



HAL
open science

A Middle Class Hero Is Something To Be? Quelques pistes rock pour la lecture de *The Buddha of Suburbia*

Claude Chastagner

► **To cite this version:**

Claude Chastagner. A Middle Class Hero Is Something To Be? Quelques pistes rock pour la lecture de *The Buddha of Suburbia*. revue de la société d'études anglaises contemporaines, 1998, 11 (1). hal-04390377

HAL Id: hal-04390377

<https://hal.science/hal-04390377>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

A Middle Class Hero Is Something To Be?
Quelques pistes rock pour la lecture de *The Buddha of Suburbia*

Claude Chastagner

Université Paul-Valéry, Montpellier 3

Résumés

A l'instar de nombreux romans contemporains, *The Buddha of Suburbia* fait abondamment référence à la culture « pop » anglo-américaine, sa dimension musicale en particulier. Cet article explore la place et la fonction de la musique rock dans le roman, en rapport notamment avec la quête identitaire du personnage de Karim, et montre comment Hanif Kureishi utilise les références musicales pour construire une nouvelle écriture qui ait un sens pour les jeunes générations.

Contemporary anglo-american literature draws heavily on pop culture, and particularly music. This paper deals with the use of rock music in Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia*, with particular emphasis on Karim's quest for identity. It also explores in what way music enables Kureishi to devise a new kind of writing that would be relevant for the up-coming generations.

A Middle Class Hero Is Something To Be?

Quelques pistes rock pour la lecture de *The Buddha of Suburbia*

La place accordée à la musique populaire dans *The Buddha of Suburbia* est loin d'être négligeable. C'est là un aspect du roman qui peut difficilement être passé sous silence. Bien que dans l'ensemble les références ne soient pas érudites, elles présupposent une intimité avec l'histoire de la musique rock qui peut s'avérer une entrave à la compréhension pour le profane. J'aimerais donc dégager la place réservée à cette musique dans le roman, et le sens qu'elle lui donne, quelques pistes de lecture qui demanderaient à être chacune explorées plus avant mais qui éclaireront, je l'espère, cette dimension de l'œuvre.

Soulignons tout d'abord l'abondance des allusions à la musique rock dans *The Buddha of Suburbia* : une centaine, sans compter la description détaillée de plusieurs concerts. C'est une constante dans l'œuvre de Kureishi. Son roman suivant par exemple emprunte son titre à un disque de Prince, *The Black Album*, et abonde en références à la scène techno. Kureishi est aussi le *co-editor* avec Jon Savage (un des plus importants critiques rock de l'époque) du *Faber Book of Pop*, 800 pages d'articles ou d'extraits d'ouvrages fondamentaux, les textes canoniques de la culture pop. Je rappellerai aussi son association avec David Bowie, notamment pour la bande son de l'adaptation télévisée du *Buddha of Suburbia*, dont les paroles sont directement inspirées par le roman.

Sous quelle forme se présentent les références à la musique rock ? Le cas le plus fréquent est celui du *name dropping*, saupoudrage de noms de groupes et de musiciens (blancs et britanniques pour la plupart), de chansons et d'albums, ainsi que quelques comptes rendus de concerts. La distribution de ces références s'effectue selon trois modalités : les activités proprement musicales, celles auxquelles la musique sert de fond sonore et enfin toute une gamme de comparaisons, métaphores ou explications qui recourent à la musique. Dans la première catégorie on trouve par exemple la visite de Karim et son père au pub où se produit Kevin Ayers (8), les scènes où Karim écoute des disques (les Who, 20, les Kinks, 67), et les différents concerts auxquels les personnages assistent. On pourrait faire entrer dans cette catégorie les discussions sur la musique : avec Eva (10, 87, 134), avec les membres de la communauté où résident Jamila et Changez (218), ou encore les passages où sont exposés les goûts personnels de Karim, par exemple pour les groupes non-mélodiques, ceux qu'il appelle *tuneless* (62). Deuxième modalité, les cas où la musique ne sert que de cadre à d'autres activités, qu'elles soient sexuelles (le moment que Karim passe avec Charlie sur fond de Pink Floyd, 14), ou plus anodine : Karim s'habillant sur du Dylan, ou roulant, autoradio ouvert, dans les voitures de Pyke (85), Helen (190) ou de The Fish (88). La dernière catégorie comprend les passages où Kureishi utilise des références musicales pour mieux décrire un état d'esprit, une idée abstraite, une impression etc. Ainsi la comparaison d'un dessin représentant son père et Eva, à

