

# Il Tolomeo

ISSN 2499-5975

Vol. 17  
Dicembre | December | Décembre 2015



**Edizioni**  
Ca' Foscari





# **Il Tolomeo**

Rivista di studi postcoloniali  
A Postcolonial Studies Journal  
Journal d'études postcoloniales

[online] ISSN 2499-5975  
[print] ISSN 1594-1930

Direttore | Director | Directeur  
Alessandro Costantini

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing  
Università Ca' Foscari Venezia  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia  
[http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/9/il\\_Tolomeo](http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/9/il_Tolomeo)

# Il Tolomeo

## Rivista di studi postcoloniali | A Postcolonial Studies Journal | Journal d'études postcoloniales

Rivista annuale | Annual journal | Revue annuelle

**Direttore scientifico | General Editor | Directeur** Alessandro Costantini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Consiglio di direzione | Board of Directors | Comité de direction** Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Fazzini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Annalisa Oboe (Università degli Studi di Padova, Italia)

**Comitato scientifico internazionale | International Advisory Board | Comité scientifique international** Giulio Marra (fondatore | founder | fondateur *il Tolomeo*, Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesca Romana Paci (co-fondatore | co-founder | cofondateur *il Tolomeo*, Università del Piemonte Orientale, Italia) Armando Pajalich (co-fondatore | co-founder | cofondateur *il Tolomeo*, Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elleke Boehmer (University of Oxford, UK) Andrea Cali (Università del Salento, Italia) Yves Chemla (Université Paris V, France) Graham Huggan (University of Leeds, UK) Jean Jonassaint (Syracuse University, USA) Józef Kwatko (Uniwersytet Warszawski, Polska) Chris Mann (Rhodes University, South Africa) Marco Modenesi (Università di Milano, Italia) Radhika Mohanran (Cardiff University, UK) Sandra Ponzanesi (University College Utrecht, Nederland) Itala Vivan (Università di Milano, Italia) Tony Voss (University of Kwa-Zulu Natal, South Africa)

**Comitato di redazione | Editorial Board | Comité de rédaction** Esterino Adami (Università di Torino, Italia) Franca Bernabei (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marta Cariello (Università di Napoli l'Orientale, Italia) Roberta Cimarosti (Wake Forest University, Venezia) Carmen Concilio (Università di Torino, Italia) Alessandra di Maio (Università di Palermo, Italia) Marco Fazzini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria Paola Guarducci (Università di Roma Tre, Italia) David Newbold (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Luisa Percopo (Cardiff University, UK) Biancamaria Rizzardi (Università di Pisa, Italia) Giuseppe Serpillo (Università di Sassari, Italia) Alessandro Costantini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie-Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Jean-François Plamondon (Università di Bologna, Italia) Silvia Riva (Università di Milano, Italia) Ilaria Vitali (Università di Bologna, Italia) Anna Zoppellari (Università di Trieste, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

### Segreteria di redazione | Editorial assistants | Secrétaires de rédaction

Inglese | English | Anglais Lucio De Capitani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)  
Francese | French | Français Fulvia Ardenghi (Università di Trieste, Italia)

**Direttore responsabile** Lorenzo Tomasin

### Direzione e redazione | Head office | Siège

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia  
Dorsoduro 1405, 30123 Venezia | [tolomeo@unive.it](mailto:tolomeo@unive.it)

**Editore | Publisher | Éditeur** Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3859/A, 30123 Venezia, Italia | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

**Stampa | Press | Impression** Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Bogoricco (PD)

© 2015 Università Ca' Foscari Venezia

© 2015 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari. Certification scientifique des ouvrages publiés par Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tous les essais publiés dans ce volume ont reçu un avis favorable après examen anonyme par des pairs sous la responsabilité du Comité scientifique de la revue. Les évaluations ont été menées dans le respect des critères scientifiques et d'édition établis par Edizioni Ca' Foscari.

## Il Tolomeo

# Editoriale

Nel 1995 vedeva la luce, all'Università Ca' Foscari Venezia, il primo numero del *Tolomeo* che nel 2013, dopo quasi vent'anni, sedici numeri, ventun fascicoli, chiude il suo primo ciclo di esistenza per passare al digitale *free access* con le Edizioni Ca' Foscari. Nasceva per opera di un gruppo di studiosi postcolonialisti dell'università veneziana: principale artefice e propulsore della rivista era ed è sempre stato Giulio Marra, che l'ha diretta dalla sua creazione fino al 2013, anno del suo congedo ufficiale dalla vita accademica.

*Il Tolomeo* è sempre stato una rivista poco ortodossa. Mentre ci avviamo, nel bene e soprattutto nel male, verso una cultura del misurabile, del valutabile, del soppesabile, uno sguardo retrospettivo su un periodico appena diventato maggiorenne consegna l'immagine di una casa piena di traffico, di persone, di suoni, colori, vastissima, rumorosa, musicale, piena di vitalità. Una casa che riflette per ovvi motivi anche i destini, le glorie e le sconfitte di un'area disciplinare in fieri, piena di promesse, portatrice di straordinarie novità molte delle quali oramai assimilate nella cultura 'mainstream'. *Il Tolomeo* è sempre stato eccentrico e asistematico, facendo tesoro dei gusti eclettici delle sue decine di collaboratori. In questo senso sarebbe poco adatto a fare da illustrazione metodica dello sviluppo delle singole storie letterarie e critiche postcoloniali, ma d'altra parte moltissime delle voci che abitano il nostro immaginario letterario si ascoltano anche attraverso appassionate interviste e preziosi inediti, magari in traduzione italiana, che nella rivista hanno potuto manifestarsi.

Nel *Tolomeo* hanno trovato accoglienza da subito anche le voci postcoloniali provenienti dai paesi francofoni, coabitando e dialogando con quelle di lingua inglese in spazi comuni: autori di Haiti o delle Antille francesi accanto ad autori giamaicani o di altra provenienza caraibica; così come autori canadesi di lingua inglese sono stati affiancati nella stessa rubrica da autori del Québec francofono.

Nel 2004 si supera, certo in ritardo sull'accademia anglosassone ma in anticipo su quella italiana, il modello strettamente nazionale e compare una sezione sull'Inghilterra postcoloniale. Qualche anno dopo arriva anche l'Italia, e se certo non siamo tra i primi a riconoscere l'avvento di una nuova società multiculturale che si esprime anche letterariamente, credo ci vada riconosciuto di aver messo in relazione e risonanza le scritture migranti italiane con quelle postcoloniali. *Il Tolomeo* fornisce anche una cronaca indiretta delle vicissitudini degli studi postcoloniali in Italia.

*Il Tolomeo* ha dovuto combattere le sue battaglie, contro scettici e conservatori, contro chi si ostina(va) a considerare le letterature postcoloniali come un fenomeno marginale, modaiolo, addirittura non letterario. Dal numero dieci in poi il *Tolomeo* è diventato meno casalingo, più fortemente strutturato sul piano editoriale; da questo numero, il diciassette, si può dire che, dopo la maturità culturale, raggiunga ormai anche la piena maturità accademica, facendo suoi i requisiti fondamentali della ricerca e della diffusione del sapere attuali: con l'adozione della *double-blind peer review* e con la messa online ad accesso libero e gratuito. La storia, e questa è la cosa più importante di tutte, continua!

Il Consiglio di Direzione del *Tolomeo*

# Editorial

Just twenty years after it first appeared, in 1995, at the University of Venice Ca' Foscari, after sixteen numbered issues and twenty one publications in print, *Il Tolomeo* has gone digital and open access with Edizioni Ca' Foscari. The journal was the brainchild of a group of postcolonial scholars in Venice; the driving force behind it was for many years Giulio Marra, who was the editor until 2013, when he retired from academic life. *Il Tolomeo* has always been an unorthodox publication. At a time in which we are moving, for good and for bad, towards a culture of assessment and evaluation, a glance back over the last twenty years of life of the journal reveals a rich canopy of people, sounds, colours and music, vast, noisy, and full of life. It reflects the path and the ambitions, the high points as well as the low, of a subject area full of promise, a vehicle for extraordinary new currents many of which have now become absorbed into the main stream.

*Il Tolomeo* has always been eccentric and difficult to classify, reflecting the eclectic tastes and interests of its many contributors. As a result, it was never going to be the mouthpiece for a linear and methodical development of individual literary strands or postcolonial criticism; what it has offered is access to a wide range

of writers through a wealth of interviews and otherwise unpublished material, often translated into Italian. From the beginning *Il Tolomeo* found room for postcolonial voices from the Francophone world, a space which was shared with writers using English; Haiti and the French Antilles rubbed shoulders with Jamaica and other Caribbean countries, and Canadian English writers appeared beside Francophone writers from Quebec. In 2004, following a trend which had already begun in English speaking academia, but the first to do so in Italy, we moved beyond the by then outdated nation-based approach, in the section on postcolonial Britain. Italy appeared soon afterwards, and although we may not have been the first to acknowledge the advent of a new multicultural society which was also beginning to find literary expression, we believe we had the merit of relating Italian migrant writing with other postcolonial voices.

*Il Tolomeo* also offers insights into the troubled life of postcolonial studies in Italy. It has fought its battles against skeptics and conservatives, against those who saw (and continue to see) postcolonial literatures as a peripheral phenomenon, indeed, not even literary. From the tenth issue *Il Tolomeo* shook off its homemade image, and became a more solid publication. Now, with issue number 17, it has come of age academically speaking, complying with the fundamental requirements of present-day research: double blind peer review, publication on line, and free open access. The adventure of *Il Tolomeo* continues!

The Editorial Committee of *Il Tolomeo*

## Éditorial

C'est en 1995, à l'Université Ca' Foscari de Venise, qu'est paru le premier numéro de la revue *Il Tolomeo* qui, en 2013, près de vingt ans plus tard, après seize numéros et vingt-et-un fascicules, a mis fin à son premier cycle d'existence pour passer à une version numérique en accès libre aux Edizioni Ca' Foscari. Née sous l'impulsion d'un groupe de chercheurs en études post-coloniales, elle a été dirigée par Giulio Marra qui en a eu l'idée et qui en a été le fer de lance jusqu'à sa retraite en 2013.

*Il Tolomeo* a toujours été une revue peu orthodoxe. Tandis que, dans le bien comme surtout dans le mal, nous sommes sur la voie d'une culture de ce que l'on peut mesurer, évaluer, soupeser, le regard rétrospectif porté sur ces années de développement de la revue tout juste majeure montre une maison pleine de mouvements, de personnes, de sons et de couleurs, une vaste maison bruyante et musicale, pleine de vitalité, une maison qui reflète, pour des raisons évidentes, le destin, les victoires et les échecs d'une discipline en devenir, pleine de promesses, porteuse d'extraordinaires nouveautés qui sont devenues partie intégrante du courant général. *Il Tolomeo* a toujours été une revue excentrique et non systématique, qui a fait siens les goûts éclectiques de ses dizaines de collaborateurs. C'est pourquoi elle ne pourrait illustrer de façon méthodique les histoires littéraires et des critiques des différentes aires post-coloniales, mais par ailleurs, beaucoup des voix qui habitent notre imaginaire littéraire se sont fait entendre à travers des interviews passionnées ou de précieux inédits, parfois traduits en italien, qui ont trouvé leur place dans la revue.

Dans la revue, dès le début, les voix en provenance des pays francophones ont été accueillies et ont trouvé leur place aux côtés de celles de langue anglaise avec qui elles sont entrées en dialogue dans des espaces communs : les auteurs de Haïti et des Antilles françaises avec des écrivains jamaïcains ou d'autres provenances dans les Caraïbes ; tout comme des auteurs canadiens anglophones ont côtoyé les auteurs canadiens francophones dans la même rubrique.

En 2004, en retard certes par rapport au monde académique anglo-saxon, mais en avance pour l'Italie, le modèle strictement national est dépassé et l'on crée une section sur l'Angleterre post-coloniale. Quelques années plus tard, l'Italie est elle aussi touchée. Et si nous ne sommes pas les premiers à reconnaître l'avènement d'une société multi-culturelle qui s'exprime aussi à travers la littérature, nous pensons que doit nous être reconnu le fait d'avoir mis en relation et en résonance les écritures migrantes italiennes avec les écritures post-coloniales. *Il Tolomeo* est en quelque sorte aussi une chronique indirecte des vicissitudes des études post-coloniales en Italie.

*Il Tolomeo* a dû mener ses batailles, contre les sceptiques et les conservateurs, contre ceux qui s'obstinaient à considérer les écritures post-coloniales comme un phénomène marginal, à la mode, voire non littéraire. A partir du dixième numéro, *Il Tolomeo* est devenu moins amateur, plus structuré sur le plan éditorial ; à partir de ce dix-septième numéro, on peut dire qu'après la maturité culturelle, la revue a atteint sa maturité académique, en pleine cohérence avec les standards de la recherche et de la diffusion des savoirs actuels, grâce à la double lecture aveugle et à la publication en ligne et en accès libre et gratuit.

L'histoire du *Tolomeo*, et c'est là ce qui compte, continue!

Le Conseil de Direction de *Il Tolomeo*

## **Sommario | Table of contents | Résumé**

### TESTI CREATIVI | CREATIVE WORKS | CRÉATIONS

#### **Le rire d'Athanase**

Roland Paret

11

#### **Un rire qui nous enterrera tous**

Présentation de: Roland Paret, *Le rire d'Athanase*, inédit

Sara Del Rossi

37

#### **'The Tug'**

Myriam J.A. Chancy

43

#### **Myriam J.A. Chancy: an Introduction**

Franca Bernabei

51

### ARTICOLI | ARTICLES | ARTICLES

#### ***L'empreinte à Crusoé* di Patrick Chamoiseau**

L'avventura 'interiore' di un Robinson del XXI secolo

Anna Vitali

55

#### **La soggettività postcoloniale**

Riflessioni a partire da Suheir Hammad, Nathalie Handal e Mohja Kahf

Marta Cariello

69

#### **Damas, météore**

Kathleen Gyssels

85

#### **D'une édition à l'autre**

Le premier roman d'Anthony Phelps quarante ans après

Alessia Vignoli

93

## **Storia di un romanzo africano in Italia**

Le traduzioni de *L'Enfant noir* di Camara Laye

Linda Framattei

99

## **Identité migrante et culture plurielle**

La réappropriation du moi à travers les héroïnes de Vénus Khoury-Ghata et de Malika Mokeddem

Francesca Tumia

117

## **What's in a name?**

Language attitudes and linguistic features in NoViolet Bulawayo's *We Need New Names*

David Newbold

135

## INTERVISTE | INTERVIEWS | INTERVIEW

### **An Interview with Rosemary Sullivan, after her writing *Stalin's Daughter***

Laura Ferri Forconi

151

### **Interview with Sindiwe Magona**

Maria Paola Guarducci

157

## RECENSIONI | REVIEWS | COMPTES RENDUS

**Lahiri, Jhumpa (2016). *In Other Words*. Transl. by Ann Goldstein. Gurgaon: Penguin Books India, pp. 233. Transl. of: *In altre parole*. Parma: Ugo Guanda Editore, 2015**

Esterino Adami

167

**Meddeb, Abdelwahab (2012). *Poema di un sufi senza Dio: Sulla tomba d'Ibn Arabi*. Ortica Editrice: Aprilia, pp. 112**

Sara Del Rossi

171

**Ollivier, Émile (2013). *Passaggi*. Trad. di Elena Pessini. Piacenza: Nuova Editrice Berti, pp. 190**

Alessia Vignoli

175

**Ghosh, Vishwajyoti (ed.) (2013). *This Side, That Side: Restorying Partition*. New Delhi: Yoda Press, pp. 336**  
**Siddiqui, Shahid (2014). *The Golden Pigeon*. Noida: HarperCollins Publishers, pp. 252**

Esterino Adami

179



<b>Sanchez, M.G. (2015). <i>Solitude House</i>. Huntingdon: Rock Scorpion Books, pp. 292</b>	
Esterino Adami	185
<b>Paret, Roland (2011). «Z. L'État haïtien existe, je l'ai même rencontré...». Montréal: Éditions du CIDIHCA, pp. 120</b>	
Sara Del Rossi	189
<b>Fryer, Peter [1984] (2010). <i>Staying Power: The History of Black People in Britain</i>. London; New York: Pluto Press, pp. 648</b>	
Sara Pahor	193
<b>«Alain Mabanckou, ou la vocation cosmopolite» (2014). Textes réunis et présentés par F. Mambenga. <i>Interculturel Francophonies</i>, 25, juin-juillet, p. 337</b>	
Anna Michieletto	183
<b>«Aminata Sow Fall: itinéraire d'une pionnière» (2015). Textes réunis et présentés par Alioune Diaw et Cheikh M.S. Diop. <i>Interculturel Francophonies</i>, 27, juin-juillet, p. 267</b>	
Anna Michieletto	199
<b>«Rêves fantômes fantasmés» (2014). <i>Ponti/Ponts</i>, 14, 2014, pp. 1-79</b>	
Sara Del Rossi	207
<b>«Rêves fantômes et fantasmés» (2014). <i>Ponti/Ponts</i>, 14, pp. 79-350</b>	
Alessia Vignoli	217



# **Testi Creativi | Creative Works | Créations**



## Le rire d'Athanase

Roland Paret

Le premier Concile de Nicée s'ouvrit le vingt mai de l'an trois cent vingt-cinq. Ce fut un concile œcuménique, le premier et l'un des rares: il n'y en eut que sept. Il réunit les représentants des différentes chrétientés: Sylvestre, le pape de Rome, Alexandre, patriarche d'Alexandrie, Eustathe d'Antioche, qui ne devait pas longtemps profiter de la trêve œcuménique, Alexandre, de Constantinople, Macaire, de Jérusalem, Ossius, de Cordoue. Ce fut Constantin qui le convoqua, et la préoccupation de l'Empereur n'était pas théologique, elle était politique. Son empire, vaste, abondant, divers, avait besoin d'unité; des peuples aux croyances trop dissonantes le composaient: de cette abondance de tuiles il fallait monter une mosaïque; et trop de dieux encombraient leurs cieus et morcelaient la divinité: il fallait la ramener à son unité éparpillée dans trop d'éons.

Ce fut Alexandre d'Alexandrie – du moins le croyait-il – qui, retenant les leçons de son devancier Philon sur l'importance de la métaphore et l'interprétation symbolique de tout, y compris du Livre, convainquit l'Empereur, lors d'une promenade, de l'importance de l'investissement de l'imaginaire des sujets par le Pouvoir.

- Il peut sembler évident que la façon la plus certaine d'asservir les peuples et de les maîtriser soit la contrainte. Rien n'est plus faux. Si le Pouvoir devait compter uniquement sur la force armée pour durer, sur ses chars, ses lances, ses javelots, ses glaives, ses machines de siège, ses frondes, ses arbalètes, tout ces moyens modernes dont nous disposons, il serait à la merci d'une simple bataille, d'une petite confrontation, d'un coup de poignard au coin d'une venelle, de la mutinerie d'un général, le Pouvoir dépendrait de trop d'aléas, il pourrait être renversé n'importe quand. Entendons-nous bien: quand je parle du Pouvoir, je ne fais pas allusion à l'homme de pouvoir, surtout pas! Sauf ton respect, César! Je parle du Pouvoir en lui-même. Le Pouvoir a une existence propre. Une vie personnelle. Ce Pouvoir est indépendant de celui qui pour un moment l'incarne.

Alexandre s'arrêta. Il vérifia que l'Empereur écoutait. Le maître écoutait. Le patriarche continua sa démonstration.

- L'homme de pouvoir, le maître, le vrai, eh bien, il lie les peuples par la conviction de leurs propres idées: c'est en agissant sur leur imagination, en les convainquant de la valeur de certaines notions, qu'on

peut les vaincre et se les attacher. On y arrive encore plus facilement si on réussit à les persuader que ces notions sont les leurs, qu'eux-mêmes les ont conçues, qu'ils les ont eux-mêmes élaborées, qu'elles viennent du plus profond de leur cœur: ils seront convaincus que les ordres qu'on leur donne sont leurs désirs, que les impératifs des maîtres proviennent en réalité de leurs déductions. Voilà comment lier les peuples, voilà comment les asservir! Pas avec des chaînes d'acier: avec les liens de l'imaginaire. C'est la chaîne la plus sûre. Les molles et pales idées de l'imaginaire sont le fondement des empires. Les nœuds les plus forts sont faits d'eau et de fumée. La toile la plus robuste est la toile d'araignée. Spartacus a échoué non parce qu'il fut défait militairement, il fut vaincu parce qu'au plus profond de lui-même il ne croyait pas en sa victoire. Derrière chaque action, la plus banale comme la plus percutante, il y a une pensée. Au fond de chaque victoire d'Alexandre le Grand, on trouve Aristote. L'épée est peut-être l'axe du monde, mais cette épée est maniée par une main dirigée par une pensée.

Constantin acquiesça. Il était fatigué – ou plutôt, son corps d'homme était fatigué. Il leva la main, l'attelage qui suivait arriva à sa hauteur. Installé dans le char impérial, amadoué par la caresse des éventails qu'agitaient les esclaves et qui chassaient les mouches et l'été naissant, l'Empereur laissait ses regards errer sur les temples des anciennes religions, Klaros, Euromos, Kaunos, Pergamin, Olympos, prestigieuses compositions dédiées aux antiques dieux. Il se rappelait l'aveu de Tertullien: «Nous avons cessé d'honorer vos dieux...». Le polythéiste que l'Empereur était encore se dit que ces temples, que ces lieux, que ces dieux, avaient l'air de cadavres se cherchant un cimetière, et il ajouta en lui-même qu'il y a des cadavres qu'il faut tuer si on veut les empêcher de hanter les vivants; et il y a des cimetières qu'il faut garder secrets pour détourner les vivants de leur fréquentation. Il se dit que le Christianisme, avec ses trop nombreuses partitions, ressemblaient assez au polythéisme: il fallait unifier les différentes fois de la nouvelle religion si elle devait passer pour un vrai monothéisme. Le Dieu unique, éparpillé dans trop de croyances, devait se rassembler. L'Empereur se rendait compte que la foi chrétienne devait être une s'il voulait qu'elle serve son pouvoir. Ce fut au cours de cette promenade qu'un polythéiste décida de la supériorité du monothéisme en ce qui concerne les affaires de l'État, en cette partie du monde tout au moins. Étendu sur les coussins qui amortissaient les chocs du char mais non ses doutes, l'Empereur examinait les remparts que l'on construisait et qui devaient protéger la ville. Il était certain que ces murs, formidables, empêcheraient les ennemis d'y pénétrer: est-ce qu'ils bloqueraient les idées venues de l'extérieur? Constantin n'en était pas certain. Quels remparts pouvait-on dresser contre les idées? Des calculs, que ses ingénieurs exécutaient sans peine, pouvaient, à la vue de la taille et de la position

des machines de siège, mesurer la trajectoire de leurs obus, leur portée et leurs cibles: comment établir la courbe des idées et leur portée?

Constantin n'avait pas attendu le Patriarche d'Alexandrie pour arriver à certaines conclusions; depuis longtemps, il s'était convaincu, sans l'aide de personne, de l'importance de l'occupation de l'imaginaire par le Pouvoir: c'était la raison pour laquelle il avait convoqué le concile. Eusèbe, son invité personnel, son ami, lui avait parlé de la mimesis: il avait suggéré que l'Empereur et son domaine étaient les reflets sur terre de Dieu et de son ciel. Constantin eut un regard d'ironie que son interlocuteur ne surprit pas, et, l'eût-il surpris, qu'il n'eût pu l'interpréter. Engoncé dans ses hantises esthétiques, c'est-à-dire théologiques, le Patriarche Alexandre ne pouvait démêler celles de Constantin, une en vérité, la seule qui pour l'Empereur importât: le Pouvoir. Après le Concile, Alexandre devait entendre ce qu'Athanase, le grand Poète, et Constantin, le grand Empereur, avaient compris: que l'art, la religion et le pouvoir n'étaient que les hypostases différentes d'une même essence. L'Empereur avait besoin de conseils sur les techniques de l'asservissement des esprits; il estimait que les théologiens, ces arpenteurs de l'imaginaire, ces producteurs de concepts et de mythes, étaient bien placés pour le conseiller, c'est pour cela qu'il avait travaillé à se faire par eux sous-estimer, c'est pour cela qu'il avait mandé ces investigateurs de l'être: il était obligé de reconnaître que, lorsqu'il pensait politique, il devait faire appel à des catégories mises au point par les théologiens, ces redresseurs de l'esprit, ces agresseurs de l'intelligence; il allait même plus loin: il était arrivé à ce degré de réflexion qu'il se persuadait que la théologie et la politique n'étaient, en réalité, que la même chose; il s'agissait, dans les deux cas, de la conduite des âmes et du gouvernement des hommes. Il devait admettre que l'étude de la théologie était la meilleure préparation à la politique. L'Empereur avait l'intuition de ce que plus tard des gens qu'on allait nommer des politologues allaient catégoriser, de la proximité des concepts politiques et des concepts théologiques. Constantin avait avec soin caché sa compréhension de Sénèque; il avait dissimulé avec autant de minutie sa connaissance de Flavius Josèphe qui avait inventé le concept de Théocratie; il se souvenait très bien de l'encyclopédiste Varron et de sa théologie politique – mais il en perdait la mémoire quand il était en compagnie des théologiens – et il se rappelait les écrits de Tertullien et d'Eusèbe – Eusèbe, toujours à ses côtés, qui prenait soin à ce que son maître ne l'oublîât pas, qui en était la bibliothèque et surtout l'interprète: Eusèbe avait une mémoire d'aveugle; outre sa connaissance minutieuse et profonde de la théologie, il avait toujours à la disposition de son maître une artillerie de citations, et il lui traduisait en langage humain les discours des théologiens. Constantin, de son côté, ne vit pas le regard goguenard que lui lança Alexandre et, l'eût-il capté, qu'il n'eût pu le traduire: l'Empereur ne pouvait comprendre que, lui, le divin César, n'était, pour les théologiens, qu'un moment, un objet,

qu'un mot, à la rigueur une strophe, un chant, de ce vaste poème qu'ils étaient en train d'élaborer et qui devait transformer le monde en une vision de beauté, une esthétique dont ils définiraient et détiendraient les codes, un cantique où se lierait une cohérence qui n'existait pas, qui ne saurait exister, dans le monde réel.

Le concile régla les problèmes liés à la divinité de Jésus; il démontra que le Fils était increé, qu'Il était engendré, qu'Il était l'égal du Père, qu'Il était identique au Père. «Dieu le Tout-Puissant existe en tout temps». C'était la génération éternelle du Fils de Dieu. L'Empereur y tenait: c'est lui, Constantin, qui fit de Jésus un dieu, Dieu au même titre que Dieu le Père; c'est lui qui obligea les pères conciliaires à des contorsions sémantiques, théologiques, arithmétiques, pour expliquer la nature divine du Christ. Il sembla à Constantin qu'il était bon, pour l'universalisme de son empire, qu'il n'y ait qu'un seul Dieu au Ciel comme il estimait qu'il ne devait exister sur terre qu'un seul Empereur. L'abandon par lui du polythéisme pour le monothéisme venait de là: l'Empereur avait la foi de ses intérêts. Son but était la consolidation de son empire composé de Païens restés fidèles à leurs dieux et de Païens apostats devenus chrétiens. La divinité des empereurs romains dont il était l'héritier était présente dans sa mémoire, c'est-à-dire que la divinité ne l'impressionnait pas: n'était-il pas lui-même, Constantin, le divin César? Sylvestre, le pape de Rome, le confortait dans sa divinité: il était, d'après Sylvestre, double, humain et divin; en lui existaient deux corps, le corps divin et le corps humain, comme dans tout roi. La divinité n'ébaudissait pas Constantin: dans son cœur et dans son esprit, il s'estimait pouvoir parler d'égal à égal avec n'importe quel dieu, fût-il Unique, fût-il Chrétien, fût-Il «le Dieu universel, le Créateur de toutes choses au ciel et sur la terre». Il se rappelait les doubles funérailles des Césars, les funérailles du corps physique de l'Empereur et les funérailles du corps divin de l'Empereur: Constantin ne pouvait s'empêcher de ressentir une certaine ironie en pensant aux prétentions de ces nouveaux venus de Chrétiens qui, pour lui, n'étaient que des arrivistes. Une chose plaisait à l'Empereur: l'ancienne religion de Rome concernait les Romains, les citoyens romains en tant que membres d'une entité qui était la Ville, la nouvelle religion concernait l'individu romain. Il sembla à César – peut-être à tort – qu'il serait pour le Pouvoir plus facile de dominer l'homme romain.

Athanase, un diacre, le secrétaire du Patriarche, qui devait lui succéder à la tête de l'Évêché d'Alexandrie, mit à la disposition du concile la vigueur et l'âpreté intellectuelles de sa jeunesse – il n'avait pas trente ans – et sa perversité d'Alexandrin. Ce fut lui, Athanase, qui résolut le problème de la relation génétique du Père et du Fils, c'est-à-dire de Dieu et de Jésus-Christ: il démontra, en exploitant l'argumentation d'Origène, que, de toute éternité, le Père a toujours été le Père et que le Fils a toujours été le Fils. «La Toute-Puissance du Père n'est possible qu'à travers le Fils, c'est



grâce à Lui qu'elle peut s'exercer». Dieu n'est tout-puissant que parce qu'il est le Père, le père de Jésus; Athanase détestait Arius, il était l'un de ses principaux adversaires, il n'aimait pas les demi-mesures, surtout pas les demi-mesures théologiques: ou bien Jésus est Dieu, ou bien il ne l'est pas. Constantin ne comprenait pas cette dispute qui lui parut pué- rile, stérile, absconse: en revanche, le Pouvoir qu'il incarnait comprenait l'avantage qu'il y avait à croire aux déductions et aux acrobaties d'Atha- nase. «Nous croyons en un seul Dieu Père tout-puissant, créateur de toutes les choses visibles et invisibles». dit le Symbole de Nicée, qui continue: «Nous croyons en un seul Seigneur Jésus-Christ, Fils unique de Dieu, né du Père, (c'est-à-dire de la substance du Père), Dieu de Dieu, lumière de lumière, vrai Dieu de vrai Dieu; engendré, et non fait, consubstantiel au Père, par qui tout a été fait (ce qui est au ciel et sur la terre); qui pour nous, hommes, et pour notre salut est descendu, s'est incarné et s'est fait homme; a souffert, est ressuscité le troisième jour, est monté aux cieux, et viendra de nouveau juger les vivants et les morts». Athanase était le principal rédacteur de ce «Credo».

Son Credo à lui, Constantin, se résumait en un principe: «Un seul Dieu au Ciel, un seul Empereur sur terre». Les Pères conciliaires réfléchirent; ils convainquirent l'Empereur, s'il voulait satisfaire son exigence d'unité, de la nécessité des mathématiques divines, qui sont différentes des mathématiques humaines: le premier concile de Nicée fut un concile consacré, entre autres, aux mathématiques aléatoires. Ossius se chargea de cette pédagogie. Il se fit aider par Eusèbe, l'ami de l'Empereur, qui partageait ses vues.

Il fallait que le concile se concentre sur l'algèbre de cette identité du Père et du Fils. Constantin, qui avait tendance à faire confiance à l'arith- métique traditionnelle, c'est-à-dire humaine, que lui avaient enseignée ses précepteurs, et qui croyait que trois fois un font trois, se laissa convaincre de l'avantage à conclure que trois fois un font un. «Nous avons changé tout cela...», dit Ossius devant l'étonnement de Constantin et des princes de son entourage; il avait l'air dédaigneux et péremptoire du médecin ayant décidé que le cœur est à droite et non plus à gauche. Cette nouvelle façon de compter, disait Ossius, était la seule capable de garantir la poli- tique unitaire de l'Empereur: au Ciel, les nombres et les ensembles ne se comportent pas de la même façon que sur terre, comme les anges et les archanges au Ciel ne sont pas sujets aux mêmes lourdeurs et aux mêmes attractions que les hommes et les femmes sur terre. Ossius disait: un est égal à trois, car chaque entité de cette trine substance équivaut à elle seule aux trois membres de cette substance. Autrement dit, en Jésus se résument les deux autres membres, soit Dieu le Père et le Saint-Esprit; autrement dit: un plus deux égalent un; dans le Saint-Esprit se trouvent Dieu le Père et Jésus: encore une fois, un plus deux égalent un; et dans Dieu le Père, le Saint-Esprit et Jésus: toujours un plus deux égalent un. Ce fut en déve-

loppant cet exposé qu'Ossius, après le concile, composa son traité, «Les mathématiques célestes et les mathématiques terrestres», resté fameux dans l'histoire de la science, qui devait, deux décennies après, donner tellement de soucis à saint Augustin, qui devait inspirer la symbolique des nombres de Dante, que devaient, bien des siècles plus tard, récupérer les physiciens quantiques qui démontreront qu'un seul électron peut passer par deux trous en même temps, se dédoubler en quelque sorte tout en restant un: un est égal à deux, et deux est égal à un. Ossius avait prouvé qu'une addition pouvait équivaloir à une égalité. Des siècles plus tard, un de ces physiciens quantiques, le même qui avait prouvé le passage en même temps du même électron par deux trous différents, devait démontrer que la mort «et - ou» la vie étaient égales: il se basait sur l'histoire de son chat, le plus célèbre - après le Chat botté, celui d'Alice et celui de Satan, Béhémoth, le plus redoutable de tous les chats, qui amusait tant le Maître et Marguerite et terrorisait les Moscovites - de l'histoire et de la science, de ce fameux chat qui était en même temps mort et vivant. Ce chat en même temps mort et vivant contredit à lui seul l'axiome aristotélicien qui affirme que l'on ne peut être et ne pas être en même temps. L'expression «Et» et l'expression «Ou» pouvaient être interchangeables, égales, démonstration dont allait s'emparer plus tard un penseur français qui en fit sa marque de fabrique: «Et/ou». Un «plus» et un «égal» ( $Un + et un =$ ) pouvaient avoir la même valeur. «L'ignorance des nombres, signalera plus tard saint Augustin, empêche de comprendre une foule d'expressions employées dans les saintes Écritures sous une forme figurée et symbolique». Newton devait déclarer que «les mathématiques sont le langage de Dieu». Certains physiciens quantiques, remplaçant Dieu par la réalité, devaient montrer que les mathématiques étaient le langage du réel, qu'elles étaient la seule réalité: la réalité n'existe pas, seules existeraient les mathématiques. «Nous savons que les mondes parallèles existent; c'est ce que nous prouve la métaphore: un monde parallèle est celui où la métaphore d'ici est la réalité de là-bas, et réciproquement».

Ce fut à ce moment qu'Athanase, le secrétaire d'Alexandre d'Alexandrie, devenu très proche d'Ossius, souleva la question du nombril de Jésus: comment l'escamoter? L'Alexandrin argumenta: «Jésus, d'après les textes, naquit d'une femme, Marie. Si Jésus est incréé, comme le concile vient de le décréter, alors, non créé, il ne peut avoir de nombril, il ne saurait exister de cordon ombilical le liant au ventre de sa mère». Il ne serait, s'il avait un nombril, qu'un homme hissé à la dignité d'un dieu comme d'autres dieux. «Jésus n'échapperait pas à l'évhémérisme», prétendit Athanase, il ne serait qu'un homme passé héros puis dieu, comme d'innombrables dieux avant lui. Comment résoudre ce paradoxe biologique et anatomique d'un Jésus doté d'un nombril et pourtant incréé? Le nombril, n'était-ce pas la preuve de sa génération, de sa création? Le concile dut examiner cette question ombilicale. Il résolut ce paradoxe par un autre paradoxe: il promulgua que

Jésus était Dieu et homme en même temps; homme, il pouvait avoir un nombril, un cordon ombilical pouvait l'avoir relié au ventre de sa mère. Quelques Docétistes sursautèrent, ils n'osèrent protester: la Nécessité passait, l'orthodoxie se formait, ils n'en faisaient pas partie, il fallait s'incliner, ils s'inclinèrent, ils entrèrent en clandestinité. Ossius respira et pria que son facétieux collègue ne soulevât point d'autres artifices qui compliquassent et retardassent les travaux du concile.

La biologie et l'anatomie de Jésus laissaient l'Empereur indifférent. Que Jésus soit dieu et homme ne l'impressionnait pas: lui-même, Constantin, n'était-il pas dieu et homme? N'avait-il pas deux corps, un corps divin et un corps humain, comme les autres Empereurs, ses prédécesseurs sur le trône de Rome? D'autres analyses occupaient Constantin: il se raffermissait dans sa conviction que le Dieu unique pouvait, dans les circonstances, mieux le servir, ou, plus précisément, mieux servir son pouvoir et sa politique que les multiples dieux de l'Olympe, comme il se l'était suggéré lors de sa promenade à travers Nicée en compagnie d'Alexandre d'Alexandrie. Il croyait que Dieu était au service de l'homme de Pouvoir et non pas que les hommes étaient au service de Dieu: du moins pas l'homme de pouvoir. C'est alors qu'il abandonna définitivement les dieux de ses pères pour le nouveau dieu, le Dieu Unique, qui pouvait mieux assurer l'unité de son empire. On raconte que Constantin, le soir de son apostasie, de sa décision d'abandonner les dieux de ses ancêtres, passa la nuit couché sur le ventre en plein milieu du naos du temple consacré au Grand Pan: il lui avait semblé entendre les cris d'agonie de la Nature, ses hurlements étaient tellement amples qu'ils lui paraissaient parcourir les rives de la Méditerranée. Il lui sembla entendre une voix annonçant la mort du grand Pan. Constantin parut le lendemain vieilli de dix ans. Il lui semblait que cette «voix» était la sienne: il en reconnaissait l'écho. Il se croyait complice de la mort de Pan. Les historiens et les théologiens catholiques devaient plus tard dépenser beaucoup de temps, d'arguties et d'efforts, devaient se livrer à beaucoup d'acrobaties, pour faire tomber des épaules de Constantin le manteau d'apostat dont on l'avait drapé depuis sa renonciation à la foi de ses ancêtres. Ils furent en cela aidé par l'ami de Constantin, Eusèbe, qui fut le principal pédagogue du jeune Julien. On récupéra ce manteau, on en vêtit Julien, alors que le fils de Jule Constance, au contraire, loin d'être un apostat, avait entrepris de renouer avec les traditions religieuses de ses ancêtres.

Constantin, qui n'avait aucun don pour les mathématiques, encore moins pour les mathématiques célestes, se soumit aux injonctions algébriques de son conseiller, à ses théorèmes, à ses démonstrations, et se concentra sur l'autre problème qui l'intéressait, le signe qui devait résumer la foi chrétienne: un des intérêts de ce concile fut le symbole. Constantin commanda à une commission secrète une réflexion sur le signe qui devait représenter le Christianisme et le ralliement des Chrétiens. L'Empereur voulait que ce

symbole soit le signe de l'unité non seulement des Chrétiens de l'Empire mais aussi de l'Empire et du Ciel. Ce signe devait être quotidien et universel, un signe que devaient employer tous les Chrétiens et qui devaient les faire se reconnaître entre eux. Cet emblème devait assurer la continuité entre les vivants, les morts et Dieu.

Cette commission secrète, animée par Ossius, avait d'abord envisagé comme figure de ralliement des Chrétiens le globe: le globe, n'est-ce pas la forme la plus universelle, la plus parfaite, la plus complète? Jadis Xénophane de Colophon s'était insurgé contre l'anthropocentrisme des images des dieux. Il écrivit: «Si les animaux avaient des mains et pouvaient peindre comme le font les hommes, ils donneraient aux dieux qu'ils dessineraient des corps tout pareils aux leurs, les chevaux les mettant sous la figure de chevaux, les bœufs sous la figure de bœufs, les lions sous la figure de lions». Xénophane de Colophon avait proposé la sphère comme représentation de Dieu. Ossius penchait, comme Xénophane, pour le globe: n'est-il pas une image solaire, comme le Christ, Soleil des Soleils? Un membre de la commission proposa le poisson. Ossius n'était pas défavorable. Il rappela les paroles de Tertullien: «Nous autres, petits poissons, comme notre grand poisson, le Christ Jésus, nous naissons dans l'eau et nous ne sommes sauvés qu'en restant dans l'eau». Ce symbole avait eu une diffusion rapide, les Chrétiens dessinaient un poisson partout, et surtout sur les murs des catacombes où ils se réfugiaient pour échapper aux persécutions; il devint un signe de reconnaissance des Chrétiens. Les lettres du mot latin poisson, ichtys, sont un acrostiche, elles forment les initiales de l'expression latine «Jésus-Christ fils de Dieu sauveur». L'image du poisson était présente partout où il y avait des Chrétiens. Elle avait l'avantage d'être connue. Elle faisait l'unanimité des membres de la commission. La messe semblait dite.

Constantin qui, du haut de son trône, voyait plus loin que les théologiens, qui connaissait aussi bien qu'eux l'importance des symboles pour le gouvernement des Hommes, qui en plus avait un sens pratique que n'avaient pas ces poètes, s'opposa à ces propositions. «La Sphère est une forme trop abstraite», repré-senta-t-il, «elle n'est pas mobilisatrice, on ne peut forcer des peuples à l'adorer». En ce qui concerne le poisson, Constantin était dubitatif. Il lui sembla nécessaire un minimum d'érudition, de culture, pour décoder l'acrostiche: la majorité de ses sujets était analphabète. Si le poisson était connu des croyants, beaucoup ne faisait plus le lien entre lui et l'acrostiche, et le signe du poisson ne renvoyait plus qu'au poisson; l'image du poisson s'était autonomisée de ce qu'elle représentait, elle ne renvoyait plus qu'à elle-même, et elle passait avant le Christ: les Chrétiens risquaient de passer pour des ichtysolâtres; Constantin, qui se rappelait bien mieux que les théologiens ne le croyaient les leçons d'histoire de ses précepteurs, se souvenait des prêtres philistins et babyloniens portant des ornements en forme de têtes de poissons en l'honneur du dieu Dagon.

«Aucun de ces analphabètes ne pourra se dire: “Ce poisson n’est pas un poisson”», dit Constantin en désignant les dessins sur les murs. En ce qui concerne l’eau, l’Empereur croyait, malgré Tertullien, malgré Origène, malgré Jean et le baptême, qu’elle restait le domaine de Léviathan, celui de la Bête: comment faire exister dans le même bouillon Dieu et Satan? Comment représenter l’eau, ondoyante et diverse, c’est-à-dire informe? Constantin voulait que le symbole ait le mérite de l’évidence, le mérite de la Forme, l’Évidence de la Forme, la Forme de l’Évidence, l’efficacité de la simplicité. Un Chrétien pouvait-il faire le signe de l’eau, trop diverse, du poisson, trop équivoque, du globe, trop abstrait? Il rejeta une série d’autres propositions, y compris celle de l’amphore de l’eau changée en vin aux noces de Cana: elle rappelait la bamboche; l’Empereur avait écarté également le cordon ombilical, proposé par Athanase: il rattachait trop le Christ à la femme serpentine et à la lourde terre; il sembla en outre à Constantin que le nombril avait quelque chose d’obscène. Pourtant Athanase avait développé des arguments conséquents: le cordon ombilical, avait-il prouvé, représentait le lien entre l’homme et la femme, certes, elle représentait surtout un lien entre l’Humanité et la Divinité.

Ce fut alors qu’Athanase, celui-là même qui avait eu l’indécence ou l’innocence de suggérer le cordon ombilical comme signe de ralliement des Chrétiens, proposa la croix. La croix n’existait pas, personne ne la connaissait. L’instrument utilisé par les Romains pour supplicier les condamnés était un poteau. Dans les textes, il était dit que Jésus «portait un *staurus* vers le Calvaire». «Staurus» signifie «poteau». Le poteau, raide, droit, est une verticalité qui fuse vers le ciel, s’y élance et le perce. Constantin n’aimait pas ce pieu phallique qui rappelait la paillardise des anciens dieux. Il se confia à Alexandre qui en parla à son secrétaire. La Croix est une création d’Athanase: à la verticalité du poteau il ajouta une horizontalité, une petite barre de rien du tout qui changeait tout, une horizontalité qui dynamisait la verticalité du «staurus». C’est en exploitant quelques indications de Valentin qui, dans «l’Évangile de la vérité», avait parlé vaguement du Christ «qu’on cloua au bois», et de quelques autres, qu’Athanase développa son idée de la croix.

Ossius et Athanase étaient au bord du lac, quelques jours après la promenade de Constantin et d’Alexandre, et c’est sur le sable de la rive de l’Ascanion qu’Athanase dessina sa croix à l’aide d’un bâton. Ossius était sceptique: il ne voyait pas le lien entre Jésus, le Christianisme, le Ciel – et la croix qui n’existait pas, qui n’était qu’un dessin d’Athanase sur le sable du rivage fripé et défripé par le sac et le ressac des flots du lac. Athanase dit cette chose audacieuse: il faut créer ce lien. «Le passé s’invente. Les traditions s’inventent», avança-t-il. Il mit au point une batterie d’apologies, de contrefaçons, de manipulations étymologiques et historiques, de contrevérités qui justifiaient la transformation du poteau des Romains en croix des Chrétiens. À Ossius qui faisait remarquer qu’un fait, aussi grand

soit-il, n'est jamais assez déterminant pour initier un mouvement, Athanase répondit qu'un fait de l'histoire jamais en effet n'est assez marquant pour générer un changement de perception, de conception, d'attitudes, que le fait vient après un changement de mentalité, que le fait, avant de se manifester, a besoin d'être précédé par un changement de conscience, qu'une révolution, avant de se réaliser dans les faits s'accomplit dans les esprits, que c'est le récit qu'on fait de l'événement qui est marquant: c'est l'histoire racontée, et non sa réalité, qui domine le destin des hommes. «C'est le récit de la Création, et non la Création elle-même, qui est déterminant». dit Athanase. «Notre origine importe peu, ce qui importe c'est ce qu'on nous en rapporte». Athanase ajouta, ce qui fit tomber les doutes ultimes d'Ossius: «Les événements, le passé, l'histoire, tout ça, ce n'est qu'une série de mensonges sur lesquels on s'accorde». Les yeux sombres, insondables, sereins d'Athanase étaient plus énigmatiques que l'eau taciturne et mélancolique de l'Ascanion et faisaient peur à Ossius. «Et puis», ajouta Athanase, «un fait isolé est muet, il faut qu'il soit enfilé dans une histoire pour signifier: ce qui compte, c'est l'ensemble. Il faut que les faits soient agrégés dans un tout pour qu'ils signifient, pour faire l'histoire. Les perles ne font pas le collier, c'est le fil. Les événements ne font pas l'Histoire, c'est l'imaginaire. L'imaginaire qui les lie». Ce fut à ce moment-là qu'Athanase dévoila à Ossius une vérité absolue: «L'Art n'est pas que la danse de la Logique! L'Art fait partie de la Logique. L'Art fait partie du système d'oppression». Ossius comprit. Il comprit que quelques aspects essentiels au Dieu que le Concile était en trait de créer étaient absents: il ne manquait pas seulement à ce Dieu de savoir danser, il lui manquait aussi de savoir raconter une histoire. Tout le travail des théologiens, comprit Ossius, allait consister à essayer d'inculquer à Dieu une dramatique et à commenter pour Lui les pas de deux et les grands écarts des hommes et de leur l'histoire. «Notre rôle est de donner du sens aux événements».

La transformation du poteau en croix et l'utilisation de clous au lieu de cordes frappaient davantage l'esprit du peuple. Il y eut une discussion sur le nombre de clous employés: trois ou quatre? Un clou pour chaque main et un clou pour chaque pied, ce qui fait quatre clous? Ou un clou pour chaque main et un clou pour les deux pieds posés l'un sur l'autre, ce qui fait trois clous? Les quatre clous indiquent les quatre horizons, raisonnèrent les partisans des quatre clous. Athanase montra que les quatre directions étaient déjà suggérées par les quatre branches de la croix; il était inutile de répéter cette image, ce serait un pléonasme; il imposa les trois clous: ce nombre avait l'avantage de faire référence à la trine divinité.

La forme de la croix était plus parlante que celle du poteau; les clous de la croix étaient plus expressifs que la corde du poteau, le sang coulant des blessures du Christ était plus poétique et plus aristocratique que les boursouflures triviales, plébéiennes provoquées par la corde: ce sang était bien plus éloquent, il devait donner naissance à une série de convul-

sions légendaires, celles du Graal, entre autres. La Croix fixait les lignes fuyantes des différentes possibilités de l'imaginaire et clouait les quatre horizons au réel chrétien, elle donnait un fil rouge à qui voulait trouver son chemin dans le labyrinthe circulaire des stoïciens».

«Comment expliquer tout cela au peuple?» demanda Ossius.

– Expliquer? C'est surtout ce qu'il ne faut pas faire! Ce que l'on peut expliquer n'est pas valable. Seul l'inexplicable a quelque valeur. Le mystère et l'attrait de l'inexplicable sont la naissance de Dieu.

Ossius, cette fois-ci, recula devant Athanase. L'Alexandrin lui faisait peur. Il lui sembla se trouver devant quelqu'un qu'il ne connaissait pas.

– Voilà comment il faut dire les choses: «En l'an quatre mille du monde, Jésus-Christ, fils d'Abraham dans le temps, fils de Dieu dans l'Éternité, naquit d'une vierge». Voilà la langue que nous devons adopter pour parler au peuple. Pas d'explication, le peuple n'a que faire des explications! Le peuple n'a pas besoin d'explications. Le peuple a besoin d'affirmations. Il faut suivre l'exemple de la Bible qui n'explique jamais. La Bible dit: «Au commencement était le Verbe...» Et puis c'est tout. Des affirmations, pas d'explications!

Beaucoup de peintres, détenteurs d'une tradition aussi vive que celle des théologiens, une tradition qu'ils se transmettaient avec soin, Jörg Breu l'Ancien, Gérard de Saint-Jean, Véronèse, Rubens, par exemple, pour ne citer que ceux-là, montrent seul Jésus cloué sur la Croix, et les deux larrons ficelés par de solides et triviales cordes. Robert Campin, dans «Le Mauvais Larron», qui se trouve à la Pinacothèque de Francfort, est catégorique: il y a abondance de cordes autour des bras et des pieds du chenapan. Ces peintres étaient inspirés par des tableaux qui ont disparu, dont l'auteur était Luc, l'Évangéliste, bon peintre, le saint patron des peintres, qui avait, d'après certains récits, fait le portrait de la Vierge Marie; il aurait surtout peint avec, paraît-il, beaucoup de réalisme, le Christ sur sa Croix; même après la disparition des tableaux du Maître, il y eut des historiens qui pouvaient très précisément les décrire; c'est ainsi que les compagnonnages de peintres, comme beaucoup de guildes et de corps de métier, se transmirent des traditions, des secrets liés à leur art: l'une des plus grandes pertes de l'art et de l'histoire de l'humanité fut la disparition des tableaux de Luc. D'ailleurs des savants prétendent de nos jours qu'il ne faut pas désespérer de les retrouver.

Ossius avoua à son complice que, pour la première fois, quand il vit le tableau qu'Athanase avait commandé à un peintre, selon un protocole précis inspiré des tableaux de Luc, il sentit la présence de Jésus, du Christianisme. Ce fut quasiment l'extase quand il entendit un morceau de musique qu'Athanase, à partir de mélodies et de motifs grecs assujettis à une harmonie nouvelle, avait fait jouer par un chœur. Athanase dit: «Nous savons que la mélodie est la prière que l'Homme adresse à Dieu, et que l'harmonie

est la réponse que Dieu fait à l'Homme». Ce jour-là, ce jour où il entendit la musique d'Athanase, Ossius sentit élever de son cœur une mélodie adressée à Dieu, et il entendit nettement la réponse de Dieu, l'insertion de cette mélodie dans un grand ensemble, il se sentit soulevé au-dessus de lui-même, il sentit la présence de la divinité, il perçut l'existence de Dieu. C'est ainsi que la musique créa Dieu, ce que devait un millénaire et demi plus tard confirmer la musique de Jean-Sébastien Bach: sans la musique, Dieu n'existerait pas; la «Messe en si» et la «Passion selon saint Mathieu» sont peut-être la preuve, avec la métaphore, davantage que celles des philosophes, des théologiens et des cagots, que Dieu existe. Les athées reconnaissent que le seul moment où ils sont disposés à croire en Dieu est celui où ils écoutent une œuvre de Bach. «La musique est une théologie sonore», devait-on plus tard reconnaître. Constantin adopta avec ferveur la proposition d'Athanase. Athanase n'avoua jamais qu'il avait eu l'idée d'enrôler la musique dans la construction de Dieu en étudiant quelques morceaux de son ennemi Arius, qui avait mis en musique ses théories, utilisant une métrique s'accordant avec les ballades populaires. Ce fut le jour où Athanase se surprit à danser sur l'air d'une chanson d'Arius qu'il comprit l'importance de la musique pour l'élaboration et la propagande de Dieu. L'initiative d'Arius avait fondé la pompe de la liturgie chrétienne. Ce fut lui, Athanase, qui décida que la voix humaine était le seul instrument digne de s'élever jusqu'à Dieu. Athanase comprenait que l'unité musicale de l'Église était garante de son unité théologique. Le jour où elle l'abandonnerait, prédit il, sera celui de la perte par l'Église de l'unité de sa foi, ce qui s'avéra quand l'Église autorisa d'autres modes musicaux que le Grégorien. Athanase ne le reconnaitra jamais: ce fut en étudiant la manière d'Arius qu'il apprit l'art de transmettre les commandements au moyen d'instruments de musique, la science de la céleustique. Athanase se rappelait Damon le musicien, le précepteur de Périclès, qui disait qu'on ne peut changer les modes musicaux sans que changent aussi les lois les plus importantes qui régissent la cité. Sans que change le comportement des citoyens... La musique conduit à toutes les vertus qui intéressent le pouvoir, et singulièrement l'obéissance et la discipline. En écoutant la musique, on développe le sens de l'équilibre et on se rend compte de la place de chaque note dans l'ensemble. Car les chants nobles, disciplinés, font des âmes nobles, disciplinées, et ce sont ces âmes qui intéressent le pouvoir.

Voilà comment quelques hommes hardis et imaginatifs, des poètes d'un certain genre qu'on nomme théologiens, qui furent les auteurs les plus prestigieux d'une branche de la littérature dite «fantastique», mirent au point, en l'été de l'année trois cent vingt-cinq désormais de grâce, sous l'impulsion d'Athanase, l'un des plus grands poètes de l'histoire, le plus grand peut-être, le plus complet en tout cas, un dispositif historique, mythologique, théologique, aristocratique et poétique commandé par la



forme, une forme, la croix. Athanase convoqua des peintres, des poètes, des sculpteurs, des musiciens, et tous avaient pour mot d'ordre de décrire la vie du Christ et sa Passion. Athanase s'est montré chef d'art, comme on dit chef d'orchestre. Il mit les arts au service de l'Art. L'Art ultime magnifiant la Métaphore ultime, Dieu. Ce choix de la croix, préféré à ceux de la sphère, du poisson, de l'eau, de l'amphore de Cana, du nombril de Jésus, de plusieurs autres, fut déterminant dans le succès du Christianisme. Ce passage de la croix, avec un «c» minuscule, à la Croix, avec un «C» majuscule, est l'un des moments-clefs du déroulement du monde. Athanase était un grand lecteur d'Homère et d'Ovide. Il ne se séparait jamais de ses exemplaires de «l'Odyssée» et des «Métamorphoses».

Ce fut le lendemain de l'adoption de la Croix comme signe des Chrétiens que Constantin eut sa vision: «In hoc signo vinces». Athanase eut une crise de fou-rire quand l'Empereur rapporta cette vision: ce fut la cause des embêtements qu'il eut plus tard, sous les règnes de Constance et de Constant, moins lucides que Constantin qui avait intérêt à avoir cette vision, et plus croyants, c'est-à-dire déjà immergés dans la foi de celui qui avait vaincu grâce au signe de la Croix: Constance et Constant ne pardonnaient pas à Athanase d'avoir ri de leur père. Dans les conventions bibliques, le rire a toujours été dangereux pour celui qui rit. Pour avoir ri de son père, Cham fut maudit, et sa race avec. Ce fut le rire le plus funeste de l'humanité: parce que Cham a ri, toute une race fut maudite. Sara, qui n'était pas encore Sarah comme Abram qui n'était pas encore Abraham, a dû se défendre devant le Tout-Puissant d'avoir ri. Ossius et Athanase se souvenaient du passage d'un psaume où l'on confondait le rire avec un signe de folie. L'orthodoxie avait en horreur l'image du Christ riant que proposaient les Docétistes et fit tout ce qui était en son pouvoir pour l'écarter. Même après une longue conversation avec Ossius, Athanase, malgré les enjeux dont il était conscient, ne pouvait maîtriser le rire qui s'abattait sur lui quand on faisait allusion à la vision de Constantin. En revanche, Ossius garda toujours à Athanase une grande reconnaissance de l'invention de la Croix; c'est pour cette raison qu'il le protégea jusqu'à la fin de sa vie et qu'il refusa de le condamner. On lui extorqua, à presque cent ans, la signature d'une formule de foi arienne, et même à ce moment, il persévéra dans son refus de condamner Athanase. Ossius comprenait le rire d'Athanase: s'il n'avait sur lui cette maîtrise que son ami n'avait pas, il eût ri lui aussi. Ossius et Athanase ne comprenaient pas que la foi la plus farouche est celle que l'on se fabrique, que l'on s'impose, celle de ses intérêts. Pourtant ils étaient bien placés pour le savoir: n'avaient-ils pas eux-mêmes mis en place la mécanique qui intériorisait cette foi? C'est qu'ils avaient les yeux trop près du corps et qu'ils ne se pouvaient voir.

Le temple du formalisme, l'église du saint-rire du christ  
et le panthéon du sperme sacré de jésus

Le premier Concile de Nicée est, d'après l'essayiste anglaise Leslie Ferndale et ses disciples, à l'origine des croyances des Formalistes haïtiens en la primauté de la métaphore.

- Quel chemin les conclusions et surtout les discussions du premier Concile de Nicée ont-elles bien pu emprunter pour parvenir jusqu'en Haïti!?

Madame Ferndale n'avait pas répondu à cette question. Elle s'était contentée de lancer un de ces paradoxes dont elle était coutumière et qui avaient fait sa renommée: «Pour les Formalistes, la métaphore est tellement métaphorique que parfois elle ne l'est pas», ce qui avait laissé ses interlocuteurs perplexes.

- Et surtout pantois!

La primauté de la métaphore va très loin: elle recouvre la chose-même. La figure est la chose. Le nom est l'objet. Le signe est la substance. La désignation est la signification. Pour les Formalistes, la métaphore va si loin qu'elle peut sembler se renverser en son contraire: la métaphore est tellement pleine et percutante qu'elle se renverse en son contraire. Pour les Formalistes, la métaphore est la seule preuve, sinon de l'existence de Dieu, du moins de l'existence d'un au-delà de l'immédiateté des choses.

Monseigneur l'Archevêque de Port-au-Prince lut pour Monseigneur le Nonce Apostolique - le tout nouveau Nonce Apostolique - un article du «Courriériste» qui datait déjà de quelque temps et qu'il avait conservé avec soin.

- C'est la relation, Monseigneur, d'un fait divers qui avait ici, dans le temps, agité les esprits. Agité? Bouleversé, devrais-je dire! Écoutez, Monseigneur... Ou plutôt, tenez, lisez...

