » une invocation nihiliste, dans le sillage des tubes sombres de la new wave, tels que « Sweet Dreams » d'Eurythmics ou « Strangelove » de Depeche Mode<sup>14</sup>. Cette production et ces choix musicaux possèdent une visée esthétique mais aussi une visée commerciale : il s'agit de produire un tube pop, dansant et tourmenté à la fois, potentiellement appréciable par un public aussi vaste que possible.

Du dialogue entre la musique et les paroles, il résulte un sens global paradoxal, voire oxymorique, où se mêlent célébration somatique et dépression, danse et morosité, jeunesse et finitude, solitude individuelle et partage festif, gravité et superficialité, introspection et commerce. Dans ces paradoxes expressifs, on pourrait déceler une forme d'imposture, dans le sens que la complainte philosophique « adolescente » de « Désenchantée » serait contredite par l'injonction à la danse, assimilée à une écoute distraite et au divertissement. Cette discréditation esthétique serait aggravée par l'objectif commercial du morceau ; en effet, il y aurait quelque chose d'obscène à se servir de l'expression de l'angoisse des jeunes pour gagner des millions. Le résultat serait donc une œuvre inauthentique, c'est-à-dire, fautive, et donc, pour d'aucuns, mauvaise (Frith 2001)<sup>15</sup>. Suivant la grille d'analyse adornoïenne, « Désenchantée » serait une chanson superficiellement grave vouée au divertissement du public et à l'enrichissement des producteurs et non à une expérience esthétique véritable, soit critique, réflexive, autonome. Naïve ou fautive, mais dans tous les cas condamnable, voire « insupportable » – comme l'étaient les chansons pacifistes de Joan Baez sur le Vietnam pour Adorno (Gayraud 2018, 29), « Désenchantée » incarnerait alors les contradictions de la musique pop dans sa dépendance des logiques commerciales.

Laissant de côté le jugement moral, il est certain que « Désenchantée » fait preuve d'une rupture dans le décorum esthétique traditionnel, où un contenu « grave » est véhiculé par une forme « légère », destinée à être consommée par une majorité, dans une écoute active du point de vue somatique mais distraite du point de vue intellectuel. Au fil des années, le paradoxe de « Désenchantée » semble s'être dissous en faveur des usages somatiques-festifs, en tout cas dans les contextes d'écoute en sociabilité : il s'agit du tube fédérateur, celui qui rassemble tout le monde sur la piste, pour danser et souvent aussi reprendre en cœur, celui qui fonctionne à tous les coups dans une soirée, que l'on soit fan ou pas, comme

---

<sup>14</sup> Rappelons en ce sens que la new wave britannique et européenne était esthétiquement caractérisée par les atmosphères lugubres, d'inspiration romantique et gothique. Cet imaginaire s'inscrivait à son tour dans un contexte social et idéologique marqué par la poussée du néolibéralisme et la crise du système de protection sociale.

<sup>15</sup> Simon Frith démontre que juger une musique comme « bonne » ou « mauvaise » entraîne non seulement un jugement esthétique mais aussi un jugement moral (Frith 2001).

clin d'œil rétro ou comme véritable coup de cœur. C'est aussi cette interprétation somatique qui est privilégiée dans la cover *eurodance* de Kate Ryan, et bien sûr, celle qui prévaut à l'occasion de la Fête de la musique en 2021 : dans ce contexte de crise sanitaire, les jeunes rassemblé.e.s<sup>16</sup> à Montmartre et qui s'autoproclament « génération désenchantée », dénonçaient sûrement leurs conditions de vie en temps de crise, mais leurs gestes et leurs voix, affirmaient surtout leur désir – et leur besoin – de danser, de célébrer leur propre existence, leur jeunesse comme valeur « universelle », opposée au monde adulte. Par ailleurs, il faut rappeler que les formes d'expression corporelle et notamment la danse exercent des fonctions, physiologiques, émotionnelles mais aussi politiques, tant sur le plan individuel que collectif.

Or, dans les usages de « Désenchantée », il y trente ans et dans les années 2020, tout en privilégiant le côté célébratoire, il est impossible de ne pas percevoir la trace du nihilisme : lorsque des millions de personnes chantent « tout est KO », même si ces mots sont en grande partie dépourvus de leur charge sémantique, ils ne le sont pas complètement. Chanter « tous mes idéaux abîmés » ne peut pas être complètement anodin, superficiel, du moins, pas dans tous les cas. J'affirmais ailleurs que les musiques populaires ne sont pas banales en elles-mêmes ; seuls leurs usages peuvent l'être, à l'occasion (Marc 2017). Ainsi, « Désenchantée » ne peut être considérée comme un objet intrinsèquement banal, inauthentique et opportuniste. Dans ses usages, le titre fonctionne comme l'expression d'une jeunesse désabusée, qui ne peut s'empêcher de célébrer sa propre existence. Au fil des générations, mais aussi – et surtout – au fil des remixes, c'est-à-dire des interventions esthétiquement orientées, « Désenchantée » se révèle comme la manifestation d'une ivresse – mot cher à Cioran – somatique, émotionnelle et politique, éternellement jeune, liée à la douleur et à l'exaltation, au lyrisme du désespoir dans le contexte néolibéral qui est le nôtre.

### **Le charme pop**

À propos de son « écriture », Farmer affirmait en 1999 : « J'aime l'idée que chacun puisse y puiser ce qu'il a envie d'y puiser, de se raconter, dans le fond, sa propre histoire » (Top Music 1999). L'artiste justifie ainsi l'imprécision, le « flou » sémantique de ses textes, qui caractérise aussi « Désenchantée ». Ce manque de précision, cette désolidarisation d'avec un contexte précis, a pour conséquence de permettre une identification, une reconnaissance ne dépendant ni des circonstances individuelles de l'artiste ni de son public. L'écoute comme forme d'identification favoriserait ainsi une réflexion sur soi potentiellement appropriable par chacun. Cette validité interpersonnelle, universelle en puissance, issue de l'équilibre entre le récit de soi et la reconnaissance de l'autre, constitue un des éléments à l'origine du charme qu'exercent les chansons de Farmer sur son public.

---

<sup>16</sup> Il est difficile d'analyser le profil social des publics jeunes, surtout dans un rassemblement spontané comme celui de la Fête de la Musique 2021, mais les publics des électro ne semblent pas très divers d'un point de vue social.

Lamentation exaltée, paradoxe juvénile, plainte introspective « Désenchantée » est un aphorisme musical efficace où le dialogue entre musique, paroles et performance a su produire des effets, du sens, auprès d'un public vaste pendant plus de trois décennies. Son imprécision, sa simplicité, son accessibilité, sa banalité même, contribuent précisément à éveiller des émotions esthétiques intenses auprès d'un public majoritaire, souvent dans le contexte de la fête pop mais pas exclusivement. C'est cette forme transitive mais abordant des questions importantes, graves et potentiellement universelles, que chacun peut reconnaître et surtout où chacun peut se reconnaître, qui fait de « Désenchantée » une œuvre à la validité transgénérationnelle. C'est ainsi que sa longévité et sa capacité à émouvoir des publics si éloignés historiquement et socialement renvoient à l'idéal de la musique pop, « un langage immédiatement expressif » qui suscite une « joie » (Gayraud 2017, 78), parfois une « ivresse », ou du moins une émotion intense.

La musique pop se caractérise par son succès, un succès qui traduit certes des échanges économiques, mais aussi, et peut-être surtout, des formes d'émotion, d'amour, qu'éprouvent les auditrices et auditeurs pour telle ou telle chanson, tel.le ou tel.le artiste pop. On le sait, en matière d'amour, il existe toujours une importante dose de mystère que l'on ne saurait percer. Or, ce qu'il importe de souligner est la réponse émotionnelle des publics face à la musique pop, son intensité, même si elle est éphémère et discontinue. Banale et irrésistible à la fois, dépourvue de caractéristiques formelles, la pop n'est définie que par son objectif : plaire, non pas à une élite, mais au plus grand nombre (Frith 2001). « Désenchantée » met donc tout en œuvre pour atteindre ce projet pop : musicalement transigeante, « mémorable » et d'ailleurs mémorisée dans son accroche et dans ses formules musicales et verbales, immédiate, abordable, imprécise, gnomique. Elle fonctionne ainsi comme une sorte de miroir où chacun peut observer, entendre, ressentir sa propre angoisse et sa propre existence, comme un reflet adaptable, opportuniste, malléable et disponible. Rejoignant la pensée du populisme selon Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, ce miroir ressemblerait à un « signifiant vide » où chacun peut retrouver, par équivalence, agréger ses différentes « positions de sujet » (Laclau et Mouffe 1985), non pas dans le sens d'un concept politique, mais comme une expérience esthétique et émotionnelle partagée. C'est ainsi que grâce à l'indétermination et à l'interchangeabilité de son « message », « Désenchantée » fonctionne comme un signifiant vide, issu d'une stratégie « pop » et « populiste » grâce à laquelle le tube devient lieu de mémoire sonore et poncif des années 1990 et au-delà.

## Bibliographie

- ALLESANDRIN, Arnaud & Marielle Toulze. 2024. *Sociologie de Mylène Farmer*. Joinville-le-Pont : Double ponctuation.
- CIORAN, Emil. 1990 [1934]. *Sur les cimes du désespoir*. Traduction d'André Vornic. Paris : l'Herne.
- CONTE, Christophe. 2015. « Chère Mylène Farmer. » *Les Inrockuptibles*. 09.09.
- CUSSET, François. 2020. *Une histoire (critique) des années 1990*. Paris : La Découverte.

- DEMIGNEUX, Karim. 1989. « Panache hystérique. » *L'Humanité*, 26.05.
- STAR MUSIC. 1991. « Les nouveaux choix de Mylène Farmer ». *Star Music*, n° 18, mai.  
<<https://www.mylene.net/presse-mylene-farmer/tag/star-music>>.
- TOP MUSIC. 1999. « Interview à Mylène Farmer. » *Top Music*, avril.  
<<https://www.mylene.net/mylene/mylene-farmer-interview-top-music-avril-1999.php>>.
- FRITH, Simon. 2001. « Pop music. » Dans *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, ed. Frith, Simon, Will Straw & John Street, 93–108, Cambridge : Cambridge University Press.
- GAYRAUD, Agnès. 2018. *Dialectique de la pop*. Paris: La Découverte.
- GUIBERT, Jérôme & Catherine Rudent. 2018. *Made in France. Studies in Popular Music*. Londres : Routledge.
- HIRSCHI, Stéphane. 2008. *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*. Paris : Les Belles Lettres.
- JULLIAND, Briac. 2022. « La ferveur Farmer. » *Les Inrockuptibles* 16, décembre 2022/janvier 2023, 20-21.
- LACLAU, Ernesto et Chantal Mouffe. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. Londres : Verso.
- LOOSELEY, David. 2003. *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*. London: Berg.
- MARC, Isabelle. 2017. « Plaisirs et fictions dans la chanson française. » *Belphégor* [En ligne], 15-2.  
<<http://journals.openedition.org/belphegor/997>>.
- NASELLI, Adrien. 2022. « Mylène Farmer reine de 2023, le sacre mérité de notre désenchantée favorite. » *Têtu*, 29.12.
- PERON, Didier. 2021. « Mylène Farmer dans le jury : tout est chaos, mais Cannes réenchanté. » *Libération*, 24.06.  
<[https://www.liberation.fr/culture/cinema/tout-est-chaos-a-cote-cannes-reenchante-20210624\\_05H3L4QAI5EGZFKONCLFR7HUCE/?redirected=1](https://www.liberation.fr/culture/cinema/tout-est-chaos-a-cote-cannes-reenchante-20210624_05H3L4QAI5EGZFKONCLFR7HUCE/?redirected=1)>.
- RUDENT, Catherine. 2019. « Abrasion stylistique et transigeance musicale des chansons de "variété" : Le cas exemplaire de La Famille Bélier. » Dans *Connait-on la chanson ? Usages de la chanson dans les cinémas d'Europe et d'Amérique Latine depuis 1960*, ed. Dufays, Sophie, Dominique Nasta & Marie Cadalanu, 305-320, Bruxelles : P.I.E. Peter Lang.
- SAGNARD, Arnaud. 2023. « La reine Farmer. » *L'Obs*, 25.05.
- SCHAAL, Michelle. 2017. « 'Whatever Became of "Generation Mitterrand"? Virginie Despentes's Vernon Subutex. » *The French Review* 90 (3), March, 87-99.
- SZENDY, Peter. 2008. *Tubes. La philosophie dans le juke-box*. Paris : Les éditions de Minuit.
- VIVIAN, Arnaud. 1989. « SM Farmer ? » *Libération*, 19.05.  
<<https://www.mylene.net/presse-mylene-farmer/tag/liberation>>.

## Discographie

- EURYTHMICS. 1983. *Sweet Dreams*. RCA.
- DEPECHE MODE. 1987. *Strangelove*. Mute.
- FARMER, Mylène. 1986. *Cendres de lune*. Polydor.
- FARMER, Mylène. 1988. *Ainsi soit je*. Polydor.
- FARMER, Mylène. 1991. *L'Autre*. Polydor.
- SUZANE. 2022. « Génération désenchantée ». *Caméo*, 3<sup>e</sup> bureau.

