

ROMANICA
SILESIANA



NO 6
**Postcolonialisme
et fait littéraire**

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2011

ROMANICA
SILESIANA

RS

NO 6
Postcolonialisme
et fait littéraire

PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 2924

ROMANICA
SILESIANA



NO 6
Postcolonialisme
et fait littéraire

Rédacteur en chef

KRZYSZTOF JAROSZ

avec la collaboration de

BUATA B. MALELA

textes réunis et établis par

ANETA CHMIEL

ZUZANNA SZATANIK

EWELINA SZYMONIAK

ANDRZEJ RABSZTYN



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2011

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
MAGDALENA WANDZIOCH

Recenzenci

WITOLD KONSTANTY PIETRZAK (teksty francuskie)
ANNA SAWICKA (teksty hiszpańskie)
JOANNA UGNIIEWSKA-DOBRAŃSKA (teksty włoskie)
ANDRZEJ WICHER (teksty angielskie)

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET
Université Laval

PHILIPPE BONOLAS
Universidade Católica Portuguesa

MANUEL BRONCANO
Universidad de León

JEAN-FRANÇOIS DURAND
Université Paul-Valéry-Montpellier III

PASQUALE GUARAGNELLA
Università degli Studi di Bari

LOUIS JOLICOEUR
Université Laval

MAGDALENA NOWOTNA
Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris

AGNÈS SPIQUEL
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

MAGDALENA WANDZIOCH
Uniwersytet Śląski

KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK
Uniwersytet Śląski

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej
La publication est également disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library

www.cceol.com

Śląska Biblioteka Cyfrowa

www.sbc.org.pl

Table des matières

Mot de la Rédaction (KRZYSZTOF JAROSZ et ANDRZEJ RABSZTYN)	11
--	----

Études

BUATA B. MALELA	
Contre-postcolonialité de Chateaubriand et Victor Hugo. Discours littéraire et altérité minimale	17
HANNA MROZEK-GRANIECZNY	
Deconstructing Colonial Misconceptions. Potlatch Ceremonies of Kwakwaka'wakw First Nations in Life Writing and Fictional Discourses	35
WIESŁAWA KŁOSEK	
Dinamiche identitarie nel contesto coloniale ne <i>L'abbandono. Una storia eritrea</i> di Erminia Dell'Oro	50
EWA KALINOWSKA	
Francophonie, concept postcolonial ?	66
MICHAŁ KRZYKAWSKI	
Réticences françaises à l'égard des <i>Postcolonial Studies</i> : entre le soubresaut républicain et le hoquet francophone	76
PIOTR SADKOWSKI	
Langue (dé)colonisée, langue colonisatrice. La surconscience linguistique et la condition juive chez Albert Cohen et Piotr Rawicz	89
EWELINA SZYMONIAK	
Poemas al servicio de los grupos dominados : la identidad (afro)cubana y la poesía de Nicolás Guillén	110

NINA PLUTA	
“Investigación” de los misterios familiares en el contexto de la historia reprimida (Ricardo Piglia, Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Rey Rosa)	133
AGNIESZKA RZEPA	
“Impossible to break into nice free stroll”. Canadian Re-citations of Paris in Gail Scott’s <i>My Paris</i>	148
MAGDALENA ZDRADA-COK	
L’hybridité dans <i>L’Écrivain public</i> et <i>L’Enfant de sable</i> de Tahar Ben Jelloun	160
KENIA AUBRY	
Una construcción posible de la identidad latinoamericana (<i>Aprender a ser</i>)	181
ANETA CHMIEL	
Il nomadismo tra lingue e culture raccontato da Cristina Ali Farah nel romanzo <i>Madre piccola</i> .	202
EWA BODAL	
Woman as a Subaltern in Canadian Literature	221
WERONIKA MEHLBAUER	
Daniel Moyano — el migrante de un incendio permanente y su condición del de- sarraigo — identidad entre la ciudad y las periferias, Buenos Aires y Madrid como un componente constitutivo de su literatura	236
JOANNA JANUSZ	
Espressivismo linguistico e culturale in <i>Oltre Babilonia</i> di Igiaba Scego	246
MALGORZATA PUTO	
Dignità dello straniero. Da Sharmin a Walid: due immagini dell’immigrato in Italia a confronto	263
IZABELLA ZATORSKA	
<i>Za m’eskuzę... Za vous emmerde</i> : entre le colonial et le postcolonial, le travail de mémoire dans la prose de Jean-Luc Raharimanana	280
KATARZYNA WIŚNIEWSKA	
Les personnages marginalisés dans les romans d’Ananda Devi	303
ADRIANA SARA JASTRZĘBSKA	
Fuera del tiempo y del mundo. Literaturas centroamericana actuales frente a su historia reciente: Horacio Castellanos Moya	321
ANNA ŻURAWSKA	
L’image postcoloniale de l’Amérique du Sud dans <i>Saltimbanques</i> , <i>Kaléidoscope brisé</i> et <i>Le Magicien</i> de Sergio Kokis	342

Comptes rendus

- Piotr Sadkowski*: « *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France* ». Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2011 (TINA MOUNEIMNÉ) 361
- Aleksandra Komandera*: « *Le Conte insolite français au XX^e siècle* ». Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010 (KATARZYNA GADOMSKA) 367
- Zuzanna Malinovská*: « *Puissance du romanesque. Regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression française* ». Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2009 (MAGDALENA ZDRADA-COK) 370
- « *Quatre poètes dans l'Europe monde. Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Márton Kalász, Wulf Kirsten* ». Sous la direction de Stéphane Michaud. Clamecy, Klincksieck, 2009 (ANDRZEJ RABSZTYN) 373

Contents

Preface (KRZYSZTOF JAROSZ and ANDRZEJ RABSZTYN)	11
---	----

Essays

BUATA B. MALELA Against-postcoloniality of Chateaubriand and Hugo. Literary Discourse and Minimum Otherness	17
HANNA MROZEK-GRANIECZNY Deconstructing Colonial Misconceptions. Potlatch Ceremonies of Kwakwaka'wakw First Nations in Life Writing and Fictional Discourses	35
WIESŁAWA KŁOSEK The Dynamism of Identity Changes in Colonial Context in <i>L'abbandono. Una storia eritrea</i> by Erminia Dell'Oro	50
EWA KALINOWSKA Francophony, a Postcolonial Concept?	66
MICHAŁ KRZYKAWSKI The French Aversion Towards <i>Postcolonial Studies</i> : Between the Republican Convulsion and the Francophone Hiccough.	76
PIOTR SADKOWSKI (De)Colonised Language, Colonising Language. Linguistic Superconsciousness and the Jewish Condition in Works by Albert Cohen and Piotr Rawicz	89
EWELINA SZYMONIAK Poems in the Service of the Dominated Groups: (Afro)Cuban Identity and the Poetry of Nicolás Guillén	110

NINA PLUTA	
Investigation of Familiar Mysterries in the Context of the Repressed History (Ricardo Piglia, Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Rey Rosa)	133
AGNIESZKA RZEPA	
“Impossible to break into nice free stroll”. Canadian Re-citations of Paris in Gail Scott’s <i>My Paris</i>	148
MAGDALENA ZDRADA-COK	
Hybridity in <i>L’Écrivain public</i> and <i>L’Enfant de sable</i> by Tahar Ben Jelloun	160
KENIA AUBRY	
A Possible Construction of the Latin American Identity (<i>Learn how to be</i>)	181
ANETA CHMIEL	
Interlingual and Cultural Nomadism Depicted by Cristina Ali Farah in the Novel <i>Madre piccola</i>	202
EWA BODAL	
Woman as a Subaltern in Canadian Literature	221
WERONIKA MEHLBAUER	
Daniel Moyano — the Immigrant of the Permanent Fire and his Eradicated Identity Between the City and the Peripheries, Buenos Aires and Madrid as an Essential Component of his Literary Work	236
JOANNA JANUSZ	
Linguistic and Cultural Expressionism in Igiaba Scego’s Novel <i>Oltre Babilonia</i>	246
MALGORZATA PUTO	
Immigrants’ Dignity. Sharmin e Walid: the Two Examples of Immigrant in Italy.	263
IZABELLA ZATORSKA	
<i>Za m’eskuze... Za vous emmerde</i> : Between the Colonial and the Postcolonial, the Work of Memory in Jean-Luc Raharimanana’s Prose	280
KATARZYNA WIŚNIEWSKA	
Excluded Characters in the Novels of Ananda Devi	303
ADRIANA SARA JASTRZĘBSKA	
Out of the Time, out of the World: Contemporary Central American Literatures and the Recent History: Horacio Castellanos Moya	321
ANNA ŻURAWSKA	
Postcolonial Image of South America in <i>Saltimbanques</i> , <i>Kaléidoscope brisé</i> and <i>Le Magicien</i> by Sergio Kokis	342

 Reviews

- Piotr Sadkowski: « Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France ». Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2011 (TINA MOUNEIMNÉ) 361*
- Aleksandra Komandera: « Le Conte insolite français au XX^e siècle ». Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010 (KATARZYNA GADOMSKA) 367*
- Zuzanna Malinovská: « Puissance du romanesque. Regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression française ». Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2009 (MAGDALENA ZDRADA-COK) 370*
- « Quatre poètes dans l'Europe monde. Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Márton Kalász, Wulf Kirsten ». Sous la direction de Stéphane Michaud. Clamecy, Klincksieck, 2009 (ANDRZEJ RABSZTYN) 373*

Mot de la Rédaction

Si les études littéraires ont depuis longtemps approché, voire assimilé le paradigme postcolonial comme en attestent les discussions de certains chercheurs, elles ont surtout fait apparaître le caractère divers et complexe de la notion de postcolonialisme, complexité et diversité qui passerait parfois sous silence dans les débats qu'il peut susciter chez d'autres universitaires. Il provoquerait aussi auprès de ces derniers, de la perplexité, voire de la défiance, parfois motivées par une relative opposition à ses fondements théoriques. Ce qui peut expliquer en partie le caractère isolé de ce paradigme dans les études littéraires de langues romanes. Mais, sur d'autres zones linguistiques (comme les pays anglophones), la réalité est bien plus nuancée et le débat demeure licite.

Après cinq numéros dans lesquels l'on devisait des problèmes théoriques et des transgressions morales, la présente livraison de la revue *Romanica Silesiana* est consacrée à la relation entre le fait littéraire et le postcolonialisme. Par postcolonialisme, on peut entendre une période de transition historique, une époque, un lieu culturel ou encore une position théorique ou paradigmatique et, plus largement, un contre-discours critique des producteurs littéraires eux-mêmes. L'objectif premier est d'explorer et exploiter cette polysémie en relation avec le fait littéraire à partir duquel l'on peut réinterroger certaines de ses déclinaisons comme les études culturelles. C'est pourquoi ce numéro comporte aussi des textes à caractère épistémologique et plus largement théorique (littérature, pouvoir et empire, la polysémie de la notion de postcolonial(isme) et ses effets théorico-pratiques, transgression des genres traditionnels à partir d'une position hybride et postcoloniale, littérature et marges, le rapport entre *centre* et *périphérie*, etc.).

Vingt textes figurent dans le présent volume : ils concernent les littératures françaises et francophones, canadienne d'expression anglaise, italienne et hispanophone du XIX^e siècle à nos jours.

En effet, le texte de Buata B. Malela a trait au corpus littéraire de Chateaubriand et Hugo ; il met en relief le rôle de ces derniers dans la construction et la réinvention d'une vision euro-centrée de la différence. Selon l'Auteur, les textes de ces deux écrivains s'orientent vers la création d'une altérité culturelle et non radicale. Celle-ci passe inévitablement par le prisme de l'habitus impérial en vogue à l'époque et à la source d'un discours que l'Auteur qualifie de « contre-postcolonialité ».

Hanna Mrozek-Graniczny étudie en revanche l'évolution de la culture dans la communauté des Kwakwaka'wakw — représentants indigènes du Canada, à travers les discours colonial et postcolonial du XIX^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Cette évolution est illustrée par différentes opinions concernant la cérémonie de *potlatch* que les colons ont interdite en 1885. Cette cérémonie est présentée à la fois par ces derniers ainsi que par ceux qui la pratiquent et en parlent par la suite dans leurs textes autobiographiques, ce qui permet à l'Auteure de distinguer quelques contrastes.

Wiesława Kłosek soumet à l'analyse la dynamique identitaire dans le contexte du colonialisme dont traite le roman d'Erminia Dell'Oro, *L'abbandono. Una storia eritrea*. Il s'agit de montrer comment la littérature faisant écho à l'idéologie du colonialisme italien dès les années soixante du XIX^e siècle jusqu'à l'aube du fascisme a contribué à la redéfinition de l'identité italienne.

Le quatrième texte qui touche tout aussi au XIX^e siècle, plus exactement à l'empire colonial, est celui d'Ewa Kalinowska. Il s'intéresse à l'évolution du concept de la Francophonie et à l'apparition de la *littérature-monde*, c'est-à-dire la littérature d'expression française pratiquée par les écrivains du monde entier. Ces derniers sont loin d'adopter une attitude d'assujettissement face à la République Française, bien au contraire, l'emploi de la langue française leur permet, d'après l'Auteure de cet article, d'exprimer leurs émotions et de parler de leurs expériences et enfin d'approfondir la problématique anthropologique.

Le problème d'une nouvelle forme d'impérialisme culturel (francocentrisme) annoncé dans cet article est travaillé par Michał Krzykowski pour qui la Francophonie a toujours été un acte politique censé assurer à la France d'après-guerres, dépourvue de ses colonies, une hégémonie dans le monde de la culture uni sous l'égide de la langue française. L'Auteur démontre les contradictions du discours francophone dissimulant les penchants impérialistes de la France postcoloniale.

La langue française devient également un moyen d'éloigner des souvenirs douloureux de la guerre ainsi que celui de la réflexion sur les problèmes identitaires pour les auteurs d'origine juive dont les textes intéressent Piotr Sadkowski. Il compare la situation de ces derniers à celle des auteurs issus des pays récemment colonisés. La question de l'identité linguistique de tous ces auteurs invite l'Auteur à les étudier à partir de la notion de « surconscience linguistique ».

En outre, un nombre important de textes renouent avec la thématique identitaire. Ewelina Szymoniak se concentre sur la conception de l'identité cubaine

exprimée dans la poésie afro-cubaine de Nicolás Guillén. La création de cette identité est conditionnée par la géographie politique, symbolisée par l'océan séparant Cuba et le continent africain et constituant un espace ouvert de communication. Nina Pluta se propose de saisir les signes de l'identité et de l'interprétation du discours à travers les romans policiers des trois auteurs latino-américains. L'Auteure se penche sur les discours de ces derniers où se juxtaposent des registres politiquement nuancés : gauchiste, libéral, académique/universitaire et postcolonial.

Agnieszka Rzepa présente une interprétation postcoloniale du roman-mémoires de Gail Scott qui traite entre autres de la « différence » culturelle. L'exploration de cette dernière prouve que la notion de « nation » ou de « nationalité », en dépit des théories françaises ou américaines de l'identité, demeurent équivoques et échappent à toute classification.

La question d'identité de l'écrivain invite Magdalena Zdrada-Cok à examiner le statut du « je » dans les deux œuvres de Tahar Ben Jelloun. Le caractère complexe de ces dernières permet à l'Auteure d'observer la position hybride qu'occupent les textes de cet écrivain maghrébin par rapport à l'autobiographie dite « rousseauiste ». Enfin Kenia Aubry cherche à étudier la notion de construction de l'identité latino-américaine en s'appuyant sur la notion de *memoria existencial*. L'Auteure met en relief l'originalité des propositions théoriques du postcolonialisme latino-américain, ainsi que le rôle de la littérature du *boom* qui, en s'adressant à la fois au lecteur du centre et à celui de la périphérie, a réussi à mettre en question le modèle culturel prépondérant et qui se réfère à la domination de l'Ouest.

La réflexion sur le rapport entre *centre* et *périphérie* se manifeste également dans l'étude d'Aneta Chmiel qui prend en considération l'interférence des cultures, les relations entre la littérature coloniale et féminine et qui analyse les « conséquences » de la littérature coloniale dans la littérature « canonique ». C'est de cette littérature qu'émerge la capacité de mettre entre question les stéréotypes nationaux et la réflexion sur la relation entre centre et périphérie.

Une interprétation postcoloniale du personnage de la femme dans la littérature canadienne constitue le sujet de l'article d'Ewa Bodal. Elle démontre que les héroïnes semblent doublement marginalisées : en tant que femmes et en tant que citoyennes du Canada — pays considéré souvent comme « différent », voire inférieur aux États-Unis d'Amérique. Cependant, dans leurs rapports avec les indigènes, les femmes peuvent exercer le pouvoir.

La problématique de l'émigration constitue une autre branche du fait postcolonial. L'étude de Weronika Mehlbauer examine les vagues de l'émigration argentine dans son contexte politique et de son évolution historique, ce qui permet de relever l'impact que l'émigration a eu sur le développement de la culture littéraire. Joanna Janusz, en opposant la littérature postcoloniale et la littérature d'émigration, associe celle-là aux phénomènes propres à l'expressionnisme, tels

que l'hybridité, la contamination, le mélange des codes linguistiques. L'Auteure remarque que la littérature postcoloniale est un fait nouveau et pourtant intégral du monde italoophone. La thématique postcoloniale devient la matière des deux romans analysés par Małgorzata Puto qui s'intéresse notamment à la façon dont les auteurs conçoivent ce genre de littérature (postcoloniale). Elle n'est pas uniquement l'œuvre des auteurs venant d'anciennes colonies, c'est pourquoi elle tient à présenter aussi un Italien et un étranger.

Les problèmes sociaux occupent une place importante dans la littérature postcoloniale. Izabella Zatorska s'est donné pour tâche de déceler la condition de la société malgache à travers le roman de Jean-Luc Raharimanana. Il recourt dans son œuvre à des genres malgaches traditionnels et introduit des personnages empruntés aux légendes du pays pour, comme le souligne l'Auteure, contribuer à la complexité de la réalité de Madagascar, tandis que le discours politique du héros tient à reconstruire l'identité nationale.

Les personnages mis à la marge de la société en raison de leurs traditions, coutumes ou religions attirent l'attention de Katarzyna Wiśniewska qui analyse les romans d'Ananda Devi. Le panorama de la société dévoile la situation des enfants, des adolescents et notamment celle des femmes qui, selon l'Auteure de cet article, est la plus grave.

Dans son article, Adriana Sara Jastrzębska se concentre sur l'œuvre d'Horacio Castellanos Moya, écrivain de la République du Salvador qui représente la littérature de la violence (*literatura de la violencia*) dont le but est de donner au lecteur une image réaliste de relations sociales. La démoralisation des individus constitue le résultat de l'action de ces dernières.

Le motif du voyage est le fil conducteur de la trilogie de Sergio Kokis étudiée dans l'esprit des recherches postcoloniales par Anna Żurawska. Selon l'Auteure, le voyage des Européens en Amérique du Sud soit du vieux continent au Nouveau Monde, témoigne d'un caractère symbolique, car il vise à la découverte de la différence et de la liberté, et il constitue aussi un règlement de comptes avec la civilisation européenne.

La tradition veut que notre revue se termine également par des comptes rendus d'ouvrages récemment publiés. Dans la présente livraison, il est question de quatre livres : Piotr Sadkowski : *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France* (Tina Mouneimne) ; Aleksandra Komandera : *Le Conte insolite français au XX^e siècle* (Katarzyna Gadowska) ; Zuzanna Malinovská : *Puissances du romanesque. Regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression française* (Magdalena Zdrada-Cok) ; *Quatre poètes dans l'Europe monde. Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Márton Kálász, Wulf Kirsten* sous la direction de Stéphane Michaud (Andrzej Rabsztyn).

Krzysztof Jarosz et Andrzej Rabsztyn

Études



BUATA B. MALELA

Université de Silésie

Contre-postcolonialité de Chateaubriand et Victor Hugo Discours littéraire et altérité minimale

ABSTRACT: The present article examines the works of Chateaubriand (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*) and Victor Hugo (*Les Orientales* and *Bug-Jargal*), focusing on what they reveal about Eastern and Caribbean “Otherness.” In other words, these two authors build a vision of the Other that can be positioned against postcolonialism, as the discourse they inscribe themselves in is characteristic of domination whose effects are a form of violence.

KEY WORDS: Postcolonial studies, French literature, sociology of literature, philosophy of literature.

Mais ta chevelure est une rivière tiède,
Où noyer sans frissons l'âme qui nous obsède
Et trouver ce Néant que tu ne connais pas.

Stéphane MALLARMÉ, 1893 : 29

Le discours littéraire de Chateaubriand et Victor Hugo, davantage ce qu'il nous révèle de leurs rapports à l'Altérité orientale et antillaise, est l'objet principal de notre propos. Et cette démarche porte sur trois de leurs productions littéraires, à savoir l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *Les Orientales* et *Bug-Jargal*. *In fine*, il s'agit de modéliser un type de discours possible sur l'Altérité en excipant du corpus littéraire de ces deux écrivains. Ils sont articulés avec l'ordre temporel et symbolique, ce qui fait apparaître que ces deux producteurs littéraires développent, dans leurs premières fictions, un système de représentation non romantique du différent. Ce dernier prend la forme d'une *altérité-médiation*, en ce sens qu'il médiatise la relative connaissance de soi, un savoir construit par contraste avec l'invention d'une Altérité radicale. Et celle-ci se trouve être altérée en devenant une négativité relative (p.ex. les figures de l'esclave animalisé, du

Musulman violent, de la corruption inhérente à l'extranéité). De surcroît, cette reconstruction de l'Autre constitue aussi une manière d'interagir avec *le distal* (c'est-à-dire ce qui est éloigné : p.ex. l'inconnu) et, en même temps, le *proximal* (ce qui est proche : p.ex. le connu), comme à notre sens l'extrait en épigraphe de Mallarmé l'exprime : l'interpellation de l'Autre (tu), malgré le caractère autocentré du discours. Autrement dit, Chateaubriand et Hugo construisent une sorte de représentation de l'Autre que l'on peut qualifier de « contre-postcolonialité », c'est-à-dire qu'elle est marquée par une forme de violence euphémisée et dirigée contre l'Altérité. Cette violence est constitutive d'une domination dont les effets conduisent à une forme de violence épistémique (CHAKRABARTY, D., 2007, SPIVAK, G.C., 2009). Celle-ci va restreindre le rapport à l'Autre en le maintenant en dehors de l'historicité européenne ou en interprétant son historicité *sui generis* comme relevant d'une simple répétition de celle du continent européen (CHAKRABARTY, D., 2007), d'où le concept d'eurocentrisme qui trouve sa transposition dans les productions déjà citées de Chateaubriand et Hugo.

De là, on peut se demander par quelle modalité passe ce rapport à l'Autre ou cette « contre-postcolonialité » dans les productions des deux auteurs. Pour répondre à cette question, à partir d'un cadre paradigmatique en partie proche de la sociologie de la littérature (BOURDIEU, P., 1998) et des études postcoloniales (LAZARUS, N., dir., 2006), deux pistes sont avancées : en premier lieu, la compréhension du contexte du XIX^e siècle comme celui de l'amorce et de la consolidation d'une nouvelle mondialisation politique et culturelle (GRUZINSKI, S., 2006). Ce mouvement va nourrir la trajectoire de Chateaubriand et d'Hugo ; en second lieu, la compréhension de la retraduction littéraire de cette double mondialisation qui amène le champ littéraire à explorer et réinventer davantage une vision d'un Autre aux multiples facettes comme tentent de le faire Chateaubriand et Hugo dans un contexte de « fièvre nationaliste » en Europe.

Nouvelle mondialisation, littérature et mondialité

L'émergence de Chateaubriand et d'Hugo dans le champ littéraire en France a lieu au moment où ce que l'on appelle la « question nationale » surgit dans l'espace public en Europe, avec pour conséquence la réactivation de la rivalité, au sein du monde européen, entre l'Angleterre et la France. La première conteste l'hégémonie supposée de la seconde et met en avant son ascension économique-politique avec la codification de la langue et la revendication d'un capital littéraire spécifique. Dans le champ politique, cette contestation prendra la forme de la définition et de l'élaboration d'une identité nationale contre une France considérée comme tyrannique et catholique ; tandis que le

champ littéraire forgera l'idée d'une France qui se trouverait dans une dialectique politique, c'est-à-dire entre le despotisme et la révolution, en relation avec l'artificialité formelle et ce qui est appelé la moralité douteuse de sa littérature, là où l'Angleterre aurait un génie inné pour l'individualisme, la sincérité, la liberté, le gouvernement représentatif, etc. Et elle serait inapte à forger une pensée abstraite systématique d'où une littérature nationale fidèle à la richesse et à la complexité de la vie.

Outre la relation difficile entre l'Angleterre et la France, la révolution herderienne en Allemagne s'appuiera sur la contestation anglaise et son capital symbolique majeur pour se constituer également un discours contre la France. C'est le cas de Johann Gottfried von Herder. Pour lui, l'absence de littérature universelle reconnue en Allemagne résulterait d'une absence de maturité, de plus la langue populaire est un nouveau mode d'accumulation littéraire, ce qui permet à l'Allemagne d'entrer dans la concurrence internationale. Sa définition nouvelle de la langue est de la considérer comme un miroir du peuple, réservoir et contenu de la littérature. Or la vision herderienne « suppose que le peuple lui-même serve de conservatoire et de matrice littéraires, donc qu'on puisse désormais mesurer la "grandeur" d'une littérature à l'importance ou à "l'authenticité" de ses traditions populaires » (CASANOVA, P., 1999 : 112—113). Une telle conception aura des effets jusque dans le champ philosophique — notamment chez Hölderlin, Novalis, Schlegel, Schelling, Hegel, Schleiermacher, Humboldt, etc. L'équivalence ou l'adéquation entre la langue et la nation posée par Herder conduira une grande partie de l'Europe du XIX^e siècle à des revendications linguistiques. D'autres se projeteront aussi dans l'ailleurs extra-européen qui servira de contre-modèle à leur affirmation identitaire, notamment la France napoléonienne.

Après le coup d'État de 1799, en effet, Napoléon rétablit l'esclavage en 1802. Ce rétablissement se fait suite à l'insurrection menée à Saint-Domingue par Toussaint Louverture. La nouveauté de Bonaparte est l'invention du « discours colonialiste moderne » (MANCERON, G., 2003 : 70), d'une part par l'inversion des rôles de l'agresseur et de l'agressé ; et, d'autre part, par l'invocation fallacieuse du principe d'égalité pour masquer l'inégalité. De plus, en Métropole, les premières mesures et les premières théories raciales apparaissent et permettent de réorienter la réflexion identitaire dans un sens plus essentialiste. Il s'agit par exemple de dispositions comme l'interdiction pour les Noirs d'entrer sur le territoire hexagonal (MANCERON, G., 2003 : 71—72) (1802) ou encore l'interdiction des mariages entre Blancs et Noirs en France. Ces mesures trouvent appui dans l'écllosion de la théorie sur l'infériorité du Noir telle qu'elle apparaît dans les débats des contemporains : l'évolutionnisme (COHEN, W.B., 1981 : 294) *versus* le biologisme selon lequel l'infériorité de l'Afrique par rapport à l'Europe s'expliquerait par l'influence de la race (COHEN, W.B., 1981 : 293). C'est ce dernier modèle qui l'emporte largement au XIX^e siècle et sert à expliquer les différences existant

entre les diverses sociétés humaines. C'est ainsi que la notion de race devient le principe de la taxinomie de l'humanité et celui des réalisations sociales, politiques dans les discours de Saint Simon et de son élève, Auguste Comte (COHEN, W.B., 1981 : 293), grande figure du positivisme. La race est considérée comme la cause de la diversité entre les hommes et remplace la théorie du milieu promue par le XVIII^e siècle. Celui qui synthétise le mieux la pensée raciale française de cette période est sans doute l'écrivain et penseur Arthur de Gobineau dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853—1855) et auquel répondra, en 1885, l'avocat haïtien, Anténor Firmin, avec *De l'égalité des races humaines* (*Anthropologie positive*).

C'est notamment dans le cadre de ce mouvement général de mondialisation et dans ce contexte intellectuel que l'on peut inscrire et comprendre la démarche de certains écrivains du XIX^e siècle et particulièrement de Chateaubriand et Hugo chacun dans son espace-temps respectif. Un certain nombre d'intellectuels et, singulièrement les tenants du courant dit romantique dans lequel l'on range Chateaubriand, renforcera la tradition ancienne de l'orientalisme par les voyages multiples dans ce qui était considéré comme étant l'Orient. L'on peut parler d'un Orient, tout comme d'une Afrique, créée par l'Occident pour répondre à une quête identitaire principalement centrée sur l'Europe, d'où la notion d'eurocentrisme. C'est ainsi que Chateaubriand fait lui-même un voyage à la recherche de ce qu'il croit être les sources de la civilisation européenne en Orient. Dans ce cadre époqual, l'Orient devient une préoccupation littéraire tant chez les Lamartine, Dumas, Nerval, Flaubert, que chez les Gobineau, Gautier et bien d'autres encore.

Ces voyages influent sur la vision du monde de chaque agent (ou acteur) autour de la représentation de l'autre comme résultat d'une « sortie vers le monde » (LÉVINAS, E., 1982 : 49) ; ils correspondent aussi à la transmutation d'un champ idéologique bousculé par l'ascension intellectuelle de nouveaux producteurs culturels. Et parmi lesquels Chateaubriand et un peu plus tard Victor Hugo. Grâce à cet avènement, le débat est porté sur la redéfinition et la perception de soi dans ses rapports à l'autre. Le lien entre politique et littérature est réaffirmé au début du XIX^e siècle, suite notamment à Herder et d'autres intellectuels qui vont se lancer dans l'invention de la nation à partir de l'exploration du folklore local. Cette liaison politico-littéraire apparaît même comme une étape nécessaire dans la constitution d'un espace littéraire, et se révèle être un accomplissement. C'est alors l'avènement de nouvelles littératures en même temps que l'apparition de nouvelles nations européennes, parfois sans État. De plus, la nouvelle logique permet l'élargissement de l'univers littéraire et pousse les nouveaux protagonistes à se concurrencer dans le champ littéraire. Elle introduit aussi des critères non spécifiques comme la nationalité ou la popularité des productions littéraires qui sont politisables ; et cette nouvelle logique identifie aussi la langue et la nation qui deviennent un instrument de lutte littéraire et politique (CASANOVA, P.,

1999 : 150). Dans cette perspective, l'Autre extra-européen devient le point de cristallisation de la construction de soi.

C'est dans cet environnement époqual que le discours de Chateaubriand et Victor Hugo émerge et répond à la problématique commune à toutes les prises de position, problématique qui, d'une part, permet de structurer les positions de chaque agent et, d'autre part, d'assigner à leur discours des places dans le champ des débats, comme c'est le cas de Chateaubriand notamment.

Position et injonction littéraire

En effet, parmi les agents qui vont investir le champ culturel en y important ces questions, René-François vicomte de Chateaubriand (1768—1848) et Victor Hugo (1802—1885) font tous deux partie de la génération d'écrivains à la charnière de deux moments différents certes, mais qui ont en commun de connaître les bouleversements politiques et les changements significatifs du microcosme littéraire et politique auquel ils peuvent s'adapter aisément grâce à leur *habitus*. En effet, tous deux ont en commun d'emprunter la voie de l'autodidaxie. Chateaubriand fait partie d'une famille aristocratique en pleine ascension économique, grâce au père qui profite du commerce colonial. Mais conformément à l'idéal aristocratique, il fait des études militaires et finit capitaine dans l'armée impériale. Parallèlement à sa carrière militaire puis politique, il intègre les milieux littéraires et finira membre de l'Académie française comme Victor Hugo qui connaîtra aussi l'exil politique.

Victor Hugo naît d'un père officier de l'armée impériale et d'une mère royaliste. Or le jeune Hugo devient bonapartiste et libéral tout en menant une vie bourgeoise. Auteur d'une œuvre totale qui comprend à la fois de la poésie, des romans, du théâtre conformément à son souhait d'investir tous les genres en voulant tout dire sur tout et de toutes les façons possibles, il accède rapidement à la renommée littéraire parmi l'avant-garde romantique. Il en prend la direction aussitôt jusqu'en 1840. Au-delà, il subit les effets de la renommée et du vieillissement littéraire en se réinventant progressivement en fonction de l'évolution de l'univers littéraire : il devient académicien, puis pair de France proche des milieux du pouvoir en place et dont l'écho littéraire est son *Art d'être grand-père* (1877). Mais, comme Chateaubriand, la position idéologique adoptée a plus de proximité avec les fractions conservatrices de l'échiquier politique comme Vigny, Marcelin Desbordes-Valmore, Lebrun, Guiraud, Soumet, Nerval, Lamartine, Gautier, Dumas, Balzac, etc. Cette position idéologique s'ajustera aux changements qui affectent le champ à travers l'imposition de leur propre injonction qui se fait en écho aux revendications nationales de l'époque.

Les revendications nationales se transposent effectivement dans le discours littéraire qui met en évidence une forme de subjectivité autocentrée, comme il apparaît chez des écrivains comme Senancour, Mme de Staël, Benjamin Constant ou encore Chateaubriand. L'injonction qu'ils imposent conduit l'auteur de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* à se démarquer de la norme classique en préconisant des récits libres, des confessions de l'expérience de l'individualité, d'un Moi unique, omniprésent, malheureux et frustré. Toutefois, ce Moi peut aussi rechercher l'ailleurs et la rêverie, en l'occurrence l'Orient.

C'est vers 1825 que les agents comme Victor Hugo vont, dans le sillage de Chateaubriand, parvenir, contre les Anciens de l'Académie française, à établir leurs propres conceptions esthétiques. Et le point culminant de cette lutte demeure la bataille d'*Hernani* (1830). Cette dernière se caractérise par l'opposition au théâtre classique, par la création d'un nouveau théâtre basé sur la totalité (drame, tragédie, comédie), la liberté (contre les unités de temps/lieu/action), la transfiguration selon laquelle le drame serait le lieu de l'épanouissement de la nature et du Moi (l'œuvre doit transfigurer les choses), etc. Ce sont ces trois dispositions de l'injonction hugolienne qu'un certain nombre d'agents voudraient imposer dans le champ comme droit d'entrée à payer pour chaque nouveau prétendant contre l'ordre établi par les anciens.

Producteurs	Origine	Études/profession	Dénominateur commun
Chateaubriand	aristocratie bourgeoise	études militaires/politicien	— autodidaxie littéraire — carrière politique — exilés
Hugo	aristocratie bourgeoise	autodidacte/écrivain/politicien	— futurs membres de l'Académie française

De là, on peut se demander si dans la démarche de Chateaubriand et Hugo, il y a homologie entre leur position idéologique des premières décennies du XIX^e siècle et leurs prises de positions littéraires. C'est à partir de cette position que ces agents vont tenter de consolider leur injonction pour l'un et, pour l'autre, de s'imposer dans la République mondiale des lettres, avec pour arrière-fond une quête de soi à travers la réinvention d'un Autre cantonné toujours plus dans le dehors de l'histoire.

Eurocentrisme, dehors de l'histoire et réinvention de l'Autre

Dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, résultat d'un voyage en Orient, son auteur essaie de dégager une connaissance sur soi. Cette connaissance résulterait de la confrontation avec une forme d'altérité. Mais celle-ci se trouve limitée ou

ramenée à son système référentiel eurocentriste dont, au final, le discours porte sur la même chose. Dans cette perspective, l'altérité semble n'être pas productive d'une dynamique d'échange et de changement, mais bien d'une interrogation autoréférentielle qui confirme ce que le narrateur savait déjà de lui-même et de son monde transplanté dans un autre spatio-temporel.

Ainsi dans sa préface à la première édition de son *Itinéraire*, Chateaubriand dit clairement que l'on verra l'homme à travers le récit de son voyage, malgré les nombreuses descriptions et narrations.

Au reste c'est l'homme, beaucoup plus que l'auteur que l'on verra partout ; je parle éternellement de moi, et j'en parlais en sûreté, puisque je ne comptais point publier ces Mémoires. Mais comme je n'ai rien dans le cœur que je craigne de montrer au-dehors, je n'ai rien retranché de mes notes originales. Enfin, j'aurai atteint le but que je me propose, si l'on sent d'un bout à l'autre de cet ouvrage une parfaite sincérité.

CHATEAUBRIAND, R.-F. de, 1968 : 42

L'introduction de la première personne permet d'affirmer clairement l'aspect personnel et « sincère » de son ouvrage. Le voyage conduit à un discours sur soi dont le prétexte est précisément l'altérité dépouillée de sa spécificité. À cette affirmation, s'ajoute la volonté d'être historien dont « le devoir est de raconter fidèlement ce qu'il a vu ou ce qu'il a entendu » (CHATEAUBRIAND, R.-F. de, 1968 : 42) et de ne rien omettre de la « vérité ». De la sorte, il y a une volonté de savoir qui passe par le spectre de la subjectivité. Celle-ci est alors présentée comme une sorte de critère de vérité sur le réel, critère qui définit en même temps sa posture d'écrivain fondée sur l'authenticité.

Mais ce réel n'intéresse Chateaubriand que dans ce qui lui est le plus familier et le plus proche, ce qui l'amène à rechercher, dans l'environnement qu'il traverse, de multiples manifestations de l'histoire de l'Europe. Dès lors, l'altérité est ramenée à soi, voire dépouillée de ses figures fondatrices qui sont réintégrées dans l'histoire conforme aux catégories de l'entendement de Chateaubriand, d'où l'évocation de Pythagore, Alcibiade, Scipion, César, Pompée, Cicéron..., d'où également l'insistance sur le lien avec les grands hommes :

Et moi, voyageur obscur, passant sur la trace effacée des vaisseaux qui portèrent les grands hommes de la Grèce et de l'Italie, j'allais chercher les Muses dans leur patrie.

CHATEAUBRIAND, R.-F. de, 1968 : 57

Dans ce retour fréquent qu'il effectue vers sa culture qui occupe une telle centralité et modèle ce qu'il voit, Chateaubriand aborde certes cette présence de la différence, mais celle-ci est aussi prétexte à une recherche de soi. Dans cette optique, il voit dans l'Égypte les traces de sa patrie :

Je ne trouvais digne de ces plaines magnifiques que les souvenirs de la gloire de ma patrie : je voyais les restes des monuments d'une civilisation nouvelle, apportée par le génie de la France sur les bords du Nil.

CHATEAUBRIAND, R.-F. de, 1968 : 375

De la même manière, arrivé à Tunis, l'auteur des *Mémoires d'Outre-tombe* porte plus d'intérêt aux traces inhérentes à sa propre culture (donc à lui-même), à savoir Carthage, qu'à la cité visitée. Il considère que cette ville appartient à l'héritage européen, ce qui lui fait dire qu'avant de « parler de Carthage, qui est ici le seul objet intéressant, il faut commencer par nous débarrasser de Tunis » (CHATEAUBRIAND, R.-F. de, 1968 : 400).

Il s'inscrit dans la lignée de ces grandes figures de l'histoire, ce qui en quelque sorte légitime sa quête de lui-même du fait de son insertion dans un fil historique reterritorialisé. En parallèle, la différence est perçue davantage à travers le prisme d'une négativité relative et l'on peut s'en rendre compte dans l'appréciation que le voyageur fait des Grecs qui ne seraient pas « sitôt disposés à rompre leurs chaînes » (CHATEAUBRIAND, R.-F. de, 1968 : 175), car leurs occupants ne leur ont pas apporté « les mœurs rudes et sauvages des hommes du Nord, mais les coutumes voluptueuses des hommes du Midi » (CHATEAUBRIAND, R.-F. de, 1968 : 175). Dès lors, la Grèce contemporaine des Turcs n'aurait rien de la grandeur de la civilisation antique, du fait que les premiers auraient été corrompus au contact des seconds ; de plus, ils se sont soumis au Coran et ont abandonné le christianisme, une situation d'autant plus dramatique qu'il n'y aurait dans le livre de Mahomet « ni principe de civilisation, ni précepte qui puisse élever le caractère : ce livre ne prêche ni la haine de la tyrannie, ni l'amour de la liberté » (CHATEAUBRIAND, R.-F. de, 1968 : 175). C'est de la sorte que la Grèce serait corrompue par les mœurs importées par les Turcs, mœurs liées au climat des « hommes du Midi ». Cette reprise de la « théorie des climats » du siècle des Lumières se réfère à l'idée selon laquelle les cultures et les civilisations seraient influencées par l'environnement. Toujours selon elle, le « retard » des peuples extra-européens proviendrait d'une nature trop généreuse qui serait responsable de leur docilité et de leur nonchalance (COHEN, W.B., 1981 : 294). Ici, la dégradation procède des « coutumes voluptueuses » qui dessinent un Orient relativement passif et tourné vers le loisir. On peut supposer que, dans son esprit, la domination des Turcs sur les Grecs contemporains permet aussi le développement de ces « coutumes voluptueuses » (CHATEAUBRIAND, R.-F. de, 1968 : 175—176). De plus, le contact avec l'Islam détourne les Grecs des choses de l'esprit (arts et lettres) « pour devenir les soldats de la Destinée, et pour obéir aveuglément au caprice d'un absolu. Ils auraient passé leurs jours à ravager le monde, ou à dormir sur un tapis, au milieu des femmes et des parfums » (CHATEAUBRIAND, R.-F. de, 1968 : 175).

Chateaubriand voit ainsi dans la différence, en l'occurrence le Grec Moderne, l'Islam et le Turc, un élément de corruption de soi et ce à partir d'une position qu'il estime être impartiale :

[...] la même impartialité qui m'oblige à parler des Grecs avec le respect que l'on doit au malheur, m'aurait empêché de traiter les Turcs aussi sévèrement que je le fais, si je n'avais vu chez eux que les abus trop communs parmi les peuples vainqueurs.

CHATEAUBRIAND, R.-F. de, 1968 : 175

Autrement dit, cette impartialité revendiquée illustre bien la propension du groupe dominant à se croire doté d'une vision souveraine des choses, c'est-à-dire qu'il cède à la tentation de fixer les frontières et les limites (BOURDIEU, P., 1982 : 13), en ce sens que son propre point de vue n'est pas pensé comme tel, mais bien comme la normalité ou le point référent à partir duquel il devise du monde et tout autre point de vue devrait tendre vers celui-là.

L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* évoque aussi la question de la différence qui demeure présente en arrière-plan du texte et apparaît comme le prétexte à un discours sur soi et à une recherche de soi. De là, la différence de Chateaubriand est limitée à un horizon de références autocentré et à une sorte d'extension d'un soi pléthorique qui dépouille l'histoire de son hybridité pour la relire par la médiation de l'eurocentrisme. En même temps, le voyage entrepris est une tentative, certes minimale, de proximité avec un autre remodelé selon son schéma mental, mais il n'en demeure pas moins qu'elle ouvre à une forme de connaissance sur la démarche même de l'écrivain qui réinvente l'autre tout en ayant la prétention de connaître le réel dans sa vérité subjective. De la sorte, Chateaubriand introduit une forme d'ambivalence relative au statut de son œuvre, œuvre qui oscille entre une part fictionnelle et une part fondée sur la véracité ou l'authenticité propre à la tradition littéraire. Cette ambiguïté constitue le moyen par lequel Chateaubriand peut sans doute deviser du monde. Ainsi l'Antiquité grecque est très valorisée comme une référence positive.

Cette recherche de soi à travers les sources de l'Antiquité gréco-romaine, la perception négative du différent (corruption) et la volupté accompagnée de la non-chalance supposée de ce que l'on appelle l'Orient irriguent le système de représentation de l'écrivain, et constituent l'exutoire à la solitude de l'existence. Cette vision qui implique une recherche permanente de soi aurait ses fondements en partie dans l'eurocentrisme, *idéologie* selon laquelle l'Europe demeure la mesure des histoires du monde, d'où sur le plan littéraire, l'énonciation se fait à la première personne qu'il suppose alors impartiale. C'est cette représentation qu'Hugo prolonge dans les *Orientales*, et que l'on retrouve aussi dans *Bug-Jargal*.

En effet, les *Orientales* (1829) de Victor Hugo donnent à voir une perception de ce qui, à l'époque, est appelé l'Orient toujours selon les mêmes catégories que celles qui apparaissent chez Chateaubriand. À la différence près que se dessinent le long du recueil poétique des figures incarnant l'Orient musulman qui opprimerait la Grèce, berceau de la civilisation européenne. Dès lors, l'on a une sorte de solidarité naturelle qui s'établit avec la Grèce à travers l'évocation de lieux comme Missolonghi par la voix du narrateur :

Où suis-je?... mon brûlot ! à la voile ! à la rame !
Frères, Missolonghi fumante nous réclame.

HUGO, V., 1985 : 434

Les lieux en question sont aussi ceux qui rappellent l'Antiquité grecque et donc les sources européennes de la civilisation que reprend abondamment Hugo dans l'évocation de cette Grèce martyre : « Adieu, fière patrie, Hydra, Sparte nouvelle ! » (HUGO, V., 1985 : 434). À l'inverse, les lieux de son Orient sont associés à la violence attribuée au sultan comme le Caucase et le Cédar (HUGO, V., 1985 : 475). Ces lieux de violence sont aussi par un autre biais ceux de la volupté, du charme, du soleil par contraste avec le « sombre hiver de Paris qui bourdonne » (HUGO, V., 1985 : 537—538).

L'évocation de ces lieux va de pair avec celle d'un Orient entraîné dans la violence par la figure du sultan ou de l'Ottoman. Ce dernier serait sans scrupule, notamment lorsqu'il souille la tombe de Botzaris, résistant grec qui, par un tel acte, serait mort deux fois et pour la Grèce et pour la croix, c'est-à-dire pour le christianisme.

Les Musulmans vainqueurs dans ma tombe fouillèrent ;
Ils mêlèrent ma tête au vôtre qu'ils souillèrent.
Dans le sac du Tartare on les jeta sans choix.
Mon corps décapité tressaillit d'allégresse ;
Il me semblait, ami, pour la Croix et la Grèce
Mourir une seconde fois.

HUGO, V., 1985 : 436

Mais la cruauté du sultan va jusqu'à la complicité de la mise en esclavage des Grecs sur la place publique à Istanbul. De la sorte, il serait sans commune mesure d'une violence inouïe selon la vision qu'en a Hugo à travers sa pratique poétique.

Sur la terre aujourd'hui notre destin s'achève.
Stamboul, pour contempler cette moisson du glaive,
Ville esclave, s'émeut du Fanar aux Sept-Tours ;
Et nos têtes, qu'on livre aux publiques risées,
Sur l'impur sérail exposées,
Repaissent le sultan, convive des vautours !

HUGO, V., 1985 : 436

Ainsi le poète-narrateur dresse une image négative des Ottomans qui seraient également des fous de Dieu, hostiles à la civilisation européenne.

En guerre les guerriers ! Mahomet ! Mahomet !
Les chiens mordent les pieds du lion qui dormait ;

Ils relèvent leur tête infâme ;
 Écrasez, ô croyants du prophète divin,
 Ces chancelants soldats qui s'enivrent de vin,
 Ces hommes qui n'ont qu'une femme !

HUGO, V., 1985 : 451

C'est cet entremêlement de l'évocation d'Allah et de la guerre qui permet au poète-narrateur de fustiger ce qu'il se représente comme étant intrinsèque à la violence ottomane, voire musulmane.

Qu'a donc l'ombre d'Allah ? disait l'humble derviche.
 Son aumône est bien pauvre et son trésor bien riche !
 Sombre, immobile, avare, il rit d'un rire amer.
 A-t-il donc ébréché le sabre de son père ?
 Ou bien de ses soldats autour de son repaire
 Vu rugir l'orageuse mer ?

HUGO, V., 1985 : 452

Cette violence inspirée par Allah va jusqu'à faire des Chrétiens des esclaves, à capturer des jeunes femmes pour le sérail du sultan.

Nous emmenions en esclavage
 Cent chrétiens, pêcheurs de corail ;
 Nous recrutions pour le sérail
 Dans tous les moutiers du rivage.

HUGO, V., 1985 : 454

À cette mise en esclavage s'ajoutent des méthodes punitives simplement barbares dans la mesure où il serait possible de jeter à la mer des personnes enfermées dans des sacs, comme dans le fameux poème *Clair de lune*, sacs desquels sortent des sanglots : « On verrait, en sondant la mer qui les promène, / Se mouvoir dans leurs flancs comme une forme humaine... » (HUGO, V., 1985 : 459). Dès lors, la violence même des ottomans déprécie l'Islam tel que le voit Victor Hugo en évoquant encore l'hypocrisie des Imams qui prêcheraient dans les mosquées une attitude qu'eux-mêmes ne respecteraient pas (HUGO, V., 1985 : 470) dans la vie quotidienne.

À cette évocation de la violence constitutive des Ottomans répond une forme d'héroïsme grec, voire européen, caractérisé par la résistance à l'agression musulmane. Cette résistance est d'abord incarnée par de grandes figures grecques tels que Botzaris déjà cité ou encore les héros déterminés par le quantifiant-caractérisant [NOS] qui crée un rapport de proximité avec les figures édifiantes de Costas le palicare, Christo, Hellas, Kitzos et bien d'autres encore (HUGO, V., 1985 : 436).

C'est cette résistance générale qui aboutit à la délivrance de la Grèce, et donc de l'Europe pour le poète-narrateur : « Ici l'Europe : enfin l'Europe qu'on déchaîne ! » (HUGO, V., 1985b : 444—445). L'Europe apparaît dans cette strophe comme un horizon de référence positif face à la violence ottomane. En même temps, c'est par le biais de la représentation de l'altérité ottomane que ressurgit la question du rapport à l'autre. Hugo semble le percevoir comme une différence antagoniste tant sur le plan culturel que politique, bref une sorte de choc culturel. Mais malgré tout, il s'agit d'une démarche vers l'extranéité qui passe certes par des représentations limitées dans l'altérité et toujours eurocentriste en ce sens que, tout comme Chateaubriand, l'intéresse davantage la part liée à la civilisation européenne, allant jusqu'à déprécier tout le reste.

C'est la même démarche qui se produit dans *Bug-Jargal* modifié en 1825, puis republié en 1832. Hugo voit dans ce récit l'occasion de narrer la « révolte des noirs de Saint-Domingue en 1791, lutte de géants, trois mondes intéressés dans la question, l'Europe et l'Afrique pour combattants, l'Amérique pour champ de bataille » (HUGO, V., 1985b : 275). L'autre devient également une source d'interrogation à travers la représentation qu'en donne Victor Hugo. Il s'agit d'articuler une figure de l'autre, qui est fondée sur la mêmeté (l'eurocentrisme à travers le point de vue du colon qui narre la révolte des esclaves), avec la différence (le point de vue des esclaves). Hugo précise lui-même qu'il s'est basé sur les documents fournis par les témoins européens ou d'origine européenne des révoltes de Saint-Domingue.

Plusieurs personnes distinguées qui, soit comme colons, soit comme fonctionnaires, ont été mêlées aux troubles de Saint-Domingue, ayant appris la prochaine publication de cet épisode, ont bien voulu communiquer spontanément à l'auteur des matériaux d'autant plus précieux qu'ils sont presque tous inédits.

HUGO, V., 1985b : 277

Ladite « vérité historique » se trouve reconstituée uniquement à partir des sources d'un des protagonistes du conflit. Hugo traduit également le point de vue de la domination en chargeant le capitaine d'Auverney de faire le récit de la révolte des esclaves, récit que ce même capitaine aurait vécu. Le regard du capitaine sur les esclaves passe ainsi par le prisme de la domination, comme cela apparaît dans une sorte de description parfois animalisée des esclaves. Tel est le cas d'Habibrah l'esclave nain qui distraît son oncle planteur. Le jeune capitaine d'Auverney le méprise, parce qu'il le juge plus avili encore dans son état, un état qui est manifesté par le corps car lorsqu'on l'appelait « il accourait avec l'agilité d'un singe et la soumission d'un chien » (HUGO, V., 1985b : 287).

Si l'esclave peut être associé à l'animalité (agilité d'un singe et soumission d'un chien), d'Auverney attribue au corps de ce même esclave une sorte de force surnaturelle. C'est ce qu'il indique au sujet de Pierrot, l'esclave rival qui a sauvé sa fiancée Marie grâce notamment à son « air de rudesse et de majesté empreint sur

son visage au milieu des signes caractéristiques de la race africaine» (HUGO, V., 1985b : 296). À cette force herculéenne attribuée notamment à Pierrot dit Bug-Jargal correspond également un physique typé « nègre » tel que le perçoit d'Auverney dans sa description des esclaves réunis autour de lui pendant une procession (HUGO, V., 1985b : 324). Cette cérémonie qui dépasse l'entendement d'Auverney est qualifiée par lui de grotesque, et qu'il pense provenir d'Afrique, d'où l'appellation de « griot », « balafon » pour évoquer cette procession (HUGO, V., 1985b : 323—325). Outre le corps de l'esclave bien assimilé à une force herculéenne, des dents blanches, une peau noire, il y a aussi l'idée que l'esclave serait doté d'une forme de soumission qui rend sa situation d'esclave pire qu'elle ne l'est. En effet, « si l'esclavage ne déshonore pas, dit-il, la domesticité avilit » (HUGO, V., 1985b : 287), comme il l'évoque à propos d'Habibrah. Dès lors, rapportant les propos des planteurs, l'abolition de l'esclavage serait qualifiée de « désastreuse », parce que « l'assemblée nationale de France admettait les hommes de couleur libres à l'égal partage des droits politiques avec les blancs » (HUGO, V., 1985b : 288).

Partant, si l'esclavage n'est pas problématique en soi, il est légitimé par l'état dit naturel de l'esclave même. Ce dernier n'aurait pas de sentiment de générosité, c'est ce que pensa d'Auverney après que sa fiancée Marie eut été sauvée par un esclave (HUGO, V., 1985b : 291). À cette absence de sentiments, s'ajoute un parler des esclaves qui correspond à un « jargon inintelligible » (HUGO, V., 1985b : 305) pour le narrateur, notamment lorsqu'il passe près des demeures des esclaves. En outre, ceux-ci seraient intrinsèquement violents comme le seraient à leur manière les Ottomans de Chateaubriand ou bien même des *Orientales*. Dans cette perspective, la révolte des esclaves se trouve délégitimée et appréhendée à travers le regard eurocentriste de d'Auverney. Leurs actions sont ensuite criminalisées, notamment avec Bouckmann, meneur des révoltés (HUGO, V., 1985b : 307). Ces derniers sont décrits comme des agitateurs menaçant l'ordre colonial et esclavagiste. Autrement dit, il s'agit d'une relecture historique de la figure de Biassou, Jean-François et Bouckmann qui passe par la médiation eurocentriste, d'où l'appellation de « brigands » (HUGO, V., 1985b : 315—316) ou encore de « bande » pour ces insurgés.

Productions	Eurocentrisme	
	Soi	Autre (différence négative)
<i>Itinéraire de Paris à Jérusalem</i>	Je sincère + recherche de soi dans l'Autre	Corruption (nonchalance / paresse de l'Islam et du Turc) + volupté
	Antiquité (Égypte, Grèce et Carthage)	
<i>Les Orientales</i>	Grèce opprimée, héroïque (Botzaris, Christo, Kitzos...) / christianisme	Violence ottomane et Islam
<i>Bug-Jargal</i>	Impartialité du point de vue (d'Auverney)	Animalité (Esclave animal, force surnaturel) et cruauté / violence (bande)

Mais ce qualificatif de « bande » est légitimé d'une autre manière, du fait qu'il provient de la bouche même de Biassou ; de la sorte, Hugo souligne la division entre les révoltés, division ou mésentente qui passe pour une incapacité à s'organiser puisqu'il ne s'agirait que de bandes armées. C'est pourquoi Biassou est heureux de la mort de Bouckmann, ainsi que de celle à venir de Bug-Jargal (HUGO, V., 1985b : 353). Cette division se fonde sur la haine vue comme ethnique et la naturalisation de la violence attribuée aux esclaves dits « Congo » ! Mais il y a, pour l'ensemble des révoltés, un renversement de la responsabilité de la violence par le fait qu'elle est assumée par Bug-Jargal. Ce dernier qui regrette la cruauté de Biassou lui fait remarquer qu'en définitive les colons seraient moins cruels, selon la perception que s'en fait le narrateur en attribuant ces propos au responsable des révoltés (HUGO, V., 1985b : 365).

Cette cruauté extraordinaire serait appuyée par les dits négrophiles qui seraient inspirés par les Lumières, retraduction littéraire des critiques faites à l'époque à l'héritage de la Révolution au XIX^e siècle. De la sorte, un colon à l'assemblée provinciale impute la responsabilité de la révolte aux Lumières et à ses conséquences.

Les philosophes ont enfanté les philanthropes, qui ont procréé les négrophiles, qui produisent les mangeurs de blancs, ainsi nommés en attendant qu'on leur trouve un nom grec ou latin. Ces prétendues idées libérales dont on s'enivre en France sont un poison sous les tropiques. Il fallait traiter les nègres avec douceur, non les appeler à un affranchissement subit. Toutes les horreurs que vous voyez aujourd'hui à Saint-Domingue sont nées au club Massiac, et l'insurrection des esclaves n'est qu'un contre-coup de la chute de la Bastille.

HUGO, V., 1985b : 310

L'esclave révolté est surtout perçu comme une différence à travers les catégories eurocentristes, c'est-à-dire qu'il serait violent, criminel, démuné de tout sentiment, parfois magnanime avec le cas de Bug-Jargal, doté d'une force physique herculéenne, somatiquement caractérisé, etc. C'est ainsi que, par le truchement de cette évocation de la question coloniale à Saint-Domingue dans la fiction du jeune Hugo, l'on peut se rendre compte de ses effets sur la représentation de l'altérité. Celle-ci est également pensée dans la production de Chateaubriand comme on l'a vu.

De la sorte, les deux écrivains parlent de l'autre dans les mêmes termes de simplification du réel. Ainsi l'Islam violent et la volupté deviennent les modalités par lesquelles Chateaubriand et Hugo ont simplifié ce qu'ils appellent l'Orient et la violence intrinsèque des esclaves. Cette démarche structure la vision des Antilles du même Hugo. La construction d'un autre pensé en termes autocentrés, c'est-à-dire un autre comme moyen de recherche de soi (L'Orient) ou de contraste par rapport à soi (les esclaves de Saint-Domingue), amène les deux écrivains à adopter une posture eurocentrée, qui finalement fait que l'autre demeure un impensé.

Il y a comme une forme de difficulté à penser l'autre dans sa différence radicale sans le confondre à une négativité absolue (corruption, violence, animalité...), même lorsqu'il y a proximité avec l'autre. Par exemple à titre comparatif, on peut faire observer que la proximité peut paradoxalement être productive de différenciation. Le fait que la France et la Belgique soient géographiquement proches inquiète aussi le regard que l'écrivain français porte sur la Belgique *a priori* familière, mais finalement éloignée par quelques aspects spécifiques. Ainsi pour Victor Hugo, être belge c'est « être flamand » comme l'atteste l'importance qu'il accorde à évoquer les églises, la bière, les beffrois, les moulins, etc. L'auteur des *Misérables* fonde aussi l'identité belge sur la peinture flamande. De la sorte, Hugo se constitue une figure simplifiée du Belge dans laquelle il voit un mélange de deux cultures, celles du Nord et du Midi. C'est cette vision que certains écrivains belges de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle travailleront à travers la notion de mythe nordique (QUAGHEBEUR, M., 2000 ; DENIS, B. et KLINKENBERG, J.-M., 2005). Or pour l'altérité extra-européenne, l'un des possibles sera le cantonnement dans les dehors de l'histoire. Dès lors toute tentative de proximité spatio-temporelle et relationnelle avec cette altérité correspond à un mouvement qui vise davantage la quête d'un soi pléthorique et stable.

Entre soi et l'autre : contre-postcolonialité de Chateaubriand et Hugo

Cette même tentative qu'évoquent aussi les productions littéraires de certains écrivains français du XIX^e siècle, semble s'inscrire, en même temps, dans la démarche plus générale de la pensée qui tente d'appréhender le monde à partir des *choses qui sont plus proches* de nous pour arriver à des *choses qui sont plus claires en soi*. Parmi ces écrivains, Chateaubriand et Victor Hugo peuvent nous servir de modèles pour essayer de comprendre bien d'autres producteurs et ce tout en liant l'ordre temporel à l'ordre symbolique.

Cette liaison peut rendre plus intelligible l'aspect de la mesure du monde, alors présent chez ces deux auteurs, dans le traitement à leur manière de la question des rapports à l'autre et au monde confondue à une vision du Différent : l'Orient et les Antilles. Ce rapport au Différent apparaît notamment sous les traits de l'ailleurs et d'une altérité reconstruite qui devient le mode de connaissance de soi-même et du monde. Et à travers eux, il s'agit aussi des relations qu'entretient la France hexagonale avec les autres mondes comme l'illustre par exemple le voyage qu'évoque Chateaubriand dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Ainsi est marquée la vision du monde social et du réel de l'ensemble des auteurs. Dès lors, d'un point de vue historique, le voyage fait partie des

modes usuels de la connaissance des mondes. Il se trouve à l'origine des rencontres culturelles ; le voyage contribue à créer un genre littéraire (découverte, conquête, aventure, exploration, tourisme, etc.). Il s'apparente aussi à une forme d'écriture (journal, lettre...) qui structure l'usage de la lecture. Du point de vue de la connaissance, il est un lieu où s'organisent les sciences et les savoirs avec l'expérience apportée par le voyageur ; c'est aussi un lieu où se forment des représentations du monde. Sans toutefois nous être intéressé à la notion de voyage en tant que tel, on peut indiquer qu'elle recèle la tentative de proximité avec soi-même et le monde ou l'Autre. Or ce qui apparaît comme proche (l'Autre) et plus clair recèle de l'inconnu et une forme de complexité qui l'éloigne de nos deux écrivains (soi-même) (COULOUBARITSIS, L., 2005 : 61). De là, la littérature va aboutir à une configuration de cette complexité, une forme d'incision, c'est-à-dire par « une in-cision circonstanciée selon les cas concernés, on peut réaliser, avec con-cision et pré-cision, une prise pertinente sur le réel, constitutif d'un monde proximal que nous élaborons et développons dans nos rapports au monde » (COULOUBARITSIS, L., 2005 : 92). De la sorte, on peut édifier un monde proximal. Mais cette démarche qui implique la difficulté de penser en dehors même de la raison qu'on prétend dénoncer (DERRIDA, J., 1979 : 59), constitue bel et bien une forme de proximité spatio-temporelle et relationnelle avec une sorte d'altérité même minimale. Cette démarche est aussi assumée par Chateaubriand et Hugo dont on a pu situer brièvement le discours et la prétention à la vérité de l'Autre dans le champ intellectuel de la France du XIX^e siècle.

La recherche de soi connaît de nombreuses transformations dues au contexte historique ; ces changements procèdent également de la singularité de Chateaubriand et Hugo. Chacun tient un discours lié à sa position dans l'espace social. À partir de là, ils essaient de déterminer et d'orienter la temporalité du champ, selon leur propre moment. Cette orientation vise également à l'instauration d'un temps identifié au bien (une temporalité marquée par un soi dominant).

Mais ces deux sortes de temporalité à partir desquelles les écrivains tentent de penser l'Autre, relativisent la notion de *bien*, en ce sens qu'au départ, ils pensent l'Autre davantage en termes restreints, et comme moyen de recherche de soi, puis de réalisation de soi et enfin comme un objet de connaissance du monde, selon une temporalité prédéterminée par eux-mêmes. Il y a donc une double invention, d'un côté un *Autre*, de l'autre un *Soi eurocentré*. C'est ainsi que soi-même se trouve pris au jeu de l'exhibition d'une singularité paradoxale. Notre hypothèse de départ selon laquelle Chateaubriand et Hugo réinventent bel et bien une sorte de perception de l'Autre que l'on peut qualifier de contre-postcolonialité s'en trouve confirmé. L'une des conséquences de cette contre-postcolonialité est le développement d'une forme de violence épistémique au fondement duquel se trouve l'eurocentrisme.

Cet eurocentrisme particulier ou contre-postcolonialité sera remis en cause dans le cadre même de l'Europe, d'abord prudemment à partir d'une perte en

stabilité chez Baudelaire, Flaubert, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, ensuite chez Victor Segalen. Ce dernier introduit la notion de Divers que prolongeront plus tard des écrivains de la marge comme Édouard Glissant, écrivains qui vont développer une littérature, à leurs yeux, en harmonie totale avec le mouvement d'un monde dont les rapports à l'altérité sont renouvelés, inquiétés et totalement décentrés.

Bibliographie

- ARON, Paul, VIALA, Alain, 2006 : *Sociologie de la littérature*. Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- BOURDIEU, Pierre, 1982 : *Leçon sur la leçon*. Paris, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre, 1998 : *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, coll. Points-Essais.
- BOURDIEU, Pierre avec WACQUANT, Loïc J.D., 1992 : *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris, Seuil.
- CASANOVA, Pascale, 1999 : *La République mondiale des Lettres*. Paris, Seuil.
- CHAKRABARTY, Dipesh, 2007 : *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, Princeton University Press, coll. Princeton Studies in Culture, Power, History.
- CHATEAUBRIAND, René-François de, 1968 : *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Chronologie et introduction par Jean MOUROT. Paris, GF Flammarion.
- COHEN, William B., 1981 : *Français et Africains : les Noirs dans le regard des Blancs : 1530—1880*. Traduit de l'anglais par Camille GARNIER. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires.
- COULOUBARITSIS, Lambros, 2005 : *La Proximité et la question de la souffrance humaine. En quête de nouveaux rapports de l'homme avec soi-même, les autres, les choses et le monde*. Bruxelles, Ousia, coll. Ébauches.
- DENIS, Benoît, KLINKENBERG, Jean-Marie, 2005 : *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor.
- DERRIDA, Jacques, 1999 : *L'Écriture et la différence*. Paris, Seuil, coll. Points-Essais.
- DURAND, Pascal, 2005 : *L'Art d'être Hugo. Lecture d'une poésie siècle*. Arles, Actes Sud, coll. Un endroit où aller.
- GRUZINSKI, Serge, 2006 : *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. Paris, Seuil, coll. Points Histoire.
- GUILLEMIN, Henri, 1988 : *Hugo*. Paris, Seuil.
- HUGO, Victor, 1985 : *Les Orientales*. In : IDEM : *Œuvres complètes. Poésie I*. Paris, Robert Laffont.
- HUGO, Victor, 1985b : *Bug-Jargal*. In : IDEM : *Œuvres complètes. Roman I*. Notion et notes de Jacques SEEBACHER. Paris, Robert Laffont, « Bouquins ».
- HUGO, Victor, 1987 : *Œuvres complètes. Voyage*. Présentation de Claude GÉLY. Paris, Robert Laffont.
- LAZARUS, Neil, dir., 2006 : *Penser le postcolonial : une introduction critique*. Trad. de l'anglais par Marianne GROULEZ, Christophe JAQUET et Hélène QUINIOU. Paris, Éditions Amsterdam.
- LÉVINAS, Emmanuel, 1982 : *Éthique et Infini*. Dialogues avec Philippe NEMO. Paris, Fayard.

- MALLARMÉ, Stéphane, 1893 : *Vers et Prose. Morceaux choisis*. Paris, Perrin & Cie.
- MANCERON, Gilles, 2003 : *Marianne et les colonies. Une introduction à l'histoire coloniale de la France*. Paris, La Découverte.
- MOUSSA, Sarga, dir., 2003 : *L'Idée de « races » dans les sciences humaines et la littérature (XVIII^e et XIX^e siècles)*. Paris, L'Harmattan, coll. Histoire des sciences humaines.
- QUAGHEBEUR, Marc, 2000 : *Balises pour l'histoire des lettres belges en langue française*. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord.
- SAÏD, Edward W., 2000 : *Culture et Impérialisme*. Traduit de l'anglais par Paul CHEMLA. Paris, Fayard/Le Monde diplomatique.
- SAÏD, Edward W., 2005 : *Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Traduit de l'américain par Catherine MALAMOUD, préface de Tzvetan TODOROV, postface de l'auteur traduit par Claude WAUTHIER. Paris, Seuil, « La couleur des idées ».
- SEGALEN, Victor, 1995 : *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du Divers (Notes). Œuvres complètes. Cycle des apprentissages. Cycle polynésien. Cycle musicale et orphique. Cycle des ailleurs et du bord du chemin*. Paris, Robert Laffont.
- SPIVAK, Gayatri C., 2009 : *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Traduit de l'anglais par Jérôme VIDAL. Paris, Éditions Amsterdam.
- TADIÉ, Jean-Yves, dir. avec la collaboration de M. DELON, F. MÉLONIO, B. MARCHAL, J. NOIRAY, A. COMPAGNON, 2007 : *La Littérature française. Dynamique & histoire : tome II*. Paris, Gallimard, « Folio essais ».

Note bio-bibliographique

Buata B. Malela, comparatiste et historien des intellectuels de la diaspora afro-antillaise, s'intéresse aux lettres francophones d'Afrique, des Caraïbes et d'Europe, à la théorie de la littérature (sociologie de la littérature, études postcoloniales, relation entre philosophie et littérature) et aux relations entre art musical, médias et littérature. B. Malela est l'auteur de trois monographies consacrées aux *Écrivains afro-antillais à Paris (1920—1960). Stratégies et postures identitaires* (Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2008) ; à *Aimé Césaire. Le fil et la trame : critique et figurations de la colonialité du pouvoir* (Paris, Anibwe, 2009) ; à *Michael Jackson. Le visage, la musique et la danse. Anamnèse d'une trajectoire afro-américaine* (à paraître).

HANNA MROZEK-GRANIECZNY

University of Silesia

Deconstructing Colonial Misconceptions Potlatch Ceremonies of Kwakwaka'wakws First Nations in Life Writing and Fictional Discourses

ABSTRACT: For centuries, Western culture (mis)represented and appropriated the First Nations. Aboriginal peoples were regarded either as primitive, animal-like savages, or they were romanticised and eroticised in order to justify the Canadian policy of civilisation and assimilation of the natives into the monolithic “Britain of the North.” Even though since the time of the signing of the Multiculturalism Act, the concept of Canadian identity has been undergoing major changes embracing racial and cultural minorities, native people still have to fight for recognition and their rightful place in the Canadian discourses. The problem of misrepresentation of indigenous cultures has not been eradicated. This article focuses on the analysis of the potlatch ceremonies of the Kwakwaka'wakws. Using the postcolonial perspective and methodology, it explores both the past and the contemporary culture of potlatches. It also examines the colonial misconceptions of potlatch ceremonies and the current revival of the Kwakiutl potlatching. This postcolonial analysis shows the subversion of the colonial “truths” and looks at the revival of Kwakiutl culture as the aboriginal way of re-reading and re-writing of Canadian history, deconstructing conservative national mythologies and fighting for recognition by the Canadian discourse. The following analysis also reveals changing attitudes toward Kwakwaka'wakws' potlatches and the evolution of opinions regarding this ceremony. The discussion is based mainly on selected published official government documents, books, life writing and information obtained from a personal interview gathered by the author during her research trip to British Columbia in March 2010 (Student Mobility grant obtained by the Canadian Studies Centre, University of Silesia).

KEY WORDS: the potlatch, Kwakwaka'wakws, Kwakiutls, First Nations.

The Canadian Northwest Coast is inhabited by various aboriginal peoples. Among them are the Tsimshian, the Tlingit, the Haida, the Nootka, the Bella Coola and the Kwakiutl, more properly termed Kwakwaka'wakws. All these aboriginal peoples hold potlatches; however, the ceremony is not uniform on the

entire Northwest Coast of Canada. Some scholars assume that variations in potlatches in this part of Canada are the result of differences in the social structure, including rank, succession and marriage pattern (ROSMAN, A., RUBEL, P., 1971: 128). However, all potlatches employ complex symbolism and include their own variations of singing, dancing, distribution of goods and hosting a feast. Each society also names potlatch ceremonies differently; for instance, the Tlingit calls it *Xu'ix* while Kwakiutl *P!Esa*. For means of communication with the white people, the Natives adopted the Chinook *patshatl* (BECK, M., 1993: 6). This essay will be entirely devoted to the analysis of Kwakiutl potlatching. The ceremony, which was subjected to examination by various anthropologists, was misunderstood by many white people and, therefore, misrepresented in the colonial times.

In this paper I analyse the colonial misconceptions of potlatches and contrast them with the Native understanding of this event. Thus, both the colonial and postcolonial perspectives are referred to in the first part of this article. The examination of the legacy of the colonial era is crucial to understand the emergence of the false image of potlatching, which was present in Canadian colonial discourse and had little in common with the ceremonies held by Kwakwaka'wakw. The postcolonial analysis which follows, based on two instances of life writing, shows the contemporary aboriginal ways of re-reading and re-writing of the history of Canadian-Native relations.

Before proceeding to the body of the essay, the meaning of potlatch should be explained. Potlatching means giving, and this practice was at one point present on the entire Canadian Northwest Coast. Understanding of the potlatch is commonly limited to a ceremony or a form of celebration which is held on specific occasions and commemorates some unique events in the life of a person and a community. The central place is given to the distribution of gifts to guests, as payment for witnessing the occasion (WHEELER, D., 1975). However, the potlatch has always been far more than just a ceremony, as it has also been a means of governance. Before the white men introduced and imposed their laws on the First Nations, aboriginals governed themselves through the system of potlatching. Moreover, people have been potlatching for centuries to say who they are, who their ancestors were, and where they come from, as well as to show their respect for all living things in the world, and their relationship to the land. Additionally, potlatch was also a very powerful event during which the spirit world was reflected in the forms of clan crests (MILLER, B., 2010). E. Richard Atleo, the Hereditary Chief of Ahousaht, while referring to the distribution of gifts, defined potlatch as a life-giving concept of generosity. Generosity, he says, equals life, while not giving is synonymous with death. Moreover, he claims that the ceremony is all about balance, because when you give something you know that in the future you will also receive a gift (ATLEO, E., 2009).

The False Image of the Potlatch Colonial Perspective

The lack of understanding of the potlatch led to the creation of the false image of the ceremony, which forced the Canadian officials to ban it in 1885. However, the outlawed event had nothing in common with the actual ceremonies held by the Native people. This thesis is proved by reading of the official government documents, letters and petitions, which brought a distorted version of the potlatch to the understanding of the Canadian society. Between 1870s and 1930s, various ludicrous accusations against the ceremony appeared. First and foremost, agents and missionaries became obsessed with the potlatch and recognised it as a barrier to civilisation and assimilation of the Natives into the white, Christian Canadian society (mainly due to the fact that the Natives were distributing wealth, instead of accumulating it). The act of giving away property was hard to understand for many settlers who recognised accumulation to be desirable, whereas for people of the potlatch, money had a different meaning (BRACKEN, CH., 1997: 1, 12, 38); namely, they believed in the validity of accumulation only when giving away of wealth was intended (WHEELER, D., 1975). Moreover, white people claimed that potlatching was a wastage of time, which instead could be devoted to work (BRACKEN, CH., 1997: 131). As Gloria Cranmer Webster¹ states, “[i]n the old days, the summer was for work, fishing, gathering berries and other food stuffs, the winter season was devoted to feasting and ceremony. At that time, potlatches often lasted for weeks, with guests travelling great distances to live at the hosts’ village” (WHEELER, D., 1975). Moreover, according to a number of officials, the potlatch was a waste of women who apparently prostituted themselves in order to get money for potlatches (BRACKEN, CH., 1997: 132). There were also others, like Mrs. S. Cook, who in a letter to Duncan C. Scott enumerated three more reasons why the potlatch must be prohibited by the government:

[...] 1st. The Kwagult people as whole will never own Allegiance to the Government or King as long as they are allowed to practice their Allegiance to the Potlatch system, for to them this excludes every other Government, No Potlatchers volunteered to serve overseas.

2nd. It is because of this system that they will not marry according to the laws of Canada. Their system allows them to contract for a wife, and it being made so easy for them to cast one wife away and take another man’s wife, according to the laws of Potlatch. Out of all this agency there are only five couples who have married Legally by Church Laws, and these have left the Potlatch.

¹ The member of the influential Cranmer family from Namgis First Nation of the Kwakwaka’wakw. She is an anthropologist, linguist, filmmaker and author. She has received an honorary Doctor of Laws degree from the University of British Columbia.

3rd. There is no liberty, in the Potlatch, No Choice whatever. They are all bound and have to practice all the different features of this system or they will lose their caste. Those who have left the Potlatch are looked upon as not Indians or have no standing or voice in any matters affecting their tribe or band. They are practically Outcasts.

SEWID-SMITH, D., 1979: 20—21

Canadian-Native Relations

Outlawing the potlatch in 1885 is a symbol of the colonial treatment of the First Nations in British Columbia, and the onset of the steady, conscious process of eradication of aboriginal culture. The 18th century marked the beginning of the contact of aboriginal peoples with “white invaders.” At first, the coastal First Nations cooperated with Europeans, as potlatches were considered to be beneficial for both parties. White traders sold goods to the Natives, making it easier for aboriginals to gather goods to distribute during the ceremonies. However, colonists saw the Native people as primitive creatures, detached from history, who had no claim to the land they inhabited. Moreover, they were regarded as a source of cheap labour. With this conviction in mind, Alert Bay was founded, with an aim to establish a fish saltery. Finally, the strong opposition against the potlatch resulted in passing the Indian Act that outlawed the ceremony in 1885. Due to the ambiguity of the law, a new version was passed in 1895. William Halliday, appointed in 1906 as the Kwagiutl agent in Alert Bay, was the first Indian Agent who enforced the new Indian Act. The year 1921 was the culmination of the Canadian Government’s crusade against the potlatch; at the same time, however, Dan Cranmer held his great potlatch on Village Island. In 1922, many participants of this ceremony were arrested and the precious potlatch paraphernalia were either taken away and distributed among various museums in Canada, or sold to private collectors abroad. However, the ban on the potlatch did not eradicate the practice: through the times of its ban the Natives cherished the ceremony underground and preserved it till the lift of the ban in 1951. Then the fight for the return of the artefacts began, which succeeded in a completion of two museums: the Kwagiuth Museum at Cape Mudge and U’mista Cultural Centre at Alert Bay (WHEELER, D., 1975).

Life Writing and Fictional Discourse on the Potlatch

Opinions on potlatches and the Kwakiutls were not uniform in the entire Canadian society. Having discussed selected, very strong accusations against the potlatch that appeared in official government documents, I will now proceed to the analysis of the different approach of white people towards Kwakiutls and their ceremonial life. I will examine two literary accounts of visits to remote Kwakiutl villages. The first of them, Hughina Harold's *Totem Poles and Tea*, is autobiographical, and the second, Margaret Craven's *I Heard the Owl Call my Name*, is fictional. The former takes place in the 1930s and is a description of two years spent by Hughina Bowden, later Harold, at Mamalilikulla on Village Island, where she was employed as a teacher and a nurse at the Christian mission. The latter, is the story of the vicar, Mark Brian, who inhabited Kingcome, the Tsawataineuk people's village. It is presumably set in the 1960s, although the time is not explicitly stated. These two books are going to be analysed with reference to the change of the attitudes towards the Natives and opinions about native ceremonies, with the special focus on the potlatch.

Change in the Attitudes Towards Natives

A considerable change in attitude towards Kwakwaka'wakws can be traced in *Totem Poles and Tea* (HAROLD, H., 2006). At the very beginning, when Hughina comes to Alert Bay in 1935, her views about the Natives inhabiting the area are typical of many Europeans. Moreover, she possesses a very limited knowledge of the place and the people, which is exemplified by the high-heels that she wears on the day of her arrival (and can barely walk on the muddy road). In addition, when she sees the Village Island for the first time, she says, "[s]o, here I was stranded on the remote island — all because a small band of Kwakwaka'wakw families chose to winter here, and my government was intent on educating them" (HAROLD, H., 2006: 17). Nevertheless, later her attitude changes, as she gets to know the people and their culture. She recollects:

[W]hen I first came to Village Island, unprepared and knowing nothing of the natives and their ways, I had a superior attitude. I thought them dull, unresponsive and unemotional ... it was difficult to get to know or to understand them. But as the months crept by, I learned something of their culture and a few words of their language. I learned to appreciate them as individuals possessing the strengths, dreams and sorrows common to all of us.

HAROLD, H., 2006: 74

The same change of attitude applies to her opinion about Native pupils. When she is recollecting her first day at school, she thinks the children “dull and unresponsive” (HAROLD, H., 2006: 31); however, later she realises that it is the government’s curriculum which is to blame for such a state of affairs, because it is inadequate for the children’s life, culture and environment. She even tries to change it:

[W]hen I realised how completely their lives differed from the ones depicted in the reader, I tried to improvise. We would go for walks along the beaches when the tide was out, and they would teach me things I didn’t know about shells and seaweed. They showed me dulse, which was edible. Sometimes we’d ramble in the woods gathering fungi from old stumps.

HAROLD, H., 2006: 71

In contrast, Mark Brian’s opinion regarding the Natives does not change much. From the very beginning he talks about them with respect. The only thing that changes is that, at the end, he has greater admiration for their culture. In a letter to Bishop, he states, “I have learned little of the Indians as yet. I know only what they are not. They are none of the things one has been led to believe. They are not simple, or emotional, they are not primitive” (CRAVEN, M., 2005: 46). Moreover, he is aware of being an intruder, almost a trespasser in the Natives’ land. Therefore, he wants to win their confidence and, at the end, he even manages to become their friend. While describing the Natives Mark says: “[...] Indians belonged here as the birds and fish belonged, that they were as much a part of the land as the mountains themselves. He was a guest in their house, and he knew, also, that this might never change [...]” (CRAVEN, M., 2005: 27—28).

Opinions About Native Traditions

Hughina respects aboriginal traditions and does not regard them as inferior to those of the Europeans. Moreover, she is aware of the fact that the native culture is disappearing and is being replaced with the European one, yet she does not pay much attention to it. Nonetheless, there is one exception, namely, totem poles. Because she is fascinated by them, she frequently points out that they are abandoned:

[T]otem poles, ancient and lonely, told their timeless stories, but no one was there to listen. They kept their silent vigil, and the reason for their being seemed long forgotten. They appeared forlorn, standing here and there along

the path, almost like intruders. But the true intruders were the houses, elbowing these monuments of the old culture aside to make room for the new.

HAROLD H., 2006: 23

It is obvious to her that the Native culture is a vanished one, which can only evoke feelings of sentiment and nostalgia.