Dieu pénétra dans l'église. Il brandissait une Kalachnikov. Il s'approcha des mariés et de leurs invités. Satan le suivait, dont la main gauche agitait une grenade, et dont la main droite serrait un sac de toile. Dieu et Satan dérobèrent les bijoux et l'argent de l'assistance. L'Archevêque, qui présidait la cérémonie, dut se départir de sa croix pectorale et de son anneau épiscopal, qui disparurent dans le sac de Satan. Le Créateur du genre humain et l'Ennemi du genre humain s'emparèrent du calice, de l'ostensoir, de tous les objets du culte. Ils étaient en or. Personne ne s'opposa au départ de Dieu et de Satan.

Dieu et Satan furent arrêtés, on les traduisit en justice. Leur avocat, Maître Del Rancho, avait été celui de l'Évêché du Cap-Haïtien. «C'était dans une vie antérieure». Il était devenu aussi incroyant qu'il fut jadis croyant.

- C'est le balancier du métronome!

Maître Del Rancho avait proposé de ressusciter le Christ à partir de son

ADN qu'on peut identifier dans l'hostie et le vin consacré. «L'hostie est le corps de Jésus! Le vin consacré est le sang de Jésus!»

C'était la thèse des Formalistes, que maître Del Rancho reprenait à son compte. La prééminence de la métaphore, qu'ils avaient hissée au niveau de principe de leur foi, leur permettait d'avancer cette proposition; c'est au nom de cette métaphore, «qui est la chose-même», que les Formalistes haïtiens décidèrent que l'hostie étant le corps du Christ, que le vin de la consécration étant le sang du Christ, on pouvait en tirer l'ADN et reconstituer Jésus et Ses pouvoirs qui sauveraient Haïti et les Haïtiens.

- Et le monde entier! Les Haïtiens ne sont pas les seuls à souffrir! Les Haïtiens n'ont pas le monopole de la souffrance!
- Magistrat! Non seulement nous pourrions identifier l'ADN du Christ, en plus, nous pourrions le reconstituer! Tous les jours, plusieurs fois par jour, à travers le monde, Jésus descend dans l'hostie et dans le vin: les hommes de science ont à leur disposition son corps et son sang, ils le peuvent reconstituer à partir d'un petit morceau d'une hostie ou d'une seule goutte de vin! Il faut ici dénoncer l'obscurantisme de la hiérarchie de l'Église qui empêche la science de procéder, de donner le bonheur au monde... Il faut rappeler que le martyre est une forme d'évangélisation. Le martyre et le malheur... On ne le répètera jamais assez: la métaphore d'ici est la réalité de là-bas, et la métaphore de là-bas est la réalité d'ici.

Cette séance était encore présente dans la mémoire de monseigneur l'Archevêque. Il pouvait reconstituer chaque phrase, chaque mot de ce détestable procès: il n'avait pas besoin de les reconstituer, il les revivait. Tous les jours, à chaque moment. C'était horrible! Un film qui passait et repassait en boucles dans sa mémoire. Il était presque prisonnier du «sentiment du 'déjà vu'».

Des «savants»...

- Comme vous avez raison de mettre des guillemets à savants!...

...Des «savants» faisaient observer que même si on reconstituait le corps du Christ grâce à son ADN, cela ne voudrait pas dire que cette reconstitution physique fût le Christ lui-même! En effet, ce qui est important, c'est l'âme, c'est l'esprit du Christ, ce qu'il savait, ses pouvoirs, ses souvenirs, bref, sa mémoire! C'est tellement vrai que vous pouvez être en présence de sosies parfaits, et qui n'ont pas du tout la même personnalité! L'autre jour, par exemple, les journaux ont parlé de ces deux individus, l'un à Londres, l'autre à New Dehli, qui sont parfaitement identiques d'aspect et différents à l'intérieur, avec des volontés divergentes, un passé distinct, une culture singulière, une mémoire autre: bien qu'identiques physiquement, ils n'étaient pas du tout la même personne! Un clone ne sera jamais l'original! C'est ainsi que se formèrent deux chapelles du «Temple du Formalisme», la matérialiste et l'idéaliste. La matérialiste prétendait que

l'individu («C'est ainsi qu'ils nomment le Christ! L'individu! J'ai vérifié dans le journal: ils n'ont même pas mis de majuscule à 'individu'! Je vais vous dire: les Haïtiens méritent le sort que l'histoire leur a fait! Traiter ainsi le Christ! Le qualifier d'individu!»), que le spécimen sorti des éprouvettes des biologistes était le Christ dans sa totalité. Les idéalistes disaient que davantage que le corps du Christ son âme était plus importante et que c'était elle qui déterminait si le spécimen («Le Spécimen!») était bien le fils de Dieu. Ces deux sous-groupes avaient entre eux des luttes bien plus perverses, vigoureuses et hargneuses qu'avec les autres religions, tant il est vrai que les haines sont plus extrêmes au sein d'une famille qu'entre deux familles différentes. En fouillant bien, on trouverait plus de zizanies à l'intérieur de la famille Capulet ou au sein de la famille Montaigu qu'entre les Montaigu et les Capulet.

Le nouveau Nonce, l'Archevêque de Port-au-Prince et quelques prélats se réunirent. Les hommes de l'Église étaient cois. Un des prêtres suggéra d'inviter Hilaire Saint-Just, le président de la Fondation Jean-Jacquemain, à venir les rencontrer. Le président de la Fondation Jean-Jacquemain dirigeait «la plus fabuleuse archive qui existât sur Haïti», et savait tout ce qui concernait la chose haïtienne. L'Archevêque se montra réticent. «Je connais ce Saint-Just, il n'est pas net. C'est un ancien prêtre, il connaît nos secrets. C'est, ne l'oublions pas, l'ancien homme-à-tout-faire du défunt Ministre des Songes, c'est tout dire». L'Archevêque avait baissé la voix, il regardait à droite, il regardait à gauche, il voyait des dizaines d'oreilles peintes sur les murs, il craignait leur vigilance. («De la même façon que la statue de César est César, de la même façon la représentation de l'oreille est l'oreille!») Monseigneur l'Archevêque ne se l'avouera jamais: il était, malgré lui proche de certaines thèses de «L'Église de la réunion des portraits du Christ, de la Vierge Marie et du Père», et il croyait en la réalité de la chose représentée.

– Vous êtes fou!

Il est vrai que parfois une petite voix, qu'il ne croyait pas exister en lui, susurrant, alors qu'il fixait les oreilles sur le mur: «Cette oreille n'est pas une oreille!» Monseigneur l'Archevêque refoula cette voix avec énergie. Il revint à sa préoccupation.

«Moins on aura affaire avec la Fondation, mieux cela vaudra. Avec la Fondation, c'est-à-dire avec le Ministre des Songes». «Il est mort depuis longtemps», remarqua le Nonce, fier de montrer sa connaissance des choses d'Haïti.

– Vous savez, on ne sait jamais avec le Ministre des Songes... Même mort, il peut... En Haïti, vous savez, Monseigneur... La mort...

L'Archevêque toussota.

– En Haïti, vous savez, parfois on n'est pas toujours tout-à-fait mort, souvent, très souvent, on est seulement presque mort...

Le Nonce leva un sourcil.

– Que voulez-vous insinuer?

L'Archevêque se tortilla sur son siège.

– Oui, Monseigneur, ici, en Haïti, la mort, vous savez... Parfois on n'est pas tout-à-fait mort... souvent on est seulement presque mort...

Le Nonce leva le second sourcil.

– La mort est partout la même! S'il y a quelque chose devant qui tout le monde s'incline, toutes les cultures, tous les univers, tous les régimes, toutes les nations, toutes les races, c'est bien la mort! La grande Égalitaire! Quand on est mort, on est mort! Vous n'allez pas prétendre qu'il y a une «exception haïtienne» de la mort? Vous n'allez pas ajouter la mort sur la liste des exceptions haïtiennes? Vous avez déjà assez d'exceptions comme ça!

L'Archevêque de Port-au-Prince recula. «Il n'est pas prêt, pas encore. Il y viendra, comme tous les autres!»

– Comme Monseigneur a raison! La mort est partout la même!

Les sourcils de Monseigneur le Nonce s'abaissèrent. «Quand même!» Sa victoire le rendit indulgent, il regarda l'Archevêque avec des yeux bienveillants. «Il est capable d'accepter la logique...»

Dans un premier temps, les deux messeigneurs décrétèrent qu'il était urgent de ne rien faire. Avant tout, il fallait réfléchir; après tout, l'Église s'est dépêtrée de situations plus corsées que cela! Ils se concentrèrent sur l'essentiel: que répondre à ceux qui acceptent la littéralité de la transsubstantiation? Dans le temps, les Pères n'avaient pas imaginé que le succès de leur prêche pût à ce point être complet qu'un groupe d'hommes et de femmes d'un petit pays de rien du tout, un pays que l'Histoire a oublié, prenne à la lettre le mystère de l'Eucharistie et de la transsubstantiation, et ils n'avaient pas prévu que la science, celle de l'ADN en particulier, pût narguer les dogmes du Catholicisme.

– C'est pour cela qu'il faudrait remettre sur pied l'Imprimatur pour les sciences, comme il en a déjà existé dans le passé. Une science dont les avancées risquent de contredire les vérités de la Foi doit être interdite, ou du moins freinée. La Vérité est avant tout religieuse, la Vérité ne saurait être scientifique. Ou du moins, la vérité scientifique doit être soumise à la vérité religieuse.

– Le problème n'est pas là! Le problème, c'est ce peuple incapable de se hisser aux hauteurs béatifiques de la spiritualité!...

Le Nonce Apostolique apprit ainsi qu'en Haïti il ne fallait pas jouer avec les symboles; l'Archevêque et les autres prélats le savaient déjà: les uns étaient haïtiens, les autres étaient devenus de grands buveurs de rhum. De toutes les façons, les hommes de l'Église ne pouvaient rien trouver à redire puisque, depuis des siècles, Elle répète que l'hostie est le corps du Christ, que le vin de la consécration est le sang du Sauveur: ce n'était pas des métaphores. Il y avait là un problème qu'il fallait résoudre. Ils devaient réfléchir.

La Nonciature et l'Archevêché reçurent une aide qu'ils n'avaient pas

réclamée et qui les consterna: «L'Église du Saint-Rire de Jésus-Christ» attaqua violemment les Formalistes.

Le Nonce, Monseigneur Chłapowski, un Polonais, s'essuya le visage: la chaleur de Port-au-Prince était accablante, il défaillait! Était-ce la chaleur qui le faisait suer? Monseigneur Chłapowski connaissait Haïti pour des raisons familiales: son ancêtre avait participé aux guerres de l'Indépendance d'Haïti. Son ancêtre était Janusz Chłapowski, l'aîné de Dezydery Chłapowski. Il avait été l'ami du comte Kłonowski, dont la mémoire est vénérée par les Haïtiens: le comte Kłonowski était passé avec armes et bagages dans le camp des insurgés. Janusz aussi. Seulement voilà: l'Histoire avait retenu le nom de Dezydery, et pas celui de Janusz. Pourtant... Janusz, plus que son frère, s'était montré plus noble que Dezydery, plus soumis aux idéaux de justice de la vieille famille, il avait combattu à Saint-Domingue du côté des insurgés, il avait lutté pour la liberté. Et Dezydery, lui, avait combattu à côté du Tyran, pour les intérêts du Tyran. Et Janusz avait combattu tout aussi vaillamment que le comte Kłonowski. Seulement voilà: la mémoire haïtienne conserve le nom du comte Kłonowski et non celui de Janusz Chłapowski. On ne saura jamais au nom de quels principes l'Histoire retient le nom de celui-ci plutôt que celui de celui-là. Jan Chłapowski avait lu avec passion les «Mémoires» de son ancêtre, et il avait accueilli comme un signe du ciel sa nomination à Port-au-Prince. «C'est comme si la boucle se bouclait».

Et le voilà devant une invraisemblable histoire! Qu'est-ce que c'est que ce pays? «L'Église du Saint-Rire de Jésus-Christ»?

– Mon Dieu!

Le Christ n'a jamais ri! Nulle part dans les textes orthodoxes on ne fait mention du rire de Jésus. Jésus a pleuré, oui, mais pas ri! Jamais. Même aux Noces de Cana il n'a pas ri. Peut-on imaginer le Christ «rigolant», se «bidonnant»? Peut-on envisager le Christ «pissant de rire»? Le rire, n'est-ce pas un signe de folie!? C'est ce que dit le Psalmiste! Quoique... Il y a bien, dans Job, ce passage où Dieu «se rit de l'Innocent brisé»... Et puis... Le Nonce était persuadé que ces passages étaient des interpolations docétistes ayant échappé à la vigilance des Pères. D'un autre côté, l'autre, le Grec, disait que «le rire est le propre de l'homme». Sans parler des deux Français...

– De l'homme, oui, pas du Fils de l'Homme! Le rire n'est pas le propre du Fils de Dieu!

– Le Fils de l'Homme est un homme! Jésus est complètement Dieu et complètement homme! Il réunit en lui les deux natures.

– Laissons cela de côté. Quand vous dites le «Grec», vous faites allusion à?...

Monseigneur le Nonce était tellement défait que l'Archevêque, qui s'y attendait, «car il était un prélat averti», fit signe au diacre resté en retrait mais à l'aguet. Le diacre examina la sueur qui mouillait le visage de l'Am-

bassadeur de Sa Sainteté, son air hagard et, parce qu'il était un diacre intelligent comme le sont tous les diacres, il comprit; il apporta une bouteille de rhum et tout ce qu'il fallait sur un plateau. Monseigneur l'Archevêque présenta un verre au Nonce. Un verre sans glaçons, sans Coca-Cola ni eau de coco, sans jus ni rien. Du rhum pur. On reconnaît un Haïtien véritable, l'amour véritable d'un Étranger pour Haïti, au fait que l'Haïtien véritable et l'Étranger ayant un amour véritable pour Haïti ne mettent pas dans leur rhum du Coca-Cola, de l'eau, «le truc avec lequel on se lave», du jus, de l'eau de coco ni rien, aucun autre liquide. Pas même des glaçons. C'est faire injure au rhum que de ne pas le boire pur. Et faire injure au rhum, c'est faire injure à l'Haïtien. Honorer le rhum, c'est honorer le Haïtien.

– Bienvenue en Haïti, Monseigneur...

Jan Chłapowski comprit qu'il lui fallait quelque chose de fort. «D'un trait, Monseigneur! Il faut boire d'un trait!»

– Cul sec!

Le Nonce sentit qu'il lui fallait un remontant, il remonta des profondeurs de l'hébétude quand il avala d'un coup, «'cul sec'», selon la vigoureuse expression du diacre, la liqueur ambrée.

– Il faut savoir, Monseigneur, qu'Haïti est le supermarché des religions.

Tout ce que vous pouvez imaginer comme religions est en Haïti. Les plus extravagantes! Il y a ici toutes les déclinaisons du Judaïsme, du Christianisme, de l'Islam, du Vodou, de je ne sais quoi encore... Je vous le répète: s'il y avait une religion qui n'existe pas, eh bien il se trouvera toujours quelqu'un en Haïti pour l'inventer. Et ce quelqu'un aura des adeptes.

– Mais... Mais...

– Oui, Monseigneur, Haïti est le pays du «Mais... Mais...»! Il n'y a pas de meilleure définition d'Haïti. «Haïti? Mais... Mais...» C'est comme ça, c'est Haïti! Eppur si esiste! «Pourtant elle existe!»

– Enfin... Pardonnez-moi... J'ai la tête un peu... Mon Dieu! Quand je lis que «Dieu et Satan ont dévalisé les noces du Colonel Courel»?...

– C'étaient des bandits qui portaient des masques. Bien entendu! Des masques à l'effigie de Dieu et de Satan...

Monseigneur le Nonce réclama un autre petit verre de rhum; il se sentait accablé par une sorte d'affolement: «C'est comme cela que cela commence en Haïti: par l'affolement. On prend un petit verre de rhum contre le saïssement, puis un second, et puis... ça y est, on est haïtien!»

– Le grand danger, quand on est en Haïti, c'est de devenir haïtien.

Oui, voilà le danger, le danger majeur!

– C'est si important que cela en Haïti, le rhum?

– Si c'est important! Je vais vous dire: aux dernières élections, quelqu'un, qui avait l'apparence d'un Étranger, voulut voter, on lui réclama son certificat de citoyenneté, il n'en avait pas; en revanche il avait une bouteille de rhum, il la déboucha, en but avec un air de bravoure au

moins le quart, sans perdre la tête; les examinateurs décidèrent en chœur que celui qui avalait son rhum de manière si crâne ne pouvait être qu'un Haïtien, mieux: un Nationaliste haïtien, un Patriote! On l'autorisa à voter, surtout qu'il abandonna le reste de la bouteille, et une autre, pleine, aux autres électeurs et aux examinateurs, ce qui est un geste éminemment haïtien, alors vous voyez... Le rhum, c'est comme notre devise nationale, il est notre hymne national liquide... Il fait notre force. Le rhum, c'est notre drapeau national! Un drapeau national sous forme d'alcool!...

- N'oublions pas que l'on croit, ici en Haïti, que Dieu, le Tout-Puissant, le Grand-Maître, a créé le monde dans un moment d'euphorie, que ce moment est le moment de toutes les histoires, de toutes les légendes, que ce moment d'euphorie ne pouvait être provoqué que par le rhum. C'est pour cela que la Bible dit: «Au commencement était le rhum».
- Vous plaisantez! Il n'y a rien de tel dans la Bible! Vous êtes fou?!
- Ah bon?! Une tradition mensongère a voulu gommer cet incipit, heureusement que certains savants sont restés fidèles à la vraie tradition! «Au commencement était le rhum». Voilà ce que véritablement dit la Bible!
- Il vous sera difficile de prouver cela!
- Pas du tout! Qui donne naissance au Verbe, sinon le rhum? Hein? L'homme, ou la femme, est fermé comme une huitre, on lui donne un verre de rhum, un petit verre, il commence à faire des confidences sur ses souvenirs du moment où il avait été conçu par son père et par sa mère! C'est le rhum qui est à l'origine du Verbe, donc de toutes choses! Hein?
- Ça, il faudra me le démontrer!
- Rien de plus facile! Dieu vit dans l'Éternité, n'est-ce pas? Au milieu de Son Éternité, tout est présent devant Lui, le ciel et la terre, et tout ce qui y vit, le passé, le présent, le futur. Toutes les femmes, tous les hommes, tous les animaux qu'Il a créés, les arbres, l'eau et ses habitants, tout cela vit en même temps devant Lui. Son regard procède à un constant balayage. Dieu, le Grand-Maître, le Tout-Puissant a devant Lui non seulement tout ce qui est, tout ce qui a été, tout ce qui sera, Il a aussi devant Lui tous les possibles, tous les «si»... C'est ainsi que, examinant tous les si, tous les possibles, Il a vu que sans un certain état que seul donne le rhum, que sans le rhum, Il ne pouvait créer le monde, c'est ainsi qu'il convoqua devant Lui Liraide, le plus rusé des hommes, celui qui inventa le rhum. Liraide fabriqua pour Dieu un rhum extraordinaire, qu'Il but, et c'est ainsi que, en état d'euphorie, Dieu put créer le monde. C'est pour cela que «Au commencement est le rhum». CQFD. Vous êtes convaincu, maintenant?

«Il faut que je rentre au pays. Il faut que je retourne à Warszawa! Faire une cure de rationalité! Haïti va me rendre fou! Je viens à peine d'arriver!



Qu'est-ce que ça va être dans deux ans?!»

- Comme ça, vous pensez rencontrer la rationalité à Varsovie!?
- Ou à Rome! N'importe où... Là où règne la rationalité...
- Au Vatican? La rationalité au Vatican?

Revenons à nos moutons...

«Et nos moutons, c'est l'éducation haïtienne de Monseigneur le Nonce Apostolique par Monseigneur l'Archevêque de Port-au-Prince, ce ne sont point les pensées suicidaires de Monseigneur le Nonce».

- Il y a, Monseigneur, «L'Église de la réunion des portraits du Christ, de la Vierge Marie et du Père»... Nous ne pouvons pas ne pas en parler!
- Qu'est-ce que c'est que ça encore?
- Ça, Monseigneur, c'est un groupe qui a décidé de trouver le vrai portrait de Dieu. Ils pensent que, quelque part dans le monde, peut-être même en Haïti, se trouve un des portraits de Luc, Saint Luc l'Évangéliste, qui était un peintre comme vous savez, qui est le saint patron des peintres, Monseigneur, qui avait peint le portrait du Christ. Ils sont tout un groupe de peintres qui travaillent d'arrache-pied, matin midi soir, pour essayer de retrouver les traits de Dieu et de sa famille, comme ils disent... Tout un village de peintres...

Monseigneur l'Archevêque de Port-au-Prince exagérait. «Non il n'exagère pas, il essaie de faire comme l'Église catholique fait toujours: intégrer des éléments de la culture indigène et en faire un principe de la religion chrétienne».

«En réalité, les peintres haïtiens ne cherchent pas le visage du Christ peint par Luc, ils cherchent le visage du Grand-Maître peint par Karigoun».

- Ce peuple est-il normal?

Sans même s'en rendre compte, Monseigneur le Nonce avait parlé tout haut et avait avalé un autre petit verre de rhum.

- Je vous écoute...
- Nous allons laisser de côté, pour le moment, cette «Église du Portrait». Occupons-nous plutôt de quelque chose d'autre...
- Voyons, Monseigneur, vous avez parlé des Formalistes, de l'Église du Saint-Rire de Jésus, de l'Église de la Réunion des Portraits de la Sainte-Famille...
- Ce n'est pas tout, Monseigneur!

Ce n'était pas tout!? Monseigneur le Nonce croassa quelque chose que personne ne comprit. «C'était dans sa langue maternelle». Il se sentit saisi par une espèce d'égaré. Monseigneur l'Archevêque avait fait un signe au diacre, qui comprit, «car ce diacre était comme tous les diacres un homme intelligent», il déposa devant l'Ambassadeur de Sa Sainteté un quatrième petit verre de rhum. Monseigneur le Nonce blêmit: que voulait dire ce quatrième kieliszek de rhum?

Quelque chose de plus terrible que «L'Église du Saint-Rire de Jésus-Christ»?

- De bien plus terrible, Monseigneur!
- Jésus Marie Joseph! De plus terrible que «l'Église du Saint-Rire de Jésus», du «Temple des Formalistes», de la «Réunion des Portraits de la Sainte-Famille»?
- D'infiniment de plus terrible! De définitivement plus terrible! De terriblement plus terrible!

Un pasteur avait proclamé qu'une partie de son corps était sacrée. Et que le produit de cette partie de son corps était divin. «Celui qui goute à mon sperme peut être assuré d'être sauvé! Il s'assiera à coup sssûr à la droite du Christ». C'était l'Église du «Panthéon du sperme sacré de Jésus».

Le Nonce avait déjà tendu les deux mains - il avait l'impression qu'une main ne suffirait pas à tenir ce kieliszek, pourtant si léger, tant elle tremblait - et il reçut avec reconnaissance le kieliszek de rhum que lui tendait le diacre.

- «Kieliszek»?
- C'est comme ça qu'en Pologne on nomme un petit verre d'alcool...

Ce n'était pas le Nonce qui répondait, c'était le «pilote automatique» qui existe en tout homme, en certaines circonstances. Le Nonce but avec une maestria qui montrait qu'il se faisait aux mœurs haïtiennes. «Il y en a qui prennent plus de temps que ça!», pensa l'Archevêque de Port-au-Prince, admiratif.

- Les gens croient à ces sornettes?
- «Les croyances d'une religion autre que la sienne sont des sornettes». Voilà ce qu'a brailé ce pasteur...

Le Nonce s'épongea le visage.

- Monseigneur, il y a une queue - sans jeu de mots, je ne me permettrais pas d'en faire devant vous, Monseigneur, surtout de ce genre, à ce propos! - devant son église. Il s'est fait construire un trône où il s'assied, une espèce de préart recouvre le bas de son corps, le fidèle s'avance, s'incline, s'agenouille, passe la tête sous le préart et...
- Oui, j'ai compris. Hommes aussi?
- Oui, Monseigneur, ils lui font une totote, tous...
- Une totote?
- Je vais appeler le père Manuel, il va vous expliquer...

Monseigneur l'Archevêque leva la main, le diacre qui avait aidé Monseigneur le Nonce à dominer son égarement et son hébétude en lui servant du rhum, se manifesta. Ce diacre, qui «était intelligent comme tous les diacres», s'avança, il comprit les intentions de Monseigneur l'Archevêque: il s'agissait de parfaire l'éducation de Monseigneur le Nonce, de lui prouver que Haïti n'était pas cette terre d'incultes que les Blancs croyaient qu'elle était. Le diacre Manuel, «parce qu'il était intelligent comme tous les diacres», décoda le regard de son Archevêque et, surtout, comprit sa mission.

- Le père Manuel étudie la philosophie.
- Je l'ai de suite compris: il a une barbe!

«Une barbe assez abondante pour un Nègre». Une très belle barbe: fournie et noire comme de l'ébène.

«Bien qu'il ait davantage l'air d'un débardeur des ports de Port-au-Prince que d'un étudiant en théologie!»

Le père Manuel s'inclina: Monseigneur le Nonce était le représentant de la plus haute autorité du monde! Il commença sa démonstration.

– «Totote» vient, comme on peut le deviner, de Aristote qui fut, sinon le premier à la pratiquer, du moins le premier à l'analyser. «Totote» était le petit nom d'Aristote, un petit nom que les étudiants du Lycée avaient donné à leur Maître. Aristote avait certaines habitudes sexuelles. «Il aimait la faire, il aimait se la faire faire». C'est Théophraste, le successeur d'Aristote à la tête du Lycée, qui le dit; c'est lui qui révéla le «travers» de son maître. Il le fait dans son «Livre de la Nuit», cité par Jérôme de Stridon. Il faut ici noter que ceux qui reprochèrent à Théophraste d'avoir révélé ce qu'ils appelaient les «déviances» du Stagirite étaient d'une époque tardive, quand une certaine morale commença à dominer la vie des hommes et des femmes de l'Occident. À l'époque du Stagirite, cette pratique était tout-à-fait normale. Le Maître, dans le sixième chapitre de la «Physique», 212e, où il parle de ses pratiques, affirme, dans ce passage où il traite du vide, «qu'il n'y a pas de vide à l'intérieur des corps (217a, 217b)». Il aimait le prouver «en faisant ou en se faisant faire» une totote, mot qui vient, «comme on peut le deviner et comme on l'a dit», de son nom, Aristote, «Totote» était son petit nom. Les péripatéticiennes sont des disciples d'Aristote: une mauvaise étymologie mise au point par des misogynes a dévoyé le sens de ce mot quand il passe du masculin au féminin. Les péripatéticiennes haïtiennes, disciples authentiques d'Aristote, qui ont la tête philosophique bien davantage que ces messieurs et dames de l'École Normale Supérieure ou du Grand Séminaire, l'ont compris et mettent en pratique ce que Aristote a conceptualisé. Quand, après une séance agitée et torride, le client se sent vidé de toute énergie, se dit vide, la professionnelle lui prouve le contraire en lui faisant une totote. Vous autres, Blancs, qui lisez Aristote bien moins que nos prostituées, nommez la «totote» fellation...

– Il y a des gens qui en Haïti appellent ça «ti-beuf»...

– «Ti-beuf»?

– Oui, Monseigneur, petit bœuf...

Cette fois-ci, Monseigneur le Nonce se sentit faible, il n'osait dire vide, il n'avait aucune envie «qu'on lui prouve le contraire et se la faire faire».

«Un épisode hypoglycémique?»

Monseigneur le Nonce s'empressa de mâcher un de ces bonbons qu'il prenait soin d'avoir toujours en poche. «Le diabète est une sale chose!» Il se ressaisit.

– Je le redemande: les hommes aussi lui appliquent la... heu... la méthode d'Aristote?

Monseigneur le Nonce se refusait à prononcer un mot qu'il jugeait obscène. Il lui sembla plus noble d'utiliser une périphrase.

– Hommes et femmes, et... heu... d'autres aussi, Monseigneur! Vous savez, Monseigneur, que ce siècle a multiplié les sexes... Il se veut l'égal du Créateur, et même supérieur au Créateur... Dieu n'a créé que deux sexes... Aujourd'hui, ces hommes et ces femmes inventent d'autres... Il y a des hommes devenus femmes, des femmes devenues hommes, il y a des femmes qui restent femmes, qui aiment d'autres femmes, il y a des femmes qui se comportent en hommes, des hommes qui restent hommes et se comportent en femmes, sans oublier ceux et celles qui sont entre les deux; il y a toutes sortes de compagnes et de compagnons; il y a celles des ceux, celles des celles, ceux des ceux, ceux des celles, enfin, il y a... Les opérations... Oui, des opérations chirurgicales, enfin ceux qui suivirent à la lettre les recommandations de Marc, qui disait: «Si ta main est un moyen de péché, alors coupe la». Dans ce cas précis, cela donnerait plutôt: «Si ta main t'empêche de prendre ton plaisir, alors coupe la!» Oui, des disciples qui ne considèrent qu'une partie de l'enseignement et de la vie d'Origène... Ces disciples, Monseigneur, de faux disciples il faut le préciser, ces faux disciples profitent de l'exemple d'Origène pour tout simplement changer de sexe... Enfin ils le pensent... toutes sortes de choses, Monseigneur. D'ailleurs, vous le savez, Monseigneur,

Monseigneur le Nonce se rappelait: en arrivant à l'Archevêché, il avait remarqué une dame qui donnait des ordres aux diacres et aux domestiques qui l'entouraient; les yeux de Monseigneur le Nonce s'étaient à ce moment dessillés: la dame n'avait pas du tout l'air d'une aide, d'une gouvernante; elle avait l'air de la maîtresse de maison. Monseigneur le Nonce avait certes entendu parler des épouses secrètes de prélats, mais – comment dire? – il n'avait pas intériorisé cette connaissance, il ne l'avait pas intégrée, à vrai dire, il l'avait reléguée au rayon des cancans. «Cela existe vraiment? Elle lui fait peut-être des 'tototes'?...» Il frissonna.

Elle lui faisait toutes sortes de choses, et des tototes, c'est certain. Elle se nommait Lilidel, tout le monde l'appelait «L'Archevêquesse». L'Archevêquesse était indispensable à l'Archevêque. L'Archevêque ne pouvait se passer d'elle et lui avait fait épouser son frère, ce qui lui avait permis de donner son nom à leur fils. Le frère de l'Archevêque qui, pour la plus vieille raison du monde, ne s'intéressait pas aux charmes physiques de Lilidel, voulut bien rendre ce service à son frère en épousant sa maîtresse «afin de lui donner mon nom». Le frère de l'Archevêque était parti pour l'Italie...

Monseigneur le Nonce se souvenait. Lors de son passage à Rome pour prendre ses instructions, il avait entendu parler de ce Monsieur Santarcangeli qui fut Monseigneur Santarcangeli, ancien Nonce apostolique à

Port-au-Prince, et qui avait abandonné les ordres pour ouvrir un restaurant à Turin en association avec son... heu...

– Oui... Un scandale énorme! Jusqu'à présent Rome ne s'en remet pas...

«Je suis entre les mains de Dieu. Il ne m'arrivera rien de tel. Dieu Tout-Puissant, il ne sera pas dit que l'on fasse en vain appel à Ta protection et à Ta miséricorde...»

Le pasteur proclame qu'il ne fait pas de discrimination sexuelle. «Tous les sexes sont dans la nature. Tous ont droit d'être à la droite de Jésus et de se nourrir de son sperme». Il y a des enfants également, des enfants des deux sexes... heu... des deux sexes traditionnels, je veux dire, les enfants des fidèles. Tous ont le droit de recevoir sa semence. Voilà sa religion, Monseigneur, sa foi.

– Ce qui veut dire que, si sa semence est celle de Jésus, lui-même se prend pour Jésus?

Monseigneur le Nonce tendait déjà la main – les deux mains – vers le plateau de rhum; il regrettait de n'en avoir pas une troisième, tellement les deux dont il disposait tremblaient.



## Un rire qui nous enterrera tous

Présentation de: Roland Paret, *Le rire d'Athanase*, inédit

Sara Del Rossi

(Uniwersytet Warszawski, Polska)

Dieu et Satan, armés d'une Kalachnikov et d'une grenade, font irruption dans une église, dérobent l'assistance et volent tous les objets du culte. Personne ne s'oppose. C'est normal, c'est Haïti, le pays où «on n'est pas toujours tout-à-fait mort, on est presque mort...» et où l'on trouve les religions disposées sur les étagères du plus grand supermarché des croyances au monde. Pourtant, ce n'est pas la faute aux Haïtiens, ils ont seulement cru à ceux qui narrent les gestes héroïques de Jésus et édifient le plus incroyable conte jamais existé.

Heureusement qu'il y a Roland Paret, qui nous aide, qui nous explique à nous, pauvres occidentaux malades de rationalité, comment tout cela est possible. Imaginez d'être nés à Port-au-Prince ou éparpillés sur un morne haïtien, dans un pays où l'État n'existe pas et qui a toujours été jugé par les Autres pour son manque de rationalité et de logique. Imaginez de faire partie d'une culture qui face à la réalité désarmante sourit, hausse les épaules et dit: *Kreyon Bondye pa gen gòm* (le crayon du bon Dieu n'a pas de gomme). Être haïtien n'est pas facile et rester haïtien non plus. Pourtant, Roland Paret, lui, il est haïtien, même s'il a déménagé en Pologne et ensuite à Montréal, où il vit depuis 1973. Son œuvre, comme écrivain et essayiste, a comme but de créer une guide pour survivre à Haïti, comme l'on survit à une catastrophe naturelle. En 1999 il commence sa mission d'écrivain, avec l'édition du premier volume, *La Convocation des Grands Vents*, de la suite romanesque *Tribunal des Grands Vents*, qui lui vaut le prix «Gouverneur de la rosée du livre» en 2002. À ce premier volume suivront *Les Archives des Grands Vents* (Paret 2001) et *L'Assemblée des Grands Vents* (Paret 2005), et les félicitations de la critique pour une œuvre qui est «un univers de miracle et d'extravagance» (Wargny 2002) et pour un style qui est «un feu d'artifice» (Dumas 2000). Ensuite le silence, le suspense dans l'attente de la suite d'un cycle qui prévoit sept volumes et qui est encore inachevé. Le silence est brisé lors de la publication, en 2007, de la nouvelle *Le poète et l'architecte*, mais surtout avec le pamphlet «Z». *L'État haïtien existe, je l'ai même rencontré...* (Paret 2012). Le passage de la narrative

à l'essai socio-historique-politique-philosophique ne change pas la nature de Paret, qui a toujours la même mission, celle d'une perspective complète sur l'univers haïtien. Son œuvre se caractérise par l'éternel jeu d'échange d'un homme qui vit entre l'intérieur et l'extérieur de son pays et aussi par la superposition des plans et des points de vue, qui dérive de son activité parallèle de metteur en scène. Son dernier effort, cet inédit composé de *Le rire d'Athanase* et de *Le temple du Formalisme, l'Église du Saint-Rire du Christ et le Panthéon du sperme sacré de Jésus*, résume parfaitement sa production. En effet, dans une vingtaine de pages, l'auteur inclut toutes les caractéristiques de son œuvre, de celles stylistiques et formelles à celles qui appartiennent à son riche imaginaire. L'on retrouve un style particulier qui passe du traité philosophique aux trivialités populaires, grâce au vocabulaire volcanique et à une maîtrise linguistique qui laisse interdit et stupéfait; l'utilisation du dialogue, non seulement dans le texte, mais surtout entre les textes; l'imagination satirique et invective; les thématiques propres à Paret, comme le lien entre le Pouvoir et l'Art, l'exploitation et la vente de l'Art, le rhum comme génie créateur, l'importance de l'imagination personnelle et non communautaire, la désacralisation de toutes forme de religion. Et c'est justement la religion, ou mieux l'importance de la métaphore dans la religion, le point de départ de cet inédit.

*Le rire d'Athanase* se déroule pendant le Concile de Nicée, quand l'Empereur Constantin décide de réunir les évêques de l'empire afin de résoudre les problèmes et les divisions à l'intérieur de la religion chrétienne, mais surtout pour créer une seule religion et satisfaire son credo: «Un seul Dieu au Ciel, un seul Empereur sur terre». La scène se joue sur les dialogues entre l'Empereur et les évêques, en particulier Alexandre et son diacre Athanase, et une voix narrative qui révèle les vraies pensées de Constantin. L'on assiste à la construction, dogme après dogme, de la religion chrétienne: la transsubstantiation, le Credo, les mathématiques célestes, le symbole de la croix, le nombril de Jésus... Tout se lie et s'accorde parfaitement, aucun fil ne sort de cette trame parfaite: «Les événements, le passé, l'histoire, tout ça, ce n'est qu'une série de mensonges sur lesquels on s'accorde».

Le but est de parler aux gens pour les convaincre à croire, il faut trouver les symboles expressifs et les images déconcertantes, c'est pour cela que tous les arts doivent contribuer; la peinture, la sculpture, la musique, les mathématiques, chaque artifice, chaque science doit être utilisée pour la «propagande de Dieu». En effet «l'art, la religion et le pouvoir [ne sont] que des hypostases différentes d'une même essence». Qui sinon les théologiens, ces «arpenteurs de l'imaginaire» et «producteurs de concepts et mythes», pourraient y réussir? Eux, qui ont proclamé que «trois fois un fait un» et que «toujours un plus deux égalent un», seulement eux peuvent manipuler la réalité et la transformer en imaginaire réel. Au service de tout cela il y a la métaphore, l'arme la plus subtile, inséparable de l'inter-



prétation; le seul moyen qui permet aux gens de croire que ce sont eux qui ont inventé, pensé, conçu, créé tout cela, la figure rhétorique «toute puissante». Comment contredire l'évêque Alexandre?

L'homme de pouvoir, le maître, le vrai, eh bien, il lie les peuples par la conviction de leurs propres idées: c'est en agissant sur leur imagination, en les convainquant [...] que les ordres qu'on leur donne sont leurs désirs, que les impératifs des maîtres proviennent en réalité de leurs déductions. Voilà comment lier les peuples, voilà comment les asservir ! Pas avec des chaînes d'acier: avec les liens de l'imaginaire.

Roland Paret mène au désenchantement progressif à travers un style qui est influencé par son métier de metteur en scène; le mélange entre scénario et récit augmente le sentiment d'absurdité et d'interdiction du lecteur, qui se voit projeté dans un passé qui dévoile la vérité à la base de son Credo. Les Pères de l'église sont peints comme les *ghost writers* d'un best-seller, ou mieux DU best-seller. Même Karigoun, le *lwa* du conte haïtien, n'aurait pu faire mieux. L'accumulation progressive des «perles» fictives envahit les esprits, qui se retrouvent déjà immergés dans cette nouvelle foi, symbolisée par la Croix. «In hoc signo vinces» exclame Constantin, sûr du succès obtenu; Athanase, lui, le promoteur de toute l'orchestration, éclate d'un fou rire, conscient du niveau d'absurdité atteint. Ce rire coutera cher à Athanase, qui sera puni par les fils de Constantin, déjà imprégnés d'orthodoxie, car il n'avait vraiment pas compris que «la foi la plus farouche est celle que l'on se fabrique, que l'on impose, celle de ses intérêts». C'est à ce point-là que Roland Paret a son coup de génie: renverser le paradoxe. Si l'Histoire a osé exploiter la métaphore, il l'exaspérera et le peuple haïtien sera le cobaye de son expérience.

La primauté de la métaphore va très loin: elle recouvre la chose-même. Elle va si loin qu'elle peut sembler se renverser en son contraire. La figure est la chose. Le nom est l'objet. Le signe est la substance. La désignation est la signification. Pour les Formalistes [haïtiens], la métaphore était tellement pleine et percutante qu'elle se renversait en son contraire. Pour les Formalistes, la métaphore est la seule preuve, sinon de l'existence de Dieu, du moins de l'existence d'un au-delà de l'immédiateté des choses.

Karigoun éclate lui aussi d'un fou rire, tout fier de son filleul sang de son sang.

La deuxième partie de l'inédit se déroule en Haïti, mais elle se joue toujours sur le dialogue, entre l'Archevêque de Port-au-Prince et Monseigneur le Nonce Apostolique, et l'intervention du narrateur, toujours omniscient et tout-puissant. Le peuple haïtien a commencé à poser trop de problèmes

au Vatican, des histoires profanes paraissent dans les journaux et arrivent jusqu'au Pape. L'une d'entre elles, en particulier cause scandale, celle de deux hommes déguisés en Dieu et Satan qui pillent une église pendant la fonction. Tout cela est inadmissible et la mission du Nonce est de ramener de la rationalité pour ce peuple qui a perdu le droit chemin. L'archevêque commence à lister les absurdités haïtiennes: l'ambition des Formalistes de ressusciter le Christ à partir de l'ADN présent dans l'hostie et le vin consacré; l'Église du Saint-Rire de Jésus qui croit au Christ rigolo; un groupe qui veut trouver le vrai portrait de Dieu et qui passe, donc, l'existence entière à peindre; et, enfin, le Panthéon du sperme sacré de Jésus, où les fidèles font la queue pour recevoir le nouveau sacrement. L'affolement éprouvé par le lecteur n'est pas comparable à celui du Nonce, qui à chaque nouvelle déclinaison de la foi accepte un petit verre de rhum. Le rhum est, d'après le narrateur, le seul moyen de devenir un vrai Haïtien, car tout a commencé par lui, comme dit la Bible haïtienne: «Au commencement est le rhum». Le lecteur a presque pitié de ce pauvre Nonce polonais, de sa panique à chaque phrase d'un Archevêque haïtien, déjà habitué aux absurdités, qui cherche le confort dans sa belle Archevêquesse. Tout est tellement bien décrit que l'on ressent le tremblement des mains du Nonce, sa sueur qui coule sur notre front, la bouche séchée et la gorge serrée par le rhum. R. Paret zoome sur chaque petit détail, la voix du narrateur, moins présente que dans la première partie, s'entremet seulement pour faire empirer une situation déjà surréelle. Cette voix est comme un esprit malin qui hante les personnages, qui révèle la vérité cachée par l'habitude de nier ce qu'il ne faut pas dire, ce qui ne s'accoutume pas à la société. Elle trouve son origine là où tout a commencé, dans une bouteille de rhum, qui pousse à se dévoiler, à révéler les tabous, afin d'atteindre l'état de grâce, qui permet de comprendre que l'absurdité n'est pas plus étrange que la réalité, que l'appropriation de la réalité peut mener à une nouvelle réalité après avoir dépassé le surréel, que parfois l'imagination se laisse surmonter par une réalité trop chargée et déconnectée de la logique. Paret lui-même, il se cache derrière les esprits malins, il est là, il a toujours été là, depuis treize ans, mais malheureusement il n'a jamais réussi à éveiller cette cour endormie. Qu'on l'écoute alors, qu'on prête attention à cette voix, qu'on laisse, enfin, éclater le rire. Cet inédit nous permet de découvrir quelque chose de nouveau, car personne n'a jamais eu le courage de percer les tabous de cette manière, si subtile et directe en même temps. Une approche à la vérité qui n'est pas hurlée, mais expliquée, patiemment, sans coups de tête, avec le calme que seulement quelqu'un qui a survécu à l'affolement haïtien peut avoir. Roland Paret, le filleul de Karigoun, a démontré, en pleine sérénité, que «la métaphore est tellement métaphorique que parfois elle ne l'est pas» et que parfois il vaut mieux de croire aux histoires qu'à la réalité.

**Bibliographie**

- Paret, Roland (1999). *La Convocation des Grands Vents*. Montréal: CIDIHCA.
- Paret, Roland (2001). *Les Archives des Grands Vents*. Montréal: CIDIHCA.
- Paret, Roland (2005). *L'Assemblée des Grands Vents*. Montréal: CIDIHCA.
- Paret, Roland (2007). «Le poète et l'architecte». En: Spear, Thomas C. (textes réunis par), *Une journée haïtienne*. Montréal: Mémoire d'encrier; Paris: Présence Africaine, pp. 163-172.
- Paret, Roland (2012). «Z». *L'État haïtien existe, je l'ai même rencontré...* Montréal: CIDIHCA.
- Dumas, Pierre-Raymond (2000). «Paret: un carnaval». *Le Nouvelliste*, 9 mars, p. 8.
- Wargny, Christophe (2000). «Au diable les dieux!» [online]. *Le Monde Diplomatique*, octobre. Disponible sur <http://www.monde-diplomatique.fr/2002/10/WARGNY/9459> (2015-10-11).



## ‘The Tug’

Myriam J.A. Chancy

(Scripps College; Claremont Colleges, California, USA)

When the tugging started on her right elbow, as she slept folded in on herself as she used to, before Olivier, when she was alone and cherished her aloneness for its privacy, that image of all of them growing old together had begun to fade. She had begun to forget what each of them looked like. Not because the Event had happened so long ago, but because the shock of their sudden disappearance broke something in her mind, that part that was able to take things in and let them go, that wanted for little more than she had. The violence of the loss was like nothing she had ever experienced before, not like her parents’ departures or the grandmother waving goodbye to her as she climbed into the back of Aunt and Uncle’s four-wheel drive where she sat between two of the cousins, their sweaty thighs touching stickily together in the heat, forming an unexpected bond in place of the tearing away from all that she had then held dear and familiar.

The morning of the Event, her three were there, eating breakfast, fighting over something that would soon be forgotten; they went off to school, hair combed or plaited, looking smart in their school clothes. They came home from school, washed up, changed into play clothes, did their homework, then asked for permission to go to sit down to dinner. She’d said yes, as she usually always did (why had she said yes, why hadn’t she been more strict, as Olivier had started to insist that she be?), and out they went, little arms flailing in that smooth, devil-may-care way that only children have – miniature dancers with hidden, internal choreographers named happiness and simplicity, love. That’s what they were – love in movement, her love, Olivier’s, all of the world’s love wrapped up in their little fists pumping through the air, feet following, drumming the earth for joy.

Then, the tug, in the middle of the dark. She didn’t think it could be any of them returning, at first, even though she did turn to the darkness next to her, inches above the ground and say: *please. Please leave.* Then turned back her head against the thin mattress she had been given in the camp by some act of grace because she’d come there with nothing more than the stitch of clothes on her back, a headdress, some flat-heeled shoes, a ribbon from one of their daughters’ heads. Less, even, than she’d had when she’d left the grandmother and was amazed at all the things that Aunt and Uncle would give her, alongside their own children, as if she belonged

there, even as she felt her unbelonging, even as she became her own true self without knowing who exactly who that might be.

The children came to define her. Not even Olivier had been able to mark her in that way. They taught her who she was and who she wanted to be. Not exactly a mother but something of the divine, an intermediary between heaven and earth, the vessel that brought them from over there to here, who'd made flesh out of spirit. They made her believe in holy things, for a time, until they all disappeared, in a matter of seconds, and the miracles that they were became dust, leaving only her above ground to preach about their passage, a passage she no longer believed in, and for which she refused to testify.

She turned to the heavy presence settled next to the mattress, pawing at her, and said: *I can't see you. Would you please stop? Can't you see I'm tired? There's nothing left for you here. Go back where you came from.* Then her face rough against the fabric of the mattress; Olivier gone as well. No warmth next to her. What had happened to Olivier? That, she didn't know. But the tadpoles, yes, if she allowed herself to think about it, she knew.

They were all beneath the neighbour's house. Had meowed like kittens for her, for anyone, for hours, until they stopped making a sound, and when they moved the slab from above the space that housed them, she knew already that none of them would be breathing, moving like they used to, dancing flowers on supple stems; she knew they had all stopped making noise because the air ran out. You can't take a fish out of its water and expect it to continue living. She knew this from her time living close to water, so she turned away when they brought them out, one by one, those limp bodies not the ones she had birthed, one after the other, two years apart, then three. No, she said, these bodies are not mine, and walked away from the bloodied and broken bones, the glassy, bulging eyes, the tears frozen to the skin by dust. She saw but pretended not to see and let them take the bodies of her three away. They would never dance, or move, or grow long hair down their backs. They would never sway against a sea wave or a lover or the sheer bliss of their own bodies at rest. They would never know her again, or Olivier. Where was he? She turned away from the question in the same way that she turned away from the children's bodies. The bodies that were-no-longer-the-children. Rather she should say: those husks. *Leave me be*, she said, at the source of the tugging. Inside herself she was in a rage. How dare it pretend to be one of them, to tug at her like that, and torture her with a memory she strove to forget?

The rage manifested itself in a refusal to conform to camp life: the lining up for rice delivery (the rice was meted out from fat white burlap-like bags emblazoned with the red, white and blue stripes of the American flag by the plastic cup-full; scrawny children who seemed to belong to no one moved through the sinew of legs with eyes towards the ground, picking up

fallen grains into the palms of their hands); the lining up for water when the big truck with the rounded back came trundling down the broken cement, spilling half its contents along the way and more when it stopped to open the faucets installed at the back before anyone was ready to fill their ramshackle containers (there was a wide array of recipients ranging from small, chipped china cups, to emptied coffee cans, to multicoloured Tupperware to, at the beginning, the large translucent containers designed for hauling water from distant wells that some had had the foresight of totting with them rather than attempt to save photographs and whatever trinkets they held dear that meant nothing at all to anyone else on earth); the lining up to take a piss in the trenches dug out along the extremities of the camp by men who spoke a language no one could understand, even though some looked like them (dark of skin, and gaunt – as if they came from a place where food was also scarce). The lining up. The lining up. And now the pawing at night. Why had the ground opened up and swallowed them whole only to leave her, alone, walking the broken roads?

She had crossed over. That's what it was – crossed into an in-between world in which the ghosts could see her but she could not see or touch their shimmering contours. In the heat of late afternoon, when everything and everyone was burdened from accumulated weariness and humidity, she thought she could see their shapes bump into the living, push their way through crowds, linger over the dead as if recognizing themselves only to continue on to some unknown destination where they seemed to dematerialise. Only these shapes – huge tear-shaped globes – moved her temporarily out of her state of lethargy and despondency: she followed them blind to the cries of the other camp dwellers all around her (some fighting over the right to a piece of dirt where another had already pitched a tent and installed his woman; the *madanm saras* already devising ways to set up stalls to sell god-knows... what was there left to sell? But soon they would be making food from the rations being handed out by NGOs (Not God's Own, she thought – who were they really?); some less fortunates would revert to making the mud cookies that outsiders argued never existed so that their charges would seem less desolate; some yelled after her: *ou la, ou pra'l alle?* (you, you there, where are you going?) Some just shook their heads in recognition of madness when they saw it: *li te gayen twa pitit...* (three little ones, she had, all gone). Sometimes the mention of the children made her lose concentration and she retreated back to her tent, a dirty grey tarp the colour of hurricane clouds. On it is written: «A gift from the American people» and «in association with the Republic of Ireland». What America has to do with Ireland, she doesn't know, except for the fact that the largest portable phone company in the country is owned by the Irish; she doesn't know why. Olivier had wanted to buy a franchise, get out of accounting for others. Work for the Irish. Better than working for the Americans? *A ma che*, Olivier would say, sucking his

teeth, *tout blan se blan*. What did it matter? He'd say, those foreigners are all the same. She wishes they'd had other things in mind like escape routes and exit strategies. They'd set their eyes on nothing but a future in which everything would go according to a fabricated plan they believed in more than in reality itself - or that amplified it - making them trust that everything was possible and that they would not succumb to the ill fate that others had because they hadn't planned enough. What was real was the sound of the tiny patterings of the footsteps of the children running through the house, pretending that they were invisible, giggling: it was in the warmth of their bodies piled together under the covers of the too-small, big-enough bed: it was in the every day rhythm of things, its steadfastness.

She had seen the babies' bodies. But where was Olivier's?

She could only close her eyes against the madness all around her, the long lines, the perseverance of everyone pretending that life was going on. Let them believe that this was living. She would remain in the shadows, trying to follow the orbs into that place to which they went as they dissipated into thin air at the end of a trail that usually brought her footsteps to stop at the base of the wall of a tent behind which she knew could only lay one thing - a body laying in rest, the face an impenetrable mask of features contorted to reflect the pain or peace of the last moments before breath stopped. Before the day was out, the vultures would come, take out the body, throw it away like a sack of coal; the lucky ones were enveloped in a bed sheet, or bagged - the others were taken out in the very clothes they had expired, without washing of the body, scrubbing of feet, without the women's hair being tied back and wrapped, the men without a last shave and oiling of their faces (all the things she hadn't done for her three; all the customs she wished she hadn't known only she could realize; but when all was said and done, they were gone; she was no longer a mother with the responsibility of a mother: what good would have come of the gestures? What good?). Then would come the picking over of the belongings, then the tent, then the space itself. There would be fighting, biting, kicking. Then the camp manager (if there was one) would appear and decide, if the volley of slaps and punches had not been enough to settle the matter of the dispersal of goods.

Inevitably, there was a pecking order so it was better to learn to fight. She didn't know how she'd gotten the space she had, what hands brought her there, erected the tent with the American/Irish logo, put a mattress inside, a plastic jar for water and a torn piece of paper in the bottom of a bowl with a wooden spoon weighing it down. It took her days to see the piece of the paper and the words scribbled in pencil on it: *Nou se wozo*. She took the piece of paper, folded it, put it in her bra as if it was a currency she needed to protect. *Wozo*. Reed. Olivier used to call her that. You bend but you don't break. You bend. Don't break. Feeds on water, multiplies. She'd never seen any die. But maybe this is why they stood in marshes, lived



between worlds, feeding on water, stuck in mud. Like her now, resigned to living on air, stuck on the mattress with her thoughts, and the tugging in the pitch dark of night. Why couldn't it leave her alone, with its little fingers and insistent pulling? She had enough of that tugging for a lifetime, thought she would never have a full night of sleep again after the third one came, so small and puny Olivier thought she would die within a week. But she didn't. *Wozo*, like you, Olivier said. But under certain conditions, even *wozo* dry out, perish.

The second time the tugging happened, reminding her more and more of that she wished to forget, she knew it was there for her: it was not an accident. Was it one of the orbs that she followed through the camp in the late afternoons when she found the energy to raise herself from the mattress in the tent? What was it? What was she? Others had begun to ask her as her clothes turned to rags and her skin scaly from lack of washing. Some time had elapsed or maybe no time had elapsed. No, yes, some time. Long enough that she had had to cut off some of her long hair because she could not keep it as she had, oiled and braided. She contemplated cutting it down to the scalp, like a mourner. She had seen some rural people do this, when her grandmother died, for instance, and she was brought back for a day of burial: all the old women had shaved their heads. They looked like old men, she thought. She stared. Stop staring, Aunt had said. They look like old men, she had said in turn. Aunt had shrugged: at their age, what does it matter? She thought that today, now, after the Event, maybe it didn't matter that she was still a young woman. She felt old: the flesh of her body hung on her bones like a coat hung on a peg in the wall. She was an old woman: she could shave her head. But she wanted to wait a while longer, in case Olivier returned. In case he was still alive. The only way he could recognize her would be by her hair: it was her last distinguishing feature now that her flesh had become flaccid, her cheeks hollowed, her eyes smileless. At some point, the hands that had gotten her into the tent came back and shook her gently from sleep one morning to give her a washing down near the place where the women beat the clothes of dirt when water was scarce. They took the dress that had begun to stick to her skin off of her (they had to cut her out of it) and gave her something new to wear (Olivier would never recognize her now). She panicked when they took the brassiere off and the piece of paper fell out. She screamed until the hands gave her back the piece of paper after she had been dried off and returned to the calm shade of her tent. She held the scrap of paper close to her until she fell asleep that day. She slept through the heat of the day in broad light.

Did spirits prefer cleanliness? Had she known this? Avoided washing and taking care in case her three tried to find their way back to her. She didn't want them back, not the way they were now: bloodied and broken, empty, lifeless. She didn't want them back. (She wanted everything back. Olivier. Where was he? Everything.)

The third time the thing came to tug at her at night, it did something that only she could recognize: it tickled at her feet. It was something the second had started doing, when the girl was about three or four, because the girl had learned the relationship between her mother's sensitive feet and bringing her out of dormancy, out of bed, and into the kitchen to fix breakfast. She startled when she felt the tickling. Said: *Is that you, chérie? Is that you, dear?* Wide awake now, looking around in the darkness.

She wondered how she could be sure that it wasn't one of the orbs playing a trick on her. What if they were trying to get her to follow them into a world darker than this one, a world in which Olivier could never find her (of course, she didn't know if Olivier was in the world from before, her world in-between, or the world somewhere beyond belonging to the orbs) She needed a way to be sure. She stayed awake all night, wondering what she could do to test the spirit all the while talking to it in whispers, in case it was the third child come back to find her, seeking comfort. She apologized for leaving their bodies like that, without ceremony. She felt a wave of heat flow over her from the side of the mattress. She imagined forgiveness because she couldn't imagine what a child's wrath might feel like; and hadn't she tickled her? No angry child would do that.

In the morning, she decided to go look for bowls, water, salt (didn't they say that spirits of the damned clung to earth because they had ingested salt?), a candle. *Going to wash, finally?* - someone sitting on a hand-made bench (were there any other kind?) in front of their tent said to her, matter-of-factly (taking her quest for salt as a replacement for soap: salt cleansed, purged, disinfected), not looking up to see the determined look on her face. She was going to catch some ghosts, or find her daughters - one or the other. She collected six small plastic bowls (the kind she might have used to feed cereal to the three in the morning, while they watched on, amused at their earnestness while they ate), one for each of them, and for the grandmother, whom she thought might be watching over them (her, and the family), and a catch of water. It took all day.

When she was ready, she set the bowls, half filled with water, around the circumference of the mattress. In three, she placed a half-teaspoon of salt. The malevolent ghosts would play with the salt water; the others (her daughters? And what of the others? Were they all, gone, all, together?) would seek the fresh water (she'd found rain water three tents over; an old man was collecting it in an oil drum he'd lidded with planks of wood shorn into a circle; of course, he'd said, not asking questions of need; he wasn't going to be alive long enough to care, he thought to himself, why collect other people's stories; all he needed was his *tabac*, rain - no *blan* water for him or standing in line either; he wished this one well, had watched her since he'd found his space in the din of the vast camp climbing above the congested city, overlooking it; she reminded him of a daughter he'd once had, so long ago he couldn't be sure this girl wasn't her; *of course*,

he'd said, *take all that you need*, and smiled, even though she didn't smile back; he knew it would do her some good to see an old man smile at her, bereft as she was, as they all were, some more than most; clearly she was one of the more). The candle was for protection, and for hope, whatever happened, whatever revealed itself in the dark, trying to tickle her feet or tug at her arm, whatever or whoever it was.

Why she'd thought of water, and salt, she wasn't sure, but if she thought about it, the tugging had started after the washing, sometime after that. There had to be some kind of connection. It took her all day to prepare: to set the bowls in a half circle around the edges of the bed; to salt three of the six bowls. She repeated to herself the reasoning that malevolent ghosts would gravitate to salt and that others (her daughters?) would seek fresh. She didn't know.