## Résumé

« Désenchantée » (1991) est le titre emblématique, la signature sonore de la carrière de Mylène Farmer, peut-être la star la plus méconnue de la musique pop en France. Succès commercial et véritable tube, vers d'oreille transgénérationnel, « Désenchantée » a fait l'objet de nombreuses reprises et connaît un engouement récent chez les artistes et les publics jeunes en France. Ce travail se propose précisément d'explorer les raisons d'ordre esthétique et culturel qui ont pu contribuer au succès commercial et populaire de « Désenchantée ». Pour ce faire, nous présenterons en premier la figure de Mylène Farmer, diva incontestable pour ses fans mais grande inconnue de la critique dite sérieuse, marquée par l'ambivalence dans sa réception mais aussi dans son esthétique. Deuxièmement, nous explorerons les mécanismes expressifs du morceau, notamment sa facture aphoristique et paradoxale où le nihilisme référentiel contraste avec les usages festifs au fil des années dans le contexte de l'histoire culturelle française récente. Enfin, « Désenchantée » sera analysé par rapport à l'esthétique pop de Farmer, une esthétique marquée par l'accessibilité, l'imprécision, l'immédiateté, relevant d'une alchimie mystérieuse, capable de rassembler un public majoritaire autour d'un objet simplissime mais émotionnellement irrésistible.

## Abstract

'Désenchantée' (1991) is undoubtedly the most emblematic song in the career of Mylène Farmer, the least well known star in French pop music. A true popular success, 'Désenchantée' is a cross-generational "earworm", covered many times over the past decades and which has recently become very popular with young artists and audiences in France. This article precisely endeavours to explore the aesthetic and cultural reasons that may have contributed 'Désenchantée's' success. For that purpose, I will first present the figure of Mylène Farmer, an undisputed diva for her fans but a great unknown to so-called 'serious' critics, one who is marked by ambivalence in both her reception and her aesthetics. Secondly, I will analyse the expressive mechanisms of the song, in particular its aphoristic and paradoxical style, where referential nihilism contrasts with festive uses over the years in the context of recent French cultural history. Finally, 'Désenchantée' will be examined in relation to Farmer's pop aesthetic, characterized by accessibility, imprecision and immediacy, resulting in a mysterious alchemy capable of rallying a popular audience around a simplistic but emotionally irresistible object.

son *Décameron* (1353) ou de Guillaume de Machaut dans son *Jugement du roi de Navarre* (1349) ou encore aux fameuses « danses macabres » qui ont envahi l'Europe au *xv<sup>e</sup>* siècle. Il en est de même durant l'époque moderne puisque, parmi les œuvres majeures de la période, se détachent par exemple le *Journal de l'année de la peste* de Daniel Defoe (1722), qui narre l'épisode de peste survenu à Londres en 1665, entre fiction et livre d'histoire, ou encore le célèbre tableau de Nicolas Poussin intitulé *La Peste d'Asdod* (1630-1631).

Depuis le *xix<sup>e</sup>* siècle, qui est aussi le siècle du choléra et de la tuberculose, la métaphore meurtrière qu'est la peste s'incarne sous différentes formes en littérature et dans les arts. Citons par exemple le roman historique d'Alessandro Manzoni, *Les Fiancés*, publié pour la première fois en 1827, qui se déroule dans la Lombardie des années 1628-1630 et qui contient une description minutieuse de la peste qui a alors ravagé Milan. Le roman gothique de Mary Shelley *Le Dernier Homme* (1826), qui narre quant à lui une prophétie selon laquelle le monde sera dévasté par la peste au *xx<sup>e</sup>* siècle, est probablement le premier roman dystopique et postapocalyptique ; il trouve son pendant dans *La Peste écarlate* de Jack London (1912) qui met également en scène un monde futur décimé par une mystérieuse maladie, dans lequel ne subsistent que quelques individus ayant perdu leur passé et leur culture. Et bien sûr, *La Peste* d'Albert Camus (1947) reste une référence incontournable, d'autant que l'analogie avec le fascisme, relativement claire, a eu un fort retentissement.

Mais, au bout du compte, les œuvres réellement médiévalistes en lien avec la peste noire proprement dite ne sont pas si nombreuses : Une nouvelle d'Edgar Allan Poe publiée en 1842, *Le Masque de la mort rouge*, conte l'histoire du prince Prospéro,

retranché dans une abbaye médiévale avec sa cour pour fuir une épidémie qui le rattrapera finalement. Cette nouvelle a été adaptée à plusieurs reprises au cinéma, notamment en 1964 par Roger Corman tandis que Fritz Lang s'en est également inspiré pour le scénario d'un film muet sorti en 1919, *La Peste à Florence*. Le film le plus célèbre sur la peste noire demeure toutefois sans doute *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman (1957). La mise en scène de la partie d'échecs entre la Mort et un chevalier revenu des croisades dans un pays frappé par l'épidémie est une réflexion philosophique sur la nature de la mort et l'existence de Dieu, qui se termine par une danse macabre étourdissante. Pour sa part, *Le Joueur de flûte* de Jacques Demy (1972) est une adaptation de la légende allemande du joueur de flûte de Hamelin qui attire les rats hors de la ville pour les noyer dans la rivière. Cette légende date en fait du *xiii<sup>e</sup>* siècle, mais est ici relocalisée en 1349, en lien avec les dates de l'épidémie du *xiv<sup>e</sup>* siècle. Le film interroge notamment la place des minorités par l'intermédiaire d'un vieux médecin juif qui finit sur le bûcher pour avoir tenté de mettre au point un remède contre la maladie. Plus récemment, *Peste noire* de Christopher Smith (2010), situé au *xiv<sup>e</sup>* siècle en Angleterre, mélange conséquences de l'épidémie et sorcellerie dans le genre du film d'action.

Dans le domaine littéraire, le roman contemporain médiévaliste le plus célèbre est sans doute *Un monde sans fin* de Ken Follett (2007), dont l'action est située dans la ville fictive de Kingsbridge, et qui est en partie une réflexion sur les capacités d'innovation de l'humanité, en l'occurrence dans le domaine médical. Mais il faut également citer *Le Grand Livre* de Connie Willis (1992), œuvre de science-fiction qui met en parallèle une Oxford du futur frappée par une épidémie et une Angleterre médiévale frappée par

la peste noire dans laquelle se retrouve coincée une historienne voyageuse du temps ; ou encore *La Chronique des années noires* de Kim Stanley Robinson (2002), une uchronie selon laquelle la peste de 1347 aurait anéanti la quasi-totalité de l'Europe, laissant place aux luttes acharnées entre la Chine, l'Inde et l'Islam. Là encore, la dimension postapocalyptique est très forte.

#### LA MATRICE DES PANDÉMIES APOCALYPTIQUES

Comme l'a montré Justine Breton, la peste – ou toute autre forme d'épidémie – apparaît régulièrement dans des séries médiévalistes, mais souvent de manière ponctuelle (par exemple dans la série *Vikings*, 2013-2020), généralement pour mettre en avant le « côté obscur » du Moyen Âge, en particulier son supposé manque d'hygiène caractéristique d'une société perçue comme « arriérée ». Il en va de même dans certaines fêtes médiévales où se pressent parfois des cortèges de pestiférés (mais aussi de lépreux, autre maladie « médiévale »). Toutefois, un événement inattendu survenu dans *World of Warcraft* (Blizzard, 2004), l'un des plus célèbres jeux de rôle de fantasy en ligne (MMORPG), a démontré que nos contemporains peuvent avoir des réactions tout aussi « obscures ». Le célèbre épisode du « sang vicié » (ou « peste du sang corrompu »), survenu en 2005 à la suite d'une erreur de programmation, a transformé le monde peuplé d'Azeroth en un vaste charnier, ce qui a suscité l'intérêt de scientifiques qui ont étudié les réactions des joueurs, souvent irrationnelles et parfois franchement égoïstes, face à une épidémie qui s'est propagée en quelques heures.

La peste noire apparaît donc, par bien des aspects, comme la matrice des pandémies apocalyptiques, dans leurs déclinaisons modernes autant que médiévales.

Pourtant, nombre de sources de toutes provenances indiquent que la vie a continué.

Il faut souligner que la peste noire n'a pas, comme cela a souvent été dit, fait implorer la société médiévale occidentale. Elle n'a été qu'un facteur parmi d'autres, certes important, des transformations de la fin du Moyen Âge. Elle a, par exemple, contribué à la constitution de véritables politiques de santé publique, traduites par la mise en place de quarantaines (dès 1348 à Venise), prolégomènes d'une société fondatrice, hygiéniste, sous surveillance – comme si la vraie peste noire avait plus accouché de notre modernité qu'incarné le Moyen Âge obscur et sale du médiévalisme...

AURIE MAHREY

#### Bibliographie :

- BOUVINOT Patrick, « La peste noire », cours au Collège de France, 2021.  
 BARTON Justine, « Epidémies dans un monde sans science : affronter la maladie dans les séries médiévalistes », in Moez Lahmiel, Kamel Fekr (dir.), *Virus, épidémies et pandémies dans la littérature, le cinéma et les séries. Imaginaire épidémique, modalités et enjeux*, à paraître.  
 CASTEX Dominique, KACI Sacha, « Commémorer les épidémies dans un monde changeant : microlocalisation de la peste et autres fléaux infectieux du Moyen Âge à nos jours », *L'Esprit politique*, vol. 2, n°41, 2020, en ligne.

#### ○ Obscurantisme / Postapocalyptique

#### Philologie

Dans la brève histoire de la linguistique sur laquelle débute son *Cours de linguistique générale* (1915), Saussure situe la philologie entre la grammaire et la linguistique. Certes, précise-t-il, « il existait déjà à Alexandrie une école "philologique", mais ce terme est surtout attaché au mouvement scientifique

Jan Rhein

## Four recent film books on Bruno Dumont

A collective review

### Jan Rhein

ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter für  
französische Literatur- und Kultur-  
wissenschaft am Institut für  
Romanistik der Universität Flensburg.  
[jan.rhein@uni-flensburg.de](mailto:jan.rhein@uni-flensburg.de)

- MEJAN, Jean-Max (ed.). 2020. *Bruno Dumont. Un funambule de génie*. La-Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.
- THOMAS, Benjamin (ed.). 2021. *Le cinéma de Bruno Dumont en fragments alphabétiques*. Laval: Warm.
- BROSSAT, Alain & Joachim Daniel Dupuis (ed.). 2021. *Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains*. Paris: L'Harmattan.
- VANCHERI, Luc. 2022. *Bruno Dumont. Cinema mysticum*. Paris: Classiques Garnier.

### Keywords

French cinema – Bruno Dumont – film book

“Peu nombreux sont les livres consacrés au cinéma de Bruno Dumont”, the observation that one can find on the book cover of *Bruno Dumont. Un funambule de génie* (Méjean 2020a), may sound strange to a reader from Germany, where few books on arthouse filmmakers are published. From this point of view, France is still an Eldorado for film (and film book) lovers; and in regard to French director Bruno Dumont, no less than four books dedicated to his work have been published during the last four years (Méjean 2020a, Thomas 2021, Brossat & Dupuis 2021, Vancheri 2022).<sup>1</sup>

In France, where he is much better known than abroad, Dumont still enjoys the reputation as an outsider and *enfant terrible*. But the growing academic interest in his work indicates that he is one of the most innovative filmmakers of our time. His

---

<sup>1</sup> Some works were also published earlier (cf. Tancelin & Jouve 2001; Alligier 2012). Here we limit ourselves to recently published books.



rich and varied oeuvre includes twelve feature films<sup>2</sup> and two television series. He moves between social realism, mysticism, existential questions and grotesque exaggerations, shoots with film stars (such as Juliette Binoche and Valeria Bruno Tedeschi) and non-professional actors, films in provinces of Hauts-de-France (esp. Pas-de-Calais) and in the American expanses, and switches playfully between genres: *thriller* and *horror*, *historical film* and *musical* (cf. Méjean 2020b, 19). His oeuvre is therefore difficult to grasp, which makes it all the more fascinating and particularly suited to academic analysis because it questions what cinema is, and what it can be.<sup>3</sup> The four recent publications that are discussed in this review do not always provide the answers at once, but allow for further reflection.

The anthology *Bruno Dumont. Un funambule de genie* is probably the best introduction to his work. All of Dumont's films released to date are discussed in ten articles, each of them focusing on one aspect of his work. In his two introductory articles, Méjean (2020b, 2020c) addresses all the key aspects of Dumont's work, which are then explored in more detail in further contributions.

Méjean focusses in particular on the influences of painting and philosophy on Dumont's films. Indeed, this is one of the aspects that makes the director stand out: His cinematography sometimes alludes to well-known paintings, especially Flemish old masters (cf. Racht 2020). This 'pictorial' effect is even more enhanced by a very strict framing which exposes the world that is being represented. This *mise-en-scène* is one reason why Dumont's films carry a specific 'realism', but they are far from being documentaries (cf. Dumont & Fiant 2021, 218: "[L]e réel n'est pas mis en fiction, car il est déjà là"). Another reason is the position he ascribes to his actors (who are in parts completely new to filmmaking). In the terminology of Robert Bresson, they could be described as *modèles* rather than *acteurs*: Their physical appearance and their acting tells us something about their inner life, while *acteurs* tend to reflect the world that surrounds them ("Modèles: Mouvement du dehors vers le dedans. Acteurs : mouvement du dedans vers le dehors", Bresson as cit. in Racht 2020, 46). In that sense, Dumont's choice of actors can also be seen as a critical commentary on the (mass) media and mainstream cinema: "Plus un acteur ou une actrice brille d'une lumière vive (devient une star), plus il-elle éblouit son public – c'est-à-dire l'aveugle. [...] Plus s'accroît la notoriété d'une star, plus celle-ci tend à devenir *une chose* plutôt qu'un sujet humain, un fétiche, une marchandise" (Brossat 2021, 57).

The levels of artistic representation are also the subject of another article in Méjean (2020): Breteau-Skira's quite essayistic article (2020) focuses on the film *Camille Claudel 1915*, perhaps the filmmaker's most atypical movie (among all his atypical movies). In this minimalistic film about the painter, her mental illness and her

---

<sup>2</sup> Dumont's long feature film *France* has recently been released in Germany, his latest film *L'empire* premiered in February 2024 in competition at the Berlin Film Festival. These films have not yet been taken into account in the four books.