In contrast to Harold, Margaret Craven is more preoccupied with the idea of aboriginal culture as dying. The main character, Mark, is tormented by the concept of death, the traces of which he sees all around him. It is exemplified by the overwhelming presence of alcoholism and decay that replaces the aboriginal way of life, along with old customs and traditions. The younger generation does not want to stay in the village and live as their ancestors used to live. For instance, Gordon is one of the young ones who is not interested in the past and in the traditional Indian lifestyle, because he looks up to the white men and wants to be like them. The tension between generations is visible when children come back home from the church residential school at Alert Bay. The old Peter explains:

It is always so when the young come back from the school. My people are proud of them, and resent them. They come from a far country. They speak English all the time and forget the words of Kwákwala. They are ashamed to clip their food in the oil of the óolachon which we call gleena. They say to their parents, 'Don't do it that way. The white man does it this way.' They do not remember the myths, and the meaning of the totems. They want to choose their own wives and husbands. [...] Here in the village my people are at home as the fish in the sea, as the eagle in the sky. When the young leave, the world takes them, and damages them. They no longer listen when the elders speak. They go, and soon the village will go also [...] the totems will fall, and the green will cover them. And when I think of it, I am glad I will not be here to see.

CrAVEN, M., 2005: 5

Moreover, the vicar is interested in the Native culture. For instance, he asks how to pronounce different words in Kwakwala and tries to use them. In addition, he bombards Jim, his native guide and later also his friend, with questions regarding various aspects of aboriginal way of life, nature, dancing, and singing. Moreover, in contrast with Hughina, he arrives at Kingcome with some previous knowledge of the Native culture.

The Potlatch

Hughina is not against the ceremony, but she also does not explicitly criticise the government for enacting the anti-potlatch law. Harold also provides

the readers with “home difference of opinion” regarding the potlatch between Mrs. O’Brien and Mrs. Dibben. The former claims that the potlatch is a harmless party, so she takes Hughina to the ceremony and explains it to her. The latter is sceptical, claiming: “You are aware the potlatch has been outlawed. It is a *heathen* ceremony. If you attend, it will appear you are condoning such conduct. What kind of an example is that to set for the Indians?” (HAROLD, H., 2006: 62). Nevertheless, Hughina and Mrs. O’Brien do not enter the community house but stay outside, as if trying to retain the boundary between them and the Natives. Moreover, Mrs. Bowden acts as an observer interested in the ceremony and is excited by its ethnicity. While describing the potlatch, Hughina does not disapprove of it, even when the *hamat’sa* dancer appears. In addition, potlatches are exotic for her, and appear to be noble gatherings, exciting, colourful, intriguing, full of dancing, singing, speeches and happy children playing all around. She is bewildered by the fantastic, almost supernatural atmosphere. She is in awe of the blankets that she sees on potlatch which “[...] they had shown up so beautifully in the glow of the firelight, with the buttons sparkling and flashing in all the rainbow hues” (HAROLD, H., 2006: 187). This ceremony makes a great impression on her, which is why later she is eager to see photographs depicting potlatches held in Alert Bay some years before. Moreover, contrary to most Europeans, she asks one of the Natives about potlatching. Additionally, she characterises the potlatch and its history in positive terms, concluding that after seeing the ceremony she was “[...] still under the spell of the wildly beating drums” (HAROLD, H., 2006: 67), that she would never forget.

Reverend Brian also participates in potlatches. His attitude toward the ceremony is similar to Hughina’s; neither before nor after participating in it does he express his discontentment with the potlatch. Moreover, Brian does not act as an omniscient white clergyman who condemns the ceremony and the people who take part in it. Rather, he is an observer, eager to know more about something that he sees for the first time. It is clear that the clergyman possesses some previous knowledge regarding the ceremony, but, contrary to many white officials he wants to consult it with the Natives’ understanding of the potlatch. He watches the ceremony in awe and asks Jim various questions. He finds out that the Native people have a very rich spiritual culture and that dances, songs and various rituals convey a special meaning. Furthermore, Jim tells him about the potlatches of the past, stating that the ones held nowadays are different: “[...] when the government forbade the great dance-potlatches, it gave us nothing to take their place, and changed the deepest purpose of our being. Once they were like the coronations of kings, or inauguration of a president. They were the great rituals of my people, solemn and important. Now the meaning is gone” (CRAVEN, M., 2005: 60). However, Craven also provides readers with a different understanding of the potlatch when he conjures up a figure of the colonial oppressor. For example, one of the RCMP officers claims that the potlatch is responsible for

prodigality of Indians who, according to him, do not care about their possessions. He asserts: "With the Indians it is easy come, easy go. This goes back to the days of the great potlatches. They do not budget what they have, and even when times are excellent, they get into debt" (CRAVEN, M., 2005: 66).

Although both books do not explicitly criticise Kwakiutls, they also do not provide the readers with truthful representations of the Kwakwaka'wakw people and their culture. The images of the Natives are romanticised and trapped in nostalgic and sentimentalised narration of the past. Kwakiutls are depicted as spiritual human beings, closely connected with nature. Thus, their culture is represented as distant and exotic. Moreover, they are regarded as the vanishing race, detached from the contemporary reality and living on the verge of the civilised world.

The Contemporary Native Perspective A Postcolonial Reading

Life Writing Discourse

The last part of this essay will be devoted to presenting the native understanding of the potlatch. It will be analysed on the basis of two examples of the life writing discourse: Harry Assu's *Assu of Cape Mudge: Recollections of a Coastal Indian Chief* and Agnes Alfred's *Paddling to Where I Stand, Qwiqwas-utinuxw Noblewoman*. Both texts are not simply autobiographies but complex works — partly family histories, socio-cultural descriptions of the tribe's life over centuries, and partly mythologies, because the narration is interlarded with various mythological references (BUENTE, G., 1990: 81). *Paddling to Where I Stand* also provides some historical, ethnographic and anthropological facts, which, according to Bruce Miller, proves that it is more than an account of Agnes Alfred's voice. Moreover, the structure of the book reveals some references to the academic background, which could not have been provided by Agnes who was a non-literate woman (MILLER, B., 2005: 149). The two books are going to be analysed with reference to two categories, namely, articulation of the status within the community, and the way of referring to the potlatch ceremonies.

Agnes Alfred was an elder noblewoman who was a guide and a teacher of the traditional ways of her people to the young generation of Kwakiutls. She is regarded as the author of the book; however, Bruce Miller does not entirely agree with this claim. He argues that the book is the joint work of three women: Agnes Alfred, her granddaughter, Daisy Sewid Smith, and the French-born scholar, Martin J. Reid. In Carolyn Redl's opinion, however, Agnes Alfred should be

treated as the only legitimate author, and these two women regarded just as interpreters and guides who help to present the Kwakwaka'wakws' world view to the readers. Redl claims that Alfred unveils various elements of the Native culture, with the aim of educating both the white people and future generations of Kwakiutls. The book is, in fact, a dialogue of two women, grandmother and her granddaughter, who, in an informal way, discuss the culture of their people. Moreover, *Paddling to Where I Stand* is an attempt to create what Thomas King calls "interfusional" literature (PINKERTON, L., 2010), as it tries to blend oral and written narratives. Alfred's book retains many features of native oral literature, some of which are fragmented narration, repetitions, code-switching, word play, blend of mythic elements with realism, representation of communal wisdom and world concepts. *Paddling to Where I Stand*, goes beyond the European understanding of autobiography; it is a Native appropriation of this genre, which is inscribed in the Kwakwaka'wakws' worldview.

Status Claims

Both books follow the prevalent tradition on the Northwest Coast of making an account of the lives of high-status people of the native communities (MILLER, B., 2010). They are both status claims of the author's families, which, according to Miller, result from the battle for control of the representation of native peoples' history. According to noble people, only they, as high-status individuals, have the right to talk on behalf of their communities. In order to demonstrate the validity of this claim, let me discuss some examples. For instance, Agnes Alfred skilfully utilises modern media to stress her family's noble position in the community, which she does by means of various stories in which she belittles members of non high status families. That is demonstrated by her father's story of breaking of the copper, where she refers to her father's prominent position in potlatches, and the rivalry that occurred between him and another man who was challenging his position in p̄sa. Her father broke his copper and, in this way, destroyed his opponent, casting copper pieces into the sea. Broken copper pieces symbolised his prestige, and served as a proof that the destruction was correct. She deprecates Owaḥalagəlis family when she refers to the disgraceful act of retrieving her father's broken pieces of copper from the sea, and later using them at p̄sa (MILLER, B., 2005: 149—150). Moreover, she explicitly stresses her ancestry. She knows where she comes from and is proud of her roots. She is meticulous in describing her family history, referring to the importance of names that her father possessed, including his potlatch name, and providing the readers with their origins. Worth mentioning is the surname Sewid, which means "people are paddling towards your village by sea [...]. It also implies that the bearer of that name is always giving potlatches to those who are coming to visit him" (ALFRED, A., 2004: 80).

The same device is employed by Harry Assu who wants to differentiate his family from the rest of the society. He achieves this aim by describing his ancestors' deeds, especially those of his father who was the youngest chief of the village of Cape Mudge. The information is repeated several times, not only by the author but also by a white official, magistrate Pidcock, who says, "Your father was the youngest chief on this coast ever to be elected to that position. I remember that he was twenty-four years old at the time because we are the same age, and I was twenty-four at the time he was elected" (ASSU, H., 1989: 57). What is more, Assu constantly refers to his father's authority in his family and in the community. He is proud of his family history, describing in detail who his predecessors were and where they came from, acknowledging at the same time the strength of past generations. Moreover, *ḥ̄sas* are used to reinforce the greatness of his family. He refers to his father's big potlatch of 1911, stressing the uniqueness of his ancestors on the basis of the prerogatives that his father possessed. Even the gifts distributed at that potlatch were remarkable: seventeen canoes, which were regarded as the most cherished and valuable gifts, handed only to the most important guests, were distributed (ASSU, H., 1989: 39—57).

Attitude Toward the Potlatch

My analysis of *Paddling to Where I Stand* reveals that Agnes Alfred concentrates mostly on potlatches held during the time of the potlatch prohibition. It is not surprising, as most of the potlatches she attended were held during restrictive anti-potlatch legislation. She often comments on the prohibition, referring to the importance of the underground ceremonies in maintaining the cultural heritage of the community. However, in brief comments, she examines differences between contemporary and historical potlatches. The fact that she throws new light on the complexities of Kwakwaka'wakw *ḥ̄sas* is extremely important. First of all, Alfred claims that the term "potlatch" obscures the Kwakiutl understanding of the ceremony, as potlatches are diverse native ceremonies. Therefore, in her narration, she rarely uses the term, and prefers using different Kwakwala words to describe the variety of gift giving events. In this way, it is revealed that the potlatch can be called: *ḥ̄sa*, *maxwa*, *ḡagwa*, *k'wilas*, *q̄alta* (breaking the copper), *saligēy* (memorial potlatch), *maxwa* (big potlatch) and others. Many of the essential characteristics of her understanding of the potlatch are summed up in the following passage:

ḥ̄sa refers to an inter-tribal distribution of property with the expectation of having one's gifts returned with interest. *Maxwa* (literally, "doing a great thing") also connects large-scale, inter-tribal ceremonies. *ḡagwa* connotes an

event during which property is distributed without any expectation of having it returned (e.g., naming ceremonies, memorial events, and so on.) K'wilas is a feast during which property is distributed.

ALFRED, A., 2004: 123

Harry Assu also comments extensively on the potlatch ceremonies. Assu's attitude towards potlatching confirms Bruce Miller's opinion that contemporary potlatches are symbols of recovery after colonial times (MILLER, B., 2010). Assu, in his detailed description of the ceremony, refers to the potlatch as an institution that enables Kwakwaka'wakws to maintain uniqueness of cultural performance and distinctiveness of identity. Moreover, continuity of the potlatch tradition is a sign that Kwakwaka'wakws' culture is vibrant, stable and the Kwakiutl have not vanished, although missionaries and Indian agents predicted their end. Assu often refers to the confiscation of the potlatch regalia after Dan Cranmer's great potlatch, and illustrates the event with an aboriginal response: "Our old people who watched the barge pull out from shore with all their masks on it said: "There is nothing left now. We might as well go home." When we say "go home," it means "to die" (ASSU, H., 1989: 104). Fortunately, they did not die, but continued potlatching, and Assu describes the communal sense of exhilaration when the regalia were returned in 1979. What is more, as the Cape Mudge chief, he ponders the value of the Kwagiulth Museum for all the people in the community, especially for the young generation.

Contrary to Agnes Alfred, Assu, in his references to potlatches, specifically his wife's memorial potlatch, pays attention to the oratorical skills of various speakers. Persuasive oratory, as Bruce Miller explains, is a very important factor of every p̄s̄a because speeches rearticulate the values of the society. This is possible because children of high families learn oratory from early days in order to be able to speak in public. Miller is fascinated by the Native peoples' powerful oratorical skills. He says,

[T]hey shift between humour, seriousness, mythological content, they always tell you who they are genealogically, so you know their importance, and you know the sources of the stories they are going to tell, and they shift tone very effectively [...] So the potlatch is a device of socialization, everybody [...] talk about who their ancestors were, what they did, how life should be lived, and they talk in dramatic and forceful and interesting terms and also it is colourful and entertaining [...].

MILLER, B., 2010

The Native people's perspective on the role of a speaker is best illustrated by the words of one of the chiefs: "The speaker gives context to the intent and purpose of each potlatch. His duty is to talk about the genesis of the host clan, their box of treasures, and the chief who is standing up. The speaker makes

the connections between the underpinnings of power, greatness, belonging, and commitment” (JOSEPH, R., 2009).

Above all, Harry Assu recognises the importance of dances, masks and other regalia associated with the potlatch ceremonies. He claims that they represent family rights and reinforce Kwakwaka'wakws' identity. As *řosa* regalia depict animals and spirits, he also elaborates on the close connection between animal, human and spiritual worlds, which meet during every potlatch. It is not surprising, because according to Miller:

[Potlatch] is the myth period reborn. The underlying concept is this, at one time animals and people were here on the earth together, and they could talk, and the animals had the power of changing shape, the shape shifters, they are species and they are also the spiritual beings, and the world was dangerous for people, and it was changed, and now this myth period is reentered into in ceremonial ritual dance, just as in Catholicism when you lead the body of Christ, you are taken back to that moment [...] When they dance those dances they are those dances, those spirit beings, they become that, so that's why you can't play with that, so that's why you put the masks away, that's why there are powerful and dangerous and must be treated properly [...].

MILLER, B., 2010

Conclusion

To conclude, it is clear that the potlatch prohibited in 1985 was a white European version of the ceremony, which had nothing in common with the real potlatches held by Native peoples. On the basis of the documents, letters and petitions one can observe how the colonial discourse on potlatch was constructed and what techniques it used to oppress First Nations. Furthermore, application of the colonial ideological concepts regarding potlatch and the Kwakiutls is also present in literary colonial discourses. Kwakwaka'wakws are framed there in such concepts as savagism, romanticism, timelessness and cannibalisation. However, opinions about the people and their ceremonies presented in those discourses are mild in comparison with government documents. Nevertheless, the notion of misrepresentation and appropriation of First Nations still applies to both government and literary discourses. Furthermore, examples of the post-colonial native life writing discourse show that Kwakwaka'wakws effectively use English, the previous main tool of colonial oppression, to share their ideas, to present their identity, to fight against stereotypes, simultaneously developing their variation of English, which applies mainly to Agnes Alfred. For centuries, Western values, traditions and ways of thinking, excluded and marginalised non-

Western cultures, including native peoples. Now it is time to speak back, and Kwakwaka'wakws are doing this job, with the suffering of their forefathers in mind.

Bibliography

- ATLEO, Richard E.: "Days of Canadian Culture. Indigenous Views on Global Issues: Hishukish-Tsawalk (All is One)". Lecture given at the University of Silesia, Sosnowiec (29 April 2009).
- ALFRED, Agnes, 2004: *Paddling to Where I Stand: Agnes Alfred, Qwiqwasutinuxw Noblewoman*. Ed. Martine J. REID. Trans. Daisy SEWID-SMITH. Vancouver, Toronto: UBC Press.
- ASSU, Harry, 1989: *Assu of Cape Mudge: Recollections of a Coastal Indian Chief*. Ed. Joy INGLIS. Vancouver: University of British Columbia Press.
- BECK, Mary Giraudo, 1993: *POTLATCH: Native Ceremony and Myth on the Northwest Coast*. Anchorage, Seattle, Portland: Alaska Northwest Books.
- BRACKEN, Christopher, 1997: *The Potlatch Papers: A Colonial Case History*. Chicago: University of Chicago Press.
- BUENTE, Gail: "Assu of Cape Mudge." *Canadian Geographic* 1990, 110.3: 81.
- CRAVEN, Margaret, 2005: *I Heard the Owl Call my Name*. Markham: Fitzhenry & Whiteside.
- HAROLD, Hughina, 1996: *The Totem Poles and Tea*. British Columbia: Heritage House Publishing.
- JOSEPH, Robert, 2009: "Kwakwaka'wakw." UBC Museum of Anthropology. 6393 Northwest Marine Drive, Vancouver, BC V6T 1Z2, Canada. 26 March 2010.
- MILLER, Bruce, 6 March 2010: Personal interview.
- MILLER, Bruce, "Paddling to where I stand: Agnes Alfred, Qwiqwasutinuxw Noblewoman." *American Indian Culture and Research Journal* 2005: 149—151.
- PINKERTON, Lindsay: "The Imperial Archive: Key Concepts In Postcolonial Studies: Aboriginal/Indigenous Peoples." Available HTTP: <<http://www.qub.ac.uk/schools/SchoolofEnglish/imperial/key-concepts/aboriginal-indigenous-peoples.htm>> (accessed 4 May 2010).
- REDL, Carolyn: "Paddling to Where I Stand. Agnes Alfred, Qwiqwasutinuxw Noblewoman." *Canadian Ethnic Studies* 2005, vol. 37, no 2: 118—119. Retrieved from: *Academic Search Premier*, EBSCO host (accessed 13 March 2010).
- ROSMAN, Abraham, Paula G. RUBEL, 1971: *Feasting with Mine Enemy: Rank and Exchange Among Northwest Coast Societies*. Illinois: Waveland Press.
- SEWID-SMITH, Daisy, 1979: *Prosecution or Persecution*. British Columbia: Nu-Yum Baleess Society.
- WHEELER, Dennis (dir.), 1975: *Potlatch — A Strict Law Bids Us Dance*. Moving Images Distribution. (DVD).

Bio-bibliographical note

Hanna Mrozek-Graniczny (M.A.) has graduated from the University of Silesia. She wrote her M.A. thesis on the colonial and postcolonial representations of the potlatch ceremonies of Kwakwaka'wakw First Nations. Thanks to the Government of Canada Student Mobility Support Program Grant, obtained by the Canadian Studies Centre at the University of Silesia, she went on a Research Trip to Vancouver Island University and Alert Bay in March 2010, to further her research into First Nations studies. She is particularly interested in Canadian indigenous cultures and gender studies.

WIESŁAWA KŁOSEK

Università della Slesia

Dinamiche identitarie nel contesto coloniale ne *L'abbandono. Una storia eritrea* di Erminia Dell'Oro

ABSTRACT: The main goal of the present analysis is to show the formation of four characters' identity in the colonial times. The analyzed novel is set in an Italian colony called Eritrea. There are four main characters: Carlo from Italy, Sellas from Eritrea, and their children Marianna and Gianfranco. They are all interpreted with reference to the three concepts related to the notion of belonging, namely, "I," "we," and "others." The changes which take place in their personal and social identities are examined, as the characters form bonds with one another and with the society. They are examined as representing the following identity models: "individual identity," "social identity," "balanced identity" and "lack of identity." These forms of identity, however, are never definitive because the shaping of identity is always a dynamic process, and thus every social or cultural context may require that identities be reformulated. The novel may be interpreted not only as the memoirs of the colonial times, but also as a tribute paid to the colonists, the colonised, and specifically to the Métis people who had to take up the challenge of redefining themselves. The author also encourages the reader to reflect on today's nomadic, multiethnic, postmodern societies.

KEY WORDS: Italian postcolonialism, identity dilemmas, Italian literature of migration, Erminia Dell'Oro.

Introduzione

L'avventura coloniale italiana iniziò nel 1869, pochi anni dopo l'unificazione dello Stato Italiano e prima ancora che Roma ne facesse parte, quando la Compagnia di Navigazione Rubattino, appoggiata dal governo, acquistò la Baia di Assab — primo nucleo della futura Colonia Eritrea. La fine definitiva dei

possedimenti coloniali giunse nel 1960 quando finì l'amministrazione fiduciaria della Somalia Italiana. Generalmente si potrebbero distinguere due periodi significativi nella costruzione dell'impero coloniale italiano, segnati dai vari motivi politico-sociali che spingevano i governi italiani verso la politica del dominio e dell'assoggettamento. All'inizio l'ideologia colonialista doveva portare alla affermazione dello Stato unitario, rafforzando negli Italiani la convinzione di essere una nazione forte, non inferiore alle altre potenze imperiali europee. Si proclamava la missione civilizzatrice da compiere su territori selvaggi. Invece, dopo la penetrazione delle idee fasciste nella realtà italiana, la colonizzazione è diventata, prima di tutto, la missione distruttiva delle razze inferiori.

In Italia, come affermano alcuni studiosi, si è avuto a lungo a che fare con la cancellazione della memoria del colonialismo. Cristina LOMBARDI-DIOP parla di una "amnesia storica dell'esperienza coloniale che ancora oggi caratterizza la nostra [italiana] attuale condizione post-coloniale" (2010: 43) e di "un sintomo dell'incapacità dell'Italia odierna, di affrontare il passato coloniale e riportarlo alla coscienza nella sua complessità [...] sintomo di questo rapporto irrisolto con un passato rimosso [...] le cui tracce ossessionano ancora l'immaginario individuale e collettivo [...]" (2010: 44). Roberto DEROBERTIS constata come: "[...] nel discorso contemporaneo [...] si eviti sistematicamente il ricorso alla storia coloniale (ancora così recente) per spiegare la relazione di attrazione morbosa e insieme di rifiuto xenofobico nei confronti dei e delle migranti che attraversano il presente italiano [...]" (2010: 15). Vari sono i motivi che se ne possono dedurre:

- la convinzione del ruolo marginale dell'Italia nell'agire coloniale rispetto alle altre potenze europee il che, a sua volta, ha condotto all'opinione secondo cui la presenza sulla scena coloniale rimaneva insignificante per la storia dello Stato e della Nazione;
- i tentativi di colonizzazione spesso non hanno portato agli effetti desiderati; i profitti economici erano scarsi; l'esercito italiano si scontrava con le rivolte degli autoctoni, perdendo soldati e armi;
- le sconfitte (soprattutto quelle di Dogali nel 1887 e di Adua nel 1896), smascherando la debolezza delle forze armate italiane e dei comandanti, provocarono crisi politiche, frustrazioni e proteste, alimentando due sentimenti principali: quello della vergogna e quello del desiderio di vendetta e di rivincita (GIEROWSKI, J.A., 1999: 463—467, 525—544).

Eppure, le mire espansionistiche italiane in Libia, Etiopia, Eritrea, Somalia, Albania, non potevano sottoporsi al processo di rimozione continua, perché il colonialismo, così come lo definisce Miguel Mellino, riferendosi al pensiero di Aimé Césaire, era "condizione disumanizzante di per sé, una *cosificazione* i cui risultati immediati erano, da una parte, l'oggettivazione del soggetto colonizzato e, dall'altra, la degradazione dell'umanità del colonizzatore" (MELLINO, M., 2005: 52—53). Daniele COMBERIATI sostiene: "L'identità italiana [...] si è costituita anche attraverso la sopraffazione e la violenza: tale 'impellenza' coloniale dimostra

che tutta la storia italiana, anche quella interna, è impossibile da leggere senza un'accurata analisi degli effetti del colonialismo [...]” (2010: 106).

Limitandoci ad un'accezione generale del termine ambivalente di *postcoloniale*, definito da Ian Adam e Helen Tiffin come “un insieme di pratiche discorsive (anche) di *resistenza* al colonialismo, alle ideologie colonialiste e alle loro forme contemporanee di dominio e di assoggettamento” (MELLINO, M., 2005: 11), occorre rilevare che questo clima di oblio storico in Italia non fu favorevole allo sviluppo degli studi postcoloniali.

Nell'ambito della letteratura coloniale apparvero le pubblicazioni firmate sia da scrittori non professionisti i cui testi erano colmi di stereotipi e luoghi comuni sul mondo africano, sia da scrittori che furono fondamentali nella storia della letteratura italiana: Giovanni Verga, Edmondo De Amicis, Giovanni Pascoli, Filippo Tommaso Marinetti, Massimo Bontempelli, Riccardo Bacchelli. Dagli anni Trenta perfino si spinsero addirittura i letterati a promuovere l'espansione coloniale per mezzo dell'espressione artistica (DEROBERTIS, R., 2010: 18—22).

Pare che la revisione del colonialismo italiano sul piano letterario e attraverso la lente degli studi postcoloniali prenda l'avvio negli anni Novanta del XX secolo e prosegua fino ai giorni nostri con le opere di Erminia Dell'Oro, Shirin Ramzanali Fazel, Gabriella Ghermandi, Geneviève Makaping, Luciana Capretti, Igiaba Scego, Cristina Ali Farah. È facile notare che sono voci femminili, eredi del passato coloniale, il che si riconnette al fatto che gli studi femministi e di genere hanno dato un contributo importantissimo alla svolta degli studi postcoloniali (DEROBERTIS, R., 2010: 24).

La formazione dell'identità personale nell'incontro con l'altro

Uno dei concetti chiave degli studi postcoloniali è quello dell'identità — termine carico di varie connotazioni. I teorici come Edward Said, Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, mettono in rilievo un rapporto intrinseco tra l'imperialismo a cavallo tra il XIX e il XX secolo e l'identità dell'attuale società globale. Secondo Edward Said, la formazione dell'identità moderna occidentale è legata a una particolare percezione degli altri non-europei (MELLINO, M., 2005: 24). Miguel MELLINO, riportando il pensiero di Said, scrive: “[...] nell'ottica di Said, è proprio attraverso la percezione dell'altro in quanto primitivo, arcaico, barbaro, tradizionale, semplice o selvaggio che l'Occidente ha prodotto l'immagine e la riaffermazione di se stesso [...]” (2005: 45). Così, il discorso postcoloniale svolge un ruolo decisivo nella comprensione della formazione identitaria della società contemporanea transnazionale. Per dirla ancora con Miguel MELLINO, “postcoloniale diviene una metafora della condizione postmoderna” (2005: 48—49).

Per spiegare il problema della ricerca dell'identità sul duplice versante individuale e collettivo nel romanzo di Erminia Dell'Oro, che richiama i tempi coloniali, sembra valido attingere al significato psicologico e sociologico del termine in questione.

Uno dei bisogni elementari dell'essere umano è quello di avere un'identità. L'individuo non cresce nel vuoto ma è sempre inserito in un certo contesto sociale. Acquisire l'identità globale significa avere l'immagine coerente di sé che ha trovato anche una collocazione precisa nel contesto sociale di cui si sente parte integrante. Esistono tante teorie che mettono in rilievo l'importanza degli altri nello strutturarsi dell'identità personale, fra cui quelle di William James, George Mead, Erik Erikson, Glynis Breakwell, Alberto Melucci (OLIVERIO FERRARIS, A., 2002: 18—22).

Avendo come obiettivo della presente discussione la presentazione del posizionamento identitario dei protagonisti de *L'abbandono...* nel contesto coloniale, ci sembra opportuno servirci della teoria di Maria Jarymowicz, nella quale si propongono quattro tipologie di identità già strutturate. La studiosa distingue l'identità personale legata alla categoria "Io" e quella sociale, legata con le categorie "Noi", "Altri". L'identità personale viene di solito definita come la percezione consapevole dei tratti che distinguono l'individuo dagli altri e dall'ambiente. Già nel 1890 William James differenziava due tappe nello sviluppo di questa identità:

- quella di un Sé come oggetto di esperienza, il Sé conosciuto (esteriore) ovvero "Io" che si autoidentifica nella sua unicità, avendo un nome, un'età, un sesso e un aspetto fisico particolare;
- quella di un Sé come soggetto di esperienza, il Sé conoscente (interiore) ovvero "Sé" che sviluppa aspirazioni, emozioni e sentimenti nei propri confronti (OLIVERIO FERRARIS, A., 2002: 76—77).

Maria Jarymowicz, analogamente, nel processo del modellarsi dell'identità sociale, vede le sue due espressioni:

- l'identità sociale oggettiva, quando l'Io percepisce i legami con il Noi o gli Altri;
- l'identità sociale soggettiva, quando l'Io avverte il senso di appartenenza alla comunità e l'integrazione con essa (JARYMOWICZ, M., 1994: 11—33).

Poiché la teoria, di cui sopra, è impregnata su una contrapposizione tra Io, Noi e Altri, vale la pena chiarire che la categoria Noi va intesa come:

- Noi di gruppo: comunità più vicina all'individuo con la quale lui entra in contatto diretto cioè la famiglia, la classe a scuola, gli amici;
- Noi categoriale: comunità più estesa coincidente con categorie sociali: associazioni professionali, etniche, religiose; studenti, pensionati, future madri ecc.;
- Noi attributivo: il "noi" viene identificato in base a criteri astratti — sono, per esempio, tutti quelli che prendono cura del proprio sviluppo intellettuale;

che hanno lo stesso scopo o che difendono le proprie convinzioni (JARYMOWICZ, M., 1992: 246—247).

Occorre rilevare che ognuno dà un peso diverso a queste varie aree di appartenenza: per l'uno sarà più importante il proprio sé, per l'altro, invece, l'interesse della comunità.

Dopo queste premesse preliminari ed entrando nel merito della questione si deve constatare che, secondo questa teoria, volendo caratterizzare le identità già strutturate si arriva a quattro possibilità:

- identità personale: l'Io, in quanto individuo, si distingue nettamente da Noi e non sviluppa i legami con gli Altri;
- identità sociale: forte percezione dei legami di appartenenza a Noi o agli Altri a danno dell'identità personale;
- identità equilibrata: altrettanto forte percezione dell'individualità dell'Io quanto della similitudine agli Altri, dunque identità personale e sociale altrettanto bene sviluppate;
- mancanza di identità: debole percezione dell'Io personale e dell'appartenenza agli Altri, dunque le due identità, personale e sociale, altrettanto debolmente sviluppate (GRZESIAK-FELDMAN, M., 2006: 25—26).

L'identità dei personaggi nel romanzo di Erminia Dell'Oro

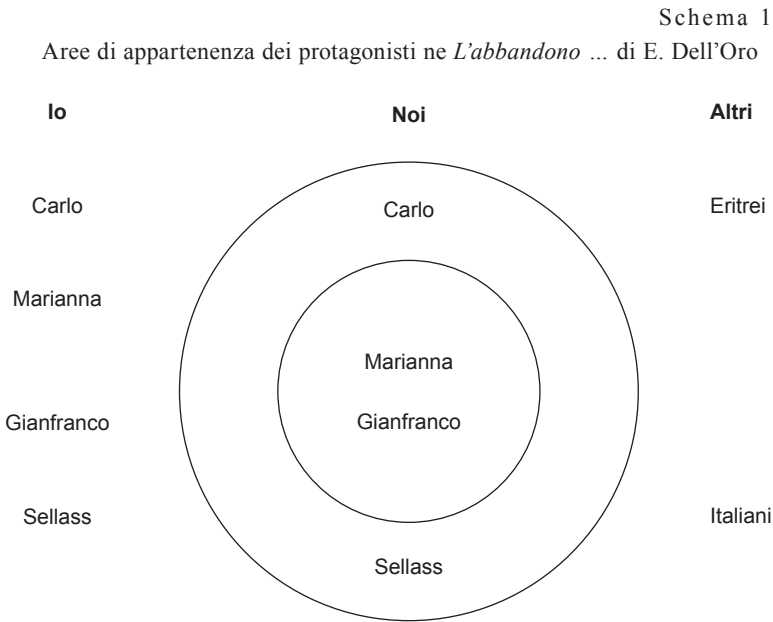
Erminia Dell'Oro è nata ad Asmara in Eritrea dove ha vissuto vent'anni. Successivamente si è trasferita in Italia dove vive ancor oggi a Milano. Autrice di vari articoli, reportage e testi letterari sull'Eritrea, non ha mai rotto i legami con il paese d'origine. Anche la storia narrata ne *L'abbandono. Una storia eritrea* (DELL'ORO, E., 1991)¹ viene ambientata in Eritrea ai tempi dell'espansione imperialistica mussoliniana, si dipana attraverso i tempi della subordinazione di questo paese ai padroni di turno (inglesi, etiopi) per finire nel 1989.

Il romanzo citato, che è la raffigurazione letteraria dei rapporti tra italiani ed eritrei in quei tempi particolari, fa riemergere memorie coloniali. La narrazione molto sintetica della storia d'amore tra Carlo — italiano e Sellass — eritrea funge da incipit della lotta per sopravvivere intrapresa da Sellass e dai suoi bambini quando vengono abbandonati da Carlo. Ma sembra che l'autrice proponga anche una riflessione sulle identità singoli e collettive inserite nel difficile contesto coloniale.

Con le figure di quattro protagonisti: Sellass, Carlo e i loro bambini Marianna e Gianfranco, sparisce l'identità omogenea e monoetnica. L'incontro intimo

¹ Da questa edizione sono tratti tutti i frammenti citati nell'articolo.

tra Carlo e Sellass simboleggia il ravvicinamento di due culture diverse che, nei loro bambini, acquistano la forma di un vero e proprio sincretismo culturale. Si allude appena agli avvenimenti politici, benché essi abbiano un ruolo determinante per l'agire dei protagonisti. Il testo ritrae efficacemente vita quotidiana, costumi e credenze delle due collettività messe a confronto, quella italiana e quella eritrea, e perciò abbiamo a che fare con due identità collettive etniche piuttosto che nazionali. Quindi, basandosi sull'approccio di Maria Jarymowicz, si possono distinguere quattro individui che formano un nucleo familiare all'interno del quale i due bambini sono accomunati dal rapporto di meticcio, e che entrano in contatto con due collettività: la colonizzatrice e la colonizzata, il che dimostra lo schema:



A. "Io" e "Noi" di Carlo e Sellass

Carlo

Carlo discende da una famiglia povera di un paese nei pressi di Pavia. Giunge in Eritrea per lavorare alla costruzione della ferrovia, ma ha già sperimentato un'altra emigrazione — in America. Nel momento della crisi del 1929, quando a New York dominava l'atmosfera di preoccupazione, decise di tornare in Italia senza aver fatto fortuna. Carlo, introverso, si sentiva estraneo alla vita sia du-

rante il viaggio per mare, sia a New York: “[...] c’era sempre, in lui, un senso di estraneità alla vita che lo circondava [...]” (p. 19). Anche a Massaua, dove difficilmente riuscì ad ambientarsi, Carlo “si isolava, nei suoi mondi abitati dal silenzio” (p. 42). Appena arrivata la notizia della guerra imminente, iniziò ad organizzare la sua fuga dal territorio diventato ormai pericoloso. Terrorizzato dall’idea della guerra, non sentiva forti legami con la sua nazione e lo Stato. Dopo essersi miracolosamente salvato come naufrago e dopo gli anni difficili passati in Africa nel campo di concentramento inglese, rimase per sempre in Sud Africa.

Carlo, in quanto colonizzatore, è gentile e generoso nei confronti degli eritrei. Poiché è vietato dalla legge instaurare rapporti intimi con donne del luogo, egli deve incontrarsi di nascosto con Sellass. In quanto compagno, fino ad un momento del pericolo estremo provvede alla vita della famiglia, affitta la casa, va a far visita e gioca con i bambini. Anche se affezionato al piccolo nucleo familiare creato, Carlo non può, comunque, immaginare un futuro in comune. Sellass e Marianna — *creature solari* (p. 43), secondo Carlo, non potrebbero vivere in Italia ma neanche lui vuole rimanere per sempre in Africa. Perciò ordina a Sellass di ritornare al suo paese, le dà i soldi e due perle ma le mentisce quando le promette di aspettarla. Carlo cancellerà l’episodio eritreo dalla sua memoria e non cercherà mai di ritrovare Sellass e i bambini. Sembra che Carlo rappresenti l’Io concentrato su se stesso con l’identità personale soggettiva e oggettiva abbastanza bene sviluppata ma marginale alle due collettività: il Noi e gli Altri, nei confronti delle quali non ha un sentimento solido di appartenenza.

Sellass

Sellass è anche, in un certo senso, emigrante perché, a dodici anni abbandonò il suo paese Adi Ugri, terra di miseria e di povertà che non dava speranze, e andò a cercare lavoro nella città di Massaua sul mare. Da bambina sapeva di volere qualcosa di più, è forte di carattere ed altera. Sellass è felice quando forma una famiglia con Carlo, ed è orgogliosa di essere diventata la sua donna e non la serva. Da quel momento si identifica con il Noi e percepisce se stessa solo attraverso il Noi. Obbedisce a Carlo, si occupa perfettamente della casa e dei bambini. Nei tempi coloniali si parlava spesso dell’irruzione della cultura bianca nella soggettività nera. Infatti, Carlo non impara e non accetta niente dalla cultura di Sellass, lei, invece, affezionata alle proprie origini etniche, cerca di fondere i valori di due diverse culture, il che dimostra la tabella 1.

L’abbandono da parte di Carlo genera la sua crisi profonda. L’Io di Sellass, che si è fuso con il Noi, si spezza. La protagonista, disorientata, si chiude in sé, non canta più, non racconta più le storie fantasiose, individuandosi come io —

Tabella 1: L'appartenenza culturale di Sellass

Eritrei	Italiani
— è altera: gli italiani sono ospiti e non padroni in Eritrea e perciò non si deve diventare i loro servi	— diventa la donna di un uomo bianco
— disapprova il fratello Tesfai che diventò ascario al servizio dei bianchi	— impara ad esprimersi in italiano
— porta abito lungo e la futa	— per Carlo si fa i capelli lisci, ma, dopo esser stata abbandonata, torna alla pettinatura tradizionale
— si dipinge con l'henné le mani e i piedi	— vuole i figli istruiti, li manda a scuola
— cammina scalza	
— diventare serva è per lei sconfitta e umiliazione	
— è profondamente legata alle credenze del suo popolo	
— dice alla figlia decisa di partire che questo è il suo paese e la sua terra	
— ai figli parla sempre in tigrino	

oggetto, sprovvisto di sentimenti nei propri confronti nonché dell'affettività per i figli. Pare che la donna abbia congelato la sua identità personale soggettiva: “[...] nessuna emozione riusciva a scalfire quel viso che pareva scolpito nella pietra scura, e anche i grandi occhi neri erano come opachi specchi di tenebra [...]” (p. 111). Soltanto una volta, versandosi addosso, per caso, dell'olio bollente, urla esteriorizzando il suo dolore. Sellass è consapevole della scomposizione della sua identità. Quando picchia Marianna senza motivo, quando non riesce a controllarsi, mentre guarda nello specchio, non si riconosce: “Le sembrò di avere davanti un'estranea [...]” (p. 191). Sellass appaga i basilari bisogni materiali dei bambini, lavora sodo per comprare una casa simile a quella che ha dovuto abbandonare e diversa da quella povera dimora in cui ha dovuto fermarsi con i bambini, ma non sa superare il trauma dell'abbandono e non sa accettare la crudele verità, ripetendo ossessivamente la frase: “Ma come ha potuto!”. Per lunghi anni non riesce a colmare il vuoto affettivo: “C'era in lei una infinita, pacata tristezza, e un senso di vuoto, ma nessuna emozione. Le sembrava di essere sola, nel mondo ridotto a un deserto [...]” (p. 262). Ma, nella parte conclusiva del romanzo, la protagonista strappa un documento lasciatole da Carlo in cui lui riconosceva Marianna e Gianfranco come suoi figli e sente *un'emozione profonda* (p. 266). Questo foglio è diventato per Sellass l'unico nesso di collegamento con il passato vissuto insieme a Carlo. Con quel gesto simbolico la protagonista conferma definitivamente la sua appartenenza razziale e inizia un nuovo periodo che dovrebbe portarla a ritrovare la coerenza interna e a ricomporre la sua identità personale soggettiva.

B. Italiani e eritrei come Altri

A Massaua, chiamata nel testo *un piccolo cosmo* (p. 29), Sellass si imbatte nella miscela di razze diverse: gli operai eritrei al fianco di quelli italiani e in presenza di musulmani, greci, ebrei, indiani, costruivano edifici, strade e ferrovie. Gli uni e gli altri morivano a causa di malaria, disturbi intestinali e lavoro estenuante. L'autrice presenta oggettivamente la durezza della vita in quella città soffocante. Nell'intero romanzo, comunque, il rapporto tra italiani ed eritrei viene inteso nei termini della tipica opposizione gerarchica tra dominante e subalterno, colonizzatore e colonizzato.

Italiani

Gli italiani, venuti nella colonia con scopi diversi, rappresentano vari strati sociali.

Il marinaio Salvatore è l'incarnazione di mascolinità. Dopo aver lasciato in Calabria la sua Rosalia, diventò *un cultore delle sciarmutte del luogo* (p. 28). Malgrado il fatto che Mussolini ci mandasse le donne italiane per assicurare il divertimento ai *lontani figli della patria* (p. 30), questi venivano attratti dalla bellezza esotica delle donne del luogo, ma le trattavano comunque solo come oggetto sessuale per soddisfare le loro voglie, non preoccupandosi della numerosa prole che abbandonavano. Più volte si accenna nel testo agli uomini italiani cacciatori che, appena arrivati, *sentono odore delle donne locali* (p. 45) — le loro prede. Alle donne di razza, considerate inferiori, vengono attribuiti gli appellativi: *sciarmutte africane, nerette, a vent'anni vecchie e appassite, da sbattere via, piccole selvagge*.

I coniugi Rubini, di Reggio Emilia, proprietari di una trattoria dove trova lavoro Sellass come aiutante in cucina, sono tipici italiani venuti nella colonia per fare rapidamente fortuna, per trovarci un *piccolo eden* (p. 118).

Giustina Prandi e suo marito, amministratore delle proprietà immobiliari, abituati agli agi, si pongono nella posizione molto più alta rispetto agli autoctoni che diventano i loro servi. È anche il destino di Sellass.

Tra gli italiani troviamo anche i rappresentanti del clero. Padre Gabriele aiuta Marianna, malata di tifo, a trovare una sistemazione migliore nell'ospedale. Da parte delle suore, invece, Sellass subisce atti di umiliazione e di disprezzo (l'unione con Carlo viene considerata come grande peccato, una suora si rivolge a lei usando gli infiniti).

Il maggiore Donati, rappresentando lo Stato, sorveglia che venga rispettata la legge che dovrebbe assicurare la purezza della razza. Per evitare l'*insabbiamento* degli italiani e minimizzare le relazioni erotiche interrazziali la legge prevedeva cinque anni di prigione per chi accasava con le eritree e procreava bambini. Il maggiore considera gli africani gente priva di sentimenti: “[...] a questa gente

basta poco per vivere, e dimenticano in fretta, non hanno, come noi, sentimenti, sono diversi [...]” (p. 45).

Riassumendo, nel romanzo troviamo lo spettro dei vari atteggiamenti degli italiani nei confronti degli eritrei: da minimi segni di simpatia e volontà di aiutare, attraverso l’esplicita manifestazione della superiorità, al trattamento oggettivo, quasi animalesco.

Eritrei

Gli eritrei sono diffidenti e ostili nei confronti degli italiani. Così vengono caratterizzati da Mebrat, sorella di Sellass: “[...] brutta gente che è venuta da padrona nel nostro paese, a rubare, e uccidere [...]” (p. 59). Gli autoctoni hanno la loro dignità, la cosa più importante per loro è non diventare servi dei bianchi e proprio tale è l’unico precetto che riceve Sellass abbandonando la casa nativa. Chi viola questa regola viene stigmatizzato ed escluso dalla comunità. Tale è la reazione della famiglia di Sellass quando lei torna con i bambini meticci. Gli eritrei sopportano le umiliazioni ma col tempo, iniziano ad organizzarsi, ribellarsi e vendicarsi. Da esempio può servire la pena che viene inflitta ad un italiano — donnaio il quale viene ucciso.

Dalla folla degli eritrei spiccano quattro figure eccentriche, che stanno al margine pur non essendo escluse ma manifestandosi diverse: la zia di Sellass — Alefesc, posseduta dal demonio, Mariam — la storpia che leggeva il futuro dalle conchiglie, Elsa — donna che cuoceva la anghere, Tedlà — figlio del vento, pazzo che sembrava un vecchio saggio. Sono personaggi fuori del tempo e dello spazio, vicini al mondo dei defunti, con il dono di profetizzare. Rappresentano un tipo di saggezza popolare che è un patrimonio importante della cultura di questa gente. Il romanzo abbonda di immagini onirico-visionarie, sogni, profezie che disegnano un’altra linea demarcatoria tra le due collettività siccome essi appartengono soltanto al popolo africano al quale si contrappongono sempre razionali bianchi.

C. Le figure del meticcio: Gianfranco e Marianna

Dopo il periodo di vita a Massaua, relativamente felice, i bambini sperimentano il doppio abbandono: paterno e materno, dato che Sellass, lavorando lontano da casa, li lasciava da soli per tutto il giorno. Trasferiti prima ad Adi Ugri e poi nella periferia di Asmara, i bambini vengono stigmatizzati ed etichettati. Soltanto sulla base dei loro tratti fisici viene loro attribuita l’identità di meticci e bastardi. Sia da parte degli eritrei (soprattutto bambini che non vogliono giocare con loro e li picchiano) sia da parte degli italiani (che non vogliono ricoverare Marianna nell’ospedale per i bianchi), Gianfranco e Marianna subiscono umi-

liazioni. Oggetti di discriminazioni e di doppia emarginazione, non sapendo più chi sono, vivono in un caos identitario.

Gianfranco

La reazione di Gianfranco è quella di chiudersi in se stesso. Essendo piccolo si roscicchia continuamente le unghie, succhia il dito, è assente con lo sguardo “di chi soffre un esilio dal mondo” (p. 252), è difficile comunicare con lui. È un tipico esempio di chi, a seconda della teoria eriksoniana, evitando di compiere scelte, prova la sensazione dell’isolamento dal mondo esteriore e del vuoto interiore (ERIKSON, E.H., 2004: 120—121). Crescendo, il protagonista si dimostra più deciso, sa ciò che vuole, ma sembra che si soddisfi con soluzioni minimalistiche: rinuncia alla scuola, impara il mestiere da un falegname italiano per diventare indipendente. Gianfranco sembra rappresentare ciò che abbiamo definito come mancanza di identità. Lui non si identifica con gli italiani, rinunciando perfino al cognome italiano, né con gli eritrei, anche se sceglie l’Africa come la terra in cui vivere. Anche queste sembrano, però, le soluzioni più semplici, richiedenti meno sforzo. Marianna così descrive la sua strategia difensiva: “[...] lui fosse in un mondo diverso, e vivesse silenzi che lei [Marianna] non capiva. Ma forse era un suo modo di fuggire la vita [...]” (p. 233).

Marianna

È il personaggio che meglio rappresenta la crisi identitaria vissuta nei tempi coloniali dai bambini meticci. La formazione della sua identità personale e collettiva si realizza nel lungo processo di crescita in cui si possono distinguere le fasi che corrispondono ai suoi traslochi. Nel suo caso, particolarmente importante diventa il corpo, come elemento costitutivo dell’identità, che assume la funzione del ponte tra il suo Sé e il mondo esteriore.

I fase: casa alle saline a Massaua

Marianna è figlia allegra e obbediente. È considerata una bella bambina, dai capelli lunghi, ramati. Il ricordo importante rimarrà per lei l’aquilone volante, costruito dal padre.

II fase: casa a Edgà Arbi

Lo status meticcio di Marianna diventa fonte della sua inquietudine e paura. La spiegazione plausibile, datale da Elsa, secondo cui proprio i meticci rappresentano l’uomo del colore giusto, il meglio riuscito fra quelli creati da Dio, la riconforta per poco tempo. La bambina intuisce che essere meticci equivale a qualcosa di negativo. Paradossalmente Marianna, con sembianze più eritree rispetto a Gianfranco che, invece, con occhi verdi e capelli biondi, sembra più

europeo, ricorda, secondo Sellass, suo padre. Di conseguenza lei diventa la vittima dello sdegno di Sellass, è fatta oggetto di percosse — esteriorizzazioni del suo odio rimosso e della voglia di vendetta nei confronti di Carlo.

Crescendo, Marianna viene costretta ad assumere un'identità corporale eritrea, quando la suora italiana le ordina di tagliarsi i capelli, che puzzano di burro abissino, e di rasarsi la testa.

Più si sviluppa la sua autoconsapevolezza, più Marianna diventa disobbediente ma solo perché si sente attratta dal mondo, soprattutto quello naturale e misterioso. Respinta dalla gente, sente un legame particolare con la natura. Uno dei suoi migliori amici diventa Zubuc — un cespuglio nel cortile della casa, che sembra essere come lei, *natoci per sbaglio in quella terra desolata* (p. 72). Non solo può abbracciarlo e confidarsi con lui ma anche prendersene cura, lottare affinché rimanga vivo il che rispecchia anche la sua lotta per sopravvivere e per non lasciarsi sopraffare. Grazie alle fughe da casa Marianna ritrova comunque fra la gente ostile due eccentrici che soddisfano i suoi due bisogni sociali primari: il poter parlare, esprimersi e quello di essere ascoltati. Elsa, la madre che ha dovuto rinunciare alla figlia che è stata portata in Italia dal padre italiano, si affeziona subito ai due bambini meticci, gli dedica attenzione. Tedlà, invece, sta sempre al suo posto, pronto ad ascoltare.

III fase: casa a Amba Galliano

Nella nuova casa, che sembra una casa di festa, ci imbattiamo in Marianna quindicenne con capelli ricresciuti, che si prende cura del proprio corpo, cosa che però non basta per essere trattata con dignità da un ragazzo italiano. Marianna capisce che “lui non l'avrebbe mai portata sul corso; l'avrebbe tenuta nascosta come qualcosa che non si vuole mostrare perché si ha vergogna” (p. 219). Da parte degli italiani la ragazza è sempre trattata da eritrea, donna di specie inferiore, buona da incontrare in disparte ma non da portare a passeggiare per le vie della città. Così, la mascolinità primitiva diventa nel testo esaminato un vizio generazionale dei colonizzatori.

Marianna acquista sempre maggiore coscienza di sé, notando una grande distanza tra sé e le ragazze italiane che “parlavano, eccitate, degli avvenimenti del giorno, ridevano [...], e non si accorgevano di Marianna che passava, sola, aldilà della strada. Sembravano su un altro pianeta” (p. 214). Marianna, determinata nella sua ricerca di identità, fa le sue scelte. Decide di diventare italiana e di partire per l'Italia. Quando entra in vigore la legge sull'estensione della cittadinanza alla discendenza, lei fa di tutto per avere un nome italiano. Sellass non glielo concede, nonostante abbia un documento valido, ma la ragazza riesce a conquistarsi un riconoscimento fittizio. La protagonista rinuncia ad abitare nella nuova casa così a lungo attesa e desiderata, per trovare maggiore indipendenza e allontanarsi dalla madre. Interrompe gli studi, trova un lavoro che le permetta di partire per Addis Abeba e, dopo alcuni anni, per l'Italia.

Marianna raffigura una bambina, un'adolescente e una donna che nel caos circostante si sforza di ritrovare i propri equilibri identitari. Riesce a sviluppare la sua identità personale soggettiva e oggettiva. Soprannominata da sua madre *una disgrazia* (p. 145), non ha mai smesso di amarsi e di stimarsi. La protagonista sembra essere circondata da un'aura di luce chiara, positiva, che dà calore. Nei momenti più difficili trova la forza nella natura, vive contro la logica come Zubuc — che cresceva miracolosamente nella terra secca e che dopo il trasloco della famiglia misteriosamente sparisce:

Ora Marianna pensava a Zubuc e lo sentiva dentro di sé. E dentro di sé, nonostante quel suo sentirsi diversa nel mondo dei ragazzi bianchi del corso, sentiva qualcosa che vibrava e le dava un'intensa emozione. Era come un rametto che spunta. Marianna respirò profondamente. Le sembrò di ingoiare la limpida luce di quel primo meriggio.

p. 220 — 221

Marianna fa la scelta consapevole di chi vuole essere e dove vuole vivere. Dal punto di vista legale, la sua identità si consolida quando riesce ad avere un cognome italiano, il che non significa che le sia facile inserirsi nella collettività degli Altri — italiani: “Ho avuto bisogno di una grande forza di volontà per riuscire a inserirmi” (p. 268) — constatata.

Tra i quattro protagonisti analizzati, Marianna sembra assumere il ruolo di ponte tra la cultura africana e quella europea. Secondo Frantz Fanon, nei paesi poco sviluppati, tutto ciò che riguarda il mistero dell'essere viene considerato all'interno della comunità che identifica le sue radici nella magia. Il mondo del mito e della magia si integra con la tradizione e la storia della tribù, dando l'ancoraggio e diventando l'indizio principale della comune identità (FANON, F., 1985: 34). Guardandola da questa angolazione, Marianna è africana perché in lei la realtà e la fantasia si incontrano. Lei si nutre di sogni, profezie e leggende, stando sempre vicino alla natura. Dall'altra parte, lei ha una chiara definizione di sé e opta per la sua appartenenza europea. Quindi è lei che, fra i quattro protagonisti, rappresenta l'identità più equilibrata.

Conclusioni

Il romanzo di Erminia Dell'Oro potrebbe essere letto in chiave di omaggio a tutti quelli che, nelle vesti di colonizzato, colonizzatore o meticcio, hanno dovuto sperimentare un difficile confronto con la propria e altrui identità. I quattro protagonisti vivono la loro esperienza coloniale da diverse prospettive e l'impatto con

gli eventi produce in loro effetti diversi. Perciò loro rispondono con varie strategie di adattamento, strutturando quattro diversi tipi di identità a seconda del rapporto che hanno con il Sé personale e con gli Altri, il che visualizza la tabella 2.

Tabella 2: Tipi identitari dei protagonisti ne *L'abbandono* ... di E. Dell'Oro

Tipo di identità	Il livello alto (+) o basso (-) del rapporto dei protagonisti con la loro identità personale e sociale			
Protagonisti	Carlo	Sellass	Gianfranco	Marianna
Identità personale oggettiva	+	+ / -	+ / -	+
Identità personale soggettiva	+	-	+ / -	+
Identità sociale oggettiva	-	+	-	+
Identità sociale soggettiva	-	+	-	+
Modello generale di identità	identità personale	identità sociale	mancanza di identità	identità equilibrata

I modelli identitari raggiunti dai protagonisti non sono però cristallizzati e definitivi. Il loro continuo spostarsi da un luogo all'altro simbolicamente mette in rilievo il fatto che lo sviluppo di identità non è mai un processo finito ma sempre in evoluzione. Entrando nei nuovi contesti relazionali, bisogna riformulare continuamente la propria identità.

Come segnala Monica Venturini, proprio i figli meticci possono fare ciò che è negato ai loro genitori, rompere lo schema colonizzatore/colonizzato tramite “la terza via” (VENTURINI, M., 2010: 119). Homi K. BHABHA osserva: “Questi spazi ‘intermedi’... costituiscono il terreno per l’elaborazione di *strategie del sé* — come singoli o gruppo — che danno il via a nuovi segni di identità [...]” (2001: 12). Ed è proprio la figura di Marianna che sembra incarnare il tentativo di superare l’opposizione Noi/Altri, centro/periferia. In questo senso *L'abbandono*... potrebbe essere considerato non solo momento del ricordo e della revisione del passato ma anche tentativo di trasgressione (DEROBERTIS, R., 2010: 31).

Ma questa analisi dei problemi identitari dei protagonisti nell’epoca coloniale potrebbe anche essere letta come allegoria della contemporaneità. Tutti e quattro i protagonisti potrebbero rappresentare soggetti postcoloniali, dislocati e in viaggio continuo, largamente presenti nelle odierne società multietniche segnate dalle esistenze nomadiche.

Nel testo analizzato appaiono tre elementi del mondo della natura che conciliano la varietà nell’unità. Sono due animali: un camaleonte i cui occhi che si muovono in modo indipendente simboleggiano lo sguardo verso il passato e verso il futuro e un maskal — uccello che cambia il colore delle penne da grigio nere in quelle con la sfumatura arancione. Il terzo è un fenomeno atmosferico — l’arcobaleno — il ponte che attraversa il cielo, collegando la gente e le varie culture, simbolo della speranza, della rinascita e dell’accordo (COOPER, J.C.,

1998: 99; BIEDERMANN, H., 1995: 46—48). Come constata Zygmunt BAUMAN, la diversità è il destino umano e non la malattia degli storpi, ed è ciò che scopriamo uscendo ogni giorno di casa (1995: 8). Trovandosi sulla terra straniera ci si può sentire come Carlo a New York “come un’ombra che scivola silenziosa sulle strade, calpestata con l’indifferenza che si dedica a un’ombra, senza peso né voce” (p. 19), ma i suddetti elementi naturali provano che anche nella diversità è possibile trovare l’armonia. L’armonica convivenza, però, dipende soprattutto dalla tolleranza che potrebbe trovare le sue origini nella semplice domanda, diventata titolo del libro di Geneviève MAKAPING: “E se gli altri foste voi?” (2001). E nel suo romanzo Erminia Dell’Oro ci invita a fare proprio questo sforzo di riflettere e cercare di capire la propria e l’altrui identità, superando l’abbandono e creando una società plurirazziale tollerante.

Bibliografia

- BAUMAN, Zygmunt, 1995: *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BHABHA, Homi K., 2001 (1994): *I luoghi della cultura*. Traduzione di Antonio PERRI. Roma, Meltemi editore.
- BIEDERMANN, Hans, 1995: *Enciclopedia dei simboli*. Milano, Garzanti Editore.
- COMBERIATI, Daniele, 2010: “«Province minori» di un «impero minore». Narrazioni italo-ebraiche dalla Libia e dal Dodecaneso”. In: DEROBERTIS, Roberto, a cura di: *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*. Roma, ARACNE editrice.
- COOPER, Jean Campbell, 1998: *Zwierzęta symboliczne i mityczne*. Traduzione di Anna KOZŁOWSKA-RYŚ, Leszek RYŚ. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis.
- DELL’ORO, Erminia, 1991: *L’abbandono. Una storia eritrea*. Torino, Giulio Einaudi editore.
- DEROBERTIS, Roberto, 2010: “Fuori centro: studi postcoloniali e letteratura italiana”. In: DEROBERTIS, Roberto, a cura di: *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*. Roma, ARACNE editrice.
- ERIKSON, Erik, H., 2004 (1959): *Tożsamość a cykl życia*. Przeł. Mateusz ŻYWIŃSKI. Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- FANON, Frantz, 1985 (1961): *Wyklęty lud ziemi*. Przeł. Hanna TYGIELSKA. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GIEROWSKI, Józef Andrzej, 1999: *Historia Włoch*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- GRZESIAK-FELDMAN, Monika, 2006: *Tożsamościowe uwarunkowania posługiwania się stereotypami*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- JARYMOWICZ, Maria, 1992: „Tożsamość jako efekt rozpoznawania siebie wśród swoich i obcych. Eksperymentalne badania nad procesem różnicowania Ja — My — Inni”. W: BOSKI, Paweł, JARYMOWICZ, Maria, MALEWSKA-PEYRE, Hanna, red.: *Tożsamość a odmiennność kulturowa*. Warszawa, Instytut Psychologii PAN.
- JARYMOWICZ, Maria, 1994: „W stronę indywidualnej podmiotowości i zbliżeń z innymi: podmiotowe podstawy społecznych identyfikacji”. W: JARYMOWICZ, Maria, red.: *Poza egocentryczną perspektywę widzenia siebie i świata*. Warszawa, Instytut Psychologii PAN.

- LOMBARDI-DIOP, Cristina, 2010: "Malattie e sintomi della storia. Il mal d'Africa di Riccardo Bacchelli". In: DEROBERTIS, Roberto, a cura di: *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*. Roma, ARACNE editrice.
- MAKAPING, Geneviève, 2001: *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* Soveria Mannelli, Rubbettino.
- MELLINO, Miguel, 2005: *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*. Roma, Meltemi editore.
- OLIVERIO FERRARIS, Anna, 2002: *La ricerca dell'identità. Come nasce, come cresce, come cambia l'idea di sé*. Firenze, Giunti Editore.
- VENTURINI, Monica, 2010: "«Toccare il futuro». Scritture postcoloniali femminili". In: DEROBERTIS, Roberto, a cura di: *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*. Roma, ARACNE editrice.

Nota bio-bibliografica

Wiesława Kłosek, è docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università della Slesia a Sosnowiec. Ha conseguito la laurea in lettere nel 1995 e nel 2001 ha ottenuto il dottorato. È autrice della monografia intitolata *Il concetto del male di vivere nella narrativa di Italo Svevo* nonché di vari articoli sulla narrativa italiana contemporanea. Le sue ricerche si concentrano sulla categoria dello spazio letterario, assiologia e concetto d'identità.

EWA KALINOWSKA
Université de Varsovie

Francophonie, concept postcolonial ?

ABSTRACT: The aim of the present analysis is to discuss the francophony as a postcolonial concept, on the basis of the famous article “Pour une littérature-monde en français” whose authors consider the concept of the francophony as a form of colonial domination and are awaiting the birth of world literature in French. This paper explores these issues on the example of Raharimanana, a young writer from Madagascar.

KEY WORDS: The francophony, world literature in French, post colonialism, Raharimanana.

Depuis longtemps, je n'ai plus la naïveté de penser, si je l'ai jamais eue, que la décolonisation, phénomène majeur du XX^e siècle, marquerait la fin des dominations. Je crois au contraire que la domination de l'homme par l'homme tendra à resurgir sans cesse, sous telle ou telle forme, et toujours avec son doublet imaginaire, justificateur et alibi. Mais telle est la tâche et l'honneur des clercs d'analyser et de dénoncer la tentation sans cesse renaissante de l'avidité et la peur. Avec l'espoir que la leçon tirée de l'analyse de chaque phase historique pourrait servir de prévention, si faiblement que ce soit, à d'autres tentations.

Albert Memmi dans : BANCEL, N., BLANCHARD, P., DELABRE, F., 1997 : 11

Francophone/francophonie : depuis Onésime Reclus jusqu'à nos jours

Le mot « francophonie » apparaît pour la première fois sous la plume d'Onésime Reclus, géographe, dans l'ouvrage *France, Algérie et colonies* en 1880, dans le cadre de sa réflexion sur le destin colonial français : « Nous acceptons

comme ‘francophones’ tous ceux qui sont ou semblent destinés à rester ou à devenir participants de notre langue [...]».

Ce texte est publié lors de la période de pleine expansion coloniale française. Reclus entreprend de grands voyages à travers l'Europe et le continent africain. Il décrit son propre pays de manière admirative et amoureuse, comme « le plus beau royaume sous le ciel » (*Le Plus beau royaume sous le ciel, La France à vol d'oiseau*), et mesure le prestige de la France d'après le rayonnement potentiel de sa langue. Onésime Reclus analyse la géographie de la France, présente la beauté de ses paysages et il se fait l'enthousiaste promoteur de l'expansion coloniale française, notamment en Afrique — dans *Le Partage du monde, Un grand destin commence, France, Algérie et colonies*. Ces titres sont un hymne à la conquête coloniale que compose le géographe, développant une doctrine de l'impérialisme français. La conception du colonialisme présentée par Onésime Reclus ne s'appuie pas sur des aspects économiques ou raciaux ; son argumentation est géographique, linguistique et démographique. La théorie esquissée par Reclus repose sur l'idée de l'influence du milieu ; la langue — le français — apparaît comme le socle des empires, le lien solidaire des civilisations.

Les empires coloniaux se créent dès la seconde moitié du XIX^e siècle et c'est en eux que réside, d'après Reclus, l'avenir : la France doit prendre sa place dans ce « partage du monde ». Il prône l'expansion coloniale, tournée surtout vers l'Afrique : il appelle à construire une « Afrique française », unifiée par la diffusion de la langue. Le géographe examine la situation du français dans le monde à la fin du XIX^e siècle et lui promet un avenir mondial, à la faveur de l'expansion de l'empire colonial français. C'est dans le cadre de cette réflexion qu'apparaît le terme « francophonie », dans l'ouvrage susmentionné *France, Algérie et colonies*. Là, le géographe estime à 47 825 000 personnes « la population probable au 31 décembre 1880 » des francophones dans le monde : 41 600 000 en Europe, 3 560 000 en Afrique, 2 580 000 en Amérique et 85 000 en Asie. Reclus espérait de cette manière un rythme régulier de propagation du français dans le monde (TRAISNEL, CH., 2004 : 50).

Il est ainsi tout à fait juste de voir dans Onésime Reclus le père-fondateur de la francophonie. Force est de remarquer en même temps que cette notion naît dans le contexte du colonialisme, revêtant une belle forme — linguistique et culturelle, mais qui ne change rien à l'essence du phénomène : il s'agit, bel et bien, de dominer d'autres cultures.

Ce sens originel a-t-il beaucoup évolué depuis l'époque de son apparition ? Selon les sources du début du XXI^e siècle, la francophonie est un « ensemble des peuples qui parlent le français » (BRAUCOURT-SAHLAS, C., LORIC, L., dir., 2002 : 87). Ainsi, est visible une mise en relief de l'aspect démographique, sans la moindre indication d'un pays concret, la France n'étant pas nommée. Un autre sens possible présente la francophonie comme un « espace culturel

fondé sur le partage de la langue française et de valeurs communes (solidarité pour le développement, diversité culturelle, démocratie, respect des droits de l'homme)» (BRAUCOURT-SAHLAS, C., LORIC, L., dir., 2002 : 87). Cette fois-ci une mise en lien étroit, sinon une identification, est opérée entre l'emploi de la langue française et le respect de certaines valeurs universellement, semble-t-il, reconnues.

À ces deux sens s'ajoute un troisième, spécifique : cette spécificité est d'emblée visible dans l'orthographe : la Francophonie apparaît, écrite avec une majuscule, pour désigner différentes institutions, organisations et associations, publiques et privées, unies par l'emploi du français dans maints domaines de la vie publique, politique, économique, culturelle, etc. Il va sans dire que le rôle de premier rang échoit à l'Organisation internationale de la Francophonie qui vient de fêter en 2010 son quarantième anniversaire.

À n'étudier que le vocabulaire employé dans ces définitions et interprétations diverses du terme de francophonie, il devient clair que les manières de percevoir ce phénomène ont bien changé : *partage, solidarité, démocratie, respect, dialogue, coopération, échange* — l'accent est mis sur les aspects positifs des relations entre groupes, pays et cultures. Cette inconditionnelle mise en relief des volets et facettes positifs est appuyée par des événements concrets, tels que la décolonisation presque totale et la fin de la dépendance (au moins — politique et formelle) des anciens territoires dominés. La Francophonie institutionnelle est reconnue et ses activités sont appuyées par la France, ancienne puissance coloniale. Les manifestations culturelles de toute sorte, émanant d'anciennes colonies sont de plus en plus valorisées et appréciées, ce qui trouve une expression claire dans le monde de l'édition (publications de plus en plus nombreuses, collections des littératures « d'outre-mer »), dans les programmes scolaires et universitaires (présence d'auteurs de langue française dans les manuels), lors de l'attribution des prix littéraires...

Certains écrivains et intellectuels d'expression française avançaient (et continuent de le faire actuellement) l'usage du français comme le « butin de guerre » (selon l'expression de Yacine Kateb) de la période coloniale, reconnaissant par là-même l'emploi du français comme le résultat soi-disant positif du colonialisme.

Sans aucun doute, les attitudes et opinions ont évolué. L'Europe semble être arrivée à l'opinion positive sur l'état des choses, ainsi, tout est « en ordre », les erreurs de la période de la traite de l'Afrique noire et du colonialisme semblent avoir été « réparées et expiées ». La conscience de l'Europe reconnaissant la diversité et la richesse de différents territoires semble être arrivée à l'état d'une relative tranquillité.

Pour une nouvelle vision de la littérature

La publication du manifeste « Pour une littérature-monde en français », dans le *Monde des livres* le 15 mars 2007¹, apporte une vision toute nouvelle du phénomène francophone. Et force est de reconnaître que cette vision et le ton d'expression n'appartiennent pas aux moyens pacifiques et conciliants de présenter ses idées. Cette publication qui fait désormais référence a clairement fait ressortir que la tranquillité de conscience en Occident n'était pas absolue, car plusieurs Français figurent parmi les signataires, à ne mentionner que Jean-Marie Gustave Le Clézio ou Erik Orsenna.

En alléguant l'argument des prix littéraires distribués en automne 2006², les signataires proclament le changement radical (copernicien, selon leurs propres paroles) de la vision du monde : le centre de culture principal, celui de la France métropolitaine, rayonnant vers nombre de régions, contrées et pays qui s'étaient trouvés sous sa domination, n'existe plus. Le rôle de la France, mère quasi exclusive des arts et porteuse de culture, est non seulement mis en question, il est carrément nié : les enfants se sont révoltés et n'acceptent plus la surveillance protectrice ni le regard condescendant de cette mère autoritaire qui, de très haut, tolérait certains succès de ses protégés en leur accordant occasionnellement des récompenses. « “Francophonie” pour plusieurs rime toujours avec “nostalgie” — d'Empire ? » (Jacques Godbout dans LE BRIS, M., ROAUD, J., éd., 2007 : 109).

La première époque de la francophonie — celle où les artistes d'ailleurs étaient invités à s'assimiler à la culture de France — cède inévitablement la place à la littérature-monde en langue française. Celle-ci s'affirme sciemment comme indépendante et autonome. Par là-même, la conception traditionnelle de la francophonie et des littératures francophones n'est plus de mise. « Cette vision d'une francophonie sur laquelle une France mère des arts, des armes et des lois

¹ Le manifeste est signé par 44 écrivains de langue française, venant de tous les coins du monde : France, Belgique, Suisse, Québec, Martinique, Guadeloupe, Haïti, Madagascar, Ile Maurice, Algérie, Maroc, Liban, Tchad, Congo, Côte d'Ivoire, Djibouti ainsi que d'autres, moins « habituels », comme Vietnam, Chine, Canada anglophone, Israël, Slovaquie. Figurent parmi les signataires : Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Dany Laferrière, JMG Le Clézio, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Nimrod, Erik Orsenna, Raharimanana, Boualem Sansal, Dai Sijie, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi.

² Sauf le prix Médicis, tous les autres grands prix littéraires sont décernés aux écrivains pour lesquels le français n'est pas la langue maternelle et qui, souvent, ne vivent pas dans des pays de langue française. Ainsi : le Goncourt et le Grand Prix du roman de l'Académie française ont récompensé *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, le Renaudot — Alain Mabanckou et *Mémoires de porc-épic*, le Fémina — Nancy Huston et *Lignes de faille* et le Goncourt des lycéens — Léonora Miano et *Contours du jour qui vient*.

continuait de dispenser ses lumières, en bienfaitrice universelle, soucieuse d'apporter la civilisation aux peuples vivant dans les ténèbres» disparaît de manière irréversible et irrémédiable. Et il n'y en a pas de nouvelle. «La francophonie est de la lumière d'étoile morte».

Aucun pays, aussi puissant soit-il, ne peut plus jouer le rôle prépondérant par rapport aux autres. Le monde revient dans la littérature en français avec toute sa force et richesse et, grâce à des formes et œuvres nouvelles, infiniment plus vivantes que celles proposées par des «modèles français sclérosés», lui rend ses «puissances d'incandescence». La littérature-monde en français n'est pas eseu-lée, car l'apparition de nouvelles tendances au sein de la culture anglophone est bien antérieure à son homologue en français : «[...] s'affirmaient, en un impressionnant tohu-bohu, des romans bruyants, colorés, métissés, qui disaient, avec une force rare et des mots nouveaux, la rumeur de ces métropoles exponentielles où se heurtaient, se brassaient, se mêlaient les cultures de tous les continents».

Un seul centre culturel n'existe plus, tandis que d'autres centres sont apparus, tout aussi importants. Autant ne vaut-il plus la peine d'employer les termes de *centre* et de *périphérie* : désormais le centre est partout, dans tous les coins où il y aurait quelque écrivain qui se serait exprimé en français ; les centres sont multiples, sans aucune hiérarchie, tous à l'égalité. La langue française a cessé d'être propriété exclusive d'un pays, étant devenue un bien universel, elle est «libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit».

Pour une littérature-monde en français : prolongements

Le manifeste collectif du *Monde des livres* a trouvé son prolongement et sa continuation plus individualisés dans l'ouvrage *Pour une littérature-monde*, publié sous la direction de M. Le Bris et J. Rouaud (Gallimard, 2007). Y ont contribué vingt-sept écrivains ayant signé, pour la grande plupart³, le texte précédent. Ils déclinent sur un ton personnel, souvent intime, l'idée à laquelle ils avaient souscrit auparavant : la littérature française ne se confine plus à elle-même, elle s'ouvre aux voix et expressions venues d'ailleurs. Ou, pour être plus exact, et en suivant les paroles d'Alain Mabanckou, la littérature française cesse de jouer le rôle d'une entité supérieure accueillant, éventuellement et temporairement, œuvres et auteurs non originaires de l'Hexagone. Elle s'intè-

³ Sur 27 textes qui composent l'ouvrage, 3 ont été signés par des auteurs nouveaux : Fabienne Kanor, d'origine martiniquaise, Eva Almassy, écrivaine française d'origine hongroise et Chahdort Djavann, d'Azerbaïdjan.

gre désormais dans l'ensemble vaste, enlaçant tous les continents, celui de la littérature-monde en français. Ou bien, il aurait été plus juste de dire qu'elle *devrait* s'intégrer, car la réalité est souvent bien éloignée des idéaux : « En France, la littérature-monde de langue française est traitée du bout des lèvres. Francophonie rime-t-elle avec mépris ? » (Jacques Godbout dans LE BRIS, M., ROUAUD, J., dir., 2008 : 106).

Vu que les Wallons, les Suisses romands, les Monégasques et les Valdôtains utilisent le français tout aussi longtemps que les Français, il est ridicule de leur demander pourquoi ils écrivent en français, comme il leur est plus que difficile d'*expliquer* et de *justifier* pourquoi leur création se fait en langue française. La langue n'appartient à personne en exclusivité, que l'écrivain soit né à Paris, Liège, Genève, Alger ou Nouméa. Les Québécois, les Acadiens et nombre de Louisianais n'ont pas d'autre langue, même si l'enracinement du français dans leurs pays a eu lieu plus tard que pendant le Moyen Âge. Cette question peut sembler plus valable si elle est adressée aux Africains, Antillais ou Vietnamiens, puisqu'il ne s'agit pas, dans leur cas, de la langue maternelle. Mais encore une fois, le point de vue européen ne garde pas le monopole de justesse, car plusieurs écrivains soulignent un lien très fort qui s'est tissé entre eux et la langue française, indépendamment de leur lieu de naissance. Qu'ils viennent de quelque province française ou d'une des anciennes colonies, ils ont choisi le français au même degré que celui-ci les a choisis. Ainsi est-il devenu partie intégrante de leur être.

Jacques Godbout, un des représentants phares de la littérature québécoise, est clair :

[...] si j'écris en français, ce n'est ni par hasard ni par choix, le français est ma langue maternelle et paternelle. Des Français l'ont amenée avec eux en Nouvelle France il y a quatre cents ans. [...] Les colons français, nos ancêtres, majoritairement pauvres et illettrés, devenus canadiens sous le roi d'Angleterre, surent transmettre de mère en fille et de père en fils l'esprit français.

LE BRIS, M., ROUAUD, J., dir., 2008 : 106

Dany Laferrière, d'origine haïtienne et de résidence québécoise s'exprime ainsi sur ses choix linguistiques :

J'ai perdu trop de temps à commenter le fait que j'écris en français. Et à débattre du fait que ce ne soit pas ma langue maternelle. Finalement, tout cela me paraît aujourd'hui assez théorique, et même un brin ridicule. Cette langue française s'est infiltrée dans mes neurones, et son chant rythme mon sang. [...] Autrefois, je n'aurais jamais admis une telle vérité par peur de découvrir en moi le colonisé. Mais le colonisé, je peux le dire, c'est celui qui ne se voit ni ne s'entend. Il se nourrit de mensonges. Sa vie est une fiction. À plus de cinquante ans, il est temps que je mette un peu d'ordre dans ce grenier rempli

d'idéologies ringardes qu'est mon esprit. J'écris et je lis en français partout dans le monde. C'est cette langue qui m'accompagne en voyage...

LE BRIS, M., ROUAUD, J., dir., 2008 : 87

Mais si ces auteurs devaient accepter la définition proposée par maints ouvrages pour l'appellation d'«écrivain francophone», ce serait un écrivain s'exprimant en français et originaire d'un pays autre que la France, contribuant par sa création au rayonnement de la langue française — tous ceux qui ne réfléchissent même pas au français comme à quelque phénomène qui leur serait extérieur, tant il s'est enraciné en eux, ils ont tous le droit de se sentir touchés dans les recoins les plus profonds de leur âme : voilà qu'ils «servent» à quelque chose, voilà que leurs œuvres sont «utiles» à quelque chose. Non, mille fois non ! Cette littérature qui s'écrit en français ne «sert» pas à faire rayonner la langue de l'Hexagone. Elle ne «sert» pas à quoi que ce soit. Elle exprime sentiments, inquiétudes et joies, elle transmet réflexions et observations, elle raconte des histoires satisfaisant ainsi un des désirs inhérents au genre humain. Et elle le fait en français, comme d'autres le font en anglais, chinois, malinké ou en d'autres langues. Voilà la littérature-monde en français.

Raharimanana — cas de figure particulier

Il est fréquent, par opposition aux cas de liaisons quasi charnelles de maints écrivains avec le français, que le choix de cette langue se fasse pour tout autres raisons — très éloignées de tout ce qui relève de l'amour et de l'attachement sentimental. Le français apparaît alors comme un moyen de prendre distance par rapport aux horreurs et drames qui ne manquent pas dans le monde contemporain, surtout dans la réalité douloureuse des anciennes colonies sur lesquelles pèse le fardeau lourd de la période des dépendances. Que l'écriture de Raharimanana, jeune auteur malgache, un des signataires du manifeste «Pour une littérature-monde en français», serve d'exemple plus qu'expressif.

Le français, «à la fois étranger et intime», fait partie intégrante de la vie et de la création de Raharimanana, romancier, nouvelliste et dramaturge, mais tout en reconnaissant une relation intime avec la langue française, l'écrivain souligne que le choix n'a pas été opéré dans une situation commode, en faveur du français :

J'identifie très bien le moment où je n'ai pas pu écrire en malgache ou plutôt celui où j'ai commencé à écrire en français : c'est en voyant des scènes de violence à Madagascar... La langue française me permettait de prendre de la

distance et de me dire que j'étais capable de supporter ce que j'étais en train de vivre.

ANDRAMIRADO, V., 2008

Force est de reconnaître que Raharimanana n'aime pas les questions éternelles, posées aux auteurs s'exprimant en français : *Pourquoi écrivez-vous en français ?* Il considère qu'un tel questionnement fausse dès le début le débat sur l'œuvre et qu'il est plus important de parler de l'œuvre même, de ses thèmes, messages, sens accessibles et cachés. Il avoue ne pas se reconnaître totalement en tant qu'écrivain francophone et ne pas sentir d'emblée une affinité d'âme avec d'autres auteurs d'expression française — au cas où celle-ci était due uniquement au fait d'employer la même langue.

Les choix linguistiques et thématiques de Raharimanana témoignent de son engagement : dans tous les sens du terme — théorique, philosophique, idéologique, artistique et pratique. Ainsi, la notion même d'engagement acquiert-elle un sens nouveau ; le terme considéré en Europe (marquée par les théories de l'esthétisme pur et le mouvement de l'art pour l'art) comme suspect et mettant en question la valeur artistique de l'œuvre, devient synonyme de nécessité et d'obligation morale. Car Raharimanana fait preuve d'un engagement qui ne connaît aucune limite. Qu'il suffise de rappeler la lettre ouverte adressée à Jacques Chirac (en 2002, appelant la France à une politique de justice envers la situation complexe à Madagascar) ou encore la contribution à l'ouvrage collectif *L'Afrique répond à Sarkozy*, conçu comme réponse au discours de Dakar, prononcé par le Président français en juillet 2007 à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar et qui a bouleversé les Africains par la méconnaissance de l'Afrique et de son histoire.

Me revendiquer francophone d'un Reclus qui m'a voulu sous sa coupe, voulu inférieur, servant de l'empire français, éternellement indigène, fermé dans les frontières et sous-cultures qu'il m'a assignées alors que lui s'octroie le monde à irradier ? Non, merci !

LE BRIS, M., ROUAUD, J., dir., 2008 : 308

Les opinions et idées des écrivains, partisans et promoteurs de la conception de la littérature-monde en français, s'élevant contre le concept de la francophonie qu'ils perçoivent comme un phénomène de domination postcoloniale, semblent tout à fait claires et compréhensibles, tout en suscitant des réactions de surprise, sinon de protestation ou d'indignation. Les signataires du manifeste de la littérature-monde, tout aussi dans leur article commun que dans leurs écrits individuels, éveillent notre respect par leurs détermination et non-conformisme. Leurs paroles tapent juste et sont comme un jet d'eau glacée dans la figure. Il serait toutefois malhonnête de ne pas exprimer des réserves quant à la vision du monde culturel, et plus particulièrement — littéraire, qui émerge de leurs écrits polémiques. Emportés par leur juste volonté de ne pas se laisser enfermer

dans des formules figées, les écrivains de langue française n'ont-ils pas tendance à déformer quelque peu la notion de francophonie ? Ou plutôt à lui donner leur interprétation exclusive ? Ne parlent-ils pas de francocentrisme, en abandonnant la francophonie, synonyme de diversité ?