When she thought it was dark enough, she lit the candle, then lay herself down on the mattress and feigned sleep (could they know if she was awake or not?). She wanted to see what would come. Her mind raced, then quieted, then, listening to the ambient noises all around her (the camp buzzed like a market at high noon: she heard the slap of dominoes against a plank some men had set across their knees for a table; animal grunts; the flap of fowl wings; babies crying; mothers cooing; smelled the stink of rotting flesh - fruit, animal or human - she couldn't distinguish anymore; wondered when the nightmare would end), she fell asleep. Then the tug at her arm came, then the tickling at her feet. She woke, opened her eyes slowly. Saw her, the little girl, her little girl: she smiled for the first time since this purgatory had begun.

The girl was dipping her hands in and out of the water bowls. Both the salt, and the fresh. What did this mean? She shrugged to herself: maybe nothing mattered now, the old sayings couldn't mean anything since that the world had broken in two - a before Event, an after Event. She saw a shape moving, not really the whole girl. *Is that you?* She asked. *Is it really you?* There were giggles in answer. Then small, translucent hands dipping into the bowls. She looked twice. There was not one but two, two pair of hands, going in and out of the water, upsetting the bowls, spilling the water (there would be salt marks in the morning, in the dirt, staining the mattress about the edges: proof). Two: the girls? Their two (where was Olivier?). The grandmother was not there (where was she?). Had not seen or heard her for so many years; had not thought of her or laid a glass of fresh water before her picture frame in the house at altar. Two pair: of different sizes, shades of brown. Hands she knew like her own. The two, come back to her. If there was another, she refused to see him, even though she could feel him, for the first time since he had disappeared. She felt her heart pulse, surge. She apologized to them. *Be quiet*, a man said to her from another tent: *there are ghosts everywhere: what makes you think yours have sought you out?* *Leave her alone*, another voice said (it was the old

man with the rain water; everyone should be allowed to keep their piece of solace, he thought, even if hers was madness).

She saw only glimpses of what they used to be: their lithe, thin limbs; shadows of smiles; the tapered fingers she thought suggested artists rather than functionaries; mostly, she heard their giggles. She told them how sorry she was that she had left their bodies like that, in the dust and dirt and ran away. She didn't even know where she was, really; she just knew that she was far from their home. Did they know where their father was? Did they know? They giggled in response.

She tried to get close to them, to see them. Brought the candle as close to the shapes as she could (without burning them? *Could ghosts - were they ghosts? or spirits? - burn?* Nothing more could happen that had not already happened). Smiled in the darkness: they seemed to smile back at her.

They were crouching close to the back of the tent as if they had somewhere else to go (where were they going, to Olivier?), backing away from her, smiles on their faces (were they smiles, or masks, she couldn't tell). Could she follow them? How would she find her way back? She tried to ask them but all they did was giggle, then, suddenly, they disappeared, and she found her new dress soaked in the water they'd spilled from the bowls.

The bowls were in disarray all around her, the light from the candle distorting their roundness into oblong shapes that cast strange shadows. She lifted the candle higher, turned around, did not see the lit wick catch one of the string fasteners that was meant to keep intruders out (a lock it was not). She watched as the tent caught afire, transfixed by the blaze eating through the logo: «a gift from the American people». Fire-proofing might have been nice, she thought, absent-mindedly, taking the folded piece of paper out from her brazier, the paper on which someone had hand-written in pencil, 'wozo' - the word reminded her of something Olivier used to call her, a word whose meaning she had forgotten. Something about bending, not breaking... She added the paper to the blaze working its way up to the ceiling of the tent, not knowing what she should do next now that the children had all gone, to find Olivier, she thought, bring him back to her.

All of them, back to her.

## Myriam J.A. Chancy: an Introduction

Franca Bernabei

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Born in Port-au-Prince, Haiti, and subsequently raised there and in Canada, Myriam J.A. Chancy is a Guggenheim Fellow and HBA Chair of the Humanities at Scripps College, California. Former Professor at the University of Cincinnati and the State University of Louisiana in Baton Rouge, she has taught courses in African Diaspora Studies, Caribbean Literature, Postcolonial Literature and Theory, Feminist Theory and Women's Studies, and Creative Writing. The range of her academic interests testifies to her personal commitment as a writer and a scholar, or, rather, as she puts it in one of her essays, «A (Caribbean Woman) Writer/Scholar» who, having lived longer in the US (where she completed her education) than Canada, and resided in both of the former longer than in her place of birth, has devoted herself to the exploration and expression of the intricacies of the world of modernity through the lens of her peculiarly Haitian, multi-ethnic, cosmopolitan rootedness.

Indeed, by pursuing a double, often converging, trajectory, the writer/scholar has not only produced both criticism and creative writing but has also included personal narrative and fiction (and even photography) in her criticism as well as deepened critical issues that possibly exceed the scope of her theoretical argumentation in and through her fiction. Chancy's astoundingly precocious scholarly career began with the publication in 1997 of two path-breaking books of literary criticism (*Framing Silence: Revolutionary Novels by Haitian Women*, Rutgers UP, and *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile*, Temple UP, Choice OAB Award, 1998) that opened the way to Haitian Women's studies and contributed to the development of Afro-Caribbean Women's literature. Her more recent, broad-ranging, book *From Sugar to Revolution: Women's Visions of Haiti, Cuba and the Dominican Republic* (WUP 2012, republished in paperback in 2013) innovatively ponders the reasons for the exclusion of Haiti from contemporary Latin American studies and focuses, instead, on the connections that link the women writers of these three nations. A fourth book in progress, whose project has won her a 2014 John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, is concerned with transnational Black subjectivities.

As a novelist, Chancy has produced *Spirit of Haiti* (Mango 2003; short-listed, Best First Book Category, Canada/Caribbean region, Commonwealth Prize 2004), *The Scorpion's Claw* (2005), and *The Loneliness of Angels* (Peepal Tree 2010; 2011 Guyana Prize in Literature Caribbean Award, Best Fiction 2010). As she herself points out in an interview, these novels investigate slices of Haitian history (the colonial and revolutionary past, the US occupation, the Duvalier regimes, the post-Duvalier era, the aftermath of the 2004 *coup d'état*) and make connections to how the legacies of the past impact the present lives of her characters. And yet, Chancy's are not, strictly speaking, historical novels, since, as she has admitted, she takes creative license with historical details and grounds her poetics not only in the duress of dictatorship and the intricate socio-historical terrain of class structure - and its impact on relationships between Haitians and immigration - but also in the spirituality of Haitian life and culture that transcends time and place. Such transcendence marks her first two novels and more so her third, which explores cross-cultural manifestations of mysticism through a narrative that weaves a path across different locations (Haiti, Ireland, Canada, France, and the United States) and from the nineteenth to the twenty-first century. The excerpt below, focused on the 2010 Haitian earthquake, is drawn from her novel in progress.

Chancy's investment in Caribbean, Haitian, and, concurrently, issues of social justice, is also illustrated by the talks and creative readings on these subjects that she has delivered as an invited guest speaker in national and international contexts. A recent editorial advisory board member of PMLA (2010-2012) and of the Fetzer Institute (2011-2013), Chancy currently sits on the editorial board of the «Journal of Haitian Studies» (UC, Santa Barbara), and the advisory board of «Voices For Our America» (VOA) housed at Vanderbilt University.

**Articoli | Articles | Articles**





## ***L’empreinte à Crusoé* di Patrick Chamoiseau** L’avventura ‘interiore’ di un Robinson del XXI secolo

Anna Vitali

(Università di Bologna, Italia)

**Abstract** The article analyses the novel *L’empreinte à Crusoé* by the martinican writer Patrick Chamoiseau published on 2012 by Gallimard. The passage aims to relate the novel to a tradition of literary representations of the myth of Robinson Crusoe and to find out its own peculiarities. The introduction shows the different interpretations of the myth throughout the centuries and focuses on some of its most important literary representations in the twentieth century including authors of the French literature (Michel Tournier, Bruno Bontempelli), belgian (Gaston Compère) and the postcolonial (John-Maxwell Coetzee). Afterwards the essay examines the novel within the author’s whole literary production and highlights themes and meanings that recur. This interesting and original work not only can be included in the tradition of the *robinsonnades* but also assumes a relevant worth in the author’s poetic and aesthetic evolution.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Il mito di Robinson nelle rappresentazioni letterarie del secondo Novecento. – 3 *L’empreinte à Crusoé*.

**Keywords** Robinson Crusoe. Myth. *Robinsonnades*. Patrick Chamoiseau. *L’empreinte à Crusoé*.

### **1 Introduzione**

La storia di Robinson Crusoe, nata dalla penna di Daniel Defoe nel 1719, è stata nei secoli riletta e rivisitata, adattata alle diverse tendenze, esigenze, aspettative delle varie epoche; si è rivelata una fonte di ispirazione e un punto di riferimento talmente importante che è stato coniato il termine di *robinsonnade* per indicare opere che non sono vere e proprie riscritture dell’originale, ma che a esso hanno in qualche modo attinto riprendendo topoi fondamentali come quello del naufragio durante la tempesta, metafora della fine e di un nuovo inizio, o quello della permanenza dell’individuo su un’isola deserta, simbolo di un mondo nuovo, unica possibilità per rinascere.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Per una panoramica sulle riscritture dell’opera di Defoe nelle varie epoche e nelle varie culture (austriaca, tedesca, francese, belga, quebecchese, inglese, italiana, portoghese, spagnola, sudafricana, russa) rimandiamo al volume Gnocchi, Imbroscio (2000). Sullo studio del mito di Robinson si vedano in particolare Brosse 1993; Engélibert 1997; e Dubois, Gauvin 1999.

Nel '700, Robinson Crusoe è l'archetipo del mercante capitalista, l'*homo oeconomicus* inglese che, dopo un naufragio, riesce a sopravvivere oltre vent'anni su un'isola deserta, ricostruendo il mondo protoborghese della sua madrepatria; ma è anche il simbolo del colonialista europeo, colui che fa dell'indigeno incontrato sull'isola un suo schiavo e lo ribattezza semplicemente col nome del giorno in cui l'ha trovato, Venerdì, imponendogli un'identità e riducendolo al silenzio.<sup>2</sup>

Nel corso del XVIII e del XIX secolo è principalmente l'aspetto del colonialista, dell'*homo faber*, rappresentante di un mondo borghese in ascesa, che viene sfruttato nelle varie riscritture del mito di Robinson. Ma è a partire dal Novecento, in particolare dalla seconda metà del secolo, che la sua immagine si trasforma radicalmente e viene utilizzata per indagare l'aspetto più intimista dell'uomo solo, in fuga dalla civiltà, alla ricerca di una nuova armonia con la natura e con 'l'altro'. Robinson diventa colui che più che scoprire – ormai tutti i luoghi della terra sono già stati scoperti ed esplorati – riscopre l'altro, luogo e/o individuo, e lo osserva con occhi diversi per poi di conseguenza approdare ad una trasformazione anche di sé stesso.

## 2 Il mito di Robinson nelle rappresentazioni letterarie del secondo Novecento

Nel celebre *Vendredi ou le limbes du Pacifique* del 1967, Michel Tournier riscrive l'avventura di Robinson alla luce delle nuove teorie antropologiche di Claude-Lévi Strauss. Come afferma Tournier stesso, il suo romanzo nasce dalla volontà di esprimere «la leçon des sociétés dites primitives et des bons sauvages qui les composent» (1981, p. 386). *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, ambientato esattamente un secolo più tardi rispetto al Robinson di Defoe – non a caso nell'epoca in cui la Francia illuminista, grazie in particolare all'opera di Rousseau, scopriva il mito del *bon sauvage*<sup>3</sup> –, anche se inizialmente sembra ricalcare lo schema del Robinson settecentesco, ben presto si trasforma in una critica alla società occidentale. Ed è così che, Robinson, grazie all'incontro con Venerdì, abbandona la sua

2 Un altro personaggio era diventato, fin dal XVII secolo, il simbolo dell'uomo europeo alla conquista del nuovo mondo: Prospero della *Tempesta* di William Shakespeare, l'occidentale che, approdato su un'isola, incontra e sottomette l'indigeno Calibano, insegnandogli la sua lingua e imponendogli i suoi usi e costumi. Anche il testo di Shakespeare ha nei secoli subito interpretazioni e rivisitazioni, i due personaggi Prospero e Calibano hanno conosciuto cambiamenti e evoluzioni e il loro rapporto si è prestato a diverse letture. Citiamo, in guida di esempio, la riscrittura di Aimé Césaire: *Une tempête* (1969).

3 Nel romanzo di Daniel Defoe Robinson si ritrova sull'isola, in seguito al naufragio della nave, il 30 settembre 1659; nell'opera di Michel Tournier la nave naufraga il 29 settembre 1759.

missione civilizzatrice per scoprire nuovi valori. La sua decisione finale di rimanere sull'isola e di lasciarsi guidare dal buon selvaggio Venerdì ne fa il simbolo del ritorno alla vita elementare, eroe della rivolta contro la società occidentale ordinata, organizzata che è senza dubbio all'origine dell'alienazione dell'uomo moderno.

È indubbio che tutte le opere successive alla riscrittura di Tournier, per lo meno in ambito francofono, non possono non confrontarsi con questa.

Nel 1986 l'autore belga Gaston Compère dà alle stampe *Robinson 86*. Compère sembra voler ridimensionare la figura del selvaggio che in Tournier era stato fin troppo esaltato e mitizzato, e ritornare ad un testo più fedele all'originale di Defoe, riportando al centro, a partire dal titolo, il protagonista, che Tournier aveva sostituito con l'indigeno. Del testo di Tournier rimangono comunque numerosi elementi come la fusione e l'unione fisica con la natura e la ricerca di un rapporto con l'altro che in Tournier è una felice scoperta, mentre in Compère porta a un fallimento, alla constatazione di un'incomunicabilità e a un ritorno del naufrago alla civiltà pur senza una vera e propria riconciliazione nemmeno con quest'ultima (cfr. Pessini 2000, pp. 175-192). Un elemento nuovo nel testo di Compère è la figura dello scrittore Defoe, vero e proprio personaggio inserito all'interno del romanzo, il quale, dopo aver incontrato il naufrago di ritorno dall'isola, si fa raccontare la sua storia e ne fa un romanzo. La versione arrivata al lettore sarebbe quella corretta dal protagonista dell'avventura che ha rivisto alcune parti del manoscritto di Defoe, la cui immaginazione aveva minato la veridicità della storia.

La riflessione sulla creazione letteraria è al centro di un'altra opera pubblicata nello stesso anno di *Robinson 86*, il romanzo *Foe* dello scrittore sudafricano John Maxwell Coetzee. Ricordiamo a questo proposito la tendenza tipica degli scrittori postcoloniali a 'riappropriarsi' dei testi classici del canone occidentale - dopo averli subiti, in quanto imposti dalla cultura del colonizzatore, imitati e rifiutati - e a 'malmenarli', per non dovere «porsi in atteggiamento ossequioso nei confronti dei grandi del passato» (Albertazzi, Vecchi 2001, p. 25).

Coetzee intraprende quest'operazione di riappropriazione del canone dell'Impero attraverso un metaromanzo focalizzato sulla problematica della storia raccontata dal punto di vista del colonizzatore che ha ridotto al silenzio il colonizzato. Cruso, questo è il nome del naufrago, infatti è morto e Venerdì, il suo schiavo, non può parlare perché gli è stata mozzata la lingua; pertanto la narrazione della storia non può che essere delegata a un testimone, una donna, Susan Barton, altro soggetto subalterno in quanto figura femminile. Barton, di ritorno dall'isola, dove ha incontrato Cruso e Venerdì, chiede aiuto allo scrittore Foe che, oltre a essere il nome dello scrittore Daniel Defoe, privato della particella *de*, in inglese significa 'nemico'; Foe è infatti nemico di Venerdì poiché «raccontandone la storia gli cuce addosso le parole del potere» (Albertazzi 2000b, p. 161). Ma la

vera storia di Venerdì «è sepolta dentro di lui, che è muto» (Coetzee 2005, p. 107), di qui la difficoltà, forse l'impossibilità, persino della letteratura, di dar voce a chi non ce l'ha.<sup>4</sup>

Infine, tornando in Francia, citiamo un testo che si può in qualche modo inserire all'interno della tradizione robinsoniana delle avventure di mare e di naufragi: *L'arbre du voyageur* di Bruno Bontempelli, del 1992. Nel romanzo non c'è un Robinson e nemmeno un Venerdì, c'è però una nave immobilizzata a causa della mancanza di vento, al largo di un'isola che non verrà mai raggiunta. La nave si trova in condizione di disfacimento e l'equipaggio versa in uno stato di malessere e prostrazione totale; l'incendio finale sulla nave rappresenta la fine di un'agonia, ma anche di un miraggio, al contrario dello scoppio della caverna di Robinson in Tournier, da cui partiva la rinascita del protagonista a una nuova vita. Poteva quest'opera essere letta come la «metafora della fine di un mito»? «Forse Robinson non ha più voglia di rivivere per l'ennesima volta l'esperienza solitaria sull'isola e di essere manipolato», ipotizzava Carminella Biondi in un saggio dal titolo emblematico «*L'arbre du voyageur*» di Bruno Bontempelli. *La fine del mito?* (Gnocchi, Imbroscio 2000, p. 203).<sup>5</sup>

### 3 *L'empreinte à Crusocé*

Lo scrittore martinicano Patrick Chamoiseau sembra voler smentire quest'ipotesi agli inizi del nuovo secolo con *L'empreinte à Crusocé*. Egli trasforma ancora una volta il personaggio di Robinson, adattandolo alla sua *Weltanschauung*, inserendolo in una dimensione letteraria legata alle tematiche proprie di uno scrittore antillano, nero, discendente da un popolo di schiavi, ma anche alla riflessione contemporanea sulla costruzione e sull'espressione dell'identità. Robinson ha ancora qualcosa da dire? Chi è questo nuovo Robinson e che genere di avventura può vivere ancora senza rischiare di cadere nella ripetitività o sfociare nel banale?

Chamoiseau, da sempre affascinato dal personaggio, conosciuto fin dall'infanzia attraverso le pagine di Defoe e di Tournier, confessa di aver avuto a lungo il desiderio di scrivere prima o poi il suo Robinson:

J'ai toujours su que je ferai, à un moment ou un autre, mon Robinson. Je n'avais jusqu'alors pas trouvé l'approche juste, et je ne savais pas quoi apporter aux livres de Daniel Defoe et Michel Tournier. (Liger, 2012)

4 Per un'analisi più approfondita del tema della delega e della necessità/impossibilità di recuperare la voce del subalterno Venerdì nel romanzo *Foe* di J.M. Coetzee, si rimanda a Corio 2009, pp. 19-40.

5 La riflessione le veniva sollecitata da un dialogo fra personaggio e autore di Valentina Minarelli, riportato nel saggio di cui sopra (Gnocchi, Imbroscio 2000, p. 204).

Il percorso letterario di Patrick Chamoiseau, che copre quasi un trentennio, è inizialmente caratterizzato da un forte *engagement* volto alla valorizzazione della cultura popolare creola e alla rivitalizzazione della sua lingua.<sup>6</sup> Fra la fine degli anni Novanta e gli inizi del Duemila, lo scrittore inizia ad allontanarsi dal progetto 'creolista' per aprirsi, sollecitato dal pensiero di Édouard Glissant, a una sorta di letteratura-mondo e per affrontare nuove problematiche,<sup>7</sup> pur senza rinunciare alla propria specificità culturale, sempre più in relazione con le altre culture. È probabilmente solo in questa seconda fase che egli si sente pronto per riflettere sull'avventura del naufrago solitario, un uomo 'universale' senza un'origine definita, o così pare all'inizio del racconto.

Il suo Robinson infatti ha perduto la memoria e non ricorda né il proprio nome né il paese d'origine, nemmeno come è arrivato sull'isola. Può solo fare ipotesi, tentare di ricostruirsi un'identità, un'origine attraverso tracce offerte dal materiale ritrovato all'interno di una nave abbandonata su uno scoglio, che 'deve' essere la nave con la quale è arrivato sull'isola, anche se appare molto vecchia e sembra giacere là «da mille anni» (cfr. Chamoiseau 2012, p. 29)

L'angoscia provocata dall'assenza di un'origine ci rammenta il destino dello schiavo trasportato con la nave negriera nel Nuovo Mondo, quello che Glissant definisce il «migrante nudo» il quale, spogliato della sua cultura, delle sue tradizioni, dei suoi elementi quotidiani, persino della sua lingua, si è ricostruito un'identità nuova a partire dalle tracce che gli restavano nella memoria (cfr. Glissant 1996, pp. 14-17). Anche lo schiavo protagonista del romanzo *L'esclave vieil homme et le molosse* non ricorda più il suo nome, non ricorda se è nato nella piantagione o se ha conosciuto l'orrore della nave negriera, risponde a un nome *dérisoire* (Chamoiseau 1997b, p. 21) impostogli dal padrone; fuggendo dalla piantagione il vecchio schiavo inizia una corsa che lo porterà alla libertà, al riappropriarsi di una sua identità, a diventare un uomo: «je suis un homme» (p. 124). Ma dall'altra parte, la mancanza di un'origine, di un'identità precisa, ci fa anche apparire Robinson come un uomo postmoderno di tutti i tempi, di tutti i

6 Chamoiseau è co-autore, insieme ad un altro importante scrittore martinicano, Raphaël Confiant e al linguista Jean Bernabé, del celebre manifesto *Éloge de la créolité* (1989).

7 Non potendo in questa sede approfondire il percorso letterario dello scrittore, ci limitiamo a segnalare due monografie: uno studio di Dominique Chancé che individua una data spartiacque tra le due fasi: «Si un seuil peut être tracé dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau, ce serait certainement autour de la double publication en 1997, d'*Écrire en pays dominé* et de *L'esclave vieil homme et le molosse*, qui marquent le passage de la créolité locale de Texaco à la créolisation globale de la *pierre-monde*» (Chancé 2010, p. 271); e il volume *Chamoiseau di Samia Kassab-Charfi* (2012) che vede l'opera *Biblique des derniers gestes* (Chamoiseau 2002) come la prima rappresentativa di questa nuova fase: «On sent s'y poursuivre l'écriture de l'Histoire qui se fait ici très fortement participative, fanonienne, dépassant la Caraïbe pour aborder le Tout-monde» (Kassab Charfi 2012, p. 34).

luoghi, ibrido, degno rappresentante di un *chaos-monde*, per dirla con le parole di Édouard Glissant, in cui tutto si creolizza e si ridefinisce in base a elementi e situazioni imprevedibili. Il naufrago si attribuisce un nome, Robinson Crusocé, inciso su un budriero che si ritrova attorcigliato fra le gambe al suo risveglio sulla spiaggia, e pian piano inizia il suo cammino di rinascita: «je naquis de nouveau» (Chamoiseau 2012, p. 19).

Ma come avviene questa rinascita? Da dove inizia e dove porta? Il titolo del racconto pone al centro l'oggetto grazie al quale si dipanerà il percorso esistenziale del naufrago: *l'empreinte*. Tutto il racconto ruota infatti attorno alle sue reazioni e riflessioni di fronte alla scoperta di un'orma sulla spiaggia: paura, spavento, caccia all'uomo, desiderio di incontrarlo e di mettersi in relazione con lui, ricerca.

Un'impronta che non è solo 'de Crusocé', ben presto infatti egli scoprirà che si tratta della sua stessa impronta, ma 'à Crusocé': essa gli appartiene anche in quanto elemento fondamentale senza il quale egli non può essere, non può vivere la sua avventura. L'impronta è sinonimo di un'alterità necessaria per poter costruire la propria identità.<sup>8</sup> Nel suo penultimo romanzo, *Les neuf consciences du Malfini*, molto vicino a *L'empreinte à Crusocé* sia per la tematica affrontata, che per la struttura del testo (suddivisione in tre capitoli della vicenda e una quarta parte dedicata alle riflessioni dell'autore sulla scrittura), un uccello rapace, magnifico, forte e dominatore, intraprende un percorso simile a quello di Robinson grazie all'incontro con un altro volatile apparentemente insignificante, ridicolo: un piccolo colibrì. Seguendolo attraverso il bosco e oltre, ne è sempre più affascinato e, in mezzo a un'incredibile varietà di esseri viventi, riscopre sé stesso: «dans le vertige de cette étrangété même je me redécouvrais moi-même» (Chamoiseau 2009, p. 107).

L'avventura 'interiore' di Robinson si articola lungo il racconto suddividendosi in tre momenti ben distinti, ognuno rappresentativo di una precisa fase.

Nella prima parte intitolata «L'idiot», Robinson appare come un uomo ingenuo che, ritrovatosi sulla spiaggia di un'isola dimenticata, accumula oggetti, grazie ai quali ricostruisce abitudini e rituali; redige un codice penale, un codice civile, una costituzione, un codice di commercio. È un uomo onnipotente, il signore dell'isola, «un fondateur de civilisation» (Chamoiseau 2012, p. 22).

Al tormento di non avere una storia si aggiunge quello di essersi ritrovato in un'isola deserta, sconosciuta, descritta di volta in volta come «ennemie», «maudite», «carcérale», «prison», «cachot», termine quest'ultimo

<sup>8</sup> Come si legge alla voce «Identità» nel già citato *Abbecedario postcoloniale*: «soprattutto qualora intesa nell'accezione postcoloniale, l'identità è concetto strettamente correlato a quello di alterità (e di differenza) vincolato ad esso da un'ineludibile relazione di coppia dove la questione dell'Altro appare come costitutiva dell'identità stessa» (Fratta 2001, p. 46).

che evoca un luogo terribile, dove venivano rinchiusi gli schiavi ribelli.<sup>9</sup> Anche il cielo e il mare sono ostili e appaiono come il coperchio e il muro di una prigione (cfr. p. 30).

Per sopravvivere alla sofferenza, il naufrago reinventa la sua storia che scrive su pagine cancellate di vecchi registri trovati sulla nave operando una vera e propria riscrittura del palinsesto: «des livres déjà écrits par d'autres mais que je n'avais qu'à réécrire, à désécrire» (p. 33). L'esercizio della scrittura, che egli pratica anche in ogni angolo dell'isola tracciando parole, frasi, versi, nominando luoghi e elementi, così come l'uso della parola orale, benché apparentemente inutili nella solitudine, gli servono per conservare una certa umanità. Già in *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, l'attività di scrittura permetteva a Robinson di non sprofondare nella bestialità, aveva la funzione di farlo meditare sulla propria esperienza e non di scandire il tempo come avveniva per il Robinson di Defoe (cfr. Gauvin 1999, p. 89). Chamoiseau, al contrario di Tournier, sceglie di non inserire nel testo un *log-book* alternato alla narrazione e di affidare al protagonista un unico racconto principale in prima persona: lo svolgersi degli eventi è infatti qui più che mai parte integrante della riflessione filosofica.

Ed ecco che, dopo vent'anni di permanenza, quando aveva cominciato a non scrutare più il mare in cerca di una nave che lo venisse a salvare, dopo aver esplorato l'isola, aver denominato luoghi e elementi, essersi costruito una caverna fortificata e soprattutto dopo aver abbandonato da lungo tempo l'idea della presenza di una qualsiasi forma d'umanità, qualcosa di inaspettato sconvolge l'equilibrio di Robinson: la scoperta di un'impronta d'uomo sulla spiaggia.

Così come per il *Malfini* il modo di guardare il piccolo volatile si trasforma nel corso del tempo, evolvendosi da disprezzo in curiosità e infine in ammirazione, anche in Robinson si succedono una serie di reazioni nei confronti dell'Altro, la prima delle quali è la paura che lo costringe a mettersi sulla difensiva: rinforzo delle fortificazioni intorno alla caverna, costruzione di armi di difesa, ripristino del 'Ministero della guerra' da tempo caduto in disuso, vigile attesa. Ben presto la 'guerra immobile' diventa più aggressiva e si fa strada il desiderio di catturare il selvaggio, perché tale deve essere sicuramente («ça ne pouvait pas être des gens civilisés» Chamoiseau 2012, p. 45).

L'isola comincia in qualche modo a essere percepita come meno ostile al naufrago proprio perché qualcun altro minaccia di possederla al posto suo e una nuova esplorazione alla ricerca dell'intruso, la fa apparire diversa, meravigliosa, piena di profumi, colori, luci. È proprio lui, l'intruso, che lo sta portando a vedere l'isola con uno sguardo nuovo e, cercando di imma-

9 Ricordiamo che il termine *cachot* appare nel titolo di un altro romanzo di Chamoiseau al quale si farà riferimento più oltre, *Un dimanche au cachot* (Chamoiseau 2007).

ginarlo, Robinson ricomincia a pensare all'umanità che aveva da tempo dimenticato. La prima parte dell'avventura di Robinson si conclude con la consapevolezza della necessità di entrare in relazione con colui che non è più un intruso, ma un altro: «je n'étais rien sans lui» (p. 71).

Nella seconda parte del racconto, intitolata «La petite personne», Robinson è costretto ad ammettere di non essere il padrone dell'isola, («je n'étais au centre de rien», p. 112), di non essere riuscito ad addomesticarla, anzi essa gli appare più che mai immensa. Quello che prima era il suo impero, ma anche la sua prigionia, diventa un luogo bellissimo in cui perdersi («j'allais même jusqu'à devenir l'île», p. 113) e in cui vivere diversamente; egli cambierà il suo modo di cacciare: le trappole sostituiranno le armi; la nave, reperto prima necessario per ricreare quel mondo civilizzato e strutturato ormai lontano, si inabissierà definitivamente; infine un devastante terremoto, evento naturale e imprevedibile per eccellenza, sconvolgerà l'isola trasformandone radicalmente l'aspetto fino a renderla ai suoi occhi quasi irriconoscibile.<sup>10</sup>

L'idea della presenza di un altro sull'isola costringe Robinson a riguardare sé stesso, a ritrovare quell'umanità che si stava perdendo nei lunghi anni di solitudine; si lava, su rasa, si taglia le unghie, rimodula il suono della sua voce. Ad un certo punto egli crede di scorgere una presenza umana, ma non è altro che un caprone; l'incontro tanto desiderato non avverrà mai, ma quel che interessa all'autore non è tanto il contatto fra due esseri umani e la sua dinamica, quanto la preparazione ad esso. Non solo la relazione tra due individui può sortire i suoi effetti positivi, ma addirittura il solo pensarla, il predisporre a essa.

L'impronta è uno choc e, in quanto detonatore di un'incredibile rivoluzione spirituale, va contemplata, sacralizzata e va protetta con una solida fortificazione di pietre e sabbia per impedire alla marea di cancellarla o deturparla. Ben presto un altro choc attende Robinson, quello della scoperta che l'orma è la sua, ma ormai il percorso interiore dell'uomo è iniziato e non può che proseguire: forse l'alterità, tanto importante e necessaria, può trovarsi anche dentro di sé.<sup>11</sup>

Ed è così che Robinson si inventa un alter ego fittizio con cui dialogare e confrontarsi, chiamato *Dimanche*. La domenica è il giorno di riposo, in cui ci si ritrova di fronte a sé stessi in solitudine, in cui si possono 'costruire e abitare' ego fittizi ed esplorare il mondo attraverso l'immaginazione come

10 La «petite personne» è già presente nel romanzo *Un dimanche au cachot* in cui Chamoiseau ricorda che «Glissant a longtemps parlé de cette nécessité que nous impose l'inextricable du monde, cette manière de vivre à l'émerveille comme le ferait une Ti-moune, une petite personne...» (2007, p. 322).

11 Come già aveva notato Dominique Chancé in opere precedenti a questa: «Enfin l'altérité a tendance à s'intérioriser dans les dernières œuvres, l'autre n'étant de plus en plus souvent qu'une facette du moi» (2010, p. 249).



fa lo scrittore-educatore che, all'inizio del romanzo *Un dimanche au cachot* in una domenica piovosa, afferma di «esplosione di scrittura».<sup>12</sup>

La domenica è inoltre il momento privilegiato per dedicarsi alla lettura, non della Bibbia, ma di un piccolo prezioso libro rilegato in pelle nera e di un altro testo rinvenuti sul relitto della nave, gli unici i cui caratteri sono rimasti leggibili, almeno in parte. Le opere contengono frammenti, frasi sparse, versi oscuri, formule enigmatiche, paragrafi 'opachi', «che non raccontano niente» (p. 170) di due filosofi dell'antica Grecia vissuti fra il VI e il V secolo a. C., Parmenide e Eraclito. Il primo è considerato il filosofo del razionale per cui «tutto è e nulla diviene»; l'altro, il filosofo del divenire, del tutto scorre (*panta rei*). Eraclito in particolare è già stato citato da Chamoiseau come uno degli autori che hanno contribuito alla sua formazione, all'interno della sua *sentimenthèque*, neologismo coniato per indicare una 'biblioteca dei sentimenti' lasciati da tutte le letture fin dall'infanzia, riunite nell'opera *Écrire en pays dominé*,<sup>13</sup> sorta di autobiografia intellettuale (della *sentimenthèque* fanno parte numerosi autori classici e contemporanei fra i quali anche Defoe e Tournier).<sup>14</sup>

La lettura dei due pensatori contribuirà fortemente all'evoluzione spirituale del personaggio e proseguirà fino alla fine del suo percorso: dapprima oscure e incomprensibili, le frasi diventeranno messaggi fondamentali che non devono essere sempre necessariamente decrittati, spiegati:

L'idiote que j'étais l'avait [le livre] souvent empoigné avec l'idée de le «comprendre», de déchiffrer mot après mot les fragments qui parsemaient les pages délavées; le petit livre avait toujours résisté à ses «explications». ( p. 176)

Quello stesso atteggiamento volto a voler comprendere tutto, a dominare, che fin dall'inizio della sua permanenza sull'isola egli aveva dimostrato anche nei confronti dell'ambiente circostante, viene definitivamente abbandonato, sostituito da una pura contemplazione nell'ultima parte del

12 «Je suis explosé d'écriture. En mots et en images. Chaque mot: un univers à inventer. Chaque image: un pays à trouver sans territoire et sans frontières» (Chamoiseau 2007, p. 25). Lo stesso termine «explosé» viene utilizzato per descrivere lo stato d'animo di Robinson di fronte all'orma: «J'étais explosé de la manière la plus simple et la plus littérale» (Chamoiseau 2012, p. 99).

13 Dal pensiero di Eraclito ritroviamo 'due sentimenti' che si riferiscono alla sua dottrina dei contrari interdipendenti fra loro tendenti a un'armonia e a un'unità in cui tutto diviene, nulla è (cfr. Chamoiseau 1997a, p. 115 e p. 246).

14 Frammenti dei due filosofi sono anche presenti nell'antologia *La terre, le feu, l'eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-Monde* di Édouard Glissant, riconducibili al concetto di *Tout-monde* inteso nella sua totalità, come l'Essere di Parmenide, ma fondato sulla relazione fra diversi in continuo divenire, come la natura di Eraclito (cfr. Glissant 2010, p. 68 e p. 163).

racconto quando, all'indomani del terremoto, Robinson si ritrova «dans un autre commencement» (p. 193) e da *petite personne* si evolve in *artiste*, diventa colui che contempla, che si lascia ispirare e non vuole più costruire, organizzare, gestire, attività da attribuire piuttosto all'*artisan*, all'*homo faber*. Smette di addomesticare gli animali, non coltiva più, si immerge in una natura florida e libera in cui tutti gli elementi nella loro diversità compongono un'unità armonica, come suggerito dal pensiero di Eraclito; si predispone a una relazione aperta, 'opaca',<sup>15</sup> che non cerca spiegazioni. Il passaggio da una natura ostile, temuta, a una fusione con essa in un atteggiamento di contemplazione, qui più complesso e meno convulso, ci ricorda la fuga del vecchio schiavo dalla piantagione attraverso il *morne* inseguito dal molosso; egli alla fine della corsa forsennata poteva dire:

Je pus lever les yeux et voir ces arbres qui m'avaient paru si effrayants dans leurs grands-robes nocturnes. Je pus les contempler enfin. (Chamoiseau 1997b, p. 82)

Un diario di bordo del capitano della nave si inserisce all'inizio di ciascuna delle tre parti e a conclusione del lungo monologo del naufrago, ed è nel finale il luogo in cui svelare la vera identità di Robinson e raccontarne l'epilogo. Non solo serve all'autore come cornice per assicurare la verosimiglianza del racconto come nella miglior tradizione del romanzo realista, ma anche per proseguire una sua tipica tendenza alla metascrittura rintracciabile fin dai suoi primi romanzi come *Texaco* (Chamoiseau 1992) in cui l'autore/narratore raccoglie, riordina, trascrive, salvandola dall'oblio, la parola di Marie Sophie Laborieux, 'informatrice', depositaria di un enorme e prezioso patrimonio orale: la storia del popolo antillese. Il capitano della nave è una sorta di *marqueur de parole* che ha trascritto l'esperienza riferitagli cercando di rispettare il flusso dell'oralità, ma anche quello della riflessione filosofica, attraverso lunghe frasi, l'uso del punto e virgola e l'assenza di lettere maiuscole tranne che per la parola *Autre*. Così egli descrive nel diario il modo di raccontare del naufrago:

Il parlait sans reprendre son souffle, enchaînait les phrases et les épisodes, avançait en spirales, comme on en trouve dans la rhétorique coutumière des griots dans les villages de la Négritie. (Chamoiseau 2012, p. 226)

Al capitano, il cui nome è Robinson Crusoe, spetterà poco tempo dopo la stessa sorte del povero naufrago (che era stato un giovane mozzo di origine

15 Di opacità nella relazione ha parlato a lungo Glissant reclamando il diritto ad essa ovvero alla relazione fra diverse culture mantenendo ognuna la propria specificità e accettando anche di non comprendersi completamente (cfr. Glissant 1990, pp. 203-209).

africana sulla sua nave ed era stato abbandonato nell'isola molti anni prima, dopo aver vissuto l'orrore della *cale* insieme agli schiavi deportati ed essersi ribellato). Anch'egli si ritroverà, unico superstite di un naufragio, su un'isola deserta. I destini dei due personaggi si sono inesorabilmente incrociati così come si sono incrociati nella storia i destini del dominatore e del dominato, dello schiavista e dello schiavo. L'epilogo del povero mozzo, come quello del vecchio schiavo *marron*, è quello di un uomo che, dopo aver conosciuto il dramma della schiavitù, reagisce, fugge e va incontro alla morte, ma è un uomo libero, «un homme de connaissance» (p. 226).

Quarta ed ultima parte del romanzo, «L'atelier de l'empreinte. Chutes et notes», riporta frasi, pensieri, citazioni, frammenti come per voler mettere a disposizione del lettore anche la fase di solito a lui inaccessibile di un romanzo: la riflessione sull'elaborazione della scrittura, sulla sua forma e sulla sua funzione.

Partendo dalle sue considerazioni sui due principali Robinson che lo hanno preceduto, quello di Defoe e quello di Tournier, lo scrittore svela gli aspetti che più lo hanno affascinato e in quali «interstizi» si è collocato fra i due, quale tendenza ha deciso di perseguire: il Robinson che si umanizza di Tournier piuttosto che il Robinson che civilizza di Defoe (cfr. p. 237). Egli precisa inoltre le ragioni delle sue scelte stilistiche come quella dell'uso del punto e virgola, *passer d'énergie* (p. 240). Ritorna sul pensiero dei due filosofi dell'antica Grecia Parmenide e Eraclito i quali hanno preso il posto della Bibbia nelle letture del suo Robinson e indica le motivazioni che lo hanno portato a tale sostituzione. Come spesso ama fare nei suoi testi sia narrativi che saggistici, cita gli autori con i quali da sempre intrattiene un dialogo e che lo hanno fortemente influenzato nel suo percorso letterario come Édouard Glissant, Aimé Césaire e William Faulkner; ricorda Saint-John Perse e Derek Walkott anch'essi ispiratisi a Robinson.<sup>16</sup> Riprende i concetti chiave intorno ai quali ruota il testo, ad esempio quello della solitudine che apre alla relazione o quello dell'incontro con l'altro concepito come impensabile che può avvenire solo rinunciando alle proprie certezze, ma che solo può far scoprire e permettere di «frequentare» la bellezza; a riprova della sua centralità nel racconto, la parola *rencontre* è l'ultima pronunciata da Robinson:

Au bout des vingt-cinq ans de cette immobile aventure je fermis avec vous la boucle ultime d'une immense rencontre... (p. 221)

Questa sorta di appendice scritta attraverso citazioni sparse, quasi appunti, è soprattutto un modo per condividere con il lettore la sua continua ricerca e la sperimentazione letteraria. L'intranquillità che aveva riguar-

16 Citiamo in particolare S.-J. Perse. *Images à Crusoe* (1909); D. Walkott. *Pantomime* (1978).

dato fin dagli inizi del suo percorso artistico principalmente la «pratique langagière»,<sup>17</sup> portando lo scrittore a ricercare un linguaggio che colmasse la frattura fra scrittura e oralità, fra lingua francese e creolo, ora si riferisce piuttosto alla ricerca di una nuova forma di scrittura che non racconti ma che rifletta, in cui i generi non solo si perturbano, ma si mescolano sempre più.<sup>18</sup> Già nel 2005, all'indomani della pubblicazione di *À bout d'enfance*, ultimo volume della trilogia «Une enfance créole», in cui si notava l'impiego di un francese più 'metropolitano' e meno 'creolizzato' rispetto ai primi due, egli aveva spiegato che il processo di creolizzazione della lingua poteva avvenire non necessariamente in superficie, ma «plus sur une manière de structurer la phrase, de construire le langage, d'aborder la vision des choses» (Lebrun 2005).

La ricerca di una nuova forma di scrittura si accompagna necessariamente a quella di una sua diversa funzione. Il romanzo *Un dimanche au cachot*, 'pastiche' di stili che vanno dal racconto alla meditazione filosofica e letteraria, è anche un metaromanzo in cui due racconti paralleli, diremmo uno funzionale all'altro, si intersecano e alla fine lo scrittore/educatore in un dialogo immaginario col lettore discute sulla forma e sul significato della sua narrazione concludendo che «raconter c'est aimer. [...] Raconter c'est éclairer» (Chamoiseau 2007, p. 331); egli infatti, raccontando alla bambina che si era rifugiata in un *cachot*, la storia della schiava *Oubliée*, l'ha condotta verso la conoscenza, le ha fatto attraversare «une sorte d'impossible» (p. 331) che le ha permesso di rinascere, di fuggire dalla sua angoscia. Il rapace, protagonista del romanzo *Les neuf consciences du Malfini*, all'inizio del testo incontra il narratore al quale racconta la sua bizzarra e straordinaria esperienza confessando che il suo desiderio «n'est pas de raconter, ni de témoigner, mais de considérer» (Chamoiseau 2009, p. 18).

Per Chamoiseau dunque la funzione della letteratura non è più quella di «raconter des histoires», ma quella di «essayer d'opérer des saisies de perceptions, des explorations de situations existentielles, qui nous confrontent à l'indicible, à l'incertain, à l'obscur» (Liger 2012); ed è ciò che il naufrago vuole trasmettere a coloro che lo ascoltano:

17 La studiosa introduce la definizione «littérature de l'intranquillité» che attribuisce agli scrittori francofoni in quanto accomunati da un rapporto problematico con la scrittura («une pratique langagière de l'écrivain francophone qui est fondamentalement une pratique du soupçon» Gauvin 1997, p. 10).

18 La tendenza alla contaminazione dei generi, in particolare del romanzo che si presta particolarmente considerata la sua duttilità, è tipica della scrittura postcoloniale tanto che come afferma Silvia Albertazzi «di fronte alla narrativa postcoloniale non ha più senso parlare del genere 'romanzo': il romanzo riunisce in sé tutti i generi, o meglio, tutti i generi si confondono in esso» (Albertazzi 2000a, p. 111).

D'ailleurs il ne racontait pas, disait-il, il essayait plutôt devant nous, avec nous, de saisir ce qu'il avait vécu et qu'il était devenu. (Chamoiseau 2012, p. 226)

## Bibliografia

- Albertazzi, Silvia (2000a). *Lo sguardo dell'altro: Le letterature postcoloniali*. Roma: Carocci.
- Albertazzi, Silvia (2000b). «Robinson Crusoe nell'opera di Coetzee». In: Gnocchi, Maria Chiara; Imbroscio, Carmelina (a cura di), *Robinson dall'avventura al mito: Robinsonnades e altri generi affini*. Bologna: CLUEB, p. 161.
- Albertazzi, Silvia; Vecchi, Roberto (a cura di) (2001). *Abbecedario postcoloniale I*. Macerata: Quodlibet.
- Bernabe, Jean; Chamoiseau, Patrick; Confiant, Raphael (1989). *Eloge de la creolite*. Paris: Gallimard.
- Bontempelli, Bruno (1992). *L'arbre du voyageur*. Paris: Grasset.
- Brosse, Monique (1993). *Le mythe de Robinson*. Paris: Lettres modernes.
- Chamoiseau, Patrick (1992). *Texaco*. Paris: Gallimard.
- Chamoiseau, Patrick (1997a). *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard.
- Chamoiseau, Patrick (1997b). *L'esclave vieil homme et le molosse*. Paris: Gallimard.
- Chamoiseau, Patrick (2002). *Biblique des derniers gestes*. Paris: Gallimard.
- Chamoiseau, Patrick (2005). *À bout d'enfance*. Paris: Gallimard.
- Chamoiseau, Patrick (2007). *Un dimanche au cachot*. Paris: Gallimard. Folio.
- Chamoiseau, Patrick (2009). *Les neuf consciences du Malfini*. Paris: Gallimard.
- Chamoiseau, Patrick (2012). *L'empreinte à Crusocé*. Paris: Gallimard.
- Chancé, Dominique (2010). *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*. Paris: Champion.
- Coetzee, John-Maxwell (2005). *Foe*. Trad. di Franca Cavagnoli. Torino: Einaudi. Trad. di: *Foe*, London: Penguin Books, 1986.
- Compère, Gaston (1986). *Robinson 86*. Paris: Belfond.
- Corio, Alessandro (2009). «La lingua mozzata di Venerdi: o della lavagna trattenuta». In: «*Du cri à la parole*»: *subalternità, comunità e scrittura nelle letterature francofone dei Caraibi* [tesi di dottorato] [online]. Bologna, pp. 19-40. Disponibile all'indirizzo [http://amsdottorato.unibo.it/1455/1/corio\\_alessandro\\_tesi.pdf](http://amsdottorato.unibo.it/1455/1/corio_alessandro_tesi.pdf) (2014-07-14).
- Engélibert, Jean-Paul (1997). *La postérité de Robinson Crusocé: Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*. Genève: Droz.

- Frattra, Carla (2001). «Identità». Albertazzi, Silvia; Vecchi, Roberto (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I*. Macerata: Quodlibet, p. 46.
- Gauvin, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris: Karthala.
- Gauvin, Lise (1999). «La bibliothèque des Robinsons». En: Gauvin, Lise; Dubois, Jacques (éds.), *Robinson la robinsonnade et le monde des chose. Études françaises*, 35 (1), pp. 79-93.
- Glissant, Édouard (1990). *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Glissant, Édouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- Glissant, Édouard (2010). *La terre: le feu, l'eau et les vents*. Paris: Galaade.
- Gnocchi, Maria Chiara; Imbroscio, Carmelina (a cura di) (2000). *Robinson dall'avventura al mito: Robinsonnades e altri generi affini*. Bologna: CLUEB.
- Kassab-Charfi, Samia (2012). *Chamoiseau*. Paris: Gallimard.
- Lebrun, Jean-Claude (2005). «Chamoiseau: La venue de l'écrivain à la "totalité-monde"» [online]. *L'Humanité*. Disponible all'indirizzo <http://www.humanite.fr/node/298463> (2013-07-08).
- Liger, Jean-Baptiste (2012). «L'objet de la littérature n'est plus de raconter des histoires» [online]. *L'Express-Culture*. Disponible all'indirizzo [http://www.lexpress.fr/culture/livre/patrick-chamoiseau-l-objet-de-la-litterature-n-est-plus-de-raconter-des-histoires\\_1089728.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/patrick-chamoiseau-l-objet-de-la-litterature-n-est-plus-de-raconter-des-histoires_1089728.html) (2013-09-15).
- Pessini, Elena (2000). «Robinson 86» de Gaston Compère ou il n'y a pas de Robinson heureux. In: Gnocchi, Maria Chiara; Imbroscio, Carmelina (a cura di), *Robinson dall'avventura al mito: Robinsonnades e altri generi affini*. Bologna: CLUEB, pp. 175-192.
- Tournier, Michel (1967). *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard.
- Tournier, Michel (1981). *Le vol du vampire*. Paris: Mercure de France.

# La soggettività postcoloniale

## Riflessioni a partire da Suheir Hammad, Nathalie Handal e Mohja Kahf

Marta Cariello

(Seconda Università degli Studi di Napoli, Italia)

**Abstract** This essay reflects on postcolonial literature and the theme of subjectivity, looking at the ‘subjective voice’ in postcolonial cultural production as increasingly relevant in the theoretical articulation of the action of ‘speaking/writing back’. While the postcolonial partakes in a fundamental way in the shattering of the humanistic, unitary subject, it also problematizes current theoretical investigations on subjectivity, in particular in light of the current metanarrative amplification of the authorial self as (re)producible through new media and social networks. The reflection is articulated through the concept of performativity and of postcolonial subjectivity in the poetry of Palestinian-American authors Suheir Hammad and Nathalie Handal, and of Syrian-American author Mohja Kahf.

**Sommario** 1 Postcoloniale, inquietudine e performatività. – 2 Performare la distanza, una questione di geografia corporea. – 3 Soggettività temporanee.

**Keywords** Subjectivity. Postcolonial Literature. Arab Anglophone Poetry.

### 1 Postcoloniale, inquietudine e performatività

Questo saggio propone una riflessione in merito alla letteratura postcoloniale e al tema della soggettività. Il punto di partenza è, come si può facilmente intuire, la soggettività nella sua articolazione post-strutturalista che forma e informa la disseminazione, plurima e mobile, del postcoloniale (e viceversa, le formulazioni del post-strutturalismo arrivano non certo accidentalmente nel momento in cui l’egemonia occidentale vacilla sotto i colpi delle lotte anticoloniali). Tuttavia, appare particolarmente interessante problematizzare la ‘voce soggettiva’ nella produzione culturale postcoloniale, chiamata sempre più spesso a preponderare in un gioco che sembrerebbe, almeno in apparenza, resuscitare l’autore messo a (eterno) riposo da Barthes e dalle deflagrazioni apportate dai diversi ‘post-’ della condizione contemporanea (cfr. Hiddleston 2010; Barthes 1968).

Nel vocabolario critico normalmente usato, per esempio, per leggere la letteratura postcoloniale, ricorre con costanza la tematica della ‘presa di parola’, l’aver voce, l’affermazione della soggettività, l’azione del ‘writing

back': sembrerebbe appunto irrompere di nuovo, forse in modo sorprendente, un soggetto ancora una volta imprescindibile. Eppure, allo stesso tempo, come già sottolineato, il postcoloniale partecipa in modo nodale alla fine del soggetto unitario umanistico, insieme, evidentemente, al post-strutturalismo, al postmodernismo, al decostruzionismo.

Partendo da questa riflessione preliminare, è utile coniugare il rapporto in un certo senso ambiguo tra postcoloniale e soggettività con una categoria ugualmente connessa al postcoloniale, e proficuamente multistratificata ovvero quella di 'performance', o 'performatività'. Risuona in questo senso la nozione elaborata da C.L.R. James, di 'performatività critica postcoloniale', con riferimento alle pratiche artistiche e teatrali (o per James, anche, sportive) attraverso cui si performa criticamente il corpo nero e le condizioni politiche e sociali che normalmente lo producono all'interno di discorsi egemonici (colonialisti) (cfr. James 1963). È fondamentale, in tal senso, la successiva definizione di Judith Butler dei termini 'performance' e 'performatività', formulata a partire dagli 'atti performativi' che producono, nella ripetizione, il nostro senso di soggettività (cfr. Butler 1990, 1997). Tuttavia è in Homi Bhabha che si trova l'emergere del performativo come ripetizione (o 'imitazione' [*mimicry*]) dell'apparato identitario occidentale da parte del soggetto coloniale, che trasforma e disperde, nel processo performativo, tali paradigmi identitari egemonici. In questo senso, Bhabha afferma che «[i] termini del coinvolgimento culturale, sia conflittuale che collaborativo, sono creati in modo performativo» (1994, p. 13). Proprio in questa iterabilità dell'«atto culturale», che precede sempre qualsiasi origine, Bhabha rileva quanto il soggetto mobile e ibrido del postmoderno sia preceduto nella sua 'origine' dalla 'sempre già esistente' (in senso derridiano) possibilità della ripetizione/imitazione, sostanziata senza dubbio al principio stesso dell'atto coloniale.

In quest'ottica, il gesto performativo postcoloniale, che può essere di natura testuale, o più specificamente letteraria, oppure di matrice corporea, visuale, deliberatamente artistica o politicamente militante, o anche essere un atto iscritto dentro una pratica collettiva di una sottocultura o controcoltura, va letto nella sua produzione di soggettività, che interroga se stessa ma resta allo stesso tempo, in un'ottica althusseriana, 'interpellata' dai discorsi egemonici. La risposta a questa interpellazione è una presenza forte e irrinunciabile del soggetto parlante, che di fatto risponde allo stesso tempo alla necessità vitale di agentività e alle richieste/proiezioni/interpellazioni dei sistemi economici e di potere entro i quali agisce. Si tratta di quella che Simon Featherstone chiama la «materia inquieta» che alberga dentro gli studi postcoloniali, che impone di prestare costante attenzione alla possibilità che performance potenzialmente radicali e sovversive possano diventare allo stesso tempo complici delle stesse dinamiche che intendono contestare (cfr. Featherstone 2005).



Ancora, va registrato che la voce soggettiva e agente della scrittrice, dello scrittore o in generale dell'artista postcoloniale si fa sempre più 'reiteratamente performata' nell'amplificazione metanarrativa del sé (ri) producibile attraverso i nuovi media e i social network, dove autrici e autori costruiscono personalità pubbliche sempre meno scindibili dalle loro opere (cfr. Guarracino 2013, 2014; Ponzanesi 2014).

Un esempio di performatività (fortemente consapevole) della soggettività postcoloniale arriva dalla poesia di Suheir Hammad, palestinese-americana, che utilizza la 'spoken-word poetry' per diffondere la sua poesia in pubblico incrociando tale dimensione più 'tradizionale' con la condivisione orizzontale in rete delle sue stesse performance.<sup>1</sup> In particolare, nella sua poesia «Daddy's Song», Hammad performa un'identità (e una soggettività) fluida e multipla, e, al contempo, forte e affermativa. Il testo della poesia racconta della genealogia di Hammad: una genealogia che, attraverso suo padre, si articola dentro la linea identitaria palestinese e, allo stesso tempo, s'intreccia con la dimensione Black-American della Brooklyn in cui Hammad è cresciuta e tuttora vive. Si tratta di una linea genealogica in cui le temporalità si comprimono e si dilatano in una riscrittura delle identità palestinese, americana e Black. La performance, come altre di Hammad, è disponibile online e accessibile a tutti (sulla piattaforma Youtube, in questo caso) e si produce nel crocevia tra voce, corporeità e testo.<sup>2</sup> Quest'ultimo costituisce una componente forte e incisiva di per sé, autonoma e allo stesso tempo complementare dell'atto corporeo-performativo:

daddy's song

you always loved classics said  
 new music was shit just  
 like comedians couldn't make jokes  
 without getting nasty no more  
 singers couldn't sing

in your day there was sinatra presley  
 (you hated him wouldn't let us watch his flicks)  
 and some cat named cooke

1 Hammad nasce in Giordania da genitori palestinesi e si trasferisce negli Stati Uniti da bambina. Ha preso parte alla HBO Def Jam Poetry, come performer di *spoken word poetry*. Ha pubblicato diverse raccolte di poesie, tra cui: *ZaatarDiva* (2005); *Breaking Poems* (2008). *ZaatarDiva* include un CD di poesie recitate da Hammad, tra cui anche *Daddy's Song*, con una conversazione dell'autrice con suo padre.

2 Disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=LeMh0BSVShI> (2015-04-19).

all the time  
 sam cooke can sing sam cooke sang real  
 songs simple and good

i was in high school  
 the first time i heard your mix  
 tape of cooke classics and  
 i fell in love with his voice smooth smooth

and i fell in love  
 with the daddy i thought all  
 this time talking about  
 some sinatra presley like guy  
 not this sweet sweet music

i was in college when we rented  
 malcolm's life on video and  
 the one good thing spike lee ever  
 did was play that song your  
 song as malcolm i mean denzel  
 was getting ready to die  
 you cried in your easy boy reclining  
 your head to better listen that was you  
 daddy born by a river  
 in a little tent and i swear  
 you been running  
 running ever since

that's my song too daddy  
 and one day i'm gonna sing it  
 for you in a poem  
 (Hammad 2005, pp. 28-29)

Proprio in virtù della ormai imprescindibile componente metapersonale e metanarrativa dei social network e di internet nella costruzione e produzione culturale, la lettura del testo in questo caso non può essere separata dalla performance, accessibile gratuitamente in rete e parte fondamentale del discreto seguito di Hammad. La performance ci restituisce il primo dato fondamentale ovvero che Suheir Hammad è lì con il suo corpo, con la sua materia, i suoi movimenti, la sua voce, la sua specifica parlata. Hammad, infatti, parla incorporando una serie di elementi tipicamente associati con la Blackness, con la cultura africano-americana; racconta di 'classici americani' (Elvis, Sinatra), racconta una storia, in effetti, tutta 'americana', compresi i riferimenti a Malcolm X, Spike Lee e Sam Cooke.

Poi, però, nella performance diffusa su Youtube, nell'ultima strofa, chiama suo padre «baba», e diventa araba, o meglio, diventa tutte queste cose insieme.<sup>3</sup>

Si potrebbe leggere il testo/performance di Hammad come 'semplicemente' la costruzione di un'identità mobile, multipla, non monolitica. Tuttavia va sottolineato che si intende qui per identità quel processo definito con più complessità da Stuart Hall come «identificazione» ovvero il processo continuo di costruzione del proprio 'senso di sé' (cfr. Hall 1996). Poiché, ancora, tale costruzione non è mai isolata dai rapporti di potere sociali, economici e politici, la formazione della soggettività all'interno di questa rete di rapporti si sovrappone e in parte coincide con il processo identitario, portando dentro alla dinamica di costruzione del sé il potere e le sue articolazioni individuali e collettive.

Come ci si può dunque relazionare al testo di Hammad e ad altre scritture/performance delle identità e soggettività postcoloniali alla luce della disgregazione del soggetto, sapendo che essi intessono un gioco di rimandi con l'esigenza multidirezionale di soggettività forti e definite? Si tratta di una domanda che, in un certo senso, si deve rivolgere 'al linguaggio': (come) si può o si deve 'nominare' il soggetto? Si potrebbe rispondere: attraverso il nome che quel soggetto stesso si dà. Ma si tratterebbe sempre di prendere la 'sua' parola: un atto che non è mai scevro dalle dinamiche di potere. Emerge qui un altro aspetto di quella che Featherstone (2005) chiama «la condizione inquieta degli studi postcoloniali».<sup>4</sup> Non perché si debba restare fermi nell'impasse del non concedersi il permesso di parlare dell'altro (Assia Djebar ci ha insegnato, già da lungo tempo, a parlare dappresso), ma perché la soggettività postcoloniale reclama la sua presenza in modo certo non unitario, sicuramente disseminato, ma altrettanto reale, non trasparente o annullato come nell'auspicio di Barthes. Le autrici, gli autori, le artiste e gli artisti postcoloniali performano identità continue, ancorate alle geografie (disperse) degli esili, riscritte in genealogie obliate dalla Storia, ma comunque identità che di fatto continuamente si dichiarano, autrici e autori tutt'altro che morti, precisamente nel rifiuto di soccombere alla scrittura coloniale della Storia. E dunque, se il soggetto unitario occidentale è scomparso o esploso, bisogna forse ricordarsi che lo ha fatto certamente sotto i colpi dell'emergere di nuove soggettività 'performative' (cfr. Bhabha 1994), ma anche nel silenzio della propria (imperialistica) trasparenza. La trasparenza, invece, non può mai esistere nel postcoloniale.