John Lennon et Yoko Ono (20), l'assimilation du choix entre sexualité hétéro ou homosexuelle à la préférence pour les Beatles ou les Rolling Stones (55), la description des comportements routiniers de Heather en référence à Eric Clapton jouant « Leyla » sur scène tous les soirs (176), le rapport entre Londres et le son des Doors dans « Light my Fire » (121) ou enfin l'utilisation d'une chanson de Dylan (« Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again ») pour rendre compte de l'état d'esprit du narrateur (238).

Après ces remarques purement descriptives, j'aimerais maintenant dégager quelques éléments de sens. La première impression qui se dégage de ces références musicales est à quel point *The Buddha of Suburbia* est imprégné de culture « pop », celle propre au monde anglo-américain et dont l'ingrédient principal se trouve être la musique populaire (d'où le choix de ne parler ici que de musique, même si ce n'est qu'un des ingrédients de l'écriture « pop » de Kureishi). J'ai parlé plus haut de *name dropping*. Il ne faudrait pas en conclure que les références musicales ne sont là que de façon fortuite, anecdotique, à des fins de couleur locale, par exemple. Au contraire, l'utilisation de la culture pop est chez Kureishi un acte délibéré et conscient. Déjà dans *Outskirts and Other Plays*, Kureishi reconnaît trouver de l'inspiration dans « the potency and influence of another language which spoke to millions —pop music » (xii). Sa position apparaît plus nettement encore dans son introduction au *Faber Book of Pop*, un court texte intitulé « That's How Good It Was ». Kureishi y évoque l'étonnement de Tom Wolfe à ce que les écrivains de sa génération n'utilisent pas plus souvent la réalité sociale et politique dans leurs romans, préférant au réalisme l'introspection ou l'expérimentation littéraire. Kureishi précise que « these writers might listen to pop music and even dance to it, or quote Dylan and the Stones at one another, they wouldn't dream of writing about it... The highbrow novelists moved away from ordinary people, leaving them to 'trash', thus opening the gap between 'high' and 'low' culture. » (xviii). Kureishi en profite alors pour exposer un manifeste littéraire très explicite, définissant un projet d'écriture dont *The Buddha of Suburbia* est sans doute la réalisation la plus aboutie : « Literature has been too often used as a boot stamped on the face of the young to show them how little they knew and, by extension, how much the elite knew (xviii)... Of course, pop is a form crying out not to be written about... But pop stimulated autobiography, the 'non-fiction novel', the fiction novel, personal journalism..., writing about pop introduces us to the fringes of the respectable world, to marijuana, generational conflict, clubs, parties, and to a certain kind of guiltless, casual sex that had never been written about before. Pop, too, has enlivened and altered the language, introducing a Jonsonian proliferation of idioms, slang and fresh locutions. » (xix) L'écriture pop aurait aussi le mérite de présenter « an alternative history of our time, told from the standpoint of popular music... since pop, intersecting with issues of class, race and particularly gender, has been at the centre of post-war culture. » (xix). On retrouve ici les différentes thématiques et problématiques qui sont au cœur de l'œuvre de Kureishi et avec lesquelles la musique pop entretient un rapport étroit. Qu'il s'agisse de la quête identitaire, de l'engagement politique, de la sexualité, de pratiques culturelles y compris l'activité

littéraire, la culture pop est un passage obligatoire pour sa génération ; elle lui donne la forme la plus pertinente, la voix la plus juste. Il est donc logique qu'elle soit au centre des réflexions et de l'écriture de Kureishi.