Il ne nous est possible ni de résoudre ce problème, ni de répondre à ces questions de manière univoque. Mais il faut se garder de traiter l'absence de réponses catégoriques comme un échec. C'est tant mieux que la francophonie s'avère capable de susciter de tels débats et ne se laisse pas enfermer en une définition déterminée une fois pour toutes. Quitte à être idéalisée en tant qu'un phénomène spirituel et mystique (communauté partageant des valeurs comparables et parlant la même langue), quitte à être diabolisée comme une nouvelle forme de colonialisme (tendant à se soumettre d'autres cultures), la francophonie de ces pôles opposés vaut mieux qu'un assoupissement stérile ou un silence d'ignorants.

Bibliographie

- ANDRAMIRADO, Virginie, 2008 : « Publier peut être une provocation, mais pas écrire » (entretien avec Raharimanana). *Africultures* du 16 mai, téléchargé du site : www.africultures.com le 21 décembre 2009.
- BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, DELABRE, Francis, 1997 : *Images d'Empire, 1930—1960. Trente ans de photographies officielles sur l'Afrique française*. Paris, Éditions de la Martinière/La Découverte.
- BREZEAULT, Eloïse, 2010 : *Afrique. Paroles d'écrivains*. Montréal, Mémoire d'encrier.
- CHAMBERS, Iain, CURTI, Lidia, eds, 1995 : *The Postcolonial Question*. London, Routledge.
- BRAUCOURT-SAHLAS, Cécile, LORIC, Laurent, dir., 2002 : *Dictionnaire universel francophone*. Paris, Hachette — AUPELF/UREF.
- DURAND, Jean-François, éd., 1999 : *Regards sur les littératures coloniales*. Paris, L'Harmattan.
- GASSAMA, Makhily, dir., 2008 : *L'Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar*. Paris, Éditions Philippe Rey.
- LE BRIS, Michel, ROUAUD, Jean, réd., 2007 : « Pour une littérature-monde en français ». *Le Monde des livres* du 15 mars.
- LE BRIS, Michel, ROUAUD, Jean, dir., 2008 : *Pour une littérature-monde*. Paris, Gallimard.
- MOURA, Jean-Marc, 2007 : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, PUF/Quadrige.
- RAHARIMANANA, Jean-Luc, 2006 : « Le creuset des possibles ». In : Témoignages « Comment habitez-vous la langue française ? » *Le Magazine littéraire*, 451.
- RAHARIMANANA Jean-Luc, 2006 : « Comment devient-on écrivain francophone ? ». *Le Français dans le monde*, 343, janvier-février.
- RAHARIMANANA, Jean-Luc, 2002 : « Lettre ouverte à Jacques Chirac », le 24 juin, <http://survie.org/francafrique/madagascar/Lettre-de-Jean-Luc-Raharimanana> (consulté en avril 2010).
- RAHARIMANANA, Jean-Luc, 2007 : « Lettre ouverte à Nicolas Sarkozy ». *Libération*, le 10 août ; <http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article2202> (consulté en mai et en novembre 2010).
- TRAISNEL, Christophe, 2004 : *Le Français en partage*. Boulogne, Timée-Éditions.

Note bio-bibliographique

Ewa Kalinowska, liée à l'Université de Varsovie depuis les années 80. Domaines d'intérêt : littératures de langue française — Océan Indien, Afrique, Amériques ; didactique de la littérature et du français langue étrangère ; registres de langue. Participation à des formations, colloques et congrès en Pologne et à l'étranger. Animation des formations et ateliers pour enseignants et étudiants. Plusieurs articles et publications consacrés aux domaines d'intérêt. Activité intense au sein de PROF-EUROPE, Association des Professeurs de français en Pologne.

MICHAŁ KRZYKAWSKI

Université de Silésie

Réticences françaises à l'égard des *Postcolonial Studies* : entre le soubresaut républicain et le hoquet francophone

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze Francophony as a myth which is, according to Roland Barthes, “depoliticized speech” turning “the complexity of human acts” into “the simplicity of essences.” In Barthes’ way of approaching myth, I will try to demystify (demythologize) deep ideological structures of the Francophone discourse of universal and humanist values which seem to have never been reexamined in the francophone world so far. Now, if these values are similar to those preached by *La République*, which keeps believing that it has a monopoly on them, one can say that Francophony, whether we like it or not, is a political act. And that is not only in the sense of *polis*, as a community speaking the same language and recognizing the same values, but also in the sense of *realpolitik*, which needs to be understood as the continuation of an imperialistic gesture overshadowed by the neo-republican discourse of equality.

KEY WORDS: Francophony, Myth, Mythologies, French Republic, Multiculturalism, French Theory.

L'idée de cet article est née d'un certain malaise que j'éprouve à l'égard de la construction idéologique appelée « francophonie »¹ qui serait censée protéger la diversité et jouer le rôle d'un rempart contre la mondialisation culturelle que l'on observe aujourd'hui. Enfin, peut-on vouloir une initiative plus généreuse que celle qui contribue à l'épanouissement de la langue française à travers le monde,

¹ J'écris « francophonie » avec une minuscule quand je me réfère à la communauté des locuteurs français tandis que « Francophonie » écrite avec une majuscule désigne l'Organisation Internationale de la Francophonie avec son siège à Paris. Cette distinction formelle ne semble pourtant pas trop pertinente lorsqu'on parle de l'imaginaire francophone qui est souvent commun pour l'une et l'autre.

à l'intensification du dialogue entre les cultures et à l'instauration des valeurs démocratiques ? Serait-il sensé de remettre en cause l'idée qui favorise la paix et les droits de l'homme et renforce le développement de l'échange, de l'enseignement et de la recherche, comme on lit sur le site officiel de l'Organisation Internationale de la Francophonie ? Et celui qui se propose de décortiquer « la chose francophone » des mots on ne peut plus nobles qui la communiquent ne chercherait-il pas des poux sur les têtes des militants pour la cause francophone qui se chargent de brandir, malgré tout, le flambeau des valeurs si incontestables et justes qu'elles soient ? En tant qu'enseignant/chercheur à l'Institut d'études romanes et de la traduction à l'Université de Silésie en Pologne, je suis bien conscient de la difficulté de porter un jugement critique de l'intérieur du milieu littéraire francophone en Pologne dont je crois faire partie. Les îlots polonais de la francophonie, composés de professeurs, enseignants et étudiants travaillant aux instituts de philologies romanes à l'Université polonaise, sont majoritairement francophiles, à tel point qu'il serait possible de prendre le mot « francophone » pour le synonyme du mot « francophile ». À l'en croire le Petit Robert, est francophile qui « aime la France et les Français » et « soutient la politique française (sic !) ». En effet, la plupart des universitaires francophones en Pologne ne cessent de caresser une certaine idée de la France et de la francité dont la valeur semblerait aller de soi. Elle se traduit le plus souvent par une série de clichés qui font du français une langue miraculeusement réservée au domaine de la (haute) culture et l'art, la (bonne) littérature française, limitée aux belles-lettres, étant une source inépuisable des valeurs universelles dignes de l'homme, une catégorie qui ne reconnaît pas la distinction entre les sexes ou les races et ne s'affirme qu'à travers les qualités de l'esprit. Face à cette image iconique de la France, le discours autour de la francophonie n'a qu'à réaffirmer ces valeurs désormais partagées délibérément par tous les membres de la communauté francophono-francophile tandis que la francophonie elle-même, à travers une cohorte de manifestations autour du 20 mars, devient un outil de promotion de la langue française dont le taux d'enseignement en Pologne a remarquablement baissé ces dernières années. De là, un universitaire francophone mais non francophile que je suis, qui se propose d'exprimer ses réserves à l'égard de la francophonie, doit se mettre involontairement dans la peau d'une brebis galeuse, tandis que ses propos, si ostracistes qu'ils soient, doivent ressembler à des manœuvres subversives à l'intérieur de la communauté dont il vient.

Cet article examine l'hypothèse selon laquelle l'idée de la francophonie serait édiflée sur et autour d'un mythe dans le sens qu'a donné à ce terme Roland Barthes qui comprenait le mythe comme « une parole dépolitisée » (BARTHES, R., 1957 : 217) dont la force essentialisante change la complexité de l'histoire en simplicité de la nature. À la manière barthésienne, j'essayerai de démythifier/démystifier les structures idéologiques profondes qui conditionnent le discours francophone sur les valeurs que l'on prend tout bonnement pour universelles et

fidèles à la bonne vieille tradition humaniste exempte de toute interrogation. Or dès que ces valeurs s'apparentent à celles de la République française, qui croit étrangement en avoir l'exclusivité (comme si la reconnaissance de la diversité, de la démocratie et des droits de l'homme était une spécificité française dont la France peut être fière, ce qui mettrait dans une position inférieure d'autres traditions démocratiques, en l'occurrence celle anglo-saxonne), la francophonie, que l'on veuille ou non, devient un acte politique, et ceci non seulement dans le sens de la *polis* (une communauté de personnes qui parlent la même langue et reconnaissent les mêmes valeurs) mais aussi dans le sens de la *realpolitik* qui se traduit par le prolongement d'un geste impérialiste occulté par le discours égalitaire néo-républicain issu de la tradition des Lumières.

C'est à partir de ce mariage (ô combien légitime) des valeurs francophones et républicaines qu'il convient de mesurer la méfiance hexagonale à l'égard des acquis des *Postcolonial Studies* telles qu'elles se développent aujourd'hui un peu partout dans le monde excepté la France (serait-ce une nouvelle facette de la fameuse exception française?). En effet, certains universitaires français voient dans les études postcoloniales, avec leur « impérialisme multiculturel américain » (voir AMSELLE, J.-L., 2008 : 262), une menace contre les valeurs de la République ; d'autres remettent en cause le caractère superflu des études postcoloniales par rapport à d'autres approches et indiquent leur ambivalence et hétérogénéité qui seraient poussées trop loin et qui font que le « statut, philosophique ou scientifique, de leurs textes reste fréquemment incertain, ce qui rend malaisé leur commentaire ou leur utilisation » (voir BAYART, J.-F., 2010 : 16). Bref, malgré l'intérêt croissant pour les théories postcoloniales au cours des dernières années et la publication d'ouvrages remarquables qui s'en inspirent (voir BANCEL, N., BERNAULT, F., BLANCHARD, P., BOUBEKER, A., MBEMBE, A., VERGÈS, F., 2010) les *Postcolonial Studies* se fraient difficilement un chemin en France. En effet, elles souffrent de manque d'acceptation de l'intelligentsia parisienne et sont loin d'être pleinement reconnues à l'échelle institutionnelle. Or si le discours franchouillard les met à la porte comme une spécificité américaine et par définition suspecte, le discours francophone n'en souffle pas un mot. Il sera intéressant d'analyser les raisons de ce silence.

« Le cogito républicain »

La difficulté dans la prise de parole critique sur la francophonie à l'intérieur du milieu francophone-francophile en Pologne ressemble, à mon sens, à la suspicion que la doxa, que Barthes associe à « l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du naturel, la Violence du préjugé »

(BARTHES, R., 1975 : 51) a contre tous ceux qui osent remettre en question le modèle républicain d'intégration à la française. Par conséquent, tenir un discours critique visant « le fameux socle de valeurs communes » (DURAND, B., 2010 : 10) n'est pas possible au sein de la République et celui qui interroge ses idéaux immuables est obligé de prendre une position extérieure réservée au fou qui s'attaque aux principes du bon sens. Quand je fais parfois le naïf et demande à mes homologues français avec un étonnement simulé pourquoi L'Alma mater hexagonale résiste tellement à la reconnaissance des acquis des sciences humaines contemporaines qui se nourrissent, paradoxe majeur !, de textes français que l'on taxe dédaigneusement de *French Theory*, je reçois comme réponse une sorte de profession de foi qui semble couper court la discussion : « nous, on est très cartésiens dans ce qu'on fait ». Si je me réfère ici à l'héritage du père de la subjectivité moderne, c'est pour évoquer un phénomène que j'appellerais « cogito républicain ». La recommandation de Descartes de voir les choses « claires et distinctes » a toujours une influence considérable sur la méthodologie de recherche en sciences humaines en France, qui rejette en l'occurrence la multidisciplinarité dont la valeur va de soi dans la recherche anglo-saxonne. Or dès le début des années 1980, c'est-à-dire « du moment où les différents projets marxistes et révolutionnaires ont quitté doucement mais sûrement la scène de [...] [l']imaginaire politique [français] » (DURAND, B., 2010 : 15), la possession d'idées « claires et distinctes » est devenue une obsession des tenants de la République pour ce qui est des valeurs. Tout comme le cogito cartésien, le « cogito républicain » ne cherche pas la certitude dans le monde mais en soi-même si bien qu'il ne peut affirmer son identité qu'en rejetant ce qui est faux et incertain. Désormais, les valeurs communes qu'il proclame peuvent se passer de toute justification, car elles émanent du « cogito républicain », ce « nous » étrange étant la seule « chose qui soit certaine et indubitable » (DESCARTES, R., 2009 : 92) dans le monde qui risque de le tromper. L'affirmation de soi se fait donc à travers la négation de l'autre qui n'a qu'à joindre le camp des ennemis de la République. Celle-ci les identifie très vite. D'un côté, c'est le communautarisme qui déstabiliserait l'unité républicaine ; de l'autre c'est le multiculturalisme, cette importation anglo-saxonne qui favoriserait la violence ethnique (DURAND, B., 2010 : 11). D'ailleurs, la doxa, je ne sais quelle mauvaise foi a permis de le faire, confond l'un et l'autre de façon à ce que le communautarisme et le multiculturalisme fonctionnent dans le dictionnaire républicain comme deux termes synonymiques à connotation manifestement péjorative. Cependant, l'acception du terme communautarisme, désignant l'aspiration d'une minorité à se différencier du reste de la société, ce qui va à l'encontre de la fraternité (sic !) républicaine, est une invention (spécificité ?) purement française. Pour qu'ils deviennent un corps étranger que l'on peut expulser hors de la communauté républicaine, les communautaristes doivent être explicitement nommés par un nom qui vient de l'extérieur : ils deviennent multiculturalistes.

Comme le remarque Béatrice Durand, « les politiques, [dans la France d'] aujourd'hui, sont (presque) tous républicains, de l'extrême gauche à l'extrême droite. [...] On est aussi républicain dans les diverses factions de l'intelligentsia, dans la presse et l'Université. [...] On peut dire que [...] le républicanisme est devenu un phénomène de mentalité collective » (DURAND, B., 2010 : 11—12). Par conséquent, s'attaquer aux idées républicaines, c'est comme s'attaquer aux fondements de l'humanité même. Pour ce qui est des fondements de l'humanité qui se traduisent par l'auto-affirmation des valeurs universelles, la francophonie, dès le début, est un projet béni par la République. Mais comment ces valeurs dites « universelles » peuvent-elles être, aujourd'hui, au service de la paix et du rayonnement de l'humanisme si c'étaient les mêmes valeurs qui justifiaient la colonisation ? « La cause de la France est celle de l'humanité. Montrez-vous dignes de votre belle mission. Qu'aucun excès ne ternisse l'éclat de vos exploits. Terribles dans le combat, soyez justes et humains après la victoire », disait le comte Bourmont aux soldats prêts à partir pour la conquête d'Alger en 1830. Si c'est maintenant que nous vivons cet « après-la-victoire », pouvons-nous toujours feindre de ne pas voir cette myopie qui est à la base même de la Charte de la Francophonie de 1997 ? Ce qui est inquiétant, ce n'est pas qu'il soit difficilement soutenable de répondre affirmativement à cette question, mais que la francophonie n'a jamais voulu se la poser tandis que la République l'a refoulée en la taxant de prétention multiculturaliste. Je ne veux pourtant pas la poser de la position extérieure réservée à un terroriste multiculturaliste débridé, déclarant la « guerre des mémoires » comme dirait un Amselle, mais je veux la poser au sein de la communauté francophone à laquelle je crois appartenir. Et le seul fait que je ne puisse pas le faire n'est-il pas la preuve que nous sommes tous sous l'emprise de ce qu'il faudrait appeler « idéologie francophone » ?

« Comme un gars de chez nous »

Dans l'imaginaire français à l'égard de la francophonie, « les pays conquis n'ont d'autre choix ni d'autre fonction que de servir les intérêts de la métropole » (SMOUTS, M.-C., 2010 : 311). L'institution francophone, avec ses mécanismes internes et dispositifs de pouvoir, a fait pourtant beaucoup pour alléger cet imaginaire du lourd fardeau de l'époque coloniale et de la période de la décolonisation. En effet, pour ses sympathisants, de même que pour les enseignants de français dans le monde, la francophonie est tout d'abord une communauté linguistique apolitique, construite autour des valeurs qui sont acceptées par chacun de ses membres indépendamment de sa couleur de la peau et de son pays d'origine. Cette construction discursive contradictoire, fondée d'une part sur une relation

colonisateur/colonisé occultée et d'autre part sur l'égalitarisme présumé, prend ses origines dans le mythe dont la fonction idéologique transformant l'histoire en nature est de *fabriquer* un monde sans contradictions. Le mythe se nourrit d'événements historiques complexes (la colonisation et la décolonisation) pour en faire des essences dont la clarté radieuse nous rassure (la communauté francophone). Il naturalise ce qui n'a jamais été naturel : « Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat » (BARTHES, R., 1957 : 217). Qu'il me soit permis d'évoquer le fameux passage des *Mythologies* qui illustre on ne peut plus précisément les mécanismes de la propagande francophone : « Je suis chez le coiffeur, on me tend un numéro de *Paris-Match*. Sur la couverture, un jeune nègre vêtu d'un uniforme français fait le salut militaire, les yeux levés, fixés sans doute sur un pli du drapeau tricolore. Cela, c'est le sens de l'image. Mais naïf ou pas, je vois bien ce qu'elle me signifie : que la France est un grand Empire, que tous ses fils, sans distinction de couleur, servent fidèlement sous son drapeau, et qu'il n'est de meilleure réponse aux détracteurs d'un colonialisme prétendu, que le zèle de ce noir à servir ses prétendus oppresseurs » (BARTHES, R., 1957 : 189). Et comme il n'est de meilleure réponse aux détracteurs de la contradiction qui est à la base des fondements de la francophonie, que ces 56 états et gouvernements membres de l'OIF, 14 observateurs dont la Pologne, et enfin 200 millions de locuteurs de français dans le monde qui seraient tous prêts à servir la langue française, cette contradiction passe souvent inaperçue, d'autant plus qu'elle est fardée de déclarations grandiloquentes autour des valeurs communes. À l'occasion du 40^e anniversaire de l'OIF, qui a eu lieu en 2010, Abdou Diouf, secrétaire général de l'organisation, disait que « si la Francophonie a pu résister à l'épreuve du temps, si elle a su se régénérer et se réformer tout en restant elle-même, c'est grâce à l'engagement de toutes celles et tous ceux qui l'ont fidèlement servie et promue »². Ce service fidèle (sic !) et la fierté de rester soi-même (sic !) au cours de ces quarante ans, malgré les changements profonds qu'a subis la pensée occidentale grâce au développement, entre autres, des *Postcolonial Studies* dans la deuxième moitié du XX^e siècle, sont-ils vraiment une raison pour s'en féliciter ? Le zèle d'Abdou Diouf lorsqu'il évoque « la langue et les valeurs qui nous fédèrent » ne ressemble-t-il pas à celui de « ce brave nègre qui salue comme un gars de chez nous » (BARTHES, R., 1957 : 197) ? Tout porte à croire que cette langue et ces valeurs ont une force fédératrice tant que la francophonie veut dire la francisation.

² <http://20mars.francophonie.org/Preparer-la-Francophonie-de-demain> [date de consultation : le 3 février 2011].

« L'Homme africain » ou une diversité bien gérée

On oublie souvent qu'une cinquantaine de courts textes constituant les *Mythologies*, malgré leur style léger, le langage exquis et l'humour omniprésent, sont avant tout une critique dévastatrice du dictat de l'idéologie bourgeoise de la société française des années 50, idéologie qui est « profondément inscrite sous la surface des signes de la culture quotidienne dont le sens nous échappe et qui deviennent pour nous une partie de l'ordre 'naturel' des choses » (DZIADK, A., 2006 : 87). Si j'évoque ici le livre de Barthes publié en 1957 pour parler de la contradiction sur laquelle les discours républicain et francophone sont fondés, c'est pour deux raisons : premièrement, c'est dans l'imaginaire de la France des années 50 que le néo-républicanisme hexagonal, après avoir résisté au *Sturm und Drang* soixante-huitard, recherche obstinément ses origines. Culturellement parlant, il s'agirait de retrouver cette douce France chantée par Trenet, qui a su faire face à l'ennemi allemand, et qui était encore libre de l'horreur de la période de la décolonisation. Militairement parlant, il s'agirait par contre de maintenir la puissance impériale dans les anciennes colonies pour s'opposer à l'hégémonie — culturelle et militaire à la fois — des États-Unis. Deuxièmement, c'est cet imaginaire impérial, dopé par la conviction communément partagée de la force militaire et de la supériorité culturelle françaises, qui a posé la première pierre de la Francophonie que de Gaulle appelait dédaigneusement le « machin francophone ». Comme le rappelle Gabrielle Parker, si la francophonie, dès son origine, présente les attributs de l'utopie qui sert une grande cause : celle de la langue française, la Francophonie « se fait [...] l'instrument de la politique française *urbi et orbi* » et elle « se réapproprie la notion de francophonie dès sa réinvention » (PARKER, G., 2010 : 240—241).

Ainsi l'idée utopiste qu'était la francophonie au départ est-elle devenue une idée néocolonialiste occultée par la grandiloquence du discours néorépublicain. Le fameux article 4 de la loi du 23 février 2005, inspiré par Jacques Chirac, stipulant l'enseignement du « rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord » a été finalement abrégé suite à la protestation des populations d'outre-mer indignées, mais cela n'a pas beaucoup changé pour ce qui est du discours français sur l'Afrique. Tout au contraire. L'article voulait donner force de loi à ce qu'on pouvait déjà observer dans les établissements scolaires français depuis longtemps. Comme le remarque Ann Laura Stoler, l'enquête faite en 2001 par *Le Monde diplomatique*, portant sur l'enseignement de l'histoire dans les écoles publiques en France au cours des quarante années précédentes « montrait que l'histoire coloniale elle-même, ainsi que les résistances suscitées par la colonisation avaient été 'évacuées des programmes scolaires', avec pour effet d'inculquer à toute une génération une connaissance faussée de l'Algérie et une 'histoire expurgée, à la Bowdler' de la guerre d'Algérie » (STOLER, A.L.,

2010 : 70). Il est fort possible que ce soit l'école républicaine qui a façonné la vision de l'Afrique du Président Sarkozy qu'il a présentée dans son discours à l'Université de Dakar le 27 juillet 2007, où il parlait de « l'Homme africain ». Ce fragment vaut la peine d'être cité en entier :

Le drame de l'Afrique, c'est que l'Homme africain n'est pas assez entré dans l'Histoire. Le paysan africain, qui depuis des millénaires, vit avec les saisons, dont l'idéal de vie est d'être en harmonie avec la nature, ne connaît que l'éternel recommencement du temps rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles. Dans cet imaginaire où tout recommence toujours, il n'y a de place ni pour l'aventure humaine ni pour l'idée de progrès. Dans cet univers où la nature commande tout, l'Homme échappe à l'angoisse de l'Histoire qui tenaille l'Homme moderne mais l'Homme reste immobile au milieu d'un ordre immuable où tout semble être écrit d'avance. Jamais l'Homme ne s'élance vers l'avenir. Jamais il ne lui vient à l'idée de sortir de la répétition pour s'inventer un destin³.

C'est la vieille bonne littérature qui parle ici. Celle qui nous offre « l'éternel recommencement » du mythe du bon sauvage qu'on trouve chez Montaigne, Cartier, Saint-Pierre et d'autres, conjugué avec des discours sur la nature à la Rousseau. C'est là qu'on trouve « la répétition sans fin des mêmes paroles » qui font revivre « l'Homme africain » bien qu'il demeure dépourvu de toute voix. Face à une telle profession de foi sur l'Afrique, toute discussion sur l'avenir de la Francophonie, menée dans le cadre restreint de ses valeurs si universelles qu'elles paraissent au premier abord, n'est qu'un bavardage médiatique ou un redoublement de truismes qui ne servent qu'à réaffirmer l'ambition impérialiste de la France. Après tout, à quoi bon discuter si tout est clair dès le départ ? Le grand débat sur l'identité nationale française, lancé par le gouvernement sarkozyste en 2009, où, sauf quelques hommages à la devise républicaine rendus par des ambassadeurs de pays francophones à Paris, sauf une poignée de déclarations d'amour faites à la langue et à la culture françaises par des personnes abordées « par hasard » dans la rue, on n'a trouvé rien de nouveau par rapport à ce qui se savait déjà, nous en dit long sur la qualité du débat sur les valeurs universelles qui se pratique actuellement en France.

L'une des contradictions majeures du discours autour de la francophonie est sans doute la notion de diversité qui, à l'en croire le mot d'ordre qui accompagnait le 40^e anniversaire de la Francophonie, serait « au service de la paix ». Or si la francophonie ne cesse de prêcher cette diversité qui serait l'une de ses clefs de voûte, la République vient la corriger et réajuster pour remettre les choses à

³ Discours à l'Université de Dakar du M. Le Président de la République Française Nicolas Sarkozy, <http://www.elysee.fr/president/les-actualites/discours/discours.18.html> [date de consultation : le 4 février 2011].

leur place. La diversité à la française ne s'accepte que lorsqu'elle devient « une diversité dans l'unité ». Dans l'un des textes qui constituent les *Mythologies*, Barthes décrit une exposition intitulée *La Grande Famille des Hommes*. L'exposition avait pour but de « montrer l'universalité des gestes humains dans la vie quotidienne de tous les pays du monde », ce qui était censé nous renvoyer « à ce mythe ambigu de la 'communauté' humaine ». À l'en croire Barthes, « ce mythe fonctionne en deux temps : on affirme d'abord la différence des morphologies humaines, on surenchérit sur l'exotisme, on manifeste les infinies variations de l'espèce, la diversité des peaux, des crânes et des usages, on babelise à plaisir l'image du monde. Puis, de ce pluralisme, on tire magiquement une unité » (BARTHES, R., 1957 : 162). C'est précisément ce mythe que ressuscite Nicolas Sarkozy à Dakar en s'adressant « à tous les Africains, qui sont si différents les uns des autres, qui n'ont pas la même langue, qui n'ont pas la même religion, qui n'ont pas les mêmes coutumes, qui n'ont pas la même culture, qui n'ont pas la même histoire et qui pourtant se reconnaissent les uns les autres comme des Africains ». La diversité devient gérable, tous les Africains deviennent miraculeusement « cet Homme noir [qui] a le visage de tous les Hommes du monde [et dont la] blessure ouverte dans l'âme [...] est une blessure ouverte dans l'âme de tous les Hommes ». Toute la complexité de l'histoire coloniale est balayée comme une ordure qui gêne dans la maison républicaine, pour laisser place à un monde fondé sur l'évidence où il devient très facile de proclamer nos valeurs qui sont désormais celles de nous tous. À Barthes de terminer : « Ce mythe de la 'condition' humaine repose sur une très vieille mystification, qui consiste toujours à placer la Nature au fond de l'Histoire. Tout humanisme classique postule qu'en grattant un peu l'histoire des hommes, la relativité de leurs institutions ou la diversité superficielle de leur peau [...], on arrive très vite au tuf profond d'une nature humaine universelle » (BARTHES, R., 1957 : 163).

French Theory

On mesure mieux maintenant pourquoi les études postcoloniales ne sont toujours pas les bienvenues à l'Université française. Cependant, comme le remarque Smouts, « la réticence des élites françaises à l'égard du postcolonial ne saurait s'expliquer seulement par le narcissisme culturel, les particularités institutionnelles, les clivages disciplinaires. Ont pesé plus que tout le refus d'entamer un travail de mémoire et la crainte de mettre en récit public les expériences liées à la décolonisation. Le choix fait par de Gaulle et tous ses successeurs de régler par le silence les déchirures de l'époque coloniale était un choix largement partagé » (SMOUTS, M.-C., 2010 : 311). Il y a toutefois une autre raison

de la réticence française à l'égard du postcolonial. Le refoulement des traumatismes de la période de la décolonisation, résultant de la prise d'une décision politique irrévocable, se conjugue avec la méfiance des universitaires français à l'égard d'« une drôle de construction américaine » (BUTLER, J., 2005 : 29) qu'est la *French Theory*. En effet, pour les études postcoloniales qui prennent leurs origines dans les travaux poststructuralistes français, « la référence théorique française est constante. [...] Les remarques de Foucault ou Deleuze sur l'« universalisme » abstrait des colonisateurs ou la culture occidentale comme culture de conquête, sont citées à l'appui, quand ce n'est pas la formule de Derrida sur 'ce qu'on appelle la pensée occidentale, cette pensée dont toute la destinée consiste à étendre son règne à mesure que l'Occident replie le sien' » (CUSSET, F., 2003 : 155). D'ailleurs, Gayatri Chakravorty Spivak, l'un des personnages phares des *Postcolonial Studies* aux États-Unis, s'est fait d'abord connaître dans le monde universitaire pour sa traduction en anglais de *De la grammatologie*. Le trouble de l'Université française devant le postcolonial résulte d'un rejet quasi total de l'héritage post-structuraliste des programmes scolaires et méthodes de recherche. Toujours est-il qu'une référence à Derrida dans la recherche littéraire est une extravagance qu'on traite avec suspicion aux environs de la Sorbonne. Les textes français des années 1960 et 1970, qui ont façonné la pensée critique propre aux sciences humaines contemporaines telles qu'elles se pratiquent aux universités aux États-Unis, en Angleterre ou en Australie, n'ont pas résisté à la tendance néohumaniste qui s'est fait revoir à l'Université française dans les années quatre vingt. Dans un article publié en 1985, Susan Rubin Suleiman soulignait l'état d'âme des critiques et théoriciens littéraires français, qui, après les turbulences de la lecture textuelle et la dénégation totale des hardiesses de la nouvelle critique, croient avoir retrouvé un lien entre « les mots et les choses ». Ces critiques « tent[ent] de renouer avec la grande tradition humaniste [et] ils se tourn[ent] vers la génération de leurs pères : ceux-là au moins, disent-ils, n'ont jamais douté de l'histoire, des valeurs ; ils sont modestes, de simples érudits, mais ils croient en l'homme » (RUBIN SULEIMAN, S., 1985 : 492). De là, ces noces étranges de l'Université et de la République qui rejettent d'un même geste l'héritage intellectuel poststructuraliste et les « fausses valeurs » du mai 68 dont le rayonnement déstabiliserait les fondements de l'humanisme républicain.

La réticence française à l'égard du postcolonial est due au fait que la France contemporaine de même que la Francophonie se sont (re)définies à la manière moderne dans un monde qui était déjà postmoderne, où les vieilles oppositions, telles que centre/périphérie, l'Occident/l'Orient, se sont écroulées et ont donné voix à, pour reprendre l'expression de Linda Hutcheon, « the ex-centric », c'est-à-dire ceux et celles qui étaient jusque là marginalisés par une idéologie dominante (HUTCHEON, L., 2002 : 35). Or, avec la voix des « ex-centriques », on aborde un problème vital pour la relation l'Université — la République. C'est que l'institution universitaire française ne cesse de dénier la question ethnique en

favorisant la question sociale conformément à la tradition sociologique française ou la question nationale propre à l'histoire de France : « La sociologie, grande conseillère de la République, a constamment manifesté sa défiance à l'égard des formes populaires d'action politique, restant sourde à ses manifestations subjectives au nom de l'objectivité, au point de réifier le peuple dans un social intégré hors de toute condition de pluralité » (BANCEL, N., BERNAULT, F., BLANCHARD, P., BOUBEKER, A., MBEMBE, A., VERGÈS, F., 2010 : 13). Ainsi la voix de l'autre se perd-elle dans un tout abstrait où il ne peut s'inscrire qu'en tant que muet et dépouillé de son altérité.

Que peuvent les *Postcolonial Studies* ?

La séparation des disciplines qui caractérise l'institution universitaire en France entraîne chez certains intellectuels français, qui se tiennent dans le chaud de leurs domaines restreints, un trouble devant la multidisciplinarité qui ressemble à celui que ressent la République devant le multiculturalisme. L'un et l'autre sont pris plus pour un danger pour l'intégrité d'une discipline que pour une chance d'élargir le champ de recherche. D'un point de vue plus large, le postcolonial en France partage le destin de tous les « post » qui auraient toutes leurs chances d'offrir séditieusement des méthodes ou principes « à l'américaine », une expression qu'on utilise parfois pour disqualifier quelque chose (WIEVIORKA, M., 2010 : 251). Par ce mépris franchouillard envers d'autres peuples à peine occulté, la supériorité du modèle français peut continuer à s'auto-proclamer. On oublie souvent, en France, que le sens du préfixe « post » dans le postcolonial, mais aussi dans le postmoderne ou le poststructuraliste, ne se rapproche pas du « après », mais débouche sur le préfixe « re » qui signifie en français le mouvement en arrière. Dans les mots les plus simples, est postcoloniale toute attitude qui consiste à re-lire, à re-définir et à re-penser ce que le discours eurocentrique prend pour l'évidence dans le but de faire parler l'autre que ce discours, pour pouvoir s'affirmer comme vrai, devait reléguer à la position d'un objet à posséder. Certes, pour certain-e-s, l'approche postcoloniale peut parfois se révéler comme un trauma, car elle doit remettre en question « l'objectivité » des recherches précédentes faites de bonne foi. Elle ne change pourtant rien pour ce qui est du fondement de la recherche universitaire. Celle-ci ne cesse d'être une recherche de *la* vérité.

Aujourd'hui plus que jamais, les *Postcolonial Studies* lancent un défi aux chercheurs et chercheuses en littérature française. En effet, c'est de la littérature que semblait émaner cette communauté quasi mystique dont rêvait Léopold Sédar Senghor lorsqu'il parlait de la « symbiose des « énergies dormantes » de tous les continents, de toutes les races, qui se réveillent à leur chaleur complé-

mentaire (SENGHOR, L.S., 1962 : 844). Cependant, comme le rappelle Gabrielle Parker, la communion imaginée par Senghor « impliquait une réciprocité dans l'égalité, une fraternité en un mot » (PARKER, G., 2010 : 242). Ce que nous disent les études postcoloniales, c'est que la belle littérature française, que beaucoup de chercheurs et chercheuses francophones ne cessent de lire avec une obséquiosité qui ne trouve plus de justification, est l'un des dispositifs à la fois les plus puissants et occultés de l'idéologie francophone. Quand Nietzsche évoquait la Rome antique, il disait que « traduire c'était alors conquérir, — non seulement en négligeant l'historique, mais [...] en effaçant le nom du poète pour y mettre le sien — on n'avait pas pour autant le sentiment de voler, on agissait, au contraire, avec la meilleure conscience de l'*Imperium Romanum* » (NIETZSCHE, F., 1993 : 177—178). La circulation des œuvres qui ont toujours été les références majeures pour les valeurs si chères à la cause francophone est le moyen le plus efficace de maintenir le français dans le rang de la langue universelle, ce qui satisfait pleinement à l'ambition impérialiste de la République. Ce qui disparaît avec l'avènement du postcolonial, c'est la conviction qu'on peut continuer à faire de la littérature sans prise de décision politique. Il n'y a plus de lectures philologiques innocentes qui ne se proposent que de faire une analyse « objective » d'une œuvre, car il se peut que cette « objectivité » présumée contribue, somme toute, au renforcement de la relation coloniale. Le postcolonial refuse l'esthétique (l'attachement à la beauté de la langue et aux valeurs que celle-ci est censée communiquer) et il accorde le privilège à l'éthique (l'ouverture inconditionnelle à la voix de l'autre que le texte fait taire). C'est là que réside l'extrême urgence de la recherche en littérature francophone. Car il serait naïf de croire que pour parler des études francophones, il suffit d'élargir le canon littéraire français et d'ajouter aux noms d'un Gide ou d'un Camus quelques livres avec des noms africains sur la couverture, qu'on traitera ensuite avec les vieilles grilles de lecture. Étant donné que l'approche postcoloniale consiste majoritairement en la relecture, il est beaucoup plus urgent de savoir ce que les grands écrivains français ont à dire sur l'autre et quelle place celui-ci occupe dans leur monde représenté. Ce travail immense est encore à faire.

Bibliographie

- AMSELLE, Jean-Loup, 2008 : *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. Paris, Stock.
- BANCEL, Nicolas, BERNAULT, Florence, BLANCHARD, Pascal, BOUBEKER, Ahmed, MBEMBE, Achille, VERGÈS, Françoise, 2010 : *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. Paris, La Découverte.
- BARTHES, Roland, 1957 : *Mythologies*. Paris, Seuil.

- BARTHES, Roland, 1975 : *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil.
- BAYART, Jean-François, 2010 : *Les Études postcoloniales. Un carnaval académique*. Paris, Karthala.
- BUTLER, Judith, 2005 : *Trouble dans le genre*. Traduction de Cynthia KRAUS. Paris, La Découverte.
- CUSSET, François, 2003 : *French Theory*. Paris, La Découverte.
- DESCARTES, René, 2009 : *Méditations métaphysiques*. Paris, Flammarion.
- DURAND, Béatrice, 2010 : *La nouvelle idéologie française*. Paris, Stock.
- DZIADEK, Adam, 2006 : „Sztuka mikrolektury — Roland Barthes”. In: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- HUTCHEON, Linda, 2002 : *The Politics of Postmodernism*. Routledge.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1993 : *Le Gai Savoir*. Paris, Librairie Générale Française.
- PARKER, Gabrielle, 2010 : « L'utopie francophone. Grands desseins revus et corrigés ». In : BANCEL, Nicolas, BERNAULT, Florence, BLANCHARD, Pascal, BOUBEKER, Ahmed, MBEMBE, Achille, VERGÈS, Françoise, 2010 : *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. Paris, La Découverte.
- RUBIN SULEIMAN, Susan, 1985 : « La pornographie de Bataille. Lecture textuelle, lecture thématique ». *Poétique*, n° 64.
- SMOUTS, Marie-Claude, 2010 : « Les études postcoloniales en France : émergences et résistances ». In : BANCEL, Nicolas, BERNAULT, Florence, BLANCHARD, Pascal, BOUBEKER, Ahmed, MBEMBE, Achille, VERGÈS, Françoise, 2010 : *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. Paris, La Découverte.
- SENGHOR, Léopold Sédar, 1962 : *Liberté III*. Paris, Seuil (cité par PARKER, Gabrielle, 2010 : « L'utopie francophone. Grands desseins revus et corrigés »).
- STOLER, Ann Laura, 2010 : « L'aphasie coloniale française : l'histoire mutilée ». In : BANCEL, Nicolas, BERNAULT, Florence, BLANCHARD, Pascal, BOUBEKER, Ahmed, MBEMBE, Achille, VERGÈS, Françoise, 2010 : *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. Paris, La Découverte.
- WIEVIORKA, Michel, 2010 : « Questions sur la “diversité” ». In : BANCEL, Nicolas, BERNAULT, Florence, BLANCHARD, Pascal, BOUBEKER, Ahmed, MBEMBE, Achille, VERGÈS, Françoise, 2010 : *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. Paris, La Découverte.

Note bio-bibliographique

Michał Krzykowski, enseignant/chercheur à la Chaire d'études canadiennes et de traduction littéraire à l'Institut des langues romanes et de traduction à l'Université de Silésie en Pologne. Il s'intéresse à la pensée post-structuraliste française, de même qu'à la théorie littéraire et critique contemporaine. En 2010, il a soutenu sa thèse de doctorat consacrée à l'œuvre de Georges Bataille, interprétée à la lumière des travaux post-structuralistes. Ses intérêts de recherche portent également sur le Canada et plus particulièrement sur le discours identitaire québécois analysé d'une perspective féministe, genrée et postcoloniale. Son livre *L'Effet-Bataille. De la littérature d'excès à l'écriture. Un texte-lecture* a été publié dans les Presses universitaires de l'Université de Silésie en 2011.

PIOTR SADKOWSKI

Université Nicolas Copernic de Toruń

Langue (dé)colonisée, langue colonisatrice La surconscience linguistique et la condition juive chez Albert Cohen et Piotr Rawicz

ABSTRACT: Albert Memmi, one of the forerunners of the postcolonial thought, perceived the Jewish condition as an emblem, even an archetype, of any dominated, oppressed, dispossessed condition. The highly specific consciousness of the colonised condition which the Jewish writer manifests seems to be shaped by the centuries-long communal experience, which exceeds the historical and political frames of postcolonialism *sensu stricto*, as the Jewish identity is stigmatised from its beginnings (conceived of as a narrative conveyed by the biblical tradition) by the experience of oppression and the threat of extermination or assimilation. These transhistorical factors determine to a large extent linguistic strategies typical for Jewish literature written in European (non-Jewish) languages. It is from this perspective that the present article discusses the role of the linguistic superconsciousness of Albert Cohen and Piotr Rawicz, two francophone Jewish writers, whose works — precursory to the postmodern condition — reveal identitarian, ethical and esthetic challenges related to the use of the language of the other in the creative process.

KEY WORDS: Jewish literature, linguistic superconsciousness, oppression, postmodern condition.

Auschwitz est comme un passage fatal entre les récifs [...] C'est un retour au chaos [...] Mais peut-être aussi la pénétration en Auschwitz invitera-t-elle la pensée à s'y fixer en demeure et l'incitera-t-elle à se renouveler du dedans, à réaliser enfin ce premier pas — le seul qui soit absolument libre — et qui consiste à se créer à partir du néant. Le monde n'a-t-il pas surgi d'un tel acte créateur, *ex nihilo* ?

NEHER, A., 1970: 155

Introduction

Albert Memmi, un des précurseurs de la pensée postcoloniale, considérait la condition juive comme emblématique, voire archétypale de toute condition dominée, opprimée, dépossédée (LÉVY, C., 1998 : 195). Il aborde cette question dans ses essais des années 1950 et 1960 — *Portrait du colonisé* (1957), *Portrait d'un Juif* (1962), *L'Homme dominé* (1968) —, et dans ce dernier il l'article le plus explicitement en démontrant le dénominateur commun des situations du Juif, du colonisé, du pauvre et de la femme, qui,

par-delà leurs traits individuels et leurs histoires spécifiques, ont un air de parenté : tous, ils subissent un joug, qui laisse des traces analogues dans leurs âmes et imprime un gauchissement similaire de leurs conduites. La même souffrance appelle souvent les mêmes gestes, les mêmes crispations intérieures ou les mêmes grimaces, les mêmes angoisses ou les mêmes révoltes.

MEMMI, A., 1968 : 24

Cette réflexion relève, certes, de toute une ambiance de l'époque qui voit la résurgence et la consolidation des mouvements décolonisateurs que Memmi a connus de plus près dans son pays natal, en Tunisie, dont l'indépendance a été proclamée en 1956. Néanmoins la conscience fort particulière de la condition coloniale de l'écrivain juif semble travaillée par une expérience collective séculaire qui dépasse le cadre du contexte historique, géographique et politique du postcolonialisme *sensu stricto*, la judéité¹ étant stigmatisée — depuis son origine, telle qu'elle est narrée dans la tradition biblique —, par l'expérience de l'oppression et la menace d'extermination ou d'assimilation. À partir des histoires vétérotestamentaires, comme la captivité égyptienne, l'Exil babylonien, à travers la colonisation romaine et la dispersion après la chute de Jérusalem en 70 jusqu'à la Shoah et le trauma intergénérationnel qu'elle cause, la condition juive nécessite, dans tout territoire et à chaque époque, une attitude de résistance contre le Dominant, au sens politique et culturel.

Tous ses facteurs transhistoriques paraissent déterminer largement les stratégies linguistiques propres à la littérature juive de langues européennes. Il est important alors de noter une analogie entre le processus de naissance des langues juives et le travail littéraire qu'exerce l'écrivain juif sur la matière qu'est la langue de l'*autre-dominant*. Il est évident que depuis l'Exil babylonien jusqu'à l'émergence du yiddish et du ladino, les Juifs adoptaient la langue du pays d'accueil en la *judaisant* ce qui avait pour conséquence l'autonomisation de leurs

¹ Sur la distinction des notions de *judéité*, c'est-à-dire l'identité marquée par le judaïsme, et de *judéité*, « le fait et la manière d'être juif » qui ne dépendent pas du système religieux, voir MEMMI, A., 1962 : 58 et KWATERKO, J., 2008 : 18—19.

parlers vernaculaires dérivés des idiomes locaux (GELLER, E., 1994 : 14). Selon certains linguistes, même l'hébreu doit sa genèse à la judaïsation d'une des langues utilisées au Canaan avant l'implantation des tribus d'Israël (GELLER, E., 1994 : 15). Pareillement, l'écrivain juif maniant la langue de l'autre en fait une langue *autre*, aporétique, rendant le Dominant perplexe car il la reconnaît et ne reconnaît pas comme la sienne. Un premier exemple d'une telle écriture est fourni par les textes de Paul de Tarse dont la langue grecque fait entendre de forts accents judaïques au niveau lexical, métaphorique et rhétorique. Giorgio Agamben, commentant l'Épître aux Romains, fait appel à l'anecdote racontée par Jacob Taubes sur son entretien avec Emil Staiger, une figure de proue de philologie allemande et un grand spécialiste du grec ancien. Après avoir lu les écrits pauliniens, il devait dire : « Mais ce n'est pas du grec, c'est du yiddish » (cité dans AGAMBEN, G., 2009 : 13)². À l'époque postmoderne, après la Shoah, un cas extrême de la pratique littéraire de langue de l'autre marquée profondément par l'expérience juive se fait observer dans l'œuvre de Paul Celan, qui, comme l'exprime Régine Robin, « brise l'allemand pour s'y inscrire en creux. Il désarticule la syntaxe, injecte dans sa poésie des mots étrangers (français, hébreux, yiddish, espagnols), utilise des citations, une intertextualité poétique qu'il remodèle. [...] Ce sera un allemand rendu étrange, étranger » (ROBIN, R., 1993b : 20—21). Une langue grecque qui n'est pas grecque, une langue allemande qui n'est pas allemande...

L'approche de l'écriture juive, dont les défis éthiques et esthétiques recourent en maints lieux les dilemmes de la condition postcoloniale, nécessite donc le recours à la notion de *surconscience linguistique*, qui, selon Lise Gauvin, concerne le plus particulièrement les littératures émergentes et/ou minoritaires, produites souvent dans des situations de bilinguisme ou de diglossie. De telles conditions font placer

[...] au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles — ou tout au moins concurrentielles — qu'entretiennent entre elles une ou plusieurs langues, donnent lieu à cette *surconscience* dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Écrire devient alors un véritable « acte de langage », car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un « procès » littéraire plus important que les procédés mis en jeu.

GAUVIN, L., 1997 : 7

L'écrivain affecté par la surconscience linguistique se voit obligé de « penser la langue » (GAUVIN, L., 1997 : 8), d'autant plus que sa situation minoritaire

² Nous traduisons.

fait que le choix d'une langue d'écriture est un dilemme. Comme le formule Gauvin : « Ici, rien ne va de soi. La langue, pour lui, est sans cesse à reconquérir. Partagé entre la défense et l'illustration, il doit négocier son rapport avec la langue française, que celle-ci soit maternelle ou non » (GAUVIN, L., 1997 : 9). La surconscience linguistique concerne donc à un haut degré l'écrivain qui connaît la condition coloniale et postcoloniale générant des relations tensionnelles qu'Albert Memmi commentait dans son premier essai :

Le bilinguisme colonial n'est ni une diglossie, où coexistent un idiome populaire et une langue de puriste, appartenant tous les deux au même univers affectif, ni une simple richesse polyglotte, qui bénéficie d'un clavier supplémentaire mais relativement neutre ; c'est un *drame linguistique*.

MEMMI, A., 1957 : 127

La surconscience dont parle Gauvin et le drame caractérisé par Memmi frappent d'une façon accrue l'écrivain juif qui a connu une forme extrême de la colonisation linguistique, c'est-à-dire non seulement une politique d'assimilation mais la *solution finale* consistant dans la tentative, presque réussie, d'antéantissement immédiat de sa langue identitaire avec le peuple qui la parlait. Pour cette raison il nous semble fondé d'aborder la littérature juive après la Shoah comme résultant de l'expérience (post)coloniale à la énième puissance. Car les auteurs juifs, dont l'écriture est soumise à notre examen, doivent faire face plutôt à la conscience de l'inexistence de leur langue maternelle qu'au déchirement entre deux idiomes. Qui plus est, le trauma causé par la perte d'une langue pleinement identitaire se conjugue dans leur cas au malaise linguistique décrit auparavant par Franz Kafka caractérisant la situation, qui présente plusieurs points communs avec la condition coloniale, des écrivains juifs pragois germanophones. Il l'exprime dans sa lettre adressée à Max Brod, en juin 1921 :

Ils vivaient entre trois impossibilités (que je nomme par hasard des impossibilités de langage, c'est le plus simple, mais on pourrait les appeler autrement) : l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire en allemand, l'impossibilité d'écrire autrement, à quoi on pourrait presque ajouter une quatrième impossibilité, l'impossibilité d'écrire (car ce désespoir n'était pas quelque chose que l'écriture aurait pu apaiser, c'était un ennemi de la vie et de l'écriture ; l'écriture n'était en l'occurrence qu'un provisoire, comme pour quelqu'un qui écrit son testament juste avant d'aller se pendre, un provisoire qui peut fort bien durer toute une vie), c'était donc une littérature impossible de tous côtés, une littérature des tziganes qui avaient volé l'enfant allemand au berceau et l'avaient en grande hâte apprêté d'une manière ou d'une autre, parce qu'il faut bien que quelqu'un danse sur la corde (mais ce n'était même pas l'enfant allemand, ce n'était rien, on disait simplement que quelqu'un danse).

KAFKA, F., 1965 : 395

Les impossibilités dont parle Kafka, qui rendent l'écriture juive de langues non-juives décentralisée aussi bien par rapport au centre constitué par la culture dominante (l'Allemagne, dans le cas des Juifs de Prague) que par rapport au patrimoine judaïque, se réactualisent et se complexifient suite à la Shoah. L'écrivain appartenant à la première ou à la deuxième génération de survivants de l'Holocauste ressent souvent l'inquiétude langagière nommée par Jacques Derrida le *monolinguisme de l'autre* : « Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne » (DERRIDA, J., 1996 : 13). Mais à celle-ci s'ajoute la conscience, encore plus traumatique, de la disparition physique de la langue d'origine avec ses usagers — victimes de l'extermination nazie. Pour cette raison, par exemple, chez Georges Perec l'appréhension de sa judéité consiste avant tout dans un sentiment de vide, de lacune, de séparation : « [...] je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent » (PEREC, G., 1980 : 45), dit-il dans *Récits d'Ellis Island*. Et Régine Robin teste les enjeux d'une littérature qui impose le devoir d'« écrire avec les six millions de lettres de l'alphabet juif » (ROBIN, R., 1993a : 19). Il serait donc légitime d'appliquer à ces écrivains la remarque formulée par Jeanne Bem à propos de l'auteur du *Premier homme* : « Camus n'a pas de langue maternelle » (BEM, J., 2002 : 468). Cependant l'inexistence de la langue maternelle a, dans le cas des survivants, une tragique dimension collective et cause un sentiment analogue, toute proportion gardée, à celui qu'éprouve l'écrivain postcolonial qui doit manier avec ruse la langue de l'autre-dominant.

Dans le cadre du présent article nous nous proposons d'observer deux cas de figure illustrant la surconscience linguistique de l'écrivain juif corrélée à la condition postcoloniale, au sens le plus large de ce dernier terme. Albert Cohen et Piotr Rawicz — les auteurs que nous choisissons à cette fin — venant de deux zones géographiques et culturelles fort différentes et pratiquant des esthétiques littéraires apparemment très éloignées —, peuvent être, tous les deux, vus comme adeptes d'un postmodernisme avant la lettre, appréhendé en tant que mise en cause des grands récits de l'Occident exprimée par une écriture impure, hybride, polyphonique où s'insinuent, explicitement et implicitement, plusieurs langues et divers imaginaires culturels.

Une *orientalisation* du français chez Albert Cohen

Albert Cohen est né en 1895, à Corfou, une des îles grecques de la Mer Ionienne. Ses parents juifs gardent probablement (les biographes n'ont pas encore complètement éclairé cette question) la nationalité ottomane, mais leur identité est aussi marquée par la mémoire des dominations étrangères, dans le passé corfiote, à savoir vénitienne, britannique et française, ce qui influence la sur-

conscience linguistique du futur écrivain et de ses personnages romanesques. Notamment, trois faits biographiques semblent conditionner les stratégies que Cohen adopte à l'égard du français — la langue qui le domine et qu'il cherche, pour sa part, à dominer. Premièrement, il s'agit d'un rapport fort particulier qu'il entretient avec sa langue maternelle (s'il en a une) ; deuxièmement, il convient d'observer le rôle du français dans le processus de la découverte par Cohen de son altérité juive dans un Occident antisémite et enfin, il importe de noter la valeur symbolique et pragmatique du changement de l'orthographe du patronyme de l'écrivain.

Le judéo-vénitien est le langage vernaculaire³, parlé au foyer familial des parents d'Albert Cohen à Corfou qu'ils quittent en 1900 pour émigrer en France. Installé dans une école catholique à Marseille, l'enfant, âgé de cinq ans, commence à utiliser le français et le français-marseillais comme ses langages de communication extérieure. Denise Goitein-Galperin commente le rôle de la langue maternelle de Cohen :

Quatre siècles de domination vénitienne (1386—1797), dans l'ensemble très bénéfique pour la communauté juive, en ont fait le parler vernaculaire des juifs corfiotes. Le judéo-vénitien reste leur langue à travers les péripéties politiques des XIX^e et XX^e siècles (occupation française, puis anglaise, et enfin rattachement à la Grèce). Elle ne disparut qu'avec le ghetto lui-même, sauvagement anéanti par les nazis. Encore faudrait-il ajouter que des émigrés ou leurs descendants le parlent jusqu'à ce jour, en assez petit nombre, il est vrai.

Quand Cohen arriva à l'âge de cinq ans, à Marseille avec ses parents, il ne parlait aucune autre langue. Et, comme il le répéta souvent, le judéo-vénitien resta toujours la langue de l'intimité maternelle. C'est à travers elle que la mère de l'écrivain transmet à son fils un héritage judéo-méditerranéen d'une extraordinaire richesse. Elle fit de son humble appartement de Marseille tout d'abord un îlot protecteur pour l'enfant et pour sa famille. Mais elle en fit aussi, à proprement parler, un royaume juif, nourri des coutumes, des mœurs, des croyances, des traditions ancestrales, et peuplé de figures vivantes, hautes en couleur, des plus humbles aux plus nobles.

GOITEIN-GALPERIN, D., 1994

Cependant, il n'est pas certain dans quelle mesure la langue de la mère reste pour l'écrivain réellement ce parler auquel il s'identifie et qu'il reconnaît comme

³ Nous nous référons à la terminologie d'Henri Gobard qui examine des situations « tétraglossiques » en distinguant : 1) un langage **vernaculaire** « local, parlé spontanément, moins fait pour communiquer que pour *communier* », 2) un langage **véhiculaire** « national ou régional, appris par nécessité, destiné aux *communications à l'échelle des villes* », 3) un langage **référentiel** « lié aux traditions culturelles, orales ou écrites, assurant la continuité des valeurs par une *référence systématique aux œuvres du passé* », 4) un langage **mythique** « qui fonctionne comme ultime recours, magie verbale dont on comprend l'incompréhensibilité comme preuve irréfutable du sacré » (GOBARD, H., 1976 : 34 ; l'italique dans le texte).

moyen d'expression de son intériorité et son affectivité. Car il paraît fort révélateur que dans ses écrits autobiographiques (ou autofictionnels⁴) il ne mentionne le judéo-vénitien que deux fois. Selon le récit d'*Ô vous, frères humains*⁵, Cohen — âgé à l'époque de dix ans —, victime d'une attaque antisémite proférée en français, cherche la consolation dans le parler d'origine vu comme arme de défense contre la langue raciste, ce que l'écrivain évoque de manière suivante :

« Mort aux Juifs, mort aux Juifs », répétais-je, et j'allais, happé par les vitrines, traînant mon cœur dans les rues de l'exil, parfois murmurant le chant de cabri, parfois avec l'index écrivant sur de l'air, écrivant les mots terribles et d'un accablé sourire les saluant, *parfois*⁶ me réconfortant en dialecte vénitien, langue de Juifs de Corfou [...]

Ó: 1091

Une autre évocation du judéo-vénitien se trouve dans *Le Livre de ma mère*⁷, dans le contexte du deuil que vit l'écrivain :

C'est le seul faux bonheur qui me reste, d'écrire sur elle [la mère], pas rasé, avec la musique inécoutée de la radio, avec ma chatte à qui, en secret, je parle dans le dialecte vénitien des Juifs de Corfou, que je parlais *parfois*⁸ avec ma mère.

L: 733

Dans les deux cas, la modalisation opérée par l'adverbe « parfois » n'est pas un acte anodin et met en doute l'identification de Cohen avec la langue du foyer d'origine, son recours au dialecte corfiote n'étant qu'un fait occasionnel. La déploraison de la perte de la mère apparaît donc corrélée au sentiment, à peine avoué, de l'absence de la langue maternelle. Qui plus est, après la guerre, à l'épreuve du deuil personnel s'ajoute la conscience, comparable à l'expérience des juifs yiddishophones (et/ou des descendants de ceux-ci), de la disparition de la langue ancestrale avec toute la communauté qui l'a parlée. L'écriture en français — langue dominante — se pose donc comme un défi qui consiste à confronter et combler le vide laissé par le judéo-vénitien — langue anéantie. Pour cette raison le travail stylistique de Cohen dans ses romans — mélangeant les registres, cassant la syntaxe, archaïsant et judaïsant le vocabulaire — paraît

⁴ Au sujet de la classification générique des textes en question voir SCHAFFNER, A., 2004 et SADKOWSKI, P., 2005.

⁵ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *Ó*, suivi de la pagination.

⁶ Nous soulignons.

⁷ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *L*, suivi de la pagination.

⁸ Nous soulignons.

répondre au besoin d'*orientaliser* le français pour y faire entendre la voix de la mère (et par conséquent la voix des Juifs corfiotes), avec « son accent, à demi marseillais et à demi balkanique, sous un murmure confus qui se voulait parisien » (*L* : 724). De cette façon la formation du langage littéraire de Cohen répète symboliquement l'engendrement des langues juives diasporiques qui, comme nous l'avons mentionné, naissent suite à l'appropriation transformatrice des idiomes du pays d'accueil. L'écrivain juif esquivé ainsi le risque de dissolution de son identité linguistique en dotant la langue de l'autre-dominant de son propre « accent ». Bien qu'il se déclare « un arbre de Judée dans la forêt française » (PEYREFITTE, C., 1986b : XLI) et reconnaisse la langue de France comme « *une*⁹ patrie » (*Ô* : 1065), Albert Cohen se considère toujours comme un « serviteur étranger¹⁰ » (*Ô* : 1064) du français, « vassal et aimant bâtard » (*Ô* : 1065), l'étrangeté étant l'essence même de son travail littéraire (cf. DOLLÉ, M., 2002 : 93). Il n'hésite pas à souligner le caractère perpétuellement *autre*, distancié par rapport à la norme dominante, de sa langue, quand dans *Le Livre de ma mère* il évoque ce souvenir de sa jeunesse :

Je me rappelle, j'étais un écolier pourvu d'un accent si oriental que mes camarades du lycée se gaussaient lorsque je faisais d'ambitieux projets de baccalauréat et prophétisaient que jamais je ne pourrais écrire et parler français comme eux. Ils avaient raison d'ailleurs.

L : 716

Mais il y a encore un autre souvenir, plus traumatique, qui explique l'attitude fort ambivalente de l'écrivain face à la langue qu'il utilise, adore et malmène. Le complexe d'adhérence-séparation et d'amour-haine à l'égard du français paraît lié à la découverte de l'antisémitisme, et par conséquent à la prise de conscience de sa judéité comme stigmaté. Cette expérience, que Cohen relate dans ses nombreux entretiens et dans tous ses textes autofictionnels, se fait *dans* et *par* la langue de l'autre. Le récit le plus détaillé de cet événement est livré dans *Ô vous, frères humains*, publié en 1972, qui est une version remaniée et élargie d'un texte antérieur, « Jour de mes dix ans », paru en 1945 dans *La France libre*. Albert Cohen y raconte une épreuve qui, comme il le soutient à plusieurs reprises, a déterminé sa perception de l'existence en tant que Juif ainsi que de ses rapports aux autres, au monde antisémite, à la langue et à la littérature. En 1905, donc à l'époque de l'affaire Dreyfus, le jour de son dixième anniversaire, Cohen devait suivre un cours d'été à l'école à Marseille. En rentrant à la maison, il voit dans la rue une foule de gens écouter attentivement un marchand ambulant, un « camelot » — comme l'appelle l'écrivain —, faisant la publicité d'un « détacheur universel » (*Ô* : 1050). Fasciné par le « merveilleux langage français » du vendeur

⁹ Nous soulignons.

¹⁰ Nous soulignons.

« fier de son accent parisien » (*Ô* : 1051), Albert s'approche pour l'écouter et pour acheter son produit. Le camelot, s'apercevant qu'il a devant lui un enfant juif l'insulte, profère toute une série de clichés antisémites et l'expulse ce qui provoque « les rires de la majorité satisfaite, braves gens qui s'aimaient de détester ensemble, niaisement communiant en un ennemi commun, l'étranger » (*Ô* : 1053). Dans ce contexte, l'objet qu'est le détacheur universel acquiert un rôle de symbole très éloquent et représente l'idée de l'élimination de l'étranger impur (SADKOWSKI, P., 2005 : 47). Cohen dresse alors le portrait d'un Juif qui subitement se rend compte de son statut d'exilé, banni de la langue et de l'espace qu'il croyait être les siens. En errant dans les rues de la ville, devenue d'un instant à l'autre hostile, l'enfant d'*Ô vous, frères humains* doit, à son corps défendant, intégrer le sort collectif du peuple condamné aux pogromes, déportations et exclusions, peuple voué à la haine véhiculée par le langage de sempiternels slogans antisémites :

Et je suis parti, éternelle minorité, le dos soudain courbé et avec une habitude de sourire sur la lèvre, je suis parti, à jamais banni de la famille humaine, sangsue du pauvre monde et mauvais comme la gale [...].

Ô : 1053

L'expérience antisémite que Cohen vit dans la langue travaille donc profondément sa surconscience linguistique et rend suspect son traitement du français et sa manière — souvent ambivalente, voire ironique — d'employer des mots à double (contre-) sens. Ainsi un hymne à la grandeur de la France où l'écrivain accumule des interjections élogieuses (« ô vivante et inventive, ô lucide et courtoise [...] ô charmante [...] ô souveraine ourdisseuse des mots », *Ô* : 1065) laisse entendre une dissonance qui n'échappe pas aux lecteurs décelant l'écho du système éthique exposé dans toute l'œuvre de l'auteur. L'axiologie cohénienne étant basée sur l'antinomie entre deux « lois » — « de la nature » et « de l'anti-nature » — inverse et *orientalise* le *grand récit* européen sur le caractère rationaliste de l'Occident. Dans ses romans, principalement dans *Belle du Seigneur*, Albert Cohen s'adonne à dénoncer la condition morale de l'Europe responsable de la montée du nazisme et de l'antisémitisme qui aboutiront à la Shoah et à la destruction de toute l'*épistémè* et de la *doxa* de l'homme moderne. Aux yeux de l'écrivain et de ses personnages — témoins de la bestialisation progressive du Vieux Continent —, le succès de l'hitlérisme et d'autres idéologies fascistes ou fascisantes dérive des fondements de la culture européenne manifestés par ses mythes d'origine gréco-latine, des chefs-d'œuvres littéraires et des idées philosophiques qui ont pour dénominateur commun l'apologie de la force, de la domination et de la beauté corporelle. L'Occident en tant qu'acteur et théâtre de la solution finale — forme extrême du colonialisme —, est vu comme descendant d'Europe, la fille d'Agénor, séduite par Zeus qui, pour la posséder, a pris l'apparence d'un taureau. Ainsi Europe et sa petite-fille Ariane (aryenne) symbolisent

chez Cohen le côté animalier de l'Occident opposé à l'humanisme de l'Orient (juif) qui prend son appui sur la loi *antinaturelle* de Moïse.

[...] en vérité quoi d'étonnant que les Allemands peuple de nature aient toujours détesté Israël peuple d'antinature car voici l'homme allemand a entendu et plus écouté que d'autres la jeune voix ferme qui sort des forêts de nocturne épouvante [...] cette voix tentatrice chante sous les rayons de lune chante que les lois de nature sont l'insolente force [...] la domination la preste ruse la malice acérée l'exubérance du sexe la gaie cruauté adolescente qui détruit en riant mélodieuse et égarée cette forte voix chante la guerre et sa seigneurie les beaux corps nus et bronzés au soleil [...] l'homme de nature est un pur animal [...] soyez durs dit cette voix de *gai savoir*¹¹ soyez animaux répète un écho de bacchantes et cette voix germanique de tant de voix de poètes et de philosophes accompagnée se rit de la justice [...] je vous apporte de nouvelles tables et une nouvelle loi dit-elle [...] les commandements du Juif Moïse sont abolis et tout est permis si je suis belle et mes seins sont jeunes crie la voix dionysiaque [...] oui telle est la voix de la nature et Hitler s'attendrit sur les animaux qu'il déclare ses frères [...] les hommes de Hitler adorent l'armée et la guerre [...] lorsqu'ils chantent leurs anciennes légendes et leurs ancêtres aux longues tresses blondes et aux casques cornus oui cornus car il s'agit avant tout de ressembler à une bête et il est sans doute exquis de se déguiser en taureau [...] lorsqu'ils se vantent comme Hitler et ou leur Nietzsche d'être inexorables et durs.

COHEN, A., 1986 : 900—902

Au cœur de ce procès cohénien contre l'animalité de l'Occident, qui réside dans le culte de la force et de la corporalité — commun au mythe de l'amour-passion et au nazisme —, on voit, parmi les pièces à conviction, la philosophie nietzschéenne évoquée par l'allusion au titre *Le Gai savoir*. Il importe alors de noter que le même syntagme — à valeur dépréciative dans le contexte intratextuel de l'ensemble de l'œuvre de Cohen — intervient dans le soi-disant hymne glorifiant *une* des patries de l'auteur d'*Ô vous, frères humains* : « France [...] ô éloquente de tous gais savoirs armée [...] » (*Ô* : 1065). La connotation nietzschéenne jointe au champ lexical du pouvoir, de la domination et de la vassalité (les interjections énumérées plus haut) font relire l'apologie de la France comme une amère et ironique accusation, articulée plus ou moins implicitement, de l'Occident aveuglé par le mythe de sa supériorité qui consisterait dans sa pensée rationnelle opposée à la prétendue intuitivité et/ou naturalité du monde oriental. Également, profitant de l'ambivalence provoquée par l'homographie et l'homophonie, Cohen attribue un double sens au mot « gentil », quand il évoque « le gentil langage français » (*Ô* : 1052) ou « des gentils Français » du fait que l'adjectif se fait lire ici parallèlement comme synonyme de noble, d'aimable et

¹¹ Nous soulignons.

d'infidèle, de païen, de *goy* (non-juif). De cette façon l'écriture cohénienne va aux limites du projet postcolonial, si nous entendons par ce dernier terme la déconstruction de la stérotypie occidentale à l'égard des cultures et espaces dominés. Selon Marie DOLLÉ, l'Orient, dans la prose cohénienne, « ensoleille la langue » (1992 : 98), mais il n'en demeure pas moins que cette lumière levantine dénude la noirceur de l'Occident. L'auteur de *Belle du Seigneur* et d'*Ô vous, frères humains*, n'ayant, certes, pas peur des hyperboles, démontre l'Europe comme une marge barbare de la civilisation, bien que parvenue à la position dominatrice dans la politique mondiale, dont l'animalité naturelle contraste avec l'humanisme de l'univers antinaturel de la judéité. Dans *Les Valeureux*, un des personnages juifs créés par Cohen, Pinhas Solal, dit Mangeclous, exprime, dans sa lettre à la reine d'Angleterre, une telle vision du rapport entre la civilisation de l'Orient et la barbarie de l'Occident :

Quand je dis nos ancêtres [juifs], je veux dire les miens et non les vôtres qui à cette époque-là [l'Exode], couverts de peaux de bêtes, ne savaient ni lire ni écrire [...].

COHEN, A., 1993 : 1033

Dans *Ô vous, frères humains*, la tentative de *décolonisation* symbolique de l'identité dominée se réalise donc par la réappropriation de la langue consistant en une inscription de l'imaginaire *autre*, juif, à l'intérieur de l'espace balisé par l'idiome raciste. En apercevant autour de lui les graffiti « Mort aux Juifs » sur les murs de maisons marseillaises, l'enfant cohénien écrit avec son index dans l'air des mots qui conjureraient le mal antisémite. Ce geste allégorise la nécessité d'investir l'espace et la langue par la présence du Juif qui figure ici l'exilé, l'expulsé, le minoritaire condamné au silence.

Depuis ce jour du camelot, je n'ai pas pu prendre un journal sans immédiatement repérer le mot qui dit ce que je suis, immédiatement, du premier coup d'œil. Et je repère même les mots qui ressemblent au terrible mot douloureux et beau, je repère immédiatement juif et suif et, en anglais, je repère immédiatement *few, dew, jewel*. Assez.

Ô : 1064

L'enfant cohénien d'*Ô vous, frères humains* se venge alors en déformant des mots français : « [...] je disais 'le crapaud de la pacrie' au lieu de 'le drapau de la patrie', '*La Tatarseillaise*' au lieu de '*La Marseillaise*', j'estropiais des mots pour passer le temps, pour croire que j'étais gai [...] » (Ô : 1074). Le jeu de signifiants n'y est point innocent, « pacrie » s'interprétant comme un mot-valise qui combine « patrie » et « pacotille » (ce qui s'associe à la *patrie-camelote*), le crapaud symbolisant l'animalité et les syllabes « tatar » connotant l'Orient.

À la complexité des rapports entre le français et la quasi fantômatique langue maternelle¹², s'ajoute le problème d'absence / présence de l'hébreu en tant que langage mythique de Cohen. Il est vrai que l'écrivain ne maîtrise pas cette langue, ce qui, par ailleurs, motive son refus d'occuper un poste d'ambassadeur de l'État d'Israël. L'hébreu est aussi rarement utilisé par ses personnages romanesques. Néanmoins l'antique langue ancestrale joue un rôle considérable dans la formation de la surconscience linguistique de l'écrivain et dans sa quête identitaire. Dans ce contexte il convient de rappeler que son patronyme, au moment de l'installation de la famille à Marseille, était transcrit *Coen*, puisque la lettre *h* n'existe pas en grec. Il commence à écrire son nom Cohen dès 1919, après avoir obtenu la nationalité suisse. Selon Christel Peyrefitte, il « occidentalise » de cette façon son patronyme (PEYREFITTE, C., 1986a : LXXIII). Cependant il est légitime d'y voir un effet contraire, c'est-à-dire un acte d'orientalisation de l'identité et, par là, de l'espace habité par l'immigré retrouvant son origine dans le langage mythique. Car le changement d'orthographe permet de prononcer le nom à la hébraïque et reconstitue sa signification judaïque. De cette façon l'écrivain signale son appartenance à la caste sacerdotale des *Cohanim* (le pluriel de Cohen), qui sont les descendants du patriarche Aaron. Cette conscience d'un statut princier travaille fortement son identité personnelle et celle de ses futurs personnages romanesques. De plus, la lettre *h* exprime son étrangeté et, au seuil de sa carrière littéraire, figure la vision de soi en tant qu'individu élu, destiné à une tâche particulière, parce que la modification de l'orthographe s'interprète aussi comme réappropriation de la mémoire collective et de l'histoire mythique du peuple issu, selon la tradition biblique, d'Abraham. Le premier patriarche apparaît initialement dans la Torah sous le nom d'Abram et YHVH l'oblige à s'appeler Abraham au moment de sa vocation et de la conclusion de l'alliance sacrée (cf. Genèse 17,5). Le *h* correspond à la lettre hébraïque ה (Hé) qui a une connotation toute particulière du fait qu'elle apparaît deux fois dans le Tétragramme — יהוה — et, selon la tradition kabbalistique, elle symbolise la Parole et la communication (cf. MANDEL, G., 2001 : 37). Dans *Les Valeureux*, Mangelcous, qui écrit son épître à la reine d'Angleterre, explique que la quatrième lettre de son prénom — Pinhas — doit se prononcer « à l'aide du gosier et avec rage » (1025). Il est fondé de voir dans cette autoreprésentation du langage une métaphore de l'écriture cohénienne qui vocifère son étrangeté dans la langue de l'autre pour faire face au danger d'oubli, d'effacement et de domination.

¹² Au sujet du rôle de l'absence de langues originaires dans l'écriture juive voir aussi ROBIN, R., 1993b.

La langue et le corps dans *Le Sang du Ciel* de Piotr Rawicz

L'œuvre de Piotr Rawicz, directement issue de l'expérience de la Shoah, est elle aussi traversée par la conscience de la nécessité de réinventer la langue pour dire un monde qui ne se laisse aucunement ni saisir à l'aide de catégories épistémologiques conventionnelles ni exprimer par des moyens discursifs établis. Par la voix du narrateur du *Sang du Ciel*¹³ l'écrivain postule alors une création d'une *super-langue* :

J'emploie la troisième personne du singulier au même titre que notre « expérience quotidienne » semble être enfermée dans les trois dimensions classiques. Le caractère illégitime, la fausseté de ces entraves qu'impose la grammaire ! Il me faudrait maintenant la quatrième, la millième personne d'un nombre qui ne serait connu d'aucune arithmétique. D'un nombre qui serait comme un couteau dirigé vers le cœur de cette « Éternelle Fuyante » qui se nomme « Réalité ».

S : 271—272

Piotr Rawicz est né à Lvov, en 1919, dans une riche famille juive polonophone partiellement assimilée. En 1939 il entreprend les études au département de langues orientales à l'Université de sa ville natale qu'il quitte en 1941 échappant à l'extermination. Pendant environ un an il parcourt la Pologne occupée avant d'être arrêté et déporté — comme prisonnier politique (pour des raisons qui restent obscures) —, à Auschwitz. Il ne partage pas le sort d'autres Juifs du camp parce que, grâce à sa connaissance parfaite des langues slaves, il parvient à se faire reconnaître par les Allemands comme un Ukrainien. En 1944 il est transporté dans un autre camp, à Leitmeritz (Litomierzycy). Libéré, il s'installe à Cracovie et s'inscrit à l'Université Jagellonne. Une bourse qu'il reçoit en 1947 lui permet de partir à Paris où il restera jusqu'à la fin de sa vie¹⁴. Tandis que Cohen vit son expérience en français comme une forme de *monolinguisme de l'autre*, la surconscience linguistique de Rawicz est marquée, dès le début, par de nombreuses langues étrangères. Avant l'émigration Rawicz parle non seulement le polonais et l'ukrainien, mais aussi le français qu'il apprenait depuis son enfance, le russe et l'allemand maîtrisés pendant la guerre, le yiddish et l'hébreu. Il connaîtra aussi l'anglais, l'espagnol, le sanskrit et le hindi (VON SCHWERIN, C., 1998 : 116). Il se sert de tous ces idiomes dans un immense roman multilingue qui — jusqu'à présent — n'a pas été publié. La diversité linguistique influence

¹³ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *S*, suivi de la pagination.

¹⁴ Nous nous rapportons ici aux documents de Piotr Rawicz disponibles aux Archives de l'Université Jagellonne et aux informations biographiques contenues dans KATZ-HEWETSON, J., 1990 : 125—133 et RINN, M., 2007 : 69—70.

considérablement l'imaginaire de son chef-d'œuvre, *Le Sang du Ciel*, accueilli avec enthousiasme par les lecteurs et critiques français en 1961¹⁵. Rawicz reçoit le Prix Rivarol attribué au meilleur roman publié en France par un auteur étranger et le livre est rapidement traduit en douze langues. La treizième traduction — en polonais — ne paraît qu'en 2003. La carrière de l'écrivain, qui s'annonce prometteuse, se termine brusquement en 1969, après la publication de son deuxième ouvrage, *Bloc-notes d'un contre-révolutionnaire (ou la gueule de bois)*. Rawicz écrit ce pamphlet pour dénoncer l'hypocrisie qu'il voit dans la révolte du mai 1968. Selon Józef Czapski, l'écrivain a su découvrir « l'intolérance totalitaire » cachée « sous le happening du Mai '68 » (cité dans KATZ-HEWETSON, J., 1990 : 1968). Le scandale provoqué par le livre fait bannir son auteur de l'élite parisienne. Dès ce moment jusqu'à son suicide en 1982, Rawicz — journaliste et critique littéraire — sera actif principalement dans le milieu des immigrés de l'Europe de l'Est. Il contribue à promouvoir la littérature créée par les auteurs provenant de l'autre côté du Rideau de fer. Il écrit, entre autres, les préfaces aux livres d'Adolf Rudnicki et de Danilo Kiš.

Le Sang du Ciel déconcerte même aujourd'hui les lecteurs habitués aux expérimentations de la prose postmoderne, à cause de son hétérogénéité stylistique et son hybridité générique. La représentation baroque d'un univers irréel s'y confond avec un récit hyperréaliste qui alterne avec une poésie symboliste, le pathétique se mêle au grotesque (DLUGOSZ, L., 2003 : D6), au kitsch, le tragique se fait inséparable de l'humour noir.

Le héros du roman, Boris, est un jeune Juif vivant dans une ville multiethnique, quelque part en Ukraine. Son toponyme n'apparaît jamais dans le texte du roman, mais plusieurs données descriptives font associer cet espace diégétique à Lvov au cours de la deuxième guerre mondiale. Après avoir vu l'extermination du ghetto, Boris et sa jeune fiancée Noémie se sauvent en fuyant la ville et traversent le pays en proie à l'occupation allemande. Le héros se cache sous une fausse identité parce qu'il dispose du certificat de naissance et de baptême, trouvé par hasard dans la rue, d'un Ukrainien nommé Georges/Youri (les deux formes du prénom sont présentes dans le récit) Goletz.

Le refus de livrer les noms de lieux se pose comme un principe esthétique et éthique du roman de Rawicz où presque toutes les références géographiques et ethniques sont effacées ou fictionnalisées ou encore limitées à la lettre initiale. Mais le procédé le plus fréquent servant à nommer les lieux et les habitants du pays consiste dans l'emploi des périphrases. Par exemple, Varsovie avec ses habitants est présentée comme « la capitale de cette nation, conquise et insoumise » (*S*: 168—169), « La Plaine des Bouleaux » (*S*: 277) remplace le nom d'Auschwitz-Birkenau. Les jeunes Juives sont désignées comme « les plus belles filles du peuple millénaire » (*S*: 40), l'allemand — « la langue des seigneurs » (*S*: 16)

¹⁵ La roman a été réédité en 2011.

ou « la langue de l'ennemi » (*S*: 17), l'ukrainien et ses usagers — « [la langue] des paysans d'alentour » (*S*: 16), le yiddish — « la langue usuelle de notre peuple » (*S*: 196) et l'hébreu — « [la langue] qui [n'étant plus la langue usuelle] était pourtant un pont entre notre présent et notre passé » (*S*: 196). Sous la périphrase « le signe hexagonal de notre roi qui était pâtre et poète devant Dieu » (*S*: 199) se cache l'étoile de David. Selon l'interprétation proposée par Anny Dayan Rosenman, les périphrases et d'autres procédés par lesquels Rawicz évite les indications géographiques et historiques prouvent que l'écrivain rejette la conception d'une écriture testimoniale :

Piotr Rawicz assume donc, pour évoquer le génocide, non pas un statut de témoin mais un statut d'écrivain, susceptible d'être jugé sur son texte et non sur l'exactitude de ses souvenirs ou l'impact de son vécu. Il met ainsi en jeu non pas la véricité de sa parole mais l'authenticité de ses écrits, affirmant, à sa manière provocatrice et iconoclaste, son choix de faire œuvre littéraire, de témoigner par la littérature.

DAYAN ROSENMAN, A., 2007 : 209

Le recours à la périphrase répond, certes, à l'idée de l'*a-historicité* du texte que Rawicz explicite dans la postface :

Ce livre n'est pas un document historique.

Si la notion de hasard (comme la plupart des notions) ne paraissait pas absurde à l'auteur, il dirait volontiers que toute référence à une époque, un territoire ou une ethnie déterminés est fortuite.

Les événements relatés pourraient surgir en tout lieu et en tout temps dans l'âme de n'importe quel homme, planète, minéral...

S: 281

Cependant la poétique périphrastique du *Sang du Ciel* fait aussi manifester la surconscience linguistique opprimée de l'écrivain et de ses personnages. Étant une figure paradoxale, qui passe sous silence le nom d'un référent et en même temps le décrit minutieusement, parfois d'une façon redondante, la périphrase chez Rawicz symbolise la tension entre la conscience de l'indicible et le besoin de recréer la langue afin de crier un horrible témoignage en dépit du silence et de la disparition.

Quand les Allemands arrêtent Boris et découvrent qu'il est circoncis, le héros parvient à nier sa judéité en prouvant sa connaissance parfaite de la langue et de la culture ukrainiennes. Il prétend que les cicatrices visibles sur son pénis résultent d'une maladie vénérienne et non pas de l'ablation rituelle du prépuce prescrite par la Loi mosaïque en signe de l'Alliance de *Hachem* avec Israël. Ceci explique pourquoi le récit sur un individu qui échappe, grâce à sa ruse linguistique, au massacre des millions de Juifs est appelé « histoire de la queue », ce der-

nier mot étant employé comme synonyme familier du membre viril. La première partie du roman porte le titre « La queue et l'art de comparer » et la troisième — « La queue et l'échec aux comparaisons » ce qui met en relief la confusion de la corporalité et de l'identité linguistique, soumises à l'oppression et exposées au danger d'anéantissement. Comme l'observe A. DAYAN ROSENMAN : « Le texte de Rawicz affiche un rapport au sexe aussi provocateur et aussi frontal que son rapport à l'écriture » (2007 : 212). Dans *Le Sang du Ciel* la trace de la circoncision métaphorise l'écriture et la langue, deux emblèmes de la judéité, que Boris devra renier pour sauver sa vie.