3 La prima raccolta di poesia di Hammad si intitola, non a caso, *Born Palestinian, Born Black* (1996). Interessante è anche la scelta di Hammad di pubblicare le sue poesie utilizzando sempre solo lettere minuscole, producendo una sovrapposizione all'inglese dell'arabo, in cui le lettere maiuscole non esistono.

4 Nella versione originale, Featherstone usa l'espressione: «the nervous condition of postcolonial studies» (Featherstone 2005).

La domanda che riecheggia nell'inquietudine di cui parla Featherstone riguarda, in sintesi, quanto si può o si deve ricercare una soggettività narrante e agente nei linguaggi e nelle formazioni discorsive prodotte oggi, alla luce del postmoderno, del decostruzionismo, del postcoloniale, delle teorie sulla moltitudine. In altre parole, mettendo sotto cancellatura il soggetto dell'umanesimo occidentale, che tipo di soggetto (agente, politico, individuale, collettivo) emerge nella testualità?

## 2 Performare la distanza, una questione di geografia corporea

Un'ulteriore interessante articolazione interessante della performatività postcoloniale che produce una soggettività migrante e mobile emerge dalla poesia di Nathalie Handal, poeta e scrittrice poliglotta nata ad Haiti da genitori palestinesi, che ha vissuto in diversi continenti e attualmente risiede negli Stati Uniti.<sup>5</sup> La poesia che conclude il suo libro *The Lives of Rain* (2005) costruisce una riflessione estetica e critica sull'esilio, la migrazione, la distanza tra i corpi e anche una narrazione consapevole della costruzione della propria voce multipla, introducendo il carattere di 'temporaneità' del soggetto agente; una temporaneità derivante dal movimento continuo e dalla sancita impossibilità di rintracciare il 'soggetto-quadro' della modernità occidentale.<sup>6</sup> Si tratta, forse di una chiave interessante per provare, come già accennato, a 'nominare il soggetto'. Handal ri-colloca una danza tradizionale mediorientale (*debke*)<sup>7</sup> a New York:

### *Debke in New York*

I arrive. In New York  
witness barbers  
cutting the hair of men  
faces vanishing without  
returning for morning coffee  
shadows on my forehead  
war in old newspapers

5 Nathalie Handal ha pubblicato tre raccolte di poesie: *The Neverfield* (1999), *The Lives of Rain* (2005) e *Love and Strange Horses* (2010); ha scritto diverse opere teatrali e ha curato l'antologia *Language for a New Century: Contemporary Poetry from the Middle East, Asia & Beyond* (2008) e curato un'altra importante antologia, *The Poetry of Arab Women: A Contemporary Anthology* (2001).

6 Si parafrasa qui il concetto 'mondo-quadro' dell'umanesimo occidentale il cui soggetto sovrano riporta tutto sotto il proprio sguardo. Il concetto è reso noto soprattutto da Heidegger e ne discute ampiamente Iain Chambers, tra l'altro in Chambers 2006.

7 La *debke* è una danza tradizionale diffusa soprattutto in Libano, Siria, Iraq e Palestina.

frost on the winter windows  
the past a bedroom I once slept in.

I wear my jeans, tennis shoes,  
walk Broadway, pass Columbia,  
read Said and Twain,  
wonder why we are obsessed  
with difference,  
our need to change the other?  
I wait for the noise to stop  
but it never does  
so I go to the tip of the Hudson River  
recite a verse by Ibn Arabi  
and between subway rides,  
to that place that I now call home,  
listen to Abdel Halim and Nina Simone

hunt for the small things  
I have lost inside of myself –  
and at the corner of Bleeker and Mercer  
through a window with faded Arabic letters  
see a New York *debke*...

It is later than it was a while ago  
and I haven't moved a bit,  
my voices still breaking into tiny pieces  
when I introduce myself to someone new  
and imagine I have found my way home.  
(Handal 2005, p. 64)

Il senso di dislocazione è certamente forte («faces vanishing without returning», «the past a bedroom I once slept in»), tuttavia all'interno di una consapevole riscrittura dei 'parametri' dell'esilio e della distanza, Handal scrive soprattutto la *sua* New York, la sua danza, la sua *debke*, il suo fiume Hudson sui versi di Ibn Arabi, la sua metropolitana con Abdel Halim<sup>8</sup> e Nina Simone.

Anche in Handal, come in Hammad, è imprescindibile l'ancoraggio al corpo, la presenza fisica, pur essendo in questo caso una presenza 'soltanto' testuale. Col suo testo, Handal performa lo spostamento, la distanza. E va ricordato che, nel gioco di riflessi della costruzione di senso che

<sup>8</sup> Abdel Halim Hafez è stato uno dei più famosi e amati cantanti egiziani, noto anche fuori dall'Egitto, raggiungendo l'apice del successo tra gli anni '50 e '70 del Novecento e ancora oggi considerato un pilastro della musica egiziana.

riguarda ogni testo, è imprescindibile anche il corpo di chi legge: la sua posizione, la sua materia, la sua geografia.

Ancora più specifica è la costruzione poetica di Mohja Kahf, siriana e, anch'ella, immigrata negli Stati Uniti da bambina.<sup>9</sup> Kahf scrive, per esempio, una serie di poesie intitolate «*Hijab Scene*»:

*Hijab Scene #5*

«Assalam-O-alaikum, sister»  
 «Assalam-O-alaikum, ma'am»  
 «Assalam-O-alaikum» at the mailbox  
 «Assalam-O-alaikum» by the bus stop  
 When you're wearing hijab, Black men  
 you don't even know materialize  
 all over Hub City  
 like an army of chivalry,  
 opening doors, springing  
 into gallantry.

Drop the scarf, and (if you're light)  
 you suddenly pass (lonely) for white.  
 (Kahf 2003, p. 31)

Ancora un'altra, temporanea costruzione del luogo e della materia chiamata 'America': gli africano-americani musulmani, il riconoscimento di un'identità inaspettata, la 'trasparenza' del bianco (senza il velo si 'passa' per bianche) e la sua 'solitudine', entrambi elementi, questi ultimi, sottolineati dalle parentesi inserite nel testo.

In «*Hijab Scene #7*», Kahf si rivolge più esplicitamente al razzismo e alla diffidenza verso la pratica sartoriale del velo:<sup>10</sup>

*Hijab Scene #7*

No, I'm not bald under the scarf  
 No, I'm not from that country  
 where women can't drive cars  
 No, I would not like to defect  
 I'm already American

<sup>9</sup> Oltre alla raccolta di poesie *E-Mails from Scheherazad* (2003), Kahf ha pubblicato il romanzo *The Girl in the Tangerine Scarf* (2006).

<sup>10</sup> In merito alla percezione dell'«alterità musulmana» negli Stati Uniti, è interessante sottolineare che Kahf scrive questa poesia nel 1995 e pertanto prima dell'11 settembre 2001 e del razzismo istituzionale emerso ufficialmente con il Patriot Act.

But thank you for offering  
 What else do you need to know  
 relevant to my buying insurance,  
 opening a bank account,  
 reserving a seat on a flight?  
 Yes, I speak English  
 Yes, I carry explosives  
 They're called words  
 And if you don't get up  
 Off your assumptions,  
 They're going to blow you away  
 (Kahf 2003, p. 39)

Ciò che emerge nei due quadri poetici di Kahf è la costruzione di un senso specifico, di un momento specifico, di una donna musulmana negli Stati Uniti, e di una donna americana musulmana. Anche qui, la dislocazione fisica, materica della scrittrice è fondamentale. Nella donna delle 'scene' di Kahf, nei «Salam-O-Aleikum» ricevuti, nei «No» («No, I'm not bald under the scarf», «No, I'm not from that country») e nei «Yes» («Yes, I speak English», «Yes, I carry explosives»), si performa un soggetto critico e sempre temporaneo.

La questione della soggettività postcoloniale appare particolarmente interessante se guardata proprio a proposito delle voci contemporanee femminili arabo-musulmane, perché il discorso sulla 'donna arabo-musulmana' è particolarmente 'carico', sotto diversi punti di vista. A tal proposito, Lamia Ben Yousef Zayzafoon scrive: «la 'Donna Musulmana' è un soggetto semiotico prodotto secondo le leggi della domanda e dell'offerta a servizio di diversi fini politici e ideologici» (2005, p. 2, trad. mia). Zayzafoon specifica la scelta di utilizzare il termine «soggetto semiotico» nell'accezione che ne dà Teresa De Lauretis (1987) ovvero: 1) che il soggetto umano è sempre 'genderizzato' e 'prodotto attraverso il linguaggio'; 2) che il genere è 'la rappresentazione di una relazione'; 3) che esso è 'il prodotto sia della rappresentazione che della auto-rappresentazione' (p. 2, trad. mia).

In questo senso, la 'donna musulmana' è letta come soggetto prodotto dai discorsi orientalistici, islamici, femministi e nazionalistici, e Zayzafoon parla infatti esplicitamente, fin dal titolo del suo volume, di «invenzione della donna musulmana». Resta, evidentemente, ciò che la stessa Zayzafoon chiama «auto-rappresentazione» accanto alla produzione del soggetto da parte dei discorsi eteroprodotti. In una ulteriore e fondamentale articolazione di questo discorso, Lindsey Moore rivendica la necessità di dar conto esattamente delle riarticolazioni degli intervalli di intelligibilità che si aprono nel momento in cui la scrittrice o l'artista si riprende, almeno in parte, gli spazi discorsivi, artistici e politici (cfr. Moore 2008, p. 17). L'articolazione individuale e la «auto-rappresentazione», come quelle che

emergono in Hammad, Kahf e Handal, producono intervalli di intelligibilità che riscrivono il «soggetto semiotico» di cui parla Zayzafoon, traducendolo in agentività, temporaneità e, soprattutto, irriducibilità della voce soggettiva alle esclusive interpellazioni del mercato politico, economico e culturale che riduce sempre 'la donna musulmana' a unico, monolitico significante.

### 3 Soggettività temporanee

Appare utile intessere queste considerazioni sulla soggettività postcoloniale e nello specifico sulla scrittura delle donne arabo-musulmane, con una prospettiva che in parte riporta il discorso sul piano del linguaggio, per cercare di rispondere alla domanda posta al principio della presente riflessione ovvero 'come nominare il soggetto'.

In *La Révolution du langage poétique* (1974), Kristeva sembra poter fornire sotto questo punto di vista una chiave fondamentale per lo sguardo e l'ascolto dei testi e della scrittura postcoloniale contemporanea.

Kristeva parte dal suo punto di vista di psicoanalista e linguista, per affrontare la questione della soggettività, postulando non l'assenza del soggetto e la non-rintracciabilità della 'verità', bensì l'esistenza di un soggetto sempre in divenire e di una verità contingente e del tutto temporanea, appartenente a quel soggetto. In questo processo, o meglio, nella costituzione della soggettività contingente, si rivela anche il processo stesso di costituzione della realtà, che ha bisogno, sostiene Kristeva, di una qualche forma di soggettività per potersi tradurre in linguaggio (cfr. Kristeva 1974; Cariello 2012).

Qualsiasi forma di testualizzazione è dunque il prodotto situato di una soggettività agente, per quanto mobile e contingente. Ancora, essa assume di per sé soggettività, fuori dalla sfera insufficiente della rappresentazione. A proposito dell'arte visuale, Iain Chambers offre un'utile prospettiva in merito al superamento della 'rappresentazione', attraverso una riflessione che può senz'altro estendersi a ogni forma d'arte:

l'arte lascia le rive della rappresentazione - la mimesi di una 'cosa' che ancori 'autenticamente' l'opera - per [poter] proporre un evento etico. Dinanzi all'immagine mi si chiede di affrontare i linguaggi, le storie e le culture che inquadrano e informano l'incontro. [...]

Ciò significa trasferire l'opera d'arte dallo status immobile di oggetto alla forza attiva e soggettiva di una disposizione critica. Siamo invitati a pensare meno all'arte e più con l'arte, ad assorbire meno passivamente la storia che contiene un linguaggio critico ancora da annunciare. (Chambers 2012, p. 3, trad. mia)

Di fatto, ciascun'opera si fa soggetto critico, narrazione contingente di una verità narrativa che contribuisce a sua volta alla costruzione culturale



della realtà, intervenendo nella produzione di senso. Il soggetto-narratore, la narrazione e il linguaggio utilizzato a questo punto sono tutti allo stesso modo costruttori di 'verità' contingenti e soggettività temporanee. E, va sottolineato, il 'linguaggio' cui si fa riferimento non è l'entità trans-storica e assoluta di Barthes, ma precisamente le produzioni discorsive storicamente (e geograficamente) collocate che sono prodotte e allo stesso tempo costruiscono i testi e, in termini foucaultiani, anche gli autori.<sup>11</sup>

Le scritture poetiche analizzate in questo articolo portano dunque ciascuna con sé un soggetto critico diverso, infiniti processi identitari e identificativi delle soggettività migranti, incalcolabili moltiplicazioni e complessificazioni della voce, del corpo e delle narrazioni femminili e di genere in relazione all'Occidente, alle società arabo-musulmane e ai più diversi terreni di incontro, sovrapposizione e confusione tra di essi (cfr. Cariello 2012).

Collegando il concetto kristeviano di «soggettività temporanea» con la teorizzazione postcoloniale di Chakrabarty sulla necessità di leggere la Storia e le storie sempre come la combinazione della logica universale della Storia con gli orizzonti eterotemporali delle storie, si intravede il portato critico di una lettura della produzione artistica e culturale come continua interpellanza dell'eterotemporalità delle narrazioni soggettive, portatrici di verità contingenti (cfr. Chakrabarty 2007).

Nella prefazione all'edizione del 2007 di *Provincializing Europe*, Chakrabarty fornisce una precisazione in merito all'emergere di un soggetto nuovo, mobile e multiplo; l'analisi dello studioso indiano riguarda un soggetto esplicitamente o marxianamente politico, ma le stesse osservazioni valgono a proposito della discussione qui proposta in merito alla soggettività agente nell'ambito della costruzione culturale della realtà, atto certamente non meno politico di altri apparentemente più 'materiali'. Chakrabarty analizza il ruolo del 'locale' nella formazione della soggettività politica contemporanea, discutendo le teorie di Negri e Hardt, secondo cui la moltitudine è il soggetto 'senza luogo' e rivoluzionario contemporaneo, per sottolineare come lo specifico e il 'locale' - le eterostorie mobili e incalcolabili - non possano essere derubricati semplicemente a 'prodotto del capitale', ma siano piuttosto radicati nella storia, nel dove e quando: dunque, della narrazione (cfr. Negri, Hardt 2000, 2004). La verità contingente di un singolo migrante, il suo spostamento fisico, la sua dislocazione

<sup>11</sup> Foucault stesso si occupa della questione dell'autore, in particolare nella conferenza *Che cos'è un autore?* pronunciata nel 1969 alla Société Française de Philosophie, in cui Foucault parla di 'funzione-autore' come risultato dell'operazione 'archeologica' di far emergere le pratiche discorsive dell'attribuzione di una o più opere alla volontà di un soggetto. La 'funzione-autore' storicizza tale necessità di attribuzione e la rivela come non omogenea né priva di ambiguità. Si tratta di una pagina non poco complessa del pensiero di Foucault, per discutere la quale non vi è spazio sufficiente in questo saggio.

materiale, la sua mobilità (come quelle costruite da Hammad, Handal e Kahf) non sono uguali agli spostamenti dei colonizzatori dei secoli passati; la sua specifica produzione di un senso di 'locale', o anche di un processo identitario specifico, può essere legata al trauma di una perdita, un allontanamento, una separazione. Non si può ascrivere tutto, senza distinzione, alla produzione capitalista delle differenze. Scrive Chakrabarty a proposito di *Empire* di Negri e Hardt:

Non nego le intuizioni che scaturiscono in determinati contesti – soprattutto al livello della storia universale del capitale, la Storia – da queste linee di pensiero [...]. [T]rovo, in generale, che questa posizione tenda a obliterare la storia stessa. Cancella la distinzione tra la mobilità dei colonizzatori di cui godevano gli europei e la mobilità della forza lavoro migrante di oggi, specializzata o meno. [...]

La differenza non è sempre un inganno del capitale. Il mio personale senso di perdita derivante dalla mia globalizzazione non è sempre l'effetto delle strategie di mercato di qualcun altro. Non sono sempre indotto dal capitale a 'piangere la mia perdita', poiché questo dolore non sempre mi rende un consumatore. Spesso la perdita in questione è connessa a pratiche culturali che 'non vendono più'. (2007, p. xvii)

Chakrabarty, pertanto, pur riconoscendo il portato teorico di Negri e Hardt in relazione alla mobilità contemporanea, pone come fondamento della propria osservazione la tensione produttiva tra il 'pensare da nessun luogo' e gli infiniti 'modi particolari di essere al mondo' (cfr. Cariello 2012, pp. 8-9).

In questa tensione si produce il linguaggio, come già detto non nel senso trans-storico e assoluto di Barthes, ma nella prospettiva foucaultiana di formazione discorsiva; i 'modi particolari di essere al mondo' sono iscritti, sempre, nel linguaggio, che riporta, appunto, il 'pensare da nessun luogo' a **un** linguaggio, in **un** momento, alla performatività delle scene dell'*hijab* di Kahf, alla riconfigurazione di New York di Handal, ma anche al «baba» nel mezzo della Blackness, di Hammad. Questi soggetti contingenti e temporanei sono molto più inafferrabili del soggetto marxiano/marxista e forse, per questo, anche più rivoluzionari.

Le rivoluzioni della soggettività contingente di Suheir Hammad forniscono uno spazio di intelligibilità che costruisce un'ulteriore eterostoria, ancora a partire dal corpo, non solo nella performance, ma anche nella narrazione che incorpora di Hammad la pelle olivastra, il suo dover essere sempre controllata, *checked*, per il fatto stesso di essere araba, nera, altra, negli Stati Uniti del Patriot Act e del *racial profiling*. Nella poesia «mike check»,<sup>12</sup> però, il controllo del microfono e della sua voce si trasforma in

12 Disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=ryQzmI5iLLI> (2015-08-24).

conferma della sua presenza e della sua soggettività, interpellata e allo stesso tempo potentemente agente:

mike check

one two one two can you  
hear me mic check one two  
mike checked  
my bags at the air  
port in a random  
routine check

i understand mike i do  
you too were altered  
that day and most days  
most folks operate on  
fear often hate this  
is mic check your  
job and i am  
always random

i understand it was  
folks who looked smelled  
maybe prayed like me

can you hear me mike  
ruddy blonde buzz  
cut with corn flower  
eyes and a cross  
round your neck

mike check  
folks who looked like  
you stank so bad the  
indians smelled them  
mic check before they landed

they murdered one two  
one two as they prayed  
spread small pox as alms

mic check yes i  
packed my own  
bags can you hear

me no they have not  
been out of my possession

thanks mike you  
have a good day too one  
two check mike  
check mike

a-yo mike  
who's gonna  
check you?  
(Hammad 2005, pp. 62-63)

Il potente rimando del 'controllo al controllore' («who's gonna check you?») e la presa di parola (il microfono qui è simbolo importante), come le 'scene' di Kahf e la riscrittura di New York di Handal, aprono una fondamentale 'conversazione' sulla costruzione, la dislocazione, l'interpellazione e, in definitiva, l'imprescindibile presenza della soggettività agente e parlante nella letteratura e nell'arte postcoloniale. Si tratta di una conversazione che è necessario intrattenere e che, come scriveva Hall a proposito dell'identità, 'non finisce mai', ma che può articolarsi all'interno degli spazi di intelligibilità aperti dalla performatività critica postcoloniale, e dalle verità temporanee, sempre ancorate a luoghi, momenti e corpi.

## Bibliografia

- Barthes, Roland [1968] (1984). *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Seuil.
- Ben Youssef Zayzafoon, Lamia (2005). *The Production of the Muslim Woman: Negotiating Text, History and Ideology*. Lanham: Lexington Books.
- Bhabha, Homi H. (1994). *The Location of Culture*. New York; London: Routledge.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London; New York: Routledge.
- Butler, Judith (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London; New York: Routledge.
- Cariello, Marta (2012). *Scrivere la distanza: Uno studio sulle geografie della separazione nella scrittura femminile araba anglofona*. Napoli: Liguori.
- Chakrabarty, Dipesh (2007). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press.

- Chambers, Iain (2006). «La casa degli spettri: oltre il multiculturalismo». In: Simona Bodo, Maria Rita Cifarelli (a cura di), *Quando la cultura fa la differenza: patrimonio, arti e media nella società multiculturale*. Roma: Meltemi, pp. 38-49.
- Chambers, Iain (2012). *Location, Borders and Beyond*. Charleston: CreateSpace.
- de Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender: Essays in Theory, Film, and Fiction*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Featherstone, Simon (2005). *Postcolonial Cultures*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Guarracino, Serena (2013). «The Postcolonial Writer in Performance: J.M. Coetzee's Summertime». *Alicante Journal of English Studies*, 26, pp. 101-112.
- Guarracino, Serena (2014). «Said's Contrapuntal Reading». *Le Simplegadi*, XII, 12, pp. 11-26.
- Hall, Stuart; Paul Du Gay (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Hammad, Suheir (1996). *Born Palestinian, Born Black*. New York: UpSet Press.
- Hammad, Suheir (2005). *ZaatarDiva*. New York: Cypher Books.
- Hammad, Suheir (2008). *Breaking Poems*. New York: Cypher Books.
- Handal, Nathalie (1999). *The Neverfield*. Sausalito (CA): The Post-Apollo Press.
- Handal, Nathalie (ed.) (2001). *The Poetry of Arab Women: A Contemporary Anthology*. Northampton (MA): Interlink.
- Handal, Nathalie (2005). *The Lives of Rain*. Northampton (MA). Interlink
- Handal, Nathalie (ed.) (2008). *Language for a New Century: Contemporary Poetry from the Middle East, Asia & Beyond*. New York: W.W. Norton
- Handal, Nathalie (2010). *Love and Strange Horses*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Hiddleston, Jane (2010). *Poststructuralism and Postcoloniality: The Anxiety of Theory*. Liverpool: Liverpool University Press.
- James, C.L.R. (1963). *Beyond a Boundary*. London: Hutchinson.
- Kahf, Mohja (2003). *E-Mails from Scheherazad*. Gainesville: University Press of Florida.
- Kahf, Mohja (2006). *The Girl in the Tangerine Scarf*. New York: Carroll and Graf Publishers.
- Kristeva, Julia (1974). *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- Moore, Lindsey (2008). *Arab, Muslim, Woman: Voice and Vision in Postcolonial Literature and Film*. New York; London: Routledge.
- Negri, Toni; Hardt, Mario (2000). *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Negri, Toni; Hardt, Mario (2004). *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin.

---

Ponzanesi, Sandra (2014). *The Postcolonial Cultural Industry: Icons, Markets, Mythologies*. Houndsmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

## Damas, météore

Kathleen Gyssels

(Antwerp University, Belgique)

**Abstract** In a collection of poetry, *Mine de riens*, published during the centennial year of his birth, Léon-Gontran Damas (1912-1978) paid tribute to the Amerindians by opening with a long poem which signified upon the masks («mine» meaning 'expression', 'look', 'appearance', and, indeed 'mine') has to be imposed on the colonized indigenous population of the 'Eldorado' of the Guianas. In *Mine de riens*, he recalls the early exploitation of Native Americans as a cheap labour-force in the Spanish gold mines. Damas also touches on other forgotten or taboo topics hitherto little represented in the literature of the Greater Caribbean, such as the sexual abuse of children (or 'minors', homonym of 'miners' in French), homoerotic desire (anticipating Christiane Taubira's quoting from Damas' *Black-Label* before the National Assembly in 2013 while defending gay marriage), and competing claims on historical commemoration in the French Republic (Jews and blacks being accorded unequal attention). The article also problematizes the neglect of Damas as co-founder of Negritude (with Senghor and Césaire), in sharp contrast to the attention paid to Glissant, Bernabé, Confiant, and Chamoiseau, Martinique's post-Negritude authors of Créolité, this partly because of the lack of public awareness caused by the problematic handling of Damas' manuscripts. The fact that Damas' own title, *Mine de riens*, was replaced by *Dernière escale* is a prime example of the lamentable state of affairs in Damasian studies today.

**Sommaire** 1 Les droits civiques des Amérindiens. – 2 Lois mémorielles. – 3 Amour et désamour: le «Limbé».

**Keywords** Resurgence through politics. Queering French-Caribbean literature. Transatlantic studies. Gender studies. Cross-culturalism in the Guianas.

Qu'attendez-vous  
vous la piétaille  
pour  
à votre tour  
dire  
crier  
assurer  
chanter en chœur de *pieds-plats*  
(*Dernière escale* 93)

We are Sojourner Truth and Fannie Lou Hamer, women who could do as much as any man and then some. And we're Susan B. Anthony, who shook the system until the law reflected that truth. That is our character. We're the immigrants who stowed away on ships to reach these shores, the huddled masses yearning to breathe free – Holocaust survivors, Soviet defectors, the Lost Boys of Sudan. We're the hopeful strivers who cross the Rio Grande because we want our kids to know a better life. That's

how we came to be. We're the slaves who built the White House and the economy of the South.

We're the gay Americans whose blood ran in the streets of San Francisco and New York, just as blood ran down this bridge.

We're the inventors of gospel and jazz and blues, bluegrass and country, and hip-hop and rock and roll, and our very own sound with all the sweet sorrow and reckless joy of freedom. (...)

We are the people Langston Hughes wrote of who build our temples for tomorrow, strong as we know how. We are storytellers, writers, poets, artists who abhor unfairness, and despise hypocrisy, and give voice to the voiceless, and tell truths that need to be told.

(Barack Obama, *Selma speech*, 7 March 2015)<sup>1</sup>

Actuelle Garde des Sceaux du gouvernement français originaire de la Guyane, Christiane Taubira<sup>2</sup> ne sépare pas la réflexion politique du plaisir poétique dans ses «mémoires» (2012). En effet, ce dernier ouvrage paru en 2012 contient l'extrait suivant sur la quatrième de couverture:

Dans un réjouissant parler-vrai, Christiane Taubira nous invite aussi à partager ses plus belles rencontres – Toni Morrison, Édouard Glissant, Aimé Césaire, Nelson Mandela–, sans jamais oublier l'un de ses plus grands combats, mené avec succès: la reconnaissance de la traite négrière et de l'esclavage comme crime contre l'humanité (Maurouard 2013).

A cette liste d'auteurs, l'on pourrait d'abord ajouter aisément Léon-G. (comme il préfère se faire appeler, rejetant le «Gontran(d)», très «vieille famille») Damas. A chaque stade de son action, Damas et surtout le nouveau recueil posthume, donne à penser que le député avait à l'esprit la même bataille dont trois points d'orgue sont illustrés dans *Dernière escale*: les droits des Amérindiens, les Lois mémorielles, le «mariage pour tous».<sup>3</sup>

Après *Pigments* (1937), *Graffiti* (1952), *Black-Label* (1956) et *Névralgies* (1966), sort à la toute fin de l'année du Centenaire de Damas, *Dernière*

1 <http://qz.com/358302/what-could-be-more-american-obamas-full-speech-from-selma-alabama/>.

2 Ancienne députée de la Guyane à l'Assemblée nationale, Membre du Conseil Régional de la Guyane, Membre du Parlement européen. En 2001, elle œuvre pour la reconnaissance de l'esclavage comme crime contre l'humanité et fait en effet passer la loi. En 2013, elle est à l'origine de la loi 2013-404 accordant la possibilité à des individus de même sexe de se marier.

3 <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/772560-mariage-gay-le-discours-historique-de-mme-taubira-la-victoire-des-lumieres.html>.



*escale*,<sup>4</sup> un recueil de poèmes fort attendu avec lequel Damas met une fois de plus «les pieds dans les plats». L'existence du recueil était signalée par Daniel Racine (1983), ainsi que par Damas dans une note liminaire à la réédition de *Veillées noires* (Damas [1943] 1972). On savait aussi que les éditeurs de *Dernière escale* pensaient grand et rêvaient d'une collection Pléiade! Le résultat est finalement un coffret bleu avec trois parties, *MINE DE RIENS*, *ÎLES-ELLES* et *AMERIND*, composées respectivement de dix-huit poèmes, quinze et huit poèmes. Ces poèmes s'étalent sur des feuillets quarto encore à découper, imprimés sur du papier d'Arches à cent vingt exemplaires par l'atelier Vincent Auger (le même Vincent Auger qui, à la demande de David Alliot, édite les inédits de Césaire).<sup>5</sup> Vingt exemplaires hors commerce numérotés de I à XX ont été tirés pour la famille de Damas et cent autres numérotés de 1 à 100. Si la première partie met plein feu sur la dimension amérindienne de son identité composite, le «fils de trois fleuves» déballe aussi les nombreux «déboires» pour finir avec une fois de plus cette zone culturelle qu'il baptise «Amérind».

## 1 Les droits civiques des Amérindiens

«Mine de riens» est donc le titre du premier poème de la première série du recueil. Cependant, il nous semble que quelques indications laissent à penser que Damas aurait choisi ce titre pour l'ensemble du recueil. Les clin d'yeux à son ami Desnos ayant utilisé cette expression dans le domaine journalistique sont l'un de ces indices. Après l'hommage rendu aux «mine de riens», soit les habitants de l'Eldorado forcés de travailler dans les mines d'or, les gens de Minos Gerais (région minière brésilienne), le poète épingle la mentalité toujours raciste à l'égard des «Peaux Rouges», surtout lorsqu'ils débarquent sur la Seine. Dans «Sauvage-de-bon-sens», il renverse les critères de jugement: le choc de cultures entre Indiens du «Grand Pays Tupi» et Européens fait douter de la «raison», tant les «indigènes» qui «gagn[ent] Paris sur scène» (*DE* 26) trouvent les Français curieux, tandis qu'ils sont eux-mêmes tancés de cannibales dès qu'ils s'appliquent à baiser la main des «grands de ce monde». Madame la Dussèche de La Bagatelle crie au secours dès que ledit Macrumbo souhaite ainsi la saluer (*DE* 26).

4 Voir un compte rendu dans *Recherche en Esthétique* (Berthet 2014, pp. 220-222). Repris sur *Potomitan*: [http://www.potomitan.info/ki\\_nov/guiyan/damas4.php](http://www.potomitan.info/ki_nov/guiyan/damas4.php).

5 <http://www.lefigaro.fr/livres/2010/02/18/03005-20100218ARTFIG00563-quand-aime-cesaire-chantait-staline-.php?print=true>.

## 2 Lois mémorielles

Force est de constater que *Dernière escale* reprend ses thèmes clés que sont l'anticléricisme et l'anticolonialisme, le racisme sous toutes ses formes, ainsi que la falsification de l'Histoire coloniale. Notamment l'effacement des traces de ses compatriotes, tirailleurs et autres «enfants des colonies» a été critiqué. L'on doit à Christiane Taubira l'urgente reconnaissance ou «devoir de mémoire» pour les Noirs et autres «enfants des colonies», pour déclarer la Traite négrière comme crime contre l'humanité. La ministre a porté haut le projet des «Lois mémorielles» que Damas abordait déjà dans «Sur une carte postale» (*Névralgies*), et de manière plus polémique encore dans le nouvel album. C'est avec une longue fable qu'il a l'audace de rappeler l'inégale attention aux victimes des Guerres. «À la rubrique des chiens crevés» est emblématique de la force subversive du recueil: le poète aborde avec témérité la commémoration inégale de la mémoire des victimes noires de la Traite négrière face à la Shoah, sans qu'il n'explicite une seule fois qu'il fait référence aux Juifs morts dans la Seconde Guerre mondiale. «À la rubrique des siens crevés» imagine un autre dissident au premier abord loufoque, au second abord lucide. Car le «sonné» serait «admis d'office au Pavillon Neuf des Cinglés Euthanasiques» (*DE 30*) où sa requête consiste à réformer un certain regard sur lui et les siens. «Oiseau des Îles», il y aura des «piqûre[s] de / morphine maison» afin de soigner son délire qui consiste à requérir «une» (médaille) au même titre que les juifs «la leur», le second membre de la comparaison restant toutefois omis dans l'énoncé. La fable illustre le «nœud de mémoire», soit le nouage de deux mémoires endolories et de deux mémoires enchaînées. Damas met en scène un «Nègre-à-talents», formule hautement ironique désignant le «Nègre-gréco-latin», le «grandgrek» (créole), soit le parfait assimilé qui perd la tête, grimpe la Tour Eiffel, et crache ses quatre vérités. Le personnage, pour «cinglé» qu'il soit (on retrouve le «sot de lit» de «Sur une carte postale», *Névralgies*), scandalise par ses revendications outrancières qui, sans être explicitées, concernent l'invisibilité des siens dans les commémorations des guerres et de la mémoire coloniale. L'excentrique forcené est de surcroît gardé par son aide-soignant, un «interne de garde basané qui ressemblait fort à un Oiseau-des-Iles» (*DE 30*), ce qui est une pique au grand nombre d'Antillo-Guyanais travaillant dans les secteurs paramédicaux et d'autres emplois moins bien rémunérés en métropole. Le déluré becquette du sommet de la Tour son indignation pour tant de disgrâce et de discrédit, exigeant réparation en en demandant «Une» (italique dans le texte). L'on retrouve ici un nœud de thèmes qui n'ont cessé de tarauder Damas. En effet, Damas n'en démord pas quant à l'inégale attention de la France pour ses citoyens de différents horizons (ethniques, religieux, genre et orientation sexuelle). Son engagement initial et son appel à la désertion, à la démobilisation, revient en force dans un poème provocateur, fable

d'une outrecuidance dont l'ajournement se comprend aisément. Le nouvel «album», différence de taille avec les recueils antérieurs, contient mainte saynète à mi-chemin entre sketch et parabole hautement sarcastique.

### 3 Amour et désamour: le «Limbé»

Enfin, il y a l'amour et ses déceptions, le chagrin d'amour («Limbé») souvent causé par l'idylle interracial qui vole en éclats. L'impossible «romance des sangs mêlés» est due encore à ce que la société française ne tient pas ses promesses, que la République n'honore pas sa devise (Liberté, Égalité, Fraternité):

Les trois mots en majuscule d'usage  
 Et les points à la clef  
 Liberté  
 point  
 Égalité  
 point  
 fraternité  
 point («Et pourquoi» (DE 61))

Source de tourments et d'insomnie, il peut être question d'amours «morts nées» (*sic*) et de relations interdites qui étaient déjà en filigrane un des leit-motifs de *Black-Label*. Prenons «Je le confesse mon Révérend» où le poète se vante d'avoir eu des maîtresses de différent âge, teint, rang et «sang»: Le «Je le confesse mon Révérend» (DE 48-50) recycle un poème de *Névralgies*: l'Antillo-Guyanais, Don Juan des Îles,<sup>6</sup> dérobe les fruits défendus, soit les femmes pures du pays hôte et il s'en vante de surcroît. Prétendre *en* avoir «mangé beaucoup», avoir goûté «en Exil tous les fruits de la Terre» (DE 49), c'est avouer son désir et «dévoration» du «fruit défendu», soit la Blanche qui est jalousement gardée à distance pour l'homme de couleur, perfore son discours de vantardise. Car partout le «panneau provocateur de main de maître d'œuvre» lui rappelle si besoin était la Ligne à ne pas traverser:

*Chiens dressés*  
*terrain privé*  
*chasse gardée*  
*interdit d'entrer*  
 défense absolue de pé-né-trer (DE 49) (Italique dans l'original)

6 Comme celui que nous peint Juniot Diaz dans *Guide du loser amoureux* (2014).

A côté du mythe de l'Amérindien et du Cannibale, il y a ensuite la victime des abus sur mineurs et des actes sacrilèges. D'où son aversion pour deux autres figures d'autorité que sont le maître d'école ou le curé («sorcier en soutane» de «Il me souvient encore» (P 86) reviennent hanter la mémoire du sujet lyrique qui dévoile des attouchements peu chastes, dans «Sur un tableau de Max Ernst», par exemple.

Sa grandeur  
 Monsigneur l'Evêque  
 Soi-Même-en-personne  
 dont la main réputée baladeuse et palpeuse (sic)  
 tâteuse et tâtillonne (sic)  
 s'en prend au passage  
 sans vergogne  
 au corsage  
 de Réséda la pucelle (DE 75)

Après «Il me souvient» et «le Bel enfant de chœur», un poème comme «De la profonde et diffuse odeur» donne à penser que le Ti-Balcon qui y est décrit ressemble à ces «rest'avec», bon et «bonne» à tout faire. Dans «Au banquet de clôture», le poète réemploie un terme qui lui est cher, «parenthèse», synonyme de secret. Dans «Point trop n'en faut», resurgit «l'enfant-caramel» qui est «frotté, trempé, frotté, chanté» (P 55): «Ti-Balcon roumin / Casino / frotté / contré» (DE 37). Dans le «roumin» il est licite de lire «romain», ce qui tisse un lien au portrait du «chœur d'enfant»: «blanc de blanc catholique et romain» un «cul-sec de cœur-de-chauffé» (BL 76). Peu à peu, «l'homme de corvée de ciboire / à la soutane un rien frangée» rappelle le «sorcier en soutane» (N 86): homme d'église ou homme d'école (l'instituteur), tous deux sont haïs pour leur abus d'autorité et pour avoir décrété les «vidés» et les «veillées» comme rites d'une culture créole de peu de valeur. Devant tant de contraintes et de «désirs comprimés», l'individu antillais ou guyanais doit apprendre à ruser avec l'existence et le comportement inauthentique. D'où l'acceptation de «créole» bien singulière. Ailleurs déjà, «créole» prend l'acceptation d'un faux-être, d'un comportement de faux-fuyant devant les nombreuses contraintes et restrictions. L'attitude créole consisterait alors à feindre, à dissimuler ses vrais sentiments. L'être créole se caractériserait comme celui ou celle qui contournerait des sujets gênants relatifs au corps, à la sexualité, à la famille et aux couples de pigmentation différente. De nombreuses résonances se produisent dès lors entre les trois recueils, des empreintes qui dictent leur répétition avec toutefois une minime variation. Sa méfiance et son mépris des aristocrates et des bourgeois, les «faux cols» et les «titres» se devinent sous le portrait de deux grands de la République, le Général de Gaulle et le Maréchal Pétain:

Liberté (...)

A se voir par deux fois débaptisée en Maréchal

Puis en Général

Jusques à quand

Putain de gaule aux flancs de piqués de piqueurs au piquet (DE 108)

Damas règle ainsi son mécontentement avec le président qui en mars 1964 refusa à la Martinique et à la Guyane une refonte de leurs institutions, ce qui mena en 1969 à l'échec d'un référendum sur la régionalisation. Tandis que Césaire voulait «une seule région Antilles-Guyane», soit un «ensemble suffisamment homogène, mais aussi suffisamment vaste», De Gaulle défendit une duplication des départements. Quant à «Pétain», le maréchal qui permit la collaboration de la France avec le fascisme, il l'injurie de «putain». Deux «grands hommes» sont traînés dans la boue, le poète déclarant son antigaulisme et anti-pétainisme.

Bien que ces poèmes aient été écrits avant la mort de Damas, le public dut attendre environ 40 ans avant de les voir publiés. Mort loin de ses rives natales (comme Frantz Fanon, dont la théorie s'illustre si pertinemment par la poésie damassienne), l'auteur de «brûlots» (*Pigments* et *Retour de Guyane*) a lui-même interrompu après *Névralgies* (1966) toute publication. Sans doute était-il trop intimidé et découragé par des déconvenues éditoriales, sentimentales, politiques.

Plus que jamais, le poète occulté dans les études caribéennes à cause d'une mort survenue après une maladie incurable (un cancer à la gorge) et d'une position plus anarchiste, d'une poétique plus franche, aborde de front les dernières Lignes d'inégalité entre citoyens d'une République que défend Taubira: une France unique et indivisible». L'on comprend avec acuité que plus que Senghor et Césaire, le troisième homme franchit la troisième Ligne: Ligne de race, de classe, mais aussi de «genre». Le poète parle de la «moitié de lui-même, moitié marmelade, moitié miel», dont se serait délecté un pigiste du «Journal Officiel de la République des Fous» (DE 44). De même, l'inacceptation et l'impossibilité d'afficher sa différence se résolvent dans une voix fausse: «une voix de fausset sucré» qui énonce des demi-vérités et des mensonges, et qui font que ceux-ci «passent» avec du «miel». Abolir les Lignes en les franchissant est bien ce qu'invite à faire Damas. Bref, par la poésie simple, «non sophistiquée» (Senghor) «inner-vée d'oralité» (Glissant), il veut abolir toutes les égalités. En effet, faire disparaître toutes les Lignes qui séparent les individus, et qui créent des «désastres» parfois insoupçonnés dont *Dernière escale* trace les contours. Si Léon-G. Damas avait fait carrière en politique, il aurait trouvé deux alliés, défenseurs qui clament avec la même fougue le droit à la différence. Comme le font aujourd'hui avec verve et fougue la Garde des Sceaux Christiane Taubira et le président étatsunien Barack Obama, Damas poursuit sa «longue marche du marronnage» dans ce premier titre posthume.

Mais le temps n'était pas mûr pour Damas, en avance sur son époque. Son dernier combat en date, celui du *gay mariage* que Barack Obama à son tour a fait voter contre les vents de protestations a été gagné de justesse en France par la seule ministre «ultra-marine» dans le gouvernement de Hollande. En effet, c'est en quelque sorte grâce à Taubira que ce député cayennais sorte de l'oubli: elle a sérieusement mis les projecteurs sur le troisième homme de la négritude en citant un poème de *Névralgies* et des extraits de *Black-Label*, son troisième recueil. Ces mêmes revendications retentissent à nouveau dans le recueil posthume du Cayennais, *Dernière escale* (Damas 2012). Devenant l'icône de la gauche et des homosexuels en France, Taubira (ré)cite avec bien de l'aisance et de la grâce, par cœur et de cœur, «Grand comme un besoin de changer d'air» (*Névralgies*): sans que je ne prétende que Damas ait été homosexuel, il était solidaire avec «l'impasse au surcroît double» d'hommes de couleur d'autant plus en marge de la société qu'ils s'étaient découvert une «différence» quant à l'orientation normée (celle d'une hétérosexualité).

Pour conclure, l'on peut se poser la question si Damas sortira réellement de l'ombrage où il a été mis par le biais de cette édition posthume ? Tout porte à craindre que non, d'abord parce que la nouvelle édition reste à l'abri des lecteurs du fait de son prix dissuasif et son tirage limité. Ensuite, parce qu'une traduction anglaise sera probablement empêchée, comme le sont aussi *Black-Label* et *Veillées noires*, ouvrages dûment traduits mais qu'un des «ayant droits» empêche de sortir. Enfin, parce que Damas reste incompris et par conséquent mal servi par la critique tant universitaire que non universitaire, que certains critiques antillais se sont désintéressés du troisième homme de la négritude, prétextant qu'il était un poète moindre.

## Bibliographie

- Berthet, Dominique (éd.) (2014). *Recherche en Esthétique*. Fort-de-France: s.n., pp. 220-222.
- Damas, L.G. [1943] (1972). *Veillées noires*. Ottawa: Leméac.
- Damas, Léon-Gontran (2012). *Dernière escale*. Textes présentés et annotés par Sandrine Pujols et Marcel Bibas. Paris: Le Regard du Temps.
- Diaz, Juniot (2014). *Guide du loser amoureux*. Trad. de l'américain par Stéphane Roques. Paris: Plon.
- Maurouard, Elvire (2013). *Femmes noires au pouvoir: L'Ecueil du racisme*. Paris: Éditions du Cygne, 2013.
- Racine, Daniel (1983). *Léon-Gontran Damas, l'homme et l'œuvre*. Paris: Présence Africaine.
- Taubira, Christiane (2012). *Mes météores: combats politiques au long cours*. Paris: Flammarion.

## D'une édition à l'autre

### Le premier roman d'Anthony Phelps quarante ans après

Alessia Vignoli  
(Uniwersytet Warszawski, Polska)

**Abstract** *Moins l'infini*, the first novel written by the Haitian writer and poet Anthony Phelps, has recently been republished, with some quite remarkable changes between the two editions. With a different title, a new dedication and some lexical and morphosyntactic variations, this reissue may be interpreted as a rewriting of the novel which was first published in 1972. This rewriting made by the author may be conscious or not but it results in a more universal atmosphere, less linked to a strictly Haitian milieu. These variations are probably due to the historical and cultural gap between the two editions: forty years have passed and this love story which takes place under François Duvalier's dictatorship has a different meaning now. The time has come to mourn the death of Duvalier's opponents, the heroes never rewarded by justice that are mentioned in the new version of the title, *Des fleurs pour les héros*.

**Keywords** Anthony Phelps. Haiti. Moins l'infini. Reissue. Duvalier.

La maison d'édition Le Temps des Cerises a récemment publié, pour la collection Roman des Libertés, le premier roman du romancier et poète haïtien Anthony Phelps, sous le titre de *Des fleurs pour les héros*. Cette réédition d'une histoire d'amour et d'oppression qui se déroule dans les années 1965-1966 en pleine époque Duvalier, présente des différences remarquables par rapport à la première édition, qui date de 1972. Tout d'abord, prenons en examen le titre. Le changement est évident: *Moins l'infini* est devenu *Des fleurs pour les héros*. A-t-on choisi les fleurs pour symboliser un hommage à tous ceux qui sont décédés ou qui ont quitté Haïti à cause des Duvalier ou c'est plutôt une référence aux métaphores liées aux fleurs et aux arbres que l'on trouve au cours de la narration? Il faut pourtant souligner que la première édition hispano-américaine du roman (1975) avait comme titre *Flores para los héroes*, ce qui rend le nouveau titre français non tout à fait inédit. En tout cas, le choix des mots dans le titre met en évidence un aspect fondamental de ce récit: les protagonistes, des artistes qui animent la cellule politique du Parti d'Entente Populaire (parti communiste fondé par l'écrivain J.-S. Alexis), sont de véritables héros et ils méritent d'être reconnus comme tels.

La dédicace choisie pour la réédition est liée à la volonté de l'auteur

de rendre hommage à tous ceux qui ont souffert à cause du régime. Il s'agit, en effet, d'une dédicace collective qui s'adresse à un ensemble de personnes plus vaste par rapport à celle de 1972, qui contenait un nombre limité de noms. Après la dédicace à sa femme, que l'on retrouve aussi dans la première édition, dans *Des fleurs pour les héros* l'on remarque que l'auteur s'adresse non seulement à tous les opprimés du régime mais aussi «à tous ceux qui attendent que justice soit faite». Si en 1972 il y avait peut-être de l'espoir, en 2013 l'on sait que rien n'a changé, car tous ceux qui ont été exilés ou qui sont décédés à cause des Duvalier n'ont jamais été vengés.

Dans ce premier roman de Phelps, chaque aspect de la vie est complètement influencé par la présence du régime dictatorial, tout comme l'histoire d'amour entre Marco et Paula, une histoire de violence et de folie, vécue dans un climat de tension et de terreur. Tout autour de ce couple heureux, le duvaliérisme impose sa présence et le bonheur des deux amoureux est brisé à jamais: Marco devient fou quand il découvre que Paula a été arrêtée, torturée et tuée par les Tontons Macoutes, la milice de Duvalier:

Marco s'est refermé sur lui-même. Il s'est claquemuré. S'est trouvé d'excellentes excuses pour ne plus rien faire. Marco ne voit plus. N'entend plus. Ce qui se passe autour de lui n'est plus de ses affaires. (p. 81)

Yves Chemla, dans la préface à la réédition, souligne le «caractère inconditionnellement haïtien de ce texte» (p. 13), dû à la présence du créole et de quelques éléments typiques de la culture haïtienne. Il est important de mettre en évidence le fait que l'«haïtianité» est pourtant plus nuancée, par rapport à la première édition. Comme l'explique Costantini à propos du roman inédit (et dont on n'a publié jusqu'à présent que des extraits) *Les chiffonniers de l'exil*, au cours des années Phelps a réorienté ce texte, à travers des changements évidents, vers «une perspective plus générale et compréhensive. [...] Le texte va ainsi vers une 'caraïbicité' moins exclusive, moins irréductible, attirée par le Monde et allant à sa rencontre» (2012, p. 169). De la même manière, le texte réédité de son premier roman manifeste un caractère plus universel, moins lié à ce qui risque d'être et est peut-être déjà une idée (tragiquement) reçue d'Haïti et de son histoire: une évolution qui pourrait ne pas être volontairement poursuivie, mais qui apparaît cependant comme un effet indéniable, bien que presque imperceptible, des changements apportés au texte nouveau. Voici quelques exemples de ce mouvement vers une haïtianité plus ouverte: dans la première édition, à la page 171, paraît le mot «cretonnes» (*kretonn* ou *krèton* en créole haïtien) en italique, accompagné d'une note («Plante d'ornementation»). En 2013, à la page 174, «cretonnes» est remplacé par «crotons» et la note est supprimée. Il en va de même pour «chadèques» («pamplemousses», p. 175), qui dans la réédition est substitué par son équivalent français (p. 177).



Cependant, si l'on passe du domaine de l'haïtianité naturelle à celui de l'haïtianité culturelle, l'on voit au contraire s'affermir la spécificité haïtienne du texte et de ses contenus, par l'abandon de l'orthographe francisante et étymologisante de 1972 (qui était encore courante à l'époque). L'on peut constater que plusieurs expressions en créole ont subi des changements orthographiques d'une édition à l'autre: «*Bœuf-Chin'n*» («homme de peine», p. 41) devient «*Bèf chenn*» (p. 48), «*pangnoles*» («pute sud-américaine», p. 53) «*panyo*» (p. 60), «*vaccine*» («instrument rudimentaire de musique en bambou», p. 85) «*vaksin*» (p. 90). Les nombreux vers de chansons en créole cités dans le texte présentent eux aussi des changements qui vont dans le même sens, et cela est dû à l'évolution orthographique de la langue créole écrite et à sa pleine et consciente assomption.

Un exemple encore plus remarquable est représenté par un passage du roman qui démontre des remaniements considérables dans la réédition de 2013. Il s'agit d'un morceau consacré aux cauchemars et aux délires de Marco, qui perd la raison après la disparition de Paula. L'alternance des points de vue entre la première et la troisième personne du singulier caractérise tout le roman, mais la réédition présente des changements évidents à ce sujet et la suppression de morceaux entiers, probablement pour resserrer ces passages. Dans le passage en question, Marco imagine des tortures terribles et décrit des violences inouïes, toujours en alternant des pensées à la première personne et une narration à la troisième. Ces extraits tirés de cette scène permettent de réfléchir à propos des remaniements qui ont été apportés d'une édition à l'autre:

***Moins l'infini***, p. 197:

Et c'était moi, Marco, ombre qui se terrait, qui n'était plus de jeu, qui avait crié forfait, posé les armes, moi, Marco-l'évanoui, le disparu-de-la-circulation, le mot rayé nul de tous les réseaux, c'était moi la victime qu'on allait immoler en offrande à *Baron Samedi*. Ils m'ont choisi, m'ont cerné, moi le Coq Noir.

***Des fleurs pour les héros***, p. 199:

Et c'était lui, Marco, qui avait crié forfait, posé les armes, lui, Marco le disparu-de-la-circulation, le mot rayé nul de tous les réseaux, c'était lui la victime qu'on allait immoler en offrande à *Baron Samedi*. Ils l'ont choisi, l'ont cerné, lui le Coq Noir.

Les remaniements montrent d'abord, encore une fois, la tendance de Phelps à l'évolution discrète vers une universalité qui puisse rendre son roman plus ouvert, tout en gardant bien visibles ses racines haïtiennes, toujours présentes: une universalisation, qui est une désingularisation,

touchant la forme et non pas le contenu, la morphosyntaxe narrative du texte et non pas - ou pas tellement - sa sémantique. Les coupures que l'on retrouve dans la réédition de 2013 vont, sans doute, dans cette direction, car la scène décrite dans *Moins l'infini* était riche en éléments et petits détails liés aux rites vodou et à la culture haïtienne. Des références à Haïti sont encore repérables, même si le texte dans ce passage a été complètement révisé: la présence de *Baron Samedi*, divinité du vodou, et l'identification de Marco à un Coq Noir, l'une des victimes sacrificielles des rites de ce culte, permettent de situer la scène dans un contexte typiquement haïtien par ses aspects essentiels. L'alternance entre 'je' et 'il' est un moyen grâce auquel l'auteur traduit en mots l'absence de subjectivité et de points de repère qui caractérisent la vie sous un régime dictatorial. Ce qui est intéressant, dans les extraits susmentionnés, c'est le changement du point de vue, qui passe de 'je' à 'il'. Cela peut être expliqué si l'on considère le décalage entre la première édition et la réédition: après plus de quarante ans, un recul évident par rapport aux faits décrits s'est imposé.

Pour revenir sur le choix du titre, l'on peut ajouter quelques remarques. Les nombreuses références au monde végétal au cours du texte ont principalement une connotation négative: les plantes sont sèches et les branches meurent, comme le souligne aussi le Père Émile, l'un des personnages du roman: «[...] l'une des branches mères était morte, j'ai dû l'enlever» (p. 213). Le climax final qui caractérise la conclusion du roman montre au lecteur la triste folie de Marco, englouti par un trou énorme, trou qui représente le régime dictatorial. Marco est donc une branche morte, mais de nouvelles branches naissent et elles représentent le futur, la lutte qui continue; le roman se termine par un élan de positivité et d'espoir. Cela en 1972. Deux indices font penser que la portée de cet élan n'est plus la même en 2013: le titre choisi, *Des fleurs pour les héros*, et l'une des phrases conclusives du roman, prononcée par le Père Émile: «[...] pour l'instant, ce qui importe, c'est de bâtir l'avenir d'Haïti, et non d'apporter des fleurs aux camarades. Vous en aurez tout le temps. Après». (p. 217). À l'écart temporel correspond ainsi une différence interprétative qui s'impose au lecteur contemporain par rapport à l'intention globale du texte: cet «après» auquel se réfère le Père Émile peut représenter notre temps présent. Si après la parution du roman il était nécessaire, pour ceux qui étaient en Haïti, de continuer à se battre pour s'opposer au régime, maintenant il est temps d'apporter des fleurs aux protagonistes de cette lutte. Une lutte qui a été oubliée par l'Histoire, conduite par des héros qui n'ont jamais été reconnus comme tels. Puisque justice n'a pas été faite, les opposants à la féroce dictature de Duvalier méritent au moins un hommage posthume. Grâce à la réédition de ce très beau roman de Phelps, la première fleur en leur honneur a été déposée.

**Bibliographie:**

Costantini, Alessandro (2012). «Un 'Phelps in progress': Une réécriture durée trente ans». *Il Tolomeo*, 15 (1-2), pp. 167-171.

Phelps, Anthony (1972). *Moins l'infini*. Montréal: Les éditeurs français réunis.

Phelps, Anthony (2013). *Des fleurs pour les héros*. Paris: Le Temps des Cerises.



## Storia di un romanzo africano in Italia

### Le traduzioni de *L'Enfant noir* di Camara Laye

Linda Framattei  
(Università di Bologna, Italia)

**Abstract** The idea from which this study originates is that of bringing together two relevant subjects: Postcolonial Literature and Translation Studies, particularly focusing on translation criticism. The novel *L'Enfant noir*, by the African writer Camara Laye, was first published in France in 1953. The first Italian translation *Io ero un povero negro* was brought out in 1956, while the second one *Un bambino nero* appeared more than thirty years later, in 1993. After a brief introduction on Laye's novel, its plot and main features, this article will deal with the general frame of Postcolonial African Literature, essential to understand the circumstances in which the novel was received and the reactions it provoked. Later on, the article will focus on the central issue of translation, considered on two levels: the first one dealing with what is external to the text itself, that is to say the paratextual elements, such as title and cover image, and the second one referring to the text itself, affected by different translation strategies and choices. This study is aimed at offering a view on the history of *L'Enfant noir* in Italy, thus reconstructing the evolution Italian culture went through during the second half of the twentieth century. Translation represents a unique insight into the frame of mind of a particular period as well as an extremely influential factor in its shaping. This is why we should highlight its importance and motivate people to translate valuable works again, in order not to lose them and keep them always alive and topical.

**Sommario** 1 Storia di un'infanzia. – 2 (Post)colonialismo e cultura tradizionale africana. – 3 La prima ricezione dell'opera. – 4 Le traduzioni del romanzo. – 5 Nel cuore del testo. – 6 Una nuova traduzione. – 7 Conclusione.

**Keywords** Postcolonial Literature. Translation. Italy and Africa.

«J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père. Quel âge avais-je en ce temps-là? Je ne me rappelle pas exactement. Je devais être très jeune encore: cinq ans, six ans peut-être. Ma mère était dans l'atelier, près de mon père, et leurs voix me parvenaient, rassurantes, tranquilles, mêlées à celles des clients de la forge et au bruit de l'enclume» (Laye 1953, p. 9).<sup>1</sup> Così si apre l'universo narrativo de *L'Enfant noir*, opera prima dell'autore guineano Camara Laye, entrata ormai a pieno titolo tra i classici della letteratura africana francofona.

Attraverso un breve excursus dell'opera e del panorama storico-lettera-

1 Nel seguito indicato con (EN) a fine citazione.

rio in cui ha avuto origine e sbocco, ci proponiamo di fornire gli elementi essenziali per la successiva presentazione delle due traduzioni che, a più di trent'anni di distanza l'una dall'altra, hanno portato *L'Enfant noir* al cospetto del pubblico italiano. Attraverso lo studio diacronico del destino del romanzo di Laye emergerà la duplice valenza che ogni traduzione intrinsecamente possiede: il potere, da un lato, di plasmare l'opera ed esercitare un'influenza sul contesto di ricezione, e, dall'altro, la rilevanza che essa detiene in quanto documento e specchio dei tempi in cui è prodotta.

## 1 Storia di un'infanzia

Nel corso dei dodici capitoli in cui il romanzo è suddiviso, il narratore ripercorre la propria infanzia ed adolescenza trascorse nella Guinea Conakry, territorio dell'Africa Occidentale che fu colonia francese sino al 1958. Alcune tappe fondamentali segnano il percorso di crescita del giovane e comportano una serie di sofferti distacchi dagli affetti famigliari e dal modo di vita caratteristico del villaggio natale, Kouroussa.