<sup>3</sup> "La question : 'qu'est-ce que le cinéma ?' est une vraie question métaphysique [...]. Je pense qu'il n'y a aucune réponse à cette question, donc il y a simplement une recherche." (Dumont & Fiant 2021, 234)

suffering, you do not need to see the paintings of Claudel—the film itself is the painting, and this tells us something about the inner world of the protagonist.

Dumont's depictions of space pursue a similar goal. The way he shows deserted small-town streets and the landscape, especially the dunes, the beaches and the North Sea, serves to represent a state of mind rather than an external reality: "Au cinéma le paysage [...] c'est le climat intérieur du personnage. [...] Je ne filme pas les Flandres, je filme l'intériorité du personnage", Dumont says (Lajus 2020, 83). In this sense, the locations are narrative spaces that have "une fonction narrative autant qu'évocatoire" (Lajus 2020, 85). The juxtaposition of a visible world and a subjective state of being between "evidence" and "mystère" (Lajus 2020, 85) creates a cinema between the naturalistic and the metaphysical (cf. Lajus 2020, 92).

Prédal (2020) focusses on the two musical films *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* (2017) and *Jeanne* (2019). His adaptations are based on the theatre piece *Jeanne d'Arc* (1897) by Charles Péguy (cf. Prédal 2020, 103, Montcharmont 2021). For Prédal, it seems significant that the director takes his cue from this literary outsider. But here, too, Dumont is more concerned with the form and the media than with the subject matter itself. It was his intention to make a musical film that led him to the Joan of Arc topos (cf. Prédal 2020). He then opted for an anti-naturalistic approach, both in his choice of rock and electronic music (by Christophe, cf. Durafour 2021a, and Igorrr, cf. Durafour 2021b), and in his choice of the young actress Lise Leplat Prudhomme. Between the ages of eight and ten, Prudhomme played Joan of Arc as an eight-year-old girl (in the first film) and as the seventeen-year-old heroine (in the second film) (cf. Prédal 2020, 115).

The theme of Joan of Arc links Dumont to Robert Bresson, who also dedicated a film to this national myth (*Le Procès de Jeanne d'Arc*, 1962). With Bresson, but also with Maurice Pialat and Jean Epstein (cf. Manzanera 2020), Dumont shares the search for "moins la représentation que la présence" (Gavard-Perret 2020, 10). This sets him apart from realist directors such as the Frères Dardenne—even if he shares their depiction of a certain misery in the north of France (cf. Méjan 2020b, 16)—or Ken Loach (cf. Brossat & Dupuis 2021, 11).

Other recurring themes in Dumont's work are migration and racism—the figure of the 'strange other', often embodied in the 'Arab' (cf. Carrée 2020), appears in many of Dumont's films. According to Carrée, Dumont is not concerned with a political agenda, as he does not seek to make socially engaged cinema. In fact, he takes a philosophical approach to issues such as integrating, belonging and foreignness (cf. Carrée 2020, 160). In the series *Coincoin et les Z'inhumains*, racism is not only directed at migrants, but also at extraterrestrial *aliens*. In this grotesquely exaggerated crime and science fiction series, two detectives are confronted with clandestine migration in northern France. They investigate a refugee camp and repeatedly show themselves to be racist, xenophobic and islamophobic (cf. Carrée 2020, 162-163). On a meta level, this fear of the other is exposed as such:

[D]ans une scène du quatrième épisode, [le commissaire] Van der Weyden, qui ne parvient pas à prononcer correctement le mot 'clone' pour qualifier son double extra-terrestre et qui emploie à la place le mot 'clown', interpelle les migrants en les traitant de 'clowns' dans le

sens véritable du terme : tout le monde est ainsi clown, de la même façon que tout le monde est blanc, ou noir. (Carrée 2020, 164)

In other places, too, the language ultimately exposes racism as a kind of helplessness, without being didactic: “Hey, hey les gars, vous pouvez pas parler français ? Nan, nan, ici on est en France...” (Carrée 2020, 166).

Apart from all of these inspiring approaches to the understanding of Dumont’s work, one point of criticism can be found in the formal deficiencies of the publication. The citation style is inconsistent and the page numbers of the cited sources are sometimes missing, which complicates academic work with the volume.

The first part of the anthology *Bruno Dumont ou le cinéma des Z’humains* (Brossat & Dupuis 2021) is devoted to the most important aspects of Dumont’s work—in this respect, the focus of the book is similar to that of Méjean’s. It deals with the aspect of mysticism and the transcendental (cf. Vancheri 2021a), the work with non-professional actors (cf. Brossat 2021), and the staging of rural settings (cf. Dupuis 2021). The second part focuses on specific films and on the two television series (cf. Urrutia 2021, and an experimental essay by artist and comedian Marco Candore, cf. Candore 2021). In doing so, the anthology only covers a small section of Dumont’s work. It is therefore less suitable as an introduction than Méjean’s book, but provides more detail in some places. For example, two articles are devoted to Dumont’s third feature film *Twentynine Palms* (cf. Lübecker 2021, Auacheria 2021), which is barely mentioned in Méjean’s book.

Spanish and English-speaking authors are also represented in Brossat’s & Dupuis’ volume; all of them “spécialistes de Bruno Dumont, qui ont en commun de penser que son cinéma nous rend meilleurs en nous donnant à sentir et penser” (cf. book cover). This choice underlines the editors’ intention to offer new perspectives on Bruno Dumont, “des approches plus diversifiées et plus décentrées de l’approche phénoménologique” (Brossat & Dupuis 2021, 10). The volume, thus, does not follow the tendency of many French scholars to focus on the question of the cinematic representation of the *réel*, as is the case with Méjean’s book. This is a winning approach: Because even if Dumont does not make the typical kind of social-realist cinema, he is primarily interested in characters on the fringes of society (cf. Brossat & Dupuis 2021, 10). In this sense, he makes “un cinéma *dans les marges*” (cf. Penjean & Jiménez 2021). In their article, Penjean and Jiménez detect an ethic perspective in the spatial dimension of Dumont’s cinematic topographies. Using Bill Nicols’ terminology, they write:

[L]a notion d’*axiographie* (qui littéralement veut dire *écriture de valeurs*) peut s’avérer utile pour définir [...] la distribution spatiale des éléments scéniques, ainsi que le schéma régulier de position spatiale des ensembles dramatiques, ce qui implique déjà un système de codification de valeurs[...] (Penjean & Jiménez 2021, 33)

At the end of the volume, one can find a long interview with the director (Dumont & Fiant 2021), which provides a particularly interesting insight into his working methods. These differ in many ways from conventional filmmaking: Dumont writes literary texts rather than classic screenplays (some of which are also published as

novels); actors don't get to read the text before shooting. His actors do not improvise either, but follow the director's instructions, who is the only one who knows the script:

Il y a souvent un émerveillement qui va avoir lieu, parce que l'acteur va faire autre chose, va faire autrement, mais il accomplit finalement ce qui est écrit. A la fois, il y a de la providence, de la liberté et de l'impro, il y a tout ce que vous voulez, c'est assez contradictoire, difficile à expliquer parce que ce n'est pas logique et c'est une magie en fait. (Dumont & Fiant 2021, 219)

These insights into the working process of the director complement two long interviews, already published in 2001 in a volume the publisher Dis Voir dedicated to the director after his second feature film (Dumont & Tancelin 2001, Dumont & Jouve 2001). These interviews are still worth reading as well. In the talks with the director, it becomes clear that the supposed simplicity of Dumont's work is the result of a long process of reflection and, above all, abstraction: "Je pense que la simplicité est au bout de la complexité. [Les] plus grands films de cinéma sont d'une simplicité absolument étonnante tellement c'est simple" (Dumont & Fiant 2021, 236).

Among the four books presented here, *Le Cinéma de Bruno Dumont en fragments alphabétiques* (Thomas 2021a) chooses the most interesting format to approach the director in his formal and thematic ambiguities. The volume contains 67 articles by 24 authors, focusing on the director's films, on predictable ("Bresson, Robert", "Espace", "Violence") as well as more unexpected ("Alchemy", "Avances", "Oiseaux") thematic aspects. The editors have deliberately refrained from creating cross-references between entries in order to preserve the fragmented character of the book: "Ce serait là contraindre déjà le lecteur à un cheminement, quand l'on souhaite qu'il avance dans ces textes comme il l'entendra" (Thomas 2021b, 12). The book is, therefore, less a compendium than a mosaic or a kaleidoscope, an encyclopaedia that does not really want to be an encyclopaedia. This concept highlights more marginal or offbeat aspects of Dumont's work. It also reveals interesting cross-references between the films (i.e. similarities in the last frame of almost every Dumont film, cf. Valmary 2021, 108-112). The fact that there is no entry on Bruno Dumont himself or his biography may seem surprising, but it is a deliberate choice: "'Bruno Dumont' est avant tout ici le nom d'une proposition de cinéma éminemment importante" (Thomas 2021b, 13)—this decidedly non-biographical approach is shared with the other three books reviewed here. The volume has a very careful layout and editing as well as a thorough filmography in the appendix.

Finally, the monograph *Cinema mysticum* (Vancheri 2022) is devoted to the mystical dimension in Dumont's filmography. The author begins by exploring the contradiction between naturalism and mysticism. After reading the other books, it can only be partly confirmed that a naturalistic interpretation conceals the mystical aspects of Dumont's work. For it is precisely this mystical dimension that these books also consider—and Vancheri himself has already dealt with this topic in an article in Brossat and Dupuis (Vancheri 2021a) and in several entries in Tomas (Vancheri 2021b, Vancheri 2021c). Nevertheless, the volume is worth reading, as

Vancheri's approach is well grounded in both history and theory. Vancheri examines Dumont's films in the context of Christian mythology, but also with reference to Henri Bergson and Charles Péguy—he detects a “dialogue philosophique” (Vancheri 2022, 24) between Dumont and these two authors. The contrast between naturalism and mysticism, already mentioned several times with regard to Dumont, is thought together with a stage in literary history in a particularly profitable way: Vancherie refers to the discussion of naturalism (vs. symbolism) in the 19th century and to two of its prominent representatives, Émile Zola and Joris-Karl Huysmans (Vancheri 2022, 18-25), which is fully convincing.

Placing the Joan of Arc films in the context of a whole series of other, mainly cinematic, adaptations of the myth (Joan of Arc is described as “cœur mystique de la France”, cf. Vancheri 2022, 119-148) shows how Dumont inscribes himself in cultural history, commenting on it and sometimes even deconstructing it. As Méjean also notes, Dumont films present “le sacré et la mystique en se disant athée” (Méjean 2020c, 30-31). But Vancheri goes further in his analysis. He understands Dumont's cinema as “une technique expérimentale qui, au même titre que la prière, le jeûne ou les exercices spirituels, se déclare compétente pour exposer la part mystérieuse du monde” (Vancheri 2022, 152). The consideration of Dumont's films as metaphysical experiences also explains why his films are so violent<sup>4</sup>: “[S]a mystique serait impensable sans l'élément qui rend possible sa révélation. Le tissu du monde ne se déchire pas sans un accident qui y fait effraction” (Vancheri 2022, 152). The violent events that eruptively break through reality in Dumont's films “placent ses personnages dans des conditions qui les exposent brutalement à une perception élargie du monde” (Vancheri 2022, 152)—and so the viewers also gain this expanded perception the world.

## Bibliography

- ALLIGIER, Maryline. 2012. *Bruno Dumont. L'animalité et la grâce*. Pertuis: Rouge Profond.
- AOUACHERIA, Abdel. 2021. “Paillettes de transcendance dans des alluvions d'horreur. *La ruée d'or selon Twentynine Palms* de Bruno Dumont: l'avant-garde comme tragédie?”. In *Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains*, ed. Brossat, Alain & Joachim Daniel Dupuis, 131-147, Paris: L'Harmattan.
- BRETEAU-SKIRA, Gisèle. 2020. “Camille Claudel 1915. La tentation de l'art dans le cinéma de Bruno Dumont”. In *Bruno Dumont. Un funambule de génie*, ed. Méjean, Jean-Max, 67-79, La-Neuveville-aux-Joûtes: Jacques Flament.
- BROSSAT, Alain & Joachim Daniel Dupuis (ed.). 2021. *Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains*. Paris: L'Harmattan.
- BROSSAT, Alain & Joachim Daniel Dupuis. 2021. “Présentation générale. Un souci de vérité”. In *Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains*, ed. Brossat, Alain & Joachim Daniel Dupuis, 9-13, Paris: L'Harmattan.
- BROSSAT, Alain. 2021. “Contre les acteurs”. In *Bruno Dumont ou le cinéma des*

---

<sup>4</sup> Dumont's early cinema in particular (from *La Vie de Jésus*, 1997, to *Twentynine Palms*, 2003, cf. Prédal 2020, 99) can occasionally appear harsh in its depiction of sex and violence. However there are always moments of peace, tranquility, tenderness and *reconnaissance* (cf. Méjean 2020c, 24). These scenes show us that it is about existential questions, not about violence as an end in itself.