L'histoire de la queue prenait donc les couleurs de la vie.
[...] Le signe d'alliance, *inscrit*, jadis dans mon corps, comme il l'avait été dans le corps de mes aïeux et de mes grands-aïeux, les participants de la chasse à courre qui se déroulait dans notre ville pouvaient trop aisément le *déchiffrer*, ce signe. Il était à la portée du dernier paysan de Bavière, *d'interpréter ce hiéroglyphe*, qui équivalait à la mort pour moi [...]¹⁶

S: 73

Ailleurs le narrateur fait ainsi associer le signe charnel au texte écrit :

La braguette déchirée dévoile la verge bleuâtre. Le signe d'Alliance y est *inscrit en caractères indélébiles, trop lisibles* pour ces hommes qui s'agitent. *La queue et l'art de comparer*. Mais à quoi comparer ce moment unique où l'univers entier se concentre, reflue de tous les bords, se cabre pour devenir une bague, une bague d'acier, froide et qui fait mal, cette bague qui enserre la verge de Boris¹⁷.

S: 217

L'isotopie du *corps-écriture* se manifeste aussi dans la scène du massacre des enfants juifs où l'image de la langue coupée acquiert un sens métaphorique : elle symbolise la langue du *Sang du Ciel* et le processus de la création du texte sur l'indicible, l'imprononçable, de la création qui est générée par le sang, de la création qui est un défi pour l'écrivain qui fait face à la disparition de son idiome ancestral¹⁸.

Tandis que les deux femmes brandissaient vers le caporal leurs laissez-passer impeccables, son regard croisa enfin celui de Yaakov, chargé d'une haine railleuse. [...] Puis le garçon ouvrit largement la bouche et tira en direction du caporal une langue rouge, longue et large, un corridor infini tapissé d'une moquette pourpre, une langue trop réelle, terriblement réelle dans ce décor qui ne l'était pas. [...]

¹⁶ Nous soulignons.

¹⁷ Nous soulignons.

¹⁸ Sur la violence langagière de l'écriture de Rawicz lire KAUFFMAN, J., 1993.

Boris s'abstient de décrire en détail le massacre. Trois soldats tenaient le garçon rebelle, tandis que le caporal lui découpait la langue avec une baïonnette trop grande pour cet usage. Il y avait du sang, beaucoup de sang, davantage — d'après les estimations de Boris — que n'en devait contenir le corps tout entier de Yaakov. Aucune parole ne fut prononcée par le groupe d'enfants qui se figea en une immobilité complète...

S: 138

Une autre image autotélique, symbolique de la destruction de la langue et de l'identité ancrée dans la tradition biblique, apparaît dans la scène de la dévastation du cimetière juif.

On cassait de vieilles pierres tombales. Sous les coups de maillet, sourds et aveugles, s'éparpillaient les caractères sacrés des inscriptions vieilles d'un demi-millénaire, à la louange de quelque saint ou quelque philosophe. Un *aleph* s'en allait vers la gauche, tandis qu'un *hei* sculpté sur un autre morceau de pierre retombait vers la droite. Un *gimmel* épousait la poussière et un *noun* le suivait dans sa chute... Plusieurs *shin*, lettre qui symbolise l'aide miraculeuse de Dieu, venaient d'être écrasés et piétinés sous les marteaux et sous les pieds de ces ouvriers moribonds.

L'armée dissolue des lettres une fois échappées de leurs contextes ordonnés, allait-elle envahir le monde des vivants, le monde des objets dits « profanes », en chasse de tout ce qu'il y a d'harmonisé ? Allait-elle distribuer des coups mortels et aveugles, telle une bande déchaînée de Golems ?

Quelle formidable énergie étaient en train de libérer ces ouvriers improvisés et mourants ? Les éclats des tombes allaient-ils se transformer en éclats d'obus incadescents ? Les lettres sacrées, désormais solitaires, allaient-elles, une fois accomplie leur randonnée à travers les villes et les pays, se réorganiser en une nouvelle communauté, recréer un Ordre nu et cruel, à l'opposé de celui qui venait d'être détruit sous nos yeux ?¹⁹

S: 53—54 ; l'italique dans le texte

L'image de la langue hébraïque, au sein du récit en français, réduite aux lettres pulvérisées, constitue une représentation spéculaire de la gestation du roman qui, pour naître sur les ruines des grands discours qui circonscrivaient le monde d'avant la Shoah, nécessite une super-langue. Les signes massacrés hantent, contaminent, colonisent alors la langue de l'autre en vangeant la langue assassinée. De plus, le récit du *Sang du Ciel* fait enchevêtrer d'une manière fort

¹⁹ Anny DAYAN ROSENMAN de commenter : « Cette image des lettres chassées dans le ciel, mais survivantes, prend sa source dans un motif traditionnel de l'imaginaire juif, la légende attachée à la mort de Rabbi Hananiah ben Teradyon, qui, martyrisé par les Romains, enveloppé et brûlé dans les rouleaux de la Torah, voyait les lettres hébraïques se détacher du bûcher et monter une à une vers le ciel, porteuses de la promesse consolante que rien, ni aucun homme, ne peut détruire les lettres » (2007 : 34).

complexe deux voix narratives principales. Boris, rescapé du camp de concentration, après la guerre se trouve à Paris où dans un café il rencontre le narrateur à qui il raconte sa vie. Ce dernier donne une forme écrite à l'histoire du héros d'après le récit qui lui a été transmis oralement par son « client » ainsi que par l'intermédiaire des fragments manuscrits de prose, de poésie et des bribes d'un journal laissés par Boris. Tout ce matériel qui servira à composer le texte devant *Le Sang du Ciel* est extrêmement hybride et multilingue. Le narrateur en fait un tel commentaire à caractère autoréflexif :

[...] les feuilles étaient propres et uniformes. L'écriture n'était pas exempte d'un souci d'élégance. Une écriture assez bien disciplinée, en somme, avec de petites excentricités de temps à autre — sans doute voulues et du moins conscientes. Des lettres de grandeur moyenne dont seulement certaines — et pas toujours les mêmes — prenaient des proportions et des formes grotesques au gré de celui qui les traçait. Mon client cherchait-il donc un moyen d'expression supplémentaire, les mots ou la manière dont il les maniait ne suffisant pas à transmettre, à fixer le « message » qu'il considérait comme le sien ?

[...] Les notes — même celles que j'avais pu isoler après avoir enlevé les parties pseudo-lyriques — étaient bien embrouillées. Parlant de soi, Boris employait tantôt la première, tantôt la troisième personne. Cette hésitation traduisait-elle un besoin obscur d'objectiver sa propre existence, besoin éprouvé couramment par ceux à qui leur existence échappe ?

[...] La langue des notes, elle-même, constituait un volapük où les bribes de français, de slave et d'autres encore n'entretenaient pas toujours des rapports de bon voisinage.

J'avoue franchement ma faible préparation à cette sorte d'exégèse philologique.

S: 124—125

Le narrateur présente son travail aussi comme un processus de traduction : « Dans l'une des nombreuses langues de son passé compliqué Boris récite ce poème dont j'essaie ici de donner la traduction malhabile » (S: 112). Il est vrai que la langue baroque du *Sang du Ciel* paraît souvent maladroite, la syntaxe échappant aux strictes règles de la grammaire française et le texte étant parsemé de xénismes explicites et implicites. Dans ce contexte, il est intéressant, avant de clore notre examen des langages de Rawicz, de citer le commentaire de Joanna Szczęsna à propos de la traduction polonaise du *Sang du Ciel* effectuée par Andrzej Socha (qui est aussi traducteur des romans d'Albert Cohen) :

Une des mes amies parisiennes qui est bilingue prétend que la version polonaise est nettement meilleure que le texte français et que Rawicz devait lui-même traduire mentalement son livre du polonais en français. Un autre ami, qui parle yiddish et à qui je lisais à haute voix des fragments du livre, s'obstine à dire qu'il entend dans le texte polonais des traces d'un premier modèle juif.

Quoi qu'il en soit, chapeau bas devant le traducteur, qui a su entendre, par l'intermédiaire du français, une parmi plusieurs langues dont se servait Rawicz, une secrète source hypodermique de ses « langues originelles »²⁰.

SZCZĘSNA, J., 2004 : 17

Conclusion

La poétique plurilingue chez Albert Cohen et Piotr Rawicz symbolise bien évidemment l'identité des écrivains et de leurs héros. Les éléments juifs sont cachés sous le masque que forme le texte français, tout comme les langues non-juives cachent la judéité. Cette tension fait générer le récit mettant en relief une altérité linguistique vue comme arme contre l'oppression, la domination et l'assimilation. L'écriture issue de la condition juive et située à la croisée de la condition postcoloniale annonce donc les enjeux postmodernes d'une littérature qui nécessite l'élargissement des frontières du dicible et du représentable. La surconscience linguistique, dans ce contexte, postule l'invention d'une langue *autre, inédite* qui permettrait d'accomplir le deuil des *grandes narrations* de l'Occident.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, 2009: *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*. Przeł. Sławomir KRÓLAK. Warszawa, Wydawnictwo Sic!
- BEM, Jeanne, 2002 : « Camus, écrivain monolingue ? ». In : DION, Robert, LÜSENBRINK, Hans-Jürgen, RIESZ, János, dir. : *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec, Nota bene.
- COHEN, Albert, 1986 [1968] : *Belle du Seigneur*. Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade ».
- COHEN, Albert, 1993 [1954] : *Le Livre de ma mère*. In : IDEM : *Œuvres*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- COHEN, Albert, 1993 [1972] : *Ô vous, frères humains*. In : IDEM : *Œuvres*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- COHEN, Albert, 1993 [1969] : *Les Valeureux*. In : IDEM : *Œuvres*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DAYAN ROSEMAN, Anny, 2007 : *Les Alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*. Paris, CNRS Éditions.
- DERRIDA, Jacques, 1996 : *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris, Éditions Galilée.

²⁰ Nous traduisons.

- DLUGOSZ, Leszek, 2003: „Wyższy poziom beznamiętności”. *Rzeczpospolita (Rzecz o książkach)*, 4—5 octobre.
- DOLLÉ, Marie, 2002: «L'effraction du français». *Cahiers Albert Cohen*, n° 12.
- GAUVIN, Lise, 1997: *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris, Karthala.
- GELLER, Ewa, 1994: *Jidysz. Język Żydów polskich*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GOBARD, Henri, 1976: *L'Aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*. Paris, Flammarion.
- GOITEIN-GALPERIN, Denise, 1994: «Albert Cohen et les Juifs du soleil». *Los Muestras. La boz de loz sefaradim — La voix des sépharades — The sepharadic voice*, n° 15, <http://74.52.200.226/~sefarad/lm/015/index.html> [date de consultation: le 1 décembre 2009].
- KAFKA, Franz, 1965: *Correspondance*. Traduit en français par Marthe ROBERT. Paris, Gallimard.
- KATZ-HEWETSON, Janina, 1990: „Piotr Rawicz, pisarz zapomniany”. *Kultura*, n° 3/510.
- KAUFMANN, Judith, 1993: «Langage de la violence et violence du langage: la Shoah dans *Le Sang du Ciel* de Piotr Rawicz». In: *Études art et littérature*. Vol. 20. Université de Jérusalem. Hebrew University Studies in Literature and the Arts.
- KWATERKO, Józef, 2008: «L'expérience judéo-européenne dans le roman migrant au Québec». In: JARZĘBOWSKA-SADKOWSKA, Renata, dir.: *Le Québec littéraire: lectures plurielles*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- LÉVY, Clara, 1998: *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*. Paris, Presses Universitaires de France.
- MANDEL, Gabriele, 2001: *L'Écriture hébraïque. Alphabet, styles et calligraphie*. Paris, Flammarion.
- MEMMI, Albert, 1957: *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*. Paris, Gallimard.
- MEMMI, Albert, 1962: *Portrait d'un Juif*. Paris, Gallimard.
- MEMMI, Albert, 1968: *L'Homme dominé*. Paris, Gallimard.
- NEHER, André, 1970: *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Paris, Seuil.
- PEYREFITTE, Christel, 1986a: «Chronologie de la vie et de l'œuvre d'Albert Cohen». In: COHEN Albert: *Œuvres*. Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- PEYREFITTE, Christel, 1986b: «Préface». In: COHEN, Albert: *Œuvres*. Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- PEREC, Georges, en collaboration avec Robert BOBER, 1980: *Récits d'Ellis Island: histoires d'errance et d'espoir*. Paris, Édition du Sorbier.
- RAWICZ, Piotr, 1961: *Le Sang du Ciel*. Paris, Gallimard.
- RAWICZ, Piotr, 1969: *Bloc-notes d'un contre-révolutionnaire (ou la gueule de bois)*. Paris, Gallimard.
- RAWICZ, Piotr, 2003: *Krew nieba*. Przeł. Andrzej SOCHA. Kraków, Wydawnictwo Krakowskie.
- RINN, Michael, 2007: «L'effet de style. Au sujet du *Sang du Ciel* de Piotr Rawicz». *Tangence*, n° 83.
- ROBIN, Régine, 1993a [1983]: *La Québécoite*. Montréal, Typo.
- ROBIN, Régine, 1993b: *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- SADKOWSKI, Piotr, 2005: «De l'index traçant des mots sur de l'air». La thématization de l'écriture et de la langue dans l'autofiction migrante d'Albert Cohen». *Cahiers Albert Cohen*, n° 15.
- SCHAFFNER, Alain, 2004: «Le récit d'enfance d'Albert Cohen ou l'impossible biographie». *Cahiers Albert Cohen*, n° 14.
- SZCZĘSNA, Joanna, 2004: „Niedostrzeżeni pisarze i przeoczone książki”. *Gazeta Wyborcza* z 25—26 września.
- VON SCHWERIN, Christoph, Graf, 1998: „Piotr Rawicz”. *Twórczość*, n° 6/631.

Note bio-bibliographique

Piotr Sadkowski est maître de conférences à l'Université Nicolas Copernic de Toruń. Ses recherches actuelles concernent la relation entre la judéité et le postmodernisme. Il est auteur d'une monographie, *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France* (Toruń, 2011) et corédacteur, avec Anna Branach-Kallas, de *Dialogues with Traditions in Canadian Literatures. Dialogues des traditions dans les littératures du Canada* (Toruń, 2005). Ses articles dans le domaine d'études francophones ont paru dans des revues universitaires et ouvrages collectifs en Pologne et à l'étranger.

EWELINA SZYMONIAK

Universidad de Silesia

Poemas al servicio de los grupos dominados: la identidad (afro)cubana y la poesía de Nicolás Guillén

ABSTRACT: What characterizes Latin American literature starting from the 19th century, after gaining independence, is, without a doubt, the search for its own unique features. Scientists, thinkers, novelists and poets have been trying to provide Latin American people with the consciousness of their own identity, defined, in most cases, in terms contradictory to those used in Europe or the United States. The aim of this paper is to present how, in this context, Nicolás Guillén, an Afro-Caribbean poet, builds a concept of (Afro)Cubanism (or Americanism, as his theses apply to the entire region). Given the assumption that identity is a project of a reflexive character (Giddens), and that discourse determines the relation between power, knowledge and identity (Foucault), the paper analyzes the poetry of Nicolás Guillén in the light of various concepts from the field of cultural studies, including ethnic absolutism, creative geographies, transculturation/acculturation, ideology, hegemony and symbolic violence.

KEY WORDS: Nicolás Guillén — identity — (Afro)Cuban — cultural studies.

En su reflexión sobre una nueva fórmula de estudios transatlánticos poscoloniales articulados en lengua española, el profesor Brad Epps¹, de Harvard University, insiste en la necesidad de superar la dicotomía España / Hispanoamérica, que ha dominado las prácticas académicas, y en la conveniencia de sustituirla por una configuración (por lo menos) triangular que tome en consideración la función desempeñada por el continente africano en la trayectoria colonial española.

[...] la presencia de África en la historia (post)colonial americana es de tal magnitud que hablar del “encuentro de dos mundos”, uno europeo y otro

¹ Conferencia plenaria presentada en el I Congreso de BETA, Asociación de Jóvenes Doctores en Hispanismo, celebrado en Madrid los días 9, 10 y 11 de febrero de 2011. El texto de la conferencia está publicado también en Epps, B., 2010: 121—151.

indígena, uno “hispano” y otro “americano” (designación, esta última, también europea cuando no europeísta, al fin y al cabo), resulta insostenible no sólo por la carga eufemística del término “encuentro” [...], sino también por la reducción dualista que, en nombre de dos mundos, borra otro mundo, el de África.

EPPS, B., 2010: 126

Epps hasta llega a subrayar que existe una serie de relaciones entre las culturas americanas y entre éstas y las africanas en las que la posición de España podría considerarse secundaria; como ejemplo le sirve, entre otras, la formulación de lo afrocubano (EPPS, B., 2010: 125).

Llegados a ese punto, parece del todo justificado aventurar que la mejor prueba del acierto de las observaciones del investigador estadounidense en el ámbito hispano la constituye la creación literaria de Nicolás Guillén, uno de los poetas cubanos más emblemáticos. En el prólogo a *Sóngoro cosongo* (1931), Guillén, considerado el representante máximo de la poesía *afrocubana* (llamada también, si adoptamos una perspectiva “espacial” más amplia, *afroantillana* o *negrista*), parece expresar casi literalmente, aunque de una manera más tenue y refiriéndose, claro está, directamente al campo de la literatura, las preocupaciones que explicita con respecto al discurso crítico, unos ochenta años más tarde, Brad Epps.

Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro — a mi juicio — aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfío submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo tanto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: “color cubano”. Estos poemas quieren adelantar ese día².

Es obvio que la guillenesca no es ni la primera, ni la única alusión a la identidad mestiza de Cuba en la historia del pensamiento y de la literatura de la Isla. Entre sus más célebres antecedentes se encuentra, sin duda, el ensayo socio-político de José Martí, titulado “Nuestra América” (1891)³. Cubano como

² T. 1, 114; ésta y todas las citas de los poemas de Guillén proceden de GUILLÉN, N., 1974.

³ Antes de Martí, la relevancia del mestizaje en el ámbito hispanoamericano la resaltó Simón Bolívar en la “Carta de Jamaica” (1815). Desgraciadamente, el texto no otorga significación al elemento africano en el proceso de conformación de la identidad y de la cultura de la región. Escribiendo en plena lucha por la independencia, Bolívar toma como punto de referencia para sus reflexiones la América meridional, lo que justifica parcialmente la ausencia de lo africano en su definición de la identidad hispanoamericana presentada como “una especie media entre los legítimos propietarios del país [indios] y los usurpadores españoles” (BOLÍVAR, S., 1993: 22) — como sabemos, la mayor parte de los esclavos transportados de África a los territorios colonizados por los españoles desembarcó en el Caribe (véase al respecto *Voyages: The Transatlantic Slave Trade Database*, por Emory University). Además, como señala Miguel Rojas Mix, incluso

Guillén, Martí presta especial atención a la composición racial de la sociedad en la que vive — en este caso, la sociedad americana, en su dimensión más amplia—; indica la marginación de que son objeto en ella tanto los indios como los negros: “El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras” (MARTÍ, J., 1993: 125). No obstante, a pesar de reconocer la necesidad de sintetizar o fundir todas las tradiciones en la condición propiamente mestiza de Cuba / América, Martí — él mismo, blanco — no sitúa ni al indígena, ni al negro en la posición de verdadero protagonista de “Nuestra América”. El centro de gravedad lo desplaza el intelectual hacia el afrocubano tan sólo en el año 1894, al publicar en Nueva York “El plato de lentejas”; de todas formas, aun ese texto, a pesar de estar dedicado por completo a los derechos naturales del cubano negro reconocidos por la Constitución de Guáimaro (1869)⁴, insiste en que la práctica de éstos no será eficiente hasta que todos los cubanos ganen su libertad, o sea, hasta que Cuba se independice de España (MARTÍ, J., 1894), lo que otorga a dicho escrito un cierto carácter *mesiánico*⁵: la resolución del “problema negro” Martí la proyecta hacia el futuro, en vez de anclarla en el presente.

Dejando aparte las favorables circunstancias políticas que no se produjeron hasta el año 1898, todo parece indicar que era necesario personificar en una figura el ya mencionado “color cubano”, o sea, el mestizaje, no solamente para *promover*, como hiciera Martí, el proyecto de hermanar todas las razas que convivían en Cuba / América — lo que implicaba la necesidad de hacer un esfuerzo por “ir haciendo lado al negro suficiente” (MARTÍ, J., 1993: 125) —, sino también para *llevarlo a cabo* realmente, al menos en el campo literario, como se propuso Nicolás Guillén.

Nacido de padres mulatos, el poeta encarna lo fundamental de la composición étnica básica del pueblo cubano⁶: en sus venas se unen los dos afluentes, el europeo y el africano, condición de la que Guillén se siente sumamente orgulloso — lo que manifiesta en, entre otros poemas, la “Balada de los dos abuelos”:

“[s]i el hispanoamericanismo de Bolívar se funda en una sociedad plurirracial, no es menos cierto que él ve la «población americana» compuesta por diversas castas que deben vivir en perfecta armonía, cada una ocupando su lugar en la escala” (ROJAS MIX, M., 1993: 61); tesis que explicaría la poca o nula atención que presta Bolívar en su escrito a la comunidad india y la africana, respectivamente.

⁴ Recordemos que la abolición legal de la esclavitud en Cuba llegó el 17 de febrero de 1880, en el reinado de Alfonso XII.

⁵ Aludimos en este punto al concepto de *tiempo mesiánico*, creado por Walter Benjamin, que se basa en la convicción de que el potencial del pasado florecerá en el futuro (en BALDWIN, E. et al., 2007: 250).

⁶ Según el *Panorama Demográfico Cuba 2009*, de la Oficina Nacional de Estadísticas, un 10% de la población cubana lo constituyen los negros y un 24%, los mestizos.

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
mi abuelo blanco.

Pie desnudo, torso pétreo
los de mi negro;
pupilas de vidrio ártico
las de mi blanco
[...]

T. 1: 137

Convendrá señalar, no obstante, un poco al margen de nuestras reflexiones, que, a pesar de esa descendencia tan específica, Guillén no se olvida, en su creación literaria, del indio, cuyo destino considera estrechamente ligado — como podemos suponer, por los sufrimientos que padecían en América ambas razas — al del negro: “Nuestros sueños se juntan en una misma ola. / Se mezclan nuestras sangres en una vena sola [...]” (“Nadie”; T. 2: 103—104).

En la “Balada de los dos abuelos”, con palabras poéticas, el propio Guillén reconoce algo que a su modo confirma el compilador de su obra poética, Ángel Augier: es precisamente “[e]ste mestizaje blanquinegro, síntesis de lo criollo, [lo que le permite] la asimilación de las esencias populares más directas, la absorción de los jugos más genuinos del espíritu nacional [...]” (AUGIER, Á., 1974: XIV—XV), jugos a los que da salida libre a través de su excepcional creación poética.

[...]
Don Federico me grita
y Taita Facundo calla;
los dos en la noche sueñan
y andan, andan.
Yo los junto.

—¡Federico!

¡Facundo! Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan;
[...]
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca,
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.

Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan!

T. 1: 139

Para entender la relevancia de la tarea que emprende en su poesía Nicolás Guillén — tarea que consiste en saturar la sensibilidad cubana, innegablemente negriblanca, con esencias de origen africano —, es útil tomar en consideración las circunstancias en las que se presentan, al principio del fragmento citado, ambos abuelos: Don Federico (abuelo blanco), gritando, y Taita⁷ Facundo (abuelo negro), callado; detalle a primera vista insignificante, cuya carga simbólica puede incluso no percibir un lector incauto. Nosotros estamos convencidos, sin embargo, de que Nicolás Guillén de esa manera tan sutil alude a la situación de desigualdad que afrontaban los negros (no sólo) en Cuba — tanto en la época colonial (la esclavitud) como terminada ella (la discriminación racial) —. Privados de su libertad, reducido su papel al de simples servidores, ni siquiera se daban ellos mismos cuenta de que los dominadores blancos, al haberles impuesto su cultura y visión del mundo (“Don Federico me grita”), habían estado silenciando su verdadera identidad, la africana, y hasta la existencia del negro en la sociedad cubana. Y quizás en este contexto no sea del todo injustificado el uso, al respecto, de tiempos verbales de pasado ya que, como pone de relieve Brad Epps, el discurso crítico contemporáneo, independientemente de que hable español, inglés, francés u otro idioma, al adoptar el enfoque occidentalista, “[c]orre el riesgo adicional de reconquistar y recolonizar, simbólicamente, aquellos territorios y culturas cuyo pasado y presente no se articulan, o al menos no siempre y no sólo, en una lengua de procedencia europea, por *universal* que muchos de sus adeptos la presenten, la *deseen*” (EPPS, B., 2010: 127; énfasis original). Ocurre que, como señaló Max Weber, el poder no surge únicamente de la posición social vinculada a la riqueza, sino que puede derivar también del conocimiento (en BALDWIN, E. et al., 2007: 127—128). Ya Karl Marx insistía en que la cultura, controlada por los grupos dominantes, apoyaba y difundía convicciones y valores que consolidaban las relaciones sociales existentes en otras esferas de la experiencia social; ofrecía una visión del mundo construida para colocarse al servicio de los dominadores y ocultar los intereses de los dominados (GUERRERO ARIAS, P., 2002: 65). En ese sentido, la cultura equivaldrá a la *ideología*, entendida como “un sistema de creencias característico de un grupo o una clase particular” (WILLIAMS, R., 2000: 71).

⁷ Cabe aclarar que, como señala el *Diccionario de la Real Academia Española*, la palabra *taita*, en las Antillas, es el “tratamiento que suele darse a los negros ancianos”. Recordemos, sirviéndonos una vez más de la definición que nos ofrece el DRAE, que *don* equivale al “tratamiento de respeto, hoy muy generalizado, que se antepone a los nombres masculinos de pila; antiguamente estaba reservado a determinadas personas de elevado rango social”.

Ahora bien, en la “Balada de los dos abuelos”, el objetivo primordial de Nicolás Guillén no era evidenciar el carácter plurirracial de Cuba — antes de él, ya lo había hecho de una manera suficientemente llamativa, entre otros, José Martí —. Diríamos que le interesaba más bien resaltar que todos los cubanos, independientemente de su raza (“los dos del mismo tamaño”), tenían el mismo derecho — hasta entonces escamoteado — a gritar todo lo “no dicho en [la] larga historia [hispanoamericana] de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas” (FUENTES, C., 1991: 90). A través de su poesía logra crear Guillén un espacio, en este caso literario, en el cual sus congéneres pueden explicitar su ansia: la negra, tomando en consideración el esfuerzo del poeta por destacar el “problema negro”, o la negra y la blanca, si atendemos el impulso de integración racial y social en el marco de la sociedad cubana que guía toda su creación. Es el mismo espacio que reclama en los estudios transatlánticos poscoloniales, o sea, en el campo de la investigación cultural, Brad Epps cuando dice que éstos

dejan de ser rigurosamente transatlánticos, postcoloniales e innovadores si [...] “la visión poliédrica del entramado cultural que rige la relación de las entidades transatlánticas españolas y latinoamericanas” se institucionaliza a expensas de otras visiones culturales y otras vías transatlánticas, entre las cuales, las de África, aquella *otra* esfera colonial y postcolonial con costa atlántica *al sur* de la Península Ibérica y *al este* de América Latina.

EPPS, B., 2010: 121—122; énfasis original

Resulta muy significativo que el libro de poemas que constituyó un verdadero acontecimiento cultural inaugural no sólo para la obra poética principal de Nicolás Guillén⁸, sino para una nueva etapa de la poesía cubana en general, fuera *Motivos de son*, publicado en el año 1930, tras cinco años de silencio del poeta. En los poemas recogidos en el libro consigue Guillén llevar a cabo un proyecto que otros literatos ni siquiera se atrevían a emprender: abre ante el lector el mundo del negro cubano. Si tenemos en cuenta que los siguientes libros del poeta de alguna manera prolongan esas notas y las completan, aunque con cierto inconformismo militante frente a la realidad socio-política de Cuba — el caso más evidente al respecto lo constituye *Sóngoro cosongo* (1931) —, llegamos a la conclusión de que Guillén estaba convencido de que únicamente una representación auténtica, y no tópica, del afrocubano podía garantizar que el público escuchara en el futuro sus argumentos sociales y políticos. Como confirmación de esta tesis puede servirnos la observación de Ángel Augier, según la cual aquel período de la creación guillenesca coincidió con los intentos emprendidos por parte de la población negra de luchar por los derechos ciudadanos que la

⁸ Los libros anteriores Nicolás Guillén o no publicó (debido a su disconformidad con los principios estéticos posrománticos y modernistas que le habían guiado a la hora de escribirlos), como fue el caso de *Cerebro y corazón*, o los editó en fragmentos en varias revistas.

Constitución le concedía pero le arrebató la práctica de la vida política cubana (AUGIER, Á., 1974: XXII).

Los poemas incluidos en el libro *Motivos de son*, bajo la apariencia de cuadros costumbristas que describen la vida cotidiana del negro, de hecho — si dejamos a un lado su matiz caricaturesco — revelan toda la miseria a la que condena a los afrocubanos el sistema socio-político del país en el que viven. Esa es su principal aportación. Ofrecemos como ejemplo el poema titulado “Negro bembón”:

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to.
Caridá te mantiene,
Te lo da to.

Te queja todavía,
negro bembón;
sin pega y con harina,
negro bembón;
majagua de dri blanco,
negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón...
[...]

T. 1: 103

Así, Nicolás Guillén — a primera vista, víctima de la ideología impuesta por el grupo dominante en la medida en que aparentemente reproduce sus creencias — destapa en realidad dicha ideología como “un sistema de ideas ilusorias — ideas falsas o falsa conciencia —” (WILLIAMS, R., 2000: 71). El poeta invita al lector a un juego en el que le da la oportunidad de descifrar el *esencialismo* que rige el sistema de significados creado por los dominadores para referirse al afrocubano⁹. Por esencialismo entendemos aquí una concepción que adscribe a un grupo particular determinadas características fijas (BALDWIN, E. et al., 2007: 166), las cuales, en el caso del negro cubano, son, como podemos observar en el fragmento arriba citado, la soberbia, la pereza, el descontento, la avidez, la falta de desenvoltura, etc.

⁹ Por esta razón, su poesía adquiere carácter *oposicional*, si queremos utilizar la terminología acuñada por Stuart Hall relativa a los procesos de codificación y descodificación de los discursos. Véase al respecto HALL, S., 2004.

americana unos treinta años más tarde — si tomamos como punto de referencia la publicación de *Motivos de son* y de *Sóngoro cosongo* —. En la opinión de Fuentes, el problema de la literatura hispanoamericana consiste en que

[su] lenguaje ha sido el producto de una conquista y de una colonización ininterumpidas; conquista y colonización cuyo lenguaje revelaba un orden jerárquico y opresor. [...] si en América Latina las obras literarias se contentasen con reflejar o justificar el orden establecido, serían anacrónicas: inútiles. Nuestras obras deben ser de desorden: es decir, de un orden posible, contrario al actual. [...] Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura.

FUENTES, C., 1991: 91

En ese contexto, al transformar en sustancia lírica las voces de sus ascendientes africanos — apagadas por el proceso histórico discriminador —, Guillén hace algo más que dotar a la imagen del afrocubano de cierto pintoresquismo. En efecto, le dota de su identidad, convencido de que ésta, como cualquier otra idea, se crea con el lenguaje, considerado no sólo como “un mero hecho instrumental”, sino como “expresión” (WILLIAMS, R., 2000: 45). Es como si el poeta quisiera convencernos de que la lengua, independientemente de cuán fugaz y, por ende, inofensiva parezca ser, es una de las herramientas de opresión más poderosas. Si alguien dudara de ello, en la creación guillenesca encontrará un poema que lo evidencia con una increíble e inolvidable fuerza expresiva; es “El apellido” cuyos fragmentos presentamos a continuación:

[...]
 esto que veis escrito en mi tarjeta,
 esto que pongo al pie de mis poemas:
 las trece letras
 [...]
 que siempre van conmigo a todas partes.
 ¿Es mi nombre, estáis ciertos?
 [...]
 ¿Toda mi piel (debí decir),
 toda mi piel viene de aquella estatua
 de mármol español?
 [...]
 Y bien, ahora os pregunto:
 ¿No veis estos tambores en mis ojos?
 [...]
 ¿No tengo pues
 un abuelo mandinga, congo, dahomeyano?

¿Cómo se llama? ¡Oh, sí, decídmelo!
 ¿Andrés? ¿Francisco? ¿Amable?
 ¿Cómo decís Andrés en congo?
 ¿Cómo habéis dicho siempre
 Francisco en dahomeyano?
 En mandinga ¿cómo se dice Amable?
 ¿O no? ¿Eran, pues, otros nombres?
 ¡El apellido, entonces!
 ¿Sabéis mi otro apellido, el que me viene
 de aquella tierra enorme, el apellido
 sangriento y capturado, que pasó sobre el mar
 entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?
 ¡Ah, no podéis recordarlo!
 [...]

Lo habéis robado a un pobre negro indefenso.
 Lo escondisteis, creyendo
 que iba a bajar los ojos yo de la vergüenza.
 [...]

Pero no... ¿Podéis creerlo? No.
 Yo estoy limpio.
 [...]

Yo soy también el nieto,
 biznieto,
 tataranieto de un esclavo.
 (Que se avergüence el amo.)
 ¿Seré Yelofé?
 [...]

¿O Nicolás Bakongo?
 ¿Tal vez Guillén Banguila?
 ¿O Kumbá?
 [...]

¿Pudiera ser Guillén Kongué?
 ¡Oh, quién lo sabe!
 ¡Qué enigma entre las aguas!

T. I: 394—398

En este punto nos parece imprescindible recordar que hasta el ya mencionado abuelo negro, protagonista de la “Balada de los dos abuelos”, se llama Facundo, que es un nombre masculino de origen latino¹¹.

¹¹ El poema “El apellido” apunta también a otra faceta silenciada del proceso de aculturación al que fueron sometidos los africanos que fueron transportados a la fuerza a Cuba. La trata esclavista no sólo les desarraigó brutalmente de su tierra natal; al despojarles de “algo tan elemental como la intimidad del origen, de algo tan suyo como la sangre y el espíritu irremplazables de la lejana ascendencia” (AUGIER, Á., 1974: XLIII), contribuyó, en efecto, al surgimiento, en

De todas formas merece la pena poner de relieve que Guillén no reduce únicamente a la época de la Colonia propiamente dicha el papel de la lengua como vehículo del proyecto de colonización forzada. Abarcando con su mirada poética ámbitos de cada vez mayor amplitud — desde el afrocubano, pasando por el cubano y por el antillano hasta alcanzar el hispanoamericano —, Guillén advierte sobre una nueva amenaza imperialista a Hispanoamérica en el siglo XX (aunque sus tesis son también fácilmente aplicables a todas las otras zonas del mundo subdesarrollado): los modelos económicos y culturales impuestos en nombre del progreso y de la civilización, que ni más ni menos implican la recolonización¹². Una de las variaciones sobre ese tema la constituye el poema titulado, cómo no, “Problemas del subdesarrollo”:

Monsieur Dupont te llama inculto,
 porque ignoras cuál era el nieto
 preferido de Víctor Hugo
 [...].

Tu amigo Mr. Smith,
 inglés o yanqui, yo no lo sé,
 se subleva cuando escribes *shel*.
 (Parece que ahorras una *ele*,
 y que además pronuncias *chel*.)

Bueno, ¿y qué?
 Cuando te toque a ti,
 mándales decir cacarajícara,
 y que dónde está el Aconcagua,
 y que quién era Sucre
 [...].

Un favor:
 que te hablen siempre en español.

T. 2: 293

De ese modo, además de acudir, en una búsqueda ansiosa de justicia y libertad, “a la sangre mulata de sus venas”, o de realizar “incursiones por dominios sociales no específicamente negros, pero en los que el hombre de

la isla, de una comunidad de mujeres y hombres de diversas tribus y lenguas, quienes — desposeídos de sus lazos consanguíneos y tribales originales — podían considerarse “únicamente” como afrocubanos. A esa casi olvidada heterogeneidad interna de la población afrocubana alude también el “Son número 6”: “Yoruba soy, soy lucumí, / mandinga, congo, carabalí. [...] / Estamos juntos desde muy lejos, / jóvenes, viejos, negros y blancos, todo mezclado [...]” (T. 1: 232).

¹² En este punto es preciso indicar que la lectura de la creación literaria guillenesca de carácter antiimperialista requiere, hoy día, al lector mucho cuidado. Con el paso del tiempo, desde una total indiferencia partidista, el poeta evoluciona hacia posturas políticas bien definidas, comunistas y revolucionarias. En el año 1938 ingresa Guillén en el Partido Comunista de Cuba.

piel oscura también está incluido” (AUGIER, Á., 1974: XXXIII), Nicolás Guillén se ve obligado a revelar el aparato por medio del cual se ejerce la *hegemonía* sobre los grupos dominados. Coincidiendo con las tesis de Antonio Gramsci¹³, manifiesta que la hegemonía no se limita al ámbito del poder político-económico, sino que — con el objetivo de legitimar la dominación a través de su aceptación “espontánea” por parte de las clases subalternas — se sirve de la ideología / cultura. Dicho de otra manera, la hegemonía impide que el dominado cree su propia concepción del mundo; todo lo contrario, genera y le impone — por medio de las palabras que se convierten en instrumento de la política imperial — todo un conjunto de ideas, significados, valores y convicciones compartidas, que apoyan el orden establecido por los dominadores.

La incertidumbre respecto al futuro es uno de los impulsos para examinar el pasado (BALDWIN, E. et al., 2007: 249). Nada extraño entonces que, en su intento de recobrar la secuestrada identidad de sus antecedentes — condición imprescindible para que pueda efectuarse la plena integración del negro en la sociedad cubana contemporánea —, Guillén no tema tratar, en su poesía, temas dolorosos cuyo origen se remonta a la época colonial y, en particular, al crimen histórico de la trata de esclavos. Recordemos, siguiendo a Brad Epps, algunos de los datos espantosos relacionados con el tráfico negrero:

[...] de un total de 12.521.334 africanos embarcados, unos 10.702.656 desembarcaron con vida (Eltis y Richardson, 37—53). De esta cifra, al menos 1.591.245 fueron transportados — muchos de ellos en navíos bajo otras banderas — a los territorios colonizados por los españoles; 2.763.411 al Caribe británico; 1.328.422 al Caribe francés, y unos 5.532.118 al Brasil, sobre todo Bahía y Pernambuco; juntos, pues, Portugal y España contaban con más de la mitad de los africanos esclavizados (aunque las colonias británicas recibieron más esclavos que las españolas). A pesar de la importancia de Estados Unidos en el imaginario global cuando de cuestiones raciales y racistas se trata, la cifra es significativamente menor en América del Norte: 472.381.

EPPS, B., 2010: 129; nota al pie de página¹⁴

Nicolás Guillén evoca, de una manera muy sugestiva y verosímil, imágenes de aquella época:

Bajo la noche tropical, el puerto.
El agua lame la inocente orilla
y el faro insulta al malecón desierto.

¹³ Véase GRUPPI, L., 1978.

¹⁴ En la poesía guillenesca, las referencias a la situación del negro en Estados Unidos aparecen en, entre otros poemas, la “Elegía a Emmet Till” (T. 1: 400—403) o “Little Rock” (T. 2: 23—24).

¡Qué calma tan robusta y tan sencilla!
 Pero sobre los muelles solitarios
 Flota una tormentosa pesadilla.
 [...]

Es que aquí están los gritos silenciosos
 y el sudor hecho vidrio; las tremendas
 horas de muchos hombres musculosos
 y débiles, sujetos por las riendas
 como potros. Voluntades en freno,
 y las heridas pálidas sin vendas.
 [...]

“Nocturno en los muelles”; T. 1: 142

Al volver en su poema a los muelles, lugar de desembarque de “inmensas legiones de esclavos [que] vinieron de África para proporcionar, al rey azúcar, la fuerza del trabajo numerosa y gratuita que exigía: combustible humano para quemar” (GALEANO, E., 2010: 83), Guillén recrea simbólicamente las circunstancias de la llegada de los africanos a Cuba / América. No obstante, su objetivo no es el de difundir una versión “oficial” de aquella parte del pasado americano, versión que monopoliza hasta hoy día el discurso crítico¹⁵ y que — independientemente de toda la carga denunciadora que conlleve — está escrita desde la perspectiva del dominador. Todo lo contrario, Guillén revaloriza aquel momento, presentando al esclavo negro no como vencido, sino como vencedor, ante todo en el campo moral — recordemos al respecto el fragmento ya citado de “El apellido”: “Que se avergüence el amo”. El poeta cubano analiza la llegada de los esclavos africanos a América no a la luz del sufrimiento y las injusticias que vivieron, sino en términos de la contribución que hicieron a la historia y cultura americanas — como en el poema “Llegada”:

¡Aquí estamos!
 La palabra nos viene húmeda de los bosques,
 y un sol enérgico nos amanece entre las venas.
 El puño es fuerte
 y tiene el remo.

[...]
 Nuestro canto
 es como un músculo bajo la piel del alma,
 nuestro sencillo canto.

Traemos el humo en la mañana,
 y el fuego sobre la noche,
 y el cuchillo, como un duro pedazo de luna,

¹⁵ Véase EPPS, B., 2010.

apto para las pieles bárbaras;
 traemos los caimanes en el fango,
 y el aro que dispara nuestras ansias,
 y el cinturón del trópico,
 y el espíritu limpio.

Traemos
 nuestro rasgo al perfil definitivo de América
 [...].

T. 1: 115—116

En la poesía guillenesca, “una gran marca negra / (más negra todavía que la piel) / una gran marca hecha de un latigazo” (“El apellido”, T. 1: 396), hasta ahora considerada como estigma de quien fue sometido al dominio del otro, se convierte en símbolo de la entereza moral. Por otro lado, constituye también la mejor prueba de la perseverancia, la dureza y la capacidad para luchar contra la opresión, otra gran contribución de los esclavos africanos a la “savia” del pueblo cubano. Sin duda, es del todo justificado decir en este contexto que, frente al ya mencionado esencialismo, Nicolás Guillén representa el llamado *constructivismo social*, es decir, la convicción de que al ser humano sus características no le son dadas, sino que las “construye” a medida que interactúa con su entorno (BALDWIN, E. et al., 2007: 166).

En su intento de reescribir la historia de Cuba / América con el fin de afirmar los valores del negro y destacar su papel en la historia del país / continente — intento que está estrechamente relacionado, como ya hemos señalado, con el reclamo de la abolición de las barreras raciales a nivel jurídico y legal —, Guillén logra establecer un nuevo vínculo entre la época de la Colonia y el presente de Cuba. Es esta quizá su principal aportación a la construcción de la identidad nacional cubana, si, siguiendo a Benedict Anderson, consideramos la nación como una *comunidad imaginada*¹⁶. El poeta intuye que el destino que sufre su patria en la primera mitad del siglo XX, ante todo a causa del imperialismo estadounidense, constituye una mera continuación del destino impuesto a los africanos por el sistema colonial. Esa intuición guillenesca la confirma en *Las venas abiertas de América Latina* Eduardo Galeano:

La plantación, nacida de la demanda de azúcar en ultramar, era una empresa movida por el afán de ganancia de su propietario y puesta al servicio del mercado que Europa iba articulando internacionalmente. [...] De la plantación

¹⁶ Anderson subraya que las comunidades de ese tamaño pueden existir únicamente en la imaginación de las personas que se consideran a sí mismas como parte de esos grupos; dar por cierto que tanta gente encarna las características constitutivas de una comunidad nacional implica olvidarse de todas las divisiones sociales (ANDERSON, B., 2006: 6).

colonial, subordinada a las necesidades extranjeras y financiada, en muchos casos, desde el extranjero, proviene en línea recta el latifundio de nuestros días. [...] El latifundio actual [...] no depende de la importación de esclavos africanos ni de la “encomienda” indígena. Le basta con el pago de jornales irrisorios, la retribución de servicios en especies o el trabajo gratuito a cambio del usufructo de un pedacito de tierra; se nutre de la proliferación de los minifundios, resultado de su propia expansión, y de la continua migración interna de legiones de trabajadores que se desplazan, empujados por el hambre, al ritmo de las zafras sucesivas.

GALEANO, E., 2010: 84

En el poema “Caña”, con una extraordinaria pero por ello no menos expresiva economía verbal, manifiesta Nicolás Guillén lo agotadora que ha resultado ser para la tierra y la población cubanas la industria azucarera, dirigida, primero, por latifundistas coloniales y, luego, por capitalistas estadounidenses.

El negro
junto al cañaveral.

El yanqui
sobre el cañaveral.

La tierra
bajo el cañaveral.

¡Sangre
que se nos va!

T. 1: 129

No sorprende en el poema la referencia a la población negra, principal fuente de mano de obra durante las zafras: fuente de brazos gratuitos, en la época del imperio colonial, y de brazos baratos, después de su liquidación — de todas formas, brazos siempre explotados en los trabajos forzados del cañaveral —. Mas Guillén señala también que el alzamiento de los cañaverales en Cuba contribuyó a la devastación de su medio ambiente, devastación así descrita por Eduardo Galeano: “[e]l cultivo extensivo de la caña, cultivo de rapiña, no sólo implicó la muerte del bosque sino también, a largo plazo, «la muerte de la fabulosa fertilidad de la isla»” (GALEANO, E., 2010: 94). Merece la pena confrontar esta observación, totalmente inesperada quizá para un lector medio en un poema de este tipo, con la opinión de Anderson, según la cual la nación siempre se define a sí misma a partir de un territorio bien determinado (ANDERSON, B., 2006: 6). En el “Prólogo” a la *Obra poética* de Nicolás Guillén, Ángel Augier reconoce que, además del sentido musical, lo que recibió el poeta de sus ancestros negros fue un rico patrimonio “de lo telúrico y lo mágico, presente en su poesía” (AUGIER, Á., 1974: XV). De hecho, es fácilmente perceptible el vínculo que une

al poeta con la tierra. No obstante, llama la atención el hecho de que en los poemas de Guillén generalmente no aparezcan referencias a la naturaleza de África, considerada en términos — como podríamos esperar — de un paraíso perdido; incluso cuando habla del trópico, lo relaciona exclusivamente con los paisajes antillanos, como en el poema “Palabras en el Trópico” (T. 1: 135—137). Guillén, “hijo de América, / hijo de ti [España] y de África” (T. 1: 216), se siente una parte integral de la tierra y de la comunidad en las que vive.

Lo único que provoca tristeza a la hora de leer “Caña” (y muchos otros poemas de Guillén) es que resalta que toda esa sangre derramada (de la población y de la tierra) — derramada en busca del impulso al desarrollo y el progreso —, en vez de contribuir a la prosperidad de Cuba, ha consolidado únicamente su pobreza y la dependencia de la Isla de sus vecinos del Norte; se cumple, de esa manera, la profecía de José Martí (citada por GALEANO, E., 2010: 96—97): “El pueblo que confía su subsistencia a un solo producto, se suicida”, “[...] el pueblo que quiere morir vende a un solo pueblo”. En “West Indies Ltd.”, poema cuyo título — satírico pero a la vez muy agrio — identifica ya no sólo Cuba sino todos los países de la región con una empresa comercial de carácter global, Nicolás Guillén concluye:

¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente...
 Éste es un oscuro pueblo sonriente,
 conservador y liberal,
 ganadero y azucarero,
 donde a veces corre mucho dinero,
 pero donde siempre se vive mal.

T. 1: 158

Como ya hemos subrayado, aunque aplique a su creación poética, por lo menos a la inaugural, un enfoque racial bien definido, el afrocubano, Nicolás Guillén nunca deja de lado la visión de conjunto de la sociedad cubana; aún más: con el paso del tiempo, como hemos observado ya en “Problemas del subdesarrollo”, cada vez con más frecuencia tiende a identificar el destino cubano con el de otros países (latino)americanos, dados sus problemas comunes. Por esta razón, como paráfrasis o complemento de “West Indies Ltd.” puede servirnos otro comentario de Eduardo Galeano, incluido en *Las venas abiertas de América*:

El comercio triangular entre Europa, África y América tuvo por viga maestra el tráfico de esclavos con destino a las plantaciones de azúcar [...]. [...] el capital acumulado en el comercio triangular — manufacturas, esclavos, azúcar — hizo posible la invención de la máquina de vapor: James Watt fue subvencionado por mercaderes que habían hecho así su fortuna. Eric Williams lo afirma en su documentada obra sobre el tema.

GALEANO, E., 2010: 106, 110; énfasis original

De esa manera, nuestras reflexiones trazan un círculo. El análisis de un fenómeno literario tan particular y específico como la poesía afrocubana de Nicolás Guillén nos lleva a la misma tesis que se ve obligado a defender en el campo del discurso académico Brad Epps: lo imprescindible que es la inclusión del elemento africano en la visión del mundo y de las relaciones transatlánticas, tanto coloniales como poscoloniales.

Es importante poner de relieve que una lectura muy atenta de los poemas guillenescos demuestra que éstos se corresponden con la propuesta crítica del investigador estadounidense también en otros aspectos, algunos muy sutiles. Brad Epps indica también la importancia de las islas del Atlántico oriental (Madeira, Canarias, Azores, São Tomé y Príncipe, etc.) como lugares de paso y abastecimiento para las expediciones españolas al Atlántico, con lo cual amplía considerablemente el campo de interés de los estudios transatlánticos poscoloniales: “Finalmente [...], el «fluir» de capital y cuerpos a través del Atlántico no es bidireccional —«two-way»— sino triangular o, mejor aún, rizomático” (EPPS, B., 2010: 135). Recordemos que, además de sus posesiones africanas y americanas, la Corona de España dispuso también de las llamadas Indias Orientales, o sea, de las Islas Filipinas y sus dependencias (las Islas Marianas y diversas islas de Micronesia). Tomando esto en consideración, no extraña que en América haya también inmigrantes procedentes de Asia; y en lo que concierne más directamente a Cuba, no hay que olvidarse de que en el siglo XIX, con ocasión de la construcción de ferrocarriles y el desarrollo de la minería, llegaron a la isla muchos trabajadores chinos. Nicolás Guillén acentúa la existencia del componente asiático de la población cubana en, entre otros poemas, el ya citado “West Indies Ltd.”:

Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos.
Desde luego, se trata de colores baratos,
pues a través de tratos y contratos
se han corrido los tintes y no hay un tono estable

T. I: 159

El poema resalta que el problema de la *transculturación*, concepto introducido en el año 1940 (es decir, unos seis años después de la publicación del poema guillenescos arriba mencionado) por otro cubano, Fernando Ortiz Fernández, es, en el caso de la sociedad cubana, aún mucho más complejo de lo que puede parecer a primera vista¹⁷.

¹⁷ Interesado especialmente en la presencia del elemento africano en la cultura cubana, Ortiz Fernández ideó dicho concepto en la obra titulada *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Es así como lo entiende:

“Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en

Consciente de que la creación de la identidad nacional es un proceso cultural, de carácter colectivo e intersubjetivo (BALDWIN, E. et al., 2007: 187), Guillén trata de inculcar en la mente de sus compatriotas la idea de que el concepto de cubanidad de ningún modo debe apoyarse sobre los esfuerzos por asegurar la homogeneidad de la comunidad isleña ya que ello implicaría la necesidad de favorecer, a través de la exclusión de los elementos incompatibles, determinadas maneras de representar dicha comunidad; recuerda que tal “política de representación”¹⁸, marcada por la *violencia simbólica*¹⁹, predominó durante una gran parte de la historia de la Isla, estampando en su sociedad, ante todo, la de origen africano, una huella suficientemente dolorosa. Así anticipa el poeta cubano la postura difundida en las últimas décadas del siglo XX por el investigador británico Paul Gilroy, que supone un rechazo radical de cualquier forma de *absolutismo étnico* y promueve una visión de la cultura plural y sincrética, en la que más allá de una simple integración se impone una modificación recíproca de los elementos y el conjunto²⁰ (en BALDWIN, E. et al., 2007: 206). Sirvámonos al respecto de las palabras del propio Guillén, procedentes del prólogo a *Sóngoro cosongo*: “[...] se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico” (T. 1: 114).

Nos parece muy sintomático que, al plantear esa realidad social cubana hasta entonces no confesada, el poeta recurra con frecuencia a metáforas acuáticas, como en la frase que acabamos de citar. En nuestra opinión, las referencias al agua y, más precisamente, al mar desempeñan en la creación poética de Nicolás Guillén múltiples funciones, pero la más importante consiste, sin duda, en aportar a sus preocupaciones y propuestas una innegable coherencia. En efecto, en este caso particular, el motivo del mar une en sí mismo todos los requisitos

los demás aspectos de su vida. [...] En todos los pueblos la evolución histórica significa siempre un tránsito vital de culturas a ritmo más o menos reposado o veloz; pero en Cuba han sido tantas y tan diversas en posiciones de espacio y categorías estructurales las culturas que han influido en la formación de su pueblo, que ese inmenso amestizamiento de razas y culturas sobrepuja en trascendencia a todo otro fenómeno histórico” (ORTIZ FERNÁNDEZ, F., 1987: 93; énfasis original).

¹⁸ Término que pone de relieve que, en lo que se refiere a la interpretación de los significados, la representación siempre está relacionada con una determinada posición en la estructura de las relaciones sociales y que es precisamente ese contexto lo que determina la forma y el contenido (BALDWIN, E. et al., 2007: 138).

¹⁹ Concepto acuñado por Pierre Bourdieu en relación con la situación en la que la violencia no se ejerce por medio de la fuerza física, sino a través de la imposición de una visión del mundo (en BALDWIN, E. et al., 2007: 138).

²⁰ Tesis que tiene su confirmación en la cita de Guillén a la que recurre el compilador de su obra poética Ángel Augier, señalando que el poeta “asimismo advertiría alguna vez que no había en Cuba una poesía negra, como tampoco una poesía blanca. «Hay, simplemente — afirmaba —, una formidable contribución del hombre negro a la poesía española, lo cual puede dar pie a nuestra poesía nacional, liberada al fin, dueña de sí misma, y en la que no sea fácil discriminar las esencias que la integran»” (AUGIER, Á., 1974: XXXI).

que se precisan (BALDWIN, E. et al., 2007: 187) a la hora de crear definiciones identitarias: indica las características nacionales, los lugares importantes y hasta los momentos cruciales de la historia cubana.

La comparación entre la sangre y el mar lleva a la mente, ante todo, el trasiego de sangres (procedentes, como hemos visto, de muchos rincones del mundo) que determina el color cubano — “la hirviente fusión de metales, operada en lenta obra de siglos”, “[r]itmos, tradiciones, creencias, lenguaje y hasta intuiciones de una y otra vertiente [que] se habían mezclado tanto como para formar una sola y espesa melaza de la que participan en menor o mayor grado todos los cubanos” (AUGIER, Á., 1974: XXX—XXXI).

La sangre es un mar inmenso
que baña todas las playas...
Sobre sangre van los hombres,
navegando en sus barcazas:
reman, que reman, que reman,
¡nunca de remar descansan!
Al negro de negra piel
la sangre el cuerpo le baña;
la misma sangre, corriendo,
hierve bajo carne blanca.
¿Quién vio la carne amarilla,
cuando las venas estallan,
sangrar sino con la roja
sangre con que todos sangran?

“Poema con niños”; T. 1: 267

Tal vez indeliberadamente, el fragmento del “Poema con niños” arriba citado señala así también el papel que desempeñara en el transcurso de la historia de Cuba / América el Océano Atlántico y hasta el Pacífico (que, juntos, “baña[n] todas las playas...”) — sobre todo si tomamos en consideración la ruta de los buques españoles que partieron de la Península Ibérica en busca de las Indias, y la trayectoria colonial de España relacionada con esa ruta. Como es lógico, en tal contexto “marítimo”, la isla, representada metafóricamente en uno de los poemas como un lagarto navegando en el mar Caribe, se convierte, en la poesía de Guillén, en un punto de referencia privilegiado a la hora de dejar sentada la identidad cubana:

Por el Mar de las Antillas
(que también Caribe llaman)
batida por olas duras
y ornada de espumas blandas,
bajo el sol que la persigue
y el viento que la rechaza,

cantando a lágrima viva
 navega Cuba en su mapa:
 un largo lagarto verde,
 con ojos de piedra y agua

“Un largo lagarto verde”; T. 2: 8

Sin duda, tal representación de Cuba (fácilmente aplicable por otro lado a toda América; véase O’GORMAN, E., 1993) como un territorio separado de otros por el mar y, además, “batido por olas duras” — circunstancia que asociamos casi inmediatamente con toda la serie de injusticias y explotaciones que han sufrido la Isla y su población en el transcurso de la historia —, le sirve a Guillén para promover o fortalecer el sentido de unión de la *comunidad imaginada* cubana. Recordemos al respecto que, en opinión de Stephen Daniels (en BALDWIN, E. et al., 2007: 190), lo que construye la visión que una nación tiene de sí misma, son los paisajes; la función creativa de la geografía en la reflexión sobre la identidad la señaló también Edward SAID (2005: 98). Por otro lado, el poeta no intenta acentuar la significación del océano como una potencial barrera natural entre su “tierra insular / [...] tierra estrecha” (T. 1: 159) y el resto del mundo, sino que, como ya hemos indicado, destaca por el contrario su condición de canal por el cual llegaron a su patria (independientemente de la manera forzada o voluntaria como llegaron) todos los elementos que conforman su exquisita cultura, motivo este que tiene su resonancia en muchos poemas, entre los cuales sobresalen “Un son para niños antillanos” (T. 1: 250—251) o la “Elegía”, del cual presentamos un fragmento a continuación:

Por el camino de la mar,
 con el jazmín y con el toro,
 y con la harina y con el hierro,
 el negro, para fabricar
 el oro;
 para llorar en su destierro
 por el camino de la mar
 [...]

Por el camino de la mar,
 el pergamino de la ley,
 la vara para malmedir,
 y el látigo de castigar,
 y la sífilis del virrey,
 y la muerte, para dormir
 sin despertar,
 por el camino de la mar
 [...]

T. 1: 239—240

Llegados a ese punto, cabe decir que también el papel del Océano Atlántico en la historia de América constituye uno de los temas abordados en el ensayo ya mencionado de Brad Epps, titulado “Al sur y al este: la vertiente africana de los estudios transatlánticos postcoloniales”. El profesor Epps analiza de cerca varias de las formulaciones que se han creado al respecto, entre ellas, la del “Atlántico negro” (de Paul Gilroy, 1993), la del “Atlántico hispano” (de Joseba Gabilondo, 2001) o la del “Atlántico trans-hispano” (de Manuel Martín-Rodríguez, 2007; véase al respecto EPPS, B., 2010). No es este trabajo el lugar más adecuado para presentar detalladamente cada una de ellas. Baste señalar que la concepción guillenesca parece tener elementos comunes tanto con la de Gilroy como con la de Martín-Rodríguez. En el primer caso, la afinidad no deriva, ni por asomo, del uso del adjetivo *negro*; lo que comparten ambos intelectuales es, simplemente, la convicción de que el Océano constituye “una importante «zona de contacto»” (EPPS, B., 2010: 146). A la concepción de Martín-Rodríguez, en cambio, se acerca Guillén por el acento que pone en su poesía en “las reconfiguraciones [culturales] que surgen de las travesías del Atlántico y que no son sólo, o todavía, identificables como (exclusivamente) hispanas” (en EPPS, B., 2010: 149).

A la luz de esta última reflexión y ya para concluir, quisiéramos añadir que la presencia del motivo del mar en algunos de los poemas de Guillén, así como las referencias, en el ensayo de Epps, a las formulaciones que han crecido alrededor de la función que habrá de desempeñar el Océano Atlántico en la historia de las relaciones internacionales, nos hacen sentir la posibilidad de abrir una brecha interpretativa más a la hora de considerar el problema de la identidad a partir de la poesía guillenesca. Será esta poesía la que permita al lector hacerse consciente de que la identidad, independientemente de que sea negra, afrocubana, cubana, hispanoamericana o americana, tiene una naturaleza líquida, es “un proceso de movimiento y mediación” (EPPS, B., 2010: 147). Ya Antonio Gramsci consideraba la vida social como una lucha continua en la que las armas son las ideas, las convicciones, los valores y los significados cambiantes (en BALDWIN, E. et al., 2007: 134), lo que implica que la identidad de cualquier comunidad, también la nacional, hay que entenderla en términos de un “proyecto” que nunca se lleva a cabo por completo dada la presión ejercida sobre él por otros puntos de vista, es decir, de otros proyectos alternativos.

Abarcada desde esta perspectiva, hasta la cultura tiene carácter político ya que constituye un sistema de códigos a través del cual los distintos grupos sociales intentan definirse a sí mismos e imponer a otros grupos su propia visión del mundo (véanse una vez más, como ejemplo, las diversas formulaciones del Atlántico mencionadas por Brad Epps). Así, para entender el verdadero “peso” de las iniciativas emprendidas en el campo literario y en el de la investigación cultural por Nicolás Guillén y Brad Epps respectivamente — iniciativas orientadas a incluir en dichos campos el elemento africano —, es indispensable recurrir al concepto de *discurso*, acuñado por Michel Foucault. A la luz de la tesis de

Foucault según la cual “no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber” (FOUCAULT, M., 2009: 34), la ausencia del negro en la literatura hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX significa que los procesos de descolonización y de abolición de las barreras raciales, aunque se produjeran por impulso histórico, no tuvieron la suficiente gravedad; de hecho, su relevancia ha sido tan insignificante que, aún a principios del siglo XXI, en la esfera no material, o sea, en el imaginario global, siguen manteniéndose de alguna manera las brutales líneas hostiles impuestas por la discriminadora época colonial, hecho que por otro lado tiene su reflejo en la poca atención que se presta en el campo de la investigación cultural al continente africano. No obstante, el que se emprendan iniciativas como la de Guillén y la de Epps suscita la esperanza, ya que el mismo Foucault constata a la vez que no existe relación de saber que “no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder” (FOUCAULT, M., 2009: 34), aunque el proceso sea en ese caso mucho más paulatino.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict, 2006 [1986]: *Imagined Communities*. London / New York, Verso.
- AUGIER, Ángel, 1974: “Prólogo. La poesía de Nicolás Guillén”. En: GUILLÉN, Nicolás: *Obra poética 1920—1972*. T. 1. La Habana, Editorial de arte y literatura: X—LX.
- BALDWIN, Elaine, LONGHURST, Brian, McCracken, Scott, OGBORN, Miles, SMITH, Greg, 2007 [2004]: *Wstęp do kulturoznawstwa*. [Introducing Cultural Studies]. Przel. M. KACZYŃSKI, J. LOZIŃSKI, T. ROSIŃSKI. Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- BOLÍVAR, Simón, 1993 [1815]: “Carta de Jamaica”. En: ZEA, Leopoldo, comp.: *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Vol. 1. México, Tierra Firme: 17—32.
- Diccionario de la Real Academia Española*. En: <www.rae.es> [fecha de la consulta: 22 de febrero de 2011].
- EPPS, Brad, 2010: “Al sur y al este: la vertiente africana de los estudios transatlánticos postcoloniales”. En: RODRÍGUEZ, Ileana, MARTÍNEZ, Josebe, eds.: *Estudios transatlánticos postcoloniales. I. Narrativas comando / sistemas mundos: colonialidad / modernidad*. Barcelona / México, Anthropos Editorial / Universidad Autónoma Metropolitana — Iztapalapa: 121—159.
- FOUCAULT, Michel, 2009 [1975]: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI Editores de España.
- FUENTES, Carlos, 1991 [1969]: “La nueva novela hispanoamericana (selección)”. En: KLAHN, Norma, CORRAL, Wilfrido H., comps.: *Los novelistas como críticos*. T. 1. México, Fondo de Cultura Económica: 76—94.
- GALEANO, Eduardo, 2010 [1971]: *Las venas abiertas de América Latina*. México, Siglo XXI Editores.
- GRUPPI, Luciano, 1978: *El concepto de Hegemonía en Gramsci*. México, Ediciones de Cultura Popular. En: <http://www.gramsci.org.ar/12/gruppi_heg_en_gramsci.htm> [fecha de la consulta: 25 de febrero de 2011].
- GUERRERO ARIAS, Patricio, 2002: *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito-Ecuador, Ediciones Abya-Yala.

- GUILLÉN, Nicolás, 1974: *Obra poética 1920—1972*. T. 1 y 2. La Habana, Editorial de arte y literatura.
- HALL, Stuart, 2004 [1973]: “Codificación y descodificación en el discurso televisivo”. Trad. A.I. SEGOVIA, J.L. DADER. En: *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 9, 2010—236. En: <<http://revistas.ucm.es/inf/11357991/articulos/CIYC0404110215A.PDF>> [fecha de la consulta: 20 de febrero de 2011].
- MARTÍ, José, 1894: “El plato de lentejas”. En: *Proyecto Ensayo Hispánico*. En: <<http://www.en-sayistas.org/antologia/XIXA/marti/marti6.htm>> [fecha de la consulta: el 23 de febrero de 2011].
- MARTÍ, José, 1993 [1891]: “Nuestra América”. En: ZEA, Leopoldo, comp.: *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Vol. 1. México, Tierra Firme: 121—127.
- O’GORMAN, Edmundo, 1993 [1958]: *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ORTIZ FERNÁNDEZ, Fernando, 1987 [1940]: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas — Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Panorama Demográfico Cuba 2009*, por la Oficina Nacional de Estadísticas. República de Cuba. En: <http://www.one.cu/publicaciones/cepde/panoramademografico2009/pan_dem_2009_0_datos_generales_y_poblacion.pdf> [fecha de la consulta: 25 de febrero de 2011].
- ROJAS MIX, Miguel, 1993: “La cultura hispanoamericana del siglo XIX”. En: MADRIGAL, Luis Íñigo, coord.: *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. 2: *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid, Cátedra: 55—74.
- SAID, Edward, 2005 [1978]: *Orientalism*. [Orientalism]. Przel. M. WYRWAS-WIŚNIEWSKA. Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- WILLIAMS, Raymond, 2000 [1977]: *Marxismo y literatura*. Trad. P. di MASSO. Barcelona, Ediciones Península.
- VALDÉS ACOSTA, Gema, 2002: “Las lenguas africanas en Nicolás Guillén. Notas introductorias”. *Islas*, 44 (134), octubre—diciembre 2002, 120—125.
- Voyages: The Transatlantic Slave Trade Database*, por Emory University. En: <<http://www.slave-voyages.org>> [fecha de la consulta: 20 de febrero de 2011].

Síntesis curricular

Ewelina Szymoniak es Doctora en Humanidades por la Universidad de Silesia en Katowice. Trabaja en el Departamento de Hispánicas de la Universidad de Silesia: imparte clases de literatura española e hispanoamericana. Su trabajo de investigación se centra en la literatura hispanoamericana y, en especial, en las nuevas generaciones de escritores hispanoamericanos, con el énfasis puesto en los conceptos de compromiso e identidad. En el año 2010 publicó el libro titulado *Los manifiestos y la cuestión del compromiso literario en las nuevas generaciones de escritores hispanoamericanos*.

NINA PLUTA

Universidad Pedagógica de Cracovia

“Investigación” de los misterios familiares en el contexto de la historia reprimida (Ricardo Piglia, Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Rey Rosa)

ABSTRACT: This paper analyses contemporary Spanish American novels whose plots are motivated by a private investigation into the mysteries that lead to collective memory. In the second half of the 20th Century many Latin American countries were being torn apart by civil wars, guerilla wars and dictatorships. The societies in these countries (Argentina, Chile, Bolivia and Central American countries) have not yet come to terms with their personal and collective wounds and crimes. Recent history has not yet been totally restored. The official versions of history have been distorted and the heroes of the novels analyzed here begin their private investigation of facts, which leads them to uncover not only the mysteries in the recent histories of their countries, but also the political affiliations of members of their own families. As these heroes are always somehow involved with writing, their para-detective search turns out to be a struggle about a discursively and textually formed identity, as well as a negotiation of values between the public and the private, between official historiography and the memory of individuals and their families, between the traditional and postmodern sense of patriotism. This process illustrates that in some contemporary Latin American societies, conflicts between the accepted version of history and marginalized private memory correspond to the postcolonial model of identity problems.

KEY WORDS: Contemporary Spanish American novel, detective story, identity, postcolonial studies.

La identidad, como su raíz etimológica lo confirma, tiene que ver con identificación. En la interpretación lacaniana, el deseo de identificación con la ley simbólica del padre acarrea el uso del lenguaje (LACAN, J., 1981: 309), y, en consecuencia, permite la participación en la cultura y las comunidades imaginarias. En los argumentos narrativos de una serie de novelas hispanoamericanas contemporáneas esta identidad queda problematizada a causa del ocultamiento

de la historia, individual y colectiva, al que contribuyen tanto las familias de los protagonistas (extensión de la figura simbólica del padre), como las agendas de la cultura dominante. Los protagonistas proceden a recuperarla adoptando tácticas pseudodetectivescas (entrevistas a testigos, estudio de documentos etc.).

Es fundamental la circunstancia de que los problemas identitarios causados por las falacias históricas se producen en la Hispanoamérica de hoy en unas sociedades donde los antiguos conflictos coloniales han perdurado bajo la forma de remanentes poscoloniales. Los prejuicios y tabúes siguen enfrentando los descendientes de los criollos a los no blancos, los ricos a los pobres etc. Aunque no haya dominación colonial propiamente dicha, sigue habiendo exclusión, elitismo, racismo¹; importantes grupos sociales son desprovistos de voz y representación cultural oficial. Si de España se ha dicho en ocasiones que en su historia pos-imperial representaba al “colonizador colonizado”, para Hispanoamérica se podría invertir la frase: en varias sociedades de la región el colonizado se ha convertido en colonizador de sus propios subalternos.

La situación colonial complica la relación de los sujetos subalternos con su propia cultura e historia. La identificación, de por sí basada en el sentimiento de pérdida (de sí mismo, del otro) y contradictoria, se vuelve aún mas tortuosa, cuando el colonizador impone la fuerza inconsciente en nombre de la cultura y la civilización, organizando el campo social según su propio “dispositivo” (es decir mecanismos integrados por leyes, reglas discursivas, costumbres e instituciones, FOUCAULT, M., 2000: 77—102). El „señor blanco”, p. ej., en una sociedad mayormente negra, ejerce el poder de manera a menudo violenta y perversa, pretendiendo, sin embargo, permanecer “en el marco de la virtud cívica” (BHABHA, H., 2010: 31).

Un recurso fundamental para ejercer la violencia epistémica es el silenciamiento de las historias no oficiales, base de la identidad colectiva para varios grupos que no apoyan directamente el poder. De este modo, el sujeto hegemónico aliena a los grupos subalternos, reacios a su “dispositivo”, y se aliena a la vez a sí mismo, negando que la presencia del “otro” sea de hecho su propia “sombra”. El ambiente social se empapa de agresividad que caracteriza, como lo observaba Frantz Fanon (cit. por Bhabha), las sociedades coloniales y poscoloniales.

Estos procesos, observados en su estado puro en la situación colonial, se reproducen, sin embargo, *dentro* de las mismas sociedades poscoloniales, tales como las hispanoamericanas, donde, después de la conquista de la Independencia en el siglo XIX, las élites blancas reemplazaron en su lugar al colonizador

¹ Uno de los autores que aquí se tratan, el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, cuenta en una entrevista de 2000 cómo la clase media de su país reaccionó a la popularidad de Rigoberta Menchu, india maya, defensora de derechos humanos, que había publicado el testimonio escrito de su experiencia como víctima de las represiones criminales contra la población rural guatemalteca por parte del ejército, las guerrillas y las formaciones paramilitares. Las opiniones de la gente de la calle fueron apabullantes en su racismo.

creando una situación de subalternidad para los habitantes de otras razas. A ello se añadieron luego las prácticas de exclusión creadas por los agentes del capital neocolonial norteamericano, inglés, alemán, británico. En los estudios poscoloniales centrados en Latinoamérica se trabajan los mecanismos de silenciamiento de las voces, tradiciones y discursos de los grupos discriminados (indios, mestizos, negros, inmigrantes, minoridades sexuales), conminados a mantener su cultura por vía oral.

Semejantes mecanismos de distorsión de la historia se hicieron ver en los países hispanoamericanos que padecieron guerras civiles, guerrillas y dictaduras terroristas en la segunda mitad del siglo XX y empezaron a recuperarse de ellas en las décadas 80. y 90. del siglo XX. En aquellos países (Cono Sur, América Central, parcialmente Perú y Colombia), las instituciones de represión y de censura recurrieron al ejercicio de violencia física, y paralelamente a la violencia discursiva. En Argentina, Chile, Nicaragua, Guatemala, entre otros, el Estado impuso durante años o décadas enteras, su "dispositivo" discursivo, que presentaba a los comunistas u otras agrupaciones de la oposición como "criminales". Los millares de "desparecidos" se convertían en "delincuentes", en una inversión que la propaganda conoce muy bien. La supresión de "la visión de los vencidos" practicada en los siglos de la Colonia, encuentra pues también una continuación tanto en la política de los caudillos autoritarios del siglo XIX, como en las dictaduras del siglo XX.

Desde el indigenismo, pasando por las novelas parabólicas sobre la violencia de los años 70., hasta la nueva novela histórica, la literatura hispanoamericana trata de asumir aquellas versiones de la historia antigua y reciente de Hispanoamérica (extendiéndose puntualmente a otras regiones del mundo), que en su tiempo, a causa de represiones de tipo diverso, no tenían oportunidad de trascender a la esfera pública. La progresiva inclusión en el ámbito de la ficción de las versiones heterodoxas de ciertos hechos y datos impactantes, ha traído consigo el cuestionamiento de la solidez de los mitos nacionales y panamericanos.

En el cruce de los siglos, varias sociedades hispanoamericanas, desgarradas unas décadas antes por los conflictos políticos y guerras civiles, se han mostrado dispuestas a saldar las cuentas con el pasado reciente; más dispuestas que inmediatamente después de las treguas, cuando los remanentes de represión y la memoria traumática del pasado impedían hacer referencias directas. Aunque los autores hayan trabajado el tema antes, incluso en el contexto de la represión, lo hacían de manera velada, alegorizando la violencia. Sólo a partir de los años 90., el clima se hizo propicio a una indagación más abierta y realista de la historia reciente.

Una serie de novelas me parecen particularmente interesantes porque, aprovechando libremente la convención policiaca y detectivesca, cifran los acontecimientos históricos silenciados en clave de misterio seudocriminal. Además, sitúan este misterio tanto en el plano familiar (reto para la identidad individual),

como en el social (reto para los mitos de la identidad colectiva y nacional). De este modo, lo silenciado adquiere, para el protagonista-investigador, peso psicológico y a la vez lo reubica en el seno de su colectividad.

Presentaremos las obras de tres autores que retoman el tema de la búsqueda del sentido histórico ocultado por diferentes agendas políticas. En todos los casos analizados esa búsqueda corre paralela con la necesidad de esclarecer algún misterio familiar. Y desde 1980, año en que se publica la primera novela comentada, *Respiración artificial*, del argentino Ricardo Piglia, hasta las más recientes — de Rodrigo Rey Rosa y Edmundo Paz Soldán — crece la desenvoltura de la crítica con que se enjuicia la participación de todos los bandos enfrentados en las luchas de la segunda mitad del siglo pasado.

En *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (Argentina, 1940), la experiencia de una verdad histórica huidiza se plasma en los motivos de textos incompletos, enunciados carentes de sentido manifiesto, códigos cifrados y enfrentamiento paranoico de sujetos deseosos de apropiarse de los sentidos enajenados. Publicada en las postrimerías de la dictadura militar argentina (1976—1983), la novela teje una red de conexiones entre la historia nacional y las peripecias familiares. El protagonista de la *Material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958), descubre la implicación de su propia familia en la historia sangrienta de la guerra civil guatemalteca (años 80—90 del siglo XX), partiendo del estudio llevado a cabo en el Archivo de la Policía Nacional. A su vez, el protagonista de varias novelas de Edmundo Paz Soldán (Bolivia, 1968) es un hombre joven que vacila entre la condición de un ciudadano de la aldea global y la de un boliviano afectado, en su genealogía familiar, por las secuelas de la dictadura de los hace algunas décadas.

Respiración artificial (1980) de Piglia fue interpretada tras su publicación como una alegoría de la falsificación de la historia reciente de Argentina (los asesinatos a los opositores políticos) y de la apropiación del discurso oficial por parte del régimen militar (1976—1983). Para para toda una generación de lectores, en la postrimerías de la dictadura, significó „un acto de resistencia a la censura y al terrorismo de Estado” (SAER, J.J., 2008: 158).

El escritor Renzi se entera de la existencia de un tío suyo, Maggi, quien, desterrado del seno de la familia tras un escándalo sentimental, y de la vida publica tras la caída del presidente radical Yrigoyen, vive confinado cerca de la frontera con Brasil. En la correspondencia que inician el sobrino y el tío surge una mutua simpatía, corroborada por un intercambio de comentarios que abarca sus lecturas, sus gustos estéticos y opinionies sobre las relaciones peligrosas entre la ficción y la historia. Este coloquio epistolar termina dominado por la cuestión de un proyecto de escritura del tío: la reconstrucción, a partir de un puñado de cartas, de la biografía de un patriota de la época de Rosas, Enrique Ossorio. Con este Maggi se identifica en cierto modo: ambos han pasado por la experiencia del destierro (aunque Maggi permanezca en el mismo país), desde el

cual se hace problemático el propio pasado de uno, así como el futuro; un futuro que para los expulsados de su contexto natural se vuelve utópico y se reduce a la palabra escrita, que aguarda una lectura feliz o errónea.

La palabra conversacional que Maggi dirige en sus cartas al sobrino, junto a la palabra afiebrada de Ossorio en las cartas a sus amigos de la época (incorporadas parcialmente en la novela), constituyen un espacio de resistencia en la circulación del discurso oficial. La “estratégica localización” (termino de Edward Said) de ambos sujetos discursivos en los márgenes y de la sociedad, en el marco de una comunicación epistolar privada, les permite poner en tela de juicio la eficacia de los discursos oficiales. De esa doble correspondencia, una incluida dentro de otra, tanto el destino de Ossorio, como el del tío Maggi, emerge de forma fragmentaria. Al mismo tiempo, los lectores de ambas correspondencias — Maggi, el historiador, y Renzi, el sobrino fascinado por la personalidad del tío — realizan *investigaciones* alrededor del objeto de su curiosidad. “Estoy como perdido en su memoria [...], perdido en una selva donde trato de abrirme paso para reconstruir los rastros de esa vida” (27; pág. 188; todas las citas provienen de la edición de 2001, Barcelona, Alfaguara), dice Maggi, dando testimonio de una alteración parecida a la de un detective en la etapa en que los indicios variados y los esbozos de hipótesis no le permiten todavía ver nada en claro². Renzi, a su vez, interroga a los parientes y conocidos acerca del turbulento pasado del tío.

Es de notar, sin embargo, que estas peculiares investigaciones se reducen a pruebas e indicios textuales: cartas o palabras de los testigos. Maggi, el historiador, no está nada seguro de los resultados de su empresa. Su crítica se dirige fundamentalmente contra la falacia del discurso ficcional e historiográfico. Se hace manifiesta su conciencia aguda de que la verdad equivale a una construcción de palabras, hecha con más o menos arte, que la historia es una serie de recursos de composición, de orden impuesto a los acontecimientos (“Tengo distintas hipótesis teóricas que son a la vez distintos modos de organizar el material y ordenar la exposición”, 31). El sobrino Renzi muestra un escepticismo parecido respecto a las funciones informativas del lenguaje (“De Yrigoyen [uno de los presidentes argentinos — N.P.] me interesa el *estilo*”, 19). La historia revela pues su „carácter de artificio”, a la vez que revela las “catastrofes implícitas en su *voluntad de estilo*”; esto explicaría la composición de la novela de fragmentos y enunciados orientados hacia la indagación y la búsqueda de las historias parciales (FERNÁNDEZ PORTA, E., 2008: 336).

A la luz de la concepción postcolonial, el discurso sobre la nación está escindido entre el esencialismo historicista y la performatividad de las contranar-

² Piglia, el autor, habla en una ocasión de su formación como historiador y hace esta comparación recordando su experiencia en el archivo: “Era una especie de extraño detective que no sabía cuál era el enigma, o tenía una idea no muy definida, y tenía que ir a buscar unas pruebas, unos datos, unos documentos y a partir de ahí construir” (PIGLIA, R., VILLORO, J., 2008: 197).

raciones creadas desde el margen (BHABHA, H., 2010: 145—160). Las dos reconstrucciones que se realizan aquí, a saber, la biografía del patriota exiliado del siglo XIX y la del pariente misterioso, que se automarginaliza de la hegemonía familiar y política, son en efecto “contranarraciones”, que revelan la naturaleza escindida y temporal³ del discurso sobre la historia argentina. Por eso Ossorio, desde su exilio, practica la correspondencia y planea una novela epistolar, viendo en esa modalidad conversacional (propia para toda la novela de Piglia) un recurso con el que oponerse a la cosificación de la historia, una posibilidad de cuestionamiento permanente de las “verdades”:

Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro; hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí, del que no se sabe cómo ha de estar (en qué ánimo, con quién), mientras le *escribimos* y, sobre todo, *después*: al leernos. [...] La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo. (85)

En *Respiración artificial*, en otras novelas (*La ciudad ausente*, *Plata quemada*), así como en sus ensayos-ficción (*Formas breves*) y varios artículos sobre temas literarios (*Literatura y ficción*, *El último lector*), Piglia desarrolla una visión de la literatura como cruce de discursos sociales, que concuerda con las inspiraciones de Bachtin, Foucault, la actual crítica cultural y la crítica neocolonial. Lo que interesa, desde esa perspectiva, además del valor intrínseco de los textos, son las fuerzas y las conjunciones de fuerzas que están detrás de las ideas, culturas, acontecimientos históricos (SAID, E., 2008: 629). Piglia presupone que las ficciones literarias se construyen a partir de discursos — documentales, históricos, políticos, periodísticos, coloquiales — por la posesión de los cuales los sujetos excéntricos (véanse los personajes de escritores exiliados, despreciados, marginales) tienen que competir con las fuerzas del orden. A este propósito cita a Valéry: “La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias” (PIGLIA, R., 2001: 35). Piglia comenta: “¿Que estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizás ese sea el centro de la reflexión política de un escritor?”. Llámese buen gusto, opinión común, proclama oficial o canon literario, el discurso hegemónico determina los sentidos que circulan en diferentes esferas de la cultura, las presencias o exclusiones.