In primo luogo, l'avvento del sistema scolastico francese, seppure in un'area toccata soltanto in parte dalla presenza coloniale, scava una profonda crepa negli usi e costumi tradizionali. L'istruzione dà avvio ad un processo di progressiva distanziamento del giovane Laye dal resto della comunità Malinké, a cui appartiene ufficialmente dopo il compimento dei riti di iniziazione all'età adulta. Una prima separazione lo conduce a Conakry, capitale della Guinea francese e sede dell'istituto tecnico che frequenta, mentre il distacco finale, che porta a conclusione il romanzo, è segnato dalla partenza per la Francia, luogo di un ignoto futuro che si apre al giovane grazie ad una borsa di studio. Ciò attesta l'evoluzione ormai avvenuta all'interno della società africana e la netta spaccatura creatasi tra generazioni contigue.

La madre di Laye, che assurge a simbolo dell'Africa stessa, e a cui è indirizzata la struggente dedica iniziale, è la figura che più fermamente si oppone al progresso forzato del marchingeo della modernità, nella strenua e vana difesa di un sistema di valori che è destinato a tramontare per sempre. In una nota nostalgica il narratore adulto medita sull'estraneità di un passato che, per quanto vicino – si tratta della sua infanzia – appare così distante da non poter essere compreso a pieno. Ormai nulla è più come prima: «le monde bouge, le monde change et le mien plus rapidement peut-être que tout autre» (*EN*, p. 65).

Il romanzo, di grande ricchezza e profondità tematica, trova pieno respiro nel dipinto di un mondo passato e rimpianto, che è ricreato con semplicità ed esattezza. Proprio la sensibilità con cui Laye sviluppa il racconto, che si dispiega illustrando il modo di vita della sua famiglia e della sua comunità, fa sì che il lettore penetri, con una delicata immersione, in

quell'ambiente che si scopre essere tanto lontano, eppure così vicino. In effetti, gli interrogativi, le emozioni, i sentimenti che traspaiono nel romanzo sono quelli in cui ciascuno può riconoscere i propri, relativamente alle difficili fasi della crescita personale. La forza di questa 'narrazione dell'io' sta proprio nell'atemporalità dei temi affrontati, seppure questi emergano all'interno di una cornice culturale nettamente delineata e rappresentata come componente fondamentale nella crescita del protagonista.

## 2 (Post)colonialismo e cultura tradizionale africana

L'importanza assegnata alla cultura tradizionale africana si spiega collocando l'opera di Camara Laye all'interno della produzione letteraria postcoloniale. Per comprendere i temi e le caratteristiche formali di tale letteratura, per coglierne a pieno il valore e l'importanza nel panorama letterario mondiale e nella società contemporanea, è indispensabile mettere a fuoco la dimensione storica da cui essa ha avuto origine, componente imprescindibile perché strettamente connessa e intrecciata con la scrittura.

Il dominio coloniale francese nell'Africa Occidentale, avviato già a partire dal XVII secolo, si consolida, nel corso del XIX secolo, con lo sviluppo di un apparato amministrativo ben definito ed istituzionalizzato dalla costituzione approvata nel 1854. Improntato sulla dottrina dell'assimilazione, esso prevede l'istituzione di un sistema scolastico che permetta di diffondere in primo luogo la lingua e la cultura francesi.

L'universo tradizionale africano, caratterizzato dal ruolo preponderante assegnato all'oralità come mezzo principale di trasmissione del sapere, è profondamente e irreversibilmente mutato dall'imposizione delle nuove strutture coloniali. La lingua francese si affianca alla molteplicità di lingue autoctone già presenti sul territorio, e corrispondenti alla notevole frammentazione etnica caratteristica del continente africano, lingue che spesso non conoscono trasposizione scritta. Le forme artistiche tradizionali subiscono inevitabilmente il forte impatto della cultura del colonizzatore ed in particolare l'avvento della scrittura fa sì che in pochi decenni l'oralità perda l'esclusività del suo ruolo. Pertanto è possibile parlare di una vera e propria 'rivoluzione culturale' che investe le forme di espressione della civiltà africana: «à une civilisation de l'oralité se substitue donc progressivement une civilisation de l'écriture dont l'émergence est attestée par l'apparition d'une littérature négro-africaine en langue française» (Chea vrier 1984, p. 5).

Si assiste alla nascita di una nuova produzione letteraria, originata dall'incontro della cultura africana con la lingua del colonizzatore: «une des caractéristiques de la littérature africaine francophone est d'être le croisement historique de la langue française et des cultures africaines» (Bokiba 2006, p. 9). Questo tratto distintivo conferisce ai testi un carattere

costitutamente ibrido, nonché un grado di complessità maggiore rispetto ad opere in cui esiste identità tra lingua e cultura. Jean-Marc Moura sottolinea il carattere composito e contraddittorio da cui scaturisce tale complessità: «La contradiction entre des usages linguistiques et littéraires européens et un ancrage référentiel et auctorial non européen produit une complexité énonciative que masque le critère linguistique» (2007, p. 51).

Ed è proprio attraverso lo strumento della lingua europea che si opera un rivoluzionario capovolgimento del punto di vista: coloro che sono stati a lungo fotografati da uno sguardo europeo di supposta superiorità divengono artefici di un'inversione di prospettiva, dando voce a quelle soggettività che non hanno fino ad allora trovato espressione, poiché sempre appiattite a puro oggetto di osservazione.

La volontà di prendere la parola e di imporsi con dignità di fronte al mondo dà avvio al noto movimento della *négritude*,<sup>2</sup> una corrente di pensiero che rappresenta la prima netta rottura nei confronti del sistema coloniale improntato sull'ideologia eurocentrica. Dopo secoli di denigrazioni, la *négritude* si definisce come un'impresa di riabilitazione dei valori dell'uomo nero, di rifiuto di una passiva assimilazione e di rivendicazione della propria autenticità razziale, attraverso il mezzo privilegiato della poesia. Anche la nascita e lo sviluppo del romanzo africano, che si affianca con forza alla produzione poetica, contribuiscono, come l'opera di Camara Laye dimostra, a mettere in luce in modo inedito la cultura africana.

### 3 La prima ricezione dell'opera

Quando Camara Laye, dopo svariate revisioni, ottiene, nel 1953, presso l'editore parigino Plon, la pubblicazione del suo romanzo di esordio, l'opinione pubblica si divide:

The Guinean writer was long considered in Europe as the most talented of African novelists[...]. By the same token he has been denigrated by his contemporary compatriots, more interested in a positive contribution to the literature of Negritude than an expression of poetic and subjective nostalgia (Blair 1976, p. 194).

Per certa parte degli intellettuali africani il romanzo esula dall'obiettivo di contestazione e denuncia politico-sociale a cui aspirava la letteratura del momento: «lorsqu'en 1953 parut *L'Enfant noir* son auteur fut accusé du péché d'apolitisme par une fraction notoire de l'intelligentsia nègre»

2 Per approfondimenti sul tema della *négritude* si vedano Joubert 1986; Brambilla 1993; Benelli 1995; Hausser, Mathieu 1998; Sperti 2013.



(Chevrier 1984, p. 132). Il più celebre portavoce di questa irritazione è lo scrittore camerunense Mongo Beti (pseudonimo di Alexandre Biyidi) che, in un numero speciale della rivista *Présence Africaine*, in una nota critica rimprovera a Laye di compiacersi del ritratto stereotipato di un'Africa «paisible, belle, maternelle» (Biyidicitato, in Joubert 1986, p. 33), perfettamente conforme alle attese del pubblico borghese europeo tralasciando l'aspetto politico più importante: «Est-il possible que pas une seule fois, Laye n'ait été témoin d'une seule petite exaction de l'administration coloniale?» (p. 33).

Ma a quanti contestano a Laye la mancanza di *engagement* sul piano politico anticoloniale, risponde il fronte opposto di coloro i quali apprezzano invece il quadro della cultura africana che l'autore offre al pubblico occidentale. La spaccatura all'interno del mondo intellettuale africano è così forte da poter affermare che «no French African novelist has inspired more controversy amongst black critics and intellectuals than Camara Laye» (Blair 1976, p. 194). A rispondere a Beti, in testa alla fazione di pensiero opposto, è Senghor, che rivendica il valore della letteratura in quanto prima di tutto opera d'arte: «étrange critique, vraiment que celle qui demande à l'artiste de faire non point œuvre d'art, mais de polémique... Lui reprocher de n'avoir pas fait le procès du colonialisme, c'est lui reprocher de ne pas avoir fait un roman à thèse, ce qui est le contraire du romanesque, c'est lui reprocher d'être resté fidèle à sa race, à sa mission d'écrivain» (Senghor, citato in Yépri 1987, p. 77).

*L'Enfant noir* contribuisce, agli occhi di Senghor, a mostrare che l'Africa possiede una sua cultura propria, di cui l'infanzia del protagonista si erge a simbolo e culla,<sup>3</sup> e favorisce in questo modo il superamento del sentimento di inferiorità razziale e la spinta verso l'autogoverno. Dunque, seppure apparentemente apolitico, il romanzo va nella stessa direzione di rivalutazione dell'Africa, promuovendo una liberazione culturale che è presupposto indispensabile a quella politica.

Inoltre Senghor, come Laye, auspica un nuovo equilibrio, un'unione piuttosto che una brutale separazione, tra Africa e Occidente: come osserva Adele King, «Laye is similar to Senghor in wanting a blend of African and European values, in assuming that it will be necessary to harmonise the two cultures in modern Africa» (King 1983, p. 99). Pertanto cadrebbe l'accusa di mancanza di consapevolezza storica da parte di Laye ed anzi il

3 La rappresentazione dell'infanzia africana costituisce un tema portante della *négritude*, incompreso da coloro che criticavano Laye: «To many negritude militants, [...] Laye's novel appeared like a total diversion, little short of a 'betrayal' to the common focus of the moment. This emotional reaction seemed clearly to have lost sight of the important vista of negritude which Laye had just opened: namely childhood as a vital clue to the understanding of the 'Homo Africanus' and the 'Black Soul'. [...] Basic to this culture, history and destiny is the childhood that the African passed through. [...] There, in the values that constitute it, in the crises that traverse or characterize it lies the essence of negritude» (Okolie 1998, pp. 29-30).

tema della relazione tra cultura tradizionale e moderna, così presente nel romanzo, mostra piena coscienza del progredire della storia.

In Europa, la critica occidentale non solo apprezza il contenuto tematico del romanzo, ma ne esalta spesso anche le caratteristiche stilistiche. Nel 1954 *L'Enfant noir* è insignito del Prix Charles Veillon, fondato nel 1947 dal mecenate svizzero cui è intitolato, con l'intento di far conoscere romanzi «that would 'help to create links between men'» (King 1983, p. 15). Si tratta di un importante riconoscimento, tanto più che «Laye was the first non-European to win the prize» (p. 15).

Tra le ragioni del successo europeo c'è senza dubbio il senso di nostalgia provato da una società che aveva attraversato la seconda guerra mondiale ed era sempre più tecnologizzata e soggetta ad alienazione: «in describing a simpler society *L'Enfant noir* found a response in European nostalgia» (p. 98). In svariate occasioni nel romanzo, Camara Laye si dimostra pienamente cosciente di rivolgersi al pubblico occidentale e attento nei suoi riguardi. Per questo utilizza parafrasi esplicative, come quella che chiarisce che cosa sia la *cora* definendola «notre harpe» (*EN*, p. 22). In quest'ultimo caso l'autore, pur identificandosi nella sua cultura di origine, manifesta chiaramente il suo ruolo di mediatore verso la cultura occidentale, che occupa uno spazio «in between»<sup>4</sup> (Diallo 2008, p. 26), tratto caratteristico degli autori dell'era postcoloniale. La figura stessa del bambino richiama quella di un intermediario: ad esso è affidato «un rôle de médiateur essentiel pour l'avenir» (Sow 2001, p. 97) capace di operare una sintesi tra passato e futuro, tra Africa e Occidente. Per la volontà di far conoscere al pubblico occidentale la propria cultura, si può affermare insieme a Mahamadou Diallo che *L'Enfant noir* sia di per sé un'opera di traduzione, nel senso metaforico del termine: «*L'Enfant noir*, with its highly ethnographic and sociological overtones, is a translation of the Malinké culture into the French language» (p. 26). La conseguente pluralità di sfere culturali e linguistiche che si intrecciano nel testo determina un grado di difficoltà maggiore qualora ci si appresti alla traduzione verso un'altra lingua e cultura.

#### 4 Le traduzioni del romanzo

La prima traduzione del romanzo risale al 1955 e si tratta della versione in lingua inglese dal titolo *The Dark child*, successivamente modificato in *The African child*, realizzata da James Kirkup, autore prolifico di romanzi, fra cui ricordiamo l'autobiografico *The Only Child* (1957), in cui emerge chiaramente l'influenza de *L'Enfant noir*. La traduzione inglese rappre-

4 Sulla definizione di 'in between' si vedano inoltre Bhabha 1994; Mehrez 1992.

senta un indicatore importante del successo immediatamente riscontrato dall'opera e, al tempo stesso, un fattore che ne ha favorito la diffusione e la fama, presentandola al vasto pubblico anglofono.

L'attenzione per il romanzo di Laye si spiega anche in considerazione del clima culturale che sin dai primi decenni del XX secolo aveva suscitato un nuovo interesse per il continente africano, dapprima sul piano artistico, grazie alla riscoperta dell'arte nera ad opera dei maggiori pittori europei e alla *Negro Renaissance* sviluppatasi ad Harlem negli anni '20 (Chevrier 1984, pp. 18-19; Hausser et Mathieu 1998, pp. 28-34), e in seguito anche su quello politico. L'avvento dei contingenti africani in Europa nel corso dei due conflitti mondiali aveva infatti contribuito a mettere in luce la questione africana, segnata, a partire dal secondo dopoguerra, da una spinta sempre più viva alle indipendenze. Anche in Italia, dopo un lungo periodo di propaganda coloniale, avviata già nel periodo postunitario ed esacerbata durante il ventennio fascista, si giunge negli anni '50 e '60 ad un nuovo tipo di percezione, più solidaristica, seppure tacitamente condizionata da quel pesante retaggio culturale.

È nel 1956 che il romanzo di Laye è proposto al pubblico italiano dall'editore Massimo, con sede a Milano, in una traduzione firmata da Aldo Calesella. Il titolo, elemento paratestuale di primaria importanza per l'identificazione di un'opera letteraria, è *Io ero un povero negro*.

L'allontanamento dall'originale *L'Enfant noir* è evidente: la struttura nominale, che lasciava indeterminatezza temporale, è sostituita da una frase in cui il verbo al tempo imperfetto getta uno sguardo di retrospezione sul racconto; inoltre, mentre nell'originale la figura dell'enfant appare centrale e prepara ad una narrazione incentrata soprattutto sul tema dell'infanzia, il titolo italiano omette questo importante riferimento attraverso l'uso sostantivato di negro. È bene sottolineare che la scelta di questo termine, che non era all'epoca caricato della connotazione spregiativa che assumerà in seguito, era consueta anche in traduzione dei più neutri noir o black. Una spiegazione plausibile è da ricercare nella simbologia associata al colore nero nella precedente storia italiana: «Dans le second après-guerre cette fortune de 'negro' à l'époque favori par rapport à 'nero', s'explique aussi par le désir de contourner toute évocation possible d'une relation avec le fascisme, dont le souvenir était encore très proche» (Nannoni 2012, p. 121).

Negli anni '50 i riferimenti anche impliciti all'era fascista sarebbero stati avvertiti molto chiaramente e di conseguenza è comprensibile che si ricorresse ad espediti atti ad evitarli.

L'elemento forse più sorprendente del titolo italiano, poiché assente nell'originale francese, è l'aggettivo 'povero', che proietta una connotazione di tipo pietistico, patetico sulla vita passata del narratore ormai adulto. Si tratta di una proiezione non confermata dal testo di Laye che al contrario, fin dalla dedica alla madre e dai capitoli iniziali, mira piuttosto

a ricreare l'universo gioioso ed armonico della sua infanzia, in cui il vero motivo di turbamento sembra essere l'irruzione della modernità. Il rimpianto che emerge tanto chiaramente verte proprio su quell'età perduta per sempre. Pertanto l'allusione commiserevole alla sfera della povertà appare disomogenea rispetto al contenuto del romanzo che non presenta questa tematica né sul piano materiale – si tratta infatti di una società organizzata e ben sviluppata sul piano economico – né tanto meno su quello spirituale, ricchissimo di sfaccettature.

Come spiegare dunque la scelta di un titolo tanto diverso? Una possibile risposta è fornita dall'analisi della dimensione intertestuale che tale frase attivava per i lettori dell'epoca: Io, povero negro è infatti il titolo di un romanzo di Orio Vergani, risalente all'epoca della propaganda coloniale italiana, che si era distinto per il maggior successo riscontrato rispetto a tante altre opere cadute in breve nell'oblio (cfr. Ghezzi 1992, p. 276). La volontà da parte dell'editore di suscitare nei lettori una sensazione di familiarità, che giocava sulla notorietà del romanzo precedente, può allora chiarire questa scelta traduttologica, di grande peso nel ridisegnare il 'volto' del romanzo che il pubblico italiano avrebbe conosciuto.

La prima edizione de *Io ero un povero negro* (fig. 1) è inserita nella collana *Il Mosaico* che presenta «I grandi scrittori di tutto il mondo», senza distinzione tra letteratura straniera ed italiana. Successivamente, nel 1966<sup>5</sup> e nel 1974, due nuove edizioni compaiono questa volta all'interno della collana *Verdi anni*, formata da testi destinati all'uso scolastico.

Nell'arco temporale intercorso tra le diverse edizioni il contesto culturale italiano, in ritardo rispetto alle grandi potenze europee colonizzatrici, si apre gradualmente alla letteratura africana, con pubblicazioni sempre più frequenti, a partire dagli anni '60, di scrittori del calibro di Senghor e Césaire. Nel 1959 si svolge a Roma il II Congresso mondiale degli scrittori e artisti neri, promosso da *Présence Africaine* insieme all'Istituto italiano per l'Africa (l'allora Istituto italo-africano), evento che suscita però soltanto una scarsa risonanza ed «un'eco distratta, e puramente di cronaca, nei quotidiani» (Brambilla et al. 1994, p. 69). Inizialmente l'espressione artistica africana rimane infatti «un'entità remota per gli italiani, appannaggio esclusivo di ristretti gruppi di intellettuali, di amanti dell'esotico, di nostalgici del nostro passato coloniale o, al più, di specialisti» (Ghezzi 1992, p. 278). A partire dagli anni Sessanta, secondo quanto suggerito dalle nuove direttive europee, la scuola italiana si avvia a promuovere la conoscenza delle culture straniere e favorisce pertanto l'inserimento nei programmi scolastici di testi idonei alla realizzazione di tale obiettivo. Si spiega così il nuovo indirizzo dato all'opera di Laye, considerata un valido strumento didattico, adeguato ad un pubblico di giovani lettori.

5 Nel seguito indicato con (PN '66) a fine citazione.

In sintonia con il nuovo intento, una introduzione firmata da Giuseppe Ricca ed un apparato di note a piè di pagina, ben più corposo rispetto alla prima edizione, compaiono ad accompagnare il testo, così come una serie di quesiti e spunti per la ricerca, posti al termine di ogni capitolo. Lo scolaro è guidato passo a passo nella lettura e nella comprensione del testo, attraverso un corollario di elementi non scevri dal rischio di 'manipolare' il testo stesso. In primis l'introduzione, dallo spiccato intento di inquadramento storico-geografico, propone numerosi dati utili all'arricchimento culturale dei giovani lettori, ma cade anche nella tipizzazione dell'«uomo africano», presentato attraverso una serie di stereotipi che ne delineano le straordinarie doti comunicative, l'innata nobiltà e la fierezza. Si legge:

C'è poi nel negro africano un'ammirevole fierezza. Fierezza, non superbia: una fierezza non certo esente dalla suscettibilità, in particolare quando s'incontrano civiltà diverse con le quali non esiste ancora un punto di equilibrio. Fierezza, che è anche nobiltà: ed è un tratto da tener presente perché ha una sua precisa importanza anche in campo politico. (PN '66, p. 12)

Inoltre, le note e i quesiti tradiscono spesso un punto di vista di superiorità da parte della società occidentale nei confronti di popolazioni definite «primitivi d'oggi» (PN '66, p. 136), o paragonate negli usi e nelle credenze agli «antichi Romani» (PN '66, p. 30). A tal proposito, alcune scelte lessicali quali quelle di «stregoni africani» (PN '66, p. 91), e «mondo tribale» (PN '66, p. 5) sono indicative della mancanza di equità intellettuale con cui si guarda all'«altro».

Infine, le due nuove edizioni propongono un ulteriore elemento paratestuale di grande impatto: l'immagine di copertina. Si tratta in entrambi i casi di un disegno, dai tratti più abbozzati nel primo (fig. 2), più netti e definiti nel secondo (fig. 3), che ritrae una figura umana dalla pelle nera. Mentre nel volume del '66 si tratta di un adulto, di spalle, rivolto alla contemplazione di un paesaggio, l'edizione del '74 propone invece lo scenario di un villaggio in cui si distingue, in primo piano, un bambino accovacciato, con atteggiamento triste e contrito, che osserva le capanne di fronte a lui. La prima delle due copertine, seppure suggerisca l'idea di retrospezione e ricordo da parte di un uomo maturo, colloca la figura in un ambiente che non corrisponde affatto alla realtà metropolitana in cui Laye compose realmente il romanzo, e ricorda piuttosto l'iconografia schiavista, tanto più che il soggetto è raffigurato a petto nudo. La seconda, invece, trasmette un senso di malinconia che è forse adeguato alla riflessione a posteriori del narratore, ormai lontano dal luogo, ma incongruo rispetto al piccolo protagonista, che vive ogni episodio con grande entusiasmo e partecipazione, sensazioni che riemergono forti e vivide anche nella memoria dell'adulto, che sembra calarsi nuovamente in quell'atmosfera vitale.

La connessione con il titolo, che sovrasta in entrambi i casi le immagini, appare allora illuminante per comprendere le due raffigurazioni, tanto incongrue rispetto al contenuto del romanzo. Sembra che il riferimento per il disegnatore sia quel *povero negro* piuttosto che ciò che emerge nel seguito. La traduzione del titolo, elemento con cui il testo si identifica, fino a coincidervi, investe con una serie di conseguenze gli altri elementi del peritesto che insieme costruiscono una soglia fuorviante e dipingono un volto non conforme al testo.

## 5 Nel cuore del testo

Al di là delle differenze di tipo paratestuale, le tre edizioni de *Io ero un povero negro* pubblicate da Massimo presentano il medesimo corpo testuale. La traduzione di Aldo Calesella offre un romanzo dalla lettura scorrevole, aderente ai canoni del linguaggio letterario italiano e del tutto adeguato dal punto di vista sintattico e lessicale. Si tratta cioè di un testo che rientra nei parametri del sistema letterario della lingua di arrivo. Ora, *L'Enfant noir* è caratterizzato da una serie di tratti stilistici peculiari: la costruzione sintattica delle frasi, spesso formulate con strutture di tipo additivo, e l'uso di una punteggiatura che ricalca l'enfasi del discorso diretto conferiscono al testo i tratti di un racconto orale.<sup>6</sup> Inoltre, la presenza rilevante di procedimenti iterativi, elemento peculiare della tessitura testuale del romanzo, investe sia il piano retorico che quello ritmico-semantico, apportando al tempo stesso coesione ed enfasi e rinforzando l'effetto del parlato: «le roman dans son intégralité apparaît être la parole d'un locuteur qui raconte [...]. La catégorie récit-discours [...] s'affirme comme une modalité obligatoire du texte de Camara Laye» (Yépri 1987, p. 18).

Di tale aspetto troviamo in traduzione un riflesso spesso sfumato, conseguenza di una generale tendenza alla *rationalisation* (cfr. Berman 1999). A titolo di esempio, è interessante osservare come il traduttore annulli totalmente l'effetto iterativo dell'originale in questo breve estratto sulla donna africana: «Chez nous, la costume ressortit à une foncière indépendance, à une fierté innée; on ne brime que celui qui veut bien se laisser brimer, et les femmes se laissent très peu brimer» (EN, p. 60). In *Io ero*

6 «Que regardaient à vrai dire ces yeux? Je ne sais pas. Les alentours? Peut-être! Peut-être les arbres au loin, le ciel très loin. Et peut-être non!» (EN, p. 51). «Ils chantaient, nos hommes, ils moissonnaient; ils chantaient en chœur, ils moissonnaient ensemble: leurs voix s'accordaient, leurs gestes s'accordaient; ils étaient ensemble!» (EN, p. 51). «Pauvre chère maman! [...] Pourtant je suis sûr qu'elle s'était éloignée, très droite, très digne; elle se tenait toujours très droite, et parce qu'elle se tenait si droite, elle paraissait plus grande qu'elle n'était; et elle marchait toujours très dignement: sa démarche était naturellement digne» (EN, p. 123). «Je souhaitais que le train eût du retard [...]; peut-être aujourd'hui aussi aurait-il du retard? Je regardai l'heure, et il avait du retard! Il avait du retard!..» (EN, p. 134).

*un pauvre negro* si legge: «Da noi il costume è connesso con uno spirito di grande indipendenza e dignità innata; si infierisce soltanto verso chi si lascia sottomettere, e le donne si lasciano pochissimo tiranneggiare» (PN '66, p. 89).

Il traduttore introduce diverse varianti sinonimiche del verbo 'brimer' e mostra una notevole ricchezza lessicale, che tuttavia non riproduce lo stile più secco ed incisivo di Laye. Un simile intervento traduttivo di 'normalizzazione', applicato in modo generalizzato ad un testo dalle caratteristiche tanto marcate ed indicative dell'appartenenza ad una data cultura, compromette la trasmissione dell'opera nella sua completezza e specificità e ne presenta piuttosto una versione edulcorata, impoverita.

*L'Enfant noir* è inoltre ricco di elementi lessicali inerenti a diversi aspetti del mondo africano, dalla flora, agli usi e costumi, alle credenze e ai rituali. Anche in questo ambito, alcune scelte traduttive risultano carenti o addirittura fuorvianti rispetto ai referenti originali. È questo il caso del riferimento all'albero del 'nééré', caratteristico del paesaggio africano e presentato dal narratore nel corso di un tragitto percorso insieme allo zio: «il choisissait un arbre, un kapokierou un nééré, dont l'ombre lui paraissait suffisamment dense, et nous nous asseyions». (EN, p. 34). Nella traduzione italiana, «sceglieva un albero, un 'kapok' o un 'baobab', la cui ombra gli sembrava abbastanza fitta, e ci sedevamo» (PN '66, p. 48), l'albero rappresentato non è un 'nééré', bensì un 'baobab', scelto evidentemente sulla base di una maggiore rispondenza del termine rispetto all'immaginario comune di uno scenario 'esotico'. In altri casi, come per quanto riguarda i termini 'brousse' e 'gombo', si registra la netta omissione del riferimento, con conseguente perdita di un importante contenuto di valore culturale.<sup>7</sup> Di peso notevole sono anche alcuni traduttori errati, come nel caso del nome della popolazione 'peul', stanziata in un'area della Guinea che Laye attraversa durante il viaggio in treno verso Conakry. Laddove nell'originale si legge «J'entendis parler le peul: Dabola est à l'entrée du pays peul». (EN, p. 136), il traduttore scrive: «Sentivo parlare il berbero; Dabola è all'entrata del paese dei berberi». (PN '66, p. 176). La scelta del termine 'berbero' risulta erronea in quanto non corrispondente al referente originale.

Gli errori riscontrati giungono in taluni casi a compromettere il senso del testo, fino a modificarne il contenuto. Si consideri la traduzione del sostantivo 'canari', indicante un orcio da cui il giovane era solito abbeverarsi durante la notte: «Ou je me levais et j'allais prendre une gorgée d'eau au canari posé au sec sur sa couche de gravier» (EN, p. 58). «Oppure mi alzavo e andavo a portare qualche goccia d'acqua al canarino rimasto a secco nella sua gabbietta» (PN '66, p. 86).

<sup>7</sup> I termini indicano rispettivamente un'area del paesaggio ed un vegetale tipici dell'Africa Occidentale (si vedano note 9 e 10).

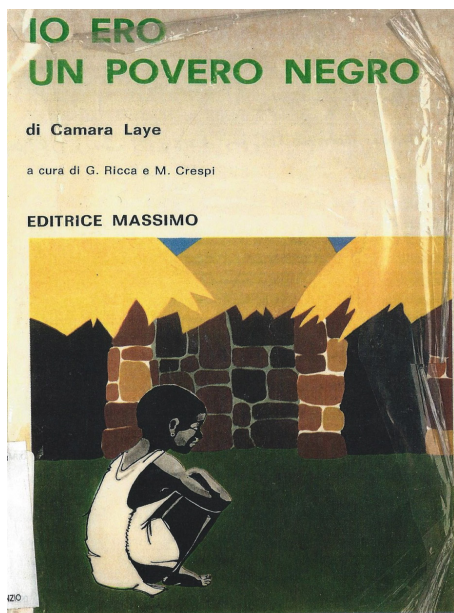
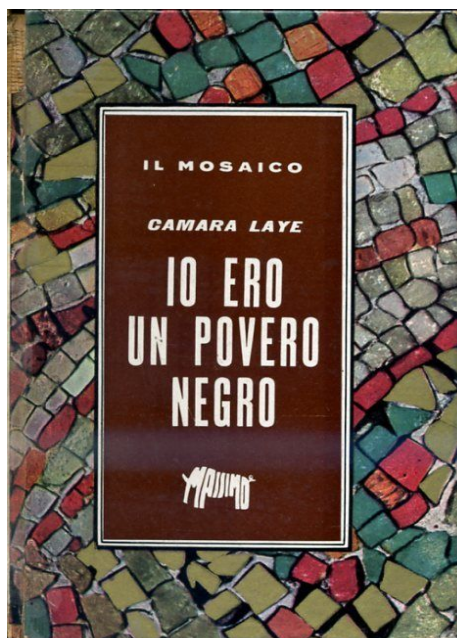


Figure 1-4. *Io ero un povero negro*. Copertine dalla prima alla terza edizione (1956, 1966, 1974) e ritraduzione (1993)



A partire dal fraintendimento del termine, il traduttore costruisce una scena che è del tutto incongrua rispetto a quella dell'originale: non soltanto non troviamo alcun riferimento ad un canarino, ma anche la presenza di una 'gabbietta' è assolutamente estranea al testo de *L'Enfant noir*. In realtà è lo stesso protagonista a «prendere un sorso d'acqua», come è per altro evidente dall'uso della prima persona e del verbo 'prendre'. È evidente che il quadro ne risulta totalmente trasfigurato.

## 6 Una nuova traduzione

A distanza di circa vent'anni dall'ultima edizione de Io ero un povero negro, nel 1993, la casa editrice Aiop pubblica la ritraduzione del romanzo di Laye, firmata da Maria Teresa Palazzolo, dal titolo Un bambino nero.<sup>8</sup>

L'aderenza al titolo originale *L'Enfant noir* è evidentemente maggiore rispetto alla precedente traduzione. È qui preservato il riferimento al 'bambino', con tutte le connotazioni ad esso associate e le aspettative create nel lettore, e l'aggettivo 'nero' sostituisce il termine 'negro' nel frattempo divenuto spregiativo in senso razziale. Il contesto socioculturale italiano ha conosciuto in quell'arco temporale un'evoluzione che ha portato lo 'straniero' a contatto diretto con il nostro territorio, ed in numeri via via maggiori, con la conseguente esplosione, a partire dagli anni '90, di un diffuso sentimento di intolleranza. La percezione 'razziale', ereditata dalla tradizione coloniale, è riemersa allora in tutta la virulenza che la prossimità con il 'diverso' ha innescato. Si comprende quindi la necessità di sostituire un termine non più neutro. Nonostante l'aderenza all'originale, notiamo che un elemento del titolo è però mutato: l'articolo indeterminativo sposta la figura dell'*enfant* da emblema, modello e prototipo del suo gruppo umano, a persona dotata di unicità, non riducibile a stereotipo.

Il romanzo fa parte del progetto editoriale Melting Pot, collana che conta oggi all'attivo ventiquattro testi di autori stranieri, suddivisi in ulteriori sottocollane, di cui «Viaggi di iniziazione» è quella che si apre proprio con il testo di Laye. Una nuova introduzione, realizzata dall'antropologa Paola Berbeglia, prepara il lettore fornendo una serie di informazioni sulla cultura guineana, utili ad illuminare e comprendere alcune tematiche fondamentali del romanzo, cogliendone la rilevanza. L'accuratezza e la precisione con cui Paola Berbeglia sviluppa il discorso su *L'Enfant noir* denotano il profondo rispetto che si deve all'opera.

Nell'immagine di copertina (fig. 4) osserviamo una cornice ed una figura maschile stilizzata che richiama i tratti tipici dell'arte africana, in particolare scultorea, ed il viso, rappresentato di profilo e di dimensioni

8 Nel seguito indicato con *BN* a fine citazione.

sproporzionate rispetto al corpo, ricorda le grandi maschere africane che hanno ispirato importanti artisti anche in Europa. La scelta di manifestare l'origine dell'opera con un richiamo all'Africa conferma una strategia editoriale già in atto. La grande differenza che risalta, però, rispetto a tutte le precedenti edizioni è che per la prima volta la rappresentazione de *L'Enfant noir* passa per una forma di espressione artistica tipica dell'Africa. Non è più lo sguardo dell'europeo che lo disegna o lo fotografa dal suo punto di vista, ma si registra uno slittamento di prospettiva: è il bambino stesso ad offrire una sorta di 'autoritratto' che lo rappresenta come lui si propone e secondo l'arte del suo popolo. Una semplice immagine può rivelare molto sulla presa di coscienza di individui che reclamano il diritto di autodefinirsi, anche nella loro africanità, e non necessitano più di essere interpretati.

La traduzione di Palazzolo dà origine ad un testo che si dissocia da alcuni dei parametri tradizionali del linguaggio letterario, in favore di una stretta aderenza alla lettera dell'originale, tale da scaturire in una sintassi scandita dalle martellanti ripetizioni, in grado di riprodurre lo stile dell'autore. Prendiamo in esame ad esempio l'estratto riguardante la donna africana: «non viene vessato se non chi vuole lasciarsi vessare e le donne si lasciano vessare assai poco» (BN, p. 77), in cui nessuna variante sinonimica del verbo corrispondente a 'brimer' è introdotta, o consideriamo l'accorato ricordo della sofferta partenza per la capitale: 'je souhaitais que le train eût du retard [...]; peut-être aujourd'hui aussi aurait-il du retard? Je regardai l'heure, et il avait du retard! Il avait du retard!..». (EN, p. 134). «Mi auguravo che il treno fosse in ritardo: a volte era in ritardo; forse anche oggi sarebbe stato in ritardo. Guardai l'ora ed era in ritardo! Era in ritardo...» (BN, p. 161).

In entrambi i casi, i tratti stilistici dell'originale emergono chiaramente. Tuttavia, la propensione alla spiccata vicinanza al testo di partenza sfocia anche in una serie di calchi sintattici e lessicali. Questa tendenza, che si evidenzia in tutto il testo, fa sì che la lettura sia a tratti 'inceppata' dalla presenza stranianti di elementi inconsueti rispetto alle norme della lingua italiana. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di traduzioni 'alla lettera' di espressioni di uso comune in lingua francese come «avoir le désir chevillé au corps»,<sup>9</sup> che non hanno però corrispettivo letterale nella lingua di arrivo. La traduzione «avere il desiderio incavigliato al corpo» (BN, p. 23) rischia infatti di compromettere persino la comprensione del concetto che si vuole comunicare, come nel caso, ancor più lampante, della frase «la febbre era caduta» (BN, p. 142), traduzione dell'espressione francese

9 «Il fallait que le désir d'apprendre fût chevillé au corps» (EN, p. 71), afferma il narratore riferendosi alla dura realtà scolastica che richiedeva impegno notevole.

«notre fièvre avait tombé»<sup>10</sup> (*EN*, p. 117).

I realia, elementi per essenza intraducibili in quanto inerenti ad una precisa sfera culturale, in questo caso africana, sono, quasi nella totalità dei casi, mantenuti nella lingua originale, con l'ausilio di note inserite al termine del volume, ma soltanto laddove il contesto non sia sufficientemente eloquente a suggerire il tipo di referente in questione. Consideriamo ad esempio la descrizione dell'abitazione della nonna di Laye: «vi trovavo perfino la stessa *calebasse*, in cui mia madre conservava il latte» (*BN*, p. 52); troviamo il termine 'calebasse' così spiegato in nota: «recipiente ricavato da una zucca tagliata a metà, svuotata e fatta seccare» (*BN*, p. 213). Durante il soggiorno presso il villaggio contadino della nonna si legge ancora: «c'erano i granai per il riso e per il miglio, la manioca e gli arachidi e il 'gombo'» (*BN*, p. 50), quest'ultimo descritto in nota come: «vegetale di uso comune, in Africa occidentale, per la preparazione delle salse che condiscono i piatti di cereali» (*BN*, pp. 212-213). Anche in un caso in cui il traduttore italiano risulta 'insufficiente' a comunicare il senso dell'originale la traduttrice fa ricorso alla nota, dichiarando così, con grande onestà, l'impossibilità per la traduzione di raggiungere una perfetta corrispondenza: «il termine italiano corrispondente a 'brousse', boscaglia, usato qui e nei capitoli successivi, è in realtà riduttivo rispetto al significato attribuito a 'brousse' nell'Africa francofona: tutto il terreno non abitato e non coltivato» (*BN*, p. 212).

La strategia adottata, che mira a ridurre l'intervento paratestuale al minimo indispensabile, è esplicitata in una nota, nella quale Maria Teresa Palazzolo manifesta anche l'intento di arricchire la lingua italiana di elementi lessicali nuovi, funzionali al dialogo che si profila sempre più necessario ed auspicabile con coloro che appartengono ad altre culture. Da questo punto di vista, la ritraduzione restituisce al romanzo la valenza culturale che il testo di Calesella aveva reso solo parzialmente.

## 7 Conclusione

Come abbiamo avuto modo di vedere, le due traduzioni italiane de *L'Enfant noir* di Camara Laye sono il risultato di un diverso approccio al testo e di una diversa concezione della funzione del tradurre. Mentre la prima tende a privilegiare la leggibilità e la correttezza formale del testo di arrivo, la seconda spesso sacrifica questo aspetto per conservare dei tratti caratteristici dell'estraneità, che affiora alla lettura.

Le opere che, come *L'Enfant noir*, ci portano a cospetto di un mondo

<sup>10</sup> L'espressione fa riferimento al periodo di convalescenza successivo alla circoncisione, rito di iniziazione di tutti i giovani all'età adulta. Il narratore racconta che dopo un breve lasso di tempo la febbre era passata.

diverso dal nostro, permettendoci di coglierne la profondità e i valori, rendono possibile un ricongiungimento dettato dalla scoperta di quella umanità che tutti accomuna. L'atto del tradurre diventa allora un veicolo in grado di far crollare il muro di pregiudizi, di ripudio e di intolleranza che scaturiscono spesso proprio dalla non conoscenza dell' 'altro'.

Poiché tutte le traduzioni 'invecchiano', è doveroso che a testi di tale spessore si presti un sempre nuovo interesse, in modo da garantirne la trasmissione attraverso nuove traduzioni. In questo arduo compito è auspicabile che si ricerchi quella 'fedeltà' all'originale che Umberto Eco così illustra:

La conclamata 'fedeltà' delle traduzioni non è un criterio che porta all'unica traduzione accettabile [...]. La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l'impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta.

Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c'è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà*, *onestà*, *rispetto*, *pietà*. (Eco 2003, p. 364)

È proprio all'insegna di questi valori che l'approccio al testo dovrà realizzarsi, attuando quella continua 'negoziante' che è indispensabile qualora si affronti la trasposizione dell'alterità, intesa nel suo insieme inscindibile di lingua e cultura, nella propria realtà.

## Bibliografia

- Benelli, Graziano (1995). *La negritudine in Italia: A. Césaire, L.G. Damas, L.S. Senghor: (1950-1970)*. Roma: Bulzoni.
- Berman, Antoine (1999). *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Biyidi, Alexandre (1954). «L'Enfant noir». *Présence Africaine*, 16 (série des numéros spéciaux), *Trois écrivains noirs*, pp. 61-65.
- Blair, Dorothy S. (1976). *African Literature in French: A History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bokiba, André-Patient (2006). *Le paratexte dans la littérature africaine francophone: Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*. Paris: L'Harmattan.
- Brambilla, Cristina (1993). *Letterature africane in lingue europee: Africa sub-sahariana*. Milano: Jaca book.

- Brambilla, Cristina; Martin, Samuel; Belinga, Eno; Chevrier, Jacques (1994). *Letterature dell'Africa*. Milano: Jaca book.
- Chevrier, Jacques (1984). *Littérature nègre*. Paris: Colin.
- Diallo, Mahamadou (2008). *Translation: Culture Power Psyche*. Paris: L'Harmattan.
- Eco, Umberto (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2003.
- Ghezzi, Carla (1992). «La letteratura africana in Italia: un caso a parte». *Africa*, 2, pp. 275-286.
- Hausser, Michel; Mathieu, Martine (1998). *Littératures francophones*, tome 3, *Afrique noire, Océan indien*. Paris: Belin.
- Joubert, Jean-Louis (1986). *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris: Bordas.
- King, Adele (1983). *The Writings of Camara Laye*. London: Heinemann.
- Laye, Camara (1953). *Io ero un povero negro*. Trad. di Aldo Calesella. Milano: Massimo. Trad. di: *L'Enfant noir*, [1956] [1966] 1974.
- Laye, Camara (1953). *L'Enfant noir*. Paris: Pocket.
- Laye, Camara (1953). *The Dark Child*. Trans. by James Kirkup. London: Collins. Transl. of: *L'Enfant noir*, 1954.
- Laye, Camara (1953). *Un bambino nero*. Trad. di Maria Teresa Palazzolo. San Marino: Aiop. Trad. di: *L'Enfant noir*, 1993.
- Mehrez, Samia (1992). «Translation and the Postcolonial Experience: the Francophone North African Text». In: Venuti, Lawrence (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London; New York: Routledge.
- Moura, Jean-Marc (2007). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF.
- Nannoni, Catia (2012). «Les enjeux traductifs du Triangle d'or comme occasion pour une réflexion sur la pratique et la didactique de la traduction». *Plaisance*, 27, pp. 121-130.
- Okolie, Maxwell (1998). «Childhood in African Literature: A Literary Perspective». In: Jones, Eldred D.; Jones, Marjorie (eds.), *Childhood in African Literature: a Review*. Oxford: James Currey.
- Picard, Lucie (2004). «Aspetti strategici del discorso paratestuale: il caso delle traduzioni italiane di opere francofone dell'Africa sub sahariana». *Francofonia*, 46, pp. 67-87. Disponibile all'indirizzo <http://www.jstor.org/discover/10.2307/43016277?sid=21105975106073&uid=2&uid=3738296&uid=2134&uid=70&uid=4> (2015-02-28).
- Senghor, Léopold Sédar (1964). «Laye Camara et Lamine Diakhaté ou l'art n'est pas d'un parti». En: *Liberté I. Négritude et Humanisme*. Paris: Seuil, pp. 155-172.
- Sow, Alioune (2001). «La dimension spirituelle et ses représentations dans les récits d'enfance de l'Afrique de l'ouest». In: Mossetto, Anna Paola; Nissim, Liana; Soncini Fratta, Anna, Toso Rodinis, Giuliana (a cura di), *I colori dello spirito, Africa occidentale*. Bologna: CLUEB.

Sperti, Valeria (2013). *La letteratura africana in francese: Dalla négritude ai giorni nostri*. Napoli: Dante & Descartes.

Yépri, Léon (1987). *Relire «L'Enfant noir» de Camara Laye*. Abidjan, Dakar, Lomé: Les nouvelles éditions africaines.

# Identité migrante et culture plurielle

## La réappropriation du moi à travers les héroïnes de Vénus Khoury-Ghata et de Malika Mokeddem

Francesca Tumia

(Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, France)

**Abstract** In Francophone literature, the character is often represented as the embodiment of the search of identity whose aim would be a new self-accomplishment. Through Vénus Khoury-Ghata and Malika Mokeddem's works, we seek for factors giving rise to a character's awareness of its own condition in order to outline some possible narrative strategies that could be shared in Francophone literary production crossing the geographical borders. So, our study is principally built on a functional approach of the relationships between the main character and her entourage that reveal a wish of self-reappropriation. The results show two different authors' paths, apparently divergent, but both expressing the same need through rebellion, estrangement and release. Finally, the self-accomplishment can only take place in an incessant evolution determined by the 'migrant' nature of their identity considered as a positive value.

**Sommaire** 1 Introduction. – 2 Les figures parentales. – 2.1 Le rapport mère-fille. – 2.2 Le rapport au père. – 3 Le rapport aux autres. – 4 Révolte, éloignement, affranchissement: vers une réappropriation du moi. – 5 Les noms propres comme marque des qualités et d'individualité des héroïnes. – 6 Conclusion.

**Keywords** Vénus Khoury-Ghata. Malika Mokeddem. Character. Self-reappropriation.

### 1 Introduction

Le personnage dans la littérature francophone est souvent présenté comme l'incarnation d'une recherche identitaire dont le but ultime serait une nouvelle affirmation du soi, et, dans nombre de cas, cela se passe loin de sa terre d'origine. Or, bien qu'exprimé narrativement, l'écrivain expose son moi à une perspective critique illustrée par les personnages principaux migrants sur la double voie de l'intrigue et de la mémoire dans un paysage actif.

Utilisé pour indiquer les écrivains qui se sont déplacés de leur pays d'origine dans le dictionnaire des écrivains migrants de langue française, *Passages et ancrages en France (1981-2011)* (Mathis-Moser; Mertz-Baumgartner; Bonn 2012), nous employons ici le qualificatif 'migrant' en suivant l'équilibre exprimé par ce terme plus «neutre et moins ethno-

centrique» (Combe 2008, p. 19) qu' «exilés, réfugiés, nomades, errants, immigrants» (p. 19) tel que le remarque Dominique Combe dans son article sur les écritures migrantes. Cela nous fait réfléchir à «la composante migratoire de l'écriture<sup>1</sup>» en rapport avec la notion identité que nous choisissons ici d'observer à travers le personnage en tant qu' «opérateur d'une mise en forme du monde» (Garnier 2001, p. 9).

Nous nous interrogerons ainsi sur les caractéristiques diverses de certains de ces personnages migrants afin saisir celles qui pourraient marquer une volonté de réappropriation du moi. Quels sont les éléments qui provoquent une prise de conscience du personnage sur sa condition et quels sont ses enjeux? En particulier, ce parcours d'affirmation de soi, est-il marqué par des stratégies narratives communes à la production francophone?

Pour répondre à ces questionnements nous effectuerons une analyse des personnages en suivant une conception strictement fonctionnelle. En effet, nous tiendrons compte de l'étude du 'faire' du personnage et de son rôle 'actantiel' (cf. Bouaïssi 2009). Les actions seront définies par les rapports entre le personnage principal et les personnages secondaires selon les prédicats qui caractérisent ces relations.

En choisissant ce parcours, nous ne voulons pas nier pour autant une psychologie du personnage, mais nous nous concentrons ici sur les propriétés qui l'emportent sur la narration psychologique et qui émergent des échanges entre les personnages mêmes. En effet il nous semble que, en croisant une conception du personnage en tant qu'opérateur dans le texte avec l'analyse actantielle selon ses perceptions et ses réactions avec les personnages secondaires, plutôt que par rapport à son 'être' et 'paraître' (cf. Bouaïssi 2009), la résultante manifeste une dynamique plus profonde de l'histoire que l'auteur veut transmettre. Cette démarche évite d'ailleurs tout risque d'identification au personnage de la part d'un lecteur moins avisé et qui ferait perdre le sens premier du roman.

1 En particulier, Combe fait émerger la problématique de «la composante migratoire de l'écriture» dans la littérature libanaise francophone en soulignant qu'elle, comme d'autres littératures francophones aussi, n'existe que «dans - et parfois par - l'exil» (p. 20). Cette dynamique acquiert d'autant plus d'importance «quand il s'agit de femmes, confrontées, plus encore que les hommes, à toutes les censures» (p. 20). Pour des précisions sur le débat autour du risque d'une ghettoïsation des écrivains et de leurs œuvres en lien à l'expression «écritures migrantes» et sur le qualificatif d'écrivain «migrant», lire p. 26. Voir la différence également avec le terme «nomade» défini par Mireille Calle-Gruber dans son article *L'Écriture anachorète: les Marches de sable d'Andrée Chedid* (2008). Comme le souligne Calle-Gruber le «nomadisme n'est pas errance» car il n'est pas sans repères ni sans règles (Calle-Gruber 2008, p. 200). Bien que les termes nomades, errants et migrants renvoient tous les trois au déplacement, la connotation quelque peu forte du premier nous paraît favoriser un regard orientaliste qui enferme tout ce qui y est inclus sous l'étiquette d'une zone imaginaire d'identification et le deuxième «errant» lui enlève le sens du trajet et le but d'une quête. À l'aide de ces distinctions supplémentaires, nous confirmons notre préférence pour l'adjectif «migrante» pour désigner l'identité telle qu'elle est exprimée dans ces textes.



Le personnage est ainsi étudié comme tout autre opérateur dans le texte à partir duquel on choisit d'observer ce texte. L'intérêt d'une analyse actantielle en ces termes est que l'identité migrante qu'en ressort n'est pas seulement l'identité du personnage-individu, mais celle d'un état des choses transmis de l'auteur au lecteur à travers son texte. Nous essayerons dès lors de déterminer un point d'observation extérieur et de définir les héros en tenant compte de cette nuance fondamentale.

Enfin un bref excursus sur le choix de la nomination des personnages aura lieu afin d'en souligner le lien étroit avec la condition socioculturelle des héroïnes et qui relève tantôt du paradoxal dans un but dénonciateur, tantôt d'un indice d'intégration ou d'exclusion dans une communauté donnée.

Pour aboutir à cette recherche, nous avons choisi de conduire une étude comparée sur une partie de la production romanesque de Malika Mokeddem et de Vénus Khoury-Ghata dont la sélection a été déterminée, entre autres, par le déroulement des intrigues dans des lieux familiers évoqués sur le fil du souvenir d'expériences, souvent dramatiques.

Malika Mokeddem et Vénus Khoury-Ghata sont nées respectivement à Kenadsa en Algérie et à Bcharré au Liban. Actuellement, elles habitent en France, mais elles évoquent constamment leur pays d'origine dans leurs œuvres qui deviennent l'espace symbolique où l'Orient et l'Occident se rencontrent à travers la langue française. Tout en tenant compte de leur diversité et de leur différente provenance géographique d'origine, ce qui demanderait effectivement une étude distincte pour les littératures francophones d'appartenance, respectivement maghrébine et libanaise, le rapprochement de ces deux écrivaines n'est pas limité au fait qu'elles soient des femmes et qu'elles écrivent dans la même langue.

Ce sont les enjeux cachés derrière leur double appartenance et l'éloignement de leurs pays comme «source de création en même temps que de 'schizophrénie'» (Combe 2008, p. 20), ce sont ces conditions d'«écrivaines migrantes» qui ont orienté notre choix. Tel que l'affirme Combe sur les écrivaines nomades ou migrantes en général: «Nomades ou migrantes, ces écrivaines le sont dans la mesure où elles ne cessent de circuler d'une culture à l'autre, bien qu'elles restent profondément attachées à la langue française» (p. 20). Nous nous sommes dès lors intéressée à la dynamique résultante de ces enjeux surtout liée à la représentation de leur culture dans le partage avec l'autre.

Dans un premier temps, nous nous attarderons sur les rapports entre les personnages secondaires et les héroïnes pour déterminer les prédicats de base qui concourent à caractériser ces dernières. En particulier, nous nous concentrerons sur leur relation avec les figures parentales d'abord, et les rapports noués en dehors du cercle familial après. Dans un second temps, nous essayerons d'évaluer la qualité des résultats obtenus pour saisir les étapes narratives qui pourraient déterminer le mieux le parcours des héroïnes vers une réappropriation de soi.

Ayant choisi de suivre une analyse comparée des personnages selon leur 'faire' et leurs prédicats par rapport à l'Autre, nous avons préalablement reconstruit le parcours narratif de chaque personnage principal (cf. Bouaïssi 2009) et suivi le plan actantiel en tenant compte de la fréquence et de la fonctionnalité (p. 61) des actions pour trouver un axe commun à toutes les héroïnes.

Une certaine récurrence et un caractère incisif de certaines actions et réactions sont remarquables le long de l'intrigue. Elles définissent un axe référentiel construit autour des rapports que les personnages principaux ont avec leur famille, d'une part, et avec les autres, d'autre part, avec des débouchés différents pour les deux écrivaines et qui méritent d'être observés de plus près.

## 2 Les figures parentales

L'image du couple varie selon une époque et une communauté données et Edgard Weber observe en particulier que dans la littérature libanaise arabophone, ainsi que dans celle francophone, c'est l'incommunicabilité qui l'emporte comme conséquence de la guerre civile. Concernant le Maghreb, cette impossibilité de communiquer dans le couple au Liban prend une tournure qui lui est proche en considérant les figures parentales comme deux mondes distincts, mais toute de même complémentaires.<sup>2</sup> C'est cette complémentarité que nous allons interroger dans une étude séparée du personnage de la mère et de celui du père dans le rapport qui s'établit avec leurs filles car il nous semble que les dynamiques relationnelles provoquant des réactions significatives de la part des héroïnes soient également déterminées par les influences, négatives ou positives qu'elles soient, que les deux parents exercent sur elles et par conséquent déterminantes dans leur choix d'une réappropriation de soi.

Chez Malika Mokeddem, le couple de parents n'est jamais traité comme un ensemble, mais toujours comme deux sujets séparés. Aussi bien la mère que le père sont caractérisés la plupart du temps par des connotations négatives si bien que les héroïnes recourent à des figures externes à celles des géniteurs.

En effet, Mokeddem met en évidence un rapport familial qui se définit

2 Par exemple, dans *Leur pesant de poudre* Marta Segarra soutient que: «Le père et la mère donc, en tant que personnages de ces romans, bien qu'ils soient valorisés de façons différentes et même opposées dépendant de chaque ouvrage, représentent presque toujours deux mondes distincts: celui du père, caractérisé par l'accès à l'espace extérieur et à une autre extériorité non moins importante fournie par l'éducation, normalement à travers la langue française; et celui de la mère, représenté par l'intériorité de la maison familiale, les pulsions les plus primaires, la langue orale. En définitive il s'agit des deux compartiments étanches réservés par la tradition aux hommes» (p. 106).

autour de prédicats d'éloignement et de refus moral définitif qui se manifestent narrativement par le départ du pays d'origine pour rejoindre une culture qui, bien que différente, apparaît comme un refuge. Le déplacement les protège de la rigidité des traditions et, par ailleurs, la possibilité d'atteindre une liberté difficilement accessible en Algérie. À l'exception de *N'zid*, tous les romans analysés contiennent des passages qui montrent de façon explicite l'écart effectif existant entre les héroïnes-filles et leurs familles, qu'elles soient présentes physiquement en Algérie ou que ce soit à travers les souvenirs quand leur migration en France a déjà eu lieu. En général, ce contraste avec sa propre famille est dû au poids des traditions qui sont rigoureusement respectées et envisagées la plupart du temps du point de vue de la communauté. Ainsi la volonté individuelle s'efface derrière cette plus grande entité et Mokeddem n'hésite pas à le souligner quand il s'agit d'une fille. Les mots du père de Kenza, héroïne de *Des rêves et des assassins* résonnent aux oreilles et à l'esprit du lecteur d'une violence frappante: «Tu es ma fille, toi. Il va falloir que je te trouve un mari qui te brise. Et si tu te rebelles, je boirai ton sang! [...] Mais fais gaffe! On te tuera, si tu nous déshonores. Nous t'avons à l'œil» (Mokeddem 1995, p. 41).

À travers des dynamiques différentes de celles de Mokeddem, Vénus Khoury-Ghata développe aussi les figures de la mère et du père comme distinctes, parfois opposées, et jamais liées par une réelle union du couple. Les enjeux qui caractérisent ce dernier, seraient dus en amont au choc provoqué par la guerre civile éclatée au Liban en 1975. L'impondérable accroît en effet la tension sociale souvent traduite par la rupture du couple comme représentation du sentiment d'échec général produit par ce conflit (cf. Weber 2002, p. 65).

Dans les romans de Khoury-Ghata, et notamment dans ceux d'inspiration autobiographique, la mère est souvent soumise à la violence surtout verbale du père, en marquant une séparation inexplicable entre les deux, tant que la narratrice de *Une maison au bord des larmes* se demande: «Pourquoi ces deux-là s'étaient-ils tant haïs après s'être aimés?» (Khoury-Ghata 2005, p. 11).

En plus, chez cette auteure le couple n'est pas seulement celui des parents que l'enfant raconte au fil des souvenirs, mais il y a d'autres déclinaisons du rapport à deux tels celui entre Emma et Miguel Cuervas dans *La Maestra*, la française humanitaire et son ami en France dans *Sept pierres pour la femme adultère*, Sarah et son mari dans *Vacarme pour une lune morte*, la mère et le père chassé de chez lui dans *Une maison au bord des larmes* et finalement la narratrice de *La Maison aux orties*, séparée de son amant, en raison du souvenir encore trop intense du défunt mari. Tous ces couples respectent cette même dynamique d'échec.

Leur impossibilité de communiquer dans le couple prend ainsi des tournures significatives et variées dans les relations que les deux figures parentales engagent avec leurs filles. Par conséquent, en suivant le principe des

deux mondes distincts de Segarra qui considère le père et la mère comme deux entités différentes, voire opposées, nous allons rapprocher ces deux figures dans le but de déterminer les rapports de force qui les distinguent.

## 2.1 Le rapport mère-fille

Dans les œuvres de Mokeddem, le rapport avec la mère est non-conventionnel, comme cela est avoué dans *Je dois tout à ton oubli*. L'absence de la mère domine le récit et elle est substituée par celle protectrice de la grand-mère. Dans *Les Hommes qui marchent*, *Je dois tout à ton oubli*, *La Transe des insoumis* et *Mes hommes* aussi, la mère est présente physiquement, mais elle est moralement absente et n'apporte aucun soutien à sa propre fille. Pendant l'enfance et l'adolescence, les rapports mère-fille se définissent à travers la remontrance pour le non-respect des règles et le refus filial de choisir la vie maternelle comme exemple pour son futur.<sup>3</sup>

Pendant l'âge adulte, cela se réduit à un rapport fondé sur l'opportunisme du côté de la mère. Ce prédicat est évident dans *Je dois tout à ton oubli* où la mère ne désire que l'argent de Selma, qui a réussi à réaliser ses projets en terre étrangère, pour marier ses autres filles: «la mère ne s'était déplacée [...] que pour faire cracher à Selma l'argent nécessaire aux mariages de ses deux dernières [...] elle n'était qu'une pourvoyeuse de fonds» (Mokeddem 2008, pp. 103-105). Ce rapprochement à la suite d'une longue période d'absence est exclusivement intéressé et ne produit aucun effet sur l'héroïne laquelle ne reconnaît pas cette femme comme sa mère. La rupture brusque avec la figure maternelle et la rancœur nourrie envers elle sont des circonstances communes à presque toutes les héroïnes. D'un côté, elle est une confirmation a posteriori d'une distance déjà présente dès leur naissance, à savoir les mères ne les avaient pas allaitées et les avaient laissées à une chèvre pour qu'elle les nourrisse.