- Z'humains*, ed. Brossat, Alain & Joachim Daniel Dupuis, 57-76, Paris: L'Harmattan.
- CANDORE, Marco. 2021. "Les Z'aventures de QuinCoin". In *Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains*, ed. Brossat, Alain & Joachim Daniel Dupuis, 191-208, Paris: L'Harmattan.
- CARREE, Roland. 2020. "Coïncidence des contraires. Dumont, les arabes et les immigrés". In *Bruno Dumont. Un funambule de génie*, ed. Méjan, Jean-Max, 159-179, La-Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.
- DUMONT, Bruno & Antony Fiant. 2021. "« Je cherche la grâce dans l'ordinaire ». Entretien". In *Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains*, ed. Brossat, Alain & Joachim Daniel Dupuis, 209-242, Paris: L'Harmattan.
- DUMONT, Bruno & Philippe Tancelin. 2001. "Enquêtes sur le réel". In *Bruno Dumont*, ed. Tancelin, Philippe, Sébastien Ors & Valérie Jouve, 39-103, Paris: Dis Voir.
- DUMONT, Bruno & Valéry Jouve. 2001. "Dialogue dans l'espace et le temps". In *Bruno Dumont*, ed. Tancelin, Philippe, Sébastien Ors & Valérie Jouve, 105-119, Paris: Dis Voir.
- DUPUIS, Joachim Daniel. 2021. "Intuition de l'instant et envers du monde. Le problème du paysage chez Bruno Dumont". In *Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains*, ed. Brossat, Alain & Joachim Daniel Dupuis, 77-103, Paris: L'Harmattan.
- DURAFOUR, Jean-Michel. 2021a. "Christophe". In *Le cinéma de Bruno Dumont en fragments alphabétiques*. ed. Thomas, Benjamin, 85-89, Laval: Warm.
- DURAFOUR, Jean-Michel. 2021b. "Igorrr". In *Le cinéma de Bruno Dumont en fragments alphabétiques*. ed. Thomas, Benjamin, 200-203, Laval: Warm.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul. 2020. "Préface. Les bijoux ravis. Bruno Dumont, l'irrégulier de l'art cinématographique". In *Bruno Dumont. Un funambule de génie*, ed. Méjan, Jean-Max, 7-13, La-Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.
- LAIUS, Patrice. 2020. "Présence du paysage. Ma Loute (2016) et quelques autres...". In *Bruno Dumont. Un funambule de génie*, ed. Méjan, Jean-Max, 81-92, La-Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.
- LÜBECKER, Nikolaj. 2021. "Twentynine Palms de Bruno Dumont : l'avant-garde comme tragédie ?". In *Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains*, ed. Brossat, Alain & Joachim Daniel Dupuis, 107-129, Paris: L'Harmattan.
- MANZANERA, Jean-Jacques. 2020. "Notes sur Hors Satan : « C'est dans sa forme pure qu'un art frappe fort »". In *Bruno Dumont. Un funambule de génie*, ed. Méjan, Jean-Max, 141-158, La-Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.
- MEJAN, Jean-Max (ed.). 2020a. *Bruno Dumont. Un funambule de génie*. La-Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.
- MEJAN, Jean-Max. 2020b. "Présentation. La pesanteur de la grâce". In *Bruno Dumont. Un funambule de génie*, ed. Méjan, Jean-Max, 15-20, La-Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.
- MEJAN, Jean-Max. 2020c. "Une approche thématique de l'œuvre de Bruno Dumont". In *Bruno Dumont. Un funambule de génie*, ed. Méjan, Jean-Max, 21-35, La-Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.
- MONTCHARMONT, Clément. 2021. "Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc (2017)". In *Le cinéma de Bruno Dumont en fragments alphabétiques*. ed. Thomas, Benjamin, 220-226, Laval: Warm.
- PENJEAN, Pablo Corro & Román Domínguez Jiménez. 2021. "Bruno Dumont, un cinéma dans les marges". In *Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains*, ed. Brossat, Alain & Joachim Daniel Dupuis, 33-55, Paris: L'Harmattan.
- PREDAL, René. 2020. "De Péguy à Dumont. Tapisserie et mystère de Jeanne d'Arc". In *Bruno Dumont. Un funambule de génie*, ed. Méjan, Jean-Max,

- 99-121, La-Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.
- RACHET, Olivier. 2020. "Le geste pictural de Bruno Dumont". In *Bruno Dumont. Un funambule de génie*, ed. Méjan, Jean-Max, 37-51, La-Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.
- TANCELIN, Philippe, Sébastien Ors & Valérie Jouve. 2001. *Bruno Dumont*. Paris: Dis Voir.
- THOMAS, Benjamin (ed.). 2021a. *Le cinéma de Bruno Dumont en fragments alphabétiques*. Laval: Warm.
- THOMAS, Benjamin. 2021b. "Avant-propos". In *Le cinéma de Bruno Dumont en fragments alphabétiques*. ed. Thomas, Benjamin, 7-13, Laval: Warm.
- URRUTIA, Caroline. 2021. "P'tit Quinquin – L'horreur dissoute dans un plan". In *Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains*, ed. Brossat, Alain & Joachim Daniel Dupuis, 179-189, Paris: L'Harmattan.
- VALMARY, Hélène. 2021. "Dernier Plan". In *Le cinéma de Bruno Dumont en fragments alphabétiques*. ed. Thomas, Benjamin, 108-112, Laval: Warm.
- VANCHERI, Luc. 2021a. "La mystique de Bruno Dumont". In *Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains*, ed. Brossat, Alain & Joachim Daniel Dupuis, 17-32, Paris: L'Harmattan.
- VANCHERI, Luc. 2021b. "Hadewijch (2009)". In *Le cinéma de Bruno Dumont en fragments alphabétiques*. ed. Thomas, Benjamin, 171-177, Laval: Warm.
- VANCHERI, Luc. 2021c. "Mystique". In *Le cinéma de Bruno Dumont en fragments alphabétiques*. ed. Thomas, Benjamin, 273-279, Laval: Warm.
- VANCHERI, Luc. 2022. *Bruno Dumont. Cinema mysticum*. Paris: Classiques Garnier.

Ralf Junkerjürgen

Rezension

**HENZLER, Bettina. 2022. *Filmische Kindheitsfiguren. Bewegung – Fremdheit – Spiel*. Berlin: Vorwerk 8.**

**Ralf Junkerjürgen**

ist Professor für Romanische Kulturwissenschaft  
an der Universität Regensburg.

[ralf.junkerjuergen@sprachlit.uni-regensburg.de](mailto:ralf.junkerjuergen@sprachlit.uni-regensburg.de)

Keywords

Französisch – Film – Kindheit – Figuren – Bewegung

Seit Beginn der Filmgeschichte faszinieren Bilder von Kindern, ihren Blicken, Bewegungen und (spielerischen) Grenzüberschreitungen. Haben die *Childhood Studies* die vermeintliche Antinomie von Kindern und Erwachsenen hinterfragt und medial inszenierte Kindheit als Projektionsfläche des erwachsenen Subjekts gedeutet, so heben kulturwissenschaftliche Filmstudien vor allem auf die Konstruiertheit der Kindheit als Kategorie ab. Bettina Henzler, Professorin an der Internationalen Filmschule Köln, geht in ihrer Habilitationsschrift *Filmische Kindheitsfiguren. Bewegung – Fremdheit – Spiel* einen anderen Weg und verfolgt einen innovativen phänomenologischen Ansatz, der Körperlichkeit und Erfahrung der Kinder ins Zentrum setzt. Wenn nach Merleau-Ponty der Leib Objekt und Subjekt in sich vereint, weil er Werkzeug des Verstehens ist und jeder Aspekt der menschlichen Existenz körperlich verankert bleibt, stellt sich filmwissenschaftlich die Frage, wie der kindlicher Körper ästhetisch aufgefasst wurde. Henzler geht dem an „filmischen Kindheitsfiguren“ nach, ein für sie zentraler Begriff, der zwar etwas vage bleibt, dafür aber alle Formen und Topoi der Kindheitsdarstellung im Film umfassen kann, darunter das Kleinsein, die ersten Schritte, Laufen und Tanzen, Verwandlungen, Spiel oder filmästhetische Verfahren wie die Kamera auf Augenhöhe der Kinder bspw. Mit diesem Ansatz lasse sich zeigen, so Henzler, wie Filme ein eigenes Wissen über Kinder produzieren, indem sie deren Eigensinn sichtbar machen, ohne sie biologisch, psychologisch oder soziologisch festzulegen.

Diese Kindheitsfiguren ordnet Henzler drei Bereichen kindlicher Aktivitäten zu, die von erwachsenen Mustern abweichen, nämlich Bewegung, Wahrnehmung und Spiel, die dementsprechend drei Großkapitel der Studie bilden. Der phänomenologische Ansatz bedeutet indes nicht, dass psychoanalytische, kultur- oder sozialwissenschaftliche Theorien unnötig wären oder unberücksichtigt blieben. Henzlers



Untersuchung zeichnet vielmehr aus, dass sie auch die Schnittstellen sichtbar macht und aus der Verbindung der verschiedenen Perspektiven ein eindrucksvolles Gesamtbild zu zeichnen vermag. Trotz solcher Berührungspunkte bleibt Kindheit bei ihr dezidiert eine filmästhetische Kategorie, nicht zuletzt dadurch, dass sie immer wieder deren selbstreflexive Aspekte aufzeigt, sei es in produktions- oder rezeptionsästhetischer Hinsicht.

Das Korpus bilden demnach nicht Kinderfilme, sondern Kindheitsfilme, aber nicht internationale, was beim Thema Kindheit durchaus denkbar wäre, sondern französische seit Mitte des 20. Jh.s. Henzler begründet dies mit der besonderen Rolle der Kindheitsdarstellungen für die französische Filmgeschichte seit den ersten laufenden Bildern der Brüder Lumière. Trotz dieser nationalen Eingrenzung verfolgt die Autorin keine kulturspezifischen Erkenntnisse (von punktuellen Hinweisen zur Erziehungsrolle der Schule in der Republik abgesehen) und lässt die sozio-historischen Kontexte weitgehend offen. Sie vermeidet engere filmhistorische Periodisierungen in Form von Epochen wie der Nouvelle Vague, obwohl Truffauts *Les quatre cents coups* (1959) exemplarisch für die ihr wichtige Selbstreflexivität steht, und verwendet die zeitliche offene Kategorie des „Modernen Kinos“ ab Ende des Zweiten Weltkriegs. Damit entscheidet sie sich für ein nicht-lineares Vorgehen, das Filmgeschichte eher als Netzwerk denn als Abfolge versteht. Ganz ohne historische Orientierungen will sie jedoch auch nicht auskommen und skizziert grob drei Entwicklungsphasen: erstens die Bewegung von Kindern als Gegenstand der Schaulust im frühen Film, zweitens die Inszenierung von Kindern als Figuren des Neuanfangs nach dem Zweiten Weltkrieg und drittens die zunehmende Ausdifferenzierung von Kinderfiguren nach Geschlecht, sozialen Kontexten und Alter in den 1970er Jahren.

Wenn laut Henzler Kinderprotagonisten im populären Kino „zur emotionalen Ansprache der Zuschauer“ (461) vereinnahmt werden, so kann der transgressive Aspekt des Kindheitsfilms nur im *cinéma d’auteurs* aufgezeigt werden, das dementsprechend – sei es fiktional, semi- oder dokumentarisch – die Auswahl prägt. Die Analyse des Korpus gehorcht qualitativen Perspektiven, was wenig überraschend ist, dennoch wünscht man sich mitunter ein paar quantitative Hinweise in Bezug auf die Verhältnisse der Beispiele untereinander. Das mag für Henzlers Herangehensweise zwar nicht zwingend sein, es verunsichert jedoch bezüglich der Reichweite der Erkenntnisse, wenn unklar bleibt, ob die Beobachtungen vor allem auf besonders prominente Beispiele zurückgehen oder für das gesamte Korpus gelten. Denn in der Entwicklung von Argumentationen und Analysen treten jeweils einzelne Titel von insgesamt ca. zwanzig in den Vordergrund, welche die Ergebnisse nachhaltig geprägt haben dürften, darunter *Le ballon rouge*, *Demi-Tarif*, *La Drôlesse*, *Faute à Fidel*, *Innocence* oder *Tomboy*.

Wenden wir uns nun den drei Großbereichen der Analyse zu. Der Teil zu Kindern in Bewegung (S. 69-162) untersucht, wie Filme die eigensinnige Bewegung von Kindern darstellen, als Gestaltungsmittel einsetzen und dabei auf sich selbst als Bewegtbilder verweisen. Kindheitsfiguren der Bewegung sind die ersten Schritte, mühevollen Fortbewegungen, Missgeschicke oder die Rastlosigkeit. Im Bereich der Bewegung zeichnen sich auch Genderaspekte ab, da im Falle von Mädchenfiguren

der Bewegungsspielraum häufig eingeschränkt erscheint, während andererseits das Tanzen als Ausdruck weiblicher Identitätsbildung verstanden wird (S. 106 und 108).

Das Kapitel zur Inszenierung kindlicher Wahrnehmungen (S. 163-297) lotet stärker eine rezeptionsästhetische Tiefe aus, weil der kindliche Blick für Henzler als Metapher für den Film und für ästhetische Strategien steht, die ungewohnte Seiten der Wirklichkeit erschließen (S. 164). Ist gemäß Merleau-Ponty die Wahrnehmung von Kindern anders strukturiert als die der Erwachsenen, so könnten Kinderfiguren in Filmen eine Zwischenposition und Mittlerrolle einnehmen, weil sie gleichermaßen das Fremde wie auch das Selbst verkörpern, das Fremdheit erfährt. *Demi-Tarif* bswp., der quasi ohne Dramaturgie drei Kindern ohne Eltern auf ihren Streifzügen durch Paris folgt, fordert Zuschauer dazu heraus, die Wahrnehmungen der Kinder zu teilen, obwohl sie keine Identifikationsfiguren sind. Oft gerät der Körperkontakt dabei in den Vordergrund und verschiebt die Aufmerksamkeit auf Berührungen. Dabei entstehen „synästhetische Kindheitsfiguren“ wie die Berührung der Hände, Formen der körperlichen Umhüllung, Körperkontakte zur Umgebung, die eine klare Differenzierung von Figur und Hintergrund erschweren oder Spiele mit Wasser, die sich symbolisch als Motiv unablässiger Transformation lesen lassen. Darin werde die Verflochtenheit des Ichs mit der Welt, des Eigenen mit dem Fremden vor Augen geführt und den Zuschauern als Erfahrung spürbar gemacht (S. 296).