La idea de que una literatura crítica ha de contribuir necesariamente a desmentir las manipulaciones del discurso hegemónico, ha sido constante en los debates de los intelectuales hispanoamericanos, quienes en distintas épocas literarias se han a menudo sentido en la obligación de contrarrestar las

³ Bhabha contempla el discurso histórico de una nación en su “escisión” provocada por el empuje de los discursos del margen o revolucionarios y su “temporalidad”, que lo mantiene en permanente disposición a ser reformulado (performatividad) (BHABHA, H., 2010: 145—160).

ficciones oficiales con las suyas propias y de desterrar del silenciamiento las versiones heterodoxas de la historia y las voces silenciadas (los indigenistas, los autores mediados del siglo XX, incluso los del *boom*, como lo atestigua Carlos Fuentes en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* de 1969). Siguiendo esta línea, pero perteneciendo con su reflexión a la segunda mitad del siglo XX, Piglia matiza, diciendo que en la lucha discursiva mencionada no se enfrentan la mentira oficial y la verdad heterodoxa, sino ficciones más o menos autorizadas.

Uno de los excluidos de la literatura argentina cuya importancia se reivindica en la novela (y en varios otros textos piglianos) es Roberto Arlt, convertido hoy casi en un autor de culto y antes reprobado por la particular heterogeneidad de su estilo, considerada como muestra de "incultura". Arlt, hijo de inmigrantes alemanes y gran lector de la literatura mundial en traducciones al español dudosas, dejó en su dicción las impurezas y aristas que resultan del choque de tradiciones y registros, convocando "todos los fantasmas coloniales de la inmigración, la mescolanza y el Otro en el discurso" (FERNÁNDEZ PORTA, E., 2008: 336).

La literatura, en el pensamiento crítico de Piglia, así como en su práctica narrativa, crea con los demás ámbitos del uso del lenguaje (cartas, artículos de prensa, política, ficción) un sistema de vasos comunicantes⁴. En *Respiración artificial* parece evidente que, de forma indirecta, el escepticismo de los protagonistas alcanza no sólo la producción literaria y de las ciencias humanas, sino también la esfera de la política, sobre todo a partir del momento en que se hace audible la voz de un censor paranoico, quien trata de descifrar la clave de unos mensajes mandados por los militantes de una oposición indefinida. La actuación del censor tiene lugar en una época incierta, correspondiente a la vez al siglo XIX del dictador Rosas y a los tiempos contemporáneos del tío y sobrino (léase, los años de la represión en Argentina).

En suma, la investigación del pasado es aquí una manera de esclarecer la actualidad, suscribiendo a la idea de W. BENJAMIN de que la historia es objeto de una reconstrucción que se efectúa no en un tiempo homogéneo y vacío, sino en un tiempo repleto de presente (1975: 163). LA misma prioridad del presente se lee en el texto de Piglia: "[E]s la ominosa realidad del presente la que exige una urgente meditación" (SAER, J., 2008: 160). El deseo de historia, el deseo de

⁴ Por eso insiste en la "literariedad" del trabajo del, por ejemplo, historiador: "Ahí [en el archivo — N.P.] tuve la experiencia de lo que es el trabajo del historiador, de lo que es la construcción de un relato, la construcción de una situación histórica a partir de la inestabilidad de lo que se puede encontrar: el riesgo que supone ir a un archivo para ver si es posible encontrar aquello que uno imagina que puede estar ahí, y el modo en que los historiadores reconstruyen la situación histórica que están buscando a partir de elementos que han sido completamente secundarios, marginales en el sentido amplio de lo que sería la experiencia histórica: cartas, testimonios en juicios, listas de las provisiones que se reciben en las pulperías de tal sitio.

darle vida y sentido a la actualidad, a través de las incursiones mesiánicas del pasado, en *Respiración artificial* se convierte más bien en un deseo de plantarle cara a la realidad sin sentirse aniquilado por ella. Para estimar la actitud ante la historia de los protagonistas sería pues lícito retomar las palabras de uno de ellos: “¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente [...], si no supieramos que se trata de un presente histórico?” (*Respiración artificial*, 88).

El mismo movimiento dialéctico entre el pasado y el presente organiza la novela *Material humano* de Rodrigo Rey Rosa (2009). El texto juega con la identidad auténtica del autor, ya que este aparece, actuando en el presente (corre el año 2006), bajo su nombre propio, y desempeña el papel del narrador en primera persona, incorporando datos de su vida de escritor y otros elementos de su privacidad convertida en ficción. La novela consta de breves apuntes contenidos en una serie de “libretas” y “cuadernos”, donde el hilo conductor de una narración se entrelaza con comentarios sobre las variadas lecturas del autor (Sartre, Voltaire, Adam Zagajewski), sus reflexiones sobre la sociedad de su época, sobre la política de su país, junto con citas de periódicos, así como menciones de sus asuntos familiares y sentimentales. Se citan igualmente documentos de los Archivos de la Policía Nacional, al que el narrador consigue acceso por casualidad. Un proyecto nacional para la recuperación del archivo pretende salvarlo de la ruina en que se iba sumiendo durante décadas. Al escritor le atrae el laberíntico y hostil edificio, que resguarda miles de legajos, y se le presenta como un “novelable [...] *microcaos*, cuya relación podría servir de coda para la singular danza macabra de nuestro siglo” (14; todas las citas se han tomado de la edición de 2009, Barcelona, Alfaguara). Durante la lectura de las fichas policiales, procedentes de todo el siglo pasado, su inicial proyecto literario (que de hecho justifica su presencia en el archivo) se desvía y el narrador va centrándose en la persona de Benedicto Tun, un empleado que había trabajado durante cincuenta años en el Gabinete de Identificación, dedicando su tiempo y esfuerzo a mejorar el sistema de colección de datos. De hecho, la investigación semicientífica que lleva el narrador en el archivo se convierte en reconstrucción de la vida de este personaje (ya muerto). Consigue varias entrevistas con su hijo y descubre a un personaje que sintetiza las contradicciones de la vida de un indio guatemalteco del siglo XX, quien había logrado, a costa de un esfuerzo inusual, cierto éxito profesional y además, había sobrevivido a las múltiples tiranías del siglo. Aunque también supo, en alguna manera, ser fiel a sí mismo, a costa de exponerse a graves peligros (se había negado a testimoniar en falso para encubrir los crímenes de la policía).

El narrador descubre cada vez mas documentos que testimonian sobre las acciones criminales de la policía guatemalteca, tanto en la primera mitad del siglo XX (dictadura de Estada Cabrera), como en la época que se inicia en 1954 con el derrocamiento del presidente Arbenz por la derecha local, con el respaldo de la CIA, y llega hasta los comienzos de la democracia a finales de los años

ochenta⁵. Estas puebas de la ilegalidad del pasado se combinan en el diario del autor con las escuetas relaciones de un caso siniestro que provoca una crisis en el país: un grupo de diputados salvadoreños fueron asesinados y las huellas llevaron a cuatro agentes de la Dirección de Investigaciones Criminales, que a su vez, después de su captura, fueron encontrados muertos, al parecer inexplicablemente, en una celda de alta seguridad. El narrador informa sobre éste y otros casos estremecedores (ejecuciones de personas consideradas como ideseables — mendigos, drogadictos, ladrones — por los miembros de unos grupos de "purificación" inoficiales, asesinatos de políticos y defensores de derechos humanos) en un tono neutro, lo que se explica por su inmersión en el día a día de un país, teóricamente democrático, que sólo las personas de fuera califican como sumamente peligroso. "Este es un buen país para cometer un crimen", comenta el relator norteamericano de Derechos Humanos de la ONU. Y los amigos franceses reconocen que lo que el narrador les cuenta "tiene los elementos de un *thriller*".

En efecto, en el curso de los acontecimientos en su vida se van insinuando elementos de una trama criminal, cuando por casualidad conecta unos datos del archivo con el caso de su madre, que había sido secuestrada durante varias semanas en los años 80. Entonces su neutralidad inicial, fruto de cierta indiferencia cansada ante el crimen, se esfuma y él mismo empieza a sentirse vigilado y a temer por sus familiares. La de por sí lógica incidencia del crimen organizado y estatal en la vida de los ciudadanos queda pues subrayada y la "normalidad" guatemalteca contemplada en su precariedad. Sólo una parte de la sociedad está determinada a "recuperar" la memoria, aunque esto acarree disgustos y peligros. A nuestro narrador se le retira finalmente el permiso para estudiar en el archivo; luego es inquietado por llamadas perdidas. Otro personaje, antiguo dirigente guerrillero, se decide a enfrentar los reproches de los hijos de personas a quienes su organización había ejecutado durante la guerra, a veces injustamente. Algunos de los que antes se sublevaran en contra del gobierno, legal o ilegalmente, trabajan en el proyecto del archivo y los vigila la policía; en la dudosa democracia, ésta ya no puede matar en plena impunidad; aunque sigue haciéndolo disimuladamente, en actos puntuales de terror. "De todas formas, está bien que quienes combatieron con las armas el sistema que ha quedado en parte reflejado ahí, en el Archivo, continúen oponiéndose a él, digamos, legalmente, de manera retrospectiva y no violenta, ¿no?" (166), razona el narrador.

Pero la mayor parte de los guatemaltecos prefiere dejar a los muertos dormir tranquilamente. El padre del protagonista le advierte: "Estás jugando con pólvora"; aunque la madre, la secuestrada de hace veinte años, sonríe con tácita aprobación. Y otros aguantan, porque la población:

⁵ Desde los años sesenta hasta mediados de los ochenta el país fue desgarrado por conflictos armados entre las guerrillas izquierdistas, el ejército y los paramilitares, llevándose una cantidad inaudita de alrededor de doscientas mil víctimas.

[...] vive vulnerable e indefensa ante la la delincuencia y tiene la convicción de que a los criminales implacables no hay otro camino que aplicar su propia medicina [es decir, matarlos de forma extrajudicial — N.P.]. En otras palabras, la desesperación y el miedo de los ciudadanos termina por concederle cierta legitimidad a esta variación de terrorismo de Estado. (88)

A la luz de los episodios desencadenados a partir del asunto del archivo, el narrador atraviesa algo como un nuevo despertar moral en la mitad de su vida. Contempla nuevos testimonios de décadas enteras de terrorismo del estado en Guatemala y se implica de nuevo en el proceso de esclarecimiento de la historia reciente, el cual, en su país, como en otros (Nicaragua, Honduras, Perú, Argentina, Chile), ayuda a recrea la esfera pública destruida por los conflictos armados (se encargan de hacer los dolorosos recuentos organismos estatales y privados; en la novela se mencionan, para Guatemala, la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, entre otros). Pero además, reconstruyendo biografías de personas concretas, el narrador redescubre la certeza de que las elecciones morales nunca son unívocas, dadas las drámaticas circunstancias en que se hacen (véase el caso de Tun, profesional impecable y no desprovisto de sentido humano, ni de dignidad, que sin embargo se hizo, a la fuerza, corresponsable de los crímenes policiales).

El protagonista termina dudando de si su investigación no fuera manipulada y se pregunta sobre el posible papel del escritor frente a fuerzas cuyos poderes son incontrolables. Se barajan varias soluciones. Está el maximalismo moral encontrado en una cita de Zagajewski: “Describir nuevas variedades del mal y del bien — he aquí la magna tarea del escritor” (84). A lo que se opone un cierto realismo de quienes viven constantemente amenazados por la represión o sus remanentes (el narrador se pregunta sobre la pureza de la distinción entre el bien y el mal). Medio en broma, el narrador le plantea a su amante el proyecto de hacerse agente secreto de la policía, porque „así podría contribuir de manera positiva en la lucha contra el crimen en mi país” (147). En la Guatemala de Rey Rosa, los crímenes no han sido en su mayoría expurgados; y lo que es grave, los esquemas del autoritarismo violento se han perpetuado en las instituciones a primera vista democráticas. La novela de Rey Rosa muestra ese tejido de la historia reciente que une inevitablemente lo privado con lo político. Ejemplifica asimismo esa estructura de búsqueda semipolicíaca, que tiene dimensión política e intimista a la vez, que hemos señalado al principio. Tanto en las familias, como en los Estados hay historias ocultas que una red de intereses, a menudo inmorales, procura mantener en silencio. Este motivo de implicación familiar aporta argumentos literarios a la tesis de la imposibilidad de objetivismo a la hora de enjuiciar la historia: “como la historia se hace desde el presente, y así lo *incluye*, no es probable que pueda hacerse una crítica imparcial” (55) (lo que hace eco de las tesis historiosóficas de BENJAMIN W., 1975: 151—164).

Varias novelas del boliviano Edmundo Paz Soldán (nacido en 1968; autor, entre otros, de *Río Fugitivo*, 1998, *Sueños digitales*, 2000, *La materia del deseo*, 2001, *El delirio de Turing*, 2004, *Palacio Quemado*, 2006) sitúan en primer plano a unos protagonistas jóvenes que reactualizan en su propia vida, casi siempre sin querer, los traumas vividos por la generación de sus padres durante la época de las dictaduras militares (1964—1982), particularmente la de Hugo Banzer (disfrazado bajo la figura del ficcional Montenegro). En todas las novelas mencionadas los jóvenes bolivianos que inician la carrera en alguna profesión más o menos creativa (p. ej. profesor académico, diseñador digital, portavoz del gobierno) se topan con dificultades que les oponen los fantasmas del pasado. En *La materia del deseo* y *Palacio Quemado* estos fantasmas vuelven bajo la forma de misterios familiares (un padre héroe de la guerrilla urbana de los 70.; un hermano muerto hace años y aureolado de heroísmo), que obligan a los protagonistas, entre intrigados y molestos, a escarbar en el pasado. Y lo encuentran, por supuesto, prolongado en el presente: en los resentimientos familiares vivos bajo la fina capa de la “normalidad” posdictatorial, en los intentos de maquillar el pasado por los políticos del antiguo régimen convertidos en demócratas liberales sin tacha. La figura de Montenegro, antiguo dictador reelecto como presidente en la democracia, resulta particularmente insidiosa. En *Sueños digitales* al protagonista lo contrata el gobierno para la tarea confidencial de retocar en Photoshop algunas de las antiguas fotos del ex-dictador que hoy resultarían demasiado comprometedoras. En *La materia del deseo* Montenegro protege, bloqueando su extradición, a un potente traficante de drogas, personaje histriónico que se las da de benefactor del pueblo boliviano. La generación de los padres, resignada, ya no protesta demasiado contra esos desmanes, mientras que los jóvenes, apodados “la generación fría”, han abandonado un concepto de compromiso y de lucha política a la antigua:

Evité comprometerme con alguna ideología específica, con colores de un partido. Hice como muchos otros y picoté tanto de la centro-izquierda como de la centro-derecha; después de todo los partidos se iban pareciendo cada vez más, los líderes recalcitrantes de la izquierda que habían prometido no cruzar los ríos de sangre que les separaban de sus ex-torturadores de la derecha decían que era hora de “construir puentes” sobre esos ríos. Yo construía puentes, o más bien telarañas que alcanzaban a casi todos los partidos del espectro universitario.

Palacio Quemado: 15

No se afilian, pues, no forman grupos de combate, esporádicamente definden causas ajenas. Su necesidad de acción se resuelve en viajes — movimiento pendular entre países, incluso continentes. El ciberespacio se vuelve un espacio alternativo habitual de vida y convivencia: en la socialmente más radical obra de Paz Soldán, *El delirio de Turing*, es en la red donde los jóvenes planean un

golpe de estado contra el corrupto Montenegro. Pero por lo general, a la vista de la insuficiencia de la transición democrática y la hipocresía con que los viejos cuadros de la dictadura se han mutado en políticos neoliberales, los jóvenes de la clase media optan por flotar en la superficie de la sociedad, construyendo su bienestar y eludiendo en la calle las ocasionales agrupaciones de obreros indios en huelga o la turba de los míseros y abigarrados vendedores ambulantes.

La generación que representan los jóvenes bolivianos de la clase media se enfrenta, por primera vez en la historia a esa escala, con la transformación posmoderna del concepto de patriotismo. Bolivia, como otros países latinoamericanos multinacionales, con predominio de razas no blancas, ha sido desde la Independencia más bien un proyecto de país que un estado fuerte, cuyos ciudadanos se suscribieran todos a la lista de unos valores comunes. A este patriotismo tradicional pero “débil” se viene a mezclar desde hace poco el patriotismo transnacional, basado menos en la filiación de la raza o del territorio, y más en un sentimiento de pertenencia todavía mal definido, que incluye tanto participación en la cultura de masas global, como en las acciones de ayuda no gubernamentales. El patriotismo por encima de las fronteras físicas, es decir el de las diásporas, pero también el de las comunidades transnacionales de ayuda, de los foros en Internet y las redes sociales, apela a las tradiciones textuales y mediáticas, es decir, a lo que se puede reproducir por escrito, en imagen o sonido y poner en circulación global.

Sin embargo, los protagonistas de Paz Soldán parecen suspensos entre ambas opciones, la del patriotismo tribal o nacionalista tradicional y la de la afiliación a unos movimientos, organizaciones y espacios sociales reales, de carácter transnacional (APPADURIAN, A., 2005: 261). La inestabilidad del concepto de patriotismo en la realidad global de hoy significa que, por un lado, las sociedades se abren a flujos de migrantes y buscan nuevas fórmulas para su diversificación, renunciando al nacionalismo de sangre, por otro lado, se exagera un etnonacionalismo, una renovada sed de sangre, que es resultado de actos de movilización surgidos de nuevas lógicas en la circulación de los flujos globales y de una propaganda transnacional (237—241). Pedro de *La materia del deseo*, joven académico que trabaja en la universidad de Berkeley en Estados Unidos, padece en su propia piel las consecuencias de esas ambigüedades. Fue a Berkeley a buscar el rastro de su padre y esclarecer unos episodios dolorosos de su vida en la época dictatorial en Bolivia. Tiene pues un interés legítimo en explorar su identidad privada, pero a veces se ve obligado, fuera de su país, a cultivar la identidad boliviana o latinoamericana de una manera que no siempre le convence; especialmente cuando se topa con investigadores extranjeros que se acercan a esa realidad con los filtros de su formación profesional o ideológica (p. ej. compromiso con las minorías latinoamericanas, al que Pedro, procedente de una clase media acomodada, no se afilia). Es entonces cuando la identidad, así como una determinada visión de la historia, se revelan más en su calidad de constructos culturales e instrumentos

de negociación. Cuando los investigadores extranjeros le provocan diciendo que Latinoamérica es un gran concepto abstracto (ya que no hay, al parecer, nada que una un boliviano a un venezolano), se siente incómodo; igual de incómodo cuando ha de reconocer su conformismo ("no hay nada de orgullo en decir que nosotros nos equivocamos menos [que las guerrillas urbanas de los 70. — N.P.]", *La materia del deseo*, 96).

Al volver de visita a su ciudad natal en Bolivia (Río Fugitivo, un espacio de la Bolivia ficcional que convoca el autor en varias novelas) siente nostalgia, pero a la vez incomodidad de no estar en casa en ninguna parte. La nostalgia, el sentimiento que embarga la "literatura transnacional"⁶ implica la reconstrucción de unos espacios e historias que nunca serán los mismos; y, como Pedro lo comprueba, nunca entregarán enteramente su secreto ("Esta ciudad no es mía. Soy un extraño, un extranjero en ella", 63). No pueden hacerlo porque pertenecen a la historia, y ésta, como ya hemos visto en las fábulas anteriores, la escriben quienes acceden a ella. Tanto la historia familiar, que Pedro investiga en *amateur*, como la nacional, que estudia y divulga en la prensa norteamericana, se le revela en su incertidumbre; es quizá reflejo de su propia vacilación (¿inmadurez?) a la hora de elegir amores, trabajos, identidades. Su vaivén entre el país de la infancia y el de su edad adulta, desde donde empieza a conceptualizar su bolivianismo, se convierte en la metáfora de la condición fronteriza del espacio de una nación que señala Bhabha (en su estudio de las narraciones constitutivas de la nacionalidad). Pedro y los demás personajes de Paz-Soldán viven indecisos en la zona intermedia, el espacio "entre": entre el discurso emancipador de la izquierda antigua, el aparentemente neutro y tecnócrata de los liberales, el poscolonial de la academia occidental y el reivindicador de los obreros indios en huelga (en las calles de su ciudad boliviana natal).

La lista de obras de narrativa hispanoamericana contemporánea que presentan el entrelazamiento de lo privado y lo político en el marco de un esquema de investigación que se opone al ocultamiento de la historia, no se reduce, desde luego, a las arriba comentadas. En la época de la más o menos defectuosa democracia en Latinoamérica, a partir ya de los años 70., tal tipo de trama emerge con regularidad en las literaturas de diferentes países; podríamos indicar *La conversación en la Catedral* de Vargas Llosa como un antecedente en los años 60. del siglo XX. Luego vienen, por ejemplo, además de las que aquí comento, las novelas *El desfile de amor* (1984) del mexicano Sergio Pitol, *El testigo* (2004) del también mexicano Juan Villoro, *La hora azul* (2005) del peruano Alonso Cueto, *Abril rojo* (2006), del peruano Santiago Rocangliolo. La explicación mas trivial que se impone es que en un continente donde la esfera de la política ha

⁶ "El texto transnacional apunta la nostalgia de un espacio íntimo, privado y familiar; inscribe la pérdida de un pasado que evoca y reconstruye para hacerlo permanecer, mas allá de la desterritorialización, o mejor aún, a pesar de ella" (BADOS CIRIA, C., 2006: 260).

sido durante décadas permeada por una criminalidad a menudo flagrante, esta combinación de lo político, privado y policiaco parece obedecer a los acontecimientos de la realidad misma (la misma relación, de la realidad obliterada por el poder y la búsqueda individual de la verdad aparece en el muy popular hoy en el continente género del neopolicial). Sin discutir las obviedades, podríamos añadir que en estas novelas surge una importante, por su frecuencia, práctica individual de revisión histórica, que se opone al ocultamiento hegemónico (y a los ocultamientos familiares en la dimensión privada). Las novelas que he escogido, gracias al uso de la primera persona narrativa, refuerzan precisamente este significado de apropiación individual de la historia. Indagar en la historia por su propia cuenta, a contrapelo de las obliteraciones oficiales ejemplifica una actitud de independencia frente al fraudulento estado. Los detectives *amateur* actuales, igual que los profesionales del neopolicial pueden sentir el orgullo de hacer las cosas bien (es decir, llevar con éxito una investigación); de oponerle así alguna resistencia al “sistema” (HERNÁNDEZ MARTÍN, J., 2001: 171).

Bibliografía

- APPADURAI, Arjun, 2005: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Przel. Z. PUCEK. Kraków, Universitas 2005.
- BADOS CIRIA, Concepción, 2006: “Literatura transatlántica/textos transnacionales: estéticas de la transmodernidad”. En: PORRO HERRERA, María José, SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas, ed.: *En el umbral del s. XX. Un lustro de literatura hispanica*. Universidad de Córdoba.
- BENJAMIN, Walter, 1975: „Tezy historiozoficzne”. W: *Twórca jako wytwórca*. Przel. H. ORŁOWSKI. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- BHABHA, Homi, 2010: *Miejsca kultury*. Przel. T. DOBROGOSZCZ. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, 2006: „Respiración artificial. 2000” (reseña). En: CARRIÓN, Jorge: *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona, Editorial Candaya.
- FOUCAULT, Michel, 2000: *Historia seksualności*. Przel. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Warszawa, Czytelnik.
- GRAY, Jeffrey, 2007: “Placing the Placeless: a Conversation with Rodrigo Rey Rosa” (2000). En: *Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de America Latina*. Vol. 4, no 2, http://www.ncsu.edu/project/contracorriente/winter_07/Gray.pdf [fecha de la consulta: 23 de febrero de 2011].
- HERNÁNDEZ MARTÍN, Jorge, 2001: “Paco Ignacio Taibo II: Post-Colonialism and the Detective Story in Mexico”. In: CHRISTIAN, Ed: *The Post-Colonial Detective*. Houndmills, Basingstoke, Palgrave MacMillan.
- LACAN, Jacques, 1981: *Le Séminaire. Livre III: Les psychoses*. Paris, Seuil.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo, 2000: *Sueños digitales*. Barcelona, Anagrama.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo, 2001: *La materia del deseo*. Barcelona, Anagrama.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo, 2004: *El delirio de Turing*. Barcelona, Anagrama.

- PAZ SOLDÁN, Edmundo, 2006: *Palacio Quemado*. Barcelona, Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo, 2001 (1980): *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo, 2002: *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama.
- REY ROSA, Rodrigo, 2009: *Material humano*. Barcelona, Anagrama.
- SAID, Edward, 2007 (1978): „Orientalizm (wprowadzenie)”. W: BURZYŃSKA, Anna, MARKOWSKI, Michał P.: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Przeł. W. KALINOWSKI. Kraków, Żnak.
- SAER, Juan José, 2008: “Historia y novela, política y policía”. En: CARRIÓN, Jorge, ed.: *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona, Editorial Candaya.

Síntesis curricular

Nina Pluta, hispanista, imparte clases de literatura hispanoamericana en la Universidad Pedagógica de Cracovia. Junto con Ewa Łukaszyk publicó *Historia literatury hispanoamerykańskiej* (ed. Ossolineum). Tradujo al polaco, con Tomasz Pindel, *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño.

AGNIESZKA RZEPA

Adam Mickiewicz University

“Impossible to break into nice free stroll” Canadian Re-citations of Paris in Gail Scott’s *My Paris*

ABSTRACT: The narrator/writer of Gail Scott’s novel *My Paris* (1999) finds herself in an overdetermined urban space of contemporary Paris. The space, already multiply written and rich in cultural associations, is re-worked again in the fragmented “diary,” in which the narrator both echoes and contests her literary guides, primarily Gertrude Stein’s work and Walter Benjamin’s *Arcades Project*. Her Paris emerges as a re-citation of the Paris inscribed in those and other texts, reconfigured from a perspective marked by temporal remove, which is stressed in the novel. Scott explores multiple, criss-crossing spaces of the city: those of architecture, culture, race, gender, nationality. While the text’s concern is to move to and fro “across comma of difference,” and to avoid binary oppositions without obliterating the all-important comma, it politicises its postmodern concerns. The article explores the postcolonial dimension of Scott’s novel, which, though not necessarily foregrounded, provides an important conceptual thread of the text. The narrator, a bilingual Québécoise, considers spaces of alterity and otherness of Paris, explicitly relating them to Canadian national experience. From this perspective the enticement and impossibility of the unitary construct of a nation symbolised by the republics of France and the United States are explored. The postcolonial reflection is closely related to the notion of a non-unitary, nomad subject that emerges from the novel.

KEY WORDS: Quebec novel in English, Gail Scott, postcolonial urban space, Paris in literature, postcolonial Canadian literature, experimental writing in Quebec.

Gail Scott’s novel *My Paris* (1999) is written from an ambiguous vantage point of a contemporary anglophone Quebec writer, who creates her complex texts from within the multifaceted tradition of international avant-garde (including Anglo-American and French modernism and the American New Narrative movement of the 1970s and 1980s), and in particular the tradition of *écriture au féminin*, which flourished in Quebec in the 1970s and 1980s. Like other texts by Gail Scott, it is marked by formal experimentation, clear awareness of power

implications of language use, strong feminist/queer and political orientation: features displayed by much Quebec writing of the second half of 20th century, and often ascribed to the specific (post)colonial "conscience" of Quebec writers. Critics frequently point to the link between marginalisation, limited access to real power in the society, political as well economic tension and literary avant-gardism in Quebec (FLOTOW, L., 1995/1996: n. pag.). Scott's position, to a large extent replicated by the protagonist of her text, is that of a writer shaped, empowered and constricted by intersecting structures of power and powerlessness, many of which can be defined as postcolonial, though in a rather specific way. Aspects of this specific postcolonialism, explored in the text, include the contested nature of the postcolonial position of both anglophone and francophone Canada, the position of ethnic, racial and language minorities within both, Quebec's desire for independence and homogeneity, its history of politically motivated violence, the situation of women and sexual minorities as "colonised" by the regimes of patriarchy and normative heterosexuality. All of those are explored, though sometimes obliquely, or echoed in *My Paris*.

The writer/narrator of *My Paris* finds herself in an overdetermined urban space of contemporary Paris. The space, already multiply written and rich in cultural associations, is re-worked again in the fragmented "diary," in which the narrator both echoes and contests her literary guides, primarily Gertrude Stein, and Walter Benjamin of the *Arcades Project*. Her Paris emerges as a re-citation of the Paris inscribed in their texts and those of many others, reconfigured from a perspective marked by temporal remove, which is stressed in the novel. Scott explores multiple, criss-crossing spaces of the city: those of architecture, culture, race, gender, sexuality, nationality. She is re-mapping and re-(con)textualising Paris. While the text's concern is to move to and fro "across comma of difference," and to avoid binary oppositions without obliterating the all-important comma, it politicises its postmodern concerns. The specific moment when the writer/narrator finds herself in Paris adds poignancy to her musings and wanderings/wanderings. The year is 1991: the war is raging in the Balkans; the August Coup is thwarted in Russia; France is pursuing "the republican model of integration," clamping down on immigration and insisting on assimilation to counteract what is perceived by the political elites as the danger of the disintegration of the nation into warring ethnic enclaves (BLATT, D., 1997: 46); political unrest, protest marches and demonstrations of different kinds erupt intermittently in Paris.

My focus in this article is the reflection on an aspect of the "comma of difference" related to the question of the intertwining of national identity, subject constitution, race and textuality, which gives a postcolonial dimension to *My Paris*. As the narrator wanders through literal and textual spaces of Paris, she reflects, among others, on Canadian national experience, as well as the enticement and impossibility of a unitary construct of the nation symbolised by the republics of France and the United States. She speaks from a particularly sen-

sitive position of a writer and a bilingual, though primarily English-speaking, Québécoise familiar with cultures of both English and French Canada.

At one point, she places herself as

[...] subject with foreign queen on dollars. I.e. nostalgic. For distance. Of 19th-century novel. As in *I* purveying P's bare arm. Holding up phone. Simultaneously trying to grasp some point in future. By eclipsing *I* of certain early-20th travelling republicans. Who having abolished comma. Drawing all of us. In portrait of about three words. But if comma of translation disappearing. What of French-speaking America remaining.

SCOTT, G., 1999: 49

This quotation succinctly sums up major intertwining postcolonialism-related images and thematic vortexes of the text.

“comma of translation”

The concept of the “comma of translation,” or “comma of difference,” which constitutes part of Scott’s ongoing preoccupation with the loss of translation in its multifarious aspects, is literalised in *My Paris*, and expressed through punctuation. The book is written in sentence fragments separated by periods. Commas are used only to separate and simultaneously link French words and phrases and their English equivalents. The narrator becomes herself a locus of difference and an ongoing movement of translation. She inhabits both anglophone and francophone cultures; she lives, and herself becomes, in a sense, the space in-between, punctuated by the comma. She is denied any easy sense of cultural belonging. This necessitates, as Scott reflects in her autobiographical essay “A Visit to Canada,” a constant cognitive movement, a specific translation which allows the difference within “cultural doubleness” to survive, but also makes for a confused, internally split subject, always plural and in the process of becoming (SCOTT, G., 1989: 50). In accordance with Scott’s conviction that “writing is conversation” (SCOTT, G., 2008: n. pag.), and given the rich intertextual dimensions of the text, as well as the thematic importance of conversation within it, the writer/narrator of the text might perhaps be perceived not only as a subject sutured “out of distinctive ways of thinking, where two languages meet” (SCOTT, G., 2008: n. pag.), but a “subject in conversation,” momentarily constituted and dissipated under the pull of a multitude of discourses.

In *My Paris* the anglophone/francophone Canadian conundrum, which necessitates the process of internal intercultural translation, is exacerbated by Paris

as the locus of the text, and in a sense, also a shadowy locus of identity as well as a towering spectre of authenticity and excellence. As a Québécoise, and in particular as a writer, the narrator perceives her trip to Paris in terms of return. In Paris, however, her difference is both annulled and made more visible. For her Quebec colleagues whom she meets in Paris, the narrator is clearly not "the real thing": "Your accent's lovely saying one. Meaning **not** authentic. (Mother being English.) Measuring my heavy diphthongs. Against her rhythmic québécois phonemes. Parisians looking down on" (SCOTT, G., 1989: 16). For Parisians, in contrast, she is, above all, "la petite cousine québécoise, the little Québec cousin" (SCOTT, G., 1999: 49), a marginal (post)colonial subject, a North American, her internal cultural split erased.

The question of how expectations of others, of the audience, shape subject's responses and texts she produces, which Scott explores in "A Visit to Canada" under the French term of *le rapport d'adresse*, is both in the essay and in the novel resolved in terms of a changeable performance of cultural identity for a selected audience. The audience, ideally, should be responsive, their postures changing as much as the author's (SCOTT, G., 2008: n. pag.), so that "a dialogic process is set up" (SCOTT, G., 1989: 52), and the subject does not end up taking an essentialised position the audience expect. Nevertheless, context changes, and sometimes halts, the movement of cultural translation. In spite of the *My Paris* narrator's commitment to the comma of difference, as she glides over it, she is tempted by, often forced into, essentialised and false subject positions that annul the comma. Self-conscious of her "anglo accent" she desires to be a true Québécoise for her Parisian interlocutors, and at one time finds herself "vigorously claiming support of Québécois Independence," in an attempt to authenticate herself. Soon, however, she is "revealing complex nature. Of family tree. Only little French. Also English. Irish. Huron. Fairly typical mix" to her interlocutor "staring nonplussed" (SCOTT, G., 1999: 28). Paradoxically, in Paris, though neatly summed-up by her Quebec accent, she is at the same time unintelligible; a subject adrift, with no root that would tie down her identity, not in touch with her history.

As "the little Québec cousin" she is defined through the classic colonial metaphor of the imperial family, raising the spectre of the relations between the metropolis and the (post)colony. This is also how the narrator attempts to locate herself, at times, in the multilingual, multiracial contemporary Paris, as she expresses her solidarity with those living in the margins of Parisian life: the *sans papier* (refugees), but also the homeless, the working class. Also in this case, however, she has to recognise the difference within herself, and the privileges she enjoys as a white artist residing in a comfortable studio won in an arts competition. As France attempts to purge itself of the legacy of colonialism — the refugees and immigrants — it targets specifically "people from the 'south.' I.e. Africa. Maghreb" (SCOTT, G., 1999: 12). Difference is here fig-

ured through race, and so the narrator's fears of being arrested because her visa has expired are misguided. The split consciousness of the white (post)colonial emerges as white guilt in her dream of living in somebody else's house infested with "rhinoceros. Or hippopotami. Or some huge Lizard. Also starlings," and in need of fumigation. "Dream title: *I am not responsible*" (SCOTT, G., 1999: 128; Scott's italics). The dream is sandwiched between descriptions of a homeless woman, and a demonstration of students, "Many Arab French. Chanting *Une deux trois générations. On s'en fout. Nous sommes chez nous, First second third generation. Who cares. We're from here*" (SCOTT, G., 1999: 128; Scott's italics). Captivated by the Parisian past as described by her literary guides, enamoured with the elegance and self-containment of middle-class Parisians, the narrator also sides with the contemporary Paris smelling of mint tea, full of Arab music, its life lived in the dark margins and passages.

The split loyalties of the author/narrator, the layered and complex social structure of contemporary Paris, as well as the interfaces between the past and the present are repeatedly rendered in the text through contrasting images of surface and depth, light and darkness. The surface bathed in light is constituted by the streets and cafés of Paris, in particular the elegant Faubourg; the dark depth by the bowels of the *Métro*, hinting at "ancient vaults, the limestone quarries, the grottoes and catacombs" (BENJAMIN, W., 2002: 85); and the hidden recesses of streets and cafés. While in the former space the narrator becomes both an observer and a participant, the latter remains closed, often threatening and obscure, only vaguely glimpsed:

Sitting in **Luxembourg Gardens**. [...] Air green. Magnificent. Sun shining through dappled leaves. On terrace by little round chalet with lots of windows. Painted green. Little girls with sailor hats and stripped dresses. [...] Two leather-clad junkies. Disappearing down cement stairs of pissoir. Girl with blue bow sitting on chair. Feet high above ground. Sipping from straw. Reading book called *Célia*. Already perfect lady. [...] Down little set of stairs—junkies closing in on round lady washroom attendant. Fingering her saucer of tips. To charm requiring anecdotes. I lolling above. In ambience of impressionist painting. Juxtaposed on something darker. Under.

SCOTT, G., 1999: 23

Repeatedly, following Benjamin, Scott associates the subterranean dimension of Paris with the "19th-century unconscious" (SCOTT, G., 1999: 25), but also the repressed and suppressed aspects of contemporaneity, which uncannily — though meant to remain hidden — come to light. The marginalised groups seem to inhabit primarily the dark depths and recesses, scurrying through the text like the rats the narrator associates the places they frequent with, "shuddering at the imagination required. To survive. For SDFs. Or any minor culture" (SCOTT, G., 1999: 122). The darkness, murkiness, indefiniteness in which the marginalised

figures seem to be cloaked in the text, which underline their otherness, divergence from the white middle-class standard, are coupled with their ubiquity in the city space, which suggests that these are the figures that form the texture of contemporary Paris. As the writer/narrator moves through the city streets and through her apartment, she does so often to the accompaniment of "the Arab music," surrounded by the scent of mint tea, which signal that her milieu is now "the new France." The fact that France is irrevocably changed by the influx of (post)colonial cultures is also indicated by the modification of architectural spaces of Paris, such as, for example, the presence of the building of l'Institut du Monde Arabe: "contemporaneous Arabia's glass-and-steel architectural statement. Dialoguing with Notre-Dame Gothic. On opposite side of Seine" (SCOTT, G., 1999: 70). The "new France," hybrid and varied, is nevertheless paranoid with fears that date back to the colonial era. The formerly-colonised remains marginal and only vaguely grasped, existing still only as a reflection of the colonizers gaze. Even the exhibition in l'Institut du Monde Arabe that the writer/narrator visits does not reflect on contemporary Arab cultures, but rather shows 19th-century European photographs of Egypt, which, in a classic Orientalist gesture, reveal more about the Europeans taking the photos than their objects (SCOTT, G., 1999: 70).

The writer/narrator is characteristically torn between her attraction to the margin, and her desire to belong, to merge with the standard, with both the avant-garde and middle-class context of Paris, which verges on the "(post)colonial cringe." The desire to conform is visualised, among others, through the special attention she pays to fashion. In Paris, she is always overly conscious of her image so that it does not reveal to everyone that she is not "from here," but fails. The writer/narrator's nebulous sense of identity, her sliding over the comma of translation, is then also expressed by her desire to refashion her body ("one day noticing 'one' standing automatically straighter. The way Parisians do" (SCOTT, G., 1999: 14)) and dress it in a way that would facilitate if not internal than at least external sense of being "someone": a "natural" and well-defined part of the ever changing social context. Towards the end of her stay she manages to internalise the dress code and successfully employ it, only to find herself overdressed on her return to Quebec. Such "internal clashing of the relatively superficial dress codes from two distinct cultures," Scott comments in her essay, "is only one sign of the internal confusion that can arise from a sense of 'difference'" (SCOTT, G., 1989: 46).

I and **I**

The constitution of the subject is linked in the text to the question of the national narrative as a shaping influence, and literary form as its expression. The italicised *I*, the subject “with foreign queen on dollars,” split by and constituted through an interplay of differences and similarities, is, like the ideal narrator posed by the text, “‘someone.’ Yet also porous (unbounded). I.e. neither excluding. Nor caricaturally ‘absorbing’” (SCOTT, G., 1999: 147). On the level of form and syntax, the ability to sustain differences is matched by rich intertextuality and reliance on sentence fragments hinging on gerund “Or back-and-forth-gesture. Possibly befitting subject. With foreign queen on dollars” (SCOTT, G., 1999: 83).

As Scott says in an interview, the back and forth movement implies staying in place (FROST, C., 2000: n. pag.). The Canadian “subject with foreign queen on dollars” is accordingly posed in the book as vacillating, torn between the past and the future, with only a tenuous hold on the present. She is nostalgic for the 19th-century project of the stable subject, expressed through the realist novel and the idea of the nation-state, but also conscious of the fact that it is a mirage, a construct, and that it is not attainable. There exists no national narrative to refer to that would be unequivocally hers, no unitary history, no unruptured, uncomplicated continuity; only gliding to and fro over the comma of difference. So at the same time she is looking towards a partial dispersal of the porous subject, as expressed through narrative experiment and implying an emerging, changed concept of the nation. Paris functions as a catalyst to the narrator’s attempts at “porousness.” It defies her expectations created on the basis of its literary images, forcing her to reconsider the reality of the postcolonial transnational metropolis.

The italicised *I* set against the **I** in bold indicates the narrator’s opposition to the unitary concept of the subject, related to the notion of the republic. She is, however, characteristically torn between the need to “stay out of categories” (SCOTT, G., 1999: 107) and the republican desire. The narrator watches, with occasional envy, the French and American republicans, who seem to have more substance than she does, seem to take up space completely. They are “self-assertive citizen[s]. Fostered in well-militarized republics” (SCOTT, G., 1999: 101). Likewise the “authentic,” francophone Québécois are described as “vaguely republican” (SCOTT, G., 1999: 101), attached to the ideal of unitary, well-defined national identity.

As she reads Parisian space for traces of her literary guides, she also wonders about the insouciance of the early 20th-century American expatriates, their republican presumption, and their observant distancing from everyday French life. Even the title of Scott’s text seems to exist in a dialogic relationship with

Gertrude Stein's *Paris France* (1940). In spite of the autobiographical nature of her text, Stein's title both suggests the detachment of the author/narrator from her subject and immediately locates the author as writing from an American perspective adopted as central and defining for the experience, impressions and reflections recorded, while at the same time — at least from the European perspective — marking the author as proudly provincial. Paris is refused uniqueness and grandeur, though not the magnetic force, with which it is usually endowed in Europe. Similarly, even though Stein accords to France the role of "the background of the twentieth century," she also comments that "naturally it was foreigners who did it there in France because all these things being French it made it be their tradition and it being a tradition it was not the twentieth century" (STEIN, G., 1940: 13). Opinions about Paris and France are given with finality and conviction and are meant to be defining of the state of existence that "Frenchness" indicates for the author. The title of *My Paris*, in contrast, underlines the private and affectionate attitude of the author/narrator to the city, and the fact that the text refers as much to the location as to the author/narrator herself. It suggests that the Paris constructed in the text arises from idiosyncratic experiences. These can hardly be treated as defining, which is underlined by the style in which the text is written. Additionally, the text actively contests any unitary notion of "Frenchness," including the one constructed by Stein. Instead, "Frenchness" becomes an internally conflicted concept tugged by centrifugal pressures.

Even though Scott's author/narrator is incessantly in search of the mythological literary Paris, and at times catches glimpses of it, she is also critical of the modernist America-centric and essentialising view of the city. Likewise, she counters the modernist view of homelessness/exile as a transcendental condition with real-life images of the homeless and her reflection on their condition. Additionally, she gives exile concrete reference, reflecting on the racial other in Paris, as in the following fragment:

[...] green-clad worker from 'south.' Vacuuming up dog shit. [...] Against backdrop of that fine men's store opposite. Windows of exquisitely stitched collars. Reflecting meridian strip. Where Gertrude Stein's poodle Basket used to shit. With other rich expatriate puppies. Thinking Paris belonging to them. Turn on some Arab music. Low.

SCOTT, G., 1999: 22

The republican I, as Scott's text makes clear, gapes through the fissures of Gertrude Stein's experimental writing, in particular her use of predicates and the abolishment of commas. The multiplying predicates, according to the narrator of *My Paris*, make the subject and Stein's narrator "Into huge transparent shadow," which dominates the text completely; or, on the contrary, into a "ghost,

Or refraction” (SCOTT, G., 1999: 36) — the two opposites she is trying to avoid. Stein’s dislike of commas, whose “servile nature” she commented upon, is related in Scott’s text to the republican project of sameness: Stein’s self-proclaimed ability to encapsulate portraits of a roomful of people in a few words suggesting a disregard for difference that the comma symbolises. While Stein perceived the comma as an obstacle to “living your life as actively as you should lead it” (STEIN, G., 1957: 220), Scott’s narrator sees it as an energising presence preserving, even activating, the play of differences.

At the same time, she realises that maintaining the posture of the porous subject who refuses categorisation is a dangerous act. On the one hand, it requires fending off the danger of complete ghostlike dissipation of the narrator idealised by Barthes’s concept of *écriture blanche*, but discarded by Scott’s protagonist. On the other, it necessitates detachment complicitous with the impermeable republican I, that the narrator, after Benjamin, sees as a typically 20th-century posture, in contrast to the remorse-ridden 19th century (SCOTT, G., 1999: 100). Western European political activism, sometimes contrasted with the business-like attitude of North Americans, while evoking vague admiration in the narrator, is simultaneously exposed as a facile option, a posture that seems to deny some kind of never defined “real” involvement, possibly that born of the experience of discrimination, violence and marginalisation. This is what emerges, for example, from the following sardonic description: “Also on pavement. Some Parisian feminists. Fasting to protest rape as weapon. In ex-Yugoslavia. Sitting on very clean blankets. Plastic water bottles. Young Bosnian. With huge bandage. Over disappeared nose. Standing beside” (SCOTT, G., 1999: 71). The narrator, while rejecting this kind of involvement, seemingly simply floating and absorbing experience to avoid categories, is, however, clearly guilt-ridden, as indicated by her obsession with the marginalised groups, and the fact that she follows closely the weather in war-torn Bosnia. Her guilt is also the vague Canadian postcolonial guilt of the settler-subject recognising in the filmed images from America the frames that in the same gesture exoticise and normalise the Native, glossing over the drama of residential schools while constructing a vaguely familiar 1950s image of family cosiness in an Inuit igloo. Nevertheless, in the same gesture in which she both discards and admits responsibility for the contemporary dramas, she refuses and accepts also the feeling of responsibility for the drama of colonisation: “Turning off Sarajevo. Rwanda. Bosnia. Not to mention documentary from chez nous. Re: uranium. In reservation rivers” (SCOTT, G., 1999: 100).

“My Women of the Left Bank”

The Paris perceived and constructed by this laboriously conjured and maintained porous *I* is, however, accessible to the writer/narrator only temporarily, when all her daily life revolves around the explorations of the intimate, textual and actual city space. In the coda, when she returns to Paris with her lover, the comma of difference and the porosity of the subject disappear from the text. The act of gliding over the comma of difference, the in-between space, vanish when the situation necessitates that the narrator adopts a posture that defines her: that of a (lesbian) lover. The two women rush through Paris in a caricature of the tourist act, and the city emerges now for the narrator through a binocular vision, which is experienced both as a loss and a gain, as indicated by sentences such as: “----- What *orgasms* desire to be alone” (SCOTT, G., 1999: 156). The coda, nevertheless, underlines the aspect of the text, and of the urban landscape, that the author/narrator did not experience before, but which features prominently in her Parisian readings and wanderings: that of Paris as the city of love and desire, with lacunae of transgression against normative heterosexuality.

One of the striking features of the urban landscape drawn in *My Paris* is that while it is permeated by desire, both heterosexual and gay (in particular lesbian), non-normative desire is not exoticised. Rather, it constitutes a prominent part not only of the narrator’s everyday life (her observations, readings, encounters, memories), but also of the quasi-mythological as well as contemporary fabric of the city, though much of it remains hidden and segregated, as the narrator comments (SCOTT, G., 1999: 121). Lesbian desire is explicitly related in particular to the avant-gardist aspect of the city that the narrator wants to live in. Her “Women of the Left Bank” — artists, scholars, activists — provide the milieu she is yearning for, and a degree of continuity between her own experience and the Parisian life of American expatriate modernists. Openly lesbian and activist, these women do not share, however, the class privilege and financial comfort of their predecessors.

“trying to grasp some point in future”

From Scott’s narrator’s vantage point, to quote James Clifford, “It is more and more difficult to ignore what has always to some extent been true — that every centre or home is someone else’s periphery or diaspora” (CLIFFORD, J., 1989: n. pag.), and the comma serves as a reminder and a sign of it. As a post-colonial traveller she no longer has the comfort of simply looking for the exotic,

the different, and the romantic, even though some of her literary guides push her to do so. As she walks the city in search of “the marvellous,” she finds it changed forever. Its pollution, incessant din of traffic, sidewalks crowded with cars serve as physical equivalents of the intellectual and mental impediments of postcolonial travel that disallow the posture of disengaged observation.

Unlike the flâneur she at times imagines herself to be, she finds it “impossible to break into nice free stroll” (SCOTT, G., 1999: 35). Instead, she finds her location in travel in the haunting figure of a nomadic Saltimbanque performing, “Giving a strange feeling of running in reverse. While trying to grasp some point in the future” (SCOTT, G., 1999: n. pag.). The Saltimbanque can be related to Homi Bhabha’s image of

[t]he silent Other of gesture and failed speech [who] becomes what Freud calls that ‘haphazard member of the herd,’ the Stranger, whose languageless presence evokes an archaic anxiety and aggressivity by impeding the search for narcissistic love-objects in which the subject can rediscover himself, and upon which the group’s *amour propre* is based.

BHABHA, H., 1990: 316

Drawn to this figure to the point of identification, the narrator at the same time realises her difference from it. Paris re-cited, emerges in the end not as a stage for strolling but for performing a balancing act; as a metropolis that, in spite of its uniqueness, stands also for the postcolonial global punctuated/punctured by the comma of difference, in the process of becoming.

Bibliography

- BENJAMIN, Walter, 2002: *The Arcades Project*. Trans. Howard EILAND, Kevin McLAUGHLIN. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Belknap Press of Harvard University Press.
- BHABHA, Homi K., 1990: “Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation.” In: IDEM: *Nation and Narration*. London, New York: Routledge.
- CLIFFORD, James: “Notes on Travel and Theory.” *Inscriptions* 1989, 5. Available HTTP: http://humwww.ucsc.edu/Cultstudies/PUBS/Inscriptions/vol_5/clifford.html. (accessed 20 September 2008).
- FROST, Corey: “‘Some Other Kind of Subject, Less Bounded’: Gail Scott in Conversation with Corey Frost.” *How2* 2000, 1.4. Available HTTP: <http://www.how2journal.com/archive/> (accessed 15 January 2002).
- BLATT, David, 1997: “Immigrant Politics in a Republican Nation.” In: *Post-Colonial Cultures in France*. Eds. Alec G. HARGREAVES, Mark MCKINNEY. London: Routledge.
- FLOTOW, Luise von, “Legacies of Quebec women’s *écriture au féminin*: bilingual transformances, translation politicized subaltern versions of the text of the street.” In: *Journal of Canadian Studies* 1995/1996. Available online at: FindArticles.com (accessed 1 February 2011).

-
- SCOTT, Gail: "The Sutured Subject." In: *The Review of Contemporary Fiction* 2008. Available HTTP: <<http://www.questia.com>> (accessed 19 January 2011).
- SCOTT, Gail, 1999: *My Paris*. Toronto: Mercury Press.
- SCOTT, Gail, 1989: "A Visit to Canada." In: EADEM: *Spaces Like Stairs: Essays*. Toronto: The Women's Press.
- STEIN, Gertrude, 1957: "Poetry and Grammar." In: EADEM: *Lectures in America*. Beacon Hill, Boston: Beacon Press.
- STEIN, Gertrude, 1940: *Paris France*. New York: Charles Scribner's Sons.

Bio-bibliographical note

Agnieszka Rzepa has taught and conducted research on Canadian Literature since the early 1990s, focusing on contemporary Canadian novel and short story, Canadian postcolonial studies, as well as (more recently) Native Canadian literatures. She also has an enduring interest in Gender Studies. Agnieszka Rzepa is an author of numerous articles in these areas as well as the book *Feats and Defeats of Memory: Exploring Canadian Magic Realism* (2009), which was nominated for the ICCS-CIEC Pierre Savard Award. She is also (with Krzysztof Jarosz) editor of *TransCanadiana: Polish Journal of Canadian Studies*. She is founding member, former Secretary, President and Vice-President of the Polish Association for Canadian Studies. She is also Head of American Literature Department of the School of English, Adam Mickiewicz University (Poznań, Poland).

MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie

L'hybridité dans *L'Écrivain public* et *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun

ABSTRACT: The article aims to analyze *L'Écrivain public* and *L'Enfant de sable* by Tahar Ben Jelloun, focusing on the issue of hybridity which is discussed from the postcolonial and postmodern perspective (Bhabha, De Toro). The analysis concentrates on the oriental tale which deconstructs the paradigm of the novel and the autobiography. However, the article also depicts that Tahar Ben Jelloun derives his ideas from the oral tradition so as to, similarly as Jorge Luis Borges, give his works an intertextual and intercultural dimension. Through the nomadic structure of the tale, which is present both in the novel and in the autobiography, the writer rejects the idea of a conservative and monolithic Moroccan society and opposes stereotypes.

KEY WORDS: Hybridity, tale, postmodern autobiography, Moroccan novel in French.

La théorie postcoloniale développe le concept de l'hybridité. D'après Alfonso da Toro, «concept le plus important de notre époque», «catégorie fondamentale, vraie condition de notre temps» (TORO, A. de, 2009 : 15), l'hybridité, théorisée le plus exhaustivement par Homi K. Bhabha dans *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* (2007, 1994 pour la version originale), mais abordée aussi dans le contexte des études francophones notamment par Jean-Marc MOURA (1999), Jean BESSIÈRE (2001), Charles BONN (2001) fonctionne — sur le plan épistémologique, culturel, linguistique, littéraire — comme une notion où convergent les réflexions majeures de la postmodernité et de la postcolonialité (cf. TORO, A. de, 2009 : 17—50).

Sans être un multiculturalisme qui supposerait une coexistence heureuse de différences culturelles, l'hybridité rend compte de la complexité et du dynamisme de la réalité socio-culturelle actuelle : en effet, elle est un processus permanent qui fait se négocier autrui, l'étrangeté, le propre, le connu et l'inconnu (cf. TORO, A. de, 2009 : 16).

Dans le domaine des études culturelles, cette notion à caractère interdisciplinaire, renvoie à la négociation des différences à travers l'acte de s'ouvrir à l'autre

dans un mouvement réciproque. L'hybridité est en effet un processus par lequel se trouve rejetée — comme illusoire et réductrice — toute vision d'une culture « authentique », « autonome », « stable », « cohérente ». Bien au contraire, l'époque actuelle est marquée par la postcolonialité comprise au sens large (qui va dans le sens de la réflexion de Homi Bhabha) comme la base d'« une ethnologie critique de l'Occident » (cf. BARDOLPH, J., 2002 : 41), ethnologie qui postule la mise en question des stéréotypes et la prise en compte de la pluralité et du décentrement de la réalité. Dans un tel contexte, l'identité hybride est négociée aux croisements culturels — c'est-à-dire le long des marges, dans une zone périphérique extraterritoriale. Elle constitue un « espace-tiers » (*third space*), un entre-deux (*in between*) où plusieurs formes de résistance s'inventent (cf. BARDOLPH, J., 2002).

Comme le démontre Alfonso de Toro, l'hybridité, en tant que catégorie culturelle se situe à l'intersection des langues et disciplines. Résultat et prolongement de la pensée postmoderne, la théorie de l'hybridité s'appuie sur les présupposés tels que la fin du Logos, des métadiscours et métanarrations (cf. LYOTARD, F., 1979), la décentration du moi (cf. LACAN, J., 1966 : 250—270) et ses conséquences linguistiques ; elle relève finalement de la conception de la *différance* de Jacques Derrida¹ qu'on ne peut évoquer que succinctement dans cette brève introduction au sujet (cf. TORO, A. de, 2009 : 12—16).

Ajoutons seulement que Jean-Marc Moura — en parlant des sociétés francophones du Sud — perçoit l'hybridité comme une conséquence de la dissémination des identités qui aboutit dans le domaine de la littérature à une forme souple du roman relevant de l'esthétique polyphonique (cf. MOURA, J.-M., 1999 : 170). Car « les participants d'une interaction culturelle ne sont pas des blocs monolithiques. L'interaction dissémine les éléments de leur identité initiale et leur donne la possibilité d'établir un nouveau site de négociation où ils ont de fait, et dans des proportions variables, changé » (MOURA, J.-M., 1999 : 168).

La présente étude vise à démontrer comment la pensée hybride nourrit l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, écrivain qui crée à l'entrecroisement de plusieurs cultures, entre plusieurs langues (français, arabe dialectal, arabe standard, berbère), et entre deux pays, ayant choisi — et c'est à double titre — de positionner sa prise de parole dans les marges en tant que contestataire sur le plan politique et expérimentateur, sinon perturbateur, dans le domaine du littéraire. Il s'agira

¹ « La différence, c'est le jeu systématique des différences, des traces de différences, de l'*espacement* par lequel les éléments se rapportent les uns aux autres. Cet espacement est la production, à la fois active et passive (le *a* de la *différence* indique cette indécision par rapport à l'activité et à la passivité, ce qui ne se laisse pas encore commander et distribuer par cette opposition), des intervalles sans lesquels les termes « pleins » ne signifieraient pas, ne fonctionneraient pas. C'est aussi le devenir-espace de la chaîne parlée — qu'on a dite temporelle et linéaire ; devenir-espace qui seul rend possibles l'écriture et toute correspondance entre la parole et l'écriture, tout passage de l'une à l'autre » (DERRIDA, J., 2000 : 632—3).

de prouver que l'écriture de Tahar Ben Jelloun s'inscrit dans un espace mental nomade pareil au rhizome (cf. DELEUZE, G., GUATTARI, F., 1980 : 18—35) et devient le terrain de la négociation des différences culturelles.

Dans ce but, nous limiterons notre perspective à deux textes : *L'Écrivain public* (1983), « autobiographie postmoderne » conforme, d'après nous, au paradigme défini par Alfonso de Toro (cf. TORO, A. de, 2009 : 128—139), et *L'Enfant de sable* (1985), chef d'œuvre du roman maghrébin de langue française où convergent les aspirations littéraires de Tahar Ben Jelloun des années soixante-dix et quatre-vingts. Ce qui rend spécifiques ces écrits, c'est leur complexité : ils dialoguent avec la réalité marocaine culturelle aussi bien que socio-politique et en même temps développent une forte dimension métatextuelle en s'interrogeant sur les enjeux du romanesque maghrébin. Autobiographie fictionnelle et mensongère (*L'Écrivain public*), palimpseste de l'écriture (*L'Enfant de sable*), ces deux œuvres saisissent à la fois l'identité en mouvement et le statut du romanesque marocain dans son devenir.

En effet, dans les années soixante-dix et quatre-vingts, depuis son début romanesque *Harrouda* considéré comme une « autobiographie fantastique » (NOIRAY, J., 1996 : 130), Tahar Ben Jelloun réalise la conception du « livre total » (ELBAZ, R., 1996 : 7) permettant de tout dire à travers un discours polyphonique à la fois autobiographique et métadiscursif, et qui reste préoccupé de la situation socio-culturelle du Maroc. Parler, à travers « une seule phrase polyphonique », de la littérature marocaine francophone en devenir, de la société en mutation, et de sa propre identité d'artiste perçue dans sa multiplicité et dans son dynamisme, tel semble être le but que Tahar Ben Jelloun partage avec d'autres écrivains de sa génération. Car, comme explique Khatibi, l'auteur maghrébin ne doit pas seulement s'approprier une seule autre langue, mais il doit légitimer cet acte, il s'agit donc d'un processus culturel et autobiographique général (cf. KHATIBI, A., 1993 : 81).

Précisons sur ce point qu'avec Khatibi, Khaïr-Eddine, Loakira, Nissaboury, Tahar Ben Jelloun appartient à la seconde génération des écrivains marocains d'expression française, « génération de soixante-dix » (NOIRAY, J., 1996 : 15), qui se sert de la langue française pour lutter contre les structures oppressantes politico-sociales et culturelles. Il s'agit des « écrivains iconoclastes » (BOUGUERRA, M., 2010 : 65), qui commencent à s'exprimer après les Indépendances et deviennent particulièrement actifs dans les années soixante-dix pour dresser des réquisitoires face à des sociétés sclérosées et des régimes autoritaires (cf. BOUGUERRA, M., 2010 : 52).

Définie aujourd'hui comme une « littérature de transgression » (BOUGUERRA, M., 2010 : 53), la production artistique des auteurs réunis initialement autour de la revue *Souffles* (créée par d'Abdellatif Laâbi en 1966) se caractérise, premièrement, par la dialogicité entre les traditions littéraires diverses (arabo-berbère orale et occidentale écrite) et, deuxièmement, par la subversion et l'hybridation

des formes traditionnelles (conte, roman, poème) qui s'inscrivent pour ainsi dire dans un espace-tiers afin d'exprimer des voix plurielles et rebelles.

Compte tenu de la vision totalisante à la fois identitaire et métalittéraire du romanesque de Tahar Ben Jelloun, nous organiserons notre analyse autour de trois questions qui restent à nos yeux les vecteurs de la pensée hybride de l'auteur : il s'agira d'abord de présenter sa conception des identités plurielles pour voir ensuite de quelle manière celles-ci assurent l'originalité à l'autobiographie et au roman benjellouniens.

Identité et hybridité

Tahar Ben Jelloun n'accepte que l'identité en mouvement, identité qui — sans vouloir se replier sur elle-même — ne cesse de devenir, d'évoluer. Au lieu d'une seule identité propre à une communauté, l'auteur préfère parler des identités multiples et plurielles qui — dans un territoire donné — au Maghreb, en Europe ou ailleurs — s'interpénètrent dans un processus d'hybridation. Il rejette comme stéréotypée et fautive une vision de l'Orient compact et homogène :

L'Orient n'est pas un fait de nature inepte. Il est compliqué comme tout ce qui est vivant. Il y a évidemment des affrontements à l'intérieur de cet Orient si complexe, si difficile à cerner. [...] Il faut commencer la chasse aux préjugés.

BEN JELLOUN, T., 2011

D'après l'auteur, l'Europe d'aujourd'hui s'appuie sur la même interpénétration culturelle : les identités ne cessent de se métisser, car :

Rien n'est définitif. Seule la mort est définitive. Elle fige et arrête tout. Ceux qui ont voulu figer l'identité sont des totalitarismes comme le fascisme ou aujourd'hui l'intégrisme religieux. L'identité dont rêvait Hitler était une identité hystérisée « pure », sachant pertinemment que la pureté n'existe pas. Le racisme, c'est justement une identité repliée sur elle-même au point de devenir folle et n'admettre aucun apport extérieur à elle. Le racisme est une identité en proie à cette notion de pureté où aucun mélange n'est admis.

BEN JELLOUN, T., 2011

Sur ce point, Tahar Ben Jelloun rejoint la conception de la culture développée par Abdelkebir Khatibi dans *Penser le Maghreb*, essai d'importance capitale pour la littérature maghrébine de langue française :

Si nous acceptons l'idée d'une identité qui n'est plus fixée au passé, nous pourrions aboutir à une conception plus juste, celle d'une identité qui est en

devenir, c'est-à-dire qu'elle est un héritage de traces, de mots, de traditions, se transformant avec le temps qui nous est donné à vivre avec les uns et les autres.

KHATIBI, A., 1993 : 83

Il en résulte l'image de la culture et de la langue qui n'appartiennent plus à une nation, mais relèvent des pratiques discursives, sémiotiques, interculturelles diverses. Tahar Ben Jelloun ne cesse de soutenir cette conception de la littérature et de la langue libérées d'un pacte exclusif avec la nation. Il se range parmi les artistes cosmopolites et adhère à une sorte de communauté transnationale, celle de Borges et de Pessoa, artistes persuadés qu'« un écrivain n'a pas d'identité si ce n'est celle de la littérature et de l'imaginaire » (cf. BEN JELLOUN, T., 2008). Cette prise de position transculturelle pousse Tahar Ben Jelloun à signer le manifeste *Pour une littérature-monde en français* (LE BRIS, M., ROUAUD, J., 2007). Et quand il insiste sur le fait que « la seule patrie de l'écrivain est la littérature et par conséquent la langue dans laquelle il écrit » (BEN JELLOUN, T., 2008), c'est pour réhabiliter les littératures issues du monde d'anciennes colonies et leur donner le statut d'égalité par rapport à la littérature hexagonale. Comme tous les quarante-quatre signataires du manifeste, Ben Jelloun rejette le binarisme traditionnel centre — périphérie et prône la littérature nomade (dans son dynamisme) et — pour ainsi dire — rhizomatique, car affranchie de la hiérarchie héritée de l'histoire coloniale.

Si l'auteur d'*Harrouda* retrouve dans l'espace littéraire français sa patrie artistique, c'est parce qu'il y découvre les esthétiques de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et surtout Aragon : « [...] j'ai découvert les surréalistes et là je savais que la littérature française sera celle que j'utiliserai pour tout dire » (BEN JELLOUN, T., 2008) — avouera-t-il plus tard. Mais aussi, c'est parce qu'il y fait la connaissance de la pensée de Jean-Paul Sartre et de celle de François Fanon qui lui fournissent des points de repère intellectuels (cf. BEN JELLOUN, T., 1983 : 59—60).

Choisi pour être la langue de l'expression littéraire, le français devient dans le cas de Tahar Ben Jelloun l'espace du dialogue. Métissage, hospitalité, mélange, contamination sont autant d'expressions auxquelles l'auteur se réfère pour rendre compte des glissements sémantiques transculturels : « [...] j'aime que les langues se mélangent non pour écrire un texte en deux langues, mais juste pour provoquer une contamination de l'une par l'autre ; c'est du métissage comme deux tissus, deux couleurs qui composent une étreinte d'un amour infini » (BEN JELLOUN, T., 2007).

Il en résulte que transgresser les frontières linguistiques procure un plaisir, une jouissance qui résulte de l'acte de s'ouvrir à l'autre, s'exposer à l'autre pour mieux devenir soi-même dans un dynamisme identitaire incessant. Pourtant, chez Tahar Ben Jelloun, le jeu de cohabitation des deux cultures au sein d'un texte va bien au-delà des pratiques interlinguistiques qui ne constituent d'ailleurs

pas l'objet de cette analyse (cf. à ce sujet BOURKHIS, R., 1995 : 128—154). Car, ce que nous espérons démontrer dans la suite de notre travail, c'est que ces jeux transgressifs interculturels, qui consistent à « métisser » des esthétiques et des traditions littéraires, amènent l'auteur à déconstruire les oppositions telles que écriture/lecture, auteur/lecteur, sujet/objet, le Moi/l'Autre, vérité/mensonge.

Autobiographie hybride

Selon Abdelkebir Khatibi, il existe au Maroc quatre littératures simultanées : une littérature arabe de l'ordre purement de l'écrit qui se réfère au monde islamico-arabe, une littérature amazighe redécouverte récemment, une littérature mystico-mythique orale, nomade et hybride qui se meut dans son lyrisme populaire entre le conte et le chant et finalement une littérature qui a lieu en langue française, marquée par une double généalogie et qui se crée elle-même (voir KHATIBI, A., 1993 : 81 ; TORO, A. de, 2009 : 54—61).

L'écriture de Tahar Ben Jelloun — et ceci est vrai pour la majorité des auteurs réunis au début autour de la revue *Souffles* — appartient évidemment à la dernière catégorie évoquée, mais elle se nourrit en profondeur de la tradition populaire orale. Si elle est dynamique dans son incessante réécriture, c'est parce qu'elle résulte de l'activité de l'écrivain-conteur. Situés dans le tiers espace entre le conte et le roman, *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* constituent — dans l'œuvre benjellounienne — les meilleurs exemples des interférences entre les deux traditions. Mais, nous tenons également à démontrer dans la présente étude que *L'Écrivain public*, autobiographie atypique de Tahar Ben Jelloun, se situe elle aussi à l'entrecroisement de deux cultures et de deux modes de représentation.

Par beaucoup de traits, le livre de 1983 est conforme au paradigme autobiographique traditionnel, né en France avec *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau et exhaustivement théorisé surtout par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, *L'Autobiographie en France* et *Je est un autre*. En effet, nous avons affaire dans *L'Écrivain public* au récit référentiel consacré à l'enfance et la jeunesse de l'auteur et comportant des points de repères considérés comme essentiels dans sa biographie, à savoir entre autres : engagement politique de gauche, rédaction du premier poème *L'Aube des dalles* dans un camp disciplinaire suite aux émeutes de mars 1965, début de l'activité professionnelle (premier poste de professeur au lycée de Tétouan), émigration en France suite à l'arabisation de l'enseignement de philosophie. Du point de vue thématique, puisqu'il se concentre sur les premières étapes de la vie, *L'Écrivain public* développe certains aspects du récit d'enfance — type de texte qui — s'il ne constitue pas

un sous-genre autobiographique à part — fait nécessairement partie de chaque autobiographie en tant que « le premier jalon dans l'histoire de la personnalité » qui d'après la définition proposée par Lejeune fournit la matière autobiographique (LEJEUNE, Ph., 1975 : 14). En conséquence, comme le souligne Damien Zanone, l'absence du récit d'enfance suffit, à soi seul, pour rejeter un ouvrage hors du genre (ZANONE, D., 1996 : 45). Chez Tahar Ben Jelloun, il est facile en effet de retrouver plusieurs éléments récurrents d'un parcours-programme propre au récit d'enfance et rétabli par Bruno Verrier, par exemple : la maison (et ici par extension la ville natale Fès), les livres, la vocation, l'école, le sexe (VERRIER, B., 1975 : 1033).

À ces éléments traditionnels se superposent pourtant dans *L'Écrivain public* certains aspects par lesquels le texte s'éloigne du paradigme de l'autobiographie. La première différence concerne la perspective identitaire : il s'avère en effet que l'identité des trois instances est de temps en temps brisée par d'autres voix, comme celle d'une correspondante anonyme, amie de l'écrivain et son *alter ego* (puisque sa présence permet au protagoniste de mener un dialogue avec lui-même), et encore celle d'un scribe qui joue le rôle du préfacier et double de cette façon la voix du narrateur-auteur-personnage.

Cet effet de la polyphonie du texte résulte à nos yeux du rapprochement de la tradition autobiographique occidentale (qui se concentre par définition sur l'individu et cherche à le représenter dans sa totalité) et de la tradition populaire orientale. Tout semble se passer comme si le conte — en se poursuivant dans la structure profonde du texte — servait à déstabiliser l'autobiographie traditionnelle dite « rousseauiste » qui tient par principe à saisir le moi dans son unité : en effet, il décentre l'instance narrative pour la rendre porteuse de plusieurs histoires. Dans *L'Écrivain public*, le sujet autobiographique n'aspire pas à l'unité, bien au contraire, il se complaît dans sa pluralité en épousant la vie des autres. Cette polyphonie apparaît d'emblée dans une sorte de préambule prononcé par une voix anonyme et intitulé la *Confession du scribe* : « C'est un drôle de cas ! Sans ces masques, il n'est rien [...] un homme parmi les hommes, interchangeable » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 9—10).

La suite de la *Confession du scribe* contient une lettre écrite par le protagoniste qui laisse comprendre que c'est bien la structure des contes sous-jacente au texte qui rend insensée et impossible l'unité du moi parlant :

[...] je tiens à préciser que les histoires que je t'ai confiées ne composent pas ce qu'on appelle une autobiographie. Ce sont des histoires. Ni plus ni moins. Je te les ai racontées tôt le matin, par faiblesse, après des nuits d'insomnie et d'incertitude. Ne les prends pas au sérieux.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 10

Il en résulte que le sujet maghrébin écrivant son « autobiographie » la conçoit comme une construction ouverte, nomade. Dans son statut fluctuant, il s'appro-

che du personnage du conte, fonctionnant comme un devenir, une forme qui cherche à s'incarner et qui se laisse mouler sans cesse par des conteurs successifs, car achevée et accomplie dans sa destinée, elle serait vouée à la mort (cf. CARLIER, Ch., 1998 : 64—65).

L'autobiographie benjellounienne qui démultiplie le sujet s'inscrit ainsi dans la dynamique propre aux contes orientaux — textes infinis et intertextuels par principe, assumés par plusieurs conteurs et exposés par-là à une incessante réécriture (CHELBOURG, Ch., 2006 : 78—83). Mais l'aspect collectif de l'œuvre en question, dont le sujet parlant — contrairement à « l'égoïsme » des autobiographes occidentaux — est tenté par l'anonymat, s'inspire aussi de la tradition des écrivains publics qui, dans les sociétés majoritairement analphabètes, se servent de leur compétence scripturale pour se mettre au service des autres :

En tant qu'écrivain public, j'ai souvent rêvé d'entrer dans la vie intime de quelqu'un et de brouiller les souvenirs jusqu'à en faire une nouvelle mémoire où personne ne reconnaîtrait personne.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 11

Cette démarche qui consiste à effacer les frontières entre le moi et l'autre organise les épisodes liés aux premières expériences sexuelles. Le héros, qui pour se définir en tant qu'homme doit se prouver sa virilité, est un sujet sociologique qui réunit en lui seul les incertitudes de la jeune génération. En effet, il se laisse leurrer par des clichés sur les rapports entre les hommes et les femmes répandus dans la société marocaine des années soixante et soixante-dix. La perspective généralisante y est adoptée au prix du mensonge sur soi et de la confabulation qui côtoient parfois — par le biais d'une représentation ironique stéréotypée et banalisée du sujet — la pratique d'autodénigrement annoncée par anticipation par le narrateur de la *Confession du scribe* :

D'ailleurs je suis sûr que ce qu'il raconte sur son enfance est entièrement imaginé [...] Avant d'écrire, je me suis permis de vérifier les éléments de certains souvenirs. Pas mal de mensonges et pas toujours en sa faveur.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 9

Sur ce point, en abordant le statut de la vérité dans l'autobiographie, nous touchons au deuxième aspect qui éloigne *L'Écrivain public* du paradigme traditionnel du genre. Car, contrairement aux présupposés de l'autobiographie, chez Tahar Ben Jelloun, le mensonge semble aussi recherché (sinon davantage) que la vérité : en effet, confabulations et fantasmes se superposent constamment aux données relatées avec une exactitude documentaire.

Pour en fournir plus d'explications, nous revenons à la préface qui, du fait qu'elle s'organise autour de la voix octroyée au scribe, constitue non seulement le paratexte, mais aussi une sorte de métatexte de *L'Écrivain public* : il entre en

effet en dialogue avec les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau pour contester le modèle traditionnel de l'autobiographie.

Précisons que *La Confession du scribe* inverse l'objectif de Rousseau : en fonctionnant comme un pacte autobiographique paradoxal car signé « par personne interposée », ce texte, contrairement à l'engagement rousseauiste de dire la vérité, toute la vérité et rien que la vérité (cf. ZANONE, D., 1997 : 64—65), met en question le statut du vrai. Quand le scripteur de la lettre adressée au scribe, avoue dans le *post-scriptum* « Toutes les vérités sont contre nous », il se réfère à l'idée de Nietzsche pour qui la vérité est le plus grand mensonge (cf. NIETZSCHE, F., 1997) et semble faire siens les principes de la pensée postmoderne qui, basée sur la *différance*, et la dissémination du sens de Jacques Derrida, défend la relativité et la multiplicité des vérités (cf. WILKOSZEWSKA, K., 2008 : 32—42 ; NYCZ, R., 2000 : 53—68).

Autobiographie postmoderne

Le thème de la mise en question du statut du vrai positionne *L'Écrivain public* au cœur de la réflexion sur la postmodernité. En effet, minée de l'intérieur par l'oralité, ouverte à la polyphonie, au dialogisme et à la relativité du discours, l'autobiographie benjellounienne, réalise le paradigme de l'autobiographie postmoderne défini exhaustivement par Alfonso de Toro dans *Epistémologies, le Maghreb*, ouvrage qui — dans le cadre de la présente étude — nous fournit des repères théoriques de première importance.

D'après Alfonso de Toro — qui interprète la conception de l'individu postmoderne à la lumière de la théorie de la « castration » de Jacques Lacan — l'autobiographie postmoderne s'appuie sur la construction nomade du moi (TORO, A. de, 2009 : 13—15). Le sujet décentré dérive du moi morcelé lacanien et fonctionne comme un amalgame du moi avec un autre, car il se connaît (ou plutôt il se méconnaît en réalité) en se définissant par rapport à autrui. Ceci résulte du fait que, d'abord, la naissance est vécue comme fragmentation (stade du « corps morcelé ») et, par la suite, l'*infans*, quand il prend conscience de soi, sans pouvoir se saisir dans sa totalité, se reconnaît par rapport à ce que lui est extérieur (l'autre) et aussi en se confrontant à son image renvoyée par le miroir (stade du miroir). Par conséquent, la construction du moi n'est perçue que de façon imaginaire, extérieure au sujet, comme une projection.

Ce morcellement du moi est confirmé et renforcé par la seconde castration symbolique, au moment où « la loi du père » initie l'*infans* à l'ordre symbolique dans lequel la « norme » et « le langage » s'imposent en même temps. Autrement dit, l'appropriation de la norme (incarnée symboliquement dans la figure

du père) va de pair avec l'apprentissage de la langue et ces deux « acquis » — par leur provenance extérieure — resteront à jamais, dans une large mesure, étrangers à l'individu — et provoqueront en lui, par conséquent, un sentiment d'aliénation.

Désormais, la relation entre le sujet et sa langue portera les stigmates de ce malaise initial et gardera les traces de la trahison. Il s'ensuit une conception du langage qui s'exposera à d'incessants jeux de contiguïté et d'équivalence des signifiants, provoqués par le fait que le signifié ne cessera de glisser sous le signifiant, en lui échappant (LACAN, J., 1966 : 251—275).

En destituant le signifié de son statut de supériorité sur le signifiant, cette vision du langage qui remplace le logocentrisme par le phonocentrisme trouve son développement dans la philosophie derridienne de la langue (voir NYCZ, R., 43—47). Elle converge aussi à la théorie de l'intertextualité qui accentue l'aspect multiple et ouvert du texte émergeant d'une constante permutation des signifiants et saisi dans son dynamisme (conception de la productivité dite texte, voir KRISTEVA, J., 1969 ; PIEGAY-GROS, N., 1996 : 10—13).

Vu ses répercussions interdisciplinaires multiples, la conception lacanienne du moi morcelé constitue sans aucun doute l'un des grands supports des théories de la postmodernité et de la postcolonialité, cette dernière étant comprise — dans ce contexte, au sens large — comme une philosophie du refus de toute forme de domination (colonialité), sociale, politique, intellectuelle aussi bien que linguistique.

D'après Alfonso de Toro, c'est la décentration du moi qui rend atypique la structure de l'autobiographie postmoderne (TORO, A. de, 2009 : 138). *L'Écrivain public*, constitue à nos yeux un excellent exemple de cet éclatement de la convention autobiographique traditionnelle d'autant plus que Tahar Ben Jelloun semble faire du dédoublement lacanien le principe organisateur (ou plutôt désorganisateur) de l'instance narrative :

[...] je crois à l'histoire du double [...] ainsi, je serais habité par quelqu'un d'autre — pas forcément sympathique — dont j'aurais les gestes et pas la mémoire, quelqu'un qui se serait glissé en moi à mon insu et qui vivrait un peu de sa vie et un peu de la mienne. Plein de cette présence qui me trahit.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 128

Ce passage prouve que si l'instance narrative n'aspire pas à se saisir dans sa totalité, c'est qu'elle ne prétend pas retrouver une seule vérité sur soi, mais se conçoit plutôt comme une série de vérités en fuite qui se permutent et se contredisent : en effet, l'état d'un certain mensonge à soi lui semble plus naturel qu'une constance identitaire normativement acquise. Car Ben Jelloun préserve en lui l'être de dialogue en n'acceptant que les identités en mouvement. Il opte pour le désaccord, la contradiction, l'hésitation, ne serait-ce qu'au prix d'un morcel-

lement et d'un dédoublement ; il tient à rester cet « homme parlant plus vite que son double » (BEN JELLOUN, T., 12) qui se débarrasse symboliquement du surmoi oppressif :

J'évacue dans l'écriture mes fantaisies et ma folie. Je mets tout ce que je peux dans les mots et crois sauver ma peau. [...] Je cache mon visage et j'avance, telle une statue aveugle, guidée par l'autre.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 127

« Préserver l'intrus en soi » (BEN JELLOUN, T., 1983 :), rester un être de dialogue signifie chez Tahar Ben Jelloun renier la loi du père, ne pas rejoindre l'ordre symbolique imposé par la norme patriarcale et — dans ce but — se positionner dans un troisième espace entre le moi et l'autre :

J'hésitais entre l'enfant grave que j'étais et le gamin léger et insouciant que je voulais devenir. Ni l'un ni l'autre. Je choisis un troisième visage, celui qui rit pour rien, qui rit de lui-même, qui rit du simple fait qu'il fallait fixer une expression. [...] Je posais déjà avec le double que je m'étais fabriqué.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 49

Dans cet autoportrait créé à partir de sa première photo d'identité, le narrateur retrouve son espace de liberté dans le glissement entre soi-même et son image destinée aux autres. Ce jeu qui, sur le plan symbolique, fait effacer les contours de son visage le remplit d'une joie immense : « Fou de joie, j'étais très excité et je n'arrivais pas à retenir le rire. Il n'y avait pourtant rien de drôle, mais le fait d'avoir une image de mon visage me troublait » (BEN JELLOUN, T., 1983).

L'épisode de la photo d'identité scrutée par le personnage peut être lu comme une sorte de mise en abyme de l'autobiographie benjellounienne qui, par le rire, l'autodérision et l'ironie, s'écarte de la norme imposée par la tradition patriarcale figée dans ses valeurs.

Précisons que la trame principale de *L'Écrivain public*, qui retrace l'entrée du narrateur-auteur dans l'âge adulte, reste inséparable du thème de la contestation du patriarcat. Devenir soi-même, c'est retrouver en soi la multiplicité, saluer en soi la « différence » (c'est-à-dire la différence qui ruine le culte de l'identité) en refusant l'unité de la voix du Père.

L'affranchissement de la loi du père se réalise à travers trois « chemins de la liberté » qui passent par la religion, la ville et la littérature. Il faut défier la crainte de la religion par le rire, la transgression des interdits religieux et la désobéissance à l'autorité. Il est nécessaire de quitter l'espace claustré et oppressant de Fès pour se perdre dans le désordre et la folie de Tanger. Et finalement — suite à ces épreuves d'une certaine manière initiatiques — écrire pour libérer le texte des contraintes structurales et, en l'exposant aux pratiques de l'oralité, de

la réécriture et de l'intertextualité, en faire un palimpseste et un espace hybride : il s'agit de rendre le texte pluriel, ambigu et ouvert.