D'un autre côté, l'absence physique de la mère devient paradoxalement une présence constante dans les pensées de jeunes personnages principaux dans *N'zid* et dans *Des rêves et des assassins*. En effet, l'éloignement forcé de leurs mères du noyau familial à cause de leur esprit rebelle en opposition aux traditions, provoque chez les héroïnes une attitude différente par rapport aux personnages principaux des autres romans car elles veulent comprendre le passé de leur mère en cherchant à renouer les liens brisés

**3** On pourrait interpréter cette attitude comme une réaction à la situation vécue par les mères des héroïnes. En effet, comme le souligne Segarra, «[...] cet ancrage dans la tradition est plus souvent perçu de façon négative; les filles remarquent l'injustice du sort de leurs mères, soumises à la loi du père, souvent violent [...] Cette dépendance humiliante se reflète d'abord dans le corps de la mère, usé par les maternités et le dur labeur (et parfois aussi par les sévices subis de la part de l'époux)» (1997, p. 103).

avec elle et à achever de la sorte leurs quêtes identitaires. Pour ce faire, il est nécessaire de parcourir à nouveau le passé tourmenté à travers les témoignages tragiques des amies de la mère: des histoires d'humiliation, de persécutions morales ainsi que physiques, de vies déformées par les menaces pérennes qui commencent par une séparation forcée.

Sur ce point, Vénus Khoury-Ghata se différencie par la représentation d'un rapport mère-fille fondé sur un amour maternel profond et sincère. Généralement dans ses romans, le rapport famille-héroïne se caractérise par un sentiment de honte qui varie selon sujet qui produit. En l'occurrence ce sont le père, la mère ou le frère à le provoquer. En ce qui concerne la mère, d'un côté, la honte chez la narratrice-héroïne est motivée par son analphabétisme. Comme la petite fille d'*Une maison au bord des larmes* le souligne à plusieurs reprises, sa mère parle le «franbanais» (Khoury-Ghata 2005, p. 13) et «n'apprit ni l'anglais, ni le français; elle continua à parler un sabir puisé dans deux langues: l'arabe dialectal et celle du colonisateur. [Sa] mère, une analphabète bilingue» (p. 38). L'impossibilité de s'exprimer correctement, connoterait en effet les enfants d'une façon négative aux yeux des autres. D'un autre côté, ce sentiment est contrebalancé par la valorisation de cette figure au sens moral, pour ses actions d'amour extrême, pour le respect et le soutien de ses enfants quel que soit leur objectif.

Néanmoins, la honte de l'analphabétisme de la mère trouve une solution dans *La Maison aux orties* où la conjonction entre l'oralité caractérisant la mère défunte et l'écriture caractérisant la fille, se fait quand l'esprit de la première dicte à la deuxième le début du roman, marquant ainsi leur union solide. Ce procédé d'union par une confiance de la fille envers sa mère désormais morte, se trouve également dans *La Maestra*; l'héroïne au début dépaysée pour sa nouvelle vie dans un village rural, s'en remet en effet à la voix de la mère, sa protectrice et conseillère, institutrice elle aussi.

## 2.2 Le rapport au père

Les deux écrivaines se rencontrent dans un rapport avec le père fondé sur la peur, la férocité, l'injustice, qui entrave le développement personnel de tous les composants du groupe familial, et bloque toute ambition ne respectant pas les règles préétablies dans les plans parentaux. La métaphore de la fureur animale amplifie des caractéristiques physiques qui reflètent une personnalité aride et despotique; les héroïnes peuvent être définies ainsi à travers le prédicat de la soumission, ce qui est très flagrant dans l'œuvre romanesque de Mokeddem où le père contrôle sa fille en suivant

strictement les traditions.<sup>4</sup>

En effet, ce rapport particulièrement conflictuel est manifeste surtout chez Mokeddem; à l'origine il y aurait une profonde confiance nourrie envers le père et que ce dernier n'hésite pas à briser sans aucun regret par la tricherie. Pour l'héroïne, le fait d'être acceptée par le père en tant que fille au même titre que son frère, devient une question de principe qu'elle atteint par une prise de responsabilité en faisant beaucoup d'efforts à l'école, dans l'ambition d'atteindre le savoir et de créer des œuvres écrites que son père analphabète ne sera pas capable de lire et de détruire.

Le comportement négatif du père ne se limite pas aux héroïnes, mais chez Vénus Khoury-Ghata il s'étend également à la figure du frère en mettant en avant les prédicats de la haine et de la culpabilité. En effet, les sévices et l'anéantissement des ambitions personnelles du frère dans *Le Fils empaillé* et *Une maison au bord des larmes*, provoquent, d'un côté, la haine pour le père qui l'a fait enfermer dans un asile psychiatrique, et, d'un autre côté, ils produisent un sentiment de culpabilité et de honte chez la narratrice car elle n'est pas intervenue pour le protéger.

Ainsi les prédicats concernant le rapport avec la famille appartiennent à des champs sémantiques qui renvoient à une tension négative qui déclenche la prise de conscience chez les héroïnes et les invitent à réagir.

### 3 Le rapport aux autres

Nous allons dès lors observer les prédicats qui définissent les héroïnes selon une perspective plus étendue, à savoir leurs rapports avec certains personnages secondaires en dehors de l'entourage familial pour explorer les liens éventuels aux enjeux dans les relations avec les parents. En ce qui concerne ces dynamiques, deux approches émergent: celle de la solitude pour les héroïnes de Mokeddem et celle de la solidarité envers les humbles chez Khoury-Ghata.

A la suite de ces rencontres, les héroïnes assument des conditions et des choix de vie différents, mais si l'on analyse distinctement les deux écrivaines, il est possible d'observer l'existence d'un point de rencontre, surtout dans un élan qui pousse les personnages principaux vers l'humanité souffrante, tels les malades ou les victimes de la pauvreté et de la guerre.

En ce qui concerne Mokeddem, la solitude présente différentes facettes

4 Sur ce point Segarra spécifie que «du moment où la fille asexuée devient femme, le père se voit obligé de protéger l'honneur familial, qui dépend de la pureté de celle-ci. Et puisque la femme, selon la croyance traditionnelle, est incapable de contrôler ses instincts sexuels, l'homme doit l'y contraindre. Elle sera donc confinée au monde des femmes, l'intérieur de la maison familiale, ou bien, si elle est autorisée à poursuivre ses études et doit par conséquent accéder à la rue, ses entrées et ses sorties seront sévèrement contrôlées» (1997, p. 103).

en fonction des situations qui la causent et des choix que les héroïnes font, fût-ce douloureusement.

Au premier abord, la solitude peut être vue comme l'absence de rapport avec l'autre; mais plus spécifiquement, elle représente une opposition forte à l'intégration forcée dans une communauté et ses traditions subies pendant l'enfance. Bien qu'elle suive le fil conducteur de l'émancipation, la solitude se profile différemment selon l'âge des héroïnes. L'enfance et l'adolescence situent cette condition comme le seul moyen de s'éloigner de sa famille et des traditions; il s'agit d'un parcours individuel qui n'est pas partagé par ces deux noyaux qui pèsent gravement sur les héroïnes. Tout au début, cet éloignement s'explicite dans le refuge virtuel dans les rêveries où elles se plongent, habituellement sur la sommité de la dune proche de leur demeure car c'est là le seul lieu où elles peuvent se sentir libres. Après quoi, la solitude encore entendue comme parcours individuel et contraire aux sphères familiale et communautaire, s'avive à l'école, toujours vécue comme une planche de survie pour pouvoir se distinguer et réaliser sa propre liberté comme le soutient l'institutrice de Leïla dans *Les Hommes qui marchent*: «Cela me ferait mal au cœur si tu devais subir le sort des autres Algériennes. Accroche-toi à l'école, c'est ta seule planche de salut» (Mokeddem 1997, p. 125). Tandis que, un certain âge atteint, les autres jeunes filles sont retirées de l'école, ses héroïnes sont désireuses de poursuivre leur parcours, et ce, grâce au soutien des enseignants qui convainquent les familles des capacités exceptionnelles de leurs filles. Au contraire, dans la famille, la solitude s'explicite en contrevenant à deux principes fondamentaux des traditions, notamment par l'abstinence de la nourriture et du sommeil. Comme le souligne l'héroïne de *Mes hommes*:

Chez nous dormir et manger participent du même ordre. Et l'ordre, c'est tous contre les revendications individuelles. Ensemble sous une même couverture. Ensemble autour du même plat [...] Cette anorexie venue en renfort avec l'insomnie, c'était déjà l'absence. C'était frôler le désastre et désertier pour l'ailleurs des livres. (Mokeddem 2005, pp. 40-41)

Dans le passage à l'âge adulte, en général les héroïnes sont affirmées dans leur travail et ont obtenu une indépendance qui n'est possible que loin de chez elles. Par conséquent, les personnages principaux mokeddemiens doivent se déplacer, en allant dans un premier temps à l'université et dans un second temps en se transférant en France: l'«éloignement» est donc le prédicat qui définit le rapport de celles-ci avec les autres.

Contrairement à Mokeddem, le prédicat de base caractérisant les personnages principaux dans leurs rapports avec les personnages secondaires externes au noyau familial dans les œuvres de Khoury-Ghata est la solidarité envers les humbles, un rapport que devient de plus en plus solide au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture. Dans *La Maestra* et

*Sept Pierres pour la femme adultère*, non seulement les héroïnes aident les personnages en difficulté, mais elles apprennent aussi à respecter les différences culturelles majeures en faisant évoluer de la sorte leur personnalité. Cette solidarité au sein de l'intrigue est d'ailleurs à l'origine même de l'écriture du texte littéraire afin de se souvenir et de respecter la mémoire des victimes des guerres comme dans le cas de *Vacarme pour une lune morte*.

#### **4 Révolte, éloignement, affranchissement: vers une réappropriation du moi**

À la suite de ce repérage des lignes de forces caractérisant les rapports entre les personnages, nous pouvons constater que, dans tous les romans de Mokeddem, le concept de solitude comme indépendance et réalisation de soi se manifeste effectivement par un éloignement moral qui se résout dans une liberté gagnée. La solitude est ainsi vécue comme une solution par les héroïnes dans le rapport avec elles-mêmes car à travers cette condition elles retrouvent leur propre identité. Contrairement à ces dernières, la réappropriation du moi pour les héroïnes des romans de Vénus Khoury-Ghata se produit par un éloignement physique du pays d'origine qui se transforme ensuite en rapprochement avec l'Autre dans le pays d'arrivée à travers la solidarité.

Ces différences dans l'affirmation du moi font émerger d'un autre côté, des ressemblances intéressantes qui déterminent un parcours vers la réappropriation du moi et qui s'articule en trois phases, notamment la révolte, l'éloignement et l'affranchissement.

La révolte se révèle comme le point de départ du procédé d'émancipation et elle se fait habituellement envers deux des institutions fondatrices de la société, notamment la famille et la tradition. Nous définissons ici la révolte comme tout ce qui implique une attitude batailleuse et de non résignation à l'égard des obstacles, fussent-ils inéluctables, que présente la vie.

Le refus de la mémoire inconsciente peut également faire partie de cette attitude rebelle. Ainsi, la révolte survient également au niveau des abstraits, à savoir avec le refoulement initial de ce qui est retenu par l'inconscient et qui émergera successivement par le biais d'un souvenir choquant comme dans *Je dois tout à ton oubli*.

Chez Mokeddem, ces deux noyaux à l'égard desquels a lieu la révolte, sont constants dans presque tous les romans objets de notre étude, notamment dans *Les Hommes qui marchent*, *Des rêves et des assassins*, *Je dois tout à ton oubli*, *La Transe des insoumis* et *Mes hommes*. En revanche, dans les romans de Khoury-Ghata, la révolte ne se limite pas à la société, mais elle atteint un niveau plus universel de refus de la mort et de la maladie.



En premier lieu, la rébellion contre la famille et les traditions est conduite en utilisant des prédicats différents: chez Mokeddem, le contraste des héroïnes est direct, sans aucun filtre qui puisse en adoucir les tons, alors que chez Khoury-Ghata le même conflit se résout indirectement à travers une passivité initiale qui se transforme progressivement en une attitude active. Un exemple est représenté par l'étrangère de *Sept Pierres pour la femme adultère* qui s'expose personnellement contre la volonté de tous, contre les lois qui voulaient la lapidation de Noor. Par conséquent, contrairement à Mokeddem, la révolte est active chez Khoury-Ghata seulement quand il s'agit des traditions et des lois coraniques, alors qu'elle n'a pas le même impact quand il s'agit du noyau familial.

À la suite de la révolte se présente un éloignement des sujets contestés qui s'explique non seulement d'un point de vue éthique, mais également d'un point de vue physique à travers la migration vers un autre pays. Dans ce cas aussi, le même principe est interprété différemment par les deux écrivaines. Ce qui pour Mokeddem se traduit par l'éloignement du pays d'origine afin de gagner sa liberté, Khoury-Ghata l'aborde sous une perspective différente, le lieu d'arrivée n'étant pas l'Occident, mais l'Orient, ou encore, dans le cas spécifique de *La Maestra*, un milieu culturel complètement différent dans un petit village au Mexique.

La nécessité de quitter leur famille et leur pays reflète le besoin de garder une intégrité morale qui peut être partagée exclusivement dans un autre type de société et de culture. Cette exigence se développe chez les héroïnes déjà très jeunes avec la petite fugueuse mokeddemienne et les réalités parallèles d'une nouvelle famille créées par la narratrice d'*Une maison au bord des larmes*. Pendant l'enfance, l'impossibilité d'une fuite physique effective est compensée par la 'fuite mentale' au moyen des rêveries et de l'écriture, ainsi que par la privation de nourriture et de sommeil. Par conséquent, l'enfance telle qu'elle est présentée par les deux écrivaines n'est pas idéalisée et l'identité des personnages principaux n'est pas définie par l'appartenance à un groupe, mais par des tensions dues à leur diversité par rapport au reste du cercle familial et/ou communautaire.

À l'âge adulte, la fuite des héroïnes de Mokeddem devient réelle avec le déplacement d'abord à Oran, où l'université devient leur propre maison et leur seul refuge loin de leurs familles, et après en France. En revanche, pour les personnages principaux de Khoury-Ghata, l'éloignement est toujours représenté par une séparation immédiate, radicale et non progressive.

Même la dernière phase, celle de l'affranchissement, a des issues différentes pour les deux écrivaines. Chez Mokeddem, une conclusion positive est envisagée malgré le parcours tourmenté de l'héroïne, alors que, chez Khoury-Ghata, la fin est une défaite apparente, en particulier le retour dans la patrie dans *Sept Pierres pour la femme adultère* et la mort dans *La Maestra*. Par contre, il ne faut pas considérer ces conclusions exclusive-

ment comme des échecs, mais plutôt comme des possibilités d'affranchissement à travers des personnages qui incarnent les influences positives que les héroïnes ont révélées tout au long de l'intrigue. Notamment il se manifeste par le biais de l'Autre et, par conséquent, il est conforme au rapport construit sur la solidarité.

La révolte initiale est devenue acceptation douloureuse et consciente du destin de chacun, un rachat de la dignité par l'orgueil d'une vie vraiment vécue.

## 5 Les noms propres comme marque des qualités et d'individualité des héroïnes

Enfin le choix de nommer les personnages manifeste un style qui joue sur l'effet de lecture créé par la relation entre le nom ou l'épithète attribués aux héroïnes et leur condition au sein de la communauté d'origine, ou bien dans celle d'accueil dans le cas spécifique des personnages khouryghatiens. En effet, ce rapport est indicatif dans la caractérisation du personnage, exprimé soit dans la parfaite coïncidence avec son destin, soit dans le paradoxe qui se crée entre ce dernier et la signification de son nom; ce, dans une volonté de dénoncer une condition déterminée, ou bien de montrer l'intégration ou l'exclusion des personnages dans la communauté d'arrivée. Alors, si l'on met en relation ces dynamiques avec le fait que «nommer quelqu'un signifie donc le reconnaître en tant qu'individu avec sa propre identité; au contraire, refuser de le nommer équivaut à nier son existence» (Segarra 1997, p. 35),<sup>5</sup> ces enjeux prennent tout leur sens.

Dans *Les Hommes qui marchent*, le personnage principal s'appelle Leïla signifiant «la douceur de la nuit» (cf. Belhamdi, Salvétat 2001, p. 194), ce qui est en antithèse totale par rapport à l'agitation qui habite l'héroïne qui commence à ne pas dormir la nuit en signe de révolte contre les usages familiaux. Dans *Je dois tout à ton oubli* le prénom de Selma qui signifie «la femme pacifique» (p. 113) reflète, d'un côté, la personnalité de l'héroïne dans son intégrité morale, et, de l'autre côté, il représente le but ultime de sa recherche: une paix intérieure dans la conscience de la mémoire retrouvée.

Au contraire, dans *Des rêves et des assassins*, le prénom Kenza, qui signifie «le trésor» (p. 189), peut donner lieu à différentes interprétations, mais c'est le personnage même qui situe son propre nom, et ceux d'autres femmes algériennes, dans la sphère du paradoxe par rapport à leurs réelles conditions:

5 Segarra paraphrase ici les propos d'Abdelkebir Khatibi dans *Amour bilingue* (1983).

Houria: Liberté; Nacira: Victoire; Djamila: la Belle, référence aux Djamila héroïnes de la guerre... Moi, on m'appela Kenza: Trésor. Quelle ironie [...] ce prénom me sied aussi peu que ceux appliqués aux Libertés entravées, aux Victoires asservies et aux héroïnes bafouées. Très tôt, je me suis rendu compte de ce paradoxe. (Mokeddem 1995, p. 20)

Enfin, dans *N'zid Nora*, qui signifie «la lumineuse» (p. 216), est le prénom choisi par les parents dans le respect de leur appartenance à deux cultures différentes: l'arabe et l'irlandaise. Cela est le seul cas dans lequel se profile la possibilité d'un entre-deux concrétisé dans le nom du personnage qui, de plus, traverse la Mer Méditerranée, emblème de l'entre-deux-terres.

Dans certains romans, nous observons une absence de patronyme et quand il existe, comme dans le cas de *La Maestra*, il représente la vie passée que l'héroïne a abandonnée. En effet, dès son arrivée dans le village, Emma, comme l'étrangère de *Sept Pierres pour la femme adultère*, se laisse désigner passivement non plus par son prénom, qui est le signe de son individualité, mais par sa fonction, la Maestra, institutrice en espagnol. Bien qu'on reconnaisse une acceptation passive de la part des deux héroïnes, une subtile différence dans le choix de nouveaux noms attribués respectivement à l'étrangère et à la Maestra est évidente. Dans le premier cas, non seulement l'héroïne est définie par les villageois de Khouf, mais elle accepte aussi l'appellatif de 'l'étrangère' qui l'exclut a priori du groupe dans lequel elle essaie de s'intégrer et qui la situe automatiquement dans une position subordonnée par rapport à l'interlocuteur. Par contre, c'est ainsi qu'elle sera reconnue positivement une fois sa mission accomplie. Dans celui de *La Maestra*, bien qu'il s'agisse également d'une acceptation passive, l'attribution est positive et, de plus, elle situe le personnage principal sur un plan de supériorité par rapport aux Huastèques en raison du rôle social important qu'elle joue en qualité d'enseignante du village. On lui demande en outre d'intercéder en leur faveur devant les autorités de la ville et cet 'écart' social est également présent tout au début du roman. Le passage d'Emma à 'la Maestra' indique à travers la forme du patronyme, le changement du personnage au niveau diégétique et son évolution vers l'autodétermination.

Dans les autres romans dont la particularité réside dans leur caractère autobiographique, l'absence de dénomination n'implique pas une négation du moi; au contraire, l'auteure se nomme à travers son œuvre littéraire par l'entrelacement de faits autobiographiques définis littérairement.

## 6 Conclusion

Les prédicats caractérisant les rapports des héroïnes avec leurs parents se différencient entre, d'un côté le refus de la mère chez Mokeddem et l'amour accompagné parfois par la honte chez Khoury-Ghata, et d'un autre côté, la

peur, la haine et l'injustice résultant du rapport avec le père. En élargissant l'étude aux autres personnages secondaires, la solitude chez Mokeddem et la solidarité chez Khoury-Ghata représentent deux ouvertures apparemment opposées dérivant d'une même action d'éloignement qui se révèle nécessaire pour que la réappropriation du moi puisse commencer.

Nous n'avancons pas ici de possibles règles d'action, mais nous nous limitons à souligner certaines des dynamiques relationnelles qui se créent suite aux répétitions dans les romans étudiés de certaines lignes de force caractérisant les rapports entre personnages qui sont en même temps objets et sujets des prédicats qui les définissent.

Bien que certaines différences entre les deux écrivaines se présentent tout au long de l'analyse, un dénominateur commun dans la volonté d'affirmation de soi qui se développe chez toutes les héroïnes est présent; la dénomination constitue d'ailleurs une définition possible de ces dernières avec un rapport particulier à leur condition.

Ce chemin d'émancipation s'explique narrativement en un procédé qui commence par une prise de conscience entraînant une révolte dont les nuances varient selon chaque héroïne, et poursuit avec un éloignement qui leur permet d'atteindre la solution à leur recherche identitaire.

C'est à la fin de ces trois phases que l'on s'aperçoit que la réappropriation du moi ne peut avoir lieu que dans une évolution continue déterminée par la nature migrante de leur identité et par les contacts avec les autres qui vivent dans des conditions misérables qui les forgent et les accomplissent. La culture plurielle qui habite les héroïnes traduit ainsi une valeur positive dans l'affirmation de l'identité individuelle qui se fait par une recherche identitaire exprimée dans une migration continue des personnages, que celle-ci soit physique ou mentale, comme conséquence des dynamiques relationnelles qui se sont créées et qui ont marqué leur reconstruction de soi.

En particulier, la remarque de Marie-Dominique Montel lors d'une interview avec Vénus Khoury-Ghata en janvier 2013 est tout-à-fait pertinente aux lignes de force qui caractérisent les parcours de ces héroïnes: «elles découvrent quelque chose d'elles-mêmes le long de l'intrigue, des choses qu'elles ne connaissaient pas». En effet, surtout chez Khoury-Ghata, les personnages découvrent un nouveau moi grâce aux rencontres riches d'échanges inattendus.

Cette dimension et cette ouverture des horizons par les contacts culturels, montre ainsi le potentiel que ces stratégies narratives ont car elles explicitent le lien direct entre l'histoire individuelle et l'histoire collective et nationale (cf. Hervé-Montel 2012, p. 523).

Ainsi, bien que nous nous sommes concentrée sur des héroïnes qui sont sujets des prédicats qui les définissent dans leur relation aux autres, nous voudrions aussi souligner que l'évolution des préoccupations des écrivains francophones fait émerger également des personnages qui sont objets des

prédicats qui les définissent, ce qui nécessiterait d'être traité davantage.

Nous nous limitons ici à poser quelques jalons pour l'étude de cet autre type de figure qui est n'est qu'à l'apparence aux antipodes des personnages que nous venons d'évoquer. En effet dans ce deuxième cas, la volonté de recherche identitaire est annulée par les chemins que les personnages secondaires imposent aux héroïnes. C'est le cas de *La Fiancée était à dos d'âne*, roman de Khoury-Ghata publié en 2013 où le personnage principal, Yudah, est désigné comme un animal sans maître, elle n'appartient à personne et, dépossédée de toute individualisation, elle n'appartient à elle-même non plus. Son aventure n'est que mirage d'épouser le plus grand homme du pays, Abdelkader.

Le procédé de déplacement assume ici une nouvelle tournure car il est paradoxalement guidé par un sentiment d'égaré qui devient la ligne directrice du personnage ne déterminant plus les prédicats mentionnés, mais qui est lui-même déterminé par les autres. Le changement est vécu et décrit telle une violence et l'effacement de la culture d'origine comme oubli forcé de son propre passé qui marque une inaccessibilité à la réappropriation de soi.

Obligées de partir, de s'éloigner pour se retrouver, à travers ces autres figures Vénus Khoury-Ghata montre d'abord la fragilité et la volubilité d'un corps qui ne se possède pas, d'un corps qui peut être effacé par les autres. Le corps vidé de toute substance, simple contenant qui peut être rempli, dont la surface peut être façonnée selon les traditions culturelles, les rituels religieux, les critères qui règlent la vie d'une telle civilisation par rapport à une autre.

La réappropriation du moi dans ce cas est d'autant plus douloureuse car elle a lieu par un déracinement obligé et, croisée avec celle qui résulte de la recherche identitaire volontaire, concourt à dévoiler les nombreuses facettes de l'identité migrante dans la littérature francophone.

Pour conclure, il nous semble qu'à travers ce type d'analyse, c'est le contact avec les autres qui ressort principalement comme composante importante de l'identité migrante en montrant une découverte de soi possible par l'introduction de nouveaux éléments qui autrement n'auraient peut-être pas été perceptibles par une approche psychologique. En ce sens, ces quelques résultats obtenus invitent à explorer davantage le rôle du personnage dans le texte en sollicitant une approche poétique qui dévoile d'autres modalités pour penser cet opérateur du texte.

## Bibliographie

- Belhamdi, Abdelghani; Salvetat, Jean-Jacques (2001). *Les plus beaux prénoms du Maghreb: Avec l'étymologie des prénoms français correspondants*. Paris: Aux Éditions du Dauphin.
- Bouaïssi, Zahia (2009). *Femmes aux frontières de l'interdit: Étude des premiers romans d'Assia Djébar (1957-1968)*. Göteborg: Acta universitatis Gothoburgensis.
- Calle-Gruber, Mireille (2008). «L'Écriture anachorète: les Marches de sable d'Andrée Chedid». En: Lasserre, Audrey; Simon, Anne (dir.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 199-207.
- Combe, Dominique (2008). «Écritures migrantes: Régine Robin». En: Lasserre, Audrey; Simon, Anne (dir.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 19-28.
- Garnier, Xavier (2001). *L'Éclat de la figure: Étude sur l'antipersonnage de roman*. Bruxelles; Bern: P. Lang.
- Hervé-Montel, Caroline (2012). *Renaissance littéraire et conscience nationale: Les premiers romans en français au Liban et en Égypte, 1908-1933*. Paris: Geuthner.
- Khatibi, Abdelkebir (1983). *Amour bilingue*. Montpellier: Fata Morgana.
- Khoury-Ghata, Vénus (1996). *La Maestra*. Arles: Actes Sud.
- Khoury-Ghata, Vénus (2008). *La Maison aux orties*. Arles: Actes Sud, coll. Babel.
- Khoury-Ghata, Vénus (2009). *Sept Pierres pour la femme adultère*. Paris: Mercure de France, coll. Folio. 1ère éd. 2007. Paris: Mercure de France.
- Khoury-Ghata, Vénus (2005). *Une maison au bord des larmes*. Arles: Actes Sud. 1ère éd. 1998. Paris: Balland.
- Khoury-Ghata, Vénus (1983). *Vacarme pour une lune morte*. Paris: Flammarion.
- Khoury-Ghata, Vénus (2013). *La Fiancée était à dos d'âne*. Paris: Mercure de France.
- Mathis-Moser, Ursula; Mertz-Baumgartner, Birgit, en collaboration avec Charles Bonn et al. (2012). *Passages et ancrages en France: Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris: Honoré Champion.
- Mokeddem, Malika (1995). *Des rêves et des assassins*. Paris: Librairie Générale Française, coll. Le livre de poche.
- Mokeddem, Malika (2008). *Je dois tout à ton oubli*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- Mokeddem, Malika (2003). *La Transe des insoumis*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.

- Mokeddem, Malika (1997). *Les Hommes qui marchent*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- Mokeddem, Malika (2009). *Mes Hommes*. Paris: Librairie Générale Française.
- Mokeddem, Malika (2001). *N'zid*. Paris: Éditions du Seuil.
- Segarra, Marta (1997). *Leur pesant de poudre: Romanières francophone du Maghreb*. Paris: L'Harmattan.
- Weber, E. (2002). *Romanciers arabes du Liban = Symposium organisé par le Centre d'études du monde arabe et de l'Asie* (Toulouse, CEMAA, décembre 2000).
- Conférence [audiovisuel] (mercredi 30 janvier 2013). Marie-Dominique Montel, présentateur; Vénus Khoury-Ghata, participant. Paris: Bibliothèque nationale de France; Collection: Rencontre avec un écrivain, Conférences de la Bibliothèque nationale de France en partenariat avec la New York University à Paris.





## What's in a name?

### Language attitudes and linguistic features in NoViolet Bulawayo's *We Need New Names*

David Newbold

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** This paper takes a close look at the language used by Zimbabwe writer NoViolet Bulawayo in her first novel, *We need new names*. The novel charts the emotional, cultural, and linguistic growth of its teenage protagonist Darling in the move from Paradise, a shanty town somewhere in Zimbabwe to *Destroyedmichygen* (= 'Detroit Michigan') in the US. An underlying but central theme of the novel seems to be the tension between the global language English, and Darling's never-named vernacular; a tension which emerges both in the non standard forms of the extended monologue (which oscillates between controlling pronouns *I*, and *we*), the numerous reflections on language use made by the characters, the freshness and vibrancy of the imagery, and, not least, as the title suggests, in the novelist's never-ending quest for new ways of representing reality through language.

**Keywords** African writing in English. Language choice. Non-standard forms. English Lingua Franca.

Adjectives such as «vibrant» are commonly used by reviewers to describe a quality of language in recent writing from Africa, and, more generally, of writing in the new Englishes. «Vibrant language», or an equivalent expression, indicates a notion which is easily explained away as the product of culture clash, the struggle to find a voice, and ultimately the need to achieve (to quote Chinua Achebe's seminal definition in 1964) «a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit new African surroundings».

The first novel by Zimbabwe-born NoViolet Bulawayo, *We Need New Names* (Chatto and Windus 2013), and shortlisted for the Booker Prize, is a case in point. Reviewing it in the *New York Times*, Uzodinma Iweala<sup>1</sup> refers to Bulawayo's language as «brilliant», «alive», «confident», «funny», «strong»; in *The Guardian*, Helon Habila<sup>2</sup> claims that «what stops the book collapsing under its own thematic weight is a certain linguistic verve».

This phenomenon is usually interpreted in terms of an interplay between the «surface» language of the novel (English) and a substratum language,

1 *New York Times*, 7 June 2013.

2 *The Guardian*, 20 June 2013.

presumably the author's mother tongue (Ndebele, in the case of Bulawayo), and which manifests itself in a variety of techniques and strategies such as code-switching, calque translations, literal translation of idioms, and non-standard grammar. Such features reflect a decision by the author not to over-accommodate stylistically to any standard version of the host language, since to do so would be to dilute the flow of cultural information. For recent discussions on the translation choices which bilingual African writers have to make see (among others) Yeibo (2011) and Agbozo et al. (2014).

The aim of this analysis of *We Need New Names*, however, is not to examine the extent to which Bulawayo remains in communion with her ancestral home and tongue (a task which is beyond the remit of this article and the capability of its author), but rather, the way in which the language choices she makes are interpretable to a global audience, whose number includes non-native, as well as native, speakers of English; in short, to investigate the idea that *We Need New Names*, a novel about displacement, is also, on multiple levels – and starting with the title – a novel about language, about the use of Lingua Franca English (to use the term preferred by Canagarajah, 2007) and, especially, about attitudes to English (and Englishes) in a globalised world.

The first half of the novel is set in and around a shanty town called Paradise somewhere in (never named) Zimbabwe, at a time of property seizures and human rights abuses, presumably around the turn of the millennium. 10-year-old Darling and a group of street kids, with their ragbag of names (Bastard, Chipo, Godknows, Sbho, Stina) roam through Paradise and into the neighbouring rich district of Budapest, where white people's gardens provide rich pickings in the shape of guava fruit, and Shanghai, where the Chinese construction workers have arrived, and where the children play games they call «Find Bin Laden» and «country game», imagining their futures elsewhere in the world and watching their own country fall apart:

To play country-game you need two rings: a big outer one, then inside it, a little one, where the caller stands. You divide the outer ring depending on how many people are playing and cut it up in nice pieces like this. Each person then picks a piece and writes the name of the country on there, which is why it's called country-game.

But first we have to fight over the names because everybody wants to be certain countries, like everybody wants to be the U.S.A. and Britain and Canada and Australia and Switzerland and France and Italy and Sweden and Germany and Russia and Greece and them. These are the country-countries. If you lose the fight, then you just have to settle for countries like Dubai and South Africa and Botswana and Tanzania and them. They are not country-countries, but at least life is better than

here. Nobody wants to be rags of countries like Congo, like Somalia, like Iraq, like Sudan, like Haiti, like Sri Lanka, and not even this one we live in – who wants to be a terrible place of hunger and things falling apart? (p. 48)

Darling's own future lies in the US; the second part of the novel charts her adolescent adventures in «Destroyedmichygan» (= Detroit, Michigan) with Nigerian born Marina and Afro-American Krystal, and home life with Aunt Fostalina, married to a Ghanaian (they can only communicate using English) and who works as a nurse in a geriatric hospital. So this is also a coming-of-age novel which records the progress of a survivor, a citizen of the world attentive to the shifting dynamics of (English) language use across a range of interactions, as she moves from non-native, to native, and to non-standard speakers, and in which invariably the monolingual native speaker emerges as being less well equipped, linguistically and strategically, than «citizens of the world» in a lingua franca context. When (presumably British) relief workers from a NGO turn up in Paradise to distribute food to adults and T-shirts and toy guns to Darling and her friends, the language has to be English:

One of the ladies tries to greet us in our language and stammers so badly so we laugh and laugh until she just says it in English. Sis Betty explains the greeting to us even though we understand it, even a tree knows that *Hello children* means «Hello children». (p 52)

Later, Darling and her friends are witness to a crowd of men «reclaiming» a farmhouse which belongs to a white family,<sup>3</sup> one of whom proffers a document to the farmer:

*What is this? What is this?* the white man says, jabbing at the paper with a finger. The anger in his voice is as if there's a lion inside him. He towers above everyone, head leaning forward as if he is about to do something. The woman is there beside him, wringing her hands.

Can't you read? You brung English to this country and now you want it explained to you, your own language, have you no shame? one of them says. (p. 117)

3 The «Fast Track Land Reform Program», which dispossessed many (mostly white) Zimbabwean farmers of their land and property, began in 2000.

After the family has been turned out, the children raid the fridge; and Bulawayo can't resist letting Darling notice a message, mis-spelt, effective, left behind near the toilet: «we see the words *Blak Power* written in brown feces on the large bathroom mirror». (p. 130)

Years later, in the US, Darling overhears Aunt Fostalina getting increasingly frustrated on the phone as she tries to make the American operator at the other end of the line understand the name of the push-up bra she is trying to order:

Angel, angel, angel, Aunt Fostalina says, raising her voice even louder.

There is silence, like maybe the girl is getting ready to pray.

Ah-nghe-l, Aunt Fostalina adds helpfully, dragging out the word like she is raking gravel. I silently mouth - *enjel. Enjel*. I hear the girl make a small sigh.

I'm sorry, I don't know what you mean, ma'am, she says finally. (p. 195)

Prompting Darling's formulation of the «native speaker problem»: <sup>4</sup>

... the problem with those who speak only English is this: they don't know how to listen; they are busy looking at you falling instead of paying attention to what you are saying. (p. 194)

And Fostalina's drastic reaction to the problem, which is to re-enact the conversation in front of a mirror:

I know that in front of that mirror, Aunt Fostalina will be articulate, that English will come alive on her tongue and she will spit it like it's burning her mouth, like it's poison, like it's the only language she has ever known. (p. 198)

Fostalina wants to meet native speakers on their own terms, but Darling, aged about fifteen, has by now worked out her own relationship with the language:

The problem with English is this: You usually can't open your mouth and it comes out just like that - first you have to think what you want to say. Then you have to find the words. Then you have to carefully ar-

4 For Graddol (2006) the «native speaker problem» resides in the fact that native speakers may become an 'obstacle to the free development of global English', since they do not have the communicative resources of lingua franca users.

range those words in your head. Then you have to say the words quietly to yourself, to make sure you got them okay. And finally, the last step, which is to say the words out loud and have them. (p. 193)

«Getting the words okay» is something that Darling thinks about a lot. In the US she has a list of American words that she «keeps under the tongue like talismans, ready for use» such as *pain in the ass, for real, awesome, yikes*, etc. She is scornful of her American friend Krystal, who uses Afro-American slang (Ebonics) as a badge of identity and at the same time a smokescreen against comprehensibility:

Krystal thinks that since she taught us to wear makeup and has a weave, she is better than Marina and myself, but she can't even write a sentence correctly in English to show that she is indeed American. (p. 199)

In the extreme lingua franca context of a Chinese-run construction site, back in Shanghai near Paradise, language comes across as little more than noise:

Around the construction site the men speak in shouts. It's like listening to nonsense, to people praying in tongues; it's Chinese, it's our languages, it's English mixed with things, it's the machine noise. (p. 44)

While the Chinese on the site cannot compete with the streetwise English of Darling and co., the manager has no English at all:

the fat man starts ching-chonging to us like he thinks he is in his grandmother's backyard. He ching-chings ching-chongs and then he stops, the kind of stop that tells you he is expecting an answer (p. 45)

Another Chinese worker called in to interpret fares no better:

We build you big big mall. All nice shops inside, Gucci, Louis Vuitton, Versace and so on so on. [...]

Give us some zhing-zhongs. We got some before, Godknows says, getting straight to the point. [...]

You get one time is enough. Now you want made in China, you work, nothing free, the Chinese man says.

Well, you are in our country, that counts for something, Stina says.

You want us to come at night and defecate all over? or steal things Godknows says, and the Chinese man laughs the kind of laugh that tells you he didn't understand a word. (p. 47)

In *We Need New Names*, fortune favours the (linguistically) brave. The voice that Bulawayo chooses for her narrator is direct, ingenuous, and extraordinarily flexible. The vibrancy of the writing we referred to above lies in the vitality of this voice, and it emerges on different levels. Syntactic simplicity, code-switching and reduplication, linguistic creativity, and the apparently effortless string of images (and in particular the use of simile), all contribute to this, and to the message that if Darling is a survivor, then the key to her survival is to be found in the flow of the narrative, and the controlling grasp of reality of the narrative voice.

This voice oscillates between a singular and a plural first person. For most of the first part of the novel it is «we», with Darling speaking for the gang, as in the title *We Need New Names* (we shall return to this need for ‘new names’ later). «We are on our way to Budapest», reads the first sentence, giving the stamp of collective experience to Darling’s African childhood. In the second part of the novel it is mostly «I», as Darling gets to grips with life in the US, and discovering herself as an individual in the throes of adolescence in a strange new world, trying to make sense of the promised land. The two sections are held apart by a two page interlude in which a disembodied narrator records, in the third person, the breaking up of a community and the dispersal of «the children of the land»; an exodus of biblical resonance, a consequence of things «falling apart» (Bulawayo continually returns to the expression, as if wanting to underline a homage to Achebe; a stance which finds her in good company among contemporary African writers).<sup>5</sup> In this short interlude Bulawayo achieves a lyrical intensity in the repeated invitation to the reader to step back and look. It offers a wide angle overview, in contrast with the up-front detail of Darling’s narrative:

When things fall apart, the children of the land scurry and scatter like birds escaping a burning sky. [...] Look at them leaving in droves despite knowing they will be welcomed with restraint in those strange lands because they do not belong, knowing they will have to sit on one buttock because they must not sit comfortably lest they be asked to rise and leave, knowing they will speak in dampened whispers because they must not let their voices drown those of the owners of the land, knowing they will have to walk on their toes because they must not leave footprints on the new earth lest they be mistaken for those who want to claim the land as theirs. Look at them leaving in droves, arm in arm with loss and lost, look at them leaving in droves. (p. 146)

When Darling plucks Biblical images from her memories of sermons delivered by Prophet Revelations Bitchington Mborro, they testify to innocence

5 Take for example the opening of *Purple Hibiscus* by Chimamanda Ngozi Adiche (2004).

but also suggest a willful imprecision, since 10-year-olds are not required to understand everything, as for example in the following succession of vague deictics, 'those people', 'that terrible place', 'that old man':

we know that it is a place we will soon be leaving, like in the Bible, when those people left that terrible place and that old man with a beard like Father Christmas hit the road with a stick and then there was a river behind them. (p. 72)

Even more disarmingly, her friend Sobha, on seeing the Queen's portrait on a coin, says «I thought crowns were made of thorns». (p. 125)

This kind of ingenuity is born of constant close encounters, with the adult world, and the need for Darling and friends to understand the forces which control it, the politics of power and the process of globalization; but it is an ingenuity which creates the premisses for understanding and survival. Linguistically it is reflected in a range of phenomena. Not knowing the words for things is one of the most frequent (my italics in the examples):

I can tell from the cord *thingies* at the side of her neck and the way that she smacks her big lips that whatever she is eating tastes really good. (p. 6)

After everybody comes the two men with the BBC caps. One is busy looking at everything through a *thing*, the other is busy taking pictures.' (p. 136)

We get to the railroad tracks when the lights are flashing and that bar *thingy* is descending. (p. 223)

Another is the repeated use of *kaka* as an all-purpose derogatory intensifier:

I don't care, I'm blazing out of this kaka country. (p. 13)

That is what I would want if I were dead. For my grave to look nice, not this kaka. (p. 132)

It was wrapped in kaka wrapping, and I giggled when I finally cut the string with a scissors. (p. 186)

One of the most noticeable features of Darling's English is the frequent use of reduplication, which is a well attested phenomenon in the new

Englishes, and in particular African Englishes,<sup>6</sup> one which also (for the international reader) sits well with a narrative flow generated by a ten year old. This too, has an intensifying function, where a more standard form of English would use *real* or *really*:

Now that the lorry is gone-gone, we do not scream anymore. (p. 57)

In my dream, which is not a dream-dream because it also the truth that happened, the bulldozers appear boiling. (p. 65)

Forgiveness is not a friend-friend because her family only just recently appeared in Paradise. (p. 77)

Then Father laughed, but it wasn't a laughing-laughing laugh. (p. 92)

Nothing? You mean nothing-nothing? (p. 206)

In the case of *married-married* it carries the seal of officialdom:

TK's father, who is like Aunt Fostalina's husband but not really her husband because I don't think they are married-married. (p. 148)

While with an emotionally charged concept like *home*, it is the affective dimension which is underlined:

I am home-home now. (p. 220)

Straightforward repetition is signaled by a comma ('the delicious, delicious smell of Lobels bread'), which slows the rhythm and has a more focusing function as a consequence. For repeated actions, Darling goes for a threefold repetition:

We only laugh and keep hitting. Hitting hitting hitting. (p. 141)

Godknows runs and picks up one of those bricks with holes in them and holds it like it's a camera and takes and takes and takes pictures. (p. 62)

Non-standard grammar is not common, but where it occurs, it too may have an intensifying function, such as in the creative use of comparative and superlative forms:

6 For an early account of reduplication in African English see Bokamba 1982.



I have forgotten it because it was a complicated name, but I think it's far much better than some kinds I have seen. (p. 236)

The onliest time that it's almost interesting here is when Uncle Themba and Uncle Charley and Aunt Welcome and Aunt Chenai and others all come to visit Aunt Fostalina. (p. 160)

We chant and sing louder and loudest. (p. 143)

In this final example, «loudest» has an absolute, not a relative function (as it would have in standard English) – Darling and company are shouting at the tops of their voices at a funeral, as they re-enact the death of a young man killed in a riot.

The ubiquitous use of «like», as she seeks to make sense of the world around her adds to the conversational directness of Darling's narrative. At times this may signal a comparison which she is unable to follow through («the song bores me like I don't know what» p. 33), but mostly the images convey a freshness and a physicality which have been drawn from the day to day reality of life in Paradise:

Her eyes are large, the white part like it's been dipped in milk. (p. 87)

MotherLove shakes her head, and then her body heaves downward, like she is a sack falling. (p. 87)

His face looks shocked, like he has just seen the buttocks of a snake. (p. 32)

We so badly want to see the adults come back, it's like we will eat them when they do. (p. 69)

We crowd in MotherLove's shack like sand. (p. 71)

This artless fusion of imprecise language and focused simile keeps the narrative buoyant and pro-active; if «vibrancy» is a quality of Bulawayo's writing, then it is here that it is most evident. But 10-year-old Darling is also a visionary, who sees beyond borders, knowing that her future lies in America. Borders provide her with a recurring image (which playing the «country game» described in chapter three has probably reinforced), and people are foreign countries, such as her aunt and uncle who

are just living together, like neighbouring countries (p. 281)

or Darling herself, in the way that her mother's lover ignores her:

he never asks after me, like I'm just a country that is far away. (p. 64)

The American half of the novel – it is divided almost exactly into two parts – has been criticized for the triteness of its themes, and a corresponding lack of vibrancy in the writing.<sup>7</sup> Teenage angst, shopping malls, obesity and diet (not hers), and the snow are just some of the (predictable) themes which Darling, now in her early teens, tries to get to grips with in her new suburban existence with Aunt Fostalina, Aunt Fostalina's partner, whom Darling calls Uncle Kojo, and his son from a former relationship, TK, an overweight teenager whose favourite word is *motherfucker*. But, in the opinion of this writer, the thematic triteness, if it exists, reflects an unfulfilled promise which is a necessary part of the novel's aesthetic, and which is illuminated by the title, *We Need New Names*.

The title comes from one of the most harrowing episodes described in the novel: Darling, Sbho, and Forgiveness are trying to perform an abortion on ten year old Chipó, who has been made pregnant by her grandfather. Chipó is lying down under a tree, Darling has found some stones, Forgiveness a rusty coat-hanger, and Sbho, who seems the most self-assured of the improvised medical team, an old cup, half a belt, «and a purple round thingy I don't know what it is». But Sbho is not completely convinced. «In order to do this right», she says, «we need new names», and she goes on:

I am Doctor Bullet, she is beautiful, and you are Dr Roz, he is tall. (p. 82)

The names belong to characters from the American TV hospital soap *ER*, which Sbho saw once «on TV in Harare». They are approximations, mediated by imagination as well as phonological restrictions. (Forgiveness, who is wielding the potentially most lethal instrument, is «Dr Cutter»), just as the children's own names sound like inventions of the moment which have stuck. That names are important in this novel is apparent from the opening line:

We are on our way to Budapest: Bastard and Chipó and Godknows and Sbho and Stina and me. (p. 1)

Names and naming, are at the heart of this novel. Lists of names are frequent: the countries of the world (divided into 3 categories ranging from 'country-countries' to a rag-bag C category), nostalgic lists of foodstuffs and singers at an African dinner party at Aunt Fostalina's, the «speci-

<sup>7</sup> Review by Usodinma Iweala, see note 1.

alities» available on the porn channel *Redtube*, which Darling has discovered with her new friends Marina and Krystal. T-shirts are prized for their names or messages: *Arsenal, Google, Cornell, What would Jesus do?, Change*. Names carry power; to use the familiar Saussurian distinction, the *signifiant* can take the place of the *signifié*. When Chipso has her baby (the abortion attempt having been prevented at the last moment) she names it after Darling, now in America, as a sort of insurance policy – so that if something happens to the first Darling, there will be another one to take her place. While at about the same time, from a nursing home in America, Tshaka Zulu (a relative or friend of Fostalina's) names his (numerous) grandchildren over the phone:

It's how I get to touch them, Tshaka Zulu said to me one day when we were going over the names. You see, every time they are called by name and they answer, I am the invisible hand touching them and calling them my own, he said. (p. 236)

Not naming also has a function, or rather, multiple functions. Towards the end of the novel the plural narrator takes over again, to recount the collective experience of illegal immigrants in the US, who hide their real names when asked, for fear of being discovered and expelled from the promised land, or who call each other by the names of their countries, because the real names are too difficult,

names like myths, names like puzzles, names we had never heard before: 'Virgilio, Balamugunthan, Faheem, Abdulrahman, Aziz, Baako, Dae-Hyun, Ousmane, Kimatsu.' (p. 243)

It is tempting to see this loss of names as part of a process – that of sacrificing identity for intelligibility – which is fundamental in some accounts of English as a Lingua Franca (for a recent discussion of identity issues in ELF see, inter al., Seidlhofer 2011), and which is a feature of accommodation strategies common in lingua franca communication (i.e., adjusting one's own use of the language to make it more accessible to the interlocutor). The narrator translates this idea of sacrifice into an image of «bruised voices»:

Because we were not in our country, we could not use our own languages. And when we spoke our voices came out bruised. (p. 240)

And yet, in *We Need New Names*, the narrator's voice is anything but bruised. Beyond the artlessness, beyond the linguistic strategies and simplifications which we have already noted, it is in the freshness and the physicality of the imagery that Darling finds her voice in English. There are

no tired native-speaker idioms in the novel; the metaphors are plucked one by one from experience. When Aunt Fostalina invites her compatriots to dinner, the evening ends up with everyone dancing. Darling stands at the door watching, and the ensuing description could provide an example of what Achebe famously referred to as a «new English» which could «carry the weight» of African experience:

They dance strange. Limbs jerk and bodies contort. They lean forward like they are planting grain, sink to the floor, rise as whips and lash the air. They huddle like cattle in a kraal, then scatter like broken bones. They gather themselves, look up, and shield their faces from the sun and beckon the rain with their hands. When it doesn't come they shake their heads in disappointment and then get down sinking-sinking-sinking like ships drowning. Then they get up, clutch their stomachs and hearts like women in pain, raise their arms in prayer, crouch low as if they are burying themselves. They rise again abruptly, stand on their toes and stretch their hands like planes headed for faraway lands. (p. 162)

The string of verbs and the physicality, the suffering, and the close relationship with elemental forces which they convey, the non-standard forms («They dance strange»), the triple repetition («sinking-sinking-sinking»), the accessibility of the imagery: ships personified and hands stretched out like aeroplanes; all of this not only carries the nostalgic weight of experience shared by the small immigrant community gathered in Fostalina's lounge, but it is also (to use Achebe's own phrase in the same defining description quoted above) «in communion» with users of English everywhere.

Darling stands, watches, and listens too: because it is on evenings like this one, with the Michigan winter raging outside, that she is able to keep in touch with her own culture and her own language. It is significant that this language is never named: it is just «my language», «our language», or even «our real language» (p. 161), as if to name it would be to break a taboo, to infringe an ancestral intimacy. It is a paradox of the novel that knowledge of this language, and the idea of the function of the mother tongue, inspire her to some of her most lyrical imagery, since the mother tongue offers an escape route to another level of reality:

When we were alone we summoned the horses of our languages and mounted their backs and galloped past skyscrapers. (p. 240)

However, for most of the time it is the omnibus of English which she chooses, to stay on the ground, and to communicate with the world.

**Bibliography**

- Achebe, Chinua (1964). «The African Writer and the English Language». In: *Morning Yet on Creation Day*. London: Heinemann.
- Adichie, Chimamanda Ngozi (2004). *Purple Hibiscus*. London: Harper Collins.
- Agbozo, G. Edzordzi, Ako, Odoi David, Dorgbetor, Nathaniel (2014). «“We’re on our Ears”: A Linguistic Analysis of Translation in an African Novel». *Research on Humanities and Social Sciences*, 4 (9), pp. 126-135.
- Bokamba, Eyamba G. (1982). *The Africanization of English*. In: Braj B. Kachru (ed.), *The Other Tongue: English Across Cultures*. Urbana: University of Illinois Press.
- Bulawayo, Noviolet (2013). *We Need New Names*. London: Chatto and Windus.
- Canagarajah, Suresh (2007). «Lingua Franca English, Multilingual Communities, and Language Acquisition». *The Modern Language Journal*, 91, pp. 923-939.
- Graddol, David (2006). *English Next*. London: British Council.
- Seidlhofer, Barbara (2011). *Understanding English as a Lingua Franca*. Oxford: Oxford University Press.
- Yeibo Ebi (2011). «Nativisation of English in African Literary Texts: A Lexico-semantic Study of Transliteration in Gabriel Okara’s “The Voice”». *International Journal of Humanities and Social Science*, 1 (13), pp. 202-208.



**Interviste | Interviews | Interview**





## An Interview with Rosemary Sullivan, after her writing *Stalin's Daughter*

Laura Ferri Forconi

(Associazione Culturale CanaDiana)

*Laura Ferri:* In response to the many people who asked you about the process of conceiving and writing *Villa Air Bel* (the awarded book we were proud to present at the Siena-Toronto Centre), you wrote: «To find the book you are destined to write is a slow process. A book moves in on you and occupies you. After having written eleven books, I can almost say a book finds you.» After your 13th book, do you feel the same about the conceiving of the forthcoming *Stalin's Daughter*? Where has it found You? And, in turn, where were its seeds planted?

*Rosemary Sullivan:* I was working with my editor Claire Wachtel in New York on a book proposal called «Love and War,» about 4 couples who went to the Spanish Civil War as couples, but just then a book called *Hotel Florida* (the hotel assigned to the International Brigades) was commissioned by another US publisher. We would be writing about the same material, so I decided not to go forward with the proposal. It was the end of November 2011 and I had read the *New York Times* obituary of Svetlana Alliluyeva who had just died. As Claire and I discussed this, I decided: what could be more compelling, indeed, more tragic than a biography of a woman who had lived a lifetime in the shadow of a brutal dictator? She'd never been permitted to separate herself from her father's name. In 1967, she defected to the West, categorically rejecting her father's crimes, but even here she remained Stalin's daughter. She had spent half of her life in the Soviet Union; half in the US, at the crossroads of the Cold War and of twentieth century history. Her life had to be totally fascinating.

*LF:* How much has Svetlana, *Stalin's Daughter*, «occup[ied] you?»

*RS:* Svetlana obsessed me for 3 and ½ years. I read her books, searched archives, FBI, CIA, and NARA files, interviewed forty people: in Russia, Georgia, England and throughout the US The experience was completely absorbing.

*LF:* Which are the parts of Stalin's daughter's tumultuous life that have intrigued you most?

The interview took place via electronic correspondence on 25 March 2015

RS: That is a difficult question since she lived at least three lives, but I would start with her childhood. Her mother committed suicide when Svetlana was 6 ½; her father had several of her aunts and uncles executed as «enemies of the people»; he sent other relatives to the Gulag. She fell in love with a famous filmmaker, Aleksei Kapler, when she was 16. Her father had him exiled to the Gulag for ten years. Her beloved brother died in a German POW camp in 1943. How do you survive such a history? Finally, when she rejected the Soviet system and defected in 1967, the US State Department gave instructions not to accept her. They were engaged in détente with the USSR and didn't want her muddying the waters. She was briefly parked in Switzerland, which changed the entire course of her life. The dramatic twists in her life, at the hands of the KGB and the CIA, never ended.

LF: In *Villa Air-Bel*, a biography which has «the narrative energy of fiction,» to use your expression in *Confessions of a Biographer*, you delve into a fascinating political saga in our recent history. Which steps have you made to delve next into the individual life of a single woman, who first enjoyed the privilege of loving, protective fatherly affection and then was condemned to live with the stigma that marked her as a cruel dictator's daughter?

RS: I am totally fascinated by the intersection of public power and private lives, and I think this shapes both books. Stalin may have been an affectionate father when Svetlana was a child, though his affection was always conditional and he was an absence more than a presence. When Svetlana became a young woman, he was changeable and often cruel. She was essentially emotionally orphaned. Slowly she learned who her father really was, and faced that horror. That took courage. In writing her life, I had to weave between the public world – the Stalin and post-Stalin era until 1967, and the politics of the West since 1967, while never losing sight of Svetlana's intimate life. But I had her published and unpublished manuscripts and access to several hundred of her letters, and to the intimate memories of her family and friends, which allowed me to recover her personal voice.

LF: How have you moved from more intimate stories like *By Heart* or writers' biographies like *Shadow Maker* to the writing about public people from recent history?

RS: My early books were biographies of Canadian women writers, and therefore books about my own Canadian culture and history. Then I wanted to move to a different canvas – I had lived in France and *Villa Air-Bel* seemed an obvious subject, a kind of collective biography of people caught in the horror of WWII. I have always been fascinated by Russia – like most of my generation I grew up on Russian literature and visited the Soviet Union for the first time in 1979. To write the biography of the daughter of Stalin was thrilling. I wanted to un-

derstand what it was like to be her as a woman living in a terrifying political context.

LF: In *Search of Alias Grace*, Margaret Atwood wrote: «We live in a period in which memory of all kinds, including the sort of larger memory we call history, is being called into question. For history as for the individual, forgetting can be just as convenient as remembering, and remembering what was once forgotten can be distinctly uncomfortable.» Have you found that Svetlana's daughter would have preferred to forget about her grandfather's infamous history rather being reminded of it with your interview?

RS: No, Svetlana brought up her daughter to be totally American. She never met nor had any connection with her grandfather. When I first interviewed her as I started this project, she affirmed the idea of a biography of her mother. She had read some of my books and felt I was a serious biographer. I understood Svetlana's daughter wanted the misrepresentations about her mother's life (and there were many) corrected. Her mother was much more than simply Stalin's daughter.

LF: Do you think she has much edited the memory she has offered to you?

RS: As a biographer, you must try to corroborate every story you are offered. I found Svetlana's daughter amazingly direct and candid; but her anecdotes were confirmed by others who had known her mother. I did not find that she edited her memory to fit a version of her mother. She understood her mother's complex fate, but the woman who emerged from her and others' memories is a very compelling figure.

LF: If you agree with Margaret MacMillan in considering «memory a tricky business,» when do you find memory more so? When you deal with memory that «travels in the blood,» as in your *The Guthrie Road*, or when you have to dig for it into public, historical archives?

RS: Each is tricky, though often documents are more reliable than «blood memory.» And of course memory is fluid. In writing *Shadow Maker*, I put the biographer as a persona in the book searching and recognizing that much gets lost in what I called «the pockets of memory.» But you have to understand that anecdotes in a biography tell as much about the speaker as about the subject, and, juxtaposed, they add up to a collective portrait of the subject. Of course there can be no single, final biography of a subject (there are probably 100 about Stalin) since a biography is an interpretation of a life, but if undertaken seriously, it is an effort, however provisional, to illuminate the complex narrative of a life.

LF: How does telling about someone else's lives differ from «unearthing those phantoms you hear calling in your blood»? You may remember the phrase is from «The Trail that Led to Me», an essay from your 2001 selection *Memory-Making* which foreran the recounting of your own roots in 2009 with *The Guthrie Road*.

RS: Ah yes, the difference between autobiography and biography. In writing memoir, you can never have the distance, and the possibility of a certain objectivity, that biography allows. In writing about my family roots, I relied only on family stories, and did not do the archival and documentary search biography necessitates. I suppose my point was that *The Guthrie Road* was about the anecdotes, indeed even myths that a family tells itself.

LF: In *The Guthrie Road* you give us the reason why we search roots and unearth buried ancestors: «However inaccessible they are to those who follow after, they are the life force itself. It is from them that we take our being» (p. 80). In *Confessions of a Biographer* quoting Philip Roth saying «To be alive is to be made of memory,» you reiterated that we are shaped by the past. Can you expand on the idea that memory making is urged by the search for one's own identity?