Das letzte große Kapitel widmet sich der Ästhetik des Spiels (S. 299-451) und behandelt produktionsästhetische Fragen. Das Spiel erscheint dabei als Differenzphänomen, das genuin zur Kindheit gehört, und ist zugleich Teil und Abbild der filmischen Medialität. Es geht Henzler aber nicht darum, den Film als Spiel zu beschreiben, sondern zu untersuchen, wie Spielaktivitäten von Kinderprotagonisten aufgegriffen und gespiegelt werden. Einen wesentlichen Bezugspunkt bildet dabei die bisher kaum beachtete phänomenologische Spieltheorie des Verhaltensforschers Frederik J. J. Buytendijk (*Wesen und Sinn des Spiels*, 1933), die das Spiel als Bewegungsphänomen eines Hin und Her deutet, das sich aus der Interaktion zwischen Menschen und bildhaften Dingen entfaltet. Die im Film inszenierten Spiele liest die Autorin vor allem am Beispiel von *Récréations* im Hinblick auf ihre Räumlichkeit im Sinne einer Spielsphäre (z.B. dem Pausenhof) sowie der Regelmäßigkeit von Spielen, die sich in Bewegungen, Gesten und Worten vermittelt. Ein weiterer Aspekt sind Spielobjekte als Requisiten und Handlungsträger, die in ihrer Wandelbarkeit, Flüchtigkeit oder Performativität erfasst werden. Gerade die Inszenierung des Spiels erweist sich laut Henzler in besonderer Hinsicht als Präsenzerfahrung, da Materialitäten und Zufälle Gegenwärtigkeit suggerieren (S. 367).

Das Spiel als filmästhetische Kategorie steht sinnigerweise am Ende der Studie, weil darin die Merkmale filmischer Kindheitsdarstellungen zusammenlaufen, und bestätigt zugleich die phänomenologische Perspektive als Ergänzung zu hermeneutischen Herangehensweisen: „Denn das Spielen ist eine Form, Kindern zu begegnen, ohne ihre Perspektive für sich zu beanspruchen oder danach zu fragen, was sie für uns Erwachsene bedeuten“ (462). Damit bietet die filmische

Auseinandersetzung mit Kindheit immer auch eine Fremdheitserfahrung, wenn Filme sich auf den Eigensinn kindlicher Darsteller einlassen und auf ihre prinzipielle Fremdheit antworten. Dieser Eigensinn – der einen (undefinierten) zentralen Begriff von Henzlers Ansatz bildet – ist schon der spezifischen Körperlichkeit von Kindern und ihrem Schauspiel inhärent, in dem sich die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation verwischen.

Bettina Henzler hat eine beeindruckende Studie vorgelegt, die methodisch neue Wege geht, sich aber nicht in theoretischen Diskursen verstrickt, sondern stilistisch flüssig und sprachlich klar voranschreitet. Dabei schreibt sie immer wieder neu gegen die eigenen Fragestellungen an und kann ihnen immer wieder neue Formulierungen und dadurch neue Perspektiven abringen. Ein Nachteil dieser Vorgehensweise sind mitunter kürzere Wiederholungen. Insgesamt ist der Text recht lang ausgefallen, zugleich aber argumentativ so festgezurr, dass die Einzelteile eng beieinander stehen. Lediglich die etwas steifen Beschreibungen der eigenen Vorgehensweise zu Beginn der größeren Kapitel wären verzichtbar gewesen.

Fragt man nach dem spezifisch romanistischen Interesse der Studie, so bietet Henzler neben dem französischen Korpus an Kindheitsfilmen detaillierte Interpretationen vieler Titel, die in der Filmgeschichtsschreibung bislang kaum beachtet wurden. Eine kulturspezifische Perspektive spielt jedoch, wie gesagt, keine Rolle, soziale Kontexte Frankreichs sind nur punktuell von Bedeutung. Auf die in Deutschland bedauerlicherweise rückläufigen Kenntnisse des Französischen reagiert die Autorin mit eigenen Übersetzungen von Zitaten ins Deutsche, während das Englische nicht übersetzt wird. Bedauerlich ist, dass auf den ersten 120 S. das Original nicht mitzitiert wird, so dass man mit einigen Zitaten nur bedingt weiterarbeiten kann.

Dem Verlag Vorwerk 8 möchte man raten, Einrückungen am Abschnittsanfang einzufügen, um das Schriftbild aufzulockern und die Lektüre zu erleichtern. Ärgerlich ist, dass die Standbilder in seitenlangen Bildteilen zusammenstehen, obwohl sie besser bei den eigentlichen Textstellen aufgehoben wären, zumal sie nicht mit Seitenzahlen sondern mit einer umständlichen Doppelnummerierung versehen sind, die das Auffinden erschwert. Es wäre auch wünschenswert gewesen, die besprochenen Filmszenen mit Minutenangaben zu versehen, um die weitere Arbeit mit dem filmischen Material zu erleichtern.

Auch wenn die Kriterien des Korpus noch hätten weiter definiert werden können, ist Henzler eine starke Syntheseleistung gelungen, die unseren Blick und unsere Sensibilität für filmische Kindheitsdarstellungen verfeinert und für zukünftige Forschungen interessante Perspektiven eröffnet. So ließe sich ihr Kanon an Kindheitsfiguren bspw. erweitern über die Inszenierung von Nacktheit oder kindlicher Sprache, darunter Quietschen und Schreien als kindheitstypische Ausdrucksformen. Auf eine Nähe von Kindheitsfilmen zu bestimmten Genres wie etwa des Slapstick weist Henzler selbst schon hin, evtl. gilt dies auch für andere bewegungsintensive Gattungen wie den Abenteuerfilm, darunter der französische Klassiker *L'Homme de Rio*, in dem Belmondo quasi unablässig in Bewegung ist und

sich aller möglichen Fortbewegungsmittel bedient. Anzuwenden wäre die Herangehensweise natürlich auch auf Kindheitsfilme anderer Provenienz. So verfügt auch die spanische Filmgeschichte über eine lange Tradition des *cine con niño*, die bis in die Gegenwart fortgeschrieben wird. Wer sich in Zukunft mit Kindheit im Film beschäftigt, wird in Henzlers Studie innovative methodische Herangehensweisen, vertiefte Erkenntnisse über die Spezifität des Kindes im Film und viel Inspiration finden.

Joris Lehnert

Rezension

**HIERGEIST, Teresa (ed.). 2024. „La crise est dans le pré. Négociations culturelles et esthétiques de l’agriculture dans le film français contemporain.“ *Vistazo* 4.**

**Joris Lehnert**

ist Lehrkraft für besondere Aufgaben  
am Institut für Romanistik der  
Humboldt-Universität zu Berlin.

**[joris.lehnert@hu-berlin.de](mailto:joris.lehnert@hu-berlin.de)**

Keywords

Landwirtschaft – Film – Frankreich – Open Access

Mit der Covid-Krise, dem Krieg in der Ukraine, der Klimakrise und den damit zusammenhängenden Ernährungsfragen werden zahlreiche Themen um die ländlichen Räume immer aktueller und dringender: Stadtbewohner suchen nach einem anderen Lebensstil, die weltweite Weizenkrise setzt Debatten über die Abhängigkeit von Nahrungsmitteln und Landwirtschaft in Gang, regelmäßig treten Debatten zu Lebensmittelfragen auf (z.B. über Massentierhaltungen, minderwertige Qualitätsstandards usw.), Begriffe wie Direktverkauf, Naturprodukte oder *Slow Food* haben immer mehr Konjunktur, Anbaugelände werden immer häufiger durch extreme Wetterphänomene verwüstet usw. In Frankreich rufen diese Themen im direkten Zusammenhang mit der Landwirtschaft aufgrund der historischen Prägung des Landes und der ländlichen Kultur ein besonders großes Echo hervor. Ländliche und landwirtschaftliche Räume (als vergangene oder imaginäre Welt, als real erlebte Räume oder historische, soziale oder kulturelle Konstruktionen) sind integraler Bestandteil der französischen Gesellschaft und sogar der französischen Identität. In diesem Zusammenhang ergeben sich für das heutige Frankreich sowohl gesellschaftliche, politische als auch kulturelle Herausforderungen, die u.a. literarisch und filmisch behandelt werden. Angesichts dessen ist das aktuelle, in mehrfacher Hinsicht originelle Dossier der Zeitschrift *Vistazo*<sup>1</sup> zu dieser Thematik unter dem Titel „La crise est dans le pré“ sehr zu

---

<sup>1</sup> <<https://www.vistazo.at/4-inhaltsverzeichnis-04-2024>>.

begrüßen. Der metaphorische Titel ist in mehrfacher Hinsicht sinnvoll: Er unterstreicht die Idee der Krise<sup>2</sup>, die als Leitlinie für die Beiträge dient, entlockt aber auch ein Lächeln, da er mit dem Titel der von Karine Le Marchand<sup>3</sup> moderierten Reality-Show *L'amour est dans le pré* spielt, die seit fast 20 Jahren erfolgreich ausgestrahlt wird<sup>4</sup>.

Originell und innovativ ist zunächst ist das gesamte Format der 2023 gegründeten Online-Zeitschrift. *Vistazo* setzt sich das Ziel, zur „Visibilisierung der Forschung Studierender des Romanistik-Instituts der Universität Wien“ beizutragen. Die Dossiers der Zeitschrift setzen sich aus studentischen Beiträgen zusammen, die aus Seminaren am Institut für Romanistik der Universität Wien hervorgegangen sind.<sup>5</sup> Das Projekt zielt auch auf eine Einführung in das akademische Publizieren ab, wie in der kurzen Präsentation des Projekts erläutert wird:

Die Online-Zeitschrift *vistazo* bietet Studierenden die Möglichkeit, ihre Arbeiten in Themenheften veröffentlicht zu sehen, sich nicht nur als Schreiber\*innen wissenschaftlicher Artikel, sondern auch in der Review-, Formatierungs- und Publikationspraxis zu erproben und ermöglicht es Interessierten unterschiedlicher akademischer Niveaus, vom Studienanfänger bis zur Professorin, darüber hinaus, Einblick zu gewähren in die Arbeit einer zukünftigen Generation von Romanist\*innen. (<https://www.vistazo.at/%C3%BCber-das-projekt>)

Dies fördert mit Sicherheit die Motivation der Studierenden für ihr Studium. Am wichtigsten ist jedoch dabei die Anerkennung studentischer Arbeiten, deren Wert sonst im Allgemeinen auf eine einfache Note reduziert wird. Wie die Initiatorinnen richtig feststellen, „liefern [jedoch] manche Seminar- oder Bachelorarbeiten wertvolle Ergebnisse und füllen Forschungslücken“. Dies ist nicht zu unterschätzen und zeigt sich auch darin, dass solche veröffentlichten Arbeiten tatsächlich auch gelesen werden (wie sich z.B. an der Anzahl der Abrufe der ähnlich ausgerichteten Rubrik „Premiers Travaux“ von *apropos* nachvollziehen lässt). Darüber hinaus unterscheidet sich diese Zeitschrift von anderen, eher klassischen Studierendenzeitschriften, da die einzelnen Ausgaben jeweils thematisch angelegt sind und unter der wissenschaftlichen Leitung einer Seminarleiterin stehen, die die Studierenden durch alle Publikationsphasen begleitet – von der Themenwahl bis zur Online-Veröffentlichung.

---

<sup>2</sup> Die implizierte These ist die gleiche wie die von Laurichesse für den literarischen Bereich: Obwohl die ästhetischen Antworten unterschiedlich sind, bleibt die Krise der Motor der literarischen und filmischen Produktionen über die Landwirtschaft (Laurichesse 2020).

<sup>3</sup> Sie wurde 2013 und 2023 für ihren Einsatz für die Landwirte dank dieser Sendung mit dem Verdienstorden für die Landwirtschaft ausgezeichnet.

<sup>4</sup> Darüber wäre auch eine interkulturelle und medienwissenschaftliche Studie über die Rezeption dieser französischen Sendungen (*L'amour est dans le pré* ist z.B. regelmäßig Gegenstand von Kommentaren in der nationalen Presse), die vermittelte Darstellung der Landwirtschaft und den Diskurs über die Landwirtschaft, die Landwirte und Landwirtinnen im Vergleich zu ihrem deutschsprachigen Pendant *Bauer sucht Frau* interessant.

<sup>5</sup> Die bisher erschienenen vier Ausgaben enthalten Arbeiten aus Seminaren der Initiatorinnen der Zeitschrift, Stefanie Mayer und Teresa Hiergeist, und gehen literatur- und filmwissenschaftlichen Fragen nach. Die beiden nächsten angekündigten Dossiers bieten jedoch einen sprachwissenschaftlichen Fokus: „Français inclusif“ und „(Un-)sichtbare Mehrsprachigkeit in Paris“.