Rejeter la « loi du père » veut dire refuser la vision de la foi associée à la peur et notamment à la soumission au maître de l'école coranique qui sanctionne les erreurs dans la récitation par des coups de bâton sur les doigts ; ce souvenir est récurrent dans plusieurs œuvres de Ben Jelloun. Mais la peur de l'enfant est aussi générée par la lecture du Livre sacré :

Quand j'étais enfant, mes parents m'obligeaient à faire la prière. Je la faisais par crainte des châtiments exposés en détail dans le Coran, réservés à l'infidèle, au mauvais musulman : enfer éternel, géhenne sans fin, prières rendues sur plaque métallique rougie par le feu... Je priais sans grande conviction.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 142

La libération de l'angoisse arrive avec le fantasme dans lequel le narrateur âgé de neuf ans s'imagine lui-même après sa propre mort, « serein, calme et en bonne santé », regarder ses funérailles du haut d'un citronnier :

[...] Ils lisaient le Coran et brûlaient de l'encens. De mon arbre, je riais en silence. Tout était parfait. J'étais sain et sauf et je pouffais de rire. [...] L'enfer promis n'existait pas. Le paradis avec ses rivières de miel et de lait non plus ! Mon rêve me rendit heureux !

BEN JELLOUN, T., 1983 : 129

Signalons à ce propos la récurrence à travers toute l'œuvre benjellounienne du motif du rire. Le rire est capable de combattre le fanatisme religieux et désarmer l'intégrisme qui profite de l'ignorance pour asseoir son autorité sur la peur de la religion. La phrase « la religion ne supporte pas le rire » (BEN JELLOUN, T., 1997 : 168) constitue le vrai leitmotiv qui traverse plusieurs de ses romans.

Mais la libération correspond aussi à la transgression de l'espace oppressant de la ville de Fès. L'opposition entre Fès et Tanger (deux villes qui, dans le parcours biographique de l'auteur, avec le déménagement de sa famille en 1955, jalonnent respectivement l'enfance et l'adolescence) symbolise le conflit père/fils et dans un sens plus large renvoie à la dualité d'un Maroc déchiré entre la tradition et la modernité : « Tu te sens traqué par son regard, gêné par ses gestes d'homme miné par la nostalgie de Fès. [...] Est-ce une ville qui vous sépare ou est-ce un conflit qui encombre vos rapports ? » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 63), se demande la correspondante du narrateur, et celui-ci explique plus loin : « Longtemps, je me suis opposé à lui tout simplement parce qu'il était le père » (BEN JELLOUN, T., 1986 : 160).

La confrontation de Fès — espace patriarcal et paternel — avec Tanger — espace de la délivrance du fils s'arrachant symboliquement à la loi du père — constitue le fil conducteur de *L'Écrivain public*. La dialectique des deux villes

reste d'ailleurs aussi très présente dans d'autres écrits autobiographiques : *Harrouda* (autobiographie fantastique et voix collective de la génération de *Souffles*), *Jour de silence à Tanger* (portrait du père de l'auteur), *Le Dernier ami*, *Sur ma mère*, dans lesquels elle s'expose à plusieurs variantes pour prendre des significations plurielles en fonction des perspectives narratives adoptées (voir KAMAL-TRENSE, N., 1998 : 39—62 ; ZDRADA-COK, M., 2010 : 208—221).

Dans *L'Écrivain public*, cette trame semble pourtant débarrassée d'ambiguïté : si le séjour à Fès est vécu comme une expérience de claustration, le départ à Tanger offre la délivrance :

Je respirais profondément l'odeur de la mer. Une façon de m'enivrer et préparer la délivrance. Me libérer de la présence moite de Fès, de ses ruines pierreuses et de son oued qui fend la terre comme une fatalité ou un signe précurseur de la mort.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 50

Violente et douloureuse, la relation avec Fès est tellurique : « Fès m'a rempli la bouche de terre jaune et de poussière grise » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 41). Massive et oppressante avec ses murs et ses pierres contre lesquelles on se cogne la tête, ses basses ruelles et ses impasses, cette ville, qui baigne dans de la boue noire, manque d'air et de lumière.

Que de fois je me suis cogné les pieds contre des pierres plantées par terre ; que de fois ma tête a buté contre des poutres basses, contre des portes verrouillées sur un grand mystère.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 44

Tanger, quant à elle, dominée par le vent d'Est qui « renverse tout sur son passage » et dont la « violence donne un grain de folie » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 52), est éolienne avec son horizon illimité débouchant sur deux mers. Quitter Fès, c'est se débarrasser du carcan de la tradition : « sortir d'un cortège pour un enterrement, sortir d'un cortège pour un mariage » ; c'est aussi refuser une conception anachronique de la famille : ne plus voir une jeune femme qui, maladroitement, dans une impasse, fuit la violence conjugale ; laisser derrière soi une mère abusive (« mangeuse d'enfants »), gardienne aveugle de la tradition. Quitter Fès, c'est finalement — tout comme dans *Harrouda* — échapper à la tutelle symbolique du père pour naître en tant qu'écrivain (voir ZDRADA-COK, M., 2010 : 217).

Fès, berceau de l'identité marocaine, tourné vers son passé, figé dans son statut de ville-patrimoine, symbolise la culture patriarcale, normative et doxologique, repliée sur ses valeurs et qui n'évolue point ; Tanger, au contraire, ville cosmopolite, plongée dans sa folie et sa liberté, dangereuse avec ses zones de délinquance, constitue un espace-rhizome, un espace décentré car dominé par

ses marges. En tant que tel, il semble traduire parfaitement l'esthétique de l'œuvre postmoderne.

Si Tahar Ben Jelloun se réfère au mythe de Tanger créé par Jean Genet, Paul Bowles, William Burroughs (CARAES, M.-H., FERNANDEZ, J., 2002 : 2—8, 115—123), c'est parce que cette spécifique poétique urbaine converge à sa vision d'un Maroc inscrit dans un espace discursif et hybride où s'affrontent la tradition et la modernité, où coexistent dans une tension perpétuelle plusieurs identités, plusieurs aspirations et plusieurs souffrances. C'est pourquoi, le texte benjellounien cherche à devenir lui aussi ce tiers espace capable de comprendre en lui la pluralité des voix ou, mieux encore, capable de les amener à se confondre, comme dans cette vision très personnelle du Maroc qui apparaît dans le dénouement de *L'Écrivain public* :

Je monte sur une colline et j'étends mon regard. [...] Le pays se dissimule sous ces terrasses blanchies à la chaux. Le pays ou la mémoire. La terre natale et le retour. Cette colline est située en haut de la vieille montagne de Tanger ; et ce sont les terrasses de Fès que je vois. [...] Une ville s'est confondue avec une autre. Des images se sont superposées. Une même ambition m'habite : je ne confonds que ce que j'aime.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 197—198

Inscrire le texte dans l'« espace-tiers », cela veut dire également le libérer de certains paradigmes architextuels classiques : pour ce faire le texte opère la confusion (omniprésente dans l'œuvre de Ben Jelloun) entre la représentation elle-même (signifié) et son mode (signifiant). Dans le cas de *L'Écrivain public*, il s'agit de contester, comme inapproprié au Maghreb littéraire pluriel et complexe, le modèle occidental traditionnel de l'autobiographie qui prend pour son point de départ la volonté du sujet de se saisir dans sa totalité et d'assurer à travers un récit rétrospectif et linéaire l'histoire de sa personnalité.

Si l'autobiographie traditionnelle cherche la vérité et la Vérité à prétention universelle, puisque Rousseau se définit dans la préface des *Confessions* comme un cas exemplaire (ZANONE, D., 1996 : 64—66), *L'Écrivain public* vise au contraire le dépassement de ce paradigme unitaire et logocentrique. Le texte de Ben Jelloun présente en effet toutes les caractéristiques de l'autobiographie postmoderne, autrement dit la « nouvelle autobiographie » qu'Alfonso de Toro établit à la base de l'analyse de *La Mémoire tatouée* de Khatibi, *Ces voix qui m'assiègent* d'Assia Djebbar, *Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet et *Livre brisé* de Serge Doubrovsky (TORO, A. de, 2009 : 128—139).

Alfonso de Toro prouve que dans l'autobiographie postmoderne, malgré l'égalité de nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage, le sujet, sans former d'unité ni de surmoi, constitue une construction nomadique, un Moi au sens lacanien du terme et qui ne peut pas être définitivement fixé. Il en résulte (ce que nous avons retrouvé dans *L'Écrivain public*) le caractère rhizomatique du

discours qui se transforme en métadiscours pour aborder la question de l'instabilité du sujet et de la narration. La problématisation du moi, du vrai et du réel aboutit à la fragmentation du discours (qui cesse de prétendre à l'exhaustivité), à la confusion de la littérarité et de la métanarrativité et à la multiplicité des identités, fantasmes, masques.

En conséquence, l'acte d'écrire apparaît comme une productivité qui aboutit à l'ouverture du texte : la lecture et l'écriture ne s'opposent plus, elles se rejoignent dans le but de faire du lecteur un participant actif à la communication. Cette idée barthienne de la participation du lecteur à la production du texte, cette volonté de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte (cf. BARTHES, R., 1970 : 10) est explicitée dans *L'Écrivain public*, dans la dernière phrase de *La Confession du scribe* :

Un dernier conseil au lecteur : ne te sens pas obligé de lire ce livre de bout en bout. Tu peux le feuilleter, lire un chapitre au milieu, revenir au début ... Tu es plus libre que moi.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 12

Elle est aussi mise en relief dans la dernière phrase de la préface et constitue ainsi une sorte d'exergue au texte proprement dit : « Trempe ta plume dans l'encre de mon cœur et écris » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 10).

Discursivité et hybridité entre roman et conte

Citée ci-dessus, la phrase « Trempe ta plume dans l'encre de mon cœur et écris » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 10) annonce le dénouement de *L'Enfant de sable* et suggère ainsi l'existence de liens entre l'autobiographie benjellounienne et son romanesque. En effet, *L'Écrivain public* converge, par ces nombreux aspects que nous avons essayé d'évoquer, à la conception du roman — conte(s) — palimpseste réalisée le plus pleinement à travers l'histoire d'Ahmed-Zahra.

Précisons qu'à la fin de *L'Enfant de sable*, le narrateur principal se libère de l'histoire qu'il était en train de raconter (en la partageant jusque-là, dans une série de chapitres, avec d'autres conteurs). Ayant trouvé le livre d'Ahmed-Zahra d'où la pleine lune avait effacé l'écriture, il le confie — pour de nouveaux et incessants recommencements — à d'autres conteurs, c'est-à-dire aux lecteurs eux-mêmes :

Lorsque le livre fut vidé de ses écritures par la pleine lune, j'eus peur au début, mais ce fut là les premiers signes de ma délivrance. J'ai moi aussi tout oublié. Si quelqu'un parmi vous tient à connaître la suite de cette histoire, il devra

interroger la lune quand elle sera entièrement pleine. Moi, je dépose là devant vous le livre, l'encrier et les porte-plume. Je m'en vais lire le Coran sur la tombe des morts.

BEN JELLOUN, T., 1985 : 209

Sans nous arrêter à une analyse détaillée de ce roman qui a déjà fait l'objet de nombreuses interprétations, rappelons seulement que Tahar Ben Jelloun procède à l'ouverture du paradigme du roman occidental à la pluralité narrative et aux stratégies de l'oralité propre aux contes orientaux. L'auteur fait bifurquer l'histoire, il la démultiplie en la confiant à huit conteurs et ce chiffre, symbole de l'infini, aboutit à l'ouverture de l'histoire à d'innombrables variantes assumées entre autres par les lecteurs.

Ce qui rapproche *L'Enfant de sable* de *L'Écrivain public*, c'est le fait que la pluralité des voix (ici poussée à l'extrême) et la dialogicité s'exercent à travers le thème de la mise en question des bases patriarcales de la société marocaine. Car le roman présente (et réinvente sans cesse en la soumettant à l'interprétation et l'imagination de plusieurs conteurs), l'histoire de la huitième fille d'une mère soumise et d'un père autoritaire qui décide, pour des raisons de prestige et d'héritage, de l'élever comme un garçon. Dans ce but, il cache à son entourage l'identité de son unique héritier et se charge de son éducation virile pour étouffer en germe tout signe de sa féminité. Élevé dans le culte du patriarcat et en profitant d'abord de tous les privilèges que le statut d'homme lui assure, Ahmed-Zahra, après la mort de son père, essaie pourtant de reconstituer sa vraie identité et, dans ce but, se confronte aux modèles de vie féminin, masculin et androgyne enfin. Cette dernière identité, libre de binarisme hiérarchique, est peut-être la plus conforme à sa personnalité morcelée. Elle permet à Ahmed-Zahra de se positionner donc dans un espace-tiers : entre les deux sexes, ceux-ci étant perçus dans des catégories surtout sociales, basées sur la fausseté des valeurs et principes. Ainsi, par son refus de choisir un rôle déterminé, le personnage revendique la liberté de l'être et personnifie le désir. Car, comme nous lisons dans son journal :

Être femme est une infirmité naturelle dont tout le monde s'accommode. Être homme est une illusion et une violence que tout justifie et privilégie. Être tout simplement est un défi. Je suis las et lasse.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 10

Indéfini, hybride et pluriel, l'«enfant de sable», devient un personnage — modèle, une forme qui cherche à s'incarner. C'est surtout vrai du point de vue narratologique : il fonctionne comme une matière (symbolisée par le sable) à remouler par plusieurs conteurs (Amar, Salem, Fatouma, etc.), dont la forme reste pourtant précaire et hypothétique. Il devient ainsi un pivot autour duquel tourne le débat sur la famille marocaine — et dans un sens plus large — sur la société et l'individu en son sein.

Huitième enfant, enfant de sable, Ahmed-Zahra est une figure en fuite : il réalise le projet d'un personnage ouvert, jeté dans des « sentiers narratologiques qui bifurquent », exposé à d'infinies variantes et confabulations. Précisons que, conçu pour mettre en relief la dialogicité des vérités plurielles, *L'Enfant de sable* prend pour hypotexte entre autres *Le Livre de sable* de Borges (voir KOHN-PIREAU, L., 2000 : 66—7 ; ZDRADA-COK, M., 2008 : 251—260).

L'auteur argentin est d'ailleurs convoqué dans le roman — il entre en scène comme l'avant-dernier conteur, dans le chapitre *Le troubadour aveugle* d'abord pour orienter la problématique du roman vers les questions métalittéraires puis pour dévoiler le réseau des liens intertextuels entre *L'Enfant de sable*, les contes borgésiens (tels que *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, *Aleph*, *Zahir*, *La Bibliothèque de Babel*) et enfin — ce qui nous intéresse le plus dans le cadre de cette étude — pour mettre en relief la présence hypotextuelle des *Mille et Une Nuit* dans le roman de Ben Jelloun.

Si l'œuvre borgésienne « vit » dans la dimension intertextuelle et métalittéraire de *L'Enfant de sable*, c'est parce que Tahar Ben Jelloun semble partager avec Borges la même conception du livre qui assure le statut d'égalité à tous les discours proliférant dans sa structure. Expliquons que, pour parler de ce type de l'écriture, Alfonso de Toro se réfère au concept de « livre-rhizome » (défini par Deleuze et Guattari). Et précisons encore que, d'après le chercheur allemand, c'est dans le romanesque de Borges que cette conception trouve sa plus parfaite illustration : « Le livre 'idéel' ou le discours idéal — explique de Toro en se référant de la notion proposée par Deleuze et Guattari — je l'ai trouvé lors de mes recherches à la fin des années 80 dans l'œuvre de Borges, par exemple dans *Le Livre de sable*, *L'Aleph*, *La langue analytique de John Wilkins* ou dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* » (TORO, A. de, 2009 : 21).

En effet, *L'Enfant de sable* renvoie explicitement au *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, texte qui, avec la fiction de Ts'ui Pen, admet toutes les possibilités d'action et arrive ainsi à résoudre la contradiction de la narration :

Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pen, il les adopte toutes simultanément. Il crée ainsi divers avenir, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. [...] Dans l'œuvre de Ts'ui Pen, tous les dénouements se produisent : chacun est le point de départ d'autres bifurcations.

BORGES, J.-L., 1993, I : 506

Mais *L'Enfant de sable* devient aussi évidemment ce « livre de sable » en train de se faire et se défaire à la fois, ouvert à d'incessants remodelages. Fragmentaire (pareille au manuscrit qui tombe en morceaux à chaque ouverture), changeant (la pleine lune en efface les mots), recommencée à chaque nouveau contage et prête à admettre chaque nouvelle version de faits, l'histoire, qui abou-

tit à la « porte des sables » dans le dernier chapitre (symbole de son inachèvement), illustre la conception borgésienne de l'œuvre qui se situe sous le signe du pluriel, multiple et total. Citons un extrait de l'œuvre de Borges :

Il me dit que son livre s'appelait *le Livre de sable*, parce que ni ce livre ni le sable n'ont de commencement ni de fin. [...] Le nombre de pages de ce livre est exactement infini. Aucune n'est la première, aucune n'est la dernière. Je ne sais pourquoi elles sont numérotées de cette façon arbitraire. Peut-être pour laisser entendre que les composants d'une série infinie peuvent être numérotés dans n'importe quel ordre.

BORGES, J.L., 1993 : 552

Finalement, il reste frappant que ce qui rapproche Tahar Ben Jelloun de Jose Luis Borges, c'est que les deux auteurs puisent l'idée du livre-palimpseste dans les *Mille et Une Nuit*, le premier hypotexte de leurs écrits.

De toute évidence, Ben Jelloun partage avec Borges le même rêve : celui d'une œuvre infinie et totale qui change à chaque fois qu'on l'ouvre, jamais terminée, jamais fixe dans son ordre et ses dimensions. Tout comme Borges, Ben Jelloun comprend que le livre le plus proche de l'idéal — c'est le recueil des *Mille et Une Nuit*. D'ailleurs les allusions à ce livre restent nombreuses — évoquons à titre d'exemple l'épisode où Zahra, rencontrée par Borges s'incarne dans Tawaddud — héroïne de *Mille et Une Nuit* (BEN JELLOUN, T., 1985 : 174—175).

Et quant à Borges, le narrateur du *Livre de sable* se trouvant à la bibliothèque, insère son palimpseste (dont le nombre de pages varie à chaque nouvelle lecture), parmi les volumes des *Mille et Une Nuit*, car il voit l'analogie entre les deux ouvrages. Comme l'auteur explique en 1979, « l'idée de l'infini est consubstantielle aux Mille et Une nuit » (BORGES, J.-L., 1985 : 58), car d'abord fruits d'innombrables *confabulatores nocturni*, ensuite objet de réinterprétation de traducteurs et adaptateurs, le recueil continue à croître et à se recréer. Ce livre, qui déjà dans sa dimension diégétique réalise un vaste projet intertextuel, puisque Shéhérazade, femme érudite, avait tout appris et rien inventé (CHELBOURG, Ch., 2006 : 185), ce livre impossible à lire jusqu'à la fin, ce livre qui subit d'innombrables métamorphoses, oscille finalement entre la non-existence (insaisissable dans sa multiplicité) et l'existence *ab aeterno* (continuelle réécriture). Il incarne ainsi le rêve borgésien du livre total.

En guise de conclusion

Le personnage benjellounien : autobiographique (*L'Écrivain public*) et fictionnel (*L'Enfant de sable*) est une construction plurielle et, en tant que telle,

reflète l'hybridité propre à l'espace culturel marocain. Ouvert à des lectures infinies, il fonctionne comme un devenir, une potentialité. Son morcellement et sa multiplicité ne résultent pas — contrairement à l'opinion d'Ahmed Mahfoudh de la crise du sujet dans le roman maghrébin de langue française (MAHFOUDH, A., 2003 : 255—261). Bien au contraire, ils témoignent du dynamisme du sujet inscrit dans l'espace discursif pluriel en train de se transformer.

Hybrides du point de vue générique, transgressant plusieurs paradigmes formels, le roman et l'autobiographie de Tahar Ben Jelloun résultent de la rencontre de plusieurs traditions. Ce qui assure le dynamisme à cette écriture, ce qui la voue à une incessante réécriture, c'est l'oralité dont la sensibilité de l'auteur ne cesse de se nourrir. Nous pouvons même dire que, dans l'œuvre de Ben Jelloun, la tradition populaire orientale s'allie à l'esthétique postmoderne, ou plutôt se reconnaît en elle pour s'opposer à la vision normative et patriarcale de la réalité. Le recours aux contes permet à l'auteur de contester l'image de la culture marocaine monolithique et figée dans l'identité dérivée de la tradition islamo-arabe écrite. Car son œuvre ne cesse de témoigner que l'idée de la pluralité du Maghreb, de sa diversité, et de son dialogisme s'origine dans la tradition orale étant par sa nature nomade et hybride.

Par cet aspect, le romanesque de Tahar Ben Jelloun représente les objectifs des artistes réunis initialement autour de la revue *Souffles* d'Abdellatif Laâbi dont le but était de faire de la production littéraire une arme de combat contre les structures sclérosées et aliénantes provenant de la culture occidentale et de la culture arabe et en même temps de promouvoir une nouvelle écriture et une nouvelle esthétique à partir des formes de la culture populaire (littérature orale, conte populaire) (LAABI, A., 1966 : 3—6).

Combattre le patriarcat et l'intégrisme, s'opposer à l'autorité qui abuse de son statut, décoloniser le pouvoir, cela veut dire, pour Tahar Ben Jelloun, situer son écriture multiforme et hybride sous le signe de Shéhérazade, femme qui s'est servie de son savoir et de son talent de conteuse pour braver le pouvoir masculin et qui a défié l'ordre cruel avec des histoires intarissables.

Pour conclure : chez l'auteur d'*Harrouda*, c'est le conte oriental qui assure la dynamique textuelle, car c'est dans l'oralité que l'expression littéraire de l'auteur puise son désir de se renouveler. Le conte permet de verbaliser la pensée nomade, rebelle à tout paradigme figé (autant littéraire que social, autant occidental qu'oriental) et de la situer dans l'espace de l'écriture plurielle et libre. Ainsi, en relevant de la tradition orale, l'écriture de Tahar Ben Jelloun met en relief la diversité de la culture marocaine qui porte en elle des aspirations et des rêves multiples.

L'hybridité qui nourrit la prose benjellounienne des années soixante-dix et quatre-vingts se réalise donc sur le plan littéraire (intertextuel et transgénérique), mais elle fonctionne aussi comme une catégorie interculturelle.

Bibliographie

- BARDOLPH, Jacqueline, 2002 : *Études postcoloniales et littérature*. Paris, Champion.
- BARTHES, Roland, 1970 : *S/Z*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1973 : *Harrouda*. Paris, Denoël.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1983 : *L'Écrivain public*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1985 : *L'Enfant de sable*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1987 : *La Nuit sacrée*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1990 : *Jour de silence à Tanger*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1997 : *La Nuit de l'Erreur*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 2004 : *Le Dernier ami*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 2007 : « On ne parle pas le francophone ». *Chronique*, http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&tx_ttnews%5Btt_news%5D=121&cHash=a6156d6aa04edb982bb9c458a7770e58 [accessible : le 20 juin 2011].
- BEN JELLOUN, Tahar, 2008 : « Identités européennes ». *Chronique*, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews\[tt_news\]=103&cHash=9f23586f36522549405247a3cacad58f](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=103&cHash=9f23586f36522549405247a3cacad58f) [accessible : le 20 juin 2011].
- BEN JELLOUN, Tahar, 2011 : « Identités européennes. Choc des civilisations ? Non, Choc des Ignorances ». *Chronique*, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews\[tt_news\]=236&cHash=48fa5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews[tt_news]=236&cHash=48fa5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f) [accessible : le 20 juin 2011].
- BESSIÈRE, Jean, MOURA, Jean-Marc, 2001 : *Littérature post-coloniale et francophonie*. Paris, Honoré Champion.
- BHABHA, Homi K., 2007 : *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris, Payo.
- BONN, Charles, 2001 : « Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents. L'exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'immigration ». In : BESSIÈRE, Jean, MOURA, Jean-Marc, 2001 : *Littérature post-coloniale et francophonie*. Paris, Honoré Champion.
- BORGES, Jorge Luis, 1985 : *Conférences*. Paris, Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis, 1993 : *Œuvres complètes*. Vol. 1—2. Paris, Gallimard.
- BOUGUERRA Mohamed Ridha, BOUGUERRA, Sabina, 2010 : *Histoire de la littérature du Maghreb*. Paris, Ellipses.
- BOURKHIS, Ridha, 1995 : *Tahar Ben Jelloun : "La poussière d'or et la face masquée"*. Paris, L'Harmattan.
- CARAES, Marie-Haude, FERNANDEZ, Jean, 2002 : *Tanger ou la dérive littéraire*. Paris, Éditions Publisud.
- CARLIER, Christophe, 1998 : *La Clef des contes*. Paris, Ellipses.
- CHELEBOURG, Christian, 2006 : *Le Surnaturel. Poétique et écriture*. Paris, Armand Colin.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, 1980 : *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris, Mille nuit.
- DERRIDA, Jacques, 2000 : « Sémilogie et grammatologie ». In : HUISMAN, Denis, MALFRAY, Marie-Agnes : *Les Pages les plus célèbres de la philosophie occidentale*. Paris, Perrin.
- ELBAZ, Robert, 1996 : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris, L'Harmattan.
- FAROUK, May, 2008 : *Tahar Ben Jelloun. Études des enjeux réflexifs dans l'œuvre*. Paris, L'Harmattan.
- GYSSSELS, Kathleen, 2005 : « Postcolonialisme ». In : *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Sous la direction de Michel BENIAMINO et Lise GAUVIN. Limoges, Presse Universitaire de Limoges.

- KAMAL-TRENSE, Nadia, 1998 : *Tahar Ben Jelloun. L'écrivain des villes*. Paris, L'Harmattan.
- KHATIBI, Abdelkébir, 1983 : *Maghreb Pluriel*. Paris, Denoël.
- KHATIBI, Abdelkébir, 1993 : *Penser le Maghreb*. Paris, Denoël.
- KOHN-PIREAU, Laurence, 2000 : *Tahar Ben Jelloun, L'Enfant de sable, La Nuit sacrée*. Paris, Ellipses.
- KRISTEVA, Julia, 1969 : *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Mouton.
- LACAN, Jacques, 1966 : *Écrits I/II*. Paris, Seuil.
- LAABI, Abdellatif, 1966 : « Prologue ». *Souffles*, n° 1, pp. 3—6, <http://clicnet.swarthmore.edu/souffles/s1/1.html> [accessible : le 20 juin 2011].
- LE BRIS, Michel, ROUAUD, Jean, 2007 : *Pour une littérature-monde en français*. Paris, Gallimard.
- LEJEUNE, Philippe, 1971 : *L'Autobiographie en France*. Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe, 1975 : *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- LYOTARD, François, 1979 : *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*. Paris, Minuit.
- MAHFOUDH, Ahmed, 2003 : *La Crise du sujet dans le roman maghrébin de langue française*. Tunis, Centre de Publication Universitaire.
- MARKOWSKI, Michał Paweł, 1997 : *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz, Homini.
- MOURA, Jean-Marc, 1999 : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, PUF.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1997 : *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. Arles, Ed. Actes sud.
- NOIRAY, Jacques, 1996 : *Littératures francophones. I. Le Maghreb*. Paris, Belin.
- NYCZ, Ryszard, 2000 : *Tekstowy świat, poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków, Universitas.
- NYS-MAZURE, Colette, 2004 : *Tahar Ben Jelloun, le fou, le sage, écrivain public*. Tournai, La Renaissance du livre.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, 1996 : *Introduction à l'intertextualité*. Paris, Dunod.
- TORO, Alfonso de, 2009 : *Epistémologies. Le Maghreb*. Paris, L'Harmattan.
- VERCIER, Bruno, 1975 : « Le Mythe du premier souvenir : Loti, Leiris ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6.
- WILKOSZEWSKA, Krystyna, 2008 : *Wariacje na postmodernizm*. Kraków, Universitas.
- ZANONE, Damien, 1996 : *L'Autobiographie*. Paris, Ellipses.
- ZDRADA-COK, Magdalena, 2008 : « Ahmed-Zahra, personnage benjellounien dans les sentiers qui bifurquent ». In : *Quelques aspects de la réécriture*. Textes réunis par Magdalena WANDZIOCH. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- ZDRADA-COK, Magdalena, 2010 : « La norme et ses transgressions. Polysémie de l'espace urbain (Fès / Tanger) dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun ». *Romanica Silesiana*, n° 5 : *Les transgressions*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Note bio-bibliographique

Magdalena Zdrada-Cok, maître des conférences à l'Université de Silésie (Institut d'Études Romanes et de Traduction). Elle a soutenu sa thèse de doctorat consacrée à l'œuvre de Marguerite Yourcenar en 2002 (en cotutelle avec l'Université de la Sorbonne Paris III). Elle est l'auteure d'une vingtaine de publications qui portent sur la littérature contemporaine d'expression française. Actuellement, elle mène des recherches sur la littérature maghrébine francophone.

KENIA AUBRY

Universidad Autónoma de Campeche (México)

Una construcción posible de la identidad latinoamericana (*Aprender a ser*)

ABSTRACT: The present article reflects on theories of decolonization and the urgency of border, peripheral or third world countries to *learn how to be*; that is, to decolonize themselves of the internal colonialism that emerges with the rise of nation-states: one that only archives the re-semanticization of colonialism of power, and emphasizes the colonial difference. The paper also reflects upon the *epistemic difference* that, since the *Boom*, has marked the literary discourse, as it examines Renato Prada Oropeza's novel, *While the Night Falls*, as a decolonizing text which narrates Hugo Banzer's military coup in Bolivia.

KEY WORDS: Decolonization, learning how to be, difference, epistemic, memory.

Un punto de vista sobre las teorías de la descolonización en América Latina

Latinoamérica tiene que alejarse de las lamentaciones y aprender a vivir en la madurez de su *estar en el mundo*. Entender las teorías de la *descolonización* es complejo por la enrevesada realidad de América Latina. Es cierta (tomo la explicación de Walter Mignolo) la urgencia de los países *fronterizos*, *periféricos* o del tercer mundo por *aprender a ser*, es decir, desprenderse de la mentalidad impuesta por Europa Occidental, primero, y por la dependencia económica de Estados Unidos, después. (Europa Occidental y Estados Unidos forman parte de lo que Aníbal Quijano y Enrique Dussel denominan *sistema-mundo moderno*)¹.

¹ Para la comprensión del concepto *sistema-mundo moderno* puede consultarse el siguiente ensayo de Aníbal Quijano: "Americanness as a Concept, or the Americas in the Modern World-

Quizá está demás mencionarlo, pero la realidad económica de América Latina es abismal en comparación con las naciones del sistema-mundo moderno, y a ello hay que añadir la persistencia de una mentalidad subalternizada², originada en ese *periodo Colonial* que las teorías de la descolonización suponen, y suponen bien, no ha terminado para la historia de las Américas y del Caribe. Por el contrario, se ha prolongado hoy en día en lo que Mignolo llama *colonialidad global* y, como conjetura el teórico, se ocultó a través del “brillo” de la modernidad. También es cierto que a esa primera colonización externa, sobreviene una *situación poscolonial*: la dada por “los movimientos de liberación de los cuales comenzaron a emerger las naciones-estados sobre los escombros de las situaciones coloniales” (MIGNOLO, W., 1992: 15), un *colonialismo interno*³ que me parece aún más temerario que el anterior al *resemantizar*, para emplear el término de Anibal Quijano, la colonialidad del poder y enfatizar la diferencia colonial⁴.

¿Cuál es el camino para alcanzar ese *aprender a ser* en América Latina? En principio, me parece un avance significativo que el pensamiento fronterizo de Latinoamérica se haya incluido en la semiótica de la cultura a través de las propuestas teóricas de una *diferencia epistémico colonial* y no es otra cosa que el afán por alcanzar una descolonización intelectual consistente “en negar la negación de la contemporaneidad o en contemporizar lo no coetáneo, puesto que en esa fractura se gestó y estructuró la subalternización de conocimientos” (MIGNOLO, W., 2004: 231). Se ha propuesto una teoría susceptible de modificaciones, pero con ideas bases de las cuales partir⁵.

System”. De Enrique Dussel recomendamos los ensayos “Sistema-mundo y *Transmodernidad*”, “Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity”. Véanse las referencias completas en la bibliografía.

² En definición de Dussel la mentalidad subalternizada, sobre todo aplicada a la América indígena, supone el racismo, el mito de la superioridad europea, la explotación económica, la dominación política, la imposición de la cultura externa y todo aquello que produjo el síndrome de la colonialidad del poder.

³ “La formación de los estados naciones está atravesada, entonces, por la colonialidad del poder. Re-semantiza la diferencia colonial creando una estructura de poder que Pablo González Casanova y Rodolfo Stavenhagen [...] bautizaron hacia finales de los 60 como “colonialismo interno”. (Ápud MIGNOLO, W., 2000: 19).

⁴ Para la ahondar en el concepto la *colonialidad del poder* puede consultarse el siguiente ensayo de Anibal Quijano: “Colonialidad y modernidad-racionalidad”. Véase la referencia completa en la bibliografía.

⁵ A Enrique Dussel y Anibal Quijano, entre otros teóricos, se les atribuye el inicio de “formas críticas de pensamiento desde la diferencia colonial, en vez de hacerlo desde el interior mismo de la epistemología moderna” (MIGNOLO, W., 2004: 249). Aunque francamente la propuesta de Dussel conocida como *teoría de la liberación* y de la que se ha generado esa *diferencia epistémica colonial*, llamada así por Mignolo, evidencia, desde nuestro punto de vista, un maniqueísmo hacia los sectores sociales más oprimidos, fundando otra forma de paternalismo que en nada resuelve la situación sociocultural de esos sectores, así se lee en su *Filosofía de la liberación*, uno de sus primeros textos.

En resumen, la supuesta diferencia epistémica colonial encarna su argumento en que el pensamiento descolonizador apunta hacia los saberes relegados y subalternizados, no ya como una búsqueda de lo auténtico, sino como una manera de pensar críticamente la modernidad desde la diferencia colonial (o desde una epistemología fronteriza) que reorganice la hegemonía epistémica de la modernidad. La propuesta de Mignolo no deja de ser interesante y con sobrada buena voluntad, pero (insisto) ¿Cómo puede América Latina descolonizarse si aún perviven los resquicios del periodo Colonial, si vive en la subalternidad económica, si el clasismo se afianza, si el poder sólo está en manos de la aristocracia del dinero? Sobre estos puntos hay que particularizar que, por ejemplo, el sentido colonizador para Centroamérica es totalmente distinto al de algunos países Sudamericanos (específicamente Chile, Uruguay, Argentina), donde una mayoría poblacional tiene orígenes europeos.

No pongo en duda la importancia de girar el centro de los saberes epistémicos de un *sistema-mundo* europeo que desde sus pretendidos orígenes griegos y medievales latinos, “produjo ‘desde dentro’ los valores, los sistemas instrumentales (posiciones de Hegel, Marx, Weber o Sombart) que se universalizaron en los últimos cinco siglos, en el tiempo de la modernidad” (DUSSEL, E., 2004: 200) y que ha manejado la centralidad del *sistema-mundo moderno*. Y acepto también el término *transmodernidad* de E. DUSSEL para diferenciar lo que él mismo explica, como el potencial de esas culturas ocultas por “el ‘brillo’ deslumbrante [...] de la cultura occidental” (2004: 201), que se adjudicó la tarea de contar la historia del *centro*, la de los imperios⁶; mientras que (echo mano de unas líneas de *Esperando a los bárbaros*, 1980, de J.M. Coetzee) “los conflictos de los pueblos fronterizos son intrascendentes [...] la historia de un pueblo perdido no le interesa a nadie” (2004: 167).

Aunque en los congresos internacionales en los que se reúnen los mandatarios de las distintas naciones del mundo (grandes y pequeñas no por su

⁶ El término *transmodernidad* de E. DUSSEL tiene su propia lógica, y concuerdo con él cuando explica que tal concepto refiere “[...] a un proceso que se origina, se moviliza desde otro lugar (más allá del ‘mundo’ y del ‘ser’ de la modernidad: desde el ámbito que guarda cierta exterioridad [...] distinto de la modernidad europea y norteamericana” (2004: 221). En la segunda parte de la definición del concepto señala que la transmodernidad habla también de “culturas desarrolladas en un horizonte transmoderno, como un *más allá de toda posibilidad interna de la sola modernidad*. Ese ‘más allá’ (*trans*) indica el punto de arranque desde la exterioridad [...] de la modernidad, desde lo que la modernidad excluyó, negó, ignoró como insignificante, sinsentido, bárbaro, no cultura, alteridad opaca por desconocida; evaluada como salvaje, incivilizada, subdesarrollada, inferior [...] *Diversos nombres puestos a lo no humano, a lo irrecuperable, a lo sin historia, a lo que se extinguirá ante el avance arrollador de la ‘civilización’ occidental que se globaliza*” (222 — las cursivas me corresponden). Ahora bien, la segunda parte de la definición me parece que se excede en el tono fatalista, sobre todo en las últimas líneas marcadas con cursivas, sobre los países del tercer orden y, desde mi perspectiva, tanta lamentación no contribuye ni favorece a la descolonización de los “mundos” fronterizos.

extensión, sino por su economía, aunque estas sólo son comparsas de las grandes), los estados empoderados discuten la importancia de la interculturalidad para unificar a la humanidad, en la realidad se lee lo opuesto, la Historia de siempre: el deseo de poder sobre los *otros* (sobre todo de las pequeñas naciones) que ha llenado los folios de lo que el ensayista ucraniano Yuri Andrujovich llama *historiocentrismo*. Me vuelven las palabras de la novela de Coetzee donde narra estupendamente el sentido configurativo de la experiencia y la proyección refigurativa de la realidad histórica, política y social del actuar de los imperios:

Los imperios no han ubicado su existencia en el tiempo circular, recurrente y uniforme de las estaciones, sino el tiempo desigual de la grandeza y la decadencia, del principio y el fin, de la catástrofe. Los imperios condenan a vivir en la historia y a conspirar contra la historia. La inteligencia oculta de los imperios solo tiene una idea fija: cómo no acabar, cómo no sucumbir, cómo prolongar su era.

COETZEE, J.-M., 2004: 193, 194

Por las razones de peso histórico-social que apuntan las teorías de la poscolonialidad, modificar la visión del *sistema-mundo moderno*, en el mejor de los casos, costará años a los pueblos latinoamericanos, por amplia voluntad que se ponga en ello; pues cómo puede rendir frutos la teoría descolonizadora en una enrevesada realidad como la de Latinoamérica, donde (cito de la visión objetiva del periodista Ryszard Kapuściński) “se sobreentiende que la política es una ocupación de ricos” (KAPUŚCIŃSKI, R., 2004: 161) con una mentalidad colonizada, porque así funciona a sus propios intereses; élites políticas que “siguen siendo tan cerradas, inaccesibles y exclusivas; para que haya más que repartir entre menos, para que las faltriqueras abulten lo más posible” (2004: 161); mientras que “el papel del pueblo se reduce al de mero espectador, de testigo mudo, de hinchas poco enterado que pasaba por allí por casualidad” (2004: 161).

Sin presunción, considero que el rumbo trazado por los estudios de la descolonización tiene ciertas fisuras, pero la más grave es la visión totalizadora en que los estudiosos pretenden compendiar el tema, olvidándose de las élites políticas, de la clase dominante que gobierna sobre los pueblos de Latinoamérica. Desde mi punto de vista, la importancia más que de girar el centro es *aprender a ser* en sí mismo, concepto que desprendo de las propuestas de Mignolo. *Aprender a ser* significa buscar por dentro y pongo el punto focal en la memoria histórica. Con esto quiero decir no la simple reunión de acontecimientos pretéritos, sino la interacción entre la supresión y la conservación, pues el restablecimiento integral del pasado es algo imposible. Traigo a Tzvetan TODOROV: “[...] la memoria [...] es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros

inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados” (2000: 16). Mas lo trascendente de esta definición de memoria histórica es, por una parte (sigo la idea de Todorov), distinguir entre la *recuperación* del pasado y su *utilización* subsiguiente.

Para mí, aprender a mirar la Historia es el punto de partida para un *aprender a ser*, y una vez “restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin?” (TODOROV, T., 2000: 33). La *praxis* histórica en América Latina en su periodo de dictaduras y en las ahora supuestas “democracias” ha sido de un uso engañoso y aunque sé que el culto a la memoria, contrario a lo que podría pensarse, no siempre sirve a la justicia, merece la pena arriesgarse⁷. Por ejemplo, en el caso de los indios mexicanos de mediados del siglo XIX, las clases dominantes — generadoras del sistema de opresión que padecen casi todos los pueblos latinoamericanos y que no ha hecho sino repetirse a lo largo de la Historia — del gobierno liberal del México independiente

[...] ya identificaba a los indios, con sus comunidades y tierras organizadas comunalmente, como el principal obstáculo a la creación de una nación moderna basada en la propiedad privada de la tierra. *Ver al indio como obstáculo* era algo que las élites liberales y conservadoras de México tenían en común con otras élites nacionalistas de América Latina. Consideraban que la heterogeneidad de su población indígena era la principal causa de que sus sociedades recientemente independizadas no hubiesen cristalizado en culturas nacionales [...] *el indio en el siglo XIX se convirtió en el signo de una ausencia de modernidad o, si se quiere, en el signo de la no conclusión del proyecto nacional.*

SALDAÑA-PORTILLO, M.J., 2004: 55, 56. Cursivas mías

El surgimiento de las naciones-estados perpetuó la mentalidad colonizada, fincada en el ejercicio del poder como se lee en el ejemplo de Josefina Saldaña-Portillo. Contrario a lo que se piensa, con el cambio de siglo las clases dominantes continuaron (y continúan) *resemantizando* la diferencia colonial. M.J. SALDAÑA-PORTILLO destaca que la guerra de 1910—1920 había aniquilado al Estado centralizado y reducido al país en un mosaico de facciones guerreras. Aunque la mayor parte de las luchas fueron libradas por y entre élites revolucionarias, “estas élites, como los

⁷ Desde el respeto que se merecen quienes teorizan apostando por la descolonización, sus conjeturas tienen ese cierto tono fatalista que otorgan las lamentaciones, y se lee más en unos autores que en otros: Carlos Beorlegui, Enrique Dussel y Aníbal Quijano, por ejemplo. Dussel en sus inicios escribe *Filosofía de la liberación*, libro con un muy marcado sentido de exageración que redundaba en el paternalismo, en especial, hacia los sectores sociales más desprotegidos de América Latina. Tono que ciertamente ha disminuido en sus posteriores discursos, pero sin desaparecer del todo. Sobre la base de esta actitud, nos parece que las investigaciones de la descolonización no contribuyen a dar ese salto del *aprender a ser* que Mignolo señala repetidas veces en sus ensayos.

nacionalistas liberales del siglo anterior, veían en la diferencia indígena la mayor amenaza a la posibilidad de unificar y homogeneizar la nación” (2004: 58, 59)⁸.

La opinión de Renato PRADA OROPEZA en el ensayo “La literatura regional: El discurso histórico y el testimonial” es aún más evidente. Para él, las voces de los vencidos por el Imperio Español permanecieron silenciadas en la “vida nacional”, política y social.

Sólo los levantamientos rebeldes, cuando la opresión del nuevo amo, ahora autodenominado ‘blanco’ [...] contra la opresión de estos grupos étnicos recordaban al estado — y a la clase dominante — su existencia; aunque no precisamente para escuchar sus reclamos y darles la solución justiciera que se merecían, sino para reprimirlos con la misma brutal y tajante energía que ejerce el que detenta el poder del estado, sea ‘auténtico’ blanco, es decir, colonizador europeo o ‘blanco’ por pretensión de origen y continuidad de ‘civilización’.

2001: 89

La masacre y represión sangrienta de la clase dominante contra los grupos oprimidos, bien expresado por R. PRADA OROPEZA, son siempre justificadas “en nombre del orden y del imperativo de las leyes establecidas” (2001: 89).

La realidad indígena y de la clase de bajo estrato social mexicanos no es privativa, sino un denominador común en una buena parte de los países del continente Americano. Transformar esta visión colonizada de la clase dominante, cuyo modo de vida depende del *sistema-mundo oprimido* (me refiero con este término a la clase expoliada), es casi imposible. No basta con ejercer un sentido crítico del *eurocentrismo*⁹ y ver en él la causa de nuestra condición de subsumidos, lo apremiante es establecer una nueva organización de estructuras político-sociales (que pondere la memoria histórica). Es probable que los destellos se estén generando en este momento; Brasil o Bolivia, por ejemplo, han empezado a buscar por dentro, es decir, a tomar sus propias decisiones como lo ha hecho con la nacionalización de los hidrocarburos, si más adelante resultara una decisión equívoca, ya tocará asumir al propio sistema los riesgos y las responsabilidades de ello, habrá que esperar.

No obstante a los movimientos político-sociales que han empezado a generarse en América Latina, el sentido de exclusión vinculado al eurocentrismo y de

⁸ Véase en la siguiente cita, la diferencia de criterios respecto de la Revolución Mexicana entre María Josefina Saldaña-Portillo y Aníbal Quijano, citado por Walter Mignolo: “Quijano considera la Revolución mexicana (1910) y la Revolución boliviana (1952) como las únicas revoluciones democráticas que han ocurrido en América (Latina) después de las independencias que dieron lugar a distintos estados-nación; las considera también como revoluciones nacionalistas [único punto en el que concuerda con la autora] y al mismo tiempo anticoloniales, antioligárquicas” (MIGNOLO, W., 2004: 250).

⁹ Walter MIGNOLO explica que “Quijano y Dussel al hablar de eurocentrismo no se refieren a Europa y a un lugar geográfico sino a la lógica de un imaginario que desplaza su centro de irradiación de Europa a las Américas, a partir del siglo XX” (2004: 246).

notable insistencia en los estudios poscoloniales, no es circunstancia privativa de los países del *sistema-mundo moderno* sobre los países fronterizos, sino una práctica interna y común entre los países del *sistema-mundo oprimido*: en vez de fortalecerse entre ellos se excluyen mutuamente, así pasó con la designación del aún presidente boliviano, Evo Morales por su condición étnica, rechazo que se volvió hondo notable con la desprivatización de los hidrocarburos.

En *Para comprender el mundo actual*, Carlos Antonio AGUIRRE ROJAS ha expresado que “América Latina no tiene futuro alguno mientras se mantenga su condición de periferia y su relación de sometimiento a los Estados Unidos de Norteamérica, y mientras más del 50% de los flujos de su comercio sigan teniendo como destino final a esa misma Norteamérica” (2005: 130). De acuerdo con la postura del economista mexicano, para alcanzar un futuro más promisorio, los pueblos latinoamericanos tendrán que superar la exclusión como alternativa para formar bloques sólidos entre países. Agrega también A. AGUIRRE ROJAS que considera necesario “el intento serio de un mercado común *exclusivamente latinoamericano*, donde se refuercen y agilicen los intercambios intralatinamericanos, y se deje en un claro segundo plano los vínculos comerciales con los declinantes Estados Unidos de Norteamérica” (2005: 130, 131) que, hoy por hoy, es el *sistema-mundo moderno* de mayor presión sobre los pueblos de ese continente.

Hacia el lado de la esfera intelectual, la *diferencia epistémica* a la que apela Mignolo está rindiendo, quizá, sus primeros frutos: es verdad que América Latina no ha generado teoría para el mundo de fuera (excepto en el discurso literario), pero las teorías sobre la poscolonialidad son ya un inicio de ello. No obstante, la madurez intelectual (pienso) se está proyectando de otros modos; por ejemplo, el discurso de Maria Josefina Saldaña-Portillo, “Lectura de un silencio: el indio’ en la era del zapatismo”, y que he citado antes, al posarse sobre la realidad del indio y del indígena mexicano se instaura como un discurso descolonizador interno, porque enfrenta al discurso de la historia oficial.

Aunque los discursos descolonizadores nieguen la posmodernidad, pues se la considera (Dussel entre ellos) eurocéntrica en exceso como la modernidad y, en efecto, es así. En general, veo un sentido de madurez y de *diferencia epistémica* colonial en aquellos discursos de intelectuales latinoamericanos que confrontan su pensamiento con los discursos existentes, pues aún cuando provengan del *sistema-mundo moderno*, se tematiza a partir de la articulación de una realidad muy particular. Independiente al contexto donde se ha generado el *eurocentrismo*, la doctrina posmoderna, entre las desventajas que pueda contener, abre posibilidades a la diversificación en el ámbito de las interpretaciones y la negación de los valores dados como únicos.

Que los teorizadores de la poscolonialidad se empeñen en ver la centralidad de un eurocentrismo en la filosofía posmoderna, quizá se daba a la manipulación teórica que se ha hecho de ella; sin reparar que la radical negativa de la posmodernidad implica una postura fundamentalista. Me parece un sinsentido

que las proposiciones teóricas del *aprender a ser* se cierren a la probabilidad de establecer el diálogo con otros discursos, yo no hubiera escrito una sola línea de estas reflexiones sin el conocimiento teórico europeo. Por momentos me figuro que las intenciones de los teóricos descolonizadores es empoderar sus teorías como si lo más apremiante fuera alcanzar un *latinocentrismo*¹⁰.

A diferencia de Dussel, encuentro mayor riqueza discursiva si la lectura de la indígena guatemalteca Rigoberta Menchú (Premio Nobel de la Paz en 1990), que él toma por ejemplo, en vez de situarla en “el mismo nivel que una lectura de Walter Benjamin o Theodor Adorno” (MIGNOLO, W., 2004: 231), dialogara con ellos. Por qué pensar que tomar a “Benjamin o Adorno como guías para interpretar a Menchú procedería a reproducir la subalternización de conocimientos y la negación de la contemporaneidad epistémica que construyó y en la cual se construyó, la epistemología moderna” (2004: 231); por qué pensar que con ello se procedería a seguir en el ocultamiento de la diferencia colonial “mediante la buena voluntad de promover intelectuales de izquierda que tanto han contribuido a la crítica de la modernidad pero para quienes la diferencia colonial no tenía la misma fuerza opresiva y violenta que la que tiene para Menchú” (2004: 231). Sin el diálogo entre teorías, sólo puede optarse por el empobrecimiento discursivo¹¹.

Recuerdo que Walter Mignolo en el seminario *Literatura, Modernidad y Colonialidad* impartido en enero 2005 en la Universidad de Santiago de Compostela, apelaba a repensar críticamente la modernidad; a repensar críticamente

¹⁰ Tal parece que Dussel no comulga con las teorías de la posmodernidad porque considera que en su calidad de eurocéntrica genera y acelera, cada vez más, el proceso de globalización, excluyendo, también cada vez más, a los países periféricos. Y, en efecto, el peligro de la globalización se encuentra en aquellas posturas, sobre todo de los sistemas de poder que tratan de unificar, o mejor, de homogeneizar una sola visión de las cosas.

¹¹ W. MIGNOLO, a mi juicio, de los teóricos más serios respecto a las teorías de la postcolonialidad, en el ensayo “Capitalismo y geopolítica del conocimiento”, en *Modernidades Coloniales: otros pasados, historias presentes*, reconoce y niega también, en cierto modo, la importancia de la posmodernidad, cuando señala: “la crítica posmoderna es necesaria, pero no es suficiente” (2004: 238). Destaco su postura respecto de la posmodernidad porque, a diferencia de otros teorizadores, se mantiene menos radical y más objetivo al respecto, lo que implica una posición distinta frente a los hechos. Por ejemplo, más o menos en la línea de lo mencionado por nosotros sobre Menchú, refiere lo siguiente: “Concluyo desarrollando esta idea con un ejemplo controvertido en Perú, el proyecto PRATEC. No es mi intención tomar partido a favor de quienes lo llevan adelante (Grillo, Vásquez Rengifo) ni de quienes lo defienden con entusiasmo y con cierta ingenuidad (Marglin), ni tampoco a favor de quienes desarrollan críticas bien fundamentadas. Lo que me interesa del proyecto PRATEC es un aspecto del que no estoy seguro si los mismos ejecutores estarían de acuerdo. *No creo, para empezar y hacerme eco de las críticas, que un retorno o defensa de formas puras de conocimiento amerindio o andino sea posible ni tampoco deseable. No creo, tampoco, que un conocimiento académico de lo andino (Murra, Zuidema, etc.) sea el objetivo final e ideal, si bien no estoy cuestionando la importancia que estos conocimientos puedan tener*” (2004: 251, 252 — las cursivas son mías).

una epistemología fronteriza que trazara los rumbos de un discurso descolonizador y una de sus apuestas fue para el discurso literario, pues reconoce que la literatura no puede sustraerse del contexto social, me viene a la memoria la frase de Gianni Vattimo: el arte no es un ornamento. Mas, Mignolo consideraba, entonces, que entre la producción literaria de Latinoamérica son escasas las tematizaciones descolonizadoras y, posiblemente tiene toda la razón, sobre todo, si se piensa (considero) en textos al estilo de *Esperando a los bárbaros* de J.M. Coetzee o *La maldición de Kafka* (1997) de Achmat Dangor.

En los años de aquel seminario, Mignolo estimaba que la razón principal de la aceptación de la literatura latinoamericana en Europa se debe a que responde a los cánones de la escritura occidental (¿acaso podría escribirse de otro modo?) Para mí, la sobrada valoración de la literatura de América Latina es más sencilla: nuestro contexto social vive subsumido por el binomio corrupción e impunidad, la dependencia económica, la escandalosa desigualdad social, la supresión de la libertad, la violación de los derechos humanos, la violencia, el narcotráfico. Enlisto todo esto, para decir que si el lector (de cualquier nacionalidad) se acerca a la literatura de Latinoamérica es, tal vez, por lo que dice Mario Vargas Llosa: el hombre vive eternamente enamorado de la barbarie.

Decir que la literatura latinoamericana (y pienso en particular en la novela) ha alcanzado una madurez, sería un comentario además de pretencioso, de sobrada ingenuidad. Pero sí puedo afirmar, que la literatura de ese continente cuenta ya con una tradición que la avala, y detrás de ella hay una importante diferencia epistémica en la que no ha reparado la teoría poscolonial: el surgimiento de algunas tendencias literarias como el *modernismo*, el *estridentismo* y el *realismo mágico*. Es decir, asumo un *aprender a ser* en la madurez de los escritores latinoamericanos (aunque su escritura responda a los cánones occidentales, me obstino, de qué otro modo podrían hacerlo), desde el momento, como aconteciera en el *boom*, en que tematizan a partir de la problemática de su realidad, pero quede claro que no todo creador tiene que escribir de ese modo, la literatura no posee temas específicos. Me aventuro a decir que, casi, no hay escritor americano que haya soslayado tematizar alguna problemática de tipo sociopolítico.

Las primeras páginas de estas reflexiones han pretendido reconocer la importancia, pero también las fisuras de las teorías descolonizadoras; reflexionar sobre asideros distintos a los propuestos por los autores aquí mencionados; alejarnos de la visión fatalista, de la ambigüedad y las justificaciones del estancamiento para la fronteriza América Latina. He procurado reflexionar desde la objetividad y la realidad del continente del que provengo y en el que creo, pues son culturas que, con sobrada razón dice Dussel tienen todavía potencial de humanidad suficiente para desarrollarse. Y deseo que el proyecto inacabado de la descolonización, encuentre otros cauces más sustentables en la realidad para no convertirse en una teoría pasajera.

De la periferia al centro

En la *dinámica de la cultura*, la memoria colectiva actualiza los símbolos. Así, centro y periferia son dos sustantivos cuyo sentido semántico se ha relativizado. Humberto Félix BERUMEN en “Algunas consideraciones sobre la literatura de la frontera”, explica que la frontera “debido a su amplia extensión geográfica, no es una sola región sino una vasta zona compuesta por varias y distintas regiones y, por lo tanto, con dinámicas sociales e historias diferentes” (2005: 15). De acuerdo con la definición de Berumen periferia es África o Latinoamérica (conceptualizadas de ese modo por su política económica y cultural, distinta a la de los países del *sistema-mundo moderno*), como lo son, por ejemplo, aquellos países de la Europa del Este que no comparten el nivel de vida de las considedas primeras potencias (Inglaterra, Francia y Alemania). Visto así, el término frontera o periferia más que geográfico es mental.

El discurso literario con sagaz perspicacia ha narrativizado desde hace décadas la relativización del significado centro-periferia que también debe su metamorfosis al discurso de la posmodernidad. Ahí están *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, *La colmena* (1951) de Camilo José Cela, *Muerte por agua* (1965) de Julieta Campos, o *El Delfín* (1968) de José Cardoso Pires. De la articulación semiótica de cada una de estas novelas hay una propuesta de centro particular; por ejemplo, en *Muerte por agua* de J. CAMPOS, el espacio *casa* es la metáfora de un universo en decadencia (como lo es también de una clase social) y se manifiesta cuando el narrador posa la mirada de uno de los personajes sobre “una gotera en medio de la sala” (1985: 84). La imagen adventicia emerge como símbolo: el centro es la parte más visible y la zona de lo sagrado por excelencia, el espacio de la realidad absoluta donde se constituye el origen de las cosas. Por ello, la simbólica gotera es la sinécdoque del principio del fin.

A pesar del relativismo semántico entre centro y periferia, en la realidad siempre habrá una marcada diferencia entre ambos conceptos, azuzada por la hegemonía económica que encabezan los países del *sistema-mundo moderno*. (Debo decir que en la mayoría de los países del tercer orden, existen poblaciones en los que la modernidad es aún tema desconocido, lo que hace más difícil aún trabajar el tema de la descolonización). Pero en el campo de las letras el panorama centro-periferia puede verse desde otras perspectivas, la literatura, como parte de los discursos que conforma la historia del arte (pienso en las palabras de *El telón* (2005) de Milan Kundera), es una carrera de relevos que siempre está a la vanguardia en el *qué* cuenta y, sobre todo, *cómo* lo cuenta.

Quizá uno de los primeros fenómenos que catapultó a la literatura latinoamericana de la periferia al centro de Europa o, mejor, de los países del *sistema-mundo moderno* (y de la periferia al centro de su propio continente)

fue el llamado *boom* (1962—1975, aproximadamente). La frontera Latinoamericana se posesiona del centro y atrae la mirada de otras culturas, otros idiomas, esencialmente europeos, sobre autores que aparecen “en un momento histórico importante para América Latina, en que está dominada por un imperialismo que la quiere convertir en una factoría, en una colonia [...estos escritores] lanzan un montón de libros y de golpe crean un estado de conciencia que abarca todo el continente” (CORTÁZAR, J., 2004)¹². Ese deseo del imperialismo yanqui que menciona Cortázar, es aún una realidad en nuestros días; estos son los obstáculos que me llevan a poner objeción a la teoría de la descolonización: cómo luchar con lo que aún nos avasalla.

Ese estado de conciencia del *boom* generado, primero, por la tematización subversiva y, segundo, por las peculiaridades estructurales (de trasgresión a la norma) según el estilo de cada escritor, es lo que mueve el interés de europeos y latinoamericanos por la literatura del otro lado del Atlántico, que “vino, desde una inequívoca voluntad renovadora del realismo-naturalismo tradicionales perpetuados en las literaturas americanas de expresión española cincuenta años más que en las europeas, a aportar lo que desafortunadamente estas últimas habían sacrificado en aras de la experimentación formalista” (VILLANUEVA, D. y VIÑA LISTE, J.M., 1991: 34). Me parece una valoración importante la que hacen los teóricos españoles Darío Villanueva y José María Viña Liste, porque reconocer el *status* de madurez literaria a los protagonistas del *boom*: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, entre los que ahora recordamos, es admitir una diferencia epistémica literaria en autores provenientes de la periferia¹³. Hacia dentro del continente latinoamericano, el *boom* cobra tremenda importancia porque, por primera vez, los escritores son leídos por sus propios coterráneos (vuelvo a citar de Cortázar):

¹² En las palabras de Julio Cortázar que en este apartado y los subsiguientes reproduciremos, no se consigna el número de página porque han sido extractadas de la entrevista televisiva que Joaquín Soler Serrano le hiciera al escritor argentino en 1977, y que se ha reproducido en videos por *Televisión Española* con el título de *Grandes personajes. A fondo*, 2004.

¹³ El *boom* atacado como una maniobra editorial, explica Cortázar en la entrevista de 1977 que no es así: “[...] puedo decirte que mi obra personal fue hecha en la soledad, fue hecha en la pobreza, fue hecha sin el menor apoyo editorial y que cuando los editores se despertaron a mis libros, a los libros de Fuentes, a los de García Márquez, a los de Vargas Llosa, se despertaron porque las primeras, precarias y difíciles ediciones habían sido búscamente leídas por un montón de gente que se las pasó de mano en mano y los editores que no son tontos, y que están ahí para ganar dinero, comprendieron perfectamente que esos escritores había que editarlos. Ellos no nos inventaron a nosotros; nosotros escribimos solos, además lejos de América Latina. García Márquez escribió lejos, Vargas Llosa escribió lejos y yo también. No teníamos amigos editores, los editores vinieron después. Y es una tentativa de deformar la realidad, sostener que el *boom* es una maniobra hecha con fines de promoción, porque la verdad es que ninguna promoción editorial ha salvado a un autor o a una literatura” (CORTÁZAR, J., 2004).

Yo pertenezco a una generación que no leía a los escritores latinoamericanos sino con cuenta gotas, teníamos a Borges, a Harold, teníamos a dos o tres y ahí se acababa; estábamos vueltos a Europa, lo que leíamos era la última novela de Graham Greene, la última novela de François Mauriac, la última novela de Pearl Buck o de Hemingway (sic); magníficos escritores que hay que leer y en buena hora, pero estábamos de espaldas a nuestra realidad y en diez años de esos que llaman el *boom*, sucede que hay millones de latinoamericanos que se han despertado a ese hecho maravilloso de tener confianza en sí mismos, porque si yo tengo confianza en un escritor argentino, estoy teniendo confianza en mí mismo, tengo confianza como perteneciente a una sociedad, a una cultura a un ritmo histórico¹⁴.

CORTÁZAR, J., 2004. Cursivas mías

A mí me parece que en ese interés que genero el *boom* por leer textos que abordan la realidad político social de los países latinoamericanos, detonó un *aprender a ser*, una descolonización marcada al reconocer a los autores del propio continente y, comparto la idea de Cortázar, sin dejar de leer a los de otros hemisferios. La visión del novelista argentino parece darnos la razón en la necesidad de una descolonización latinoamericana, pero desde lo interno, como en el contexto literario propició el *boom* en su momento y de golpe acaparó a un continente que se empezó a leer así mismo, fundamental avance “como signo revolucionario, como búsqueda de una identidad” (CORTÁZAR, J., 2004). Pero en el relativismo de la vida, la posesión del centro no es de una vez y para siempre, como lo advirtió Cortázar hace más de treinta años, pues el fenómeno *boom*, ensalzado y puesto en primer plano de la literatura mundial, generó en algunos escritores consagrados y otros que no lo eran “una especie de sentimiento de triunfo previo, es decir, [crear] que el hecho de ser guatemalteco, argentino o mexicano es ya un título de superioridad literaria, lo cual es una lamentable y peligrosa equivocación” (CORTÁZAR, J., 2004). Y, en efecto, los momentos de cumbre en el panorama de las letras, y en todos los ámbitos (sigo citando de la entrevista de Cortázar) fluctúan geográfica y culturalmente,

no está excluido de ninguna manera que dentro de dos o tres años, la publicación de cuatro o cinco libros sea en España o en Alemania Oriental [...] cualquier lugar del mundo lance la literatura a un nuevo plano, un primer plano, que deje lo que está sucediendo ahora en un segundo plano [...] *Que el centro se desplace a otra cultura, a otro idioma, a otro país.*

CORTÁZAR, J., 2004. Cursivas mías

¹⁴ Lo expresado por Cortázar en esta cita, tiene sobrada razón para considerar el fenómeno del *boom* como una novelística descolonizadora, aunque Walter MIGNOLO señala que las novelas del *boom* latinoamericano, como producto cultural de la periferia colonial es “reconocido en la medida en que se [asemeja] a las normas impartidas por el centro de control y dominación cultural” (1992: 16). Desde luego, discrepo con el señalamiento del teórico.

La predicción de Cortázar se ha cumplido en cierto modo. El panorama de las letras, a pesar de que se habla de un segundo y tercer *boom* latinoamericano, es ahora más plural y desconcentrado de un único espacio geográfico. Lo cierto es que el *boom* ha quedado para soporte de la tradición literaria latinoamericana con sus grandes escritores, aquellos que (es una enseñanza de Kundera) no reproducen “las verdades bordadas en *el telón de la preinterpretación*, sino los que tienen el valor cervantesco de rasgar el telón [de las preinterpretaciones]” (KUNDERA, M., 2005: 149). Si bien, desde hace años no ha vuelto a generarse un fenómeno que rebase las fronteras como el *boom*, la literatura latinoamericana sería continúa sólida, fortaleciendo, sobre todo, al género narrativo.

Un discurso descolonizador: *Mientras cae la noche*

En Latinoamérica la novela no se inventa, se vive todos los días. La complicada realidad política y social de los pueblos latinoamericanos en vez de socavar a la novela, la alimenta y la nutre. Mario Vargas Llosa parece darnos la razón en este sentido: en su sección “Piedra de Toque” del diario *El País*, bajo el título *Bostezos chilenos*; en su día, hizo referencia a las recién ganadas elecciones por Michelle Bachelet y comentó los progresos que Chile ha obtenido en los últimos años: el afianzamiento de su sistema democrático y económico; su apertura al mundo y el fortalecimiento de su sociedad civil; la disminución de los niveles de pobreza — a un ritmo equiparable al de España o Irlanda — y el aumento de la clase media. Todo ello indica para el escritor peruano, que Chile, sin llegar a ser aún el primer mundo y le falte mucho para serlo, no es más un país subdesarrollado, sino una sociedad en el camino de la civilización y, aunque “es una palabreja muy poco admirada por los intelectuales enamorados de las barbaries” (VARGAS LLOSA, M., 2006: 15), es el rumbo más certero para combatir el hambre, la ignorancia, los atropellos a los derechos humanos y la corrupción, y “el único entorno que garantiza a los ciudadanos el ejercicio de la libertad” (2006: 15). Por esa explicación, añade con fino humor en el último párrafo, la referencia al “bostezo chileno” que da título al artículo:

Comparado con sus vecinos, *el civilizado Chile de nuestros días es un país muy aburrido. Nosotros, en cambio, los peruanos, los bolivianos, los argentinos, los ecuatorianos, vivimos peligrosamente y no nos aburrimos nunca. Por eso nos va como nos va. ¡Quién como los chilenos que ahora buscan experiencias fuertes en la literatura, el cine o los deportes en vez de la política!*

Este comentario final de *Bostezos chilenos* en parte broma, en parte cierto, supone el estrecho vínculo que el contexto social ejerce sobre la literatura latinoamericana y, en particular, sobre la narrativa (cuento y novela). Debo decir que los avances de Chile (aunque habría que hacer una evaluación de los progresos del país chileno después del periodo de Bachelet) no pueden extenderse a otras naciones del continente donde las teorías de la *memoria* y *conciencia histórica* sucumben y marchan a contracorriente de lo que se esperaría de la conservación de la memoria del pasado: no una reparación por el daño sufrido, sino estar alertas.

Colombia, Perú, Nicaragua han optado por repetir (en el caso de Colombia) o volver al pasado, a primera vista, en atención a una de las formas de reminiscencia que Todorov propone: la *memoria literal*, la que preserva el suceso en su literalidad, permanece en estado intransitivo y no conduce más allá de sí mismo. Quiero decir con esto, que la suma de la realidad histórica, basada en la desesperación del presente sin rumbo clarificador y la aplastante miseria han trocado en resignación y obligó a esas naciones a mirar atrás, a votar de nuevo a hombres que las habían gobernado y las llevó al fracaso: Álvaro Uribe de Colombia, Alán García de Perú, Daniel Ortega de Nicaragua; o la vuelta a añejas tendencias de gobierno: Argentina al peronismo con Néstor, primero, y Cristina Kirchner, después.

No es una invención mía la crisis política, social, económica que atraviesan la mayoría de los países latinoamericanos, ahí está la prensa y la historiografía para cotejarlo. La literatura, de modo particular la novela (en mi consideración), cumple con ese *aprender a ser* desde lo interno, pues continúa tematizando sobre los malestares sociales. Aunque Walter MIGNOLO afirme que no hay literatura latinoamericana descolonizadora y la que se escribe sólo es “reconocida en la medida en que se asemejan a las normas impartidas por el centro de control y dominación cultural” (1992: 16), creo que el género novelesco por su estrecha vinculación e interpretación de la realidad, muestra y demuestra que la periferia colonial (lo diré con una frase que Yuri Andrujovich registra en *Mi Europa* y la aplica para referir a América, el Nuevo Mundo) nunca ha sido un “folio en blanco” (2005: 22). Que al otro lado del Atlántico hay un mundo con voz y con ideas, “hoy día los escritores e intelectuales de las antiguas colonias contestan las historias de la metrópolis, expresan sus propias ideas emancipadoras y construyen sus nuevas identidades, superponiendo sus historias a las obras canónicas de Occidente” (LOUREIRO, A., 1999: 11).

La novela es para mí uno de los géneros que ha sentado una *diferencia epistémica* más concreta y esa diferencia se encuentra en la *memoria existencial* convertida en obra de arte. Mientras que para la vida real apostamos por un *aprender a ser* desde la memoria histórica (lo que sólo puede lograrse modificando las estructuras educativas, pero no hay voluntad, la educación está hecha para la preservación de los sistemas políticos y no para generar pensamientos críticos), la novela lo ha hecho (y lo hace) desde la conservación de lo que Milan

Kundera llama memoria existencial, diferenciándola de la *memoria fáctica* (que equivale a la memoria histórica que propongo para la vida común). Me explico con un ejemplo personal que el mismo Kundera detalla en *El telón*.

Al novelista checo lo abraza la tristura siempre que refiere a la Historia de su país. En una de sus reflexiones, sin necesidad de una definición puntual, se evidencia lo que él llama su *memoria existencial* en el recuerdo (desde la *memoria fáctica*, es decir, la que registra los hechos) de la invasión de Checoslovaquia por el ejército ruso en 1968: “En mi vida, fue un incendio” (KUNDERA, M., 2005: 186). Esa expresión del narrador apela a su memoria existencial que en el mismo ensayo define con otra expresión originada desde el sentimiento de ese mismo hecho histórico: “[...] sé lo que es para un hombre vivir la muerte de su nación” (2005: 187). En la perplejidad existencial por el asalto del ejército ruso, Kundera evocó el segundo nacimiento de su país de origen en el siglo XIX, pues trataba de comprender el sinsentido de esa fuerza aplastante. Y cuenta: “[...] no eran conocimientos acerca de los acontecimientos históricos lo que me faltaba. Necesitaba otro tipo de conocimiento, un conocimiento que, como habría dicho Flaubert, llega ‘al alma’ de una situación histórica y capta su contenido humano” (2005: 188).

El privilegio de las *novelas que piensan* se antepone al conocimiento de la Historia. ¿Por qué Kundera buscaba respuestas ajenas al discurso histórico?, ¿por qué ese convencimiento de que *una novela, una gran novela* le habría hecho comprender la actitud de los checos decimonónicos que habían vivido su decisión de preferir una cultura naciente, la magia de la seducción patriótica, en un momento histórico de similares dimensiones? El mismo autor deja ver la respuesta en sus palabras: entre la Historia y la novela hay una diferencia determinante: la novela *escarba* en la memoria existencial, allí donde la memoria *fáctica* no llega. Son esas grandes experiencias de raíces existenciales las que dejan su mayor impronta en el hombre y hacen posible el arte de novelar. Aunque, como sucedió al novelista, hay casos en que “la ausencia de una gran novela es irremediable” (KUNDERA, M., 2005: 188).

En Kundera (desprendo mis conjeturas a partir de su “confesión”) las *memorias* están, primero, en función del autor persona; luego, en función del relato, pues esa honda marca que deja la memoria *fáctica* del que vive los hechos, induce el arte de novelar. La memoria existencial (o la memoria transformadora) está en función de lo *factual*: son los hechos que *trascienden* más allá de la cotidianidad los que dejan su mayor rastro en el hombre y se transfiguran en novela, es el caso de *Mientras cae la noche* (1988) del boliviano Renato Prada Oropeza¹⁵.

¹⁵ Renato Prada Oropeza (1937—2011) es autor de novelas (*Los fundadores del alba, Larga hora, La vigilia, El último filo, Poco antes nada, Poco después humo*), libros de cuentos (*Ya nadie espera al hombre, La noche con Orgalia, A través del hueco, El pesebre*, etc.), libros de teoría (*Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario, Literatura y realidad, El discurso testimonio, Hermenéutica, símbolo y conjetura*) y de interpretación literaria (*Poética y liberación en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso, La constelación narrativa de Ignacio Solares*).

En mi propuesta del *aprender a ser* desde lo interno, *Mientras cae la noche* es una novela descolonizadora, pues llega *al alma de las cosas*, si es que, acaso, no representa una profanación emplear esa hermosa metáfora de Flaubert para un relato que *habla* de la ignominia, la perfidia y las mistificaciones del poder. Desde el distanciamiento histórico, Prada Oropeza desató su memoria existencial o, mejor, la transformó en novela. Si tomamos en cuenta que el primer momento de la memoria existencial viene del novelista, la *praxis* social que resulta de su obra no es *inofensiva*, palabra que me apresuro a alejar de la apreciación peyorativa. No es inofensiva porque hay en ella la intencionalidad de generar sentido, de abrir (echo mano de las diáfanos palabras de *Literatura y realidad* de Prada Oropeza) “nuevas posibilidades de significación y entendimiento ontológico de nuestro mundo y nuestra condición humana” (PRADA OROPEZA, R., 1999: 40).

En *Mientras cae la noche* la memoria transformadora está marcada por ese histórico golpe de Estado en Bolivia, en el año setenta y uno, cuando Hugo Bánzer (de la línea ideológica de la derecha) despoja del poder a Juan José Torres, acusado de comunista. De ese acto ignominioso resulta la muerte absurda, gratuita y queda un periodo, así lo describe Miguel, el del relato, de una “vida insoportable [...] Los fascistas saben que tienen que someter al país por el terror...” (PRADA OROPEZA, R., 1988: 44). En resumidas cuentas, la ignominia, la perfidia y el engaño es la memoria existencial que el escritor boliviano transfigura en novela.

En nuestra realidad ¿cuántas veces se ha reproducido la imagen de un Hugo Bánzer con otro nombre y en otro contexto? Bánzer es uno de los militares más ambiciosos y sin escrúpulos. Él y Paz Estenssoro (sigo la voz del personaje Miguel) “representan los ejemplos más ignominiosos de nuestra historia plagada de oportunistas. Conspiraban con los latifundistas cruceños y empresarios privados. Lo sabíamos hace mucho tiempo” (PRADA OROPEZA, R., 1988: 42). Si la escena que describe el ser de ficción nos es enteramente familiar se debe a la repetitiva Historia, donde los artilugios del poder político: la ignominia, la mistificación y la perfidia del poder tienen carácter colectivo en el mundo, son un constante *eterno retorno*.

El sujeto empírico comenta a través de los personajes la ambición y la falta de escrúpulos del gobierno de Estenssoro y del golpista Bánzer, los endosa en el modelo de la ignominiosa Historia de Bolivia, invadida de oportunistas. Después de la implosión textual del gobierno del general Torres, Prada Oropeza explica que el poder espurio sólo puede mantenerse fundando el horror y la muerte. Voy a la novela: los ultrajes del coronel Bánzer se ceban con los personajes ficticios de a pie¹⁶. Luz María, en diálogo con Horacio, da un preciso panorama de las condiciones sociales:

¹⁶ En *Mientras cae la noche* los personajes fundamentales de la narración son los *de a pie* (a excepción de Miguel y Douglas): Horacio, contador en una fábrica; Héctor, representante de firmas comerciales; Elvira, Luz María y Lorena, amas de casa; Ricardo, zapatero; Vladimir, hijo del zapatero; Ramiro, militar.

Fue un infierno... Tú sabes que se cometieron crímenes horrorosos... que se cometen todavía... Algunos momentos perdí toda esperanza de volver a ver a Miguel; otros, me decía que él podía haber huido al extranjero, como tantos [...] Tú sabes que el gobierno no ha publicado ninguna lista de caídos, ni de detenidos. La confusión que reina en el país es absoluta y el terror, aplastante.

PRADA OROPEZA, R., 1988: 82

¿Cómo prohibir a la memoria que las palabras de Luz María no dupliquen o multipliquen esas imágenes en la Argentina de Videla, en el Chile de Pinochet, en la España de Franco, en la Rumanía de los Ceaucescu y más reciente en el Egipto de Mubarak? Si la novela de Prada Oropeza se parece mucho a lo vivido por la población civil en la Bolivia de los años setenta, pero se parece también a la historia de otras dictaduras, se debe a que la novela histórica (en el caso de *Mientras cae la noche* refiere parcialmente a un acontecimiento histórico), como la Historia, “hablan indirectamente, o, mejor, de manera simbólica sobre el mismo referente último: la experiencia humana” (CUEVAS VELASCO, N., 2007: 98).

Con la infamia de las dictaduras, como lo fue la de Bánzer, las historias siempre se repiten y así se relata en *Mientras cae la noche*: el paso de “camiones repletos de obreros que [...acuden...] a pedir armas para sofocar a los rebeldes” (PRADA OROPEZA, R., 1988: 16) coreando consignas políticas; las calles tomadas por grupos de matones; palacios de gobierno custodiados por pelotones “de soldados con las bayonetas caladas [es] *la advertencia amenazadora, la etiqueta de la normalidad*” (1988: 126 — las cursivas son mías). Y normal es también el paisaje del saqueo o las casas vigiladas por “guardias armados [que] recorrían la acera” (1988: 39). Otro lugar común en las dictaduras es la persecución, todo el que se opone al sistema es considerado subversivo: la novela lo ejemplifica en los personajes de Miguel y Héctor, hostigados por su ideario comunista. La ideología en una dictadura, lo refiere Héctor,

es la mayor atadura y la mayor negación de toda libertad posible. Es una malicia sutil aquella de ser movido por una buena intención, por la elección soberana y libre, para salvaguardar los intereses de clase... *Ya ves ahora, para los golpistas los intereses de Bolivia y del Ejército coinciden con los del imperialismo americano, del Brasil y de los latifundistas e industriales cruceños.*

PRADA OROPEZA, R., 1988: 63

Las últimas líneas puestas en cursiva son para destacar la alianza (y no tengo que desentrañar demasiado) entre los gobiernos más tradicionalistas y conservadores, el mismo Héctor lo hace evidente:

Sólo los gobiernos más reaccionarios se felicitan por el golpe. Una radio francesa dijo cosas muy significativas sobre la intervención brasileña en el complot fascista: que había tropas regulares del Ejército brasilero listas para el combate, al parecer en nuestro mismo territorio [...] No me imaginé que la traición derechista podría llegar a tanto.

PRADA OROPEZA, R., 1988: 62

En la novela Héctor desaparece. Se fuga, como tienen que hacerlo todos los que se oponen a las ideas de regímenes dictatoriales. Así es la cacería de brujas: todo lo ven, todo lo oyen y, en nombre de salvaguardar la paz y el orden social, se cometen los peores abusos de poder en el aseguramiento de la *limpieza* ideológica. Recordemos: se hizo lo mismo en el atemorizante mundo de la Alemania del Este, previo a la caída del Muro, en los años ochenta, y *La vida de los otros* de Florian Henckel, lo narrativiza estupendamente. Pues eso cuenta la abuela de Héctor a Horacio: “Vinieron a saquear la casa. Alguien denunció a mi nieto como comunista [...] Héctor y su esposa huyeron a tiempo, pero los despojaron de todo” (PRADA OROPEZA, R., 1988: 92).

Bánzer, el personaje histórico, tiene una frase de esas *inolvidables* (y hasta hoy me es incomprendible los grados a los que puede llegar la prepotencia del poder para atreverse a expresar tanta insolencia): “Mientras en Europa se peleaba con la diplomacia, en Latinoamérica nosotros poníamos los muertos”. La metanovela no menciona esa idea insana, pero los muertos gratuitos y absurdos están representados en ella: “En Laikacota la Aviación ha disparado a los obreros que la estaban festejando porque la creían fiel al gobierno [...] Con el ejército siempre es así [...] Nunca se está seguro” (PRADA OROPEZA, R., 1988: 29). De entre los muertos de Laikacota, un representante de ese colectivo es Ricardo, el zapatero, un artesano instruido y preocupado por la política: leía a Tolstói, a Gorky o las obras, así lo refiere el obrero, del camarada Lenin. En el zapatero, Prada Oropeza sintetiza una parte de la historia política de Víctor Paz Estenssoro (que bien puede ser la de cualquier político) y significa, una vez más, el oprobio del poder: “Fui sindicalista [refiere Ricardo a Horacio] hasta que, *durante el segundo periodo de Paz Estenssoro*, me expulsaron de la fábrica sin lugar a reclamo alguno, y la policía política me prohibió toda actividad sindical; me amenazó con la confinación en el Alto Beni [...] ¡Era un hombre importante!” (1988: 48 — cursivas mías). El motivo de la intimidación al obrero tiene razón de ser en su instrucción, un hombre que, “por haber leído a Lenin, podía afirmar: ‘Es triste [...] *un oportunista pequeño-burgués como Paz Estenssoro puede ser progresista el 52 y reaccionario el 63...*’ El pequeño burgués es versátil por naturaleza” (1988: 48 — las cursivas me corresponden).

La metaficción de Renato Prada Oropeza es, sin duda, una novela que piensa y toda novela pensante (la que está provista de símbolos, la que *rasga el telón de las preinterpretaciones*, la que no abandona el testamento heredado por Goethe) está despojada de *localismos*, por eso es capaz de *hablarle* a cualquier lector.