RS: When you are young you are preoccupied with inventing yourself. You need to find out who you are, your personal identity. As you get older and have separated yourself from your family, you become fascinated by your ancestral roots. This happens to everybody. I called my Selected Poems: *The Bone Ladder* - a metaphor for the human ladder that you descend to arrive at yourself. What are our ancestors but memory, since they are no longer accessible to us in the flesh? Roth is right: we are made of memory.

LF: In your *Confessions of a Biographer* you reveal a concern larger than a personal need. You write: «I think of biography as a rebellion against the impossible fact that life can so easily disappear - all that energy, passion, individuality that constitutes a person can one day simply stop, or be brutally ended. Biography is a form of revenge against effacement.» You have recently suffered your mother's death. Do you feel that your writing her own life might be a way of redeeming her disappearance?

RS: But the most poignant thing is that we rarely ask those we love the questions a biographer might ask. What was my mother's life like as a child on an Ontario farm with ten siblings? How did the fact of never knowing her father, who died when she was two, affect her life? What was she like as a beautiful young woman before she met my father and became my mother? These questions I can never answer. I would only ever be able to write about her as my mother. Could I ever get past that to write her life? I doubt it.

LF: Did your mother read *The Guthrie Road*? What were her reactions?

RS: Yes, and she was pleased with the book, but we did not talk about it. She was too private a person for that. But other relatives have said they are happy I recorded those family stories of stoicism and endurance in pioneer Canada.

*LF:* Do you think your mother would appreciate having her family's story translated into Italian?

*RS:* She would be flabbergasted, and pleased. She visited Ireland and France but never Italy. I think it would delight her to know that her family story would be read in Italy. She was very proud of her mother, a woman who brought up ten children virtually on her own after her husband died at age 45. She was proud to be a Guthrie.



## Interview with Sindiwe Magona

Maria Paola Guarducci

(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

Sindiwe Magona (1943) was born in the Transkei and grew up in the Cape Flats (Cape Town). She holds degrees from the University of London, the University of South Africa and Columbia University. She lived for a long time in New York where she worked for the United Nations and returned permanently to South Africa in 2003. She is involved in creative writing projects mainly addressed to women living in the townships of Cape Town. Magona has received many prizes for her literary works and is among the most prestigious writers of her country. She is the author of two autobiographies (*To My Children's Children*, 1990 and *Forced to Grow*, 1998), two novels (*Mother to Mother*, 1998 and *Beauty's Gift*, 2008), one collection of poems (*Please, Take Photographs*, 2009), various collections of short stories and many books for children and adolescents (among which the novel *Life is Hard but a Beautiful Thing*, 1998). Just as Bessie Head, Miriam Tlali, Ellen Kuzwayo, and Agnes Sam have, so Magona has used writing not only like a weapon against apartheid but also, sharply and up to date, against the patriarchal structure of South African autochthonous culture which oppressed black women almost as much and as viciously as racism did. Her acclaimed novel, *Mother to Mother*, which has been recently re-published in Italian (*Da madre a madre*, Italian translation by Rosaria Contestabile, Baldini & Castoldi, 2015, pp. 265), has also been issued in a special edition for schools with notes for teachers and parents and is a prescribed text for Grade 10 - English First Language/Mother tongue. I asked Sindiwe if she could answer some questions about herself and her work and she has kindly agreed to do so.

**MPG:** Sindiwe, all your works show that you conceive writing as an aesthetical practice with an ethical purpose. Since the time of *To my Children's Children* (1990) and *Forced to Grow* (1992) you made clear the importance of 'remembering'. The writer is the treasurer of a legacy which would otherwise be lost. What is your feeling about the new generations? Do you think they care about this legacy?

**SM:** I'm sure they do. But legacy is not static. What is legacy to me was life for my parents - ordinary life. So, legacy for the present generation will most probably be slightly different, seen from another per-

spective, that is from a historical and/or social perspective or lens. That does not mean there is not a shared and common base.

*MPG*: To deal with the past in South Africa also means dealing with pain: the burden can be a very heavy one. Has it ever occurred to you that youngsters would be better off without that burden? Do you think they really want to remember?

*SM*: There are things they should remember – whether they want to or not – because it is necessary they do that. You know the saying «People who neglect their history are likely to repeat the mistakes of the past...» or words to that effect. Yes, South Africa's past has a lot of pain in it, but that does not mean there were not moments of joy, of heroism, of beauty... that too needs to be remembered. We also need to celebrate the ordinary, the humdrum, the plain but extraordinarily exerting life of the common man, common woman – plain folk! The world could learn a lot from just watching a beetle, for instance!

*MPG*: Your novel, *Mother to Mother* (1998), which has recently been republished in Italy, offers an enlightened perspective on the issue of victims and perpetrators. In providing reasons to explain what was behind some acts of violence, were you not afraid that the same kind of reasoning could offer a justification also for acts of violence committed during and by apartheid? How do you feel about the explanation «they were ordered to act that way» which often came out in the TRC hearings?

*SM*: I doubt, very much, that people can divorce themselves from the times in which they live. However, that does not absolve the individual from personal responsibility, which is why it is important that the Humanities be accorded a status and recognized as important as that of the Sciences. From an early age, at home and at school as well as, where applicable, institutions of worship, the human being must be taught and guided in the tenets of humanity, the art and science of being human in and amongst other human beings. In those is carried the fundamentals or principles that have made it possible for human beings to 'live and let live' accommodating the wide variations that exist in people. We have lived mainly because of respect for all life. That is why these values and principles ought to be instilled in children from infancy. Yes, following orders will always be part of life in any society but there should always be safeguards – the eyes of the nations – in the form of an engaged, informed, participating citizenship. Dictatorships thrive where the general populace is either asleep or ill educated, which was the case during the apartheid era in South Africa: the masses of black people disenfranchised could not participate and, for various reasons, masses of the white people, who could and did vote, went to sleep, were brainwashed and ill-



educated into ineffectiveness – happened in Germany with Nazism!  
Education – education – education!

*MPG:* *Mother to Mother* came out in 1998 and even if it deals with a tragedy, it is a book inspired by the *ubuntu* and the positive emotional environment created by and around the Truth and Reconciliation Commission, therefore a novel which is in some way optimistic. Almost twenty years have passed. Do you think reconciliation took place in South Africa? How important do you judge today the work of the TRC?

*SM:* The work of the TRC was not only important but a milestone in the history of the world. However, by its very definition which includes the word ‘gross’ to qualify the ‘human rights’ it was therefore limited in scope, only looking into the ‘stars’ among the oppressed. That left the majority of the oppressed unrepresented in the arena of the TRC. That was a pity because it overlooked an important aspect of any violation which is that such transgressions do not begin at the level at which the TRC applied itself but begin rather in small, insidious ways which, overlooked, slowly grow to gradually and incrementally encompass wider areas of life. The curtailment of Civil Liberties does not come in one big bang because that would be a shock of such magnitude it would not fail to raise the alarm and rouse the general public to riot against it. Gradual infringements are more likely to succeed and by the time society wakes up to what has been taken away from them it usually is too late... the toad in boiling water principle!

*MPG:* The I-narrator in *Mother to Mother* has a very poetical voice and balances the crude realism of the stories she tells with the emotional impact they create in the reader. How difficult was it to create such a balance, and was there any risk you felt you were running?

*SM:* The narrator in *Mother to Mother* speaks in the voice of a Xhosa woman and uses the idiom of that people. She is a spunky woman ground almost to dust by the machinations of apartheid. Dirt poor, she does the best she can, is upbeat about the future of her children despite what, to the onlooker, seems unsurmountable obstacles and odds. She is a woman steeped in the oral tradition of amaXhosa, including praise poetry and prayer and I think this is reflected in her speech. When she is emotional or scared, she appeals to the reader’s feelings – the difficulty was giving her voice in the widest possible range for the journey she traverses without making her as though she were unfeeling of the pain of her ‘sister-mother’ or as though she did not see the seriousness of her son’s act.

*MPG:* *Beauty’s Gift* (2008) had very positive feedbacks from critics and the academia. What was the readership reaction to it in South Africa? One feels there was a pressing agenda behind it. Do you feel there

is still the need for such an outspoken text today, I mean, would you write it again today?

*SM:* Yes, I would write it today and, in fact, wish it could be translated into the indigenous languages of this country and beyond, especially in the languages of Southern Africa. In its first year of publication, *Beauty's Gift* made the Best Seller list in the country – a small readership means that figure most probably is around five thousand copies sold – and I have had very positive feedback, including from black men, a group about which I was a little nervous regarding the issues raised in the book. So that was gratifying.

*MPG:* *Beauty's Gift* is the story of a death but it also celebrates the power of love: all sorts of love. What inspired you to deal with the subject of Hiv/Aids from such a perspective?

*SM:* The idea behind that is that if we are to survive as human beings we need the support of those close to us. For people to survive or, better still, escape infection, it is necessary there be mutual support around the issue of sexuality. It is when women (and men) are not afraid of the tongues of their friends, family, and colleagues that they will be safe, their conduct no longer determined by fear of «what others will think or say». Then their behavior is likely to be more focused on what is best for them and not what is face saving – the former, more likely to save their lives than the latter. For those infected, again it is the love and support of family, friends, and colleagues that can determine better outcomes for them. Above all, Love should not kill and love of self is key to survival during these times of course but, in reality, during all times. Love of self is the basis for all kinds of love.

*MPG:* You have experienced different literary genres. What guides you when you opt for prose instead of poetry, and for novels instead of short stories; for autobiography instead of fiction, and so forth? Is there a genre you think suits you better than others?

*SM:* I started writing thinking I was going to be a novel writer. However, things have not worked out that way and I am the happier for it, I think. Yes, I would rather write novels but sometimes the issue is so pressing, time not to my favour, that I think better get it out in poetry or short story. Of course, there are subject or stories that will not grow to the lengths of novels just by virtue of their scope, whereas there are themes like the one with which I am dealing now - how tradition has betrayed the African Woman - cannot but be adequately portrayed in a novel. *Chasing the Tails of My Father's Cattle* will, hopefully, come out late this year or early next year (date of completion: Fall 2015). As for biographies, mostly, the subject approaches me to write the book on his/her behalf... someone who has a life story that sheds some light on the times in which s/he lived. *From Robben Island to Bishops court* about Anglican Archbishop Njongo W. Ndungane, who

preceded Mandela on Robben Island and succeeded Tutu to Bishopscourt, is one. I am about to complete *Nayintombi*, biography of Thembi Mtshali – actress of some note in South Africa. Remember the play *Ip'Intombi?* – way back? – the title of the book is a play on that: *Ipintombi?* means «Where is the girl?» and *Nayintombi* means «Here's the girl». All in all, the situation or the issue seems to determine the vehicle I end up using!

*MPG*: Are there some literary figures, South African, African or from anywhere else, that have in some way 'influenced' you in your writing and how?

*SM*: First and foremost, Maya Angelou and Nadine Gordimer – in totally different ways. Angelou, because she was the first black woman writer I read and I was almost in my thirties. I didn't know then I would end up writing but she showed me that someone who looked like me could do this thing called writing. Years later, when I did start writing, it was her generosity and grace that helped me see that honesty in revealing even those aspects about oneself that one is less proud of does not in fact detract from but adds value to the writing because it shows integrity. I have never left one of her books thinking less of her even when she has revealed some less savoury aspect of her life – rather, for me, she shows me how she has grown, has overcome, transcended such and more and thus my admiration for her grows. Gordimer – because she is South African and white – helps me excuse myself for being the writer I am. At 16, she published her first story... I would be almost 50 when I did that – publish! She writes about black life in South Africa (among other things, of course), that encourages me, reminds me, the writer's most important weapon perhaps is her imagination... that does not mean one neglects research, of course. I have yet to write a pure 'white' novel/short story... but, this is not something I feel I can never do; it is just not a priority for me, right now. There are other writers, of course, I admire – male and female; children's writers too. I have written well over a hundred children's books.

*MPG*: You are South African, have lived in the States, travelled a lot. Having experienced many countries and cultures what are the things you cherish most about your own country that you would not find anywhere else and what are the things you cannot find in your country and like about other places you have been?

*SM*: The sea and the mountain... well, of course, one finds these elsewhere but, they're just never quite the same for me. The sun! Oh, the warm and strong-rayed sun that washes over one's skin! That one can feel warm and caress one's very pores. And the variety of colours on the faces of the people – languages too, languages I understand. I envy Europe and to some extent the Usa – the freedom women of all ages enjoy, living as they do without the ever-present threat of

violence against them. The cleanliness of cities and town that have mastered the art of recycling of ordinary people in their homes and efficient, effective, clean and safe public transport – oh, this last is something I really wish would come to my country.

*MPG:* You come from Gugulethu yourself and the place provides, I would say, more than simply a setting for many of your works: it is almost a character. Can you tell us more about the place, your relationship with it and how this relationship has changed, if it has, throughout time? How difficult was it to put the place and the people into words, that is, how difficult was it to make it fictional?

*SM:* The place chose me, of course, because it is the place with which I am most familiar, having lived there the longest in South Africa before I left. My young adulthood was spent there and that is where I raised my children to their early teens, when we left South Africa. Yes, I have fond memories of Gugulethu but I would not live there now unless forced by circumstances. All the townships are places of violence, gangsterism, poverty... depression. Making it fictional is not the difficult part, we are big on storytelling and stories abound in our lives, in both township and village – the difficulty is the art of transforming the story into literature – there's a difference to telling at the barber shop or by the riverside while doing the washing and writing it. The former, less formal... informal, really, is spontaneous and more fun! To 'talk' to the unseen, unknown audience means to imagine both the story to be told and the 'ears and eyes' – the people to whom the story is told – a hard call. Much easier when one can see the smiles, nods, grunts and laughter... But we persist in 'imagining' the audience and so, we write!

*MPG:* South Africa has produced an excellent offspring of authors shaping a solid literary tradition throughout the twentieth century which, in a way, provides a challenging standard for those who are writing today. What do you think of the new South African novel by young authors such as Sello Duiker, Kopano Matlwa, Henrietta Rose Innes, Niq Mhlongo, to mention only some?

*SM:* Today's writers, to me, seem less fearful, more robust... there is nothing, no theme or topic they hold taboo – good for them!

*MPG:* South Africa has always had and still has an excellent record of women writers. Do you find that the new liberal asset of the country, with its progressive Constitution, has made a difference for women writers?

*SM:* I think our newly won freedom with the liberal Constitution has given women the space in which to be without fear and some of them write about the issues that concern them. South Africa's women writers are bolder, going for gold – they write fiction and non-fiction,

including genres such as crime for which they have not been known for in the past.

*MPG*: What are you presently working on? Can you anticipate something for us?

*SM*: As mentioned above I have many ongoing projects: a novel: *Chasing the Tails of My Father's Cattle*, to be completed in Fall 2015; the biography of Thembi Mtshali, *Nay'Intombi!*, to be published next July; *Skin's Just the Inn!*, which is a book about skin colour/race for Age Group 9-14 to be published around September 2015; it was written in collaboration with the American scientist Nina Yablonsky and is illustrated by Lynn Fellman. I am also working on a Thesaurus in isiXhosa: that is a very, very long term project.

*MPG*: Well, good luck with everything then, and thanks a lot, Sindiwe.

*SM*: Thank you!



**Recensioni | Reviews | Comptes rendus**





**Lahiri, Jhumpa (2016). *In Other Words*.  
Transl. by Ann Goldstein. Gurgaon: Penguin Books  
India, pp. 233. Transl. of: *In altre parole*.  
Parma: Ugo Guanda Editore, 2015**

Esterino Adami

(Università di Torino, Italia)

Nel mondo delle letterature postcoloniali, gli scrittori bilingue o multilingue non sono rari, ma spesso le loro competenze linguistiche, e la conseguente capacità di articolare storie in più lingue, è legata a precisi motivi socioculturali o sociolinguistici, come il contesto culturale, storico o geografico di provenienza. In casi particolari, la scelta di scrivere in una lingua 'altra', cioè di adottare un codice diverso dal proprio, è dettata da motivi di altra natura: questo è il caso di Jhumpa Lahiri, scrittrice di madrelingua bengalese, ma attiva in inglese, che ora propone un nuovo libro interamente scritto in italiano, lingua profondamente amata dall'autrice. Il testo è una sorta di diario intimo, arricchito da dettagli autobiografici e alcune interpolazioni narrative, che non solo riflette sul senso precipuo della lingua quale strumento di espressione reale e di comprensione del mondo, ma esplora anche i percorsi, le manifestazioni e le contraddizioni dell'identità.

Il rapporto fra Lahiri e l'italiano è ricco e si sviluppa attraverso il tempo, la lettura, il cinema, gli amici: dal 1994, anno della prima visita in Italia della scrittrice, all'epoca timida studentessa, passando per tanta letteratura contemporanea (fra gli altri sono citati Verga, Pavese, Moravia, Calvino), fino alla decisione di trasferirsi a Roma. La scrittrice matura quindi un sempre più crescente attaccamento all'italiano, visto quasi come una parte della propria identità, del proprio sguardo sul mondo, e del modo di comprendere la vita: «Sembra una lingua con cui devo avere una relazione. Sembra una persona che incontro un giorno per caso, con cui sento subito un legame, un affetto. Come se la conoscessi da anni, anche se c'è ancora tutto da scoprire. So che sarei insoddisfatta, incompleta, se non la imparassi. Mi rendo conto che esiste uno spazio dentro di me per farla stare comoda» (pp. 22-23). Attraverso uno stile introspettivo e intimo, l'autrice rivela il suo sentimento di affinità con questa lingua 'altra' e il suo desiderio di padroneggiarla competentemente.

Da un lato, il libro registra l'esperienza comune a molti di coloro che si

avvicinano a una lingua straniera, quindi con le tipiche frustrazioni, delusioni e fatiche dell'esperienza dell'apprendimento linguistico («ci sono tantissime cose che continuano a confondermi in italiano. Le preposizioni per esempio», p. 81), ma anche la felicità nel poter iniziare a manipolare lessico e strutture di una lingua antica e preziosa. Dall'altro, il testo esamina i collegamenti fra scrittura, identità e cultura, soprattutto in una visione transnazionale, attraverso la letteratura diasporica, di quegli autori cioè apparentemente privi di una 'vera' patria e che in realtà appartengono al mondo al di là dei meri confini geopolitici. Scardinando facili etichette e categorizzazioni, Jhumpa Lahiri sottolinea infatti la sua condizione plurale, ibrida, e fluida: «Fin da ragazza appartengo solo alle mie parole. Non ho un Paese, una cultura precisa. Se non scrivessi, se non lavorassi alle parole, non mi sentirei presente sulla terra» (p. 72). Il cesellare frasi, testi, storie e più in generale l'elaborare materiale linguistico sono quindi significative affermazioni di identità, strategie di comprensione del mondo e delle sue molte culture, e pienezza di libertà nella vita.

Nel caso di Lahiri, tuttavia, le lingue sono diverse: innanzitutto il bengalese, la cosiddetta *linguamadre*, e poi l'inglese, cioè l'idioma che l'ha portata alla scrittura letteraria e alla fama internazionale, e ora l'italiano, come lingua solo apparentemente marginale, ma in realtà è sfaccettata e dotata di suggestioni dense. La capacità di muoversi fra barriere linguistiche e culturali della scrittrice, in effetti, non è priva di insidie e di limiti, così per esempio sul bengalese afferma che «non so leggerlo, neanche scriverlo. Parlo con un accento, senza autorità, per cui ho sempre percepito una sconnessione tra me ed esso. Di conseguenza ritengo che la mia lingua madre sia anche, paradossalmente, una lingua straniera» (p. 26). Per l'autrice l'inglese è la principale lingua di riferimento, ma anche «una matrigna» (p. 110), e quindi il significato stesso del concetto di lingua, elemento che testimonia un'appartenenza a un contesto culturale, dovrebbe essere rivisto, alla luce dei movimenti migratori e delle trasformazioni postcoloniali che ridisegnano il mondo contemporaneo. In tale ottica, la scrittura diventa strumento di introspezione e di ricerca di nuovi spazi. Riflettendo sul suo rapporto con l'italiano e le sue altre lingue, infatti, la scrittrice sostiene: «scrivo ai margini, così come vivo da sempre ai margini dei Paesi, delle culture. Una zona periferica in cui non è possibile che io mi senta radicata, ma dove ormai mi trovo a mio agio. L'unica zona a cui credo, in qualche modo, di appartenere» (p. 75). Più che una ricerca di un centro stabile, di un baricentro identitario, la citazione suggerisce una sensibilità dell'esistenza come flusso dinamico, in costante rapporto dialogico fra due, o più, posizioni.

A livello concettuale, la scrittrice per descrivere il proprio carattere e il rapporto con la lingua italiana usa spesso immagini e metafore di natura acquatica: imparare una lingua diversa, raggiungere abilità linguistiche elevate vuol dire affrontare una lunga e impegnativa nuotata in un lago per

raggiungere la riva opposta al punto di partenza. Ma è una visita a Venezia che suggerisce a Jhumpa Lahiri ulteriori spunti per meditare sull'impressione di spaesamento (e rinascita) che una lingua 'altra' genera: «questa topografia frammentata, disorientante, mi dà un'altra chiave. Si tratta del dialogo tra i ponti e i canali. Un dialogo tra l'acqua e la terraferma. Un dialogo che esprime uno stato sia di separazione sia di connessione» (p. 77). Visitare la città lagunare è una sorta di epifania, un riconoscere a se stessi il doppio potere del distacco e dell'unione, di un movimento contraddittorio che continuamente slega e lega la vita. Il perdersi fra le labirintiche calli, la fatica di salire e scendere dai ponti, l'atmosfera di instabilità fra acqua e terraferma ricordano alla scrittrice il suo rapporto con l'italiano che intreccia una percezione di bellezza incredibile ma anche una tensione sottile.

Il volume si articola in una serie di capitoletti precedentemente apparsi sotto forma di articoli in riviste e include anche un paio di racconti. Il primo («Lo scambio») costruisce una tensione intellettuale di smarrimento e di ricerca di identità rimaneggiando in termini simbolici la domanda di taglio ontologico «chi sono io?» e le sue possibili ramificazioni. Della protagonista, che è una traduttrice, quindi una persona abituata a lavorare con la lingua e i testi, viene detto che «voleva essere un'altra persona. Non c'era un motivo chiaro. Era sempre così» (p. 59). Il secondo racconto è un inedito («La penombra»), che riflette sui rapporti di coppia con uno stile delicato, figurativo, quasi onirico. Il libro è ora disponibile anche in lingua inglese, nella traduzione di Ann Goldstein, che in passato ha tradotto grandi autori italiani quali Pasolini, Levi e Leopardi. In una breve nota introduttiva a *In Other Words*, Lahiri commenta la sua scelta di affidare ad altri il lavoro traduttivo come un segno di profondo rispetto per l'italiano, la lingua con cui ora si cimenta regolarmente e con la quale si impegna quotidianamente, mentre un atto di auto-traduzione avrebbe significato «re-engaging with English, wrestling with it, rather with Italian» (p. XII), quindi un ritorno all'inglese, con tutte le implicazioni e problematicità del caso. Per la scrittrice, il testo ora tradotto per il pubblico anglofono ha il merito «to render my Italian honestly, without smoothing its oddness, without manipulating its character» (p. XII), nell'intenzione quindi di comunicare il proprio sé, la propria identità in una nuova forma linguistica, anche attraverso i filtri della traduzione.



**Meddeb, Abdelwahab (2012). *Poema di un sufi senza Dio: Sulla tomba d'Ibn Arabi*.  
Ortica Editrice: Aprilia, pp. 112**

Sara Del Rossi

(Uniwersytet Warszawski, Polska)

Ibn Arabi è un poeta sufi, nato a Murcia nel 1165 e morto a Damasco nel 1240; tra le sue numerose opere ricordiamo *Tarğumān al-Ašwāq* (L'interprete delle passioni); Abdelwahab Meddeb è un poeta e un saggista, nato a Tunisi nel 1946 e recentemente scomparso. Abdelwahab Meddeb ha scritto *Tombeau d'Ibn Arabi* (Poema di un sufi senza Dio: Sulla tomba d'Ibn Arabi); il *tombeau*, genere poetico di origine greca e latina ripreso, tra gli altri, da Mallarmé, è una celebrazione postuma del defunto; come ci informa nella postfazione Jean-Luc Nancy:

esso ricorda ciò che di funerario esiste, sempre, nella monumentalità o, in altre parole, l'idea di *eternità* tramite la quale il defunto *in se stesso* è *trasformato*. Esso sta nella presenza immortale del morto. La sua morte non è dimenticata: è magnificata come il sigillo impresso per sempre su un nome e con questo stesso nome. Il *tombeau* custodisce il morto, lo sottrae alla sua morte, lo presenta ai vivi. (p. 104)

La volontà di Meddeb è proprio quella di far rivivere la voce del poeta sufi, dimostrare la sua eternità non solamente spirituale, ma anche fisica, perchè Ibn Arabi parla attraverso il corpo errante di Meddeb. L'autore, nella prefazione, non fa segreto del suo peregrinare, il testo è ricco di citazioni dei luoghi visitati durante la sua ricerca:

Tutta questa memoria poetica investe il mio particolare vissuto in una singolarità all'interno della quale si possono riconoscere alcuni luoghi d'erranza tra Parigi e Cartagine, passando per alcune esperienze italiane (Siena, Firenze, Roma), andaluse (Ronda, Almería), marocchine (Alto-Atlante) e in altri siti che tacerò per preservare una parte di segreto, facendo veloce menzione solo ai molteplici deserti che appaiono lungo il percorso delle stanze, deserti reali d'Africa e d'Asia. (p. 8)

Ricerca di cosa? Cosa spinge uno scrittore contemporaneo a cercare risposte nelle parole di un filosofo del dodicesimo secolo? Perché dedicargli un *tombeau*? Perché fissare incessantemente una lastra di pietra con arabeschi di Damasco? Meddeb è alla ricerca di sé stesso, egli ricerca i punti di contatto tra le sue diverse personalità, l'unione fisica e spirituale tra il suo essere occidentale e orientale allo stesso tempo:

la mia doppia genealogia spirituale, araba e europea, orientale-occidentale. Si tratta di una dualità che obbliga al superamento delle appartenenze e delle polarità e porta a non essere più né d'Occidente né d'Oriente (come l'ulivo coranico). (p. 7)

Per questo motivo egli non presta la sua voce solamente a Ibn Arabi, ma anche ad altri poeti, uno fra tutti Dante, avendo come obiettivo la *civilisation mondiale*, come afferma Anna Zoppellari nell'introduzione:

L'opera di Meddeb è figlia della post-modernità più che della curiosità per l'estraneo, della volontà di costruire la *civilisation mondiale* di Lévy-Strauss più che della nostalgia. Il poeta contemporaneo parte dalla coscienza che solo attraverso il recupero di voci scomparse e estranee al canone europeo, sarà possibile rispondere alle esigenze dei tempi nuovi. (p. 18)

E quale può essere il punto di contatto tra tutte queste voci se non la figura della donna amata, la donna angelica, sensuale e spirituale, il 'femminile-creatore' (p. 22) che con i suoi inviti trasforma il poeta:

era la notte della trasformazione, le forme si muovevano, trasmutavano, e mi sentivo in grado di accogliere tutte, mi ero visto vagare nei paesi, balbettare tutti gli idiomi, toccare tutte le scritture, entrare ed uscire, al caso degli incontri, da una scena all'altra, ammirare la traccia dei popoli, viaggiare nel tempo, erratico, mutevole, mi trasformavo, nello specchio delle metamorfosi, nel destino della passione che muove il mondo. (pp. 42-43)

Aya, la donna amata, permette il dischiudersi di altri mondi, mondi che l'autore ha già visitato o che visiterà, le mete delle sue peregrinazioni, gli innumerevoli deserti naturali e artificiali che ha già percorso e che percorrerà inseguendo le voci di Aya, di Nizām o di Beatrice, incarnando Ibn Arabi, Dante e tutti coloro che hanno già percorso quegli stessi deserti, catturati dal ricordo malinconico delle lacrime della passione:

E tu che vai errante, non affrettarti, brama la sosta, il tempo si coagula nella traccia, altolà, osserva da vicino il rilievo increspato, raddrizza le

maniche, ascolta il grido acuto, malassa il limo che modella i corpi, come vorrei mettere piede, in ciò che avviene nel pensiero, ma il piede non procede, rimprovera la voce, il vocalizzo si discorda, se non ispira il canto, cambio di direzione, gira a destra, sulle rive della valle, la ritroveresti, nel silenzio, nel dialogo, nella rottura, nel ritorno al silenzio, attorno a un popolo, che nulla aspetta, cuore segnato dalla miseria, sarei forse straniero, tra i gozzuti, smarrito sul suolo rosso, di quest'alta valle, dove l'acqua scorre, tra chiome verdi, sul limitar di castelli di terra, feritoie a nido d'aquila, sarei solo nel paese dei muli, alla ricerca della sconosciuta, che scandisce il mio nome, al momento delle partenze? (p. 55)

Il poeta è alla «caccia di un miraggio» (p. 56), un miraggio fatto di carne, fatto donna, un momento di estasi rimasto impresso nella memoria del corpo, un desiderio febbrile che non dà riposo e che si trasforma in mania, spingendo il poeta oltre i limiti spaziali e fisici. Il poeta trascende, ebbro, come il poeta sufi alla ricerca di Dio, così Meddeb-Ibn Arabi intriso di vino e della rugiada femminile vaga, sprezzante dello squallore che lo circonda, nulla lo tange, né i bambini pulciosi né il grigio metallico o polveroso dei deserti moderni, la figura di Aya impressa nella carne e negli occhi giustifica il suo incedere senza sosta. Senza sosta è anche la sua prosa poetica, un labirinto di virgole che ritmano il passo e il respiro:

la virgola apre una piccolissima frattura nel legame, una sospensione leggera del concatenarsi. Il punto interrompe, la virgola ritma il flusso. Ma qui lo ritma secondo un principio manifesto della scansione, del respiro estraneo al ritmo della sintassi. (p. 107)

Ed è proprio nel rispetto dell'uso della virgola che ci si accorge dell'incredibile lavoro della traduttrice, Anna Zoppellari, che non tradisce il passo del poeta, ma al contrario lo fa suo, si identifica con fedeltà, percorre assieme a lui il cammino, aggiungendo un'ulteriore voce all'insieme.

*Poema di un sufi senza Dio: Sulla tomba d'Ibn Arabi* può essere considerato a prima vista un testo difficile, non nascondo l'imbarazzo provato nel leggere il titolo e nell'accorgermi di non capirlo a fondo. Pertanto, non bisogna provare imbarazzo ma curiosità, la curiosità di scoprire nuovi mondi, il piacere di essere aiutati dagli altri, leggere con modestia ed umiltà l'introduzione, la prefazione e successivamente la postfazione, ascoltarne le voci, per catapultarsi nel labirinto senza timore, ma con la vivacità di una danza, come consiglia Jean-Luc Nancy:

poiché spesso la virgola è al proprio posto, ordinaria, ingenua, mentre altrove è scaltra, spostata. Inciampate quindi su di essa, ad ogni passo, non sapete mai se siete ancora in cammino o se dovete segnare il passo, magari cambiar strada.

Così: *entro nel nero, dei suoi occhi neri* ('j'entre dans le noir, de ses yeux noirs').

Voi leggete «entro nel nero dei suoi occhi neri»? o «a partire dai suoi occhi neri io entro nel nero»?

Non lo sapete, una cosa sola è sicura: anche voi entrate con lui nel nero.  
(p. 108)



## Ollivier, Émile (2013). *Passaggi*. Trad. di Elena Pessini. Piacenza: Nuova Editrice Berti, pp. 190

Alessia Vignoli

(Uniwersytet Warszawski, Polska)

*Passages*, quarto romanzo di Émile Ollivier, autore haitiano nato a Port-au-Prince nel 1940, è stato pubblicato dalla Nuova Editrice Berti di Piacenza nella traduzione italiana di Elena Pessini, con il titolo di *Passaggi*. L'edizione, arricchita di un glossario indispensabile per la comprensione dei vocaboli di origine creola e quebecchese e di una prefazione a cura della traduttrice, si presenta al lettore italiano come uno strumento efficace per entrare nell'universo di migrazioni ed erranze intorno al quale ruotano le vicende di questo romanzo. *Passaggi*, lo dice il titolo, è un crocevia di vite che seguono il loro corso e si intrecciano inevitabilmente l'una con l'altra; da una parte la traversata per mare di Amédée Hosange e dei suoi compagni in fuga da Haiti, dall'altra il triangolo formato dalle esistenze tormentate di Normand Malavy, sua moglie Leyda e Amparo Doukara, alle prese con un passato di esili, (dis)illusioni e tradimenti. L'elaborata prosa di Ollivier trasporta il lettore in una dimensione incerta fatta di sovrapposizioni spazio-temporali che confondono e privano di qualsiasi punto di riferimento. Le tre sezioni che compongono il romanzo, divise a loro volta in più capitoli, si occupano in modo alternato della narrazione dei due filoni principali; le parti riguardanti Amédée e la fuga da Haiti sono raccontate dalla moglie di Amédée, Brigitte Kadmon, mentre la voce incaricata della narrazione delle vicende di Normand, Leyda e Amparo è quella di un amico di Normand, di nome Régis. All'alternanza delle voci narranti si accompagna un'evidente variazione di stili, perfettamente reperibile anche nella versione italiana del romanzo; alla sobrietà che caratterizza le sezioni dedicate a Normand, si contrappone la ricchezza e la vivacità del racconto delle peripezie di Amédée. Questi due mondi apparentemente lontani sono però destinati ad incontrarsi, ad influenzarsi a vicenda.

Alla base della narrazione, vero motore delle azioni raccontate nel romanzo, troviamo il movimento migratorio dei due protagonisti maschili, Amédée e Normand. Il primo, mosso da quelle che lui considera visioni premonitriche, decide di costruire una nave, come una sorta di Noè moderno, e di portare in salvo i suoi compagni in una fuga disperata che dal villaggio haitiano di Port-à-l'Écu li dovrebbe portare sulle coste della Florida. Ollivier racconta così uno dei tanti tragici epiloghi delle traversate dei *boat people*, costretti

a lasciare un paese martoriato e profondamente segnato dal perdurare della dittatura pluridecennale dei Duvalier, dal 1957 al 1986. Normand Malavy compie invece il movimento opposto: da Montréal, fredda città del nord dove egli vive ormai da anni, a Miami, luogo di forte emigrazione haitiana, nel quale egli cerca un ritorno verso il sud, per tentare una riconciliazione con le proprie radici. I destini dei protagonisti si incrociano nella seconda parte del romanzo, quando la nave di Amédée termina a Miami la sua traversata in modo inglorioso. La città della Florida è infatti il luogo del naufragio di Amédée e dei suoi compagni di viaggio.

*Passaggi* è costellato di riflessioni sul tema dell'erranza e del rapporto conflittuale con le proprie origini e a ogni personaggio corrisponde una particolare visione riguardante queste tematiche tipiche delle letterature della diaspora. Ollivier affida ai propri personaggi alcune considerazioni da cui emergono i tratti di un'interminabile ricerca da parte di un migrante che, dopo essere stato costretto a lasciare il proprio paese a causa di circostanze indipendenti dalla sua volontà, cerca di conciliare passato, presente e futuro. La biografia dell'autore entra così nella finzione letteraria attraverso alcune puntuali riflessioni: «[...] solo i semplici di spirito credono che veniamo da un luogo preciso. Possiamo anche venire da un posto che abbiamo solamente attraversato sul nostro cammino» (p. 170); «Nella loro sete di partenza, i viaggiatori spesso ignorano che si limiteranno a percorrere vecchie tracce. Mossi da un'irresistibile pulsione, quando stanno male vogliono andare altrove. Dimenticano che una vita migliore è inaccessibile perché si porteranno sempre dentro la loro estraneità» (p. 133).

Tra chi ricerca il proprio passato come Normand e chi abbandona la propria terra alla ricerca di una vita migliore come Amédée, emerge l'esperienza di Amparo, giovane cubana con la quale Normand intrattiene una relazione a Miami e testimone degli ultimi giorni di vita dell'uomo. La donna, che ha lasciato Cuba per andare a vivere in Canada, racconta di aver compiuto un viaggio a L'Avana per ritrovare le sue origini ma di averne ricavato solo una grande delusione: il ritorno a volte è impossibile perché troppe cose sono cambiate e il paese dell'infanzia resiste solo nei ricordi. L'erranza può dunque rivelarsi «una fabbrica di miti. Spinge a ricercare paesi levigati dagli anni, depositari di grandi civiltà, oppure a instaurare un dialogo con altri spazi. In entrambi i casi, con quell'esotismo che nasce dall'incontro di un tempo o di una geografia differenti, la mente fabbrica artificialmente un luogo su misura» (p. 87). L'unione tra Normand e Amparo è l'incontro di due vite alla deriva con un passato simile di partenze e migrazioni. Se il racconto di Amparo a Leyda in un primo momento destabilizza la moglie di Normand, colpita dal dover fare i conti con un'infedeltà coniugale del quale non era a conoscenza, esso assume, verso la fine del romanzo, una funzione catartica, consentendo alla donna di poter proseguire la propria vita in assenza del marito. *Passaggi* è un delicato labirinto nel quale si incontrano scontrandosi i destini di personaggi diversi, legati dalla stessa traumatica

esperienza dell'esilio. La traduzione italiana rende merito allo stile elaborato tipico della prosa di Ollivier, abile tessitore di trame e scrittore-migrante che, in questo romanzo, associa il viaggio non solo ad una ricerca interiore ma anche alla morte, in particolare quella del protagonista Normand, malato da tempo. Il passaggio a cui fa riferimento il titolo può essere interpretato come spostamento fisico e allo stesso tempo esistenziale, esilio e ricerca di sé; Normand incarna entrambi questi aspetti, proseguendo fino all'ultimo passaggio, quello dalla vita alla morte.



**Ghosh, Vishwajyoti (ed.) (2013). *This Side, That Side: Restorying Partition*. New Delhi: Yoda Press, pp. 336**  
**Siddiqui, Shahid (2014). *The Golden Pigeon*. Noida: HarperCollins Publishers, pp. 252**

Esterino Adami

(Università degli Studi di Torino, Italia)

In this review essay, I am going to deal with two recent narrative works that partially share the same macro-theme, i.e., the traumatic experience of Partition that reshaped many of the borders, lives and communities of the Indian subcontinent and whose heritage loomed for a very long period. It is here important to remember that, before 1947 the year of Independence, this area was very different from today's reality: the Indian colony (known as the Raj under the British rule), and before that the Mughal Empire, was actually a huge territory clustering together different cultures, traditions, religions in a context that did not follow the artificial idea of nation-state of the modern age. The two texts here presented elegantly adopt and adapt specific linguistic and rhetorical strategies to tackle these issues: the book edited by Vishwajyoti utilises the stylistic and semiotic peculiarities of graphic narrative, emphatically in black-and-white pictures (and photos), whilst Siddiqui opts for a more traditional genre (the novelistic format), although he also updates the postcolonial echo of magical realism. Through these very different means, the two works unearth the multiple meanings and repercussions of Partition, a key historical event in South East Asia, whose consequences still reverberate and affect these societies.

An ambitious, complex and stimulating project, *This Side, That Side* is a volume published with the support of Goethe Institut/Max Mueller Bhavan (Delhi) and features twenty-eight stories, most of which are the product of the collaboration between graphic artists and writers from the entire subcontinent. The choice of black-and-white for the images should not be considered as a restriction, as the artists involved succeed in fully exploiting the shades of black, white and grey with remarkable effects. For technical reasons, it is not possible to reproduce panels or extracts of the book here, but the quality of the volume is highly ground-breaking with its apt amalgamation of pictures, photos, captions, fonts and other elements, and it is finely matched with the vigour and vitality of the stories imagined by the various authors.

«An Old Fable», co-authored by Tabish Khair and Priya Kuriyan, pivots around the question of a baby who is claimed for by two women, respectively supported by either a «saffron crowd» and a «green crowd» (p. 21), thus with explicit chromatic symbolism referring to Pakistan and India respectively. The King, a moustached character dressed in tailcoat, top hat and monocle, stereotypically embodies colonial power, and following the principle of alleged western rationalism affirms that «two women having a baby together! It's illogical. It's unscientific! It's unnatural! It's illegal! It's... it's impossible» (p. 21). His final decision is to 'cleave' the creature into two parts, but eventually there will be three chunks, mirroring in the real world the creation of three separate nations (India, Pakistan and subsequently Bangladesh). With its plethora of pictorial references (chief historical figures such as Mahatma Gandhi and Queen Victoria are easily recognisable), the story highlights with bitter irony and narrative fantasy the node of dividing countries in tandem with the idea of dividing peoples and cultures as if 'surgical' cuts could redesign entire nations, histories and traditions.

The stories collected in this volume also take into consideration the inheritance of Partition in the contemporary age, with the progressive worsening of the relations between India and Pakistan and the practical consequences affecting everyday life. Written by Beena Swarwar and illustrated by Prasanna Dhandarphale, the story titled «Milne Do!» considers the difficulty not only in establishing contacts between India and Pakistan, but even in obtaining normal travel documents to go beyond the border. And yet the text emphasises the common roots in a long initial caption, which is worth quoting at length:

So here we are, two neighbours. Same people. We share a history and general culture. We love the same films. When we meet in a third country, we become best friends, burying our same differences. But in our own neck of the woods we could be aliens at opposite ends of the world, 'othering' the other side. The hawk eyes ensure the lack of interaction between the peoples. Not because the people don't want it but because the visas are difficult to get. But then, even with such difficulties come opportunities. (p. 312)

Amit and Beena, the two protagonists of the story, two journalists respectively from India and from Pakistan, discuss the cultural clichés that people mentally projected onto the 'other', as a symbol of threatening diversity, in order to comprehend better the real contemporary world and overcome difference.

As noted above, the book extensively employs a variety of representational modalities and textual devices: the story «Welcome to Geneva Camp» for instance derives from a previous multimedia project and fea-

tures the photos of freelance photographer Maria M. Litwa. It deals with another aspect of the macro-theme of Partition, namely the persecution of the Bihari ethnic minority following the war that brought to the birth of Bangladesh in 1971. Having obtained citizenship, the Bihari population was eventually lodged in dire conditions in Camp Geneva, namely decrepit facilities accommodating some 25,000 people. Rina, a 14-year-old housewife, is present in many striking photos, often accompanied by her first-person narration: «I don't go to school anymore although I'd really like to. My husband's family doesn't want me to go. They can't afford to send me or even their own children to school. We are a family of 16 members» (p. 252). The human desperation and resignation that emerge from this text again are another dreadful outcome of the political repercussions of Partition, a kind of scar that does not seem to heal any longer.

All stories in fact focus on the idea of division, fragmentation, borders: for example «Tamasha-e-Tewal» by Arif Ayaz Parrey (a Kashmiri writer) and Wasim Helal (a visual artist from Kolkata) is located in the Pakistani border town of Tawal, with a river severing the territories of two nations. The sense of opposition is graphically rendered with texts not only in English but also in Urdu and Hindi (respectively written in Persian and Devanagari scripts), which refer to propagandistic messages aired by the frontier armies of the two countries through loudspeakers. A line from the local pandit («I regretted being deaf in childhood. Now I enjoy it», p. 117) implicitly denounces the absurdity of nationalistic ideology grounded upon the meaning of separation.

Unfortunately many contributors to this original volume are not known to the general western readership, but nonetheless they offer an incredible range of insights into a devastating period of contemporary South Asia. The subtitle of the collection alludes to both the potential of using other textual resources for developing these narratives as well as to the importance of recovering memory, which otherwise would be subjected to obliteration. Thus, since the language of comics is particularly appealing to younger generations, it is hoped that the volume will lead different layers of society to discuss and reflect on the turns of history and the ferocity of man.

The heaviness of Partition, with its implication of division and separation, constitutes the textual backbone of Shahid Siddiqui's novel too, although in parallel this also aims to illuminate the Mughal period of India, which was characterised by fine culture, poetry and magnificence. Moreover, the book – written in beautiful Indian English – revises the Rushdian trope of 'magical' (twin) children, born on the miraculous moment of passage dated 14th August 1947, by which the lives of two brothers will be intimately associated with the fate of two countries. In 1950, Aijaz and his father migrate to Pakistan, which they consider their real homeland, whereas the other brother, Shiraz, remains in Old Delhi, with his mother Hina Begum, and his

determined grandmother Qudsia Begum, the direct heir of the last Mughul Emperor, Bahadar Sha II (who reigned from 1837 to 1858).

Chronicling a few decades of Indian history, the novel is based on Shiraz's focalisation and enriched by elements of magical realism. The old Qudsia Begum is said to be able to speak with jinns, and the protagonist is visited by the ghosts of the old emperors, in particular the Emperor Babur (on the throne from 1526 to 1530), from whom he acquires a supernatural gift: when he is unjustly chased by the police, he is turned into a pigeon, and so he is able to fly across borders to reach his half-family in Pakistan. Although a pigeon may look like a humble, even insignificant animal, in reality it is an important zoomorphic icon suggesting images of freedom and movement. In a dream experienced by the protagonist, the spirit of Babur emphasises these qualities: «Pigeons are more powerful than eagles. They can fly faster, they have more endurance, greater stamina. Their vision is as strong as that of an eagle» (pp. 130-131). The connection with this type of bird is further reinforced by onomastic echoes because the name of the protagonist relates to a «famous homing pigeon» (p. 36) from an ancient Iranian city. The aerial imagery is also suggested by the games of kite-flying, a pastime which is very common in many Asian contexts and which appears in several parts of the novel.

The presence of twin brothers points to a sense of duplicity, or a kind of cleft identity representing the bisection brought about by Partition. Indeed, according to the ghost of Babur, the two siblings originally «were one. Your mother was supposed to give birth to one boy, but they were divided on the night of 14 August by some evil forces. You are two halves of one single whole. You were incomplete without each other. [...] The fact is that you have merged into each other» (p. 191). For Siddiqui too, therefore, the relationship between countries and people is intimate and operates in a reciprocal manner to construct and convey different aspects of the same background, ultimately celebrating human diversity and cultural wealth.

The book mentions various places across the entire subcontinent, from the bylanes of Shahjahanabad, the walled city of Delhi, named after the fifth Mughal emperor (in power from 1628 to 1658), to other important cities such as Calcutta, «the first capital of British India» (p. 95), or Lahore, the Pakistani city renowned for its flowery *ghazals* in Urdu and its ancient Mughal links. But it also focuses on urban and cultural milieus, like the intricate buildings (*mohalla*) in which chaotic and happy families from different traditions cohabit together peacefully. These are places that encapsulate stories and memories because:

A mohalla is not just a physical space but also a state of mind. It is a world within a world, a community of families living in a walled enclosure, where people share pain and pleasure, food and festivals. It is like a huge family living in different houses but sharing everything. (p. 15)



It is a teeming microcosm, thus, which enhances contacts amongst members of different communities, and which, consequently, goes beyond the sense of restrictions and prescriptions.

The presence of magic emerges from the very beginning of the text, when the protagonist – who introduces himself as an elderly émigré in present-day England – narrates his story in retrospect and talks about his visions, and his relationship with this bizarre world:

The ghosts of Ballimaran never leave me alone. They have a habit of jumping out at me at any time, at any place, without any notice. [...] People think I am losing my mind, I am getting old, but that is not true. I have seen all these characters riding on my shoulders and interfering with my life since my childhood. (p. 13)

Moving between various narrative layers, the paranormal aspect of *The Golden Pigeon* can be seen to function as an expedient through which fiction can examine and deconstruct a series of central issues in the history of South Asia. In this light, therefore, creative imagination turns out to be a tool to handle thorny questions related to the tragedy of Partition, and the sense of history in a wider scope, in the attempt to approach and understand contemporary reality. The weightiness of the theme, however, is sometimes balanced by some touches of humour, for example when the old grandmother in praising the English language affirms that «even her jiins preferred to converse with her in English these days» (p. 18). Perhaps this is another (parodic) strategy to come to terms with the entanglements of the past, in a circularity of cultures that returns dignity and awareness to peoples.



## **Sanchez, M.G. (2015). *Solitude House*. Huntingdon: Rock Scorpion Books, pp. 292**

Esterino Adami

(Università degli Studi di Torino, Italia)

An area in the postcolonial literary context that tends to receive little critical attention is the Mediterranean, which nonetheless offers important insights into a variety of discourses and issues through English-language narrative. With his new novel, M.G. Sanchez not only brings to the fore the theme of Gibraltar identity and society, but he also widens his gaze and considers the historical interconnections with another Anglophone territory in the Mediterranean: Malta. The protagonist of this novel, in fact, is a Maltese doctor named John Aloysius Seracino, who settles in Gibraltar in 1977 and starts working as a general practitioner until the day when he retires, and looks for an isolated property in order to be away from the mob and the chaos of modernity. It is worth remembering that the theme of the house, and the search for a house, can be a referential token in the postcolonial literary world, notably with the example of V.S. Naipaul's *A House for Mr Biswas* (1961). Seracino finally decides to buy an old house, a kind of Edwardian folly suggestively called 'Solitude House' and perched on an impervious cliff top, almost impossible to reach.

From the very beginning of the text, we are shown a character that seems to be represented in provoking and unfriendly terms: a selfish womaniser and a misanthrope, who is full of himself and does not care much about his numerous affairs, although sexuality was an important emotional facet of his past experience. Even his political characterisation is curiously old-fashioned and *ante litteram* because, being a fervent monarchist and supporter of English rule in the ex Empire, when his native country gains independence he feels «robbed at a stroke both of my Anglo-Maltese identity and the place I used to call home» (p. 21). The articulations of the novel, however, will show a much more complex vision in Seracino, who will have to reconsider his beliefs and certainties by dealing not only with the tensions between Spain and Gibraltar, the resising of British power in the world, as well as the changing global scenario, but also with the irruption of the supernatural. Indeed, the novel, especially in the second part, adopts the dark tones of the gothic, with the trope of the haunted house.

It is interesting to note how in a broader critical prospective, as suggest-

ed by Tabish Khair some years ago,<sup>1</sup> the gothic and the postcolonial share some traits since they strive – through different styles and modalities – to embody forms of otherness, and therefore their alliance is significant and productive, as this novel too demonstrates. Drawing on the tradition of much horror fiction (from Poe to Lovecraft), the uncanny house that becomes Seracino's home turns out to be a sort of hellish place at the edge between worlds, but I will not detail this in order not to spoil suspense and reveal the novel's secrets; in a metaphorical sense, the house can also be regarded as a site of identity, a frontier of the self, or a former colonial bungalow in which one has to come to terms with their own deeds and visions. Naturally, the protagonist does not rationally accept the hallucinatory experience he has to cope with in his new mansion because he is a doctor, thus someone who believes in logics and who observes the world in an almost scientific way. His mental puzzlement however suggests once again the peculiarity of life and identity in Gibraltar, with its sense of insularity, distance and isolation: «Did it mean that I was going mad? That I was slowly losing my sanity? Could I perhaps be suffering from some kind of delusional psychosis, I wondered. That sense of siege mentality which Gibraltarians, thanks to years and years of continual Spanish harassment, are supposed to possess?» (p. 200). Incidentally, some of these characteristics are also present in other ex colonies, in which physical and mental distance from Britain has often encapsulated an array of contrasting feelings and perceptions.

By evoking the colonial past of both Gibraltar and Malta, Sanchez questions the sense of history and its legacies, or transformations: if the latter develops a national consciousness, the former displays more entangled and ambiguous sentiments in its relation with Britain. However, the colonial question is particularly striking with regard to the relation with neighbouring Spain, with the border between the two countries as a kind of imagined fault line dividing places and people. Significantly, we can notice that Seracino's professional activities and amorous adventures often take place in 'La Línea de la Concepción', the Spanish border town that represents a sort of mediating world and metamorphoses the protagonist into a liminal figure. The tension that derives from the opposition between Spain and Gibraltar is so dramatic that it generates plenty of psychological distress and Seracino himself witnesses such atmosphere of suffering in his patients who «came asking for Valium and Ativan, sleeping tablets like Zopiclone and Zolpidem, beta blockers like Propanolol and Matoprolol – anything, basically, that would help them cope with their daily commute» (p. 112). The tongue-twister list of medicines here mentioned actually renders, in

1 See Khair, Tabish (2009). *The Gothic, Postcolonialism and Otherness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

aseptic terms, a metaphor for anguish that in reality sums up the network of social and cultural relations between Spain and Gibraltar, in which many issues are at stake.

From a narratological point of view, the book presents some interesting features: first of all, the textual architecture proposed by the autodiegetic narrator (i.e., the narrator is the protagonist who relates his own vicissitude and whose focalisation guides the reader), which eventually turns full circle and which introduces a kind of meta-reflection on the idea of writing, with the very first sentence of the novel referring to the most simple tool of writers («A pen... they gave me a pen...», p. 1). Writing of course is a practical action, but it also refers to a mental process of elaboration of memories, expectations, fears that have to be cogently translated into signs to craft narrative material, a procedure which is not always linear and easy:

Stories are strange in that way, aren't they? You know exactly what you want to say, yet you can't quite uncork the words until you find the right beginning, the correct point of entry, that elusive and hard-to-find lever that will magically open your creative sluice gates. You can spend hours searching for this slippery opening. Days. Weeks. Months. Years. (p. 270)

In considering the difficulties and complexities of building up a coherent and cohesive story, Seracino starts with a plain object, a pen, which he defines «postmodern, almost» (p. 270) and thanks to which words are written on the page and which create a bond between author and reader (in this novel the first person narrator often addresses directly the reader). In their written dimension, words will then function as a device to record and understand life, and to ponder on its meanings, in Gibraltar, in the postcolonial world and elsewhere.



## **Paret, Roland (2011). «Z. L'État haïtien existe, je l'ai même rencontré...». Montréal: Éditions du CIDIHCA, pp. 120**

Sara Del Rossi

(Uniwersytet Warszawski, Polska)

L'État haïtien est mort, après un long marronnage, on le croyait juste disparu, peut-être naufragé pas loin de l'île, mais l'enterrement est en train d'avoir lieu et tout le monde est là, y compris les représentants des ONG internationales et ceux qui étaient à son chevet et qui avaient prévu sa disparition (pas si imprévue).

Au milieu de la foule, l'on aperçoit un personnage qui ne porte pas le deuil et qui sourit; il n'est pas vêtu en noir, il porte des vêtements sobres, mais un étrange bandeau coloré sur sa tête, à la manière des sportifs, qui détonne entre les voilettes des femmes et les chapeaux des hommes.

C'est Roland Paret. Il sourit parce qu'il sait qu'il n'y a personne dans le cercueil, il sait que l'État haïtien n'est pas encore mort, il sait que la cérémonie n'est que l'un des spectacles organisés par le Pouvoir pour fasciner le peuple. Il l'appelle «occupation de l'imaginaire»:

Le Pouvoir change l'exercice du Pouvoir en théâtre, en représentation à l'intention des spectateurs, des spectateurs que parfois l'on appelle des esclaves, des sujets, ou des citoyens, selon le degré de fascination, c'est-à-dire de mystification. (p. 101)

Il l'avait déjà expliqué dans son pamphlet, «Z». *L'État haïtien existe, je l'ai même rencontré...*, mais les gens étaient trop affairés à préparer la cérémonie ou à errer dans les rues, comme des schizophrènes, à la recherche de l'État fantôme. C'est pour cela qu'il est là, il veut monter sur un *tap tap* et répéter à tout le monde le discours qui a hanté sa tête pendant plusieurs mois.

Ce pamphlet est un flux de conscience, ou mieux, l'un de ces discours que l'on fait à un ami devant un verre, le soir, quand l'on en a marre des nouvelles qui passent à la télé ou qu'on lit dans les journaux. R. Paret en a marre de «nos politologues et nos sociologues, qui ont perdu l'État haïtien» (p. 34) et des «professionnels de l'Humanitaire» (p. 42) qui ne veulent pas un État fort en Haïti, parce que «l'État haïtien n'est utile que lorsqu'il est

dépouillé de toutes ses prérogatives; on peut alors le remplir de principes favorisant leurs affaires» (p. 42).

Pourtant, il ne veut pas énumérer tout ce qu'il n'aime pas, tout ce qui ne marche pas en Haïti, au contraire, il a décidé d'analyser de façon objective la question, à travers la méthode scientifique, et, donc, de commencer par le début pour arriver à aujourd'hui.

La première question qu'il se pose est «qu'est-ce que il y avait avant le Pouvoir?» (p. 10), parce que le Pouvoir est au-dessus de l'État, car «l'État est le corps du Pouvoir». À la recherche d'une définition unique, l'auteur retrace l'histoire du Pouvoir à partir de l'antiquité grecque, jusqu'à aboutir à la symbiose entre le Pouvoir et Dieu:

Le Pouvoir est l'un des attributs de Dieu: Dieu est le Tout-Puissant. «Omnipotens», et il est partout, comme le Pouvoir. (p. 17)

Tout comme Dieu, ou mieux, comme l'idée d'un être supérieur, «le Pouvoir serait présent dès les premiers vagissements de la vie». (p. 12)

Ce qui étonne le plus est l'agilité avec laquelle R. Paret réussit à passer d'un domaine à l'autre, musique, philosophie, littérature, cinéma, histoire, sans jamais perdre le fil logique de son discours. Il a toujours la citation prêt(e)-à-porter et si le discours devient trop ample, il renvoie soudainement aux notes éloquentes, qui sont des parties intégrantes du pamphlet. Bien que ce texte soit riche en liens aux domaines les plus divers, l'auteur n'utilise jamais un langage technique ou trop compliqué, les références aux différents champs d'intérêt ont pour but de faire comprendre la réalité de son discours même à ceux qui n'ont jamais éprouvé un vrai intérêt pour la politique et sa philosophie.

Cependant, au côté plus intellectuel s'ajoute le côté satyrique et mordant, qui caractérise l'ouvrage entier. C'est à travers une blague que l'auteur introduit le cas de l'État haïtien:

Je me souviens d'une «blague»: un fou avait, un soir, perdu une pièce d'un dollar; il s'attarde à la chercher sous le lampadaire qui dispensait un clarté généreuse; un passant lui demande: «Que faites-vous-là?» Le fou répond qu'il cherche une pièce d'un dollar qu'il a perdu. «Vous l'avez perdue sous ce lampadaire?» s'enquière le passant. «Non, répond le fou, je l'ai perdue là-bas, mais là-bas il fait sombre, il n'y a pas de lumière, je ne puis rien voir.» Nos politologues et nos sociologues, qui ont perdu l'État haïtien, devraient s'enhardir à aller le chercher dans ces obscurités inconnues et nourricières où il continue à exister. (pp. 34-35)

C'est à partir de cette blague que R. Paret s'en prend à ceux qui annoncent la mort de l'État, car «si l'État haïtien existait, le Mal n'existerait pas



dans son fonctionnement !» (p. 65), et qui en même temps protègent et soutiennent l'action des ONG, qui «pullulent en Haïti, qui revendiquent certaines des attributs de l'État haïtien» (p. 41), car elles sont capables de transformer «en chant harmonieux les cris les plus désespérés» (p. 68), parce que «ce qui est important, c'est le chant général, c'est la symphonie» (p. 68).

C'est la collaboration entre le Pouvoir, la Religion et l'Art qui réussit à créer l'harmonie du spectacle qui domine les sujets, à travers l'«appareillage de faits, actes héroïques» qui convainc les citoyens à suspendre leur doute et à vivre une «mythistoire» (p. 73).