Première réflexion suscitée par l'engagement pop de Kureishi, la capacité de cette écriture à rendre compte de la nouvelle réalité quotidienne anglaise, londonienne en particulier. Les *street cries* de Dickens ont été remplacés par des chansons de rock, mais c'est le même réalisme culturel et social qui est visé. Le portrait d'une époque, d'une génération requiert cette attention aux sons qui l'accompagnent et bien souvent la façonnent. Plus que jamais, la musique est au cœur de la vie quotidienne des jeunes Britanniques et Kureishi en témoigne, créant ainsi une complicité avec le lecteur informé. Mais comme chez son illustre prédécesseur, la fonction de cette écriture est avant tout littéraire. De même que le Shahid de *The Black Album* écrit ses nouvelles « like a soul singer screaming into a microphone » (72), Kureishi explore une façon d'intégrer la culture et la musique pop à l'écriture. Et la tâche est difficile car la littérature n'a pas la même immédiateté, la même universalité que la musique. Le narrateur de *The Black Album* s'en inquiète : « And how many people knew a book as they knew *Blonde on Blonde*, *Annie Hall*, or even Prince? Could literature connect a generation in the same way? » (134). Il ne faut pas pour autant tomber dans le travers du didactisme, d'une littérature d'initiation. Le même narrateur prévient : « And another thing. He didn't always appreciate being played Madonna or George Clinton in class, or offered a lecture on the history of funk. » (135). La remarque est valable pour le lecteur, bien que Kureishi lui-même n'évite pas ce défaut lorsqu'il lui échappe des remarques telles que « Chili sped up... playing the Pakistani qawali singer Nusrat Fateh Ali Khan. » (BA 45). Nusrat peut se passer de ce genre de présentation.

La conséquence littéraire la plus remarquable de cette écriture est d'imposer une nouvelle intertextualité, renvoyant à un corpus d'œuvres et d'artistes ayant chacun une dimension culturelle précise. Il devient tout autant impossible de lire Bret Easton Ellis, Kureishi ou les auteurs de la nouvelle école britannique sans connaître le rock que d'apprécier Milton sans maîtriser la Bible. Cette intertextualité est parfois interne à l'œuvre. Ainsi réapparaissent dans *The Black Album* les *Condemned* (112, 238), le groupe de Charlie (seul nom de groupe ou d'artiste inventé par Kureishi, mais qui renvoie à un groupe punk majeur, le seul qui ne soit pas cité justement, les *Damned*). Le plus souvent, les références sont subtiles et exigeantes. C'est par exemple la remarque de Riaz dans *The Black Album* « Atheism won't last » (33), écho ironique du « Christianity will go » de John Lennon ; c'est l'évocation d'un incident réel, des spectateurs détruisant à coups de pied leur téléviseur, dans le roman après une interview de Charlie, dans la réalité après la célèbre « fuck interview » des Sex Pistols par Bill Grundy sur Thames Television (BS 153) ; c'est encore l'interjection « Sexy Sadie! »(31) à propos du père de Karim lorsqu'il est habillé à la mode indienne, qui renvoie à la chanson homonyme des Beatles qui devait à l'origine s'appeler « Maharishi », du nom de leur

célèbre gourou. C'est enfin l'épisode rapporté page 9 où la classe de Karim remplace un disque de Vaughan Williams apporté par leur professeur par « Come Together » des Beatles, parodie d'une scène célèbre dans ce qui est considéré comme le premier film de rock, *Blackboard Jungle* (*Graine de Violence*). Mais Kureishi va plus loin ; il propose en fait une réactualisation des modalités de base (références intertextuelles, mais aussi thématique et structure) qui va imprimer sa marque à la problématique générale du roman.