Auch aus fachlicher Sicht handelt es sich um ein originelles Projekt, das eine zeitgemäße Romanistik präsentiert, die kulturwissenschaftliche Ansätze mit wichtigen sozio-politischen und gesellschaftlichen Fragen verbindet. So wird den Studierenden, aber auch der breiten Öffentlichkeit – es handelt sich um ein Open-Access-Projekt mit freiem Online-Zugang – ein sehr modernes Bild der Romanistik vermittelt. Vistazo liefert damit eine schlagkräftige Antwort auf die Krise, in der sich die Romanistik angesichts sinkender Studierendenzahlen seit geraumer Zeit befindet. Drei der bisherigen Ausgaben sind im Bereich der Film- und Medienwissenschaften einzuordnen und widmen sich dem lateinamerikanischen Kino („Cine y muyer en México“; „Juventudes del cine“) sowie der Darstellung von Problemen der Landwirtschaft (die „neue Star“ des französischen Kinos, s. Mathieu 2021) im zeitgenössischen französischen Film („La crise est dans le pré“). Das letztgenannte Dossier, das hier einer näheren Betrachtung unterzogen werden soll, geht aus einem medienwissenschaftlichen Proseminar während des Sommersemesters 2023 an der Universität Wien unter Leitung von Teresa Hiergeist hervor. Dazu wird auch eine thematisch ergänzende Folge des romanistischen Podcasts *Fabulari* verlinkt<sup>6</sup>.

Originell ist damit auch das spezifische Thema dieser Ausgabe. Das Heft wurde im Januar 2024 veröffentlicht, als die „Bauerproteste“ in Frankreich einen neuen Höhepunkt erreicht hatten (s. zur langen und wichtigen Geschichte der Bauerproteste in Frankreich Lynch 2019). Die Beiträge von Teresa Hiergeist (Einleitung), von Marie Ströbitzer über den Film von Édouard Bergeron *Au nom de la terre*, von Julia Hornung und Marlene Lang über die Mensch-Tier-Beziehungen im „cinéma agricole“ (Hornung) und in Hubert Charuels Film *Petit paysan* (Lang) sowie von Stefanie Trummer über Xavier Dolans *Tom à la ferme* mit Bezug auf Québec sind absolut nicht „hors-sol“ und keine Analysen von Randerscheinungen. Denn obwohl die vorgeschlagenen Analysen in erster Linie filmisch bleiben, sind sie in einen aktuellen politischen und weiter gefassten anthropologischen Kontext eingebettet, der jedes Mal deutlich hervorgehoben wird und als Grundlage für jede Analyse dient: Bei Ströbitzer ist dies die Frage des Produktivitätsdrangs, bei Hornung die Probleme der Beziehungen Mensch-Tier, die diese Entwicklung mit sich bringt, und bei Lang die Utopie einer möglichen Alternative zu dieser Entwicklung. Die Fragen im Zusammenhang mit dieser Mensch-Tier-Beziehung oder dem Platz, der dem Tier im landwirtschaftlichen Prozess eingeräumt wird, gehören in der Tat zu den aktuellsten und vielleicht dringendsten – vgl. z.B. die Arbeiten von Porcher (2011, 2019) oder die soziologischen Dissertationen von Delanoue (2018) oder kürzlich Chanvinskaia (2023). Die sozio-kulturellen Fragen im Zusammenhang mit der Landwirtschaft mögen vielleicht auf den ersten Blick nebensächlich erscheinen, sind aber für das Verständnis der französischen Gesellschaft von entscheidender Bedeutung.

---

<sup>6</sup> „Suizidrisiko Landwirtschaft. Emilia Jugovic über Kapitalismuskritik in *Au nom de la terre* (2019)“, <<https://fabulari.podigee.io/42-neue-episode>>.

Lobend ist außerdem zu erwähnen, dass die Beiträge in französischer Sprache veröffentlicht werden und es den Studierenden so ermöglicht wird, ihre sprachlichen Qualitäten zu zeigen und als (zukünftige) Romanist\*innen sichtbar zu werden. Die Publikation auf Französisch ist auch deshalb zu begrüßen, da so eine internationale Zirkulation über den deutschsprachigen Raum hinaus ermöglicht wird. Die Verbreitung wird zudem durch die Online- und Open-Access-Veröffentlichung erleichtert.

In Verbindung mit der Sprachwahl stellt sich jedoch zugleich die Frage, an welches Publikum sich die Ausgabe tatsächlich wendet. Im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum sind die o.g. Filme z.B. der französischsprachigen Leserschaft schon gut bekannt. Zudem bleibt der „Hausarbeitscharakter“ in der Struktur der Beiträge noch stark spürbar – die Studierenden müssen für ihre Prüfungsleistung in einem eher langwierigen Großteil der Arbeit zeigen, dass sie die wichtigen Forschungstexte zum Thema gelesen haben, bevor sie zur eigentlich interessanten eigenen Analyse übergehen. Gerade im Rahmen der französischsprachigen Kontextualisierung wirkt dies an manchen Stellen zu umständlich. In diesem Sinne wäre zu erwägen, ob die Veröffentlichung eines solchen Formats paradoxerweise doch auf Deutsch<sup>7</sup> sinnvoll wäre, eben weil das mit dem Thema weniger vertraute deutsche Publikum auch von den allgemein einführenden Teilen der Arbeit mehr profitiert und so ein wichtiger interkultureller Beitrag zu einem besseren Verständnis dieser zentralen Themen der französischen Gesellschaft und Kultur geschieht. Denn der Stellenwert der Landwirtschaft ist dort politisch, sozial und kulturell nicht mit dem im deutschsprachigen Raum zu vergleichen – Teresa Hiergeist geht in ihrer Einleitung auf diese Besonderheit ein. Diese kurze Bemerkung soll jedoch nicht die Anerkennung dieses schönen Dossiers mindern.

Optisch ist die Internetseite der Zeitschrift sehr übersichtlich und ansprechend, die für jede Ausgabe in anderen Farben gehaltenen Illustrationsbilder ebenso – gerade aufgrund ihrer symbolartigen Schlichtheit. In der besprochenen Ausgabe zeigt das Cover einen imposanten Traktor vor einem Menschen und somit die Gründe für die Krise, die in der Ausgabe und in den Filmen behandelt wird: Die Maschine bewegt sich auf ihn zu, die Modernisierung der Landwirtschaft schreitet bedrohlich voran. Das Layout ist ebenfalls sorgfältig, was die Lektüre nicht nur interessant und angenehm macht (die Wahl des Querformats passt sich perfekt an die Online-Lektüre an), sondern auch ein sehr schönes Bild, sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne, dieser Romanistik vermittelt, die ihren kulturwissenschaftlichen Werkzeugkasten nutzt, um zeitgenössische sozio-kulturelle Herausforderungen zu analysieren. Ein Beweis dafür, dass die Romanistik auch in diesen schwierigen Zeiten ihre Bedeutung behält: Sie liefert damit ein sehr attraktives Bild

---

<sup>7</sup> Wir sind uns der Einfachheit der Kritik bewusst: Die Wahl der Veröffentlichungssprache ist ein Dilemma und wird immer Vor- und Nachteile haben, die sich widersprechen; die Frage, die je nach Veröffentlichungs- oder Themenkontext zu entscheiden ist, bleibt jedoch immer dieselbe: Für wen und warum wird veröffentlicht (interkulturelle akademische Vermittlung oder Intervention in der französischsprachigen Wissenschaftsdiskussion)?



für Studierende sowie für die Öffentlichkeit. In diesem Sinne weist *La crise est dans le pré* auch auf einen Ausweg zumindest aus der romanistischen Krise.

### **Bibliografie**

- CHANVINSKAIA, Lidia. 2023. *La vache globale. La génétique dans l'industrialisation du vivant*. Paris: Quae.
- DELANOUE, Elsa. 2018. *Débats et mobilisations autour de l'élevage : analyse d'une controverse*. Thèse de Doctorat en sociologie, Université Rennes 2. <<https://theses.hal.science/tel-01902653>>
- LAURICHESSE, Jean-Yves. 2020. *Lignes de terre. Écrire le monde rural aujourd'hui*. Paris : Lettres modernes Minard/Classiques Garnier.
- LYNCH, Edouard. 2019. *Insurrections paysannes. De la terre à la rue – Usages de la violence au XXe siècle*. Paris: Vendémiaire.
- MATHIEU, Quentin. 2021. „L'agriculture, graine de star du cinéma français.“ *Le Déméter*, 285-297.
- PORCHER, Jocelyne. 2011. *Vivre avec les animaux. Une utopie pour le XXIe siècle*. Paris: La Découverte.
- PORCHER, Jocelyne. 2019. *Cause animale, cause du capital*. Lormont: Éd. Le Bord de l'eau.

Ingrid Baltag

## **Die Vielfalt der „rumänischen Literaturen“ – entlassen aus der „Vormundschaft der Ideologie des Nationalstaates“**

Rezension

CONSTANTINESCU, Romanița & Iulia Dondorici (ed.). 2023. *Ost und West in der Romania. Globale und regionale Vernetzungen der rumänischen Literaturen/Entre Est et Ouest. Interconnexions globales et régionales des littératures roumaines*. Berlin: Frank & Timme.

**Ingrid Baltag**

ist Lektorin für Rumänisch an der  
Humboldt-Universität zu Berlin.

[ingrid.baltag@hu-berlin.de](mailto:ingrid.baltag@hu-berlin.de)

### Keywords

Rumänische Literaturen – Transnationalität – Multikulturalität – Dekolonialisierung – postnationale Kultur

Entstanden aus einer Sektion des Romanistentages, mit Unterstützung des Deutschen Romanistikverbandes sowie des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative „Kleine Fächer – große Potentiale“ publiziert, verfolgt der vorliegende Sammelband das Ziel, die Rumänistik als konstitutiven Teil einer transnationalen Romanistik zu beschreiben. Der Band ist im Frank & Timme-Verlag erschienen und als Open-Access-Publikation frei zugänglich<sup>1</sup>. Einerseits bietet dies eine komparatistische Perspektive auf das „kleine“ romanistische Fach, andererseits ordnet es die rumänische Literatur- und Sprachwissenschaft da ein, wo sie immer schon sein sollte: in einem multikulturellen und -sprachlichen Kontext, jenseits der nationalen und nationalistischen Einschränkungen. Der Band knüpft auch bewusst an eine Reihe von literaturwissenschaftlichen Studien an, die das Paradigma „Rumänisch“ zu überwinden versuchen, sei es durch die Beschreibung kolonialisierender und selbstkolonialisierender Diskurse, oder durch die Überwindung des Westeuropa-Zentrismus.

Der theoretische Rahmen literarischer Mehrsprachigkeit im Kontext des sogenannten *transnational turn* kann bei der Vielfalt der Aufsätze nur eine grob umspannende Kategorie sein, denn eine Reihe von unterschiedlichen Phänomenen

---

<sup>1</sup> <https://www.frank-timme.de/de/programm/produkt/ost-und-west-in-der-romania-entre-est-et-ouest>

wird hier angesprochen: vom jüdisch-rumänischen intellektuellen Erbe, das bislang von der rumänischen Wissenschaft (oft stigmatisierend wie im Klassiker der Literaturgeschichte von George Călinescu) vernachlässigt wurde, über die Präsenz der starken Minderheitenkulturen Rumäniens bis zu Phänomenen wie Exil und Migration namhafter Intellektueller.

Die Einzelstudien widmen sich nicht nur bekannten Namen, deren Leben und Werk noch zu wenig systematisch erforscht sind, sondern rufen auch vergessene Autor\*innen und Künstler\*innen in Erinnerung. Lobenswert ist auch der Ansatz, sich der Geschichte von Übersetzungen ins Rumänische zuzuwenden, ein Feld, das, obschon ihm in den letzten Jahren immer öfter Aufmerksamkeit zuteil wurde, aktuell noch einer literaturgeschichtlichen Synthese entbehrt.

Die vier Teile des Bandes geben dieser Vielfalt eine Struktur. Im ersten Teil geht es um das transnationale Schaffen und Wirken im 19. und 20. Jahrhundert: Lazăr Șăineanu, Anna de Noailles, Théodore Cazaban, Gherasim Luca und Emeric Marcier. Dahinter verbergen sich meist hybride Identitäten von Persönlichkeiten, zu denen es große Forschungslücken gibt. Hervorzuheben wäre das Porträt des rumänisch-jüdischen Linguisten Lazăr Șăineanus (1859-1934), der als Eliazar Șain in Ploiești geboren wurde und später in Frankreich unter dem Namen Lazare Sainéan wirkte. Nicola Perencin zeigt, inwiefern Șăineanu seinen jüdischen kulturellen Hintergrund für seine Studien in den Bereichen der Sprachwissenschaft, der Philologie und der Folkloristik der rumänischen, französischen und jiddischen Kultur fruchtbar machte. Die wissenschaftliche Rezeption Șăineanus ist mangelhaft und bietet noch keinen vollständigen kritischen Überblick. Mit der Übersiedlung nach Frankreich, die der antisemitischen rumänischen Politik geschuldet ist, verlor die rumänische Wissenschaft einen wichtigen Beitrag zur kulturellen Identitätsfindung.

Ein weiteres Beispiel ist Anna de Noailles, aristokratische Literatin griechisch-rumänischer Herkunft, die zu der Zeit lebte, als das Ende der *Belle Époque* die Ära der Avantgarde einleitete. Ein Beitrag von Kirsten von Hagen beschreibt die non-konformistische Persönlichkeit de Noailles, die ein „violdimensionales Werk“ hinterlassen hat. Stilbildend wurde de Noailles für Prousts Poetik des synästhetischen Tableaus. Außerdem schrieb sie sich, an Baudelaire anknüpfend, in die Ästhetik der „Flüchtigkeit der Moderne“ ein. In ihrem Werk inszeniert sie sich mittels ihrer Poetik des Oszillierens, des Hybriden, der Vergeblichkeit des Einheitlichen autofiktional als Mittlerin zwischen Tradition und Moderne, zwischen Orient und Okzident.