Para mí, *Mientras cae la noche* cumple con el *aprender a ser* que he propuesto en estas reflexiones. A través de la memoria existencial, la memoria transformadora, pone en obra ese terreno de la realidad histórica de las dictaduras que reúnen al oprobio, la mistificación y la perfidia del poder político como experiencia de un mundo que, lamentablemente, es el mundo que, nosotros personajes extratextuales, habitamos.

La *diferencia epistémica* que ofrece la literatura (pienso en ella como *praxis social*) tiene (desde mi lectura) una doble fuerza descolonizadora: la que proporciona la anécdota del discurso y que atañe directamente a una o varias socioculturas específicas, y la de los símbolos universales que toda obra literaria debe contener (en *Mientras cae la noche* el asalto militar al general Torres en Bolivia es la parte de la literatura nacional, que cobra sentido universal al recorrer el telón de las injurias del despotismo de Bánzer, aplicables a cualquier sistema totalitario). Sólo conservando su *status* de *Weltliteratur* (el escultor Richard Serra lo expresa con claridad meridiana), la obra de arte (que no es útil de manera funcional como un coche o una puerta) puede ser el catalizador “que transforma la manera de ver o de sentir tu relación con el mundo. Si el artista [si la obra de arte] sirve para dar otros puntos de referencia, claro que es útil” (Ápud CELIS, B., 2007: 53). Si alguna finalidad ética tiene la literatura es, en primer lugar, la de dotar de sentido al mundo; en segundo, *aprender a ser*, que es también un confrontarnos con nosotros mismos.

Bibliografía

- AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio, 2005: *Para comprender el mundo actual*. Rosario, Argentina, Prohistoria Ediciones.
- ANDRUJOVICH, Yuri, 2005: “Revisión centroeuropea”. En: *Mi Europa*. Barcelona, Acanilado: 9—91.
- BERUMEN, Humberto Felix, 2005: “Algunas consideraciones sobre la literatura de la frontera”. *Quimera*, núm. 258, junio. Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural: 13—15.
- CAMPOS, Julieta, 1985: *Muerte por agua*. México, Fondo de Cultura Económica: Secretaría de Educación Pública.
- CELIS, Bárbara, 2007: “El mercado busca perpetuar el arte de pedestal”. *El País*, secc. Cultura, 26 de mayo [Madrid]: 53.
- COETZEE, John Maxwell, 2004: *Esperando a los bárbaros*. Trad. Manella CONCHA y Víctorio LUIS MARTÍNEZ. Barcelona, Mondadori.
- CORTÁZAR, Julio, 2004: *Grandes personajes. A fondo*. Madrid, Televisión Española.
- CUEVAS VELASCO, Norma Angélica, 2007: “La poeticidad como atributo de la identidad narrativa en *Los de abajo*”. En: PRADA OROPEZA, Renato, coord.: *La narrativa de la Revolución Mexicana: Primer Periodo*. Puebla, Universidad Iberoamericana Puebla: Universidad Veracruzana: 95—121.

- DUSSEL, Enrique, 1980: *Filosofía de la liberación*. Bogotá, Universidad Santo Tomás.
- DUSSEL, Enrique, 1998: "Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity". En: JAMESON, F. y MIYOSHI, M., eds.: *The Cultures of Globalization*. Durham, Duke University Press: 2—39.
- DUSSEL, Enrique, 2004: "Sistema-mundo y Transmodernidad". En: DUBE, Saurabh, BANERJEE Ishita y MIGNOLO, Walter D., eds.: *Modernidades Coloniales: otros pasados, historias presentes*. México, Colegio de México: 201—226.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, 2004: *El mundo de hoy*. Trad. Agata ORZESZEK. Barcelona, Anagrama.
- KUNDERA, Milan, 2005: *El telón. Ensayo en siete partes*. Trad. Beatriz de MOURA. Barcelona, Tusquets Editores.
- LOUREIRO, Ángel G., 1999: "Crisis de la novela, novela de la crisis". *Ínsula*, No. 634, octubre. [Madrid]: 10—11.
- MIGNOLO, Walter, 1992: "Los límites de la literatura, de la teoría y de la literatura comparada: el desafío de las prácticas semióticas en situaciones coloniales". *Ínsula*, No. 552, diciembre [Madrid]: 15—18.
- MIGNOLO, Walter, 2000: "Diferencia colonial y razón postoccidental". En: CASTRO-GÓMEZ, Santiago, ed.: *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Bogotá, Ceja: 3—28.
- MIGNOLO, Walter, 2004: "Capitalismo y geopolítica del conocimiento". En: DUBE, Saurabh, BANERJEE, Ishita o MIGNOLO, Walter D., eds.: *Modernidades Coloniales: otros pasados, historias presentes*. México, Colegio de México: 227—258.
- PRADA OROPEZA, Renato, 1988: *Mientras cae la noche*. México: Universidad Veracruzana.
- PRADA OROPEZA, Renato, 1999: *Literatura y realidad*. México, Fondo de Cultura Económica: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: Universidad Veracruzana.
- PRADA OROPEZA, Renato, 2001: "La literatura regional: El discurso histórico y el testimonial". En: *El discurso testimonio y otros ensayos*. México: Universidad Nacional autónoma de México: 81—97.
- QUIJANO, Aníbal, 1991: "Colonialidad y modernidad/razionalidad". *Perú Indígena*, Vol. 13, No. 29 [Lima]: 11—20.
- QUIJANO, Aníbal, WALLERSTEIN, Immanuel, 1992: "Americanity as a Concept, or the Americas in the Modern World-System". *International Social Science Journal*, No. 134 [París]: 549—557.
- SALDAÑA-PORTILLO, Josefina, 2004: "El 'indio' en la era del zapatismo". En: DUBE, Saurabh, BANERJEE, Ishita, MIGNOLO, Walter D., eds.: *Modernidades Coloniales: otros pasados, historias presentes*. México, Colegio de México: 49—77.
- TODOROV, Tzvetan, 2000: *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel SALAZAR. Barcelona, Paidós.
- VILLANUEVA, Darío y VIÑA LISTE, José María, 1991: *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del "Realismo Mágico" a los años ochenta*. España, Espasa-Calpe.
- VARGAS LLOSA, Mario, 2006: "Bostezos chilenos". *El País*, secc. Opinión (Piedra de Toque) 29 de enero [Madrid]: 15.

Síntesis curricular

Kenia Gabriela Aubry Ortegón. Es Licenciada en Literatura por la Universidad Autónoma de Campeche, Maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana y candidata a Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Santiago de Compostela. Publica ensayos de investigación literaria en revistas mexicanas especializadas y extranjeras; artículos y reseñas en revistas locales. Obtuvo mención honorífica en el Concurso Nacional de Ensayo Luis Cardoza y Aragón para Crítica de Artes Plásticas 2002, convocado por el INBA, por el trabajo *Caricatura política, episodios revolucionarios y prostitutas: la otra cara del arte pictórico de José Clemente Orozco*. Actualmente es Profesor Investigador de la Facultad de Humanidades de la Autónoma de Campeche (México).

ANETA CHMIEL
Università della Slesia

Il nomadismo tra lingue e culture raccontato da Cristina Ali Farah nel romanzo *Madre piccola*

ABSTRACT: The present article offers an analysis of Cristina Ali Farah's novel, *Madre piccola*. Even though it is generally believed that postcolonial novels have only been written in English, Farah's book can definitely be classified as such, as it examines the specificity of the Italian post-colonial period, as well as the situation of women and other minority groups. *Madre piccola* portrays the lives of four women living on the border of two cultures. The nomadic society presented in the text—marked by temporariness, moving from one place to another—is not perceived as “local” anymore, but is presented in a more global context. The title *Madre piccola* means “mother's aunt” in the Somalian language, and is an example of a word-for-word translation. Importantly, the world of women and immigrants as depicted by Farah has not been known in Europe so far. That world is far more emancipated and modern than one could expect. Ali Farah's writing tackles not only the nature-and preservation-of what is local, but also the development of the global culture.

KEY WORDS: Post-colonial Italian women's literature, immigrants, nomadic society.

Non scrivere in inglese, hanno detto,
l'inglese non è la tua madre lingua. Lasciatemi
in pace, critici, amici, cugini in visita,
ciascuno di voi. Lasciatemi parlare
nella lingua che voglio. La lingua che parlo
diventa mia, le sue distorsioni, le sue stranezze
tutte mie, solo mie.

Parlo tre lingue, scrivo
in due, sogno in una.

CURTI, L., 2006: 176

Così la poetessa indiana Kerala Kamala Das difende il suo diritto di ricorrere alla lingua del colonizzatore come la propria. Con questo atteggiamento

richiama l'attenzione di tutti sull'argomento scottante della questione non solo della lingua in quanto modo di esprimere le proprie ansie, ma soprattutto come segno di appartenenza al mondo che non è più un mondo composto di paesi ben distinti e differenti, ma un mondo in cui i confini sfumano.

Quanto la scrittura postcoloniale, rappresentata ed emblemizzata da scrittori immigrati, sia realizzata e quanto sia inventata, è da sempre oggetto di discussione. È nota la difficoltà di definire e di concettualizzare la specificità di una scrittura postcoloniale. Peraltro, si tratta, anche e spesso, di una letteratura costruita e pensata da autori poco noti in generale, che si impegna non soltanto a parlare degli immigrati ma anche per gli immigrati.

Occorre dire che nel caso della scrittura postcoloniale, si è di fronte ad una vera e propria forma di "autocreazione" cioè a quella modalità di scrittura che ha per protagonista il mondo, o più precisamente, i mondi, le culture e le lingue diverse.

È comunque obbligatorio far qui riferimento alla fondamentale acquisizione della letteratura postcoloniale, per molti aspetti ambigua e con i mancanti evidenti limiti che presenta ormai una direzione di un maggiore approfondimento. C'è da dire che non tutta la scrittura postcoloniale si è sviluppata negli ultimi anni, grazie all'attività della cosiddetta "seconda generazione". Va notato che nel fascismo e negli anni successivi si ebbe una grande produzione di canzonette, immagini cinematografiche e di opere di narrativa, in prevalenza di firma maschile.

Si tratta, comunque, per la visione complessa sulla questione analizzata soprattutto da Angelo Del Boca, del movimento che a partire dalla fine degli anni Ottanta in poi si concretizza anche in Italia, dove assume spessore assai rilevante (ADEN, K.M., BARBARULLI, C., 2011). Gli italiani all'arrivo di immigrati africani affrontano anche il proprio passato. E questo, a volte, risulta impresa ardua, perchè, nell'immaginario collettivo della società italiana alimentato da diversi pregiudizi, l'immigrato diventa referente di povertà, anche intellettuale, sradicato, privo di diritti. Ce lo mostra la testimonianza di Shirin Ramzanali Fazel: "Appena arrivata in Italia mi sembrava che gli italiani fossero tutti sordi. Quando mi capitava di chiedere indicazioni [...] la gente mi rispondeva parlando ad alta voce, coniugando tutti i verbi all'infinito malgrado li avessi interpellati in perfetto italiano" (RAMZANALI FAZEL, S., 1994: 24).

Qui non c'è ovviamente l'intenzione di costruire un giudizio sulla società italiana che ha subito l'inevitabile fenomeno dei flussi immigratori, ma piuttosto di approfondire il processo di instaurarsi di una cultura all'interno di un'altra ben diversa.

Il percorso della scrittura postcoloniale italiana è tutta quanta intessuta di voci femminili tra cui le più significative sono: l'eritrea Ribka Shibatu, le somale Sirad Hassan e Shrin Ramzanali Fazel, l'etiopie Maria Abbebù Viarengo — che raccontano in italiano le loro difficili esperienze di partenza e di arrivo

in Italia — per giungere in seguito alle nuove generazioni con Kaha, nata in Somalia, Igiaba Scego nata in Italia da genitori somali e molte altre. Ma ci sono anche scrittrici che usano l'italiano venendo dall'Albania, dal Brasile, dall'Est creando così una complessa rete di "letteratura diasporica italoфона" (CURTI, L., 2006: 195).

Per riprendere la questione da un punto di vista generale, si può affermare che la scrittura migrante italo-africana è ormai diventata parte integrale del sistema letterario italiano canonico, avendo alle spalle tante esperienze, è facile che accolga con maggiore tolleranza nuove testimonianze espressive ed eterogenee. Proprio le scrittrici postcoloniali, da parte loro, fino ai giorni nostri, completano questo quadro in cui la linea estetico-letteraria incontra la linea socio-culturale. Particolarmente importante per la letteratura migrante appare la concettualizzazione dell'identità che oggi ha perso i suoi contorni ben distinti. Le esperienze delle scrittrici migranti rispecchiando i mondi diversi arricchiscono la letteratura cosiddetta italiana, rendendola polifonica ed esauriente.

Cercando una via di mediazione tra queste diverse prospettive non si dovrebbe parlare né di fagocitazione, né di incorporazione ma piuttosto di un apporto, di un dialogo che intercorre con un'intensità sempre maggiore. Data la specificità della letteratura così connotata e denotata, il minimo che si possa sottolineare è che essa merita probabilmente un riconoscimento maggiore di quanto le sia stato concesso alcuni decenni fa. Stabilire un punto di equilibrio tra essenza, autonomia e dinamica evolutiva della letteratura migrante in Italia potrebbe diventare il punto di partenza per ulteriori analisi dell'argomento.

Lo specifico dello scrittore-migrante e del lettore-non-migrante sta in una coscienza dei nuovi rapporti tra soggetti che si instaurano attraverso le immaginazioni e gli inconsci creativi. La penetrazione reciproca delle lingue provoca lo scioglimento di codici finora incontaminati e in effetti propone un linguaggio e immaginario nuovi. Gloria E. Anzaldúa in una mirabile sintesi sull'adattamento delle parole nelle scritture postcoloniali, fornisce una concezione che si esprime nella citazione seguente: "Lì, alla coniugazione delle culture, le lingue s'impollinano reciprocamente e sono rivitalizzate" (ANZALDÚA, G., 1998: 177). Sulla definizione della "scrittura migrante" in quanto "esperienza nomadica che attraversa i sensi del linguaggio" insiste anche Assia Djébar, in una prospettiva umanistica contestualizzata da una cultura e da una società diversa (DJEBAR, A., 2003: 76).

Va rievocato anche un criterio, quello di Kaha, che tende a dire che la scrittura migrante può svolgere la funzione di attraversare le lingue, perché cerca di attenuare le limitazioni psicologiche, sociologiche o d'altro genere estraneo alla sua essenza (ADEN, K.M., BARBARULLI, C., 2011). A tale affermazione sarà largamente ispirato il ragionamento che tenta di mettere in rilievo i vantaggi che risulterebbero da un eventuale scontro di scritture diverse.

È difficile negare che il tentativo di assegnare un posto alla letteratura migrante all'interno del corpo della letteratura cosiddetta italiana non costruisca un nuovo spazio per le lingue e culture non più colonizzate o colonizzate.

L'effetto del "dominato", di cui E. Said coglie i tratti nel suo saggio, è soprattutto quello della lingua, quale dimensione di espressione della propria cultura. Anche se può sembrare abusiva la constatazione che la lingua del colonizzatore viene accolta ed accettata senza opposizione, sta di fatto che questo strumento di comunicazione e di espressione, se non sostituito, viene in qualche modo contaminato. Qui occorre ribadire che il fenomeno del colonialismo, è stato vissuto da più di tre quarti della popolazione odierna del pianeta senza subire ovviamente contaminazione. Ogni aspetto dell'attività umana, partendo dalla psichica e finendo alle imprese nel campo materialistico.

Non è vero, come affermano molti, che i paesi colonizzati si siano opposti sempre all'eredità imposta loro dai dominatori. A volte, proprio per manifestare la loro specificità culturale, essi sono dovuti ricorrere alle lingue delle ex-metropoli coloniali: l'inglese, il francese, lo spagnolo e il portoghese. In tal senso la rinuncia alla lingua locale ha confermato solo la scelta della modernità con tutti i benefici che essa offre: l'istruzione scolastica, i servizi amministrativi, una nuova organizzazione della società. Ciò non significa che tale forma socio-amministrativa perda la sua sovranità e la sua identità culturale.

Se appare evidente la necessità di instaurare rapporti con i colonizzatori, è molto difficile invece determinare il ruolo dei rappresentanti delle popolazioni locali africane. Gli storici e gli storici di letteratura attribuirebbero loro il potere di intermediare tra le due culture: questa di ex-colonia e quella di ex-metropoli coloniale. Sta di fatto anche che i letterati d'Africa, tra cui vanno nominati Léopold Sédar Senghor, Chinua Achebe, Antonio Agostinho Neto, Gabriel Okara e Wole Soyinka, si sono fatti carico di manifestare al resto del mondo ambedue le culture quella locale e quella dei colonizzatori.

Si possono portare a sostegno fatti inoppugnabili. Vi è un dato sicuro: ci sono circostanze in cui i popoli colonizzati hanno approfittato dell'esperienza di "sudditi" in quanto punto di partenza per rappresentare la propria realtà culturale. Attraverso questo atteggiamento critico si capisce che le popolazioni locali hanno riconosciuto "il debito" verso le culture dei colonizzatori. Sta di fatto che l'"eroe negativo" diviene "eroe positivo" in un "rovesciamento" dell'effetto: suddito — dominatore in senso culturale e sociale, almeno rispetto ad una certa tradizione. Il ribaltamento dei valori comunemente avvertiti appare evidente anche in base a qualche citazione:

Se sant'Agostino scriveva che il mondo è un libro e chi resta a casa ne legge solo una pagina, gli assolutisti dell'antirelativismo vorrebbero davvero ridurre il mondo a quella sola pagina, scritta *da* o *per* loro. Leggere le altre risulta

ai loro occhi inutile, se non fuorviante e pericoloso. Il disconoscimento delle posizioni altrui, siano esse esterne o interne alla nostra società, non nasconde solo un rifiuto dell'altro, ma anche e soprattutto dei rapporti di forza, reali o presunti: se tutti gli "altri" sono differenti, qualcuno è più differente degli altri.

AIME, M., 2006: 72

Ma vi sono casi, come quello di Ngugi wa Thiong'o, scrittore keniano, che scrivendo optano per l'uso della lingua locale piuttosto che quella coloniale. Questa operazione serve soprattutto alla conservazione e alla diffusione della cultura locale e nello stesso tempo alla sua valorizzazione.

Quello di Ngugi è l'immaginario di un ambiente familiare filtrato attraverso l'immaginario di una metropoli e, addirittura, si colloca al confine dell'identità e delle dipendenze. Spesso, però, si ha l'impressione che le due "voci" siano come impostate dalla voce unica di chi sente e vive le due culture, i due mondi. Ovviamente, senza negare la rilevanza dell'esistenza della matrice culturale, c'è sicuramente da considerare che in pochi casi le popolazioni non sono riuscite ad adottare quello che il colonizzatore offriva. È il caso della Somalia, con una letteratura interamente orale che non ha sostituito la lingua somala o *somali* con quella italiana.

L'altra faccia della rappresentazione postcoloniale, la cui identità si va costituendo più tardi rispetto alla fase storica delle culture postcoloniali anglossassone e francese, appartiene al fatto che nella cultura somala domina il nomadismo. Quest'attività rende difficile la produzione della scrittura e il consolidamento del suo uso, e predilige la produzione orale. In conseguenza mancano dalla scena della cultura somala i rappresentanti che potrebbero esporre al mondo esterno la loro originalità. Il primo scrittore somalo che può vantare di una certa popolarità è Nuruddin Farah, attivo alla fine degli anni '70 del Novecento.

La questione del ritardo dell'emergere della cultura somala rispetto alle altre culture postcoloniali si spiega ancora nella politica coloniale italiana che si concentra piuttosto sulla militarizzazione invece anziché sulla scolarizzazione e sull'istruzione.

C'è da aggiungere che la lingua di cui Nuruddin si serve sia in Somalia che in Italia è l'inglese. Ma, l'importanza e l'eccezionalità di questo apporto letterario è dimostrata dal fatto che il romanziere descrive in maniera molto convincente gli ambienti di una Somalia già italiana e grazie a questo si iscrive nella corrente della letteratura postcoloniale italiana. La percezione del fenomeno postcoloniale diviene realmente definitiva proprio in questo contesto, quando si riflette sul significato e sulle finalità del percorso formativo intrapreso. Secondo Edward Said: "Il termine post-coloniale [...] indicherebbe tutte le manifestazioni culturali di quelle realtà sociali influenzate, in un modo o in un altro, dall'esperienza coloniale. Questo comune denominatore, è fondamentale". Sempre dalla appena citata angolazione prospettica, è il caso di segnalare che la letteratura nata nelle

circostanze così complesse non può che legittimarsi di uno spazio comune, di uno spazio-confronto tra gli autori italiani e quelli delle ex-colonie.

Non si può non menzionare il fatto che negli ultimi tempi si assiste ad una forte rivalutazione della dimensione postcoloniale soprattutto ad opera della ricerca antropologica nel senso ampio del termine. A prescindere dalle indubie differenze tra l'atteggiamento odierno e quello di prima degli italiani verso le generazioni postcoloniali, la scelta di giustapporre fra loro, nelle pagine che seguono il profilo della letteratura postcoloniale, nasce dalla convinzione che la pratica prosastica delle generazioni dell'ex-Africa Orientale italiana sono entrate in un dialogo con la cultura fino ad un tempo fa, equanime. Scrittrici come: Shirin Razanali Fazel, Igiaba Shego, Garane Garane, Gabriella Ghermandi, Habte Weldemariam, Cristina Ali Farah si presentano dunque a riempire lo spazio di battute convincenti in questo dialogo tra mondi separati.

Se si leggono con attenzione le parole con cui gli scrittori denunciano i modi della loro percezione del mondo attraverso le tematiche ben delineate, si scopre che si tratta dei termini e di conseguenza dei fenomeni diversi. Dunque la letteratura postcoloniale italiana non va confusa con la letteratura della migrazione italiana. Gli autori di queste correnti conservano una chiara coscienza delle proprie origini a dispetto dell'indifferenza convenzionale del mondo esterno. In effetti si tratta, a ben vedere, di due diverse scale di valore, la cui differenza è chiara agli occhi di chi vuole approfondire l'argomento. Il profilo che emerge dalle letterature postcoloniali potrebbe fungere da autoritratto che non tace le insicurezze e le nevrosi della generazione che racconta il passato vissuto dalla generazione precedente. Per rimanere fedele alla propria intuizione, gli autori e le autrici postcoloniali italiani si immergono nella storia, ma adottano i mezzi espressivi che collocano le loro esperienze proprio nell'ambiente italiano. Basti pensare alle trame, ai motivi e alle vicende dei protagonisti che cercano di riempire i propri destini, usando le lingue mescolate e vivendo vite diverse in mondi distanti che cercano di avvicinarsi.

Nel suo saggio intitolato *L'etnicizzazione del mondo* Marco Aime cita un frammento proveniente da un manifesto tedesco degli anni Novanta: "Il tuo Cristo è ebreo. La tua macchina è giapponese. La tua pizza è italiana. La tua democrazia greca. Il tuo caffè brasiliano. La tua vacanza turca. I tuoi numeri arabi. Il tuo alfabeto latino. Solo il tuo vicino è uno straniero" (AIME, M., 2004: 73), per provocarci a intendere la definizione dell'identità di un gruppo. L'impresa si rivela assai difficile, anche se, la questione dell'immigrazione è diventata l'argomento principale nei discorsi politici, nei dibattiti televisivi e nei giornali. L'antropologo vuole porre in evidenza il fatto che anche la troppa attenzione può diventare un pericolo. La comprensione può nascere solo a patto che entrambe le parti cerchino di conoscersi e di rispettare le peculiarità. Secondo Bauman solo il mucchio ci fa paura. Quando la massa viene frantumata in una, due, tre persone non è più minacciosa (BAUMAN, Z., 1999: 55).

Questo atteggiamento vuole soprattutto chiarire in modo netto il processo di avvicinamento alla cultura dei colonizzatori che però sono pronti a conoscere le vicende delle popolazioni con le quali una volta condividevano la storia. Quando si parla della volontà di dialogare, si intende in realtà dell'attitudine peculiare della scrittura postcoloniale che già nella sua essenza ammette il principio di messaggio e di colloquio. Spicca qui la tendenza umanistica di rendere tangibilmente comprensibile le azioni umane e la storia alla luce dei cambiamenti, contro ogni superstizione. Il che significa anzitutto ripristinare il giusto rapporto fra il passato e il presente, molto spesso difficile e doloroso. È indubbio che gli scrittori e le scrittrici postcoloniali italiani si fanno portavoce (più o meno consapevoli) di una dimensione etico-sociale grazie alla quale trasmettono il concetto di reciprocità delle influenze. Di certo, comunque, vi è una forma di effetto "riflessione" che privilegia la connessione *dialogo / influenza*, anziché quello *monologo / isolamento*. Sta di fatto però che le riflessioni cui gli scrittori e le scrittrici italiane sono predisposti dal loro carattere introspettivo si accompagnano ad annotazioni di segno a volte provocatorio e non vi mancano posizioni scettiche in materia di qualità dei rapporti interpersonali, e in particolare: internazionali o interculturali.

La rassegna delle opere appartenenti alla letteratura postcoloniale effettuata nel corso degli ultimi decenni, era orientata soprattutto, nel suo insieme, da un interesse per la definizione, la sistemazione e l'interrelazione fra la letteratura nascente (cioè postcoloniale) e quella italiana. E si vede subito che la scelta della lingua italiana in quanto strumento di testimonianza, oltre a essere culturalmente orientata, era anche rilevante del grado di autoconsapevolezza che possedevano le popolazioni dei paesi colonizzati, soprattutto africani. Questa constatazione viene affermata quando si pensa all'uso dell'inglese, dello spagnolo, del francese e del portoghese che sono diventate le lingue ufficiali delle ex-colonie. Nel caso dell'italiano era diverso. Non è di secondaria importanza il fatto che le colonie italiane non potevano entrare in paragone con le colonie africane degli altri paesi europei, per quanto riguarda il loro numero. Solo due di esse, Somalia ed Eritrea, hanno adottato la lingua italiana come lingua dell'amministrazione. Un posto singolare occupano dunque, nell'ambito dell'uso della lingua come strumento di rappresentazione della realtà, le riflessioni dedicate alla nozione dell'espressione della propria identità.

Per comprendere la distanza che separa il mondo delle ex-colonie italiane con quello delle altre ex-colonie in Africa basta ricordare la specificità della Somalia scarsamente abitata e il ruolo attribuito alla cultura araba che ha ostacolato lo sviluppo della cultura italiana. Alla distinzione fra i diversi registri della lingua italiana, si aggiunge ancora la ricchezza dei motivi culturali da mostrare e da chiarire: tra cui migrazione, diaspora, identità. Non si tratta di una definizione categorica, ma di un'affermazione articolata in diverse rappresentazioni dello stesso fenomeno: il riconoscimento delle proprie origini. Gli scrittori e le

scrittrici post-coloniali non aggrediscono il lettore con storie ossessive che raccontano le vicende delle popolazioni private della loro sovranità, ma cercano di indurlo alla riflessione più approfondita sull'esistenza dei limiti fra le culture. La recente propagazione delle letterature postcoloniali ha rilevato i loro punti forti e i loro valori. Si è stabilito un nuovo terreno di studi orientato soprattutto verso la natura delle scritture postcoloniali, inclini a ragionare, discutere e perfino proporre il dibattito intellettuale. La convinzione che sia impossibile definire univocamente la specificità della letteratura postcoloniale, rende superficiale ogni sua precisa collocazione nella critica letteraria. Dall'altro lato l'intento di armonizzare la letteratura postcoloniale con quella italiana porta a una valorizzazione di quest'ultima rispetto all'altra. In effetti si nota una rinascita, la Ponzanesi parla addirittura della "sovversione" di diverse discipline: dalla critica letteraria all'antropologia (PONZANESI, S., 2004: 25).

Scarsamente propensi ad accettare la letteratura post-coloniale in quanto parte di un mosaico, dobbiamo dare ragione a Sandra Ponzanesi che riconosce la letteratura postcoloniale come "una strategia che implica la revisione dei canoni letterari nazionali". Come la maggior parte delle riflessioni sulla particolarità della letteratura postcoloniale, anche questa analisi è fondata sulla contrapposizione di idee contrastanti, impossibilitate a una sintesi ma necessitate a una conciliazione. Nello stesso tempo occorre sottolineare che alla nozione della letteratura postcoloniale va accostata la specificazione culturale: inglese, francese, portoghese, olandese o italiana per mettere in rilievo il suo carattere complesso. Altrimenti verrà annullata.

L'affermazione con cui esordisce la Ponzanesi a proposito della diversità delle letterature postcoloniali accosta le sue riflessioni all'idea generale dell'impostazione delle metodologie e delle ricerche in merito. La freschezza e il carattere sperimentale permettono ai critici di scoprire aree totalmente nuove ed evitare percorsi mentali ripetitivi. Non stupisce, allora, che all'interno di questo quadro multiculturale compaiano le voci tendenti a difendere la peculiarità nazionale.

Molto spesso si assume un atteggiamento critico nei confronti della storia delle colonie italiane. Queste riflessioni, differenti tra loro per ampiezza e tono, non testimoniano soltanto un rapporto ambiguo verso l'avventura africana italiana. Esse, in realtà, sono la sede di una sottile indagine sulla storia dell'Italia: un po' vergognosa, un po' misteriosa.

Altre, invece, sono le considerazioni da fare per la questione della realtà delle colonie italiane. Come effetto di queste considerazioni si instaura un rapporto che si configura come relazione fra i due poli dell'impegno politico e della natura del popolo italiano. È possibile comprendere più a fondo le scelte del colonizzatore italiano confrontandole con quelle di colonizzatori, per esempio, inglesi o francesi. A differenza delle imprese di questi ultimi, la missione italiana era considerata esclusivamente di prestigio internazionale

perché troppo onerosa dal punto di vista economico. Degna di nota è, senza dubbio, l'attenzione degli studiosi che hanno dedicato le loro ricerche alla storia del colonialismo italiano. Non solo si sono sviluppate le indagini su questo periodo, ma si sono anche ampliate le aree di ricerca: dall'antropologia, agli studi culturali.

Almeno due sono le indicazioni che si possono trarre dal raffronto appena presentato. Da un lato, l'osservazione muove da una persuasa e matura consapevolezza delle contraddizioni e dei limiti delle popolazioni. Dall'altro lato si è portati a credere che le qualità si manifestino con maggiore chiarezza e in modo positivo soprattutto nell'interazione sociale e con il passar del tempo. Se si prendono in esame tutti i "pro" e "contro" va affermato che malgrado tutti i costi sostenuti, grazie al suo intervento in Africa è stato riconosciuto, un ruolo dell'Italia in campo internazionale.

L'avanzamento degli studi sul periodo coloniale italiano non segue dunque un percorso continuo e sicuro; spesso il progredire della conoscenza si arresta, talvolta un risultato significativo viene raggiunto casualmente, a volte in base alle nozioni stereotipate come quella di "Italiani Brava Gente". Utile a comprendere l'idea degli studi sul colonialismo che si presenta nella raccolta delle opere di Angelo Del Boca, il cui merito consiste esclusivamente nell'esposizione della situazione completa della presenza italiana in Africa. L'esemplarità di rivalutazione del periodo coloniale consiste nella forza del paradosso, bene interpretato dalla Ponzanesi, che mostra in quanto la seconda vita di chi è stato risuscitato dal proprio oppressore. La letteratura dei colonizzati, oggi immigrati, viene valutata nell'ambito della letteratura dei colonizzatori. A ben vedere, potrebbe trattarsi, di un'implicita autocritica che corregge il narcisismo degli uni e valorizza le voci marginalizzate degli altri.

La Ponzanesi consiglia cautela nell'esprimere giudizi troppo superficiali in merito, rievocando come conferma di quello che è stato detto le parole di Sara Suleri:

Come per il decentramento di ogni discorso, la rappresentazione del postcoloniale chiude tante possibilità epistemologiche quante ne apre. Da un lato, permette un vocabolario di migrazione culturale, che fortunatamente fa deaggrare la condizione postcoloniale dalle strettezze delle storie nazionali, dando perciò spazio alle articolazioni teoriche meglio designate da Homi K. Bhabha nella sua antologia *Nation and Narration*. Dall'altro, invece, l'attuale metaforizzazione del postcolonialismo minaccia di diventare così amorfa da ripudiare ogni località come grettezza culturale.

SULERI, S., 2004: 29

Per ribadire quanto sia importante un'attenta lettura della letteratura postcoloniale italiana la Ponzanesi mette in rilievo la sua eterogeneità: l'esistenza delle voci di gruppi etnici, e delle donne così dette minoranze interne — nell'ambi-

to dell'espressione dell'imperialismo minore. È nota la presa di posizione della Ponzanesi sulla letteratura di immigrati provenienti dalle ex-colonie. Si tratta di posizione ineludibile che distingue la letteratura di immigrati dalla letteratura postcoloniale e da quella canonica italiana. Eppure non mancano i punti di contatto fra esse. Tutte scelgono la forma della scrittura per discutere i temi della realtà (dell'attualità e della storia) culturale affrontando questioni di costume, abitudini ed emozioni con chiarezza e proprietà.

Non sarà un caso che proprio sulla base delle riflessioni emerse dal confronto delle culture, l'autrice dell'articolo definisca la letteratura postcoloniale in modo univoco e ben distinto, distinguendola dalla letteratura migrante. In queste stesse brevi riflessioni non trascurava di attribuire alla letteratura postcoloniale almeno due funzioni principali: la prima di determinare la produzione delle colonie italiane, e la seconda di opporsi al tradizionale canone italiano. Ritiene anche che i rapporti dell'Italia ed i migranti siano regolati, come si evince dalle osservazioni, da cambiamenti sociali dovuti alle conseguenze del processo di globalizzazione. Ma più di una precisa contrapposizione, la distinzione fra la letteratura "postcoloniale" e letteratura "della migrazione" lascia intravedere la consapevolezza del conservare le peculiarità culturali di ambedue i costituenti. Sandra Ponzanesi, rievocando in merito l'affermazione di Deleuze, ribadisce il ruolo creativo della letteratura cosiddetta minore e parla addirittura della "decostruzione delle relazioni di potere tra periferia e centro" (DELEUZE, G., GUATTARI, F., 1983: 11—13).

Va anche notato che le prime rappresentazioni della nascente letteratura minoritaria che viene definita dalla Ponzanesi come "afro-italiana", appunto, non risulta direttamente postcoloniale. Il loro punto comune è diventato il concetto di identità nera diasporica e transnazionale, complessa e difficile da specificare. La discussione sui rapporti tra la letteratura canonica italiana e quella delle colonie africane poteva nascere solo con l'esordio degli scrittori afro-italiani. Tra loro vanno indicati: Mohamed Bouchane, Moshen Melliti, Salah Methnani, Saïdaou Moussa Ba e Pap Khouma. Il loro punto di vista, anche non sempre strettamente letterario, ha contribuito notevolmente alla revisione della grande tradizione e all'avvio del dialogo con le letterature postcoloniali inglesi o francesi già esistenti e sviluppate.

Agli scrittori si accostano subito le scrittrici, e anche se lo spazio dedicato loro risulta assai limitato, la loro posizione si delinea chiaramente sullo sfondo di questa nuova sperimentazione letteraria. Le voci femminili costituiscono soprattutto una parte del dibattito sulla diaspora e sulla protezione della specificità del locale. Ovviamente, senza negare la rilevanza della matrice anglossassone e dei suoi parametri per lo sviluppo delle teorie postcoloniali, e l'importanza del contributo delle egemonie coloniali, c'è sicuramente da considerare che la sua soluzione in una sorta di dominazione, crea poi un pericolo per l'interpretazione della specificità di altre culture postcoloniali.

Per evitare una facile contaminazione, bisognerebbe individuare, come suggerisce la Ponzanesi, motivi e strategie per creare un canone propenso alle diversità culturali. La presente realtà culturale induce a qualche provvisoria in ordine alla relazione tra letteratura, cultura e società. Tenendo conto della fissità del fenomeno della gerarchizzazione delle categorie e dell'esistenza di una coscienza della superiorità di una tradizione rispetto ad un'altra si deve però ribadire la partecipazione della letteratura postcoloniale italiana che sperimenta il cosiddetto canone italiano. Il suo contributo maggiore è quello di rendere la letteratura ad un certo momento esclusivamente italiana transnazionale e a capire le nozioni diasporiche globali.

Cristina Ali Farah considera se stessa una donna multiculturale, multi-etnica, di una sensibilità diversa, ma che non si sente diversa: è orgogliosa di appartenere a un gruppo minoritario in Italia e in Somalia. È legittimata questa sensazione di appartenenza alle culture diverse perché Ali Farah è nata a Verona nel 1973 da padre somalo e madre italiana. Il territorio in cui la scrittrice trascorre gli anni della crescita (dal 1976) è Mogadiscio in cui si mescolano memorie somale, arabe e italiane. Anche per questo motivo Ali Farah è convinta d'essere cresciuta in una terra di natura meticciasca, al confine fra il mondo paterno (Somalia) e quello materno (Italia). I suoi ricordi d'infanzia sono soprattutto legati agli avvenimenti della nascente realtà somala moderna. Nel 1991 è stata costretta a fuggire a causa della guerra civile scoppiata in Somalia. Dal 1997 vive stabilmente a Roma dove si iscrive all'Università La Sapienza per studiare Lettere; si laureerà con una tesi in letteratura.

L'impegno culturale della scrittrice si colloca presso molti istituti scolastici dove organizza corsi di mediazione e di formazione per i diversi destinatari. Si dedica alle iniziative educative rivolte a bambini e adolescenti in Brasile. È da notare anche il suo contributo ai lavori sulla linguistica somala presso il dipartimento di linguistica dell'Università di Roma Tre. Degna di nota è, senza dubbio, l'attenzione della scrittrice dedicata alle sorti delle donne straniere che abitano a Roma. Di questa attività, è uscita una raccolta di interviste con loro.

Nel 2007 Cristina Ali Farah pubblica il suo primo romanzo *Madre piccola* che esce per Frassinelli. Il romanzo viene salutato unanimemente dalla critica come un testo di assoluto rilievo e premiato nel 2008. Il titolo scelto dall'autrice significa per i somali: la zia materna. Il termine adottato allude alla funzione che nei tempi della guerra assumono sorelle, cugine e amiche di famiglia facendosi carico della prole. Si tratta di un romanzo pseudo-autobiografico, di ambientazione contemporanea ma tutt'altro che fedele alla visione romantica delle ex-colonie italiane in Africa, piuttosto orientato verso una scrittura plurilinguistica ed espressionistica che riflette i nuovi campi di interesse: lo scontro di culture diverse e le sue conseguenze.

Attraverso l'ottica curiosa e, secondo Igiaba Scego "con accuratezza e ironia malinconica" Ali Farah punta la sua attenzione su uno dei momenti cruciali

della storia dell'Italia: la colonizzazione della Somalia. Uno sguardo verso il passato e il presente rivela da un lato le contraddizioni e le difficoltà di un popolo costretto ad errare, da un altro invece esprime un auspicio per le scoperte ancora da compiere che forse contribuiranno al consolidamento delle reciproche relazioni.

Va notato a proposito della *Madre piccola*, che l'autrice cerca di introdurre la dichiarata equivalenza fra la condizione degli immigrati somali e quella degli italosomali e italiani: un tema che Ali Farah, immigrata a sua volta, riprende non solo per far conoscere le storie di diversi protagonisti, ma Igiaba Scego nomina questo romanzo "nomade". Dimora fissa, e stabile non hanno, dunque, né il registro del linguaggio usato nel libro — vi vengono mescolate due lingue: italiana e somala — né le narrazioni equivalenti dedicate a Barni, Taageere, Shukri e Domenica più di una volta — né gli spazi che costituiscono il domicilio temporaneo per chi ne ha bisogno in un dato momento: il lettore segue il narratore spostandosi da Mogadiscio al Minnesota.

Il mondo tutt'altro che fiabesco del romanzo di Ali Farah si chiude in due metropoli: somala e italiana. Anche se Mogadiscio occupa uno spazio rilevante nell'immaginario della scrittrice è tuttavia Roma che ci impressiona. La rappresentazione della città data dall'autrice è quella di uno specchio che deforma, di una copia sbiadita della città dai due volti. Si nota, già in questi appunti riguardanti la vita quotidiana degli immigrati in questa città, che da una parte accoglie, ma dall'altra condanna all'emarginazione e persino all'espulsione, registrati in presa diretta, un'osservazione rivolta al quotidiano che giustappone il tragico e l'ironico senza rinunciare a esprimere un giudizio in merito.

È tutto diverso da Roma. Questa città è grande e poi ci sono i quartieri, non so come spiegarli. Non abbiamo quel centro città così grande. Un centro che non finisce più. Mi ricordo quando sono arrivato in Italia: sono rimasto così, senza parole. Chi ha mai visto niente del genere? Tutte le strade fatte di pietre vive. Pietre con un nome. Le case. Le case e i palazzi. Bizzarria di somalo che ama i palazzi?

ALI FARAH, C., 2006: 57

Le impressioni sulla città si mescolano.

E con questa tristezza giravo sporco e trascurato per la città, senza parlare con nessuno, e dormivo dove capitava come un uomo di strada. Avevo tanta di quella sporcizia e di quei peli addosso che neppure mia madre, vedendomi, mi riconosceva.

Ed è in quel periodo che ho visto quanta tristezza c'è in Occidente che i vagabondi, nelle città, sono più di quelli che ci immaginiamo, anzi, non ce li possiamo proprio immaginare tanti vagabondi, quando stiamo giù e sentiamo parlare di questi paesi che stanno bene.

ALI FARAH, C., 2006: 64

La chiave segreta della forza delle protagoniste del romanzo è tutta nella sensazione della solidarietà e unione familiare, che riescono a rendere l'esistenza in questo mondo così diverso un po' meno dolorosa.

Al di là dell'interpretazione psicanalitica, la versione della scrittrice dispone di un registro che lascia margini alla fantasia profonda di chi vuole conoscere questo universo misterioso. Una della protagoniste, Domenica Axad, dopo essersi unita alla sua preferita cugina Barni, rivolge a lei parole che testimoniano la sensazione di mancanza di stabilità.

Barni mia, voglio che questo figlio nasca qui, terra mia madre di cui conosco risvolti della memoria, segreti della parola. Di mio figlio mi dovrò occupare. Senza più rischiare di amare a dismisura. Ma tu cedrai il tuo spazio, mi rivelerai i segreti della nascita? Mi accetterai, infine?

ALI FARAH, C., 2006: 135

L'accostamento tra memoria e percezione sotto il segno dell'amara scoperta della realtà ripropone il binomio di confessione e allontanamento da questo mondo.

Domenica decide di affrontare la maternità accanto a Barni, — di mestiere — ostetrica, che diventerà la sua *habaryar*, madre piccola. La scelta di Domenica potrebbe costituire un'affermazione per questa meta che in realtà può offrire di più rispetto alla patria africana dei genitori. L'atteggiamento descritto diventa più determinato anche rispetto alla visione dilemmatica di Domenica che cerca una dimora fissa, una patria per il suo bambino e che entra in relazione con Taageere, espatriato, nomade sempre in movimento.

Pensare giorno per giorno fa scivolare sulla sostanza. La mente è impegnata su: cosa devo mangiare oggi, come sopravvivo stasera, troverò un posto dove dormire tranquillo. Come un animale. Scivolare e attraversare, tempo e anni, senza accorgersene, lontano da voi.

ALI FARAH, C., 2006: 79—80

Questo nomadismo, lo accenna anche descrivendo Domenica:

Una ragazza, prima l'ho nominata appena, Domenica. Un'italosomala, *iska-dhal*, nata-insieme, nata-mescolata. Ecco perchè ha visto di quel nostro mondo: siamo come Pellegrini del pianeta, dice.

ALI FARAH, C., 2006: 95

Se si leggono con attenzione le parole con cui nel testo la scrittrice denuncia i modi dell'adattamento ad una nuova realtà, si scopre che si tratta dei termini-chiave che caratterizzano il popolo somalo:

Credo che non si possa scrivere della comunità somala a Roma senza partire dalla stazione Termini, crocicchio, luogo delle nostre nostalgie. Mi sono anche voluta convincere, per un periodo, che fosse un posto squallido buono solo per turisti e sfollati, dove stare attenta alla borsa e alla catenina. Preconcetti dei miei risentimenti. Chi poteva non desiderare quel fermento? Quello che ti scuoteva avvicinandoti appena, nel corridoio centrale, al lato dei binari, al bar come un altro, il bar dei somali. Non perché ci fosse qualche insegna, né il gestore era dei nostri, ma semplicemente perché lì di somali ce n'erano davvero tanti.

ALI FARAH, C., 2006: 27—28

Il mio destino? Un caso dietro l'altro. Ciò che so con certezza è che il mio destino porta impresso il nome di mio figlio.

ALI FARAH, C., 2006: 81

La solitudine, dicevi, ti tiene incollato a noi. Impressioni fuorviate. L'uomo è tutto un voltarsi e rivoltarsi nel proprio passato, in prigionie inceppate. Ma rinunciare, ho rinunciato ormai.

ALI FARAH, C., 2006: 85

Questo convincimento è la base del pessimismo antropologico che non era dato riscontrare nelle riflessioni di argomento puramente critico. Tale pessimismo nasce, senza dubbio, dalle tormentose esperienze che molti immigrati si lasciano alle spalle. Varie sono le ragioni che rendono costante orgoglio dei somali: un passato difficile, resistenza, convinzioni.

E altrettanto convergente è la compresenza delle altre scrittrici e scrittori che, quasi unanimemente e nello stesso tempo hanno espresso l'urgente bisogno di dare testimonianza delle vicissitudini dei loro genitori. Lo stile sintetico ed enunciativo di Ali Farah non lascia dubbi sul tono critico ed accusativo. Esempi notevoli di questo procedimento si trovano nelle frasi che esibiscono l'atteggiamento deciso con effetto animoso e risoluto:

Cerco di non ricordarmele certe cose, sai? Se dovessimo ricordarci tutta la tristezza del mondo non potremmo sopravvivere.

ALI FARAH, C., 2006: 212

Karim Metref constata addirittura che *Madre piccola* “non è una epopea, anzi, è una non-epopea, una non-saga!”. Può darsi che le riflessioni di Ali Farah costituiscono la testimonianza tangibile di un percorso terapeutico che si apprezza solo a distanza. Forse per questa ragione si sente in obbligo di fornire una spiegazione e una giustificazione per quella gente che non riesce a trovare una dimora fissa, che fugge sempre, da un posto all'altro. E non sono le condizioni sfavorevoli a costringere questo popolo ai continui spostamenti, ma piuttosto la loro natura nomade.

Siamo dispersi nel mondo, ognuno di noi resiste come può. Ore passate al call center, decine di schede consumate, ti posso volere un bene dell'anima

tesoro mio, ma non so neppure che fine hai fatto. Poi però ci si rassegna e anche i rapporti diventano così, rassegnati. Oh Axad, dovevi ritornare tu sulla mia strada.

ALI FARAH, C., 2006: 20

Non sarà un caso che proprio nel primo capitolo di questo romanzo la scrittrice definisca le sue riflessioni mettendole in bocca a Barni e ricorrendo alla forma di intervista. Ali Farah sente la necessità di precisare il senso dell'affermazione dell'originalità del popolo somalo ricostruendo con minuta fedeltà atteggiamenti, abitudini, modo di vestirsi, modi di pensare, linguaggio e naturalmente nomi che già a primo impatto fanno impressione, e che sono "nomi parlanti", come quello di Taageere che significa: "sempre".

Strettamente legati alle ragioni della scelta dei nomi degli antenati, i pensieri sulla gerarchia dei valori talmente ben custoditi e protetti riprendono e sviluppano la distinzione tra quello che costituisce l'importanza per un africano e per un europeo:

Allora, cominciamo. Dal mio nome, certo. Mi chiamo Barni Sharmaarke. Attenta, lo scriva correttamente. No, non è difficile. Deve solo scegliere quale codice usare. Il vostro o il nostro. Sui documenti fanno tanti di quei pasticci. Non solo per la trascrizione; il problema è soprattutto con i cognomi. A me sembra così semplice. Nomi di famiglia: se abbiamo qualcosa di simile? Dipende da quello che intende. Gli anziani conoscono a memoria il loro albero genealogico fino alle origini.

ALI FARAH, C., 2006: 13—14

Così come ritornano i nomi nel romanzo, tornano anche a riapparire i protagonisti, orgogliosi portatori di questi nomi. Un gruppo numeroso di persone a prima vista esotiche, che col passar del tempo e con lo sviluppo dell'azione diventa più rado e più trasparente. Dall'apparente confusione escono i protagonisti le cui storie diventano sempre più comprensibili e giustificabili. La stessa autrice ricorre ogni tanto all'uso di parole-chiave che rispecchiano il suo percorso mentale ed anche l'atteggiamento verso i destini che sta raccontando: "Tutto è così fittamente intessuto da apparire persino artificiale" (ALI FARAH, C., 2006: 40).

Ali Farah presenta donne e uomini — protagonisti di diversa età, personalità, con diverso bagaglio di esperienze, ma con una cosa in comune: il passato. Alla figura di Barni orfana di padre e di madre, precocemente maturata, si contrappone il profilo di Domenica — Axad una ragazza per metà bianca per metà somala. I rapporti tra i protagonisti si configurano come relazione fra i due poli dell'impegno e della conoscenza di sé. Ali Farah rende omaggio soprattutto alle donne che risultano più forti e intraprendenti rispetto agli uomini al di fuori della terra nativa.

Saggezza e follia, forza e debolezza, fierezza e abilità di compromesso sono facoltà autentiche dei protagonisti che devono accettare e comprendere nel loro squilibrato mondo. Il susseguirsi e l'incrociarsi delle sorti umane assomiglia ad un circolo che gira alternando il ritmo e nello stesso tempo diventa un simbolo della storia senza conclusione.

Lampo che ti acceca, cesura: per me. Domenica, vivere un giorno di guerra a Mogadiscio significava nascere di nuovo. Cambiare pelle, reincarnarmi. Potevo tornare a vivere come prima? Vivere nella città di provincia, con il mio fidanzato e i pranzi domenicali? Sposarmi, fare figli, nella pace della monotonia? La vita a volte è un farsi troppe domande.

ALI FARAH, C., 2006: 99

Preme sottolineare come su questi temi la scrittrice si pronuncia con la sicurezza dell'affermazione, mettendo da parte, il procedimento dilemmatico della contrapposizione altre volte utilizzato e affidando il proprio punto di vista al binomio positivo-negativo di asserzione e di negazione. Rendendosi conto della duplice natura dei protagonisti fieri e nello stesso tempo poco abili, la scrittrice li rende emblematici e trasparenti.

Ma — demistificando — credo di aver riconosciuto la radice di quel male. Tu Barni mi aiuterai a chiarire. Il mio è un modo di ragionare farraginoso che mi aliena dalla gente. Io articolo e costruisco irrigidendomi nell'isolamento. È il timore di essere inopportuna. Il tempo — tempo di viaggio — mi ha aiutata. I pensieri mano a mano si sciolgono e ritrovo, qua e là, il mio modo, senza scimmiettamenti.

ALI FARAH, C., 2006: 116

Utile a comprendere l'idea di forza delle donne che si presenta nell'opera è il richiamo ai rapporti tra le generazioni femminili, alla loro fatica, alla necessità di provare le proprie capacità che, come si è visto, paiono premesse necessarie per la libertà e l'emancipazione. Va però aggiunto che la generazione precedente sembra molto più emancipata della generazione odierna. Eppure non mancano i punti di contatto fra le due fasce d'età, entrambe scelgono il modo per affrontare la realtà culturale.

A Mogadiscio, mia madre lavorava per il centro culturale italiano ed entrava prevalentemente in relazione con persone che parlavano la sua stessa lingua. A quei tempi, ciò accadeva abitualmente anche al di fuori di luoghi del genere, giacché tutte le persone scolarizzate conoscevano l'italiano. Il somalo è una lingua con una struttura sintattica e un'organizzazione del pensiero assai diversa da quella italiana, ragion per cui l'apprendimento poteva rivelarsi molto lento e poco gratificante.

ALI FARAH, C., 2006: 232

Non è un caso che la scelta cada sulla forma di intervista o racconto che si alternano in continuazione. Questi generi sono stati adottati con l'intento di indurre ad accettare, anche solo intuitivamente, come un'opinione comune, ciò che apparentemente è esotico. La validità di dimostrazione del bisogno di contattarsi è al centro delle riflessioni sulle strette relazioni fra i somali. Nel romanzo, si moltiplicano gli esempi volti a illustrare la quantità e l'intensità delle telefonate.

Le nostre telefonate? Io e Libeen dai Paesi Bassi: ricordi? Ti chiamavamo sempre. Pensavo che sarebbe stato sempre così, io e Libeen insieme. Vivere disgiuntamente da lui, per me significava tornare all'altra vita. Tu Barni non mi hai vista nel mese che ho passato assieme a lui a Roma. Non ho avuto nemmeno la forza di celebrare il lutto con voi, in morte della zia Xaliima. Altri lutti? Ho i miei pentimenti.

ALI FARAH, C., 2006: 108

La stessa volontà di raccontare le storie umane attraverso i particolari induce l'autrice ad mettere insieme i motivi, a cercare in molteplici e verosimili piccole storie la spiegazione dei fenomeni reali. Spicca qui l'intenzione di rendere tangibilmente comprensibili (non giustificabili) le azioni umane alla luce della storia e della ragione, contro ogni ricorso a pregiudizi o xenofobia. I costumi umani ivi rievocati rivelano un invincibile accanimento alle proprie radici. Attraverso il mosaico delle piccole storie quotidiane la scrittrice conferma ad accentua quella tesi sul legame non solo tra la gente della diaspora, ma anche tra l'Italia e la Somalia.

L'idea dei rapporti tra le genti trova precisa rispondenza nelle osservazioni riguardanti il linguaggio usato. Mentre i critici si aspettano dagli scrittori migranti qualche innovazione o modificazione linguistica, Ali Farah vi si oppone spiegando che solo un linguaggio vicino ai lettori può rendere questa comunicazione efficace. La chiarezza delle idee e la serenità delle convinzioni a cui la scrittrice aspira, trova fortunatamente la sua realizzazione nel romanzo analizzato. La lingua della narrazione dimostra di tanto in tanto la sua ricchezza e specificità soprattutto in termini somali italianizzati come: *barbaroni* (peperoni), *baruuko* (parrucca), *defreddi* (tè freddo), *draddorio* (trattoria), *fasoletti* (fazzoletto), *kabushiini* (cappuccino), *kiniini* (chinino, e per estensione: qualsiasi pastiglia).

Entrando nelle questioni linguistiche e analizzando una scrittura che è di servizio, si trova conferma, comunque, dell'importanza di questo elemento come una condizione di essere identificati, di essere riconosciuti. Gli immigrati somali, come scrive la stessa Ali Farah, e specialmente quelli della cosiddetta seconda generazione, non conoscono la lingua d'origine dei loro antenati, invece sanno il dialetto, alla pari dei romani stessi.

Sarebbe difficile indicare il protagonista e la protagonista principale nel romanzo perché tutti risultano altrettanto importanti. Le loro ripetute apparizio-

ni, inattese e apparentemente casuali, rendono il percorso narrativo dinamico e alludono alla natura dei somali: quella dell'immobilismo che si esprime in continui spostamenti. La scrittrice sperimenta con estrema libertà le possibilità espressive della prosa che propone. Da voce ai suoi protagonisti con tutte le conseguenze: specificando il registro o addirittura l'idioletto di chi parla. Lo stesso andamento definitorio che si è riscontrato nella distinzione stilistica dei diversi parlanti si trova anche nella maggior parte delle riflessioni modellate sul parallelismo e riguardanti i ricordi e l'espressione degli affetti.

Anche se la scrittrice si discosta dalle prove di innovazioni di natura linguistica, non si può negare l'originalità nell'ambito della struttura del romanzo: la storia o più precisamente, le storie vengono raccontate da più voci, non solo — quella del narratore. In questo modo viene manifestata una propensione verso una forma espressiva sintetica, diretta e grazie a ciò verosimile.

Non è tanto la mancanza del narratore, ma la scelta della forma narrativa: l'intervista, la lettera, la telefonata, a meritare di essere ricordata quanto l'intento di rendere la rappresentazione delle vicissitudini dei protagonisti dinamica, e solo apparentemente caotica. Le tracce degli espedienti narrativi usati rimangono nel testo a forma di lettera ("Barni mia, quello che sapevi di me, niente è rimasto uguale. Notizie ti devono essere arrivate da qualche parte," p. 97); intervista ("Io sono tipa da parlare con qualsiasi giornalista. E poi lei è una donna, sa cosa intendo. Avrà una certa sensibilità. Ha bisogno di registrare?", p. 13); e telefonata ("*You have one minute*", p. 96). Si nota, già in questa struttura "poliedrica" narrativa, come la nomina..., un'attenzione rivolta alle specificità dei personaggi resi realistici attraverso, tra l'altro l'uso del linguaggio appropriato.

L'opera di Ali Farah con il tono di un resoconto davanti all'amara realtà della vita in un paese di cultura diversa, mostra la brutalità della difficoltà di avvicinare dei due mondi dalle consuetudini e dalle leggi diverse. Questa condanna, anche se non esplicitamente severa, perchè già presentita o percepita dal lettore, affidata ai portavoce del popolo somalo, rimanda alla dolorosa esperienza personale, divisa — come si è visto — fra diversi paesi.

A che cosa le serviva un certificato che non riconoscevano? Non me lo chieda. Shukri, almeno fino a quel momento, non se l'era chiesto. Fino a quel momento ciò che le interessava era poter dire che lei aveva fatto il *fasakh*, era divorziata dal marito. Ma ora, quella faccia tosta di Taageere, il suo ex marito, aveva il coraggio di pretendere che il divorzio fosse valido a tutti gli effetti. Non solo secondo il nostro, ma anche secondo il vostro diritto.

È interessante vero? Cosa diventano le leggi e le convenzioni senza stato, senza sistema? Rimangono nella nostra mente, precetti vaghi che non sappiamo più come usare, che sembrano non avere più peso se non per noi, sparsi nel mondo.

Bibliografia

- ADEN, K.M., BARBARULLI, C.: *La scrittura postcoloniale. Gruppo A, scritture in italiano*, <http://xoomer.virgilio.it/raccontarsi/clotilde%20postworworkshop.pdf> (accessibile: il 19 gennaio 2011).
- AIME, Marco, 2006: *Gli specchi di Gulliver. In difesa del relativismo*. Torino, Bollati Borin-ghieri.
- AIME, Marco, 2004: *Eccessi di culture*. Torino, Einaudi.
- ALI FARAH, Cristina, 2006: *Madre piccola*. Frassinelli.
- ANZALDÚA, E. Gloria, 1998: *Terre di confine / La Frontiera*. Traduzione a cura di Pada ZACCARIA. Bari, Polomar.
- BAUMAN, Zygmunt, 1999: *La società dell'incertezza*. Bologna, il Mulino.
- BHABHA, Horni K., a cura, 1990: *Nation and Narration*. London—New York, Routledge (trad. it., 1997: *Nazione e Narrazione*. Intr. di M. PANDOLFI. Roma, Meltemi).
- CURTI, Lidia, 2006: *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcolonialismo*. Roma, Meltemi.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1983: "What is a Minor Literature?". *Missisipi Review*, 11, 3.
- DJEBAR, A., 2003: *Lontano da Medina. Figlie di Ismaele*. Roma, Giunti Editore.
- PONZANESI, Sandra, 2004: "Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero e letteratura meticcia". *QNov*, 4.
- RAMZANALI FAZEL, Shirin, 1994: *Lontano da Mogadiscio*. Roma, Datanews.
- SULERI, Sara, 1995: *Feminism Skin Deep. Feminism and the Postcolonial Condition*. In: *Identi-ties*. A cura di Anthony APPIAH e Henry Louis GATES Jr. Chicago, The University of Chicago Press, p. 136, traduzione di S. Ponzanesi.

Nota bio-bibliografica

Aneta Chmiel è docente di Glottodidattica presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università della Slesia a Sosnowiec. Ha conseguito la laurea in lettere nel 1998 e nel 2002 ha ottenuto il dottorato. È autrice di vari articoli sulla letteratura italiana rinascimentale e contemporanea. Ultimamente le sue ricerche si concentrano sulla narrativa di Vincenzo Consolo.

EWA BODAL

Nicolaus Copernicus University

Woman as a Subaltern in Canadian Literature

ABSTRACT: The article takes as its subject the possibility of perceiving women as constituting a distinct subgroup of the subaltern. Following a theoretical introduction to this concept, the article focuses on the practical application of the notion in Canadian literature, discussing the two major female-authored Canadian novels published in the 1970s, that is Margaret Atwood's *Surfacing* and Margaret Laurence's *The Diviners*. Although Atwood's and Laurence's novels highlight the influences of the opposite colonial centres, the postcolonial situations and reflections of the main female characters appear quite similar. Indeed, both Atwood's narrator and Laurence's Morag Gunn seem to be depicted as doubly colonised: as women, and as Canadians. However, there exists a possibility of reading the protagonists as occasionally acting from a position of superiority towards those subaltern to them, namely the Native population.

KEY WORDS: Canadian literature, feminism, postcolonialism, subalternity.

Even as the exact dimension of Canadian postcolonial status remains the subject of many controversies in the critical discourse (e.g. BENNETT, D., 2007), postcolonial theory seems to have become widely applied to the works of the Canadian literature. Moreover, it should be noted that postcolonial reading might pertain to works created by and treating about a large variety of social groups — from the descendants of the First Nations or the Canadians of Scots and Irish origin, to more recent immigrants, as well as, more generally, women.

The present article aims to demonstrate the possibility of applying the postcolonial notion of subalternity to the interpretation of these works of Canadian literature that describe women as oppressed members of patriarchal society. The article briefly discusses the concept of subalternity before moving on to analyse two important Canadian novels created by women writers in the 1970s, namely Margaret Atwood's *Surfacing* and Margaret Laurence's *The Diviners*. Finally, having made a case for the novels presenting the female protagonists as doubly subaltern — as women and as colonised Canadians — the article attempts to show that both characters can be nonetheless seen also as members of dominat-

ing group, partaking in acts of appropriation towards those subaltern to them, that is the Native¹ people of Canada.

It was Antonio Gramsci who first utilised the military term subaltern, traditionally used to refer to “a junior ranking officer in the British army” (MORTON, S., 2003: 48), in order to describe “those groups in society who are subject to the hegemony of the ruling classes” (ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G., TIFFIN, H., 2007: 198). While Gramsci referred in his writing primarily to Southern Italian peasants, the expression “subaltern” was later popularised in the discourse of postcolonial studies by the group of historians concerned with South Asia, who, calling their work “the Subaltern Studies,” focused their attention on groups different from the elites that were most commonly analysed by other historians (ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G., TIFFIN, H., 2007: 199). Yet, possibly the most widely known theoretical work focusing on the term is Gayatri Spivak’s 1985 essay entitled “Can the Subaltern Speak?” (SPIVAK, G., 2003: 24—28). In this, as well as in her other works of the time, Spivak contests the way the Subaltern Studies use the expression “subaltern,” pointing to the fact that the groups thus referred to seem to have their voices appropriated by the critics and historians, rather than to be given an opportunity to speak for themselves (SPIVAK, G., 2003: 24—28; MORTON, S., 2003: 56—58).

The popularity of the expression in the field of postcolonial studies might owe to the fact that “the meaning of the term subaltern is broad and encompasses a range of different social locations” (MORTON, S., 2003: 49). Remarkably, it seems especially useful when describing tensions pertaining to power relations between certain groups as based on their unequal statuses in society, which are, however, connected with perceived, rather than actual, discrepancies in their value as people (e.g. men as superior to women). Indeed, the term can be applied to a variety of groups that may be viewed as oppressed or marginalised, and thus “of inferior rank” (ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G., TIFFIN, H., 2007: 198) in terms of, among others, colonial status, nationality, gender, ethnicity, class, or a combination thereof. For example, women can be viewed as inferior within patriarchal society, thus literally corresponding to the definition of the subaltern. Moreover, they may frequently be seen as fulfilling the further requirement of the subaltern through offering “resistance [...] to elite domination” (ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G., TIFFIN, H., 2007: 200).

Although the Canadian literature created in the decades immediately following the Second World War might not yet be explicitly referred to as postcolonial (STAINES, D., 1995: 21, 24), it ought to be noted that it frequently focused on the issues of national consciousness, including the attempts at defining Canada and its citizens against the old and the new colonial centres as

¹ It should be noted that throughout the text, the word “Native” is spelled with a capital letter when in reference to the indigenous peoples of Canada.

subjects in their own right. At the same time, a number of works of literature could be seen as influenced by the developing second-wave feminism. Thus, in the novels of the late 1960s and 1970s the national and the feminist themes can often be detected side by side (GAULT, C., 2008). Moreover, in certain cases the convergence of these concerns seems to result in the possibility of interpreting the protagonist as a female embodiment of the colonised Canada (e.g. FRASER, W., 1991), which might point to Canadianness being viewed as a form of subalternity. While this notion may appear somewhat puzzling given an arguably common association of Canada with a high standard of living, it should be noted that the link between Canadianness and subalternity stems primarily from the international position of Canada as a country located between the (post)colonial influences of the United Kingdom and the neo-colonial domination of the United States.²

Indeed, patriarchal authority seems to be unambiguously linked to colonial power in two female-authored novels of the early 1970s which are perceived as classics of Canadian literature (WOODCOCK, G., 1978; WOODCOCK, G., 1990), namely Margaret Atwood's *Surfacing* (1972) and Margaret Laurence's *The Diviners* (1974). Interestingly, while the books were written by the authors at different stages of their literary careers (*Surfacing* was only the second novel for Atwood, thus far known primarily as a poet; Laurence did not publish any fiction after *The Diviners*), the novels can be seen as rather similar ideologically. For instance, it can be argued that in both cases, the female protagonists of the texts can be viewed as subaltern both as women and as colonised Canadians.

As Pilar Somacarrera points out, in Atwood's *Surfacing* the "international and sexual politics are interconnected" (SOMACARRERA, P., 2006: 47); indeed, it would not be an overstatement to claim that in Atwood's *Surfacing* the motifs of imperial and gender oppression seem to merge. Significantly, in the narrator's perception of the world, she initially sees the sexes and the nations (Canadian and American) as analogously "absolute[ly] separat[ed]" (FIAMENGO, J., 1999) in terms of victimhood and oppression. This division may be noticed already in the descriptions of the narrator's childhood, in which her rather peaceful childhood interests, evidenced by her drawing idyllic pictures of rabbits and summer days, are juxtaposed with her brother's torturing of animals (ATWOOD, M., 1994: 131). Moreover, it appears that in the narrator's adult life, "women are innocent and men are rapists and exploiters in sexual relationships" (RIGNEY, B., 1987: 48). Indeed, in the narrator's conviction, men seem to take continuous advantage of women, with the main villain of her own life being perhaps her married lover, who was the father of her unborn child. The narrator recalls the man dictating

² Significantly, the herein mentioned (post/neo)colonial situation of Canada constitutes but one facet of the concept of subalternity as related to Canada; however, given the space constraints of the present article other examples of Canadian subalternity, such as of the status of Quebec with regard to Anglophone Canada, cannot be discussed with due attention.

the rules of their affair, for instance insisting on “[their] relationship [...] to be kept separate from life” due to his having a family (ATWOOD, M., 1994: 149). On her becoming pregnant, the man forced the unwilling narrator to have an abortion (ATWOOD, M., 1994: 144). What is more, in the narrator’s recollections, her lover viewed his deed as something charitable and perhaps even commendable: “[...] he expected gratitude because he arranged it for me, fixed me so I was as good as new; others, he said, wouldn’t have bothered” (ATWOOD, M., 1994: 145). As this episode shows, not only does the narrator’s lover take the power to make decisions about the relationship away from her, but also chooses how she should feel about his actions, therefore relegating her to the powerless position of subalternity.

Interestingly, it is in the seemingly much more benign relationship between the narrator and Joe that a connection might be drawn between potential perceiving a subaltern woman as a metaphor for a colonised state. Indeed, as Somacarrera points out, the female body seems to be represented here in terms of invaded country (SOMACARRERA, P., 2006: 48). In the narrator’s internal monologue after Joe’s marriage proposal, she can be seen to reflect on her relations with men in terms of war; the only aim of consenting to marriage or a sexual relationship appears to be gaining a victory for oneself. The imagery in which the narrator views such a success is that of a military triumph, possibly related to a conquest of a new land: “[...] some flag I can wave, parade I can have in my head” (ATWOOD, M., 1994: 87). What is more, her reasoning behind her supposed inability to enter into a marriage is that she is “[a] small neutral country,” unsuited for matrimony (ATWOOD, M., 1994: 87). Arguably, the narrator might be viewed as reluctant to lose her declared neutrality and return to the status of a subaltern, familiar to her from her previous affair.

However, as Somacarrera further proposes, not only is “heterosexual relationship [envisioned] as warfare,” but also “sexual intercourse [becomes depicted] as a painful experience” (SOMACARRERA, P., 2006: 49), as a result of which women feel oppressed and humiliated. In the narrator’s relationship with Joe, sex constitutes a means of control, through which she believes Joe wants to bind the two of them together: “[...] he thinks he has won, act of his flesh a rope noosed around [her] neck, he will lead [her] back to the city and tie [her] to fences, doorknobs” (ATWOOD, M., 1994: 163). David and Anna’s intercourse, overheard by the narrator, is described in even more brutal terms, with Anna imagined as a hunted animal “at the moment the trap closes” (ATWOOD, M., 1994: 82).

This depiction remains consistent with the narrator’s perception of David and Anna’s marriage. At a later point in the novel, the narrator evaluates this relationship in the following words:

[Anna] was desperate, her body her only weapon and she was fighting for her life, he was her life, her life was the fight: she was fighting him because if

she ever surrendered the balance of power would be broken and he would go elsewhere. To continue the war.

ATWOOD, M., 1994: 153—154

It can be inferred that the narrator views David and Anna as a “criminal” and his “victim” (RIGNEY, B., 1987: 48). One of the examples of David’s unfair treatment of his wife is the “little set of rules” which he has implemented in their marriage (ATWOOD, M., 1994: 122). As Anna tells the narrator, “if [she] break[s] one of them [she] get[s] punished”; however, since “he keeps changing them [...], [she is] never sure if she is not acting against another rule” (ATWOOD, M., 1994: 122). According to one of David’s “rules,” Anna needs to always wear her make-up, so as “to look like a young chick all the time” (ATWOOD, M., 1994: 122). On several occasions throughout the novel (ATWOOD, M., 1994: 43—44, 133, 163), Anna can be seen applying or touching up her make-up; the narrator realises that she has never seen her friend without it and that “[Anna’s] artificial face is the natural one” (ATWOOD, M., 1994: 43). This precipitates the narrator’s reflections on the superficial image of a modern woman, which might be seen to confirm the views of women’s subjugated position within the novel:

[...] pink on the cheeks and black discreetly around the eyes, [...] a seamed and folded imitation of a magazine picture that is itself an imitation of a woman who is also an imitation, the original nowhere, hairless lobed angel [...], captive princess in someone’s head. She is locked in, she isn’t allowed to eat or shit or cry or give birth, nothing goes in, nothing comes out.

ATWOOD, M., 1994: 165

In the narrator’s reading, this “imitation of a woman” exists solely to sexually please a man, while always remaining under his control (ATWOOD, M., 1994: 165). Moreover, the procreative functions of modern women also become subject to restrictions, and thus an element of the power relations: as the narrator comments, the “miracle” of conception “frightens all of [men]” (ATWOOD, M., 1994: 147). In order to prevent this and make “sex without risk” possible, the contraceptive pill was invented; however, a conversation between the narrator and Anna reveals that taking the pill resulted in dangerous side effects for both women’s health (ATWOOD, M., 1994: 79).

Just as relationships are presented as acts of war or of colonial conquest, and a woman who is the object of this conquest defines herself as a “neutral country,” men become linked to colonial powers. Within the framework of the novel, Canada is shown as threatened by the economic and cultural influence of the United States, and therefore the adjective “American” can be increasingly seen as used to denote evil and inhumanity in people. As has already been stated, the instances of imperial and gender domination seem to merge; thus, not by chance is David the first person in the group whom the narrator begins to perceive as

Americanized³: “[...] he was an imposter, a pastiche [...]. Second-hand American was spreading over him in patches, like mange or lichen” (ATWOOD, M., 1994: 152). Wayne Fraser suggests that David, as well as the narrator’s former lover, “are ‘American’ because they are male,” and are viewed by the narrator “as predators, just as bent on destroying women as the Americans are determined to exploit Canada” (FRASER, W., 1991: 129—130). While the definition of “American” as equating “male” may be somewhat simplistic, and might be perhaps expanded by such traits of character as indifference, cruelty, or following the rules of superficial society (after all, Anna too becomes an “American” (ATWOOD, M., 1994: 169)), Fraser’s conclusion seems to be right. Indeed, among other critics, Rigney also points out that in *Surfacing*, the oppression of women at male hands seems to be paralleled by the exploitation of Canada by the Americans (RIGNEY, B., 1987: 47—48). Thus the narrator, who perceives herself as subaltern towards men, and a victim of male violence, becomes linked to Canada — subaltern to American neo-colonial proceedings. Although the narrator makes an attempt to escape from the oppressive scheme of her society by withdrawing herself from the human world (ATWOOD, M., 1994: 166—169), at the end of the novel she seems to realise that such a complete departure is impossible (ATWOOD, M., 1994: 191).

In contrast to Atwood’s primary focus in *Surfacing*, Margaret Laurence does not appear concerned with the subject of the United States when exploring her protagonist’s, Morag Gunn’s, Canadian identity. Rather, the theme of Canadian subalternity in *The Diviners* arises mostly in connection with the United Kingdom, while the sexual relationship that becomes a metaphor for Canada’s colonial status is Morag’s marriage to Dr. Brooke Skelton. As numerous critics have suggested, the part of the novel devoted to Morag and Brooke’s marriage is a record of “the process of Morag’s colonization” (FRASER, W., 1991: 139), and also “perhaps the most graphic illustration of the British/Canadian, colonizer/colonized paradigm in the novel” (BEELER, K., 1998: 31). Importantly, Morag seems to be positioned as subaltern to Brooke, both because she is a woman, and thus inferior in patriarchal society, and because she lacks appropriate education and culture.

Although Brooke Skelton was born in India, where his father ran a Church of England school (LAURENCE, M., 1993: 157), he is primarily identified as English. Indeed, the information that “[Brooke] is English” appears in the very second sentence of his description (LAURENCE, M., 1993: 153). Thus, despite the fact that owing to having spent his childhood in India, Brooke is “himself a colonial” (FRASER, W., 1991: 139), he seems to be categorised as a coloniser, displaying

³ It should be noted that while at the end of the novel Joe becomes absolved of Americanness (ATWOOD, M., 1994: 192), he is not without fault when it comes to treatment of women. Although there are fewer examples of sexist behaviour on his part than on David’s, they can be rather easily found in the text (e.g. 81, 136).

“imperialistic tendencies” (BEELER, K., 1998: 32) in both his private life and political opinions. For example, he expresses certain nostalgia for the British India, remaining convinced that sovereignty will cause the country more harm than a continued British rule would have (LAURENCE, M., 1993: 176—177). As Dorota Filipczak suggests, this attitude prefigures Brooke’s approach to Morag, whose behaviour Brooke only seems to accept when it adheres to the standards that he sets for her (FILIPCZAK, D., 2007: 335). Thus, Brooke may be seen to transform his expectations of colonial domination into patriarchal superiority over Morag, situating himself as the dominant side in their relationship.

At the age of six, Brooke left India to attend a school in England (LAURENCE, M., 1993: 175). Presumably, it was there that he received the degree which is part of what makes him, as Margaret Atwood somewhat ironically points out, a “cultivated English professor” (ATWOOD, M., 1993: 388); it also enables him to teach English literature in Canada. At the beginning of their acquaintance, Morag attends Brooke’s “Seventeenth-Century Poetry course and the Milton course” at the university (LAURENCE, M., 1993: 153). Being Morag’s teacher, Brooke is positioned as the bringer of culture in this relationship — and not by chance is this culture English. Indeed, it is also a part of what attracts Morag to Brooke, as her interest in him stems to a certain extent from a need to “identify with [British] literary heritage” (HARRISON, D., 1997: 143) that Brooke might be seen to represent. This attempt ultimately results in failure on Morag’s part; as Harrison comments, “in her marriage she achieves only a colonial relation to that inherited culture” (HARRISON, D., 1997: 143). Furthermore, that very relation prevents Morag from using her own voice to speak about her experience. Significantly, Brooke’s England-based education makes him at the outset superior to Morag, who only attended schools in provincial Manawaka, and then chose to study at a university in Winnipeg. However, while Brooke’s schooling may indeed be viewed as the one of better quality, he perceives his opinions as more valid than Morag’s insights regardless of their actual value, and, consequently, silences her (LAURENCE, M., 1993: 154—155). This pattern carries on from Morag’s participation in Brooke’s university courses well into the marriage of the Skeltons, with Brooke continuing to make intellectual choices for his wife. Brooke and Morag can be seen to discuss the English and American novels that she is reading, and, moreover, Brooke attempts to have critical input into Morag’s writing (LAURENCE, M., 1993: 182). As Atwood puts it, he is “pointing out [...] that he has a more advanced degree in literature than she has and therefore ought to know better” (ATWOOD, M., 1993: 388). Thus, Brooke, coming from a position of authority, tries to exert influence over Morag’s approach to literature and culture. This “colonisation” of Morag’s taste lasts, however, only for a time; on having finished her first novel, Morag asserts her right to express her own opinions, and thus, by establishing her own voice, she can be seen to break out of her status of subalternity.

While Brooke's wishing to position himself as Morag's teacher might constitute one expression of his colonising impulses, his "patronizing attitude" towards her (FRASER, W., 1991: 140) appears to be another example of this desire to colonise Morag. From the beginning of their relationship, Brooke expresses his notion of ownership over Morag through addressing her as either "his" or "[his] woman" (LAURENCE, M., 1993: 182). Furthermore, he frequently infantilises Morag, calling her variations of the expression "child" or "little one," on more than one occasion (LAURENCE, M., 1993: 158, 162). Moreover, he tends to remind Morag how "very young" and inexperienced she is, especially when compared to him (LAURENCE, M., 1993: 160, 181). Although Brooke claims that these are only "expression[s] of affection" (LAURENCE, M., 1993: 183) or "affectionate diminutive[s]" (210), they might be also seen as tools of humiliation (FRASER, W., 1999: 140); indubitably they constitute a means by which Brooke asserts his dominance over Morag. It should also be noted that Brooke's language bears a resemblance to that of colonial discourse, in which the figure of the Native/subaltern is constructed as infantile, foolish and in need of a guidance. Thus, in her relationship to Brooke, Morag appears to be relegated to the position of the subaltern, similar to this of "a child[,] feeling dependence, insecurity and helplessness" (FILIPCZAK, D., 2007: 322). Importantly however, Morag finds Brooke's mode of addressing her objectionable since the very beginning of their relationship. At first, she insists that she is "far from a child" (LAURENCE, M., 1993: 158); another time, she protests by reminding Brooke that she is "not [his] child", but "[his] wife" (LAURENCE, M., 1993: 183), but after his assertions of love and care she allows herself to be pacified. Yet, several years into the marriage, Brooke's calling Morag "little one" serves to remind her of her subaltern position towards him, and results in an angry outburst (LAURENCE, M., 1993: 210). It is significant that Morag's reaction is described as relying on her stepfather Christie's way of speaking (LAURENCE, M., 1993: 210); this stands in contrast to her behaviour at the beginning of their acquaintance, when, as Laurie Lindberg shows, Morag would attempt to "abando[n] all vestiges of the working-class language of Manawaka" (LINDBERG, L., 1996: 193) for the vocabulary of more respectable classes used by Brooke.

These aspects of Morag's relationship with Brooke might be seen as based primarily on patriarchal, rather than colonial, principles. However, as Linda Hutcheon notes, although British colonisation of Canada was not that much connected to "civilizing" the country, "[it] still defined itself in terms of values that can today be seen as British, white, middle-class, heterosexual and male" (HUTCHEON, L., 1991: 76). With his actions towards Morag motivated by these very principles, Brooke operates from a decidedly colonial perspective.

Throughout their relationship Brooke remains uninterested in learning about Morag's past and her possible experiences before she met him, claiming that he likes "[her] mysterious nonexistent past" (LAURENCE, M., 1993: 158) and her

“genuine innocence” (LAURENCE, M., 1993: 159). Coming from the position of the coloniser, Brooke creates his own, “official,” version of the history of the subaltern — Morag, not permitting her to speak of her own life. The appreciation of her innocence also seems to stem from the colonial mentality: it may be compared to colonisers’ fascination with the ingenuousness of a newly colonised land. Indeed, according to Neil ten Kortenaar, “Brooke loves Morag’s lack of a past — she is virgin territory — and Morag’s acceptance [...] that she has nothing to put alongside his cultural tradition” (KORTENAAR, N., 1996: 14). Thus, Morag seems to resemble an “empty New World” (14), into which the coloniser brings his civilisation and culture for the benefit of the innocent subaltern.

Furthermore, as Clara Thomas points out, Brooke “[holds] [Morag] back and diminishe[s] her” (THOMAS, C., 1994: 247) denying her such possible options of self-realisation as education, job or motherhood, and thus reaffirming her status as subaltern in their relationship. Having discouraged Morag from pursuing further education even before they got married (LAURENCE, M., 1993: 164), Brooke now speaks against her idea of getting a job (LAURENCE, M., 1993: 182). He manages to convince her that she would not “really care for [...] [a] routine job” (LAURENCE, M., 1993: 182), even though, arguably, Morag’s current housework duties and occupations are as much routine as a proposed job in a bookshop might be. Moreover, Brooke repeatedly refuses Morag’s suggestion that they should have children. Thomas comments that the level at which Brooke would like Morag to stay is “the point at which he first found her” (THOMAS, C., 1994: 272). This kind of approach again seems to reflect an imperial framework of wishing to see the subaltern undergoing only such kinds of transformation as allowed by the coloniser.

However, from this point in her marriage on, Morag begins the process of her liberation from Brooke’s colonising attempts. Arguably, Laurence provides her protagonist with a more decisive solution than the one proposed by Atwood in *Surfacing*; upon becoming tired of her position of subalternity, Morag can be seen to rather successfully rebel against Brooke.