Dans cette nouvelle culture, pour cette nouvelle génération, dont Kureishi décrit le parcours, le rock sert de cadre de référence, de modèle identitaire. Comme le dit le narrateur de *The Black Album*, « Hadn't they all grown up at a time of admiration for rebels, weirdos, outsiders of all sorts, from Bowie to Idol, Boy George to Madonna. » (109) La musique permet de se choisir des modèles, de marquer un territoire, spatial ou temporel, de se constituer une histoire, un passé, de s'inventer, de se fabriquer une identité, comme Jamila qui n'écoute que du jazz, de la soul ou du reggae en s'intéressant à la situation des Noirs américains auxquels elle s'identifie. Dans *The Buddha of Suburbia*, Kureishi fait lire le *New Musical Express* et le *Melody Maker* à son personnage pour qu'il soit au moins « au courant » et lui fait dire qu'avoir un frère dans le monde de la musique est un avantage inestimable à l'école (8). Il pose ici un des aspects du problème identitaire, celui de l'insertion dans un groupe de pairs, et en Grande-Bretagne, où le groupe de pairs exerce une pression considérable, nulle forme culturelle ne peut à l'époque mieux permettre cette inclusion que la musique rock. On cite ses groupes préférés, on en affiche les couleurs, les logos, on en grave le nom et celui de leurs membres sur la pupitre de sa salle de classe ou sur les murs du quartier ; ou bien on les cite dans un roman. Toutes ces pratiques s'apparentent la notion de totem dont Durkheim dit qu'elle rappelle sa communauté d'existence au groupe social et qu'en l'exprimant sous une forme matérielle, elle la rend plus sensible (332). Notons que la nature des références musicales proposées par Kureishi oriente Karim vers la culture occidentale. Un seul groupe rock indien apparaît, dans *The Black Album*, et il fait fuir le public.

Les références au rock dans le roman soulèvent une problématique beaucoup plus complexe que la seule insertion dans une communauté. Car le rock n'est pas qu'une musique du groupe, de la collectivité. Elle pose en termes tout aussi forts la primauté de l'individu. Le rock, c'est le groupe *et* la star. En fait le rock n'est devenu, pour de nombreux jeunes, l'instrument par excellence de la quête identitaire que parce qu'il reflète le dilemme de l'individu moderne pris entre la crainte de la solitude et le désir d'indépendance et qu'il permet à cette contradiction de s'exprimer. En mettant le rock au cœur de son roman, Kureishi pose alors la question de l'identité en termes à la fois d'inclusion dans le groupe de pairs et de recherche de l'autonomie, de l'individualité. Karim est ballotté par l'auteur d'un modèle à l'autre, au gré d'un itinéraire initiatique référentiel dont il accepte de tester toutes les étapes, tous les possibles : le jazz de son père (Glenn Miller, Count Basie, Louis Armstrong, Nat King Cole), la pop familiale de son oncle Ted (Tommy

Steele), les sons plus à la mode d'Eva (les Rolling Stones, Cream, Tamla Motown), ou la musique de Charlie. A cela s'ajoute les goûts personnels que Kureishi lui attribue, très contradictoires puisqu'allant de groupes prolétaires (les Who, les Kinks) à d'autres plus intellectuels, les *tuneless*: King Crimson, ELP, Frank Zappa, Captain Beefheart. Mais si tout le tente, rien ne le retient.

On comprend mieux la place du rock dans cette quête identitaire si l'on observe la structure du roman. Le plan en deux parties suit un découpage spatial (*in the suburbs/in the city*) qui recoupe un découpage temporel (*early 70s/late 70s*). Ce double parcours s'articule également autour du clivage entre deux styles musicaux : la pop blanche, essentiellement britannique, typique de la première moitié de la décennie, que l'on appelle *art rock* ou *progressive rock*, et le punk rock de la deuxième moitié de la décennie. Il est frappant que la partie sur Londres s'ouvre par un concert punk qui permettra à Charlie de trouver sa voie. Or ce concert a vraiment eu lieu, au Nashville précisément ; c'est le premier concert que donnèrent les Sex Pistols et qui a constitué le point de départ de toute la vague punk. L'histoire du rock sert donc de cadre narratif à *The Buddha of Suburbia* et le moment central du roman coïncide avec un épisode fondamental dans l'évolution de cette musique. Apparemment, tout oppose les deux périodes évoquées. Dans l'histoire de la musique populaire, il y a un avant et un après punk. Le rock progressif du début de la décennie est souvent associé aux classes moyennes, à la banlieue, il plaît aux étudiants. Son esthétique douce repose sur le port de vêtements colorés, l'utilisation de maquillage même par les garçons, les cheveux longs, l'ambiguïté sexuelle. Le punk lui est noir, violent, asexué, prolétaire, lié aux *inner cities* ou aux *housing estates*. La quête de Karim s'articule donc autour de cette proposition binaire *art rock/punk rock* qui recoupe les autres dichotomies soulevées par Kureishi: anglais/pakistanaï, blanc/noir, hétéro/gay, classe moyenne/classe populaire, banlieue chic ou prolétaire, Londres huppé ou *inner cities*, culture pop ou intellectuelle, etc. La même dualité sous-tend toute l'organisation de *The Black Album*, avec son titre emprunté à Prince dont Kureishi écrit : « he is half black and half white, half man, half woman, half size, feminine but macho too... He can play soul and funk and rock and rap. » (25) La binarité des identités qui se présentent au héros de Kureishi lui impose de faire un choix. Vers quelle branche de l'alternative se diriger ?