Pourtant, R. Paret ne croit pas aux (myt)histoires, il croit à la réalité, comme un vrai scientifique, et la réalité c'est le peuple:

Mais quand on se souvient de la rage, de la passion, de la détermination du peuple haïtien, de son exubérance, de sa patience, de sa volonté de participer aux affaires de l'État malgré l'opposition des dirigeants, on se dit que Haïti, pour le moment du moins, veut échapper à cette pulsion de mort. (p. 91)

Un peuple qui lutte, comme un marathonien qui sait bien qu'il va être le dernier de la compétition, mais qui n'abandonne pas la course, tout comme R. Paret et son bandeau coloré, sur un *tap tap*, à l'enterrement de son État.



**Fryer, Peter [1984] (2010). *Staying Power: The History of Black People in Britain*. London; New York: Pluto Press, pp. 648**

Sara Pahor

(Università degli Studi di Padova, Italia)

First published in 1984, Peter Fryer's *Staying Power: The History of Black People in Britain* is an accurate essay on the presence of black people in Britain from the third century BCE to the early 1900s. In the preface that opens the book we read:

Black people – by whom I mean Africans and Asians and their descendants – have been living in Britain for close on 500 years. They have been born in Britain since about the year 1505. [...] This book gives an account of the lives, struggles, and achievements of men and women most of whom have been either forgotten or, still more insultingly, remembered as curiosities or objects of condescension. (Fryer 1984, p. xi)

Reprinted in a 2010 edition with a fresh introduction by Paul Gilroy, Fryer's *Staying Power* accompanies and gives the title to the photography exhibition displayed at the V&A Museum of London from February to May 2015. As Fryer's work, the exhibition *Staying Power: Photographs of Black British Experience 1950s-1990s* records the black presence in Britain, specifically in London. By looking at photography as a strategic response of permanence, this collection aims at increasing «awareness of the contribution of black Britons to British culture, society, and the art of photography» (V&A website). Part of a seven-year collaboration with the Black Cultural Archives of Brixton, where a parallel photography exhibition was on starting from 15th January 2015, the collection includes 118 works by 17 artists. With settings scattered throughout London – Brixton, Notting Hill, Hackney and South London – the photographs show scenes of everyday life, objects, hairstyles, portraits and self-portraits.

After the images spread by news media documenting the beginnings of post-war migration in Britain in the mid-1950s, Armet Francis's are among the first photographs on the black British experience in the context of a rising Pan-African consciousness. Born in Jamaica in 1945, Francis moved to London as a child. His interest in the black Diaspora led him to travel

and take pictures in Europe, Africa, North America and the Caribbean. His black and white *Self-portrait in Mirror* (1964) and *Portrait of a Little Boy, London* (1965) stress the communicative effect of the direct look – Francis’s behind a camera and a black child’s – between the photographed subject and the audience, before out-of-focus backgrounds that carry unmistakable British elements, such as a wall of bricks or a wallpapered room with a white wooden door. Especially the *Little Boy* displays an unmediated presence, a face-to-face meeting, in which the visual contact is forced, therefore subtracted to the white’s willing or fearful daily ignorance.

*Wedding Guests in London* (c.a. 1960s) and *Eva, London* (1960) by Accra-born James Barnor are both portraits which take the viewer to some samples of the black female fashion of the times. In the first shot, two black women stand on the pavement, before a telephone box. Both elegantly dressed, the women strikingly follow two culturally distinct styles. The one on the left is clothed in a shirtless white frock and carries a grey handbag which fit the Western female fashion between the 1950s and the 1960s, whereas the one on the right shows a printed  $\frac{3}{4}$  sleeve outfit, typically West-African. The copresence of these two styles evoke the socio-political changes occurring in those years, namely the end of colonialism, the independence gained by Ghana in 1957 and the emergence of a Pan-African awareness spreading worldwide. In Barnor’s photographic compositions, hair is interesting as well. In particular, the woman on the right sports a wide bouffant hairstyle and in *Eva, London* the portrayed black woman wears a beehive and a 1960s make-up which tells of fermenting urban aesthetics, whose hybridization would explode in the following decades.

Hair is an important matter when discussing black aesthetics and politics. Among others, Willie Morrow’s *400 Years Without a Comb* (1973), Orlando Patterson’s *Slavery and Social Death: A Comparative Study* (1982), and Kobena Mercer’s essay «Black Hair/Style Politics» (1987) have explored how hair, more than skin colour, has been exploited during and after slavery as a symbol of inferiority, as a racial signifier. Practices of alteration and appropriation of this signifier have been played mostly by black women, whose natural hair has been not only «a valorization of blackness or Africanness, but a direct rejection of a conception of female beauty that many black men themselves had upheld» (Keller 1997, p. 348). It is through the significant relationship between hair, race and gender that J.D. Okhai Ojeikere’s photographs of Nigerian women should be looked at. Nigerian hairstyles – Fro Fro, Abebe, Pineapple, Beri Beri – shot in the mid-1970s and headties of the early 2000s are conceived as sculptures that for their nature can only be temporary. Still, these are photographs which objectify a cultural affirmation and, in this sense, they work as forms of resistance in the face of globalisation and centuries of diasporic movement.

Another Jamaican photographer, Charlie Phillips (b. 1944), moved in his early teens to Notting Hill, the district which became a source of inspira-

tion for a series of shots in the 1960s, later published under the title *Notting Hill in the Sixties* (1991). Some of this work displays black and white people in affectionate behaviour, offering positive frames of interracial relationships. In *The Pisshouse Pub* (1969) we see a black man standing and leaning towards a middle-aged white woman sitting at a table. The man's face is turned, hidden in the woman's hair, while she is staring at the camera, smiling. *Notting Hill Couple* (1967) is a close-up of a young white woman in a white jumper and a young black man in a grey and white shirt and a black jacket. They hold each other and look at the camera. The photograph's focus point leads the viewer's gaze to their black eyes, allowing a voyeuristic search for a love which transcends skin colour. In *Cue Club Regulars* (1966), Phillips documents one of the most important places for the black music scene on the time. During the 1960s, London was enriched by black sonorities as the Caribbean and African presence as well as the black American cultural influence grew. Owned by Wilbert 'Count Suckle' Campbell since 1962, the Cue Club in Paddington was one of the first and best known black clubs in London, where local and international artists performed, like Mabel 'Big Maybelle' Smith from Tennessee, who is portrayed in the picture.

Some years later Dennis Morris's scenes of black life expose the spatial dimension of the black presence in London. Born in Jamaica in 1960, Morris was almost 17 when his career was launched internationally, thanks to his portraits of Bob Marley and The Wailers and later of Sex Pistols. The photographs included in *Staying Power* were acquired from one of Morris' projects, namely *Growing Up Black* (2009), a collection of shots Morris took as a young teenager living in Hackney in the early 1970s and permanently exposed at Hackney Museum. Documenting interiors and the individuals who crowded them, Morris's photography displayed at V&A mostly reflects a tender, intimate look that does not really tell us about public and open spaces, and which a viewer would not locate in Hackney if not told so. *Dignity in Poverty, Hackney* (1973) and *4 Aces Club, Count Shelley Sound System, Hackney, London* (1974) are respectively taken into a room and a basement, and tell through objects, as well as through people's presence, silent stories of an alternative London, united in its communitarian dimension. These are not images of desolation, but rather of local pride. In *St Marks Church Choir Boys, Hackney, London* (ca. 1970) a group of black children dressed in their choir uniforms sit neatly on the church's benches and look away from the camera, presumably towards the altar. Only one of them, smiling to the child next to him, breaks the solemnity of the picture, inspiring a spontaneous and joyful act of rebellion. Morris's images are set in the simplicity of a resisting presence as well as Al Vandenberg's. Vandenberg, who became famous in the 1960s as the art director of The Beatles' *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* album cover, is the author of *High Street Kensington* (1976) from the series *On a Good Day*, which accompanies the exhibition's main poster: the

portrait of two smiling black girls in coat and fur, an intimate picture whose beauty lies in its message of everyday modesty.

Jamaican Neil Kenlock (1950) moved to Brixton when he was 13. Involved in the British Black Panther movement and co-founder of *Root* magazine, his colour photography is to be understood in his political activism in Britain. Kenlock's are portraits of Jamaican people in their Brixton houses in the 1970s, in front of their TV sets, talking on the phone or standing in their sitting rooms. The objects that enrich the rooms tell of the dignity with which these people live. Beauty and pride counter-narrate local prejudices and stereotypes. In fact, as recalled by James Procter (2000), in 1970s Britain the term 'black' was taken beyond its racial and biological meanings and became a political signifier with which collectives of descendants of Asian, African and Caribbean origins identified, in order to tell their experience of shared endurance in the face of local racism, diffidence and abuse. A significant decade of growing and politically affirming self-awareness which would lead in the 1980s to compelling identitarian questions, often expressed through the search for new black aesthetics. Although cautious in sustaining a historical perspective made out of static stages, it is generally assumed that in the passage from the 1970s to the 1980s the migrants in Britain and their offspring used 'black' first as an umbrella term standing for an inclusive category in search of recognition and then, the decade after, as a «political and aesthetic signifier, characterized by difference and alterity» (Procter 2000, p. 5).

It is then in the search of a new identity that the viewer should read Normsky's portraits of second or third generations, and young migrants from Africa and the Caribbean in London in the 1980s. This youth's cultural identity was played out in their appearance. Mixing elements from disparate styles, they desired to emerge for their hybrid uniqueness, which nonetheless relied on shared cultural codes coming from the New York and Detroit hip-hop scene and objectified in Adidas shoes, tracksuits, black boots, large jumpers and trousers. In Normsky's photographs we see how religious and ethnic elements were asserting the differences among black people in Britain, reclaiming identity fractures which could set a more complex politics of representation. In *Islam B-Boys - Brixton* (1987), *She Rockers (London/Rap/Dance Crew) Shepherds Bush Green* (1988), and *African Homeboy - Brixton* (1987), Normsky displays several 'blacknesses': two B-boys wearing black coats, white caps and one of them a T-shirt of Malcom X; She Rockers, an East London band of three female young rappers dressed in branded clothes; a young black boy wearing an African printed suit, black boots and sunglasses. London youth's street style stages a context where blackness is experimented as an open, global and bombastic aesthetic category.

Born in 1962, British Jamaican Maxine Walker displays at *Staying Power* an untitled series for the Self Evident exhibition of 1995, composed of 8

photographs coupled in four lines, each showing Walker herself in different skin colours and hairstyles. From the top of the series where Walker is in her lightest version with a platinum blonde wig, to the portraits at the bottom where she wears dreadlocks and a darker skin tone, Walker's photographs 'self-evidently' play with skin tones and hair to tell us that such features do not define the person standing beneath them. Walker's work symbolizes a further stage in the understanding of black Britain as the 1990s have addressed human universality subtracting meaning to differences by serializing them. In fact, also from the 1990s is a thematic series by London and Lagos-based Yinka Shonibare, titled *Diary of a Victorian Dandy* (1998), which consists of five in-colour prints portraying Shonibare himself dressed as a dandy from British colonial times. Based on William Hogarth's *A Rake's Progress* (1733), each photograph articulates the dandy's activity at a precise hour of the day, starting from his awakening at 11 o' clock, going on with a gentlemen's meeting at 14, a match of snooker at 17, dinner at 19 and an orgy at 3. Playing with history and rewriting a British visual story, Shonibare upsets common and culturally rooted expectations, such as the role of skin colour in the relationship between master and servants. Yet putting himself always at the centre of the scenes, Shonibare becomes the constant point of reference for all the white characters surrounding him, finding a new visual language of staying power.

## Bibliography

- Kelley, D.G. Robin (1997). «Nap Time: Historicizing the Afro». *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, 4 (1), November, pp. 339-351.
- Mercer, Kobena (1987). «Black Hair/Style Politics». *New Formations*, 3, pp. 33-54.
- Morrow, Willie (1973). *400 Years Without a Comb: The Untold Story*. San Diego: Black Publishers of San Diego.
- Patterson, Orlando (1982). *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Harvard: Harvard University Press.
- Procter, James (2000). *Writing Black Britain 1948-1998: An Interdisciplinary Anthology*. Manchester University Press.





**«Alain Mabanckou, ou la vocation cosmopolite»  
(2014). Textes réunis et présentés par F. Mambenga.  
*Interculturel Francophonies*, 25, juin-juillet, p. 337**

Anna Michieletto

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

La formation culturelle et existentielle d'Alain Mabanckou, écrivain francophone du Congo-Brazzaville, est caractérisée par le cosmopolitisme. Il se situe au carrefour de plusieurs voies et perspectives narratives: l'autobiographie, l'intertextualité, l'écriture de la migration, la conscience historique, la peinture de la société contemporaine et l'éclatement identitaire.

L'autobiographie présente en particulier la période de son enfance au Congo et le rapport privilégié avec sa mère et son pays. L'intertextualité, qui traverse en filigrane ses ouvrages, vise à créer un réseau capable de faire résonner à l'intérieur de chaque texte de multiples échos et de tisser des relations avec d'autres auteurs, d'autres cultures, d'autres espaces et d'autres époques. Cela permet à Mabanckou d'une part de légitimer ses écrits, de l'autre de construire et d'innover, en choisissant comme point de départ «l'hybridité socioculturelle comme modalité existentielle» (p. 12). La migration se reflète en effet dans son œuvre au niveau des personnages aussi bien qu'au niveau de l'écriture: les deux se révèlent brisés, éclatés et multiples, sans cesse en construction dans un univers dépourvu de points de repères si ce n'est dans la littérature. Cette dernière s'avère le seul point d'appui du protagoniste du roman *Verre cassé*. Le refus des frontières scripturales et des frontières tout court prôné par l'auteur souhaite bâtir une littérature transnationale et transculturelle pour un nouvel humanisme global, qui reconnaisse tout être humain dans sa dignité de personne.

Frédéric Mambenga introduit Mabanckou comme «écrivain migrateur» (p. 11): de la source matricielle et du cadre national du Congo-Brazzaville, il élargit son regard aux problématiques transculturelles d'une spatialité transcontinentale. La poétique de l'intertextualité est le moyen qui traduit dans ses ouvrages cette démarche, d'abord existentielle. La thématique qui se détache pour son urgence et son importance est celle de l'identité du sujet qui se cherche dans le labyrinthe du monde contemporain, où virtuellement tout semble possible, malgré les frontières physiques et figurées que l'auteur voudrait dépasser grâce à son écriture pour une éthique renouvelée.

La première section de ce numéro d'*Interculturel/Francophonies* est consacrée à «L'inscription autobiographique» et souligne l'importance de la mémoire de l'enfance, en particulier du rapport mère-fils. Les motifs récurrents du fil autofictionnel présupposent un pacte avec le lecteur qui rencontre le «Moi racontant (et son temps ancré) et le Moi raconté (et son temps coupé)» (Brinker, pp. 20-21) dans le roman *Demain j'aurai vingt ans*. Jelena Antic étudie à ce propos les différentes expressions littéraires du deuil causé par la perte «originelle» de la mère. Le protagoniste, Michel, est victime d'un triple rejet: du père avant sa naissance, du «monde/immonde» (p. 41) et de la mère qui lui nie son baiser de bonne nuit (qui renvoie au baiser proustien de la *Recherche*) lors de son adolescence. Cette dé-fusion évoque, dans la philosophie enfantine mise en scène à travers des monologues intérieurs, la peur et de l'abandon et des dangers politiques qui ravagent le pays. Le potentiel créateur des deuils se traduit en hommage littéraire à l'amour maternel, mis en question à cause de la dégradation morale de la société congolaise en transition et de la disparition du noyau familial.

Au contraire, selon Katerina Spiropoulou, qui dresse une étude comparée de la mémoire de l'enfance chez Mabanckou et Maximin, auteur guadeloupéen, le petit «Michel ne souffre d'aucun manque affectif» (p. 61). Il est vrai cependant que son apprentissage de la vie a lieu dans les rues, tandis que l'autorité paternelle et le métissage culturel antillais sont très forts chez Maximin. Enfant unique en Afrique, Michel est accusé d'avoir fermé le ventre de sa mère. La clé lui sera donnée par un fou «philosophe» et ouvrira aussi symboliquement le fleuve de l'écriture chez l'auteur. Dans les deux ouvrages, la famille et l'école revêtent un rôle fondamental dans la formation et l'approche de l'écriture. Il faut cependant noter que chez Mabanckou l'intertextualité sert à «mieux ancrer le récit dans le genre [...] pour [...] s'en démarquer et chanter la singularité humoristique de l'œuvre» (p. 59). Le regard de l'adulte filtre la période qu'il décrit et «la périphérie regarde le centre» (p. 68) à travers les journaux français et la radio, écoutée chez Michel pour «déchiffrer le monde via l'autre» (p. 68).

Dans la production de Mabanckou, une place particulière est occupée par l'essai *Le Sanglot de l'Homme Noir*. Virginie Brinker explique comment dans ce livre les anecdotes permettent de vérifier le général par le particulier autobiographique. La figure de la mère-muse qui renvoie à la nostalgie du pays natal s'accompagne à la distance du regard «anti-exotique» de l'«ex-il» (p. 27) d'un individu «deshabitué» (p. 27). Brinker dresse aussi un parallèle entre les références cinématographiques dans *Lumières de Pointe-Noire* de Mabanckou et l'intertextualité picturale de *L'énigme du retour* du romancier haïtien Dany Laferrière. Dans *Demain j'aurai vingt ans*, les figures tutélaires des auteurs cités dans le roman ponctuent la quête initiatique d'une «voix-voie propre» (p. 31) à travers les registres du burlesque et de l'héroï-comique. Magali Renouf aussi souligne l'humour

qui accompagne l'intertextualité de cet «écrivain-palimpseste» (p. 79).

L'importance des liens intertextuels et des échanges interculturels dans les ouvrages de Mabanckou est reconnue même dans la section relative à la «Poétique romanesque». L'identité plurielle de l'enfant, la mise en abîme de l'acte d'écriture, le métissage, les différentes voix, les stéréotypes démontés, les doubles romanesques, l'exotisme déplacé dans cette littérature du détournement et de la déconstruction visent à bâtir un monde varié, situé entre imaginaire et réalité à travers la présence et la collaboration d'autrui: le lecteur.

L'intertextualité en termes de parentés et filiations, «aléatoire et consentie, vague souvenir et hommage affiché, soumission à un modèle et subversion du canon» (p. 104) est au centre de «Alain Mabanckou, ses pères et ses pairs», article présenté par Marthe Bogat Oyane, qui pourtant trouve que cette «boulimie littéraire» (p. 104) manque de la part de l'auteur d'une réflexion approfondie et de solutions qui répondent aux attentes du lecteur. Concernant la migrance, Bogat Oyane fait ressortir aussi une particularité: sa cible est l'afro-descendant plutôt que l'homme blanc.

Un différent point de vue sur la notion d'intertextualité, fourni par Claudine Gaetzi, en souligne la fonction de dialogue et d'échange dans *Verre cassé* de Mabanckou. Dans ce roman, l'auteur congolais met l'accent sur la littérarité des publications d'auteurs d'origine africaine et utilise les artifices de l'oral aussi bien que de l'écrit dans leur complémentarité. Voilà donc, en réponse au scepticisme de Bogat Oyane, que «l'esthétique personnelle prime sur l'engagement politique» (p. 113). Pour le protagoniste Verre Cassé, «la lecture est un transfert identitaire» (p. 117) et lui permet d'effectuer un voyage littéraire qui remplit sa vie. La linéarité du texte, tout comme l'identité du personnage, sont cassées, brisées et encore une fois multiples. Le discours se fait «plurivocal» (p. 119) et dialogique: ce qui compte est la circulation des ouvrages qui se rencontrent et se parlent, comme les migrants qui brisent les frontières et se déplacent d'un continent à l'autre. La pratique intertextuelle dans *Verre cassé* est également le sujet de l'article de Vokeng et Nkouda, qui reconnaissent comment «la révélation des emprunts divers qu'il a dû faire» (p. 146) honore l'auteur, «car l'originalité, telle que la présuppose cette conception, passe par l'appropriation personnelle des modèles» (p. 146). L'écriture de Mabanckou, «inter/trans/culturelle» (p. 159), s'avère perméable et dans *Verre cassé* le protagoniste est «un médiateur (inter)culturel, mieux un véritable passeur de culture» (p. 157): son intertextualité et sa mémoire expriment une culture, mais ils le font par le biais des échanges interculturels.

Il est intéressant de noter que Mabanckou ne se limite pas uniquement à la production littéraire tout-court. À ce propos, par provocation Alain Serge Agnessan s'interroge sur l'appartenance de Mabanckou à la paralittérature et sur l'existence de cette dernière dans le mélange des genres typique de la postmodernité. L'écrivain congolais brouille en effet

les frontières entre les genres, entre «le fictif et le hors-texte référentiel» (p. 126): *African Psycho* est un anti-polar et *Tais-toi et meurs* met en scène une pornographie irréalisée. L'écriture hypertextuelle de ces textes «génère un effet de sérialité» (p. 129) paralittéraire. «Construite sur le mode de l'appareillage péritextuel paralittéraire qui pré-dit le texte par l'instauration d'un pacte de lecture et [...] d'un horizon d'attente; disant et contre-disant les pratiques discursives» (p. 140) des genres, l'auteur, selon une esthétique postmoderne de déconstruction, «dit et parodie les codes et objets paralittéraires» (p. 140). Il «inscrit son écriture dans "le jeu éclaté des formes" et pratiques discursives que la norme aimerait maintenir éloignées» (p. 141).

À la paralittérature il ajoute aussi la musique: Buata B. Malela nous propose un article original concernant le rapport entre la chanson populaire enregistrée *Black Bazar face A* et la stratégie et esthétique littéraire du roman *Black Bazar*, tous les deux de Mabanckou. L'importance des réseaux sociaux pour la rumba congolaise sur Internet, grâce à la révolution numérique, ont poussé l'auteur à profiter de cette logique médiatique pour consolider sa position littéraire avec la traduction sonore de son discours romanesque. Ce marketing d'autopromotion, fondé sur le souci de soi et de ses ouvrages, se reflète dans l'enregistrement: la voix et le texte, avec leur «dialogisme intertextuel avec l'objet-modèle *Black Bazar*» (p. 261), sont privilégiés par rapport à la partie instrumentale. La figure de l'auteur, avec son style de dandy congolais cultivé et sympathique, domine aussi le vidéo-clip musical, dans un processus de renouvellement de «sa posture d'écrivain francophone» (p. 263).

Un autre ouvrage qui se détache de la production romanesque de l'écrivain est *Lettre à Jimmy*. Vingt ans après la mort de l'auteur africain américain James Baldwin, Mabanckou publie cette monographie de critique littéraire qui se situe entre le genre épistolaire et l'histoire. Il trace un portrait et un bilan, accompagnés d'une documentation critique. Vitalisme et marginalité sont deux visages de l'humanité de Baldwin, intéressé au mouvement des droits civiques (années 30-40), mais sceptique à l'égard du roman de protestation qui «privilégie la morale à l'art» (p. 193) et ne suffit pas à la solution de cette contradiction. Baldwin souhaitait une dimension «anthropologique» (p. 196) du roman où on retrouve une homologie avec la circulation entre le moi et le monde social du romancier-citoyen. Au-delà des idées politiques, c'est la conception de l'œuvre et du travail de Baldwin que Mabanckou fait sienne: malgré les fractures profondes des sociétés contemporaines, il retrouve des catégories identitaires communes.

Dans la dernière section de ce numéro d'*Interculturel/Francophonies*, «Paysages thématiques», la migritude côtoie l'imaginaire traditionnel africain, la mémoire dialogue avec l'histoire, la musique populaire avec le roman contemporain, l'écriture aborde la guerre, la violence sociale, le désespoir, pour aboutir pourtant à l'espérance.

Serge Ondo Ella montre que le roman de la «migritude» et des identités «rhizomes» (p. 203) *Mémoires de porc-épic*, tiré d'une légende populaire racontée par la mère de Mabanckou, reste ancré aux savoirs et à l'imaginaire traditionnels africains, ainsi qu'aux techniques discursives et narratives des textes traditionnels. Cadre topographique, éléments géolinguistiques et organisation sociopolitique dessinent l'espace des villages traditionnels de l'Afrique centrale. Le discours est marqué par l'oralité et les différents genres littéraires résultent imbriqués. Les pensées et les sentiments du protagoniste, philosophe et machiavélique, dépassent pourtant le retour aux sources et donnent au roman une perspective littéraire «universalisante» (p. 203).

Un autre point de vue nous est offert par Marcel Nouago Njeukam. Il utilise une approche structuraliste du discours littéraire pour l'analyse de «La mise en forme du drame de l'immigré clandestin dans le roman francophone de la "migritude": le cas de *Bleu Blanc Rouge* d'Alain Mabanckou». Le registre du pathétique et l'énonciation du mal-être du personnage-type de l'immigré nous conduisent à sa qualification différentielle: il doit se contenter d'une «identité du paraître» (p. 173), du brouillage onomastique. Cela l'amène à l'éclatement et au suicide identitaire. La sémiotique de l'habitat configure l'exclusion sociale de l'immigré, démangé par le manque de repères affectifs et culturels. L'esthétisation de ce drame existentiel contemporain se traduit dans une «écriture de la démythification de l'Ailleurs» (p. 179). La critique de l'auteur passe au-delà de la situation sociale et vise les états africains qui devraient mettre en place une véritable politique pour la jeunesse.

Le tableau de la société contemporaine peint par Mabanckou est lié à la problématique historique et au rapport entre mémoire individuelle et histoire, nationale aussi bien que transnationale. Dans «Alain Mabanckou: la mémoire et l'histoire. Plaidoyer pour une herméneutique de la conscience historique», Canissius Allogho Mantwani explique comment chez ce romancier la réflexion du sujet postcolonial sur les histoires officielles et particulières aboutit à une nouvelle «histoire sincère» (p. 238). Il accuse cependant l'auteur d'utiliser «une écriture hâtée [susceptible] d'abus, de raccourci et de simplification grotesque» (p. 239) qui pourrait conduire, à travers une généralisation à la prétention globalisante, à une «déconstruction aveugle, de facilité ou de faillite de sens» (p. 239).

Frédéric Mambenga illustre le cheminement mémoriel de Mabanckou dans sa poésie. Le point de départ est marqué par l'expérience tragique de la guerre civile et de la mort de la mère de l'auteur pendant qu'il vivait en France. À travers une errance douloureuse, le poète évolue dans une dimension de quête du sens. Il s'agit d'une véritable recherche initiatique et religieuse, qui ouvre enfin à la sublimation et à l'espérance. L'écriture poétique vise à mettre en ordre sa pensée, hantée par la mort. L'errance le conduit dans un voyage à rebours jusqu'au monde métaphysique de sa

culture et à l'imaginaire de son enfance, dans le temps du crépuscule, de la nuit et des songes. Le moi du poète se bâtit pendant cette recherche et l'espoir final est le résultat de ses efforts.

À une époque où une partie remarquable du continent africain est affligée par les guerres civiles, Mabanckou se confronte aussi à cet appel urgent, virtuellement lancé par les enfants-soldats, pour que les intellectuels témoignent de leurs vicissitudes. Andrea Cali compare «L'écriture de la guerre chez Alain Mabanckou et Emmanuel Dongala», en particulier *Petits-fils nègres de Vercingétorix* et *Johnny chien méchant*, romans publiés en 2002, inspirés par la guerre au Congo-Brazzaville. Mabanckou donne des noms congolais à ses personnages féminins, tandis que les hommes restent significativement anonymes; Dongala tire les noms des enfants-soldats du cinéma. Pillage, viol, exode, massacre, rôle égoïste des ambassades et plus en général des Occidentaux, droits de l'homme d'un côté, souffrance matérialisée et voyeurisme macabre pour gagner de l'argent de l'autre, traversent les deux ouvrages dans un souci de responsabilité des écrivains qui s'interrogent sur l'avenir de l'Afrique.

Médard Bouazi adopte comme sujet «Violence sociale, fureur urbaine: la mise en scène du désespoir chez Alain Mabanckou» et son énonciation burlesque du monde contemporain des marginaux sociaux africains. Il nous montre donc les difficultés intrinsèques à la société africaine, même dans une période où elle n'est pas affectée par la guerre. Dans *African Psycho*, la déconstruction du discours romanesque suit celle d'un apprenti criminel, un «aliéné qui tente de refaire le monde par la violence de sa voix et de ses voies, exprimant la force subversive d'un homme qui constitue l'autre [...] en objet de son fantasme criminel» (p. 313). L'humour noir est un choix esthétique qui aide à décrire «un quotidien qui oscille entre espoir et déception» (p. 313), à s'interroger sur les préjugés ou bien à «dépasser le tragique des situations» (p. 305). La déraison, la déconstruction narrative et l'absurde s'inscrivent dans un antihéros, qui aspire au crime pour échapper à la menace majeure du chaos social d'un univers grotesque.

Dans le dernier article, Jouad Serghini donne une intéressante définition de «Mabanckou, l'intellectuel africain interverti»: «anticonformiste en ce sens qu'il semble narguer la caste intellectuelle actuelle et ses pratiques feutrées» (p. 319). Dans *Verre cassé*, le protagoniste, voix de l'auteur, souhaite utiliser la littérature pour retourner à la nature et embrasser la vie à travers la langue éclatée et pure du peuple, définie «langue de merde» (p. 321). Mabanckou vise donc «à reconsidérer la littérature subsaharienne à l'ère de la mondialisation» (p. 322) contre l'académisme, pour une littérature qui, à partir du terroir et de la tradition, se révèle patrimoine humain atemporel et dont le but est d'atteindre l'universel par l'interculturel.

Les thématiques choisies par la nouvelle génération d'écrivains africains, dont Mabanckou fait partie et qui se situe en rupture, mais aussi en dialogue, avec la précédente, sont «l'écriture nomade, la transhumance,

l'oralité écrite, le désengagement, l'altérité culturelle» (p. 326). Selon Kesteloot, la réception n'a pourtant pas encore reconnu toute la profondeur de leur œuvre. Nous souhaitons donc que cette publication contribue à la tâche. Elle nous permet d'aborder les différents aspects de cet auteur protéiforme et critique, qui exploite différents genres en utilisant plusieurs registres linguistiques pour exprimer ses sentiments (poésie), ses idées (roman et essai) et pour faire connaître ses ouvrages (musique), qui les réseaux sociaux, et qui s'insère à juste titre dans une littérature francophone transculturelle et transcontinentale. Mabanckou promeut une écriture effervescente aux traits parodiques et au registre humoristique, mais qui s'étend aussi à l'élégie et au tragique dans ses poèmes. L'auteur congolais dessine le portrait contemporain du sujet négro-africain urbain postcolonial. Il ne se limite pourtant pas au cadre africain: la dimension de la migration et l'intertextualité le mettent en relation spatiale et temporelle avec plusieurs auteurs et situations dans la polyphonie caractéristique de la modernité. Sa verve se répand de l'autobiographie à une francophonie totale, capable de dépasser les frontières geo-politiques et sociales pour une «littérature-monde» (p. 28).





**«Aminata Sow Fall: itinéraire d'une pionnière»  
(2015). Textes réunis et présentés par Alioune  
Diaw et Cheikh M.S. Diop. *Interculturel  
Francophonies*, 27, juin-juillet, p. 267**

Anna Michieletto

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Aminata Sow Fall, la «grande dame de la littérature sénégalaise» (p. 232), est bien définie «une pionnière» dans le titre de ce numéro d'«Interculturel Francophonies». Elle a contribué à «briser le silence de la gent féminine» (p. 187) africaine pendant les années 1970 avec ses deux premiers romans, *Le Revenant* et *La Grève des battus*. Ensuite elle s'est transformée au fil des décennies en «doyenne» (p. 187) et est désormais considérée comme un véritable monument de la littérature francophone subsaharienne. Romancière très liée aux traditions et aux sources ancestrales de la culture de son pays, au niveau esthétique elle puise dans les différents genres oraux pour la construction de ses œuvres, mais elle ne manque pas d'y insérer les questions à la une de l'actualité socio-économique et d'élargir son regard afin de s'adresser à un public africain aussi bien qu'occidental.

Les trois sections de ce volume sont révélatrices de l'écriture d'Aminata Sow Fall. La première, «Crise populaire, crise identitaire et société» (p. 13) met l'accent sur les thèmes chers à l'écrivaine: la culture et la société du Sénégal face à la modernité qui bascule les coutumes et la culture traditionnelle. Les valeurs du passé sont confrontées à celles proposées par l'école occidentale et le choix n'est pas évident.

Son premier roman, *Le Revenant*, a été l'objet d'une transposition filmique en wolof, *Wallu wa alaaxira* («la part de ceux de l'Au-delà»), dont nous parle Cheikh M.S. Diop. La réalisation maintient la pensée de l'auteur: le «téléâtre», «théâtre télévisé et télédiffusé» (p. 26), joué par des amateurs qui ont la faculté d'improviser, garde la fonction didactique du texte, qui a comme cible le matérialisme et prône une éducation qui respecte les valeurs morales. Il insiste en particulier, pour transmettre ce message, sur la mise en scène des grandes cérémonies familiales, très importantes dans le roman en tant qu'occasions pour montrer la socialité sénégalaise et en même temps pour en dénoncer le gaspillage d'argent et de ressources.

La langue wolof est présente aussi dans le deuxième ouvrage de l'au-

teure, *La Grève des battû*, où elle l'utilise «comme moyen d'y intégrer les réalités locales» (p. 33) auxquelles le genre romanesque doit s'adapter: objets, plats, outils de travail, interjections, salutations, prières et proverbes. Le roman acquiert ainsi une originalité particulière, comme l'indique Amadou SOW dans «Langue et culture du terroir dans *La Grève des battû*».

Adama Samaké, dans son article «La culture populaire: une dynamique constructrice de l'identité dans *L'appel des arènes*», s'interroge sur la «gestion des altérités» (p. 50), entendue en tant qu'«incarnation d'une identité projet» (p. 51). La revalorisation de l'identité de la ville de Louga et de ses habitants passe par le sport. La lutte traditionnelle favorise en effet l'esprit communautaire, mais elle est rejetée par l'idéologie bourgeoise occidentalisée élitiste et aliénée, et dont l'expression la plus évidente est l'école occidentale, peinte ici comme le «laboratoire de la déculturation» (p. 54).

*L'appel des arènes* est analysé aussi par Alioune Diaw, qui y remarque la définition de l'identité africaine postcoloniale par le moyen d'une esthétique basée sur la dualité conflit-réconciliation. La confrontation a lieu entre trois générations: le dialogue refusé entre la mère et la fille est renoué par le petit-fils, qui retourne à la culture traditionnelle rejetée par ses parents. La société postcoloniale des indépendances est bâtie sur la dualité réconciliée: wolof et français au niveau de l'écriture, tradition et modernité pour «un engagement éthique au service du progrès» (p. 77), qui dépasse les antagonismes des espaces – dans l'opposition entre ville et village – aussi bien que des personnages. Servanne Woodward propose une lecture de «*L'appel des arènes* ou le «devenir-cosmique» comme émancipation» (p. 85): le ressourcement, à savoir une «constitution communautaire de reconnaissance mutuelle» (p. 87), conduit les personnages à renouer leurs liens avec la terre et les animaux, coupés par l'occidentalisation. Le sport de la lutte devient l'instrument de cette union et, grâce à sa dimension spectaculaire, il coagule autour de soi les habitants de Louga, qui (re)deviennent enfin une communauté. Au contraire, le projet aristocrate et individualiste de Nalla, sage-femme occidentalisée à l'excès, est voué à l'échec: «l'émancipation comme épanouissement de soi est une affaire communautaire» (p. 96), possible si on tisse des liens de coopération et de reconnaissance intersubjectifs.

La deuxième section du volume se concentre sur les «Stratégies et progression d'une écriture» (p. 101) qui reprend les genres traditionnels et les mélange au roman, en utilisant la polyphonie narrative comme instrument qui permet d'exprimer de différents points de vue, capables de faire surgir une vision poly-focale de la réalité. Nous retrouvons l'analyse du conflit dans «L'écriture romanesque d'Aminata Sow Fall dans *La Grève des battû*: de la narration conflictuelle à la conflictualité narrative» (p. 103), article de Diakaridia Koné. Elle remarque comment la structure narrative est bouleversée: l'espace de la ville et le temps de l'attente sont les moteurs du conflit, tandis que l'inflation des scènes dialogiques crée une narration

qui se diffracte et devient presque une mise en scène au profit du lecteur/spectateur. La cohabitation conflictuelle des mendiants et des politiques dans la ville se reflète donc dans la conflictualité narrative, qui n'a rien à voir pour autant avec ce que l'on appelle «la littérature de la violence» (p. 114). Le texte, profondément humaniste, comme d'ailleurs toute la production de cette écrivaine, invite plutôt le public à réfléchir à propos des sans-voix (p. 126). L'humanisme de l'écrivaine, étudié à partir d'une approche sociocritique et sémiotique, est au centre de «Sens, création, recomposition et ré-invention du réel dans *La Grève des battus* et *Festins de la détresse*» (p. 117) par Léa Nyingone. L'observation sociologique de la situation africaine actuelle conduit Aminata Sow Fall à «reconfigurer le monde à sa juste valeur en créant une fiction reconstructive d'une société en décadence» (p. 117) par un mélange de réel et d'imaginaire. Son écriture trouve son sens dans l'exhibition d'une société disloquée, susceptible pourtant d'améliorations créatives: les couches inférieures et maltraitées du peuple passent d'une attitude passive à la résistance et clament haut et fort leur statut d'êtres humains contre l'animalisation et la chosification dont elles sont objet de la part des politiciens et du gouvernement corrompu. Selon l'auteure, il faut retourner aux sources pour retrouver sa propre identité. Elle souhaite la naissance d'une nouvelle société qui soit en équilibre et en harmonie avec les racines culturelles africaines d'un côté et avec les aspects positifs de la modernité de l'autre, ce qui serait possible à travers un changement de mentalité.

On se détache des romans précédents avec la lecture de l'article d'Yvonne-Marie Mokam: «Mémoire, histoire, subjectivité dans *L'Ex-père de la nation*» (p. 131), quatrième ouvrage de l'écrivaine sénégalaise. Mokam est en désaccord avec les critiques sur l'absence de voix féminine dans le livre. Il est vrai que le narrateur-personnage-écrivain est un ex-chef d'état qui se souvient de son passé, mais le discours patriarcal est tout de même invalidé, parce que le sujet est passif, agi par d'autres, et devient une victime du néocolonialisme de la «Françafrique» (p. 135) qui suit les indépendances. Le protagoniste résulte en effet incapable de «concilier deux modèles divergents de gestion politique, l'un inspiré de la sagesse africaine ancestrale et l'autre hérité de la colonisation» (p. 141). Au contraire, les personnages féminins possèdent «une capacité à faire reculer les normes du patriarcat» (p. 144) pour s'affirmer comme sujets. Mokam voit donc dans cette stratégie narrative «une tentative de redéfinition et de re-conceptualisation de la littérature féminine et de son ouverture pour accommoder d'autres conceptions» (p. 145).

Mbaye Diouf souligne l'utilisation de l'ironie et de l'humour de la part d'Aminata Sow Fall dans le traitement de thématiques sensibles et dramatiques, telles que l'immigration et les conflits sociaux. La «poétique de la socialité» (p. 149) entre «en un jeu de relations sémiotiques et langagières voire en un jeu de composition tout court» (p. 150). On assiste donc à un

décalage contradictoire entre ce qui est énoncé et le mode d'énonciation, «en une négociation permanente entre un dit provenant du discours social et un dire qui l'incorpore gaiement dans un processus spécifique de textualisation» (p. 151). Les langues française et wolof aussi s'avèrent un «instrument malléable» (p. 154) pour leur pouvoir de générer un univers différent qui crée du sens. La maîtrise de la langue conduit à la maîtrise de leur propre destin, à un changement de mentalité qui ramène les immigrés au pays pour s'engager dans une nouvelle aventure pleine d'espoir.

Dans le dernier article de cette section, qui a comme titre «Le jeu des transgressions dans *Le Jujubier du patriarce*» (p. 165), Jean-Dominique Pénéel nous accompagne à la découverte des transgressions du récit. En premier lieu, il indique la grave subversion des règles sociales de la part d'un chef qui décide d'épouser légitimement une esclave à la beauté et à la sexualité presque sataniques et au caractère courageux et rebelle. Au cours de la narration de cette geste, dans la généalogie familiale se retrouvent des épisodes similaires du côté du contenu, tandis que, si l'on considère le côté formel, l'on s'aperçoit que l'épopée et la poésie remplacent le roman et la prose. Le résultat surprenant est un texte fluide qui se balance entre le passé et le présent. On peut en conclure que l'«épopée est, en réalité, le personnage principal du texte» (p. 180).

La dernière section du volume concerne l'«Histoire du présent ou la mise en fiction de l'é/immigration» (p. 185) dans le sixième et avant-dernier roman de l'auteure, *Douceurs du bercail*, où elle décrit en détail les péripéties subies par ses compatriotes qui essaient d'émigrer et de survivre en France. Elle propose comme alternative le retour à la terre, l'engagement personnel et surtout un revirement psychologique radical à travers le personnage féminin d'Asta. Comme l'explique bien Raymond G. Hounfodji dans «Rapports causal et conséquentiel entre la politique et l'immigration dans *Douceurs du bercail*» (p. 187), le phénomène de l'immigration, sous la plume d'Aminata Sow Fall, dépasse sa spécificité sénégalaise et tient sa place dans l'Histoire mondiale. La peinture de la France comme pays d'arrivée, ses procédures de contrôle, les différentes histoires et raisons sous-jacentes aux départs de jeunes africains et la solution envisagée par la protagoniste mettent la littérature «au service du discours migratoire et de la dénonciation politique» (p. 188). Les deux pôles migratoires et géographiques se condensent en particulier dans l'espace de l'aéroport de Paris, où sont entassés les expulsés, triomphe de la déshumanisation, et dans le charter du retour, où, pendant le voyage, les immigrés refoulés brisent la dépendance psychologique d'une mentalité asservie et l'auteure, par la bouche de la protagoniste, annonce son idée créatrice d'entrepreneuriat privé. Babou Diène met en rapport «Espace migratoire et polyphonie narrative à travers *Douceurs du bercail*» et définit le roman «une autopsie sans complaisance de l'immigration» (p. 206). La protagoniste, malgré ses documents officiels et titres de voyage en ordre,

est soumise à des contrôles qui frôlent l'agression sexuelle et touchent tellement son intimité et sa dignité qu'elle ne peut éviter de réagir et d'être ainsi renvoyée et assimilée à ses compatriotes sans papiers. Les médias contribuent à déformer et dénaturer l'information et à diaboliser l'autre. L'espace migratoire comprend le «Foyer de la gare», cadre sordide où sont relégués les travailleurs immigrés, marginalisés et contraints de vivre dans l'insalubrité et le «dépôt» de l'aéroport, étape finale du chemin de croix de ces victimes du racisme. «La polyphonie narrative découle de la polyfocalité, c'est-à-dire de la diversité des regards qui embrassent la question de l'immigration analysée de l'intérieur» (p. 216). La narration à la troisième personne s'avère en effet éclatée, parce qu'elle exprime les différentes consciences et les points de vue internes des personnages. Cela permet à Fatoumata Touré Cissé d'analyser les regards croisés des sociétés sénégalaise et française sur la question des phénomènes migratoires. Les deux visions sont critiquées par l'écrivaine: l'une à cause de la négativité de ses compatriotes par rapport aux possibilités de développement de leur pays, l'autre à cause de la perpétuation du racisme et de la déshumanisation des immigrés en France. Les gouvernements restent en tout cas les premiers coupables, malgré les multiples facettes de la question illustrées à l'intérieur du roman. La solution ne peut donc que surgir d'initiatives locales de revalorisation du patrimoine traditionnel et de retour à la terre, après une «reconversion des mentalités» (p. 231). Ce revirement psychologique a lieu à partir de la «téranga», philosophie sénégalaise de l'accueil et de la convivialité. Dans ce sens nous accompagne encore une fois l'utilisation de la langue wolof avec ses proverbes, ses chants et la coloration locale qu'elle donne au texte, souvent en le bouleversant dans sa syntaxe. Le roman s'ouvre de cette manière à l'«intergénéricité» (p. 234) ou mélange des genres. Aminata Sow Fall ne manque pas pour autant de jongler aussi avec des mots et des expressions argotiques. Elle démontre de cette façon sa maîtrise complète des registres de la langue française.

Dans l'article qui clôt le volume, «*Douceurs du bercail: une voie pour l'Afrique?*» (p. 239), Andrea Cali met l'accent sur les nouveautés présentes dans ce roman par rapport à la production précédente de l'auteure. L'acte d'accusation d'Aminata Sow Fall ne s'adresse plus seulement aux Africains ou aux fonctionnaires africains en France, «incapables de faire valoir les droits de leurs compatriotes» (p. 251), mais aussi à une société étrangère qui refuse l'accueil. Au niveau des personnages, la renaissance et la régénération à travers la réappropriation de soi, de sa propre culture et de sa propre terre est incarnée par une femme. En outre, le décor s'ouvre à des espaces en dehors de l'Afrique: l'avion charter, le «Quartier de la Gare», le «Foyer» pour travailleurs immigrés, le «dépôt» de l'aéroport. Autant dire que l'écrivaine parle au continent africain aussi bien qu'à l'Occident pour que tous reconnaissent leurs propres responsabilités à propos du drame actuel des immigrés et pour qu'une solution se définisse: que l'Occident

respecte et apprécie l’Afrique et que cette dernière se découvre créatrice de projets de vie qui tissent ensemble les valeurs de la tradition et les côtés positifs de la modernité.

Que ce soit à travers le retour à la terre ou par la lutte en tant que sport traditionnel, l’engagement personnel des personnages romanesques que l’on vient de rencontrer vise à la reconstruction d’une communauté. En tant qu’auteure, Aminata Sow Fall intègre dans son écriture les genres oraux africains et le roman, le wolof et le français, et souhaite le même processus conciliateur avec les valeurs de la culture ancestrales et celles qui ont atteint l’Afrique pendant et après la colonisation. À travers ses romans, elle ne témoigne pas seulement d’un regard aigu sur son temps et des difficultés endurées par ses concitoyen(ne)s, mais s’avère aussi une écrivaine qui, par la forme et le contenu, donne des réponses et incite à l’humanisme et à la résilience tout un continent, appelé à un espoir de régénération.

## «Rêves fantômes fantasmés» (2014). *Ponti/Ponts*, 14, 2014, pp. 1-79

Sara Del Rossi

(Uniwersytet Warszawski, Polska)

Le numéro 14 de la revue *Ponti/Ponts* s'ouvre avec l'éditorial de son nouveau directeur, le Professeur Marco Modenesi, qui souligne la volonté de maintenir le «penchant presque inné au dépassement des frontières et à l'établissement de connexions entre civilisations éloignées à l'apparence, ayant toutes en partage la langue française» (p. 1).

Le lien n'est pas seulement la langue d'expression, mais aussi un thème ou mieux trois thèmes qui composent le titre du numéro: rêves, fantômes et fantasmés. Grâce à ces thématiques les nombreux collaborateurs nous permettent d'entamer un voyage qui touche presque tous les continents sans jamais perdre le fil logique qui les lie.

Ce n'est pas par hasard si la première contribution, «De *Handji* aux *Ténèbres* de Robert Poulet: invitation à l'onirisme réaliste» d'Éléonore Julie Quinaux, enferme les trois thèmes. L'article, riche en citations et explications, scande l'univers imaginaire de R. Poulet où «l'imaginaire importe et devient à son tour norme» (p. 21). En effet, à travers l'analyse des deux romans les plus célèbres de R. Poulet, *Handji* et *Ténèbres*, l'auteure nous introduit à l'univers fantasmagorique de l'auteur belge, considéré un «maître du roman hallucinatoire» (p. 11). Après une exhaustive introduction à l'œuvre de R. Poulet et à son style particulier, E.J. Quinaux se focalise sur l'analyse des phases hallucinatoires des deux romans, sur le rôle du lecteur et sa pénétration dans «l'intériorité des personnages» (p. 13).

Dans *Handji* la création d'un univers parallèle imaginaire et rêvé est utilisée afin de sauver le protagoniste d'une maladie causée par l'inanition et l'ennui; en effet, à travers la création d'une femme et de son histoire le protagoniste réussit à quitter le monde réel pour trouver sa réalisation dans l'autre univers. E.J. Quinaux retrouve dans la labyrinthique narration à trois voix la cause de l'englobement du lecteur et de sa perte d'orientation entre réalité et fiction. Un rôle différent de celui que l'on trouve dans le deuxième roman, *Ténèbres*, où le lecteur est tout de suite plongé dans un univers de transition vers la mort: le Faubourg. Le protagoniste, en proie aux fièvres hallucinatoires, se projette dans une copie de Bruxelles, sa ville, où il rencontre plusieurs personnages qui l'accompagnent vers la mort. Cette douce glissade vers l'au-delà est renforcée par un évanouissement

progressif du narrateur/protagoniste, qui se transforme de plus en plus en fantôme, alors que le lecteur agira directement sur le récit car «il se voit investi d'une nouvelle mission» (p. 17): être le vrai protagoniste du roman. L'auteure capte parfaitement la volonté de R. Poulet de libérer le lecteur de toute constriction, de lui apprendre à vivre dans l'onirique, parce que «le rêve seul lui permet d'exister pleinement sans entraves, sans retenue aucune» (p. 21), le seul moyen pour ne pas devenir un fantôme de chair.

Cette même volonté de fuir les constrictions aliénantes de la société pousse Yasmine Khadra à forcer le lecteur à être le public d'un dialogue/monologue de l'auteur avec ses fantômes. Ines Bugert dans «Un auteur algérien en dialogue avec les fantômes littéraires: *L'imposture des mots* de Yasmine Khadra» analyse ces nombreux dialogues afin de mettre en relief leur fonction thérapeutique pour l'initiation littéraire et la prise de conscience de Y. Khadra. L'hypothèse de départ de I. Bugert est celle d'un parcours à deux étapes qui correspondent à deux romans de l'auteur: *L'Écrivain* où l'auteur se rend compte de sa vocation littéraire; *L'imposture des mots* où il élabore sa propre conception d'auteur. Cette psychanalyse dialoguée a à la base la coupure identitaire de Y. Khadra entre son passé de militaire et son présent d'écrivain algérien à Paris. Rendu célèbre à travers la formule captivante de «l'officier-écrivain», l'auteur souffre d'une crise identitaire qu'il peut surmonter seulement «en dialoguant avec ses interlocuteurs fantômes», afin de «se rendre compte de «ses démons» (p. 38). Grâce à une analyse pénétrante des dialogues, I. Bugert trace trois typologies d'interlocuteur: Moulessoul, l'identité fantôme du passé d'officier; les maîtres littéraires de Yasmine Khadra comme Yacine et Nietzsche; et enfin, ses créatures littéraires, c'est-à-dire les personnages principaux de ses romans les plus célèbres, des fictions qui prennent forme réelle et qui brisent la frontière entre fiction et réalité. Cette catégorisation reflète la division en plusieurs parties de l'article, chacune consacrée à une fonction précise du dialogue. Chaque interlocuteur pose et/ou répond à une question de Khadra, qui s'interroge continuellement en cherchant à résoudre ses conflits. I. Bugert nous mène et nous accompagne avec soin et attention à travers cette multitude de phrases, elle nous montre où se pencher et où s'arrêter pour avoir une bonne vue de ce spectacle d'un homme réel entouré par des milliers de fantômes qui le caressent, le piquent, le harcèlent afin de l'aider à «abandonner son statut de fantôme» (p. 57).

La mutation en fantôme de chair et le thème des fantasmes du passé se retrouvent dans l'intervention de Simonetta Valenti, «Fantômes et fantasmes de l'histoire dans *Anima* de Wajdi Mouawad». Wahhch, personnage principal du roman *Anima*, est, en effet, à la fois hanté par les fantasmes aussi bien que fantôme lui-même. S. Valenti souligne la correspondance entre la mutation de l'état d'âme du protagoniste, qui passe de victime à vengeur, et celle du roman qui passe de polar à roman de catharsis. Le tout est renforcé par l'étude sur l'aliénation du personnage principal



marquée par une voix narrative nomade et bestiale, incarnée par plusieurs animaux, afin de bousculer encore plus le lecteur. Les analyses lucides et pointues de S. Valenti gèrent les transformations et les coups de théâtre de ce roman inquiet et inquiétant.

Inquiétude que l'on éprouve à la lecture du conte *Æubeïta* choisi par Guy Dugas pour illustrer la typologie du conte judéo-tunisien dans son article «La *Æubeïta* et autres fantasmes animaliers chez les écrivains judéo-tunisiens francophones de l'entre-deux-guerres». Après une brève introduction aux principaux auteurs de l'École de Tunis, G. Dugas brosse un panorama des caractéristiques du folklore judéo-tunisien: les thèmes, le cadre du ghetto et le bestiaire. L'auteur montre comment les obsessions populaires telles que la persécution, l'enfermement et la dévoration se retrouvent déjà dans la conception du ghetto, un lieu fermé et clos où les manies et les superstitions se multiplient entre les ruelles. C'est encore le ghetto le cadre où les récits prennent vie, peuplés par des animaux communs (ânes, poissons, etc...) ou par des hommes transformés en animaux, ou encore par l'*Æubeïta*, le pire cauchemar, une larve invisible qui peut se métamorphoser en n'importe quelle forme.

Fantômes de chair, fantasmes psychologiques, se laisser hanter ou hanter les autres, se questionner ou se laisser engloutir et terroriser; ce numéro de *Ponti/Ponts* offre un large panorama en analysant les différentes perspectives possibles d'un thème toujours errant, nomade et fluide.



## «Rêves fantômes et fantasmés» (2014). *Ponti/Ponts*, 14, pp. 79-350

Alessia Vignoli

(Uniwersytet Warszawski, Polska)

Le numéro 14 de la revue *Ponti/Ponts*, centré autour du thème «Rêves fantômes et fantasmés», se propose de prendre en considération les liens qui peuvent s'établir entre le réel et le rêve, l'univers concret et certains aspects du surnaturel. Les domaines de recherche touchés par les interventions présentes dans ce numéro sont hétérogènes et variés, ce qui représente l'une des caractéristiques de la revue publiée par l'Université de Milan.

Jada Miconi consacre son travail, «Le rêve dans *Le dernier gardien de l'arbre* de Jean-Roger Essomba», au rôle des épisodes oniriques à l'intérieur du roman de l'auteur africain. Après avoir souligné l'importance du rêve dans les textes africains, le lien entre roman et croyances ésotériques ancestrales, Miconi met aussi en évidence le rôle du rêve dans la Tradition africaine comme l'instrument qui permet l'accès à des mondes invisibles et qui peut mettre en contact avec les morts et les puissances mystérieuses. Un autre élément fondamental lié à la fonction du rêve selon les croyances africaines concerne la possibilité de connaître le futur grâce à des rêves prémonitoires; tous ces aspects sont présents dans les rêves analysés par Miconi, qui démontre jusqu'à quel point le côté onirique est central dans ce roman. Les rêves sont en effet de véritables moteurs de l'action, à travers lesquels Essomba manifeste son intention d'initier le lecteur aux croyances et à la Tradition. La structure du récit, rythmé par la présence des rêves, renvoie ainsi à la «conception du temps cyclique» (p. 90), typique de la Tradition africaine, selon laquelle le temps n'est pas linéaire et passé, présent et futur coexistent. Les rêves pris en examen sont ceux des deux personnages principaux du récit, Mevoa, garçon de la tribu des Tuzis, et Nicolas, prêtre blanc initié aux croyances surnaturelles. C'est par l'analyse de ces épisodes, principalement d'ordre ésotérique, que Miconi ouvre au lecteur l'univers des gardiens de l'arbre sacré des Tuzis et les destins croisés de Mevoa et Nicolas, qui collaborent pour protéger cet arbre mythique, dont le nouveau gardien est choisi par les ancêtres à travers un rêve prémonitoire.

Les rêves de nature prémonitoire font aussi l'objet d'étude d'Amandine Bonesso, qui se consacre à l'analyse de la sphère onirique dans l'autobiographie de la première missionnaire Ursuline du Nouveau Monde, Marie

Guyard. Dans «Les rêves prophétiques de Marie de l'Incarnation» (1599-1672), Bonesso prend en examen l'importance de la fonction du rêve dans la Relation écrite en 1654 par la Sainte originaire de Tours. Cette autobiographie spirituelle a son origine dans l'échange épistolaire entre l'auteure et son fils, qu'elle avait abandonné pour se consacrer à la vie religieuse. Les deux rêves analysés par Bonesso sont considérés par Marie de l'Incarnation comme de véritables prophéties de sa double vocation, mystique et apostolique. Le premier rêve qu'elle décrit dans son autobiographie est un épisode de l'enfance qui préannonce l'union mystique avec Jésus; le deuxième rêve symbolise sa vocation apostolique et son expérience missionnaire. Un élément souligné par Bonesso est l'originalité de ce récit par rapport à d'autres autobiographies de Saintes. Dans la Relation de Marie de l'Incarnation, le décalage entre protagoniste du récit et narratrice est évident; les rêves sont réécrits par la narratrice adulte, qui n'hésite pas à insérer des interventions pour commenter et défendre son choix mystique. Marie de l'Incarnation, par le biais de cette autobiographie spirituelle, a voulu démontrer la véracité de sa vocation et justifier en quelque sorte sa décision radicale d'abandonner son fils pour poursuivre sa vocation.

Dernière intervention de ce numéro, «La néologie dans *Le messenger popoli*: reflet du visage sociopolitique camerounais de 1993 à 2010» est le titre de l'étude de Cécile Madiga, qui figure dans la section «Études linguistiques». L'auteur analyse l'emploi de la néologie dans *Le messenger popoli*, journal satirique très lu au Cameroun, afin de comprendre et étudier les caractéristiques de la variation de la langue française, qui concerne surtout le lexique. Après avoir délimité un corpus de quarante lexies environ, Madiga a pu détecter, à travers leur analyse, quel est le lien entre les mots les plus récurrents dans *Le messenger popoli* et la société camerounaise au cours d'une période limitée de presque deux décennies. Pour parvenir à ces résultats, l'auteur de l'article a mené une enquête auprès de la rédaction du journal et auprès du public. Ce travail ainsi structuré démontre que les néologies les plus utilisées intéressent surtout les domaines économique, politique et social. La néologie dans *Le messenger popoli* est présente principalement sous la forme de l'emprunt, fait aux différentes langues parlées au Cameroun; l'usage de la néologie est en effet strictement lié à la nécessité de se faire comprendre par tous, ce qui est possible seulement par l'usage d'un lexique proche du peuple. Madiga termine son article par une amère conclusion: l'analyse des néologies les plus récurrentes révèle en effet un portrait sombre de la société camerounaise.

Ce numéro de *Ponti/Ponts* se termine par une riche section de notes de lecture, divisée en plusieurs parties. Les nombreuses contributions prennent en considération des études linguistiques et des ouvrages appartenant à l'univers des pays francophones (Europe, Maghreb, Afrique subsaharienne, Québec et Canada, Caraïbes, autres francophonies).

**Rivista annuale**  
**Annual journal**  
**Revue annuelle**

Università Ca' Foscari Venezia



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