Dem Surrealisten Gherasim Luca sind gleich zwei interessante Beiträge gewidmet, die einmal mehr zeigen, dass rumänischsprachige Autor\*innen insbesondere in den Avantgardebewegungen transnational und transkulturell agierten und translingual in andere Literaturen eingingen. Die Studie von Fatma Belhedi zur vor einigen Jahren erstmals erschienenen Korrespondenz Lucas mit dem argentinischen Dichter Tilo Wenner erlaubt ein tieferes Verständnis der den beiden Schriftstellern gemeinen Humanitätsvision und ihrer inneren Welt der Empfindsamkeit, die sie als Opfer repressiver Systeme besonders auszeichnet.

Im zweiten Teil des Bands geht es um literarische Rezeptions- und Transferprozesse in regionalen und globalen Zusammenhängen: Panaït Istrati, Liviu Rebreanu, Iordan Chimet, Paul Goma und die Rezeption des Proust'schen Werkes für die Protagonisten der Lagerliteratur. Auch in diesem thematischen Kontext begegnen wir dem transnationalen Charakter der rumänischen Autor\*innen, nicht zuletzt bei Istrati.

Istratis ideologischer Abschied von der kommunistischen Idee nach seiner Reise in die Sowjetunion, die er in seiner Streitschrift *Vers l'autre flamme: Après seize mois dans l'U.R.S.S.* von 1929 kundtat, um die Pariser intellektuelle Linke aufzurütteln, verdient eine aufmerksame Untersuchung des Hintergrundes: Frédérica Zephir analysiert die diskursiven Strategien der Verfemung, der Istrati in der Zwischenkriegszeit in Frankreich ausgesetzt war. Zwischen 1924 und 1929 befand sich Istrati auf dem Höhepunkt seines literarischen Erfolgs in Frankreich, als ihn Romain Rolland noch als literarisches Talent förderte. Wie auch de Noailles war Istrati Nonkonformist, geriet jedoch mehr als sie unter medialen Beschuss. Sein Werk drohte der Vergessenheit anheimzufallen, nachdem er sich ideologisch weder der politischen Rechten noch der Linken untergeordnet hatte. Er nahm damit in Kauf, dass er sein Werk nicht mehr veröffentlichen können würde. Zephirs Untersuchung widmet sich sowohl den verfemenden Diskursen als auch Istratis Strategien zur Bekanntmachung der Missstände in der jungen Sowjetunion. Dank Joseph Kessel konnte Istrati ab 1960 in einer Neuedition bei Gallimard wiedererscheinen.

Liviu Rebreanu, dessen Roman *Der Wald der Gehenkten* von 1922 vor Kurzem ins Deutsche neu übersetzt wurde, ist einer der wenigen rumänischen Autor\*innen, die das ethno-kulturelle Zusammenleben und den Riss im siebenbürgischen Kontext zu beschreiben wussten und uns dies in einem eindrücklichen Werk hinterlassen haben. Mit dem erwähnten Roman setzte er seinem Bruder, der sich als Deserteur der k.u.k. Armee 1917 geweigert hatte, gegen seine rumänischen „Brüder“ zu schießen, ein literarisches Denkmal mit expressionistischen Zügen. Der Beitrag von Alina Bako widmet sich Rebreanus Werk und versucht den fest im literarischen Kanon verankerten Autor unter neuen Aspekten zu untersuchen, die jenseits der abgegrastten Pfade der rumänischen Philologie verlaufen: Unter dem Aspekt der von Bako gut recherchierten geographischen, literarischen und historischen Bezüge zu westeuropäischen Topoi wird die europäische Zirkulation von literarischen Motiven, Themen, kartographischen Details dargelegt. Der interessante geokritische Ansatz zeigt auf, dass Rebreanus Roman *Adam și Eva* von 1925 (dt. Adam und Eva) und Hermann Hesses *Narziss und Goldmund* (1930) gemeinsame Inspirationsquellen und vergleichbare Fiktionalisierungsstrategien aufweisen. Die als peripher geltende rumänische Literatur erweist sich auch hier als eine europäisch verankerte Literatur mit vielfachen Bezügen.

Raluca Petrescu widmet sich dem jüdisch-rumänischen Autor Iordan Chimet, der bis 1964 mit einem Publikationsverbot belegt war. Chimet, der während der kommunistischen Diktatur seinen Kosmopolitismus lediglich innerlich leben konnte, weist ein interessantes Werk mit vielen Referenzen zur europäischen Literatur und multimedialen Adaptationen auf. So wurde ein auf Chimets Roman *Închide ochii și vei vedea orașul* von 1964 (dt. Augen zu und träum mit mir)

gründendes Theaterstück unter dem Titel *Das Gauklermärchen: Ein Spiel in sieben Bildern sowie einem Vor- und Nachspiel* (1982) von Michael Ende unter der Regie von Gerhard Konzelmann als Oper inszeniert. Chimet hatte sich durch sein literarisches und kunstkritisches Schaffen ein transnationales Netzwerk aufgebaut, durch das er trotz widriger politischer Umstände einen regen internationalen Austausch pflegen konnte.

Der Nationalist Paul Goma scheint nicht in diese Reihe kosmopolitischer, transnationaler Autor\*innen zu passen. Sein Roman *Ostinato*, den er noch in Rumänien schrieb und der 1977 in Deutschland erschien, macht auf die Zustände im rumänischen Gulag aufmerksam. Goma ging ins Exil nach Frankreich, jedoch blieb sein literarischer Diskurs stets in einer nationalen Sicht gefangen.

Im dritten Teil des Bandes steht die Mehrsprachigkeit und Übersetzungskultur aus literatursoziologischer und literaturhistorischer Perspektive im Vordergrund: Die Bedeutung der Berliner Institution *Literarisches Colloquium* für die Verbreitung rumänischer Literatur wird unter die Lupe genommen. Die Fallstudie bietet einen Einblick in die transkulturelle Vermittlungsarbeit aus der Zeit unmittelbar nach dem rumänischen Umsturz. Das *Literarische Colloquium Berlin* ist jedoch nur eine der vielen Institutionen und Agenten, die nach 1989 Bemühungen zur Wahrnehmung der rumänischen Kultur an den Tag legten. Die im Essay dargestellte Übersicht bleibt ein Ausschnitt der Realität, denn es ist zu beachten, dass gerade in den 1990er Jahren auch an vielen alternativen Orten Kulturaustausch stattfand.

Der Beitrag der Herausgeberin Iulia Dondorici analysiert den historischen Plurilinguismus und Translinguismus der rumänischen Literaturen seit dem 17. Jahrhundert bis heute und stellt fest, dass diese Phänomene immer schon vorhanden waren, ja dass sie die rumänische Literatur und Kultur sogar von Grund auf prägen. Sie entwickelt diese Idee weiter und bezieht sich dabei auf Theorien wie die von Anokhina, Dembeck & Weissmann (2019), die die Wirkung der Migration und des Plurilinguismus reflektieren. Die Literaturen, die auf heutigem rumänischen Territorium geschrieben wurden, wurden nicht immer auf Rumänisch verfasst. Dondorici kritisiert zu Recht Kategorien wie „Rumänismus“ wegen ihrer Ungenauigkeit. Sie zeigt anhand wichtiger Werke der frühen rumänischen Literatur auf, dass viele von ihnen nicht durchgängig auf Rumänisch geschrieben wurden. Dabei stellt Dondorici fest, dass die Kategorien Sprache und ethnische Zugehörigkeit keine entscheidenden Kriterien im Prozess der Herausbildung einer Literatursprache und eines literarischen Kanons sind.

Im vierten Teil des Sammelbands geht es um die literarische Zweisprachigkeit bei Autor\*innen, die lange in der Emigration lebten oder leben: der Surrealist Gherasim Luca, sowie die dauerhaft in Frankreich bzw. Deutschland lebenden Autor\*innen Matei Vişniec und Carmen-Francesca Banciu. Ihren Werken ist der Translinguismus gemein.

Christina Vogel betrachtet den Fall Ghérasim Luca und bemerkt zu Recht, dass ein solch komplexes literarisches Phänomen mit den beiden Kategorien Multikulturalität und Transnationalität allein nicht zu fassen ist. Lucas Literatur bewegt sich zwischen sprachlicher Deterritorialisierung und ästhetischer Verfremdung.

Seine befreite Sprache gehört keiner Nation, keiner Sprachfamilie und keiner kulturellen Sphäre an.

Die Frage, ob der Band den Anspruch, die Vielfalt der rumänischen Literaturen unter einer Methode zu subsumieren, erfüllt, bleibt offen. Monophilologische Zugänge haben das Manko – so betont der Band zu Recht – dass sie Persönlichkeiten mit komplexen Lebens- und Schaffenssphären nicht ausreichend in ihrer Multikulturalität und in ihrer Transnationalität erfassen. Sicher ist, dass kategoriale Syntagmen wie Transnationalität, bezogen auf kulturelle Strömungen im südosteuropäischen und balkanischen Raum, nicht den komplexen kulturellen und sprachlichen Realitäten der rumänischen Literatur gerecht werden können. Es handelt sich vielmehr um verschiedenartige, diachron und synchron zu beschreibende Kategorien, die nicht in einen einzigen theoretischen Rahmen eingliederbar sind.

Theoretisch knüpfen alle Essays an methodologische Prinzipien an, die allesamt den althergebrachten literarischen Kanon der rumänischen Literatur hinterfragen. Somit ist der Band auf derselben Linie der postnationalen Philologie, die auf eine epistemologische Verschiebung gründet, einzuordnen. Dieser wissenschaftliche Paradigmenwechsel wird zuletzt in zwei wichtigen Veröffentlichungen vollzogen. Er äußert sich in einer Verschiebung des Studiums sogenannter „nationaler Kulturen“ und bettet diese in neuere Ansätze ein, die vor allem dem Pluralismus, Multikulturalismus, Essentialismus, dem Antinationalismus, Postkolonialismus und den Genderfragen Rechnung tragen und dabei den Eurozentrismus verwerfen. Dies ist der Fall der Bände *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Types and Stereotypes*, von Marcel Cornis-Pope und John Neubauer 2010, und *Romanian Literature as World Literature*, 2017 von Mircea Martin, Christian Moraru und Andrei Terian herausgegeben. Beide Werke gründen darauf, dass die rumänische Philologie heute nicht mehr als organisch gewachsenes System betrachtet werden kann, das auf einem genau gezeichneten Territorium entstand, sondern als intersektional, palimpsestartig und nomadisch gesehen werden muss. Die rumänische Philologie könne nicht mehr einer einzigen ethnisch-kulturellen Sphäre zugerechnet werden, sie müsse sich der Vielfalt der „rumänischen Literaturen“, so Iulia Dondorici, stellen. Es gehe auch nicht darum, die europäischen und globalen „Errungenschaften“ der rumänischen Kultur unter Beweis zu stellen, sondern darum, eine integrative und transgressive Sichtweise zu erlangen, die die nationalistischen Wissenschaftsparadigmen endgültig hinter sich lässt. Insofern nähert sich der theoretische Anspruch des Bandes einer postnationalen Perspektive an, die der postkolonialen Neusichtung altgedienter Kategorien ähnelt. Darin besteht auch die Neuerung für die Rumänistik und das Potential der einzelnen Beiträge: eine jenseits von literarisch-ästhetischer Wertung stattfindende Neusichtung kultureller Randphänomene, die hierdurch zu Recht ins Zentrum gerückt werden. Denn viele dieser Autor\*innen und Wissenschaftler\*innen dieser Ausrichtung zeichnen ein neues Bild der rumänischen Kultur, eines, das sich durch sprachlich-kulturelle Vielfalt auszeichnet, die nicht nur „große Autor\*innen“ als Errungenschaften präsentiert, sondern auch die blinden Flecken, also schwierige, umstrittene Themen zutage treten lässt.

Rumänistik ist an der Schnittstelle des südosteuropäischen mit dem westeuropäischen Raum situiert. Wie kann also der Widerspruch der multilingualen rumänischen Literatur aufgelöst werden, ohne über den Umweg des Multikulturalismus zu einer nationalen Sicht der rumänischen Kultur zurückzukehren? Der *transnational turn* erlaubt den Philologen, die Einzelphilologien als Teil der kanonisierten Weltliteratur zu betrachten, ohne auf politische Grenzen Rücksicht zu nehmen. Dazu gehört immer eine genaue historische Kontextualisierung der rumänischen Literaturen. So kann auch die Mittlerrolle der aufgrund ihrer ethnisch-kulturellen Herkunft ins Ausland abgewanderten oder während der Diktaturen exilierten Autor\*innen analysiert werden, gerade weil viele von ihnen translinguale Verschiebungen erfahren haben. Die Erforschung der literarischen Mehrsprachigkeit und der Folgen des Exils öffnet die wissenschaftliche Betrachtung auch für andere Perspektiven.

Der Kanon rumänischer Literatur wurde durch emigrierte rumänische, jüdisch-rumänische, rumäniendeutsche oder ungarndeutsche, durch mitteleuropäische oder südosteuropäische Schriftsteller\*innen mitgeprägt. Rumänischsprachige Schriftsteller\*innen leben und lebten auch außerhalb der Landesgrenzen und prägten den westlichen literarischen Kanon. Das Anliegen des Sammelbandes, zu einer Neupositionierung der romanischen Literaturen zueinander – jenseits von Grenzen und Raumzäsuren – sowie der Neuschreibung der Welt als offenem Ort zu finden, ist dem Mosaik der separaten Einzeldarstellungen gelungen. Was rumänisch im ethno-kulturellen Sinn ist, sollte in Zukunft feiner tariert werden. Denn die Erfindung der Nationalphilologien ging auch mit einem Abschied von der übergreifenden und komparatistisch breit ausgerichteten Literatur- und Sprachwissenschaft einher. Der *transnational turn* müsste also im Rückgriff auf vornationale Sichtweisen mit einer modernen kritischen Sichtweise gekoppelt werden.