Ce dilemme est particulièrement sensible quant à l'engagement social et politique, en toute logique puisque c'est aussi ce qui articule l'opposition *art rock/punk rock*. En fait, depuis une quarantaine d'années, pour les jeunes Britanniques, le sentiment de classe passe souvent par l'affiliation à un style musical donné. Or Kureishi situe son personnage dans une position intermédiaire. Karim est à la fois attiré et repoussé par les deux classes qui l'entourent, immédiatement au-dessus et en-dessous de lui. Il écoute les groupes progressifs de la classe moyenne, adopte les maquillages et les tenues qui vont avec, essaye de perdre son accent banlieusard (178), se rend compte qu'en ne travaillant pas à l'école, « [they] were happily condemning [them]selves to being nothing better than motor-mechanics. » (178). Il se sent

différent de toutes les sous-cultures qui l'ont précédé et dont il rencontre des spécimens sans avenir au pub, Teds, Rockers et Skins : « they would be there for ever, never going away. » (75). Il va même jusqu'à dissuader Charlie de suivre le mouvement punk car « We're not like them. We don't hate the way they do. We've got no reason to. We're not from the estates. We haven't been through what they have. » (132) En même temps, Kureishi crée chez son personnage une nostalgie de la culture ouvrière, une volonté de la respecter, de ne pas la trahir (« You've betrayed the working class » reproche Karim à Pyke, 200). La description du fils de Pyke, qui s'habille en punk, est à ce titre très révélatrice : « a pale and moody-looking boy with a shaved head, earrings and filthy clothes, far too rough and slovenly to be anything other than a member of the liberal middle-class. » (199). C'est le même regard qui est porté sur les représentations de la classe ouvrière par des metteurs en scène « Oxford-educated...who never left the house. The middle class loved it. » (207) Kureishi lui-même est conscient de l'ambiguïté qu'il y a à parler au nom du prolétariat. Il risque, comme son personnage Terry, d'être giflé « for calling them working class in the first place. » (149).

L'adoption du rock et de la culture pop comme système de référence constitue, plus qu'un symbole, une sorte de métalangue pour dire ce dilemme. Encore faut-il que le code soit connu du lecteur comme il l'est de l'auteur. Car l'opposition *art rock/punk rock* n'est en fait qu'une apparence. Comme l'écrit Kureishi à propos du concert punk de Charlie, c'est une « manufactured rage...he'd assembled the right elements. It was a wonderful trick and disguise. » (154). Contrairement aux idées reçues, le mouvement punk n'est pas vraiment un mouvement prolétaire. Il est en partie issu de l'avant-garde intellectuelle des *art-schools*. On pense par exemple aux deux jeunes étudiants situationnistes nostalgiques de mai 68, Vivienne Westwood et Malcom McLaren qui décidèrent de créer des vêtements afin de répandre leurs idées subversives et qui fondèrent les Sex Pistols pour que ces vêtements (et leurs slogans) soient vus par le maximum de monde. Rien à voir donc avec un soulèvement spontané des masses laborieuses. De plus, la plupart des amateurs de *punk rock* venaient des banlieues non ouvrières, notamment le célèbre *Bromley Contingent*, formé dans la ville de Bromley, d'où est originaire Kureishi et le chanteur Billy Idol qui, avec Bowie, a servi de modèle pour le personnage de Charlie. Mais le rock progressif n'est pas plus l'apanage des classes moyennes. Bowie, Marc Bolan, Traffic, ELP attiraient également un nombreux public issu des banlieues ouvrières. La même ambiguïté sous-tend aujourd'hui en Grande-Bretagne les rapports entre les deux groupes majeurs du jour, Oasis et Blur. Ainsi le chanteur de Blur, Damon Albarn, essaye de cacher qu'il est issu de la classe moyenne parce que, de nouveau, la culture prolétaire est à la mode. Le plus évident symbole de cette ambivalence, de ce brouillage des codes est l'allusion dans le roman à la chanson « I'm the Walrus » (178), chanson écrite par John Lennon, membre prolétaire d'un groupe étiqueté classe moyenne, chanson onirique, complexe, raffinée tant sur le plan des paroles, de la mélodie ou de l'instrumentation, néanmoins chantée par Karim et ses copains d'école et que l'archétype des groupes prolétaires à la mode, Oasis, reprend à chacun de ses concerts. C'est que le rock est avant tout la musique de l'ambivalence, de

l'ambiguïté : issu de racines noires et blanches, ancré dans des particularismes locaux, mais cherchant une expansion universelle, à l'esprit à la fois individualiste et communautaire, conformiste et rebelle, traditionaliste et novateur, ayant le goût pour la marge comme pour la masse, pour le spirituel comme pour le profane.

Le choix du rock comme métalangue et la mise en avant de l'ambivalence qui en résulte indique alors le refus de la polarisation. Si le choix n'est pas un vrai choix, si tout est brouillé, autant rester en dehors. Le héros de Kureishi apparaît alors comme un excentrique, à l'écart des mouvements de modes, des styles ; il les connaît, les apprécie, peut les adopter temporairement, mais en définitive, son choix se fait à l'extérieur des deux options qui s'offrent à lui. C'est dans la littérature et le théâtre, et qui plus est dans le *fringe*, dans la marge, qu'il se positionne. Clairement hors du centre. Comme l'écrit Claire Martel, les personnages de Kureishi « se situent en permanence à la frontière ou à la périphérie des réalités qui constituent la vie, dans un entre-deux fluctuant et multiple... toujours à distance de tout : de deux cultures, d'eux- mêmes. » (54). Pourtant, le refus de choisir, la préférence donnée à l'excentricité et à l'ambivalence pose problème. Car si la littérature et le théâtre situent le héros de *The Buddha of Suburbia* en marge de son milieu d'origine, ces mêmes origines l'empêchent (lui évitent ?) d'être parfaitement intégré dans la culture des classes supérieures. Comme pour le héros de *The Black Album* qui passe ses journées à lire Popper, Freud, Maupassant, Miller et les Russes « with interruptions for pop records » (20), il y a risque d'interruption, de fragmentation, et que les cultures d'origine soient simplement juxtaposées, sans lien organique véritable. Claire Martel encore : « L'individu est-il condamné à l'errance marginale, à l'illusion, à la désintégration ? » (54). La réponse, comme toujours, est dans le texte. La tentative individualiste d'intégration (la contradiction est délibérée) qu'est l'écriture pop de Kureishi vise une intégration véritable qui éviterait le risque de la juxtaposition et de la fragmentation. Ce que le narrateur du *Black Album* envisage ainsi : « The word 'seamless' kept entering his head. That was the level to aim at. » (48)

Bibliographie

- Chambers, Iain. *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. London : McMillan, 1985.
- Frith, Simon & Trevor Horne. *Art into pop*. London : Routledge, 1988.
- Hebdige, Dick. *Subcultures: the Meaning of Style*. London : Routledge, 1979.
- Kureishi, Hanif. *The Buddha of Suburbia*. London : Faber & Faber, 1990.
- . *Outskirts and Other Plays*. London : Faber & Faber, 1992.
- . *The Black Album*. London : Faber & Faber, 1995.
- . & Jon Savage, eds. *The Faber Book of Pop*. London : Faber & Faber, 1991.
- Laing, Dave. *One Chord Wonder: Power & Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes : Open University-Taylor & Francis, 1985.

Martel, Claire. "Distances et distanciations", *The Buddha of Suburbia - Hanif Kureishi*. éd. François Gallix.
Paris : Ellipses,

1997.

Savage, Jon. *England's Dreaming: The Sex Pistols and Punk Rock*. London : Faber & Faber, 1991.

Wicke, Peter. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge : Cambridge U. P., 1990.