Nach dem Ende der kommunistischen Diktatur 1989 fand ein Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften statt, der vor allem durch die Historiographie angestoßen wurde. So las der Mentalitätshistoriker Lucian Boia zum ersten Mal die Geschichte der Rumänen gegen den Strich und versuchte, vielen Phänomenen in ihrer ideologischen Motivation auf den Grund zu gehen. Er wagte sich oftmals in wissenschaftliche Gefilde vor, die nicht zu seiner Disziplin als Historiker gehörten, vor allem in die Sprach- und Literaturwissenschaften. Neben der Wiederentdeckung zuvor lange Zeit nicht beachteter Autor\*innen, der Kontextualisierung nationalistischer oder anderer totalitärer Diskurse und der verformten kanonisierten Vorstellungen wurden auch neue theoretische Ansätze ausprobiert, die der Breite der Thematiken entsprechen.

Im Vorwort des Bandes weisen Iulia Dondorici und Romanița Constantinescu auf das Deterritorialisierungskonzept Gilles Deleuzes und Felix Guattaris hin. Das, was die Philosophen auf den Fall Josef Kafka angewandt haben, entspricht im Groben einem modernen Dekolonialisierungskonzept. Sich auch der Kultur widmen, die deterritorialisiert ist, bedeutet *avant la lettre* das Konzept der kulturtheoretischen Betrachtung jenseits der Staatsgrenzen einer Sprache, ihrer kulturellen Reprä-

sentanten und Repräsentationen einen Raum zu geben. Durch die Dekolonialisierung, die im Falle der rumänischen Kultur vor allem ein Selbstkolonialisieren ist, findet eine Distanznahme vom Paradigma der nationalen Sichtweise statt.

Was kann als noch präziserer theoretischer Rahmen entwickelt werden, um die Vielfalt der Kategorien zu erfassen? Die Phänomene sind sehr unterschiedlich: Jüdische Literatur aus Rumänien wird in verschiedenen Sprachen verfasst, in rumänischer, in deutscher, in ungarischer. Auch Roma-Literatur erfährt ihren transnationalen kulturellen Ausdruck in Rumänien. Dass man die Kultur vom nationalen Paradigma losgelöst betrachten möchte, ist ein großer Schritt in Richtung einer neuen Betrachtungsweise der Wissenschaften.

Unter den Pluspunkten des Bandes sind vor allem die Fallstudien zu nennen, die sich dem jüdisch-rumänischen kulturellen Erbe widmen, deren nicht zu unterschätzender Verdienst es ist, eine bedeutende Mittlerrolle für die rumänischsprachige Kultur einzunehmen, als literarische Übersetzer, als Korrespondenten, als Mittler und Vermittler. Dass die „kleine rumänische Literatur“ ein fruchtbares Feld der transnationalen, komparatistischen Romanistik sein kann, wird in diesen anregenden wissenschaftlichen Essays deutlich, die damit einen guten Ausgangspunkt für vertiefte Monographien darstellen. Es wird zugleich auf die anderen Recherchen und Quellen verwiesen, womit die Einzelstudien dieses Bands Anregung zu weiteren Studien bieten.

Einige wenige Tippfehler tauchen im sorgsam lektorierten Band auf, so der Name Oskar Pastiors (der auf Seite 23 als Pastor erscheint). Die zahlreichen und vielseitigen Essays sind teils auf Französisch teils auf Deutsch verfasst. Ihnen ist eine jeweils anderssprachige Zusammenfassung vorangestellt. Zu den inhaltlichen Fehlern gehört der in der Literatur immer wieder kolportierte Hinweis, dass Gellu Naum jüdisch gewesen sei. Dies ist falsch.

Es gibt noch viele solcher hybrider Lebensläufe emigrierter rumänischer Schriftsteller, deren kulturelle Bedeutung weiterhin systematisch zusammengetragen werden muss. In dieser Hinsicht fehlt ein genauere Hinweis auf die Vielfalt der „Identitäten“: rumäniendeutsch, rumänischungarisch, ungarischjüdisch aus Siebenbürgen etc. Die Reihe der kulturell hybriden Autor\*innen und Geisteswissenschaftler\*innen ließe sich noch mit vielen weiteren Namen wie Dumitru Țepeneag, Eugene Ionescu, Alexandru Vona und vielen anderen weiterführen.

Eine kritische Wissenschaft neu ausrichten, ist nichts Neues, lediglich die Anwendungsbereiche weiten sich aus: Ob es sich um die Miteinbeziehung der Minderheiten eines Nationalstaates handelt, um Exil und Migrationskulturen, um die vorurteilsfreie Wahrnehmung der biologischen und kulturellen menschlichen Vielfalt, um das Recht der Frauen in Vergangenheit und Gegenwart aufgrund ihrer Leistungen wahrgenommen zu werden, oder um eine „Entsowjetisierung“, alle Ansätze sind postkoloniale Sichtweisen im *transnational turn*.

Als Fazit kann festgestellt werden, dass der Band eine erweiterte Perspektive bietet, die in Kulturräume (jenseits der kolonial auftretenden hegemonialen rumänischen Leitkultur) zurückführt, die vor allem eine nicht von Staatsgrenzen limitierte



rumänische Literatur und Kultur darbieten. Zweitens sind nationale Literaturen und Kulturen heute nicht mehr an Hierarchien gebunden. Und drittens sind sogenannte „kleine Fächer“ sehr wichtige Beiträge aus der marginalen Romania für die „große“ Literatur.

### **Bibliografie**

- ANOKHINA, Olga, Till Dembeck & Dirk Weissmann (ed.). 2019. *Mapping Multilingualism in 19th Century European Literatures – Le plurilinguisme dans les littératures européennes du XIXe*. Berlin : Lit Verlag.
- CORNIS-POPE Marcel & John Neubauer (ed.). 2004. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, I. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.  
DOI: <https://doi.org/10.1075/chlel.xix>
- CORNIS-POPE Marcel & John Neubauer (ed.). 2005. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, II. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.  
DOI: <https://doi.org/10.1075/chlel.xx>
- CORNIS-POPE Marcel & John Neubauer (ed.). 2005. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, III: *The making and remaking of literary institutions*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.  
DOI: <https://doi.org/10.1075/chlel.xxii>
- CORNIS-POPE Marcel & John Neubauer (ed.). 2010. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, IV: *Types and Stereotypes*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.  
DOI: <https://doi.org/10.1075/chlel.xxv>
- MARTIN, Mircea, Christian Moraru & Andrei Terian (ed.). 2017. *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic.

Roberto Ubbidiente

## **Un Gattopardo zum Trotz**

RAGO, Bernardina. 2023. *Il Gattopardo nella DDR. L'assimilazione di un romanzo aristocratico nella Germania socialista*. Berlin: Frank & Timme.

### **Roberto Ubbidiente**

è docente di Lingua, Letteratura e Cultura italiana presso l'Istituto di Romanistica della *Humboldt-Universität zu Berlin*.

**Roberto.Ubbidiente@hu-berlin.de**

### Parole chiave

*Gattopardo* – Tomasi di Lampedusa – DDR – traduzione – ricezione

Fondata e diretta da Cornelia Klettke, la prestigiosa collana «Sanssouci – Forschungen zur Romanistik» si è arricchita nel 2023 di un'ulteriore «perla» (la ventesima), grazie alla monografia di Bernardina Rago dedicata al *Gattopardo* nell'ex RDT. Si tratta di un maneggevole volume dalla copertina cartonata, di un'inconfondibile tonalità di rosso – tratto distintivo della collana –, alle cui 450 pagine fittamente annotate è affidato il frutto di una decennale ricerca d'archivio valsa all'autrice il titolo di *Doktor phil.* dell'Università di Potsdam.

Il testo trova i suoi principi organizzativi nei canoni della dissertazione dottorale, con una «Introduzione» iniziale ed una «Conclusione» finale che – in sei Capitoli, a loro volta suddivisi in paragrafi e sottoparagrafi – racchiudono una precisa e puntuale ricostruzione delle articolate vicissitudini editoriali del romanzo lampedusiano al di là del Muro.

Il volume è inoltre arricchito da una cospicua «Bibliografia» (pp. 417-442) scaturita da uno spulcio attento e meticoloso di documenti d'archivio sottratti alla polvere e all'oblio, il che costituisce già di per sé un elemento di merito dell'opera.

Al testo, in lingua italiana, è affiancato un «Resümee der Ergebnisse» (pp. 401-415) che rivela il desiderio di farsi comprendere anche dal lettore germanofono che non conosce la lingua di Dante; una misura apprezzabile, questa, che forse avrebbe potuto «ampliare» maggiormente la comprensione del testo attraverso un *abstract* altrettanto lungo in inglese.

L'impostazione «dottorale» riguarda del resto solo la forma esteriore del volume e la strutturazione del testo. Quest'ultimo, infatti, una volta che gli occhi del lettore

si sono abituati al taglio inusitatamente piccolo del font (quello delle note è addirittura minuscolo), è caratterizzato da uno stile a tratti incline ad una sorta di romanzo «giallo» *sub specie* editoriale, in cui, tessera dopo tessera, viene ricostruito il *puzzle* delle vicende che portarono alla pubblicazione di un «romanzo aristocratico» anche nella socialistissima Germania orientale.

Del resto, gli ingredienti per un rompicapo editoriale ci sono tutti: un progetto di pubblicazione bocciato per ben due volte, in quanto «palesamente in conflitto con i canoni editoriali vigenti» (p. 19) nella DDR, viene inspiegabilmente «recuperato a tempi di record, sovvertendo ogni prassi» (*ibidem*).

Artefice di questo piccolo prodigio fu nientemeno che il capo della «Kulturkommission des Politbüros» in persona: quell'Alfred Kurella (soprannominato *Kulturella*) – coltissimo funzionario dei quadri della SED, molto vicino a Ulbricht – che riuscì a far scavalcare il Muro al romanzo, avendo la meglio sui pareri contrari alla sua pubblicazione avanzati da più parti in causa. E dire che la figura aristocratica, di nome e di fatto, del suo autore cozzava palesamente con l'idea – ben radicata oltrecortina – dello scrittore come *schreibender Arbeiter*.

Per giunta, una coincidenza del tutto fortuita, ma sintomatica, volle che il libro andasse in stampa nell'agosto del 1961, precisamente una settimana prima della scioccante quanto repentina costruzione del Muro. Uscito dunque in prima edizione – nella traduzione di Charlotte Birnbaum – per i tipi della Rütten & Loening (e non della Volk und Welt, come tutte le opere di autori stranieri pubblicate nella DDR; anche questa – se vogliamo – un'anomalia), nel novembre del '61 *Der Leopard* fa bella mostra di sé come strenna natalizia nelle vetrine delle librerie tedesco-orientali. Tuttavia, questa versione del romanzo targata DDR (peraltro accompagnata da un *Nachwort* di Kurella) quasi non lascerà traccia negli studi critici. Eccezion fatta per uno sporadico quanto datato articolo di Paolo Chiarini (1962) – resoconto di seconda mano, redatto sulla base di recensioni della prima ora –, né la biografia di Tomasi di Lampedusa firmata da Gilmour né gli Atti dei numerosi convegni, che nei decenni successivi si dedicheranno a lui e al suo capolavoro, danno conto della ricezione dell'opera nel *Kulturstaat*. Come lamenta Rago, «[l]'edizione DDR del *Gattopardo* pare non essere mai esistita neppure a livello informativo» (p. 23).

A ciò la studiosa pone dunque rimedio attraverso un'attenta ricostruzione storico-critica che, dipanandosi lungo il percorso tracciato dai capitoli del suo libro, coinvolge vari piani d'indagine: da quello imagologico (Cap. 1), inerente alla Sicilia come *Traumland* veicolato ai *lesende Arbeiter*, a quello storico-editoriale (Cap. 2), con il resoconto dei primi tentativi (falliti) di pubblicazione e della vera e propria «corsa a ostacoli» (Cap. 3) che il libro dovette affrontare per arrivare al traguardo (la ricostruzione dei vari *Gutachten* e dell'«offensiva» kurelliana costituisce una delle parti più avvincenti del lavoro) fino al piano critico-culturale con l'approdo del *Gattopardo* al servizio di Ulbricht (Cap. 4) e a di là del Muro (Cap. 5), per culminare sul piano interpretativo con il *Leopard* quale baluardo antifascista (Cap. 6). Completa il discorso un confronto con l'edizione Piper uscita nella BRD, che, seppur

conciso, si rivela senz'altro utile ai fini della contestualizzazione storico-culturale della ricezione dell'opera in area germanofona.

Va detto che l'accoglienza avuta dal libro di Bernardina Rago è del tutto inconsueta per una sia pur ottima dissertazione dottorale. In particolare, il dibattito suscitato al di qua e al di là delle Alpi ci appare sintomo di un interesse legato non solo al romanzo lampedusiano e alla sua ricezione fuori d'Italia. Oltre a quello di aver colmato una lacuna al riguardo, lo studio di Rago ha anche il merito – forse anche maggiore – di aver aperto un varco verso un vasto campo di ricerca, quello della ricezione della letteratura italiana nell'ormai defunta DDR, che promette di dare abbondanti frutti in futuro.

Di conseguenza, l'indagine della studiosa pugliese assume un carattere pionieristico, che ne fa un esempio ed uno strumento indispensabile per chiunque vorrà mettersi a caccia di materiali e documenti d'archivio legati alla ricezione di altri autori e opere nell'ex DDR. Un campo di ricerca, questo, in grado di attrarre l'interesse tanto degli italianisti quanto dei comparatisti e degli studiosi delle relazioni culturali tra l'Italia e la ex Germania orientale.

Bild: Deep House DJ © Nagycsaba1992, Quelle: Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0

# Nächste Nummer

Varia

# 13

Winter 2024