Writing her first novel turns out to fulfil Morag’s creative needs as much as constitute a major act of defiance against Brooke. Engrossed in composing the book, Morag “sometimes [...] forgets that time, outside, is passing,” (LAURENCE, M., 1993: 187) and ignores Brooke’s expectations that she should take perfect care of their household. Having finally shown Brooke the book, Morag (initially silently) disagrees with his critical opinion about it (LAURENCE, M., 1993: 202), sends the novel to a publisher without her husband’s knowledge, and then rejects Brooke’s offer of helping her with the editing (LAURENCE, M., 1993: 213). Interestingly, Morag titles her novel *Spear of Innocence*, believing her protagonist’s innocence to be “harmful.” Therefore, Morag’s book can be seen as a critique of Brooke’s aforementioned admiration of Morag’s fictional innocence. It should be moreover emphasised that *Spear of Innocence* is “published under

the name of Morag Gunn,” rather than Morag Skelton (LAURENCE, M., 1993: 214). Lindberg assesses this action as “another unplanned but significant rejection of [Brooke’s] authority” (LINDBERG, L., 1996: 194). At this point in the narrative, Morag’s marriage is falling apart; Morag “knows now that she does not want to stay with Brooke” (LAURENCE, M., 1993: 215), although she does not seem capable of ending their colonial relationship by herself.

Significantly, it is Brooke’s response to Morag’s chance meeting with Jules Tonnerre, her Métis lover from Manawaka, that becomes a catalyst for the divorce. Morag impulsively invites the old friend home; however, Brooke is indignant to find an “Indian” drinking “[his] scotch” with his wife (220). At this moment “Morag ‘walks out’ and begins her rebellion against Brooke’s imperial standards” (FRASER, W., 1991: 142), starting with rejecting his racist behaviour directed at her friend. Having spent a night with Jules, she decides to leave Brooke for good (LAURENCE, M., 1993: 226); Brooke reacts with sadness, anger, and surprise at what he reads as her desire to hurt him (LAURENCE, M., 1993: 227—228).

Despite Morag’s decision to move west, to Vancouver, at times she might be seen to waver in her determination to divorce Brooke; this may be read as a parallel to the British-Canadian connection that lasted long after the passing of the documents legally separating Canada from the United Kingdom, such as the 1867 British North America Act, and even the 1931 Statute of Westminster. As Donna Bennett comments, “officially Canada ceased to be a British colony in 1867, but its complete independence has only been achieved since that time and by increments” (BENNETT, D., 2007: 252). Paradoxically, Morag’s situation is made easier by her awareness that, being pregnant with Jules’ child, she has already separated herself from Brooke and his racist views (LAURENCE, M., 1993: 243). Eventually, “Morag’s divorce comes through in [...] record time” (LAURENCE, M., 1993: 252), being “certainly more decisive than the fictional and national resolutions which had gone before” (FRASER, W., 1991: 141). Importantly, having left Brooke, Morag is able to perceive their voices as being “a million miles apart” (LAURENCE, M., 1993: 231); it has also become possible for her to speak in her own voice in her fiction. Therefore, through her divorce Morag seems to have broken out of the bonds of subalternity, gaining the possibility to decide her fate, and describe her experiences by the means of her choosing, uninfluenced by the dominating view of another.

As the discussion above shows, Atwood’s and Laurence’s novels contain evidence enabling to interpret their female protagonists as subaltern both in patriarchal and in colonial relationships. However, it ought to be noted that neither of these women can be seen as universally subaltern. Indeed, one can argue that the issue of the protagonist taking on the role of the coloniser, and partaking in the acts of appropriation towards those inferior to her, namely Native Canadians, can be detected in both texts, albeit on different levels. In *Surfacing*,

the narrator's spiritual experience that serves to return her to nature may be viewed as drawing on Native beliefs; it appears, however, to be assessed rather positively within the narrative, and becomes contested only in critical analyses of the novel. Conversely, certain aspects of Morag's behaviour towards her Métis lover Jules might be seen to come under criticism as revealing her superiority in the very text of *The Diviners*, although Laurence does not seem to comment upon all issues that construct Jules as subaltern to Morag.

Although Atwood does not make an explicit reference to any specific system of Native beliefs, the narrator's spiritual experience in the third part of *Surfacing* has been frequently viewed as stemming from indigenous mysticism (e.g. GRACE, S., 1980). According to Sherrill Grace, the narrator's experience is based "upon Ojibway concepts of homology and transformation" (GRACE, S., 1980: 106). Certainly the features of a Native spirit quest as enumerated by Woodcock (e.g. loneliness, ingesting little food, meeting a guardian spirit, the scenery (WOODCOCK, G., 1990: 105)) seem to have their parallels in what happens to the narrator. It appears that only the immediate outcome of her experience differs from that expected of a spirit quest, in that she earns neither "a dance or a song" nor a name (WOODCOCK, G., 1990: 105). Rather, the narrator might be seen to reconcile with her past, symbolized by the appearances of her parents (ATWOOD, M., 1994: 182, 187—188), and with nature. Yet, at the end of the novel she declares her readiness to return to the world of man (ATWOOD, M., 1994: 191—192), which seems to parallel the conclusion of a Native spirit quest.

Still, while the rite of passage depicted in *Surfacing* might not follow the exact route of any specific Native spiritual experience, its origins in indigenous beliefs do not seem to come under dispute. Rather, the issue here appears to lie in the fact that while the narrator's experience re-affirms her connection to nature and, tentatively, a primal, Native, uncolonised Canada, it draws on the notions of a culture that is not her own, and, indeed, which could perceive her as an impostor or a coloniser. As Janice Fiamengo suggests, in this episode "Atwood's narrator re-enacts one of the classic gestures of colonial appropriation in order to escape her own identity, claiming the purity and authenticity of a Native subjectivity" (FIAMENGO, J., 1999). Fiamengo's further scrutiny of the text of *Surfacing* yields a conclusion that the narrator's experience might have been a "self-consciously rhetorical gesture of resistance rather than an absolute claim to identity," and thus a passing phase facilitating her eventual reconciling with her "membership in a white-supremacist society" (1999). Still, the episode serves as a further proof for Fiamengo's claim that the narrator cannot assert her innocence from the American (neo-)colonial practices, as she can be perceived as guilty of behaviour that relegates others to the subaltern position on only seemingly her own, Canadian ground.

In *The Diviners*, Morag is figured as coloniser in relation to her lover Jules Tonnerre, a Métis, who might at times be seen as subaltern to her. While this

issue may be visible in Morag's attitude towards conceiving her child with Jules, it seems to be explicitly addressed within the text in Jules' criticism of Morag's privilege.

Morag's approach to the issue of conceiving a child with Jules may be viewed as somewhat ambiguous. On the one hand, Jules' not denying Morag's wish to have a baby, as well as his surprise at the idea that she would need his permission to get pregnant (LAURENCE, M., 1993: 228—229) stands in stark contrast to the attitude displayed by Brooke, and thus appears commendable. However, Morag's own motivations in becoming a mother may be read as somewhat self-ish. Indeed, while Pique's accusing Morag that she "had [her] [...] for [her] own satisfaction" has its roots primarily in teenage acting out (LAURENCE, M., 1993: 193), she may be right in the assessment of her mother. When Jules first comes to see his daughter, Morag in a rather emotional manner says that "it was [her] idea to have [Pique] born, [hers] only" (LAURENCE, M., 1993: 277). In reply, Jules assures her that Pique is "[hers], all right," yet adds that "she's [his], too" (LAURENCE, M., 1993: 277), which Morag accepts after a moment of consideration. It seems quite clear that in her desire to have a child, Morag becomes insensitive to the repercussions that her giving birth might mean for Jules as the potential father, or for the child as such. For instance, it should be noted that Morag decides to conceive her daughter with the very first man she has intercourse with after her leaving Brooke. What is more, as Morag herself reflects, the choice of Jules might have been subconscious, as the child born out of the union with him would be visibly not Brooke's (LAURENCE, M., 1993: 243). Morag's deciding to make Métis Jules the father of her child might be seen as an act of colonisation on her part. Paradoxically, her declaration of not needing monetary support from Jules (LAURENCE, M., 1993: 229) may also be seen as somewhat problematic, because while it aims to free Jules of responsibility, it results in relegating him to the bodily function of providing genetic material required for the conception. Thus, Morag downgrades her lover to a body that she can use, inadvertently inscribing herself into the imperial discourse that does not appear concerned with the Native's intellect or personal convictions. What is more, while naming their child after Jules' sister Piquette (LAURENCE, M., 1993: 251) may be read as a acknowledgement of Jules' connection to Pique on Morag's part, it should be noted that this occurs without Morag's asking Jules' opinion. Thus, this choice of a name can be interpreted as Morag's usurping of identity that does not belong to her, and, further, as Morag's using the language of the subaltern — Jules — and attempting to speak for him.

While in the case of the circumstances of Pique's conception Morag's identification as the superior in the relationship remains in the sphere of interpretation, Jules himself also at times sees Morag as one of "the dispossessors of his people" (THOMAS, C., 1976: 160), and as a member of the dominating group in society. This attitude is probably best exemplified by his reaction to Morag's

telling him of his sister's death, when Jules speaks of white people in anger, exclaiming "[b]y Jesus, I hate you [...] I hate all of you. Every goddamn one" (LAURENCE, M., 1993: 225).

As evidenced by that occurrence, despite the fact that the connection between the two of them appears rather strong, Jules perceives Morag as belonging to the privileged group in the society in comparison to his subalternity. It should be noted that while initially both of them belong to the outsiders of Manawaka, Morag's attitude towards her societal position appears to stand in contrast to that of Jules. Indeed, Jules seems quite right in noting Morag's desire to escape the poverty and "marry a rich professor" (LAURENCE, M., 1993: 133). Importantly, these opportunities are indeed available to Morag; due to her white ethnicity, that might be seen as transparent within the framework of the novel, she is able to deny her past, and, by marrying Brooke, advance in society. However, although Jules sees her behaviour as "bourgeois" (LAURENCE, M., 1993: 192), it ought to be stated that Morag's access to the benefits of her privilege is at times depicted as somewhat unwitting. She does not boast of her acquired wealth, and only after hearing the story of Jules' struggling to earn money by singing does she begin to wonder "how scornful he must feel about [her] apartment" (LAURENCE, M., 1993: 218). Yet, Jules does not want to sing his songs to her; it seems that he believes there exists a division between them that would not allow Morag to "hear them, really" (LAURENCE, M., 1993: 229). Moreover, he does not want Morag's help when he arrives in Vancouver to take care of his sister. Emphasising Morag's superiority through addressing her as "lady", Jules firmly declines her offer of aid (LAURENCE, M., 1993: 278); Morag reflects that "[he] never let[s] [her] forget" about the racial split between them and the inequality of their positions (LAURENCE, M., 1993: 278).

It is to their daughter Pique that Jules eventually sings his songs (LAURENCE, M., 1993: 281—284, 347—351). Morag's being able to listen to Jules' compositions might serve as an example of an important aspect of their relationship, because, as Clara Thomas posits, through his tales and songs Jules "ha[s] made [Morag] aware of an entire other language, that of the Métis, one with its own history and its own mythology" (THOMAS, C., 1994: 38). However, although this assertion appears to be correct, it might be argued that Morag does not truly comprehend the extent of the prejudice against the Métis until she learns of the problems that her own Métis daughter has at school (LAURENCE, M., 1993: 343—344). Thus, while Morag's relationship with Jules can be seen as revealing, regarding certain aspects of the situation of the subaltern, she seems to remain on the outside, as the member of the dominating class.

As the analytical part of this article has demonstrated, female subalternity can be detected in both Margaret Atwood's *Surfacing* and Margaret Laurence's *The Diviners*. Moreover, not only might the female protagonists be simultaneously seen as subaltern as the colonised Canadians, but the metaphorical schemes

of both novels seem to draw a connection between patriarchal and colonial oppression. Importantly, although the motif of the protagonist taking on a dominating role towards the Native people can be found in both books, it seems to be dealt with in a different manner by the authors. Indeed, although the narrator's spiritual experience resembles a Native spirit quest, the actual figure of a Native appears absent from the text of Atwood's *Surfacing*. Conversely, Laurence criticises certain aspects of Morag's behaviour towards the Métis Jules Tonnerre in *The Diviners*, and, moreover, she can be seen to draw attention to the concrete problems of the Métis present in the novel. Thus, the issue of subalternity in Canadian literature might be viewed as complex and even somewhat ambiguous; arguably, the interpretative focus on one form of subalternity in the given protagonist's characterisation might result in overlooking the privilege they might otherwise be able to access.

Bibliography

- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, 2007: *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- ATWOOD, Margaret, 1993: "Afterword." In: Margaret LAURENCE: *The Diviners*. Chicago: University of Chicago Press.
- ATWOOD, Margaret, 1994: *Surfacing*. Toronto: M&S.
- BEELER, Karin E., 1998: "Ethnic Dominance and Difference: The Post-colonial Condition in Margaret Laurence's *The Stone Angel*, *A Jest of God*, and *The Diviners*." In: *Cultural Identities in Canadian Literature = Identités culturelles dans la littérature canadienne*. Ed. Bénédicte MAUGUIERE. New York, Peter Lang.
- BENNETT, Donna, 2007: "English Canada's Postcolonial Complexities." In: *(De)constructing Canadianness: Myth of the Nation and Its Discontents*. Ed. Eugenia SOJKA. Katowice Śląsk.
- FIAMENGO, Janice: "Postcolonial Guilt in Margaret Atwood's *Surfacing*." In: *American Review of Canadian Studies*, Spring 1999. Available HTTP: <http://findarticles.com/p/articles/mi_hb009/is_1_29/ai_n28724699> (accessed 23 January 2011).
- FILIPCZAK, Dorota, 2007: *Unheroic Heroines: The Portrayal of Women in the Writings of Margaret Laurence*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- FRASER, Wayne, 1991: *The Dominion of Women: The Personal and the Political in Canadian Women's literature*. New York, Westport, London: Greenwood Press.
- GAULT, Cinda: "Grooving the Nation: 1965—1980 as a Literary Era in Canada." In: *American Review of Canadian Studies* 2008, 38: 3 Available HTTP: <<http://www.questia.com/read/5030121303>> (accessed 23 January 2010)
- GRACE, Sherrill, 1980: *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood*. Montreal, Véhicule Press.
- HARRISON, Dick, 1997: "Orphan and Amputee: The Search for Ancestors in *The Diviners* and Wallace Stegner's *Angle of Repose*." In: *Challenging Territory: The Writing of Margaret Laurence*. Ed. Christian RIEGEL. Edmonton, Alberta, University of Alberta Press.
- HUTCHEON, Linda, 1991: *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*. Toronto, Oxford, New York: Oxford University Press.

- KORTENAAR, Neil ten: "The Trick of Divining a Postcolonial Canadian Identity: Margaret Laurence between Race and Nation." In: *Canadian literature: A Quarterly of Criticism and Review* 149, 1996: 11—33.
- LAURENCE, Margaret, 1993: *The Diviners*. Chicago: University of Chicago Press.
- LINDBERG, Laurie, 1996: "Wordsmith and Woman: Morag Gunn's Triumph Through Language." In: *New perspectives on Margaret Laurence: Poetic Narrative, Multiculturalism, and Feminism*. Ed. Greta M. COGER. Westport, CT: Greenwood Press.
- MORTON, Stephen, 2003: *Gayatri Chakravorty Spivak*. London: Routledge.
- PRATT, Annis, 1981: "Surfacing and the Rebirth Journey." In: *The Art of Margaret Atwood: Essays in Criticism*. Eds. Arnold E. DAVIDSON, Cathy N. DAVIDSON. Toronto: Anansi.
- RIGNEY, Barbara Hill, 1987: *Women Writers: Margaret Atwood*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: MacMillan Education.
- SOMACARRERA, Pilar, 2006: "Power Politics: Power and Identity." In: *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Ed. Coral Annn HOWELLS. Cambridge: Cambridge University Press.
- SPIVAK, Gayatri, 2003: "Can the Subaltern Speak?" In: *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITHS, Helen TIFFIN. London: Routledge.
- STAINES, David, 1995: *Beyond the Provinces: Literary Canada at Century's End*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press.
- THOMAS, Clara, 1976: *The Manawaka World of Margaret Laurence*. Toronto: McClelland and Stewart Limited.
- THOMAS, Clara, 1994: *All my Sisters: Essays on the Work of Canadian Women Writers*. Ottawa: Tecumseh Press Limited.
- WOODCOCK, George, 1978: "The Human Elements: Margaret Laurence's Fiction." In: *The Human Elements: Critical Essays*. Ed. David HELWIG. Toronto: Oberon Press.
- WOODCOCK, George, 1990: *Introducing Margaret Atwood's 'Surfacing': A Reader's Guide*. Toronto: General Paperbacks.

Bio-bibliographical note

Ewa Bodal received her M.A. in English philology at Adam Mickiewicz University, Poznań in 2010. Currently, she is a doctoral student of literature at the Department of English, Nicolaus Copernicus University in Toruń. Her research interests focus on Canadian literature in English, and particularly on prose written by female authors.

WERONIKA MEHLBAUER

Universidad de Silesia

Daniel Moyano — el migrante de un incendio permanente y su condición del desarraigo-identidad entre la ciudad y las periferias, Buenos Aires y Madrid como un componente constitutivo de su literatura

ABSTRACT: Throughout his life Moyano's traveled between Buenos Aires, Córdoba, La Rioja, and Madrid, which had an unquestionable influence on the author's oeuvre. His work is often divided into two periods: one before the great emigration to Madrid (when he focused on the differences between the capital and the rest of the country, concentrating on the poverty and misery of the margins), and one which introduces a profound reflection on a man forced to live in exile, where the two worlds he knows, the present and the past, blend together leaving him deeply confused. Moyano was a peripheral author, always on the margin, far from the capital and far from his country.

KEY WORDS: Daniel Moyano, exile, emigration, centre, periphery.

Con un diario de a bordo las migraciones pueden tener un contenido, abandonar su aparente naturaleza flotante y conectarse con el tiempo. [...] Esa falta de memoria que tenemos se puede suplir con un diario de a bordo. Será todo lo difícil o tonto que se quiera, pero bien vale el sacrificio. Porque las migraciones, con el consecuente abandono forzoso de raíces, van a seguir sucediendo según viene la mano. Si cada desterrado tiene la precaución de llevar consigo un cuadernito donde anotar los datos principales, llegará un momento en que se formará con ellos una especie de trama o de tapiz, una figura capaz de orientar a cualquiera en situaciones imprevistas, algo así como congruencia del exilio.

MOYANO, D., 1986: 292

La historia de los exilios argentinos es muy larga. Este concepto tiene varias facetas, cambia su significado a lo largo del tiempo, sin embargo, siempre forma parte de la realidad argentina, desde los principios y la formación del país basada en los emigrantes, a través los varios regímenes y dictaduras, que por razones políticas expulsaron a toda la oposición y a los intelectuales que suponían algún peligro para el sistema, hasta el siglo XXI cuando el exilio económico continúa en escala masiva. El destierro en la cultura argentina tiene que ver con los aspectos geográficos y políticos, pero al mismo tiempo se convierte en una metáfora del aislamiento personal, interior. Se evoca entonces, muy a menudo, con minuciosidad, lo perdido y lo irreversible para crear una impresión de cercanía de lo que en verdad se quedó lejos, con el fin de mantener una relación efímera con lo que conocemos bien y con aquello a lo que pertenecemos. De esta manera, los escritores intentan conservar el lugar que ya no pueden ocupar aunque sea imaginariamente. Sin embargo, la creación literaria de los exiliados nos ofrece una variedad de formas para recuperar este espacio idílico del pasado, añadiéndole un matiz irónico, melancólico, crítica, o varios de ellos a la vez.

Ramos le denomina al exilio como una “provincia flotante” (RAMOS, J., 1994: 56), por lo que intenta subrayar la diversidad en cuanto a la elección del camino de la reconstrucción de dicha experiencia. Hay que indicar que no es la exterioridad geográfica lo que más importa sino una expulsión simbólica que perpetua al exiliado según varios críticos de la literatura. Los escritores desterrados casi siempre responden al desafío implicado por el exilio, es decir, tanto la ruptura de la identidad como la pérdida de lo conocido, lo esencial de cada uno, y convierten su lugar de origen, tanto a nivel nacional como regional si se trata de la oposición centro — provincias, en Paraíso Perdido. Allí se conserva todo lo bueno del pasado, fijo e inalterable a lo que nada de lo adquirido o lo vivido después se parece.

El fenómeno del exilio en Argentina está fuertemente vinculado con este país desde su principio. En las primeras décadas de la historia argentina independiente, se empieza a manejar este concepto y presenta una realidad novedosa en cuanto a su gran difusión, si tenemos en cuenta la última dictadura militar. Entonces empezó una estrategia de eliminación de la oposición por lo que entendemos las prácticas dirigidas contra los políticos e intelectuales, que podían suponer un serio peligro para el poder regente. Aunque todavía algunos dicen que en Argentina no existe la historia de los aislados y su experiencia del exilio, “destierro y entierro” planteados por Caro Figueroa (CARO FIGUEROA, G., 1987: 7) en realidad son dos términos claves en cuanto a la República Argentina. Palabras que implicaban tomar una u otra decisión crucial por parte de los padres fundadores de dicha república.

Sarlo apunta que en la lógica de eliminar todo lo diferente, de penalizar los supuestos adversarios, ya considerados como los enemigos, el destierro se considera sólo como una manera de exiliar, de echar al margen a los que para el

sistema fueron extranjeros en cuanto a las tradiciones, la historia y los valores (SARLO, B., 1987: 37).

En la primera etapa, por la que se entiende las primeras décadas de las guerras civiles, podemos hablar de varias modalidades de exilio. Entendemos por una parte los llamados destierros voluntarios, por la otra un exilio político ordenado por el gobierno argentino. En último lugar podemos evocar los retiros “de cansancio” es decir, lugares que permitían dejar aparte las guerras externas y las turbulencias internas. Teniendo esto en cuenta podemos citar a Silvina Jensen para quien la tierra de origen se presenta como “el espacio de la añoranza, del recuerdo del sufrimiento pasado y del infortunio político presente” (JENSEN, S., 2004: 51).

Posteriormente, la historia argentina sufre la imposición del régimen rosista (1829—1852) el cual fue un productor de destierros por excelencia. Probablemente este periodo fue también el motivo por el cual los argentinos se imaginan el exilio como un espacio responsable para la creación de los mejores libros, tanto como un lugar donde se resuelven los problemas e injusticias del país. En este sentido el régimen rosista nos demuestra la otra representación del exilio, como un lugar donde se centra el poder, desde el cual se puede provocar la caída de los regímenes políticos, no importa la distancia geográfica. Silvina Jensen cree que para los desterrados el exilio podía ser una solución para el proyecto político colectivo y no sólo una salida razonable para el perseguido. Visto desde esta perspectiva se puede percibir la huida del despotismo como una forma del combate contra él, la lucha a través de la prensa (FRIAS, F., 1928: 28). En cuanto a esta etapa se pueden definir dos tipos del exilio — el exilio externo, fuera del país como el exilio interno, teniendo en cuenta las personas que permanecieron en el país sin mancharse las manos de sangre como lo indica Mitre (MITRE, B., 1902: 156). Sin embargo ambas formas fueron maneras de rechazar la dictadura tanto como un medio para evitar la persecución rosista.

Jensen apunta que en Argentina de los años 1930—1943 aparecieron varios tipos de exilios. A pesar de las expulsiones de los extranjeros “indeseables” y de los intelectuales perseguidos por sus ideas, habría un tercer tipo de exilio, es decir, los desplazados del gobierno radical.

El viento de nuestras querellas ha llevado en pedazos a nuestros viejos próceres. Es preciso buscar la huella de sus pasos en los casinos del destierro, en el pavimento de las cárceles, en la sombra triste a donde les confinó la injusticia ajena a los propios desengaños.

GUTIERREZ, J.M., 1945: 8

Las últimas décadas del siglo XX fueron marcadas por los desplazamientos poblacionales, es decir, migraciones, exilios y diásporas. En Argentina destaca sobre todo el año 1976. Es precisamente entonces cuando la gente se exilia

a causa de la violencia presente en el escenario político. El propósito del golpe militar del 24 de marzo de 1976 fue sobre todo desmovilizar a la sociedad a través del miedo, con el fin de vetar cualquier tipo de alternativa política y social. Los militares paralizaron a la sociedad utilizando el sistema de represiones que mostraba claramente la transformación de sus compatriotas en unos sujetos peligrosos. Según el dirigente *Montonero*, el exilio fue el único refugio para escapar de la muerte omnipresente que se acercaba más con cada día: “Todos los días te enteras de una caída [...] No sabés cuando te va a tocar. Cuando vas a caer vos en la cita envenenada” (BONASSO, M., 2000: 232).

Jensen indica que desde 1810 hasta el siglo XX, especialmente teniendo en cuenta los exilios de la dictadura militar 1976, se observa una tensión causada por el menosprecio, exclusión y aún el silencio del destierro en el relato nacional como si los expulsados fueran identificados como enemigos. Su castigo era entonces la expulsión tanto física del país como de la comunidad nacional (JENSEN, S., 2004: 30). La historia argentina muestra una significativa acumulación de experiencias exílicas. Se subraya que en la creación del estado argentino se daban siempre los dos ejes, sin embargo, mientras la inmigración ha sido en eje fundamental para la identidad, del otro, el exilio, no se hablaba, se silenciaba. Hasta el día de hoy la imagen de una Argentina de puertas abiertas existe en la conciencia colectiva, ha borrado la selección, restricción, barrera y exclusión tanto del inmigrante indeseable como del conciudadano, connacional que va por detrás de los límites establecidos por el poder lo que le convierte en una amenaza para el estado y su integridad (JENSEN, S., 2004: 31).

Daniel Moyano es un escritor que en su vida conoció todos los tipos de exilio, por lo que puede servirnos de ejemplo en el caso del destierro en Argentina. Es un autor de marcada relevancia en la literatura argentina contemporánea y en la precedente, así como uno de los mejores representantes del exilio inscrito en la cultura argentina. Nació el 6 de octubre de 1930 en Buenos Aires y a cuatro años se trasladó a las sierras cordobesas. En 1937 murió su madre lo que le obligó a mudarse de nuevo, esta vez a Córdoba donde estudió y trabajó de albañil. Moyano comentó este periodo en una entrevista con Andrew GRAHAM-YOOL: “Después de vivir con mis abuelos pasé de tío en tío. Mi padre desapareció. Reapareció años después. Todos los tíos me dieron material para los cuentos... Pasé un tiempo en un reformatorio, y mi hermana en un colegio de monjas, donde nos colocó un tío” (2005: 12).

En 1957 su libro de cuentos *Artistas de variedades* ganó el concurso organizado por la Editorial Assandri, de Córdoba. Dos años después volvió a mudarse a la provincia de La Rioja para iniciar su carrera de periodista en el diario *El Independiente*. En 1960 trabajó al mismo tiempo como violinista del Cuarteto de Cuerdas y Orquesta de Cámara, y profesor en el Conservatorio Provincial de Música. Entre 1960 y 1976 se publicaron en Buenos Aires varias obras suyas, sea libros de cuentos o novelas. El éxito del autor se observó también a través de

los premios literarios que le otorgaron. Un día después del famoso Golpe de Estado, el 25 de marzo, Moyano fue detenido en su casa por las Fuerzas Armadas. Le explicó a Graham-Yool en una entrevista publicada por suplemento *Radar*: “Me llevaron de casa al cuartel, en silencio. Estaba cerca. Al cuartel entré a los empujones. En un salón enorme estaba media La Rioja de pie, contra la pared (no nos dejaban sentar), con un colchón al lado. [...] Me enteré de que mis libros los secuestraron de la librería Riojana y los quemaron en el cuartel, junto con los de Cortázar y Neruda. Qué honor. Bajé siete kilos en doce días” (GRAHAM-YOOL, A., 2005: 14).

Cuando le permitieron abandonar la provincia, primero que hizo fue gestionar su pasaporte en Buenos Aires. El 24 de mayo de 1976, tomó el ‘Cristóforo Colombo’, y el 8 de junio comenzó su exilio en Barcelona. En el viejo continente Moyano fue obrero en una fábrica de maquetas para poder subsistir. Luego, sin embargo, volvió a escribir y obtener significantes premios literarios hasta que el 1º de julio de 1992 murió en España.

La vida de Daniel Moyano se marca en el eje Buenos Aires-Córdoba-La Rioja-Madrid. Las mudanzas muchas veces forzadas y traumáticas dejaron una influencia incuestionable en su obra. Se puede observar dos etapas en la creación literaria de este autor. En la primera, anterior al exilio, Moyano retoma el tema del desarraigo y la marginación de las zonas deterioradas y miserables como dominante de sus cuentos y primeras novelas. En la segunda etapa, cuando Madrid se convierte en el destino de su exilio hasta el final de su vida, en su obra aparece una reflexión profunda sobre un hombre transterrado y forzado a vivir dos mundos a la vez — la ciudad real pero impuesta y los recuerdos vivos, dolorosos. Daniel Moyano pertenece a lo que Victoria Cohen Imach ha denominado *el grupo de la periferia*, es decir, un grupo de autores argentinos del interior que comienzan a publicar en los años sesenta en Buenos Aires. Todos ellos miran hacia la región y subrayan los aspectos problemáticos de su realidad social. Daniel Moyano demuestra la tensión entre el interior y la capital, alude al abandono y a la pobreza provinciana, releva su propia experiencia en cuanto a la migración desde el interior hacia la metrópolis. Pero al mismo tiempo el autor es la voz penetrante de la conciencia argentina que llega desde las periferias de Europa hasta el corazón de la capital denunciando la injusticia e inigualdad en su excepcional forma narrativa.

Ovidio con su escritura demostró que no hay regreso del exilio, es algo irreversible. Teniendo en cuenta este punto de vista podemos apreciar que las mejores obras de Moyano lo toman como su punto de partida y proponen el itinerario creativo de una memoria, la que se escapa del tiempo y del olvido.

La condición del desarraigo — identidad es un componente clave de su narrativa. Se puede decir que Moyano era un hombre exiliado desde el principio. El autor reconocía su infancia en el exilio de su abuelo, al principio, luego de su padre, que se fue a Buenos Aires donde encontró un trabajo, la mudanza a Cór-

doña, después a La Rioja, un lugar mítico que tuvo tanta influencia al autor. Pasó su infancia en varios lugares, con diferentes tíos, siempre sintiéndose al margen, siendo *el otro*. Moyano señalaba, que estas experiencias, lo de dejar tanto las cosas como querencias aunque muy duras, formaban parte de la vida humana. Sin embargo, lo que perturbó su vida y dejó su huella en toda su obra posterior fue el exilio obligatorio en España.

Este periodo de su creación retoma el tema del desarraigo y la marginalidad añadiendo una profunda reflexión sobre el hombre transterrado, sus batallas cotidianas con las diferencias en la lengua, cultura, y sobre todo la constante presencia de los recuerdos, del pasado que se mezclan con todo lo presente y confunden el autor.

Ambas etapas de su creación, tanto él antes de su exilio como después narran el conflicto del extrañamiento ante un lugar al cual no se pertenece, que no le ofrece posibilidad de integración, de aceptación sino que siempre rechaza a los otros. En el primer caso se trata de la emigración desde el interior de Argentina, la provincia pobre hacia la capital y el proceso de inserción en la sociedad nueva del intelectual enfrentado con la represión e ignorancia que le silencian y le hacen desaparecer poco a poco. En el siguiente caso ya se trata del exilio transcontinental y transnacional con esa certitud de nunca volver, con las pesadillas del pasado persiguiéndole cada día y un notable contraste entre su patria vieja, un paraíso perdido y su patria nueva, impuesta, obligatoria.

Sorprendentemente, el paraíso soñado de riquezas, bienestar y felicidad en la cultura americana se lo identifica con el concepto de la ciudad. Augusto Raúl Cortázar señala que el motivo de la ciudad errante forma parte de la tradición americana que tiene sus raíces en los mitos relacionados con la conquista del continente. Dice:

El tema de la ciudad fantástica o desaparecida presenta ejemplos pródicos en la nunca vista ciudad de los Casares o en la perdida Esteco, cuyas ruinas dan pábulo para que se mantenga su halo legendario.

CORTÁZAR, A.R., 1959: 70

De esta forma, hasta el siglo XX la ciudad se considera como un paraíso formado por el hombre, la oposición del caos de la naturaleza, una institución que introduce un cierto orden.

En el caso de Argentina, dada la fragmentación del país entre Buenos Aires y el resto del territorio, aparece la dualidad y la oposición aún más fuerte desde el punto de vista económico, social, histórico o filosófico, entre la civilización y barbarie. Los personajes moyanianos entonces, es decir, la gente del interior, concentran todos sus deseos, sus odios, su admiración y su rechazo en la capital como un lugar poderoso y privilegiado (GIL AMATE, V., ROCA MARTINEZ, J.L., 2006).

[...] las ciudades distantes parecían cosas muy importantes que algún día podrían poseer, cosas que permanecían sin que tuvieran que caer, pero también como detenidas en el aire, como veradas para siempre.

MOYANO, D., 1970: 22

Se puede concluir entonces que la ciudad constituye una utopía, lo que se subraya en *Artistas de variedades* diciendo: “estar en la ciudad significaría habitar un mundo lleno de posibilidades” (p. 9) o utilizando adjetivos tales como de vidrio, bañada por el sol, situada en el mismo centro de la luz, para describirla.

Este motivo urbano en la obra de Moyano se puede dividir en tres etapas: desde el deseo, a través de la consecución hasta la frustración cuando la ciudad no satisface las esperanzas.

Como un ejemplo de este esquema puede servir Ismael (el protagonista de *Una luz muy lejana*). Viene a la ciudad desde su pueblo natal para empezar allí una vida nueva, de mucho éxito y al principio todo parece ir según sus planes. Sin embargo, en fin la ciudad revela su verdadera naturaleza de un laberinto que atrapa y devora. Moyano nos presenta una visión invertida del mito donde las ciudades extienden violentamente su poder y reinado hacia la provincia. Es una idea constantemente repetida en la narrativa moyanina.

Daniel Moyano hace vivir a sus protagonistas fuera de la encantadora índole urbana, en el espacio cruel y hostil, como en *Cantata para los hijos de Gracimiano*. La capital a la cual se hace referencia aparece como un ser lejano, distante, desconocido e irreal. Sin embargo al mismo tiempo la vemos como algo preponderante, la sede de la fuerza y de las leyes, lo que introduce la división entre los opresores y las víctimas. La gente del interior en la obra moyanina sufre pobreza, no hay dueños de su propio destino (*Cantata para los hijos de Gracimiano*), incluso la represión llega hasta los pueblos perdidos en las montañas para imponer nuevas leyes (*Una guitarra para Julián*). El autor describe la provincia como la sede de la gente absolutamente inocente, los habitantes del territorio olvidado, “los suburbios del país” (*Una guitarra para Julián*, p. 36). Martínez Estrada lo comenta así: Buenos Aires es un muro en el horizonte urbano que impide contemplar el interior (MARTÍNEZ ESTRADA, E., 1970: 59). Por otro lado, Mallea percibe Argentina como dos dimensiones — la visible, civilizada, poderosa representada por todo lo bonaerense y la otra, más auténtica aunque invisible (MALLEA, E., 1986: 162 y 257). Para el escritor del interior existían solamente dos ámbitos posibles de la creación: sea “un folklorismo mentiroso” o sea “una cultura ciudadana que venía de Buenos Aires” (*Los exilios de Juan José Hernández*). En vez de elegir Moyano nos propone un panorama extremo de la situación para demostrar que la antinomia argentina también afecta al arte (GIL AMATE, V., ROCA MARTÍNEZ, J.L., 2006). Hay que mencionar aquí también *El trino del diablo* cuyo protagonista Triclinio sirve de pretexto para evocar el tema de los artistas nacidos fuera de la capital, los cuales se consideran infe-

riores, simples extranjeros y aspirantes a ser músicos, cuyo papel debe de ser el de mero intérprete de las melodías folclóricas, autóctonas en vez de los clásicos como Mozart, Paganini, etc.

Según Martínez y Gil, Moyano denuncia la desigualdad entre la capital y la provincia a todos los niveles. Llega hasta la conclusión de que Buenos Aires se puede considerar como continuación de Europa, su transfiguración ultramarina: “[...] todo va a parar finalmente a Buenos Aires, y después al mar, a Europa, y nosotros nos quedamos con las manos vacías” y en otra parte “Se trata de problemas que se cuecen en esa Europa que es Buenos Aires (*Libro de navíos y borrasca*, p. 207). En cambio para el autor la provincia representa el verdadero rostro de América: “[...] cuando me encuentro en la Rioja con esa realidad dramática, mucho más que la de Córdoba, descubro la verdadera Argentina, es más, descubro América Latina” (en la entrevista para *La Voz Semanal*, 9 enero 1983).

La segunda etapa en la obra de Moyano empieza con su exilio en Madrid. Fue la experiencia más dura para el autor quien durante los primeros siete años perdió toda capacidad expresiva. Todos sus intentos terminaron en una creación llena de pesadillas y recuerdos del secuestro, prendida a desesperación. Al final intentó la reescritura lo que le ayudó a superar la crisis expresiva y el pasado doloroso. Ya no veía Madrid como una ciudad impuesta sino real, admitiendo la irreversibilidad del exilio. Este progreso le permitió deshacerse de la nostalgia, las quejas, tanto del temor como de las esperanzas. Sin embargo casi hasta el final de su vida el escritor pareció vivir entre dos mundos — el mundo pasado de su patria, vivo todavía en su mente y corazón y el mundo de la realidad madrileña. Sus cuentos muy a menudo reflejan esta confusión y coexistencia de estas dos realidades. Uno de ellos titulado “Rompecabezas” nos da ejemplo del protagonista que hace pensar en el autorretrato del autor. Un día se despierta por la mañana y al oír el agua correr en la ducha se pregunta por el lugar dónde está. Varias pistas que encuentra alrededor son ambiguas y pueden indicar tanto su piso argentino compartido con un amigo suyo, como su piso conyugal ya vivido con su esposa e hijos. El protagonista parece buscar una respuesta que le pueda ayudar a localizarle en el tiempo y en el espacio pero, cuando al final recuerda una mesita de noche, la puede tocar para confirmar la respuesta. Titubea, como si la respuesta importara demasiado, le diera miedo, así que prefiere permanecer en este estado de incertidumbre lo máximo posible. Otro ejemplo de mezclar intencionalmente el presente y el pasado es su cuento *Esperando a Silvia*. El protagonista espera la llegada de su novia en el tren, como una muestra evidente de la ciudad donde se encuentra. El tren constituye el elemento referencial para situar al autor en el espacio/tiempo. Si viene en el tren a las nueve significará que el protagonista está en Madrid, y si no llega, a lo mejor todo lo que está alrededor de él forma parte de su imaginación y de hecho está todo el tiempo en Montevideo, unos años antes imaginándose solamente estar en Madrid.

Daniel Moyano era consciente de que hay ciertos viajes de los que no hay regreso. En *Un hombre viejo y un tren* cuenta la historia del anciano que pasó toda su vida adulta en la ciudad y a quien le gustaría regresar a su pueblo natal para pasar sus últimos días allí. Desafortunadamente, después de haber pasado 4 días en la cola, le dijeron que no quedaban más billetes, ya que su viaje era imposible. Se puede tratar ese cuento como una metáfora del exilio del propio autor y su exilio irreversible. No obstante, el país provisional y el miedo no se transformaron en obstáculos o impedimentos para su trabajo. Más bien le inspiraron y le dieron un empuje tanto como experiencia necesaria para construir una obra que llegó más allá de lo que creía el propio autor.

En las páginas precedentes hemos estudiado brevemente tanto el fenómeno del exilio argentino en su totalidad como su aplicación en la extensa obra cuentística de Daniel Moyano. Se han indicado los tipos del exilio sufrido por el autor tanto en cuanto a su destierro espacial, a la capital y luego a través el Océano Atlántico, como en el sentido metafórico, es decir, el exilio interno del escritor. Además se ha hecho un intento de hacer más comprensible el concepto del “incendio permanente” tan a menudo utilizado para describir la creación artística y la vida de Daniel Moyano. De esta manera se ha permitido situar al autor en un puesto destacado dentro del canon de la literatura argentina, no sólo por razones formales, tales como la forma narrativa del cuento, típica de este país, sino también por la temática del exilio evocada por Moyano.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, 1957: *Mythologies*. Paris, Gallimard.
- BONASSO, Miguel, 2000: *Diario de un clandestino*. Buenos Aires, Planeta.
- CARO FIGUEROA, Gori, 1987: *Exiliados y proscriptos en la historia argentina*. Buenos Aires, Todo es Historia.
- COHEN IMACH, Victoria, 1994: *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- CORTÁZAR, Augusto Raúl, 1959: “Folklore literario y literatura folklórica”. En: ARRIETA R.A.: *Historia de la literatura Argentina*. Buenos Aires, Peuser.
- DEFIS DE CALVO, Emilia, 2004: “Memoria, exilio y violencia. Tres narradores argentinos: Di Benedetto, Moyano y Tizón”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núm. 207, Abril-Junio, 371—390.
- FRIAS, Felix, 1928: *La gloria del Tirano Rosas y otros escritos políticos y polémicos*. Buenos Aires, El Ateneo.
- GIL AMANTE, Virginia, ROCA MARTÍNEZ, José Luis, ed., 2006: *Escritores sin Patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX*. Universidad de Oviedo, Ediuno.
- GOLIGORSKY, Eduardo, 1983: *Carta abierta de un expatriado a sus compatriotas*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GRAHAM-YOOL, Andrew, 2005: “Libros del diario. Una entrevista con Daniel Moyano de agosto de 1987 y noviembre de 1988”. *Radar*, 26 junio: 12—14.

- GUTIÉRREZ, Juan María, 1945: *Bernardino Rivadavia*. Buenos Aires, Emecé.
- JENSEN, Silvina Inés, 2004: *Suspendidos de la historia/Exiliados de la memoria*. Tesis doctoral: Facultat de Filosofia i Lletres. Universitat Autònoma de Barcelona.
- MALLEA, Eduardo, 1986: *Historia de una pasión Argentina*. En: IDEM: *Obras Completas*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel, 1970: *La cabeza de Goliat*. Madrid, Revista de Occidente.
- MITRE, Bartolome, 1902: *Arregas de Bartolome Mitre*. Biblioteca de “La Nación”.
- MOYANO, Daniel, 1960: *Artistas de variedades*. Córdoba, Editorial Assandri.
- MOYANO, Daniel, 1963: *El rescate*. Buenos Aires, Burnichón Editor,
- MOYANO, Daniel, 1964: *La lombriz*. Buenos Aires, Nueve 64 Editora.
- MOYANO, Daniel, 1966: *Una luz muy lejana*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MOYANO, Daniel, 1967a: *El fuego interrumpido*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MOYANO, Daniel, 1967b: *El monstruo y otros cuentos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- MOYANO, Daniel, 1970: *Mi música es para esta gente*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- MOYANO, Daniel, 1974a: *El estuche del cocodrilo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- MOYANO, Daniel, 1974b: *El trino del diablo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MOYANO, Daniel, 1981: *El vuelo del tigre*. Madrid, Editorial Legasa.
- MOYANO, Daniel, 1982: *La espera y otros cuentos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- MOYANO, Daniel, 1983: *Libro de navíos y borrascas*. Buenos Aires, Editorial Legasa.
- MOYANO, Daniel, 1986: *Libro de navíos y borrascos*. Buenos Aires, Legasa.
- MOYANO, Daniel, 1999: *Un silencio de corchea*. Madrid, Ediciones KKK.
- MOYANO, Daniel, 2005: *Dónde estás con tus ojos celestes*. Buenos Aires, Editorial Gárgola.
- RAMOS, Julio, 1994: “Migratorias”. En: LUDMER, J.: *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario, Beatriz Vitrebo.
- ROJAS, Ricardo, 1960: *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Editorial Guillermo Kraft Limitada.
- SANCHEZ, Brenda, 2005/2006: *La Ciudad en tres cuentos de Daniel Moyano. Piedra y Canto*. Cuadernos del CELIM, Núm. 11—12: 167—186.
- SARLO, Beatriz, 1987: *Política, ideología y figuración literaria. Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Daniel Balderston, et al. Buenos Aires/Minnesota: Alianza-Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Síntesis curricular

Weronika Mehlbauer. Licenciada en Filología Hispánica desde 2010, se dedica a la literatura iberoamericana, en particular argentina. De momento investigó los ámbitos literarios relacionados con poesía latinoamericana femenina del siglo XX y con la noción de argentinidad. Ahora trabaja sobre la influencia de los inmigrantes polacos y el impacto que tuvieron a la narrativa argentina posterior.

JOANNA JANUSZ
Università della Slesia

Espressivismo linguistico e culturale in *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego

ABSTRACT: Postcolonial literature, which did not appear in Italy until the 1980s, started to flourish in that country in the early 1990s. Although it originated there and draws on Italian historic colonial experiences, it can be understood as a way of emphasising the linguistic and cultural separateness of Italian-speaking authors originating from former Italian colonies in Africa (i.e. Libya, Somalia and Ethiopia). It appears that a country like Italy, which has been deprived of its homogeneity and linguistic and cultural cohesion, is particularly susceptible to the absorption of traditions and languages from outside. Postcolonial literature, which at its very basic level is a hybrid, cannot be pushed into the framework of one convention or tradition. On the contrary, it fits well into the mainstream of non-canonical, avant-garde and expressionistic literature that has been present since Dante. Igiaba Scego, the author of *Oltre Babilonia*, published in 2008, belongs to the generation of young Italian writers of African origin. The article aims to analyse the novel in terms of writing techniques defined as expressionistic at the level of surface, typology of characters and linguistic and stylistic features.

KEY WORDS: Postcolonial literature, expressionism, episodic structure, neologism, language hybridism.

Il postcolonialismo letterario è in Italia un fenomeno recente sia per quanto riguarda la produzione letteraria concreta, sia per quanto riguarda gli studi critici inerenti al problema e la ricerca svolta nell'ambito accademico. Nonostante la terminologia sfumata e passibile di equivoci, gli studiosi sono accomunati da una simile definizione delle origini di questa letteratura che sono da cercare, evidentemente, nell'esperienza coloniale italiana, evocata non sempre in prima persona, e presente spesso in modo allusivo e indiretto¹.

¹ La nascita della letteratura postcoloniale “si riallaccia ad un'esperienza particolare non necessariamente vissuta in prima persona [...] del passato coloniale italiano. Una visione prismatica, distaccata, di un passato non vissuto, ma che si riflette nelle loro vite” (PONZANESI, S., 2004: 29).

Orbene, la politica coloniale italiana cominciò con un considerevole ritardo rispetto alle politiche di altre potenze coloniali europee, con l'occupazione del porto di Assab (nel 1882), e la proclamazione dell'Eritrea come colonia primogenita (1890). Per il giovane stato italiano, l'espansione oltremare si rivelava una questione di prestigio politico sulla scena internazionale ma anche una facile risoluzione dei problemi sociali ed economici (mancanza di materie prime, esplosione demografica, disoccupazione, carestie). Quello italiano fu tuttavia considerato un imperialismo meno aggressivo rispetto agli altri espansionismi europei. Per decenni si soleva ribadire la minore portata dell'impresa coloniale italiana nonché un atteggiamento più umanitario dei colonizzatori italiani nei confronti dei paesi e popoli indigeni². La seconda tappa dell'espansione risale ai tempi del fascismo e della seconda guerra, in cui furono occupate Somalia e Libia sul continente africano; in Europa invece per breve tempo rimasero sotto il dominio italiano l'Albania e l'isola greca di Rodi. Il postcolonialismo viene quindi innanzitutto definito in chiave cronologica come la fine del colonialismo e l'inizio delle nuove identità nazionali (PONZANESI, S., 2004: 26).

La letteratura postcoloniale, a lungo ignorata, sorta a metà degli anni Ottanta e affermata solo agli inizi degli anni Novanta, costituisce ormai parte integrante del mondo italofono, proponendo un nuovo sguardo su quello che si era soliti chiamare "italianità". Tuttavia il postcolonialismo in letteratura viene anche inteso in termini epistemologici come difesa della diversità e della specificità culturale. Quella è da considerarsi la definizione ampia del fenomeno. In senso stretto del termine, il postcolonialismo letterario è applicabile invece alle letterature emergenti dalle ex-colonie italiane (Somalia, Eritrea, Libia, Etiopia) (PONZANESI, S., 2004: 29).

Il termine "letteratura postcoloniale" andrebbe distinto da quello di letteratura della migrazione o letteratura migrante. La letteratura migrante propone, infatti, una problematica distinta, centrata sul fenomeno dell'integrazione culturale e linguistica degli immigrati. La lingua di espressione è sempre l'italiano letterario, pur contaminato da vari apporti linguistici e stilistici. A ciò si aggiunga anche la generale propensione dialogica (AHAD, A.M., 2007) di quella letteratura, il suo atteggiamento cioè di mettere in comunicazione mondi diversi: quello italiano e quello straniero. Si tratta qui di un dialogo non solo fra mondi ma anche modi di percezione del mondo diversi.

Lo scontro con le eredità culturali e linguistiche avvenuto per il tramite delle letterature postcoloniali costringe gli italiani alla reimpostazione dei concetti base della loro cultura nazionale (PONZANESI, S., 2004: 30), focalizzando la loro attenzione sul rapporto tra centro (canone culturale, linguistico e letterario del passato) e periferia (innovazione, diversità, trasgressione espressivistica —

² Il decennale slogan "italiani brava gente" solo recentemente viene smentito dagli studi sul colonialismo più approfonditi (PONZANESI, S., 2004: 27).

espressionistica). Tenendo presente il fatto che l'Italia è sempre stata, per sua natura, un paese di frammentazione linguistica e culturale, privo di compattezza e coesione interna, la diversità culturale e linguistica dovrebbe in modo più naturale rientrare anche nel panorama contemporaneo del Paese.

Per via della generale tendenza all'ibridismo e alla contaminazione linguistica, alla trasgressione dei soliti codici letterari, la letteratura postcoloniale rischia di essere catalogata fra le letterature subalterne, avanguardistiche, contrapposte al monolitismo canonico³. Per la tradizione letteraria costituisce una spinta innovatrice ma anche centrifuga, che invita a cambiare prospettive, anche quelle critico-analitiche⁴, inducendo a credere che si tratti qui di un rinnovamento proficuo per la cultura del Paese, rinnovamento realizzato, sul piano linguistico, attraverso tecniche non estranee agli italiani stessi e sommariamente definite come espressioniste. L'espressionismo, nella tradizione letteraria italiana, oltre alla sua evidente valenza storica (MITTNER, L., 2005: VII), fin dai primi studi critici sul problema, assumeva il significato di letteratura anticlassica e anticalligrafica (CONTINI, G., 1988: 102). Evidentemente, l'atteggiamento trasgressivo e oltranzista di alcuni autori nei confronti del canone letterario sancito dalle autorità, non nasce in Italia alle soglie del Novecento come frutto delle ispirazioni germanofone. In effetti, si è leciti affermare l'esistenza di una linea espressionistica propagatasi, pur in modo discontinuo, da Jacopone da Todi, Cielo d'Alcamo, Dante, manieristi, scapigliatura lombarda, fino a Gadda a metà del Novecento (CONTINI, G., 1988: 102—104).

L'espressionismo letterario si traduce non solo nell'uso di particolari tecniche di scrittura, relativamente semplici a riscontrare in quanto palesemente diverse dal canone stilistico, ma anche nell'affrontare una problematica specifica. Tale problematica è incentrata soprattutto sull'uomo nella sua essenza⁵, nella sua particolare verità intima e nelle sue relazioni con il mondo, facendosi espressione di emozioni e protagonismi collettivi. Definita come dionisiaca, è una letteratura che predilige il dinamismo e l'attivismo con una forte propensione per il verbo. Spesso si contraddistingue anche per la tendenza a unire mezzi

³ “Il canone letterario ha occultato e messo sotto silenzio le voci altre, emarginando ciò che sta tra le righe e in disparte rispetto all'irresistibile flusso delle narrazioni esplicite, legittimate dalla lingua dominante, dalla madre patria, dalla voce patriarcale, nella cornice del mondo coloniale e post” (CURTI, L., 2006: 167).

⁴ “Il postcolonialismo [...] è [...] piuttosto una strategia critica che implica la revisione dei canoni letterari nazionali, delle metodologie di analisi narrativa, e delle categorie di pensiero occidentale. Il postcolonialismo si caratterizza essenzialmente per la sua interdisciplinarietà e per la costante critica dei metodi di interpretazione e rappresentazione dominanti” (PONZANESI, S., 2004: 25).

⁵ “L'uomo nuovo dell'espressionismo, l'uomo nudo realizza il proprio Io superiore dopo la distruzione della realtà, di cui egli era schiavo in quanto Io empirico. Per effetto della metamorfosi l'io si riconosce nel tu, si riconosce Tu e con ciò realizza un nuovo Noi. Io e Tu sono non solo interscambiabili ma anche identici” (MITTNER, L., 1986: 30).

espressivi di diversa provenienza e origine: neologismi, espressioni colloquiali accanto al lirismo, alle voci dotte o alle espressioni auliche. Dal punto di vista stilistico, l'espressionismo si serve di satira, ironia, grottesco non rifiutando però né volgarità né lirismo. Sul piano della macrostruttura, le opere contrassegnate come espressioniste hanno spesso la struttura episodica e frammentaria, frutto di unione di elementi eterogenei e disparati (GŁOWIŃSKI, M., 2000: 125).

La letteratura postcoloniale, come si è detto, si colloca in opposizione alla letteratura regolare sia dal punto di vista delle tematiche affrontate sia dal punto di vista della tecnica di scrittura. Le sue peculiarità, la sua forza di vita e di espressione giustifica l'appellativo di letteratura di avanguardia, assegnatale ormai da ambienti accademici⁶. In modo naturale la letteratura postcoloniale che opera fra due diverse realtà culturali, quella di partenza e quella italoфона, è esposta alla contaminazione culturale e linguistica. Il contatto costante fra queste due realtà si realizza attraverso precise tecniche di scrittura, molte delle quali annoverabili fra le tecniche di scrittura espressionista: ibridazione, alternanza di codici linguistici, uso di codici parlati, attenzione al ritmo e all'oralità (SABELI, S., 2004: 56). Il mondo raffigurato con tali mezzi espressivi è un mondo in perpetuo movimento, pervaso da un latente o esplicito dinamismo interno, e quindi un mondo di per sé espressionista. L'italiano invece, che diventa lingua di espressione di tutti gli autori postcoloniali della seconda generazione, è ormai cessato di essere una lingua veicolare di acculturazione forzata per diventare mezzo espressivo efficace, personalizzato e sempre soggetto a modificazioni e amplificazioni raggiungendo alti gradi di espressivismo letterario⁷.

Tutti gli autori postcoloniali sono particolarmente attenti alla problematica linguistica (SABELI, S., 2004: 55). Infatti, la lingua può costituire sia un ostacolo sia un mezzo efficace di comunicazione e mediazione con la cultura ricevente. Nei primi anni della presenza della letteratura postcoloniale in Italia, il fatto di dover esistere nella cultura dalla lingua sconosciuta, ostile o perfino nemica (perché quella dell'antico colonizzatore) costituiva per i nuovi scrittori migranti un impaccio. Il ruolo fondamentale della scrittura migrante in quel tempo fu la mediazione culturale e non quella linguistica. I primi romanzi degli autori migranti erano infatti scritti da un tandem autore immigrato — coautore italo-

⁶ È l'opinione del professore Armando Gnisci (SORIA, G., 2005: 315).

⁷ Come "espressivismo" vogliamo quindi definire una particolare caratteristica della letteratura postcoloniale italoфона che tende a usare neologismi, registri parlati e gergali, elementi linguistici allofoni ricreandoli e piegandoli ai bisogni di una maggiore forza espressiva. Il termine "espressivismo" non è da considerarsi alternativo o antitetico a quello di espressionismo, semmai sarebbe un iponimo di quello dell'espressionismo. L'uso delle tecniche espressioniste di scrittura, come si cercherà di comprovare nel presente studio, rafforza gli effetti dell'espressivismo della letteratura postcoloniale. Nonostante tutti i dubbi terminologici, è innegabile che l'uno e l'altro termine sono categorie da considerare "segnali di insorgenza contro una norma" (ALFIERI, G., 1990: 238).

fono⁸. L'aiuto di quell'ultimo si rivelava infatti indispensabile nella situazione in cui l'autore allofono del testo non padroneggiasse l'italiano, la lingua della comunicazione ufficiale nel paese ospitante. Nascevano in questo modo testi-trascrizioni di un discorso orale (è il caso di "Io venditore di elefanti" di Pap Khouma) oppure testi bilingui, con la traduzione italiana a fronte (come per esempio nel caso delle pubblicazioni di Ribka Shibatu).

La situazione è cambiata nel caso della seconda generazione degli scrittori postcoloniali, nati e cresciuti in Italia, oppure quando si trattava di autori provenienti dalle famiglie miste oppure dai paesi ex-colonie italiane in cui l'italiano, pur considerato spessissimo lingua di oppressori, fungeva da lingua ufficiale, insegnata a scuola ma anche come unico idioma scritto nei paesi le cui lingue non possedevano la propria tradizione scritta limitando la trasmissione del proprio bagaglio culturale alla tradizione orale.

Igiaba Scego, oltre ad appartenere a quella seconda generazione degli scrittori postcoloniali, fa anche parte dell'ampia ondata di scrittrici italiane dalle radici africane, entrando in questo modo nella corrente della cosiddetta letteratura postcoloniale femminile. Questo tipo di scrittura, cioè la letteratura scritta da donne di origine africana, presenta molto spesso tratti di autobiografismo (CONTARINI, S., 2010: 135) e autonarrazione (CONTARINI, S., 2010: 125). Tuttavia, il romanzo di Igiaba Scego non è un'autobiografia documentaria bensì una sorta di fiction autobiografica spezzata e arricchita da uno sguardo oltre-africano, fino ad inglobare anche altre culture e tradizioni, quella argentina e quella italiana.

In questa sede ci si propone di studiare come il romanzo di Igiaba Scego, scrittrice italiana di origine somala, rientri nell'ampia questione dell'identità — diversità letteraria di un Paese che ha sempre legato il problema della propria nazionalità culturale a quello dell'identità linguistica. Si pretende presentare il romanzo della Scego come esempio non tanto di letteratura subalterna, ma quella che, da sempre presente nella storia della letteratura italiana, con apporti linguistici nuovi dagli esiti espressionisti, faccia parte della letteratura d'avanguardia, contrapposta al monolitismo letterario classico. All'analisi verranno sottoposti i tre aspetti del romanzo di Igiaba SCEGO *Oltre Babilonia* (Donzelli Editore, 2008): struttura, tipologia dei personaggi, lingua e stile.

Il principio compositivo del romanzo è la diversità di piani narrativi paralleli. Infatti, nel romanzo della Scego si intrecciano storie plurime, raccontate da cinque voci narranti, ripartite in otto capitoli, chiusi dalla cornice di un prologo e di un epilogo. Nella narrazione sono individuabili due piani cronotopici: sincronico e analettico. Nel primo, si snodano *in praesentia* racconti ambientati prima a Roma, dove vivono i protagonisti e poi a Tunisi dove si trasferiscono per un breve soggiorno di studio. I narratori sono quattro donne: Mar (la voce Nus-Nus di ogni capitolo), Zuhra (La Negropolitana), Miranda (La Reappareci-

⁸ Giuliano Soria la definì una letteratura "a quattro mani" (SORIA, G., 2005: 315).

da), Maryam (La Pessottimista) e una voce maschile, quella di Elias (Il Padre), padre delle due donne più giovani, Zuhra e Mar, che ignorando il loro legame di sorelle, si ritrovano per caso in una scuola di arabo classico a Tunisi. Il secondo piano narrativo invece, quello analettico, si insinua nei racconti dei narratori più anziani, Miranda (poetessa argentina esiliata in Italia), Maryam (in fuga dalla Somalia nata dopo l'affermarsi della dittatura nel suo paese) e Elias, "padre e figlio mancato", che aveva abbandonato le donne amate e le bambine e che ora cerca di farsi conoscere dalle figlie ormai adulte, raccontando loro la storia sua, quella della sua famiglia e del suo paese, fuse insieme in una relazione orale registrata su cassette. Nel piano analettico sono altresì inseriti altri racconti che sono una retrospezione ancora più profonda rispetto al tempo principale della diegesi. Si tratta della storia del nonno di Zuhra, il somalese Majid, raccontata da Elias nel capitolo *Il padre* nonché la storia di Miranda prima di lasciare l'Argentina della giunta militare del generale Videla. Se la storia del colonialismo italiano in Somalia è vista dalla prospettiva di Majid, ma raccontata da Elias in terza persona, la storia delle persecuzioni in Argentina è riferita per mezzo del diario della Flaca, con la tecnica della narrazione a scatole cinesi.

Il punto di vista adottato dall'intera diegesi è quello basso, in cui ogni volta il narratore in terza persona assume la prospettiva del suo personaggio. Il narratore quindi è sempre intradiegetico, si colloca cioè su un livello interno all'universo narrativo, sia quando si presenta come personaggio nell'azione (omodiegesi come nel caso del racconto di Elias, nel capitolo *Il padre*), oppure quando il personaggio racconta la sua propria storia (l'autodiegesi di Miranda nel capitolo *La Reaparecida*), sia nel caso in cui un testimone racconta la storia dell'eroe (l'allodiegesi di Elias che racconta la storia di suo padre Majid, nel capitolo *Il padre*). Il frequente cambiamento di narratori e di prospettive del racconto, anche all'interno di uno stesso capitolo come ne *Il padre* (il racconto comincia in prima persona, per poi scivolare in terza, quando si passa alla storia di Majid) oppure come nell'*Epilogo* (il racconto di Zuhra in prima persona viene affiancato da un commento di un narratore extradiegetico in terza persona, che costituisce anche la voce conclusiva del romanzo) dà l'impressione di un caos apparente e di un mondo frantumato. Poco a poco però, attraverso un abile gioco di prolessi e analessi, dal vociferio dei narratori emerge un'immagine se non completa, almeno sempre meno lacunosa.

A conferire la coerenza interna ad una narrazione a tal punto intricata è la cornice prologo — epilogo, con la narrazione in prima persona svolta da uno dei personaggi del romanzo, Zuhra. Italiana di origine somala, venuta in Italia ancora bambina, vissuta sempre a Roma, è ignara del passato della sua famiglia e del suo paese di origine. Siccome è anche la protagonista-voce narrante del capitolo *Negropolitana*, in modo naturale diventa il centro focale di tutta la narrazione e la sua ottica narrativa diventa quella decisiva per l'interpretazione del romanzo. Oltre a questa modalità strutturale di unire gli episodi narrativi, ci

sono anche alcuni motivi a costituire il legame semantico fra le rispettive parti del romanzo: il motivo di Elias — padre comune delle ragazze, di Tunisi — il luogo di ritrovo dei protagonisti, alcuni posti da loro frequentati, come Villa Borghese a Roma e perfino un poeta spagnolo immaginario, ammirato da Zuhra e amatissimo da Miranda.

Le peculiarità formali del racconto che contribuiscono ad aumentare il carattere generale dell'espressivismo del testo, individuabili a livello strutturale della costruzione del romanzo sono allora la struttura episodica e frammentazione della diegesi, il punto di vista basso con il narratore intradiegetico costantemente mantenuto con la conseguente moltiplicazione dei punti di vista paralleli.

Dal punto di vista epistemologico, il romanzo della Scego presenta un certo tipo di protagonisti che si possono definire generazionali in quanto rappresentativi di un preciso gruppo sociale, quello di immigrati di seconda generazione. Gli immigrati della prima generazione, venuti in Italia come profughi di guerra (Maryam Laamane e Elias) oppure perché perseguitati da una dittatura (Miranda), costituiscono per la vicenda dei figli uno sfondo, la cui presenza lascia presagire se non capire del tutto, le relazioni intergenerazionali tra padri e figli, che si sentono estranei nel paese d'arrivo, sebbene ognuna delle parti per motivi diversi.

Le voci delle quattro protagoniste-narratrici sembrano formare un quadro completo della condizione dell'immigrato in terra occidentale. Quella presentata dalla narrazione è una visione femminile e le quattro protagoniste, pur diverse fra di loro, sono accomunate dalla stessa sorte e dallo stesso dolore: quello di essere donna. Infatti, le donne del romanzo tutte quante condividono un doloroso destino di femmina, la cui vita è sempre "appesa a un filo" (p. 349) che si può spezzare in ogni momento. Ciascuno dei racconti svela un particolare aspetto dell'essere donna in terra straniera. Le protagoniste soffrono quindi di ostracismo sociale e disprezzo da parte dei "bianchi padroni" come Maryam venuta in Italia e ridotta a svolgere le mansioni più umilianti. Dello stesso trattamento si lagna anche sua figlia Zuhra, sfruttata e umiliata in un megastore di cultura. Tutte e quattro le protagoniste sono state in un momento o nell'altro della loro vita, vittime di violenze sessuali: Maryam sottoposta all'infibulazione, Zuhra bambina violentata dal bidello del suo collegio, Mar e Miranda vissute in relazioni patologiche e mortificanti, da cui sono uscite moralmente e fisicamente avvilita.

Il romanzo è anche l'analisi parziale dell'intricato e conflittuale rapporto madre — figlia. Fra le due generazioni di donne presenti sulle pagine del libro sembra erigersi un muro invalicabile di reciproche incomprensioni e di domande inesprese. Il rapporto difettivo con la propria genitrice è particolarmente importante per le giovani protagoniste del romanzo perché rientra a far parte del profondo e naturale desiderio di conoscere e entrare in relazione con le proprie origini. Le giovani protagoniste Zuhra e Mar si sentono diverse dalle loro madri

non solo in quanto individui ma anche perché nate e cresciute in un ambiente culturale e in una tradizione molto diversi da quelli che hanno formato la personalità di Maryam e Miranda. Tutte e quattro le protagoniste sono travolte dal conflitto tra la cultura originaria e quella occidentale: le madri per aver dovuto abbandonare la prima senza capire fin in fondo la seconda, le figlie invece per misconoscere la prima che pur tuttavia rimane parte della loro esistenza.

Le due sorelle, Zuhra e Mar non conoscono il loro padre Elias. Per rimediare a questa lacunosa assenza nella vita della figlia, Maryam chiederà a Elias di raccontare la storia della loro vita e registrarla per la figlia, ormai adulta e desiderosa di conoscere le proprie origini. Nascerà in questo modo un altro racconto, un'altra visione delle cose, questa volta espressa da una voce maschile del padre di Zuhra e Mar. Le giovani donne si sentono differenti non solo dall'ambiente circostante, quello che le rifiuta e le stigmatizza per il loro essere diverse di colore, cultura, lingua e fede; anche la relazione primordiale con la propria madre è segnata dall'ostilità, molto palese nel caso di Mar, più sfumata e ambigua nel caso di Zuhra.

Il portavoce della generazione dei figli di immigrati è **Zuhra**, voce narrante del prologo, dell'epilogo e della parte intitolata *La Negropolitana* nel romanzo. Zuhra si sente estranea da sé, esiliata dal suo proprio corpo e destino, come una cosa incompiuta (p. 8) dopo la violenza sessuale vissuta a scuola. Questo senso di inadeguatezza determina perfino il suo rapporto con la madre nei confronti della quale sente "di non essere perfetta come vuole lei" (p. 80). Donna ormai trentenne non riesce ad stringere legami durevoli. Il suo stato d'animo è definito metaforicamente come la perdita dei colori del mondo che non riesce più a percepire. Per uscire dal suo dolore eterno, Zuhra Laamane comincia a scrivere la sua storia, annodando il racconto della propria vita che le servirà a fini terapeutici. Molto perspicace, sa distanziarsi dal suo mondo e portarci uno sguardo ironico. Così è quando definisce il suo superiore di lavoro "grande capo" (p. 86) oppure quando, ricordando gli studi e gli esami sostenuti, parla delle torture da inquisizione spagnola (p. 171), o si autodefinisce vile discepola di Miranda in fatto di arabo (p. 174). Si pone domande essenziali sul suo essere donna "Di quanti esseri sono fatta?" (p. 172). A Tunisi si sente pure un'estranea, aggredita dagli sguardi degli uomini sconosciuti. Dopo la violenza carnale subita nell'infanzia, è afflitta da gravi problemi emotivi dai quali tenta di guarire. Sottilmente la sua vicenda di donna oltraggiata e derubata dalla sua dignità personale si intreccia con la storia della sua stirpe, quella dei somali nati nel Paese, italiani per nascita e cultura e pur sempre sottoposti ad un ostracismo sociale. La giovane donna ricorda con rammarico di esser stata sempre tratta come una negra forestiera: nel collegio dove alcune maestre la chiamavano "zulù" ("Voi zulù non avete proprio estro"; p. 282), nel lavoro dove è trattata come una tappabuchi, "chissà quale animale esotico" (p. 227). I clienti del suo megastore la prendono per una donna delle pulizie siccome una donna di colore può accedere solamente al posto di donna delle

pulizie, e non quello di commessa. L'uomo bianco, il connazionale, diventa per lei simbolo di sofferenza per motivi del tutto personali: è stata stuprata da un uomo bianco, bianchi l'hanno umiliata da bambina e continuano a umiliarla sempre. La sua non è una recriminazione politica⁹, ma un muto "perché" lanciato a persone concrete. "Urlo il silenzio" (p. 345) afferma addolorata in uno dei suoi soliloqui.

Zuhra non è certo un'attivista politica perciò in chiave ironica-grottesca si deve leggere il suo discorso black (p. 227), in cui tenta, ripetendo gli slogan stereotipati contro il bianco colonizzatore dell'Africa e richiamandosi alla dignità dei neri, di dissuadersi dall'amore per un ragazzo bianco, che le avrebbe, come crede, arrecato un dolore maggiore. Per questo motivo, anche il suo grido "Uomo nero ... dove sei?, forse tu, Uomo nero, mi avresti salvata dallo stupro" (p. 229) è da interpretare innanzitutto come un grido di una persona offesa nella sua dignità e non quella pronta a lanciare sfide politiche. La "u" maiuscola nel sintagma sarebbe quindi la ricerca di un Uomo universale, completo nella sua integralità di essere umano degno di rispetto, che sia bianco, nero, maschio o femmina.

La sofferenza di Zuhra aumenta anche per il fatto che la giovane donna non sa autodefinirsi, specificando in modo univoco la sua appartenenza culturale. Parla male la sua lingua di origine, l'Africa (Tunisi) le sembra un "unknown place" (p. 134), a se stessa pare "un'africanotta" (p. 174). Apertamente dichiara "Non conosco l'Africa. E dire che mi scorre sangue nero nelle vene. E che ci sono nata" (p. 35). Solo il viaggio a Tunisi, inaspettatamente, diventerà per Zuhra il momento della rinascita in quanto donna e in quanto africana.

Mar, figlia di Miranda ed Elias, condivide con la sorella Zuhra i dubbi sulla propria identità culturale, aggiungendovi anche le difficoltà nel definire la sua razza e la sua sessualità. Si sente estranea dal mondo per questi tre motivi: razza, cultura, inclinazioni sessuali. Mezza-argentina mezza-africana, in ciascuno degli otto capitoli del romanzo le viene dedicata la parte intitolata *Nus-Nus* (parola che significa "mezza mezza" in lingua somala). Impedita di autodefinirsi in quanto persona, attribuisce la causa fondamentale di questa difficoltà alla sua origine:

Io, Mar Ribero Martino, che senso ho? Sono frutto del Terzo mondo. Un padre negro, una madre figlia di terroni. Pigmentata da macchie di schiavitù e spoliazione. Sono terra di conquista. Terra da calpestare. Frutto ibrido senza colore. Seza collocazione. Una mezzosangue che non appartiene a nulla. Il mio sangue è contaminato.

p. 388

— rinfaccia alla madre in un monologo interiore inesprimibile e mai espresso.

⁹ Anche se il suo discorso molto intimista non è privo di generalizzazioni storiche: "E comunque i bianchi c'hanno la fissa di farci del male a noi neri. [...] di solito scassano — devi avere cento occhi. Difenderti. [...] questi c'hanno il vizio del colonialismo. E poi s' pure capaci di dirti «L'avemo fatto pe' civilizzavve»" (SCEGO, I., 2008: 229).

Lesbica, appena uscita da una relazione che la distruggeva, in lutto dopo la morte suicida della sua ex-amante, condivide con Zuhra il sentimento di odioamore nutrito nei confronti della madre Miranda. Si sente sradicata vivendo sola con una madre famosa che non lascia trasparire sentimenti né aiuta a intrecciare una relazione più intima. Il passato argentino della madre non è mai stato oggetto di conversazione fra di loro e la giovane donna non conosce la sua famiglia. È per lei un vocabolo privo di significato, ciò che ulteriormente contribuisce ad aumentare il senso di solitudine e di abbandono di quella “straniera”, “di nessuno”, “perenne vagabonda” (p. 326).

La prospettiva con cui Mar osserva il mondo circostante è senza dubbio meno intimista di quella della protagonista precedente, Zuhra. La giovane donna commenta aspramente sebbene in chiave ironica, la situazione dei “fottuti terzomondisti” (p. 325), soggiogati dalle leggi del mercato moderno e nuovamente colonizzati, e pronti, per adeguarsi ai gusti dei turisti, a espropriarsi della propria fede e tradizione islamica. Le sue aspre parole sono anche un modo di smascherare i complessi e il senso d’inferiorità degli arabi nei confronti dell’antico oppressore cristiano nonché il loro desiderio di scimmiettare gli ex-patroni. Anche se il colonialismo è ormai finito, si sono inventati altri mezzi per umiliare e far sentire inferiori: “la tua cultura è troppo diversa dalla mia. Siamo incompatibili” (p. 394). In questo modo la segregazione vera diventa più subdola, come un recinto incorporeo, denuncia Mar. “Qui Tunisi, qui Africa sostenibile. Africa per le tasche capaci, bianche, grasse, sporche. Surrogato di Africa. Finzione. Quasi uno scherzo” (p. 326).

L’Africa osservata da Mar è quindi troppo tranquilla, troppo simile all’Europa. L’odio verso gli europei per aver insozzato la terra con pretese da occidentali viene ancora controllato e sedato, ma non molto a lungo (p. 326). La realtà di fondo è però tutt’altra:

Fu in quel momento che Mar si rese conto che L’Africa non era sostenibile nemmeno lì, che c’era una scorza più profonda, più intima, ed era lì che la gente nascondeva i propri sogni. Tunisi non sembrava nulla in realtà. Non era Africa, non era Europa, non era Medio Oriente. Era un po’ tutto frullato insieme. Uno scarabocchio con tratti di luce. Molte ombre, molti punti di domanda.

p. 328

In Tunisia tutte le differenze vengono livellate, e le tensioni culturali sedate. La Babele tunisina è piena di una potenzialità latente e ancora indefinita, che può generare frutti positivi (“tratti di luce”) ma anche degenerare in una aggressione aperta, troppo a lungo repressa (“punti di domanda”).

La prima generazione delle immigrate è rappresentata dalle madri delle protagoniste più giovani. Maryam è una somala venuta in Italia dopo il colpo di

Siad Bar, invece Miranda è una poetessa argentina, partita dal paese natio per salvarsi dalle persecuzioni della dittatura Videla. I racconti di Maryam Lamaane, di Miranda, cui si accompagna anche la narrazione di Elias, trasportano il lettore, con ampie parti analettiche, nel passato. I loro ricordi hanno diverse origini e diversi scopi. Maryam registra la propria voce su cassette (così come lo farà anche Elias) destinate alla figlia Zuhra per raccontarle la storia della sua nascita ma anche per spiegarle le sue origini africane. Maryam è dapprima presentata dalla prospettiva della figlia Zuhra, il personaggio strutturalmente più consistente, che dalla propria prospettiva presenta anche gli altri protagonisti del romanzo. Maryam appare come una donna che schiva l'amore e la tenerezza, sentimenti che non sa assolutamente manifestare. Ferita e umiliata, è stata costretta a mascherare la sua vera natura sensibile, prendendo sempre "la direzione opposta al sentimento che la coglieva" (p. 128), divincolandosi da ogni relazione sentimentale, "come un anguilla". Era stata proprio la paura dell'amore, perfino dell'amore materno, a separare questa "mamma sbilenca" dalla propria figlia, abbandonata in un collegio e lasciata senza protezione contro le violenze del mondo (p. 281). Era Maryam ad dover essere protetta e aiutata dalla propria figlia, maturata prima del tempo. Nella relazione di Zuhra le due donne-madri, Maryam e Miranda vengono sottilmente messe a confronto. La figlia scorge con grande perspicacia il tratto comune che avvicina le due protagoniste mature: lo sguardo opacizzato dal dolore immenso (p. 281).

La vita di Maryam Lamaane è l'illustrazione del destino negativo degli immigrati. Sradicata dalla sua lingua e dalla sua cultura Maryam non è riuscita ad ambientarsi a Roma, città grandiosa, che non è per lei una terra promessa. Maryam diventa

Una madre vinta dall'odore dell'esilio. Una madre che in quel paese nuovo, l'Italia, aveva abbandonato ogni suo principio e ogni suo sogno. Quella madre aveva sofferto molto. Sapeva di aver fatto soffrire. Mentre Maryam inseguiva ricordi e gin, la figlia marciva lentamente in un collegio. E soffriva le pene di ogni inferno.

p. 347

La capitale le si associa con la stazione Termini, luogo abituale di ritrovo della diaspora somalese. Arrivata in Italia, ridotta a svolgere le mansioni più umilianti per conto dei bianchi "padroni", cade in una profonda depressione e nell'alcolismo, debolezze che la spingono a disinteressarsi perfino della piccola figlia. A lungo sogna il ritorno "senza più partenze" alla sua Mogadiscio. Il racconto di Maryam è un nostalgico ritorno nei tempi della giovinezza passata in Somalia. La donna ricorda con nostalgia il suo quartiere d'infanzia, Skuraran, raso al suolo dal capriccio di Siad Barre; capriccio molto simile a quello di Mussolini quando fece distruggere il Borgo romano per farvi costruire l'ano-

nima via della Conciliazione. Nei suoi ricordi traspare anche il riflesso della speranza quando rinasceva la Somalia libera, nel 1960, al termine dell'epoca coloniale.

Anche il primo approccio al personaggio di Miranda è fatto tramite lo sguardo di Zuhra, che ribadisce il suo aspetto di donna del mondo: una donna straordinaria, famosa poetessa, ammirata da tanti lettori che apprezzano la sua poesia. Dal racconto della stessa poetessa invece, Miranda risulta un personaggio del tutto diverso. Dietro l'apparenza di una donna forte e intraprendente, che la fa credere "efficienza pura" (p. 29) così diversa dalla figlia "strana" e fragile, si cela una personalità profondamente ferita e insicura di sé. Il racconto di Miranda è rivolto a sua figlia Mar, e vuole colmare la distanza abissale che separa le due donne. La donna racconta dapprincipio la sua storia, per esorcizzare il dolore e il senso di colpa di essersi lasciata coinvolgere negli ingranaggi della dittatura argentina, come amante di uno dei militari oppressori. Nel suo racconto trapela la storia del fratello ucciso dalla dittatura, l'emigrazione in Italia per salvare la propria vita e l'immenso dolore della Flaca, la fidanzata del fratello scomparso, sopravvissuta alle torture, il cui diario intimo, citato all'interno del capitolo di Miranda, porterà luce sulle vicende dolorose di tanti giovani argentini incarcerati dalla dittatura argentina degli anni Settanta. La poetessa denuncia con orrore e terrore la mancanza di consapevolezza e di coscienza civile dell'intera nazione argentina, che si entusiasmava dei campioni di calcio ignorando completamente la realtà politica, chiudendo gli occhi sulla sorte di migliaia di *desaparecidos*, scomparsi durante le persecuzioni della dittatura.

L'esilio in Italia sembrava a Miranda una decisione naturale, viste le sue ascendenze italiane. Ciò nonostante per tutta la vita Miranda porterà nel cuore la nostalgia della sua Argentina natia, tanto più acuta quanto chiaro si rivelava il fatto che anche dopo la caduta della dittatura del generale Videla non ci si poteva aspettare la giustizia per i colpevoli né la pace per le vittime. A questo punto appare chiaro il potere della memoria e della parola atta a tramandare la verità:

Come si fa a concepire tanto orrore? A entrare in un dolore? Non ci entri, puoi fare qualsiasi cosa, tentare qualsiasi strada, la verità è che non c'entri. Non puoi. La strada è sbarrata. Chiusa. Ma ti puoi avvicinare, se vuoi, conoscere, far conoscere. Non possiamo capire il dolore dei *desaparecidos*, non possiamo capire il dolore di nessuno, ma possiamo non dimenticare. Per questo scrivo.

p. 244

Solo nella lingua, nell'atto di prendere la parola si trova la salvezza, solo la lingua può trasformare il pianto in una ribellione, dar voce ai muti e ai soffocati dal terrore (p. 415). Il racconto di Miranda è una voce d'amore per la patria,

ma anche la difesa della verità storica dove la parte centrale è occupata dalla memoria civile della nazione, una memoria che si fa carne e diventa attiva (p. 97). L'Argentina della dittatura Videla non è che esempio del sopruso politico e dell'ingiustizia. Considerata un paese del Terzo mondo, somiglia tuttavia all'Italia dell'epoca fascista.

Elias invece racconta per farsi conoscere dalle figlie, Zuhra e Mar, che aveva da tempo abbandonato e che nel frattempo sono diventate donne. Tuttavia nel suo racconto viene incastrata la storia di suo padre, Majid, vissuto nei tempi della seconda guerra in Somalia. È la narrazione cronologicamente più lontana perché abbraccia i tempi del colonialismo italiano in Africa. La storia è quasi miticizzata, piena di sfumature fiabesche e surreali, ma non cela affatto la brutalità degli oppressori italiani nei confronti del popolo somalo.

Tutti i protagonisti del libro sono in cerca della loro identità, in cui il passato si rivela indispensabile per aprire il presente. La scissione interiore vissuta può essere colmata solo grazie alla parola dotata di potere salvifico. Le differenze, le estraneità, le incomprensioni possono essere livellate soltanto nel dialogo inteso come una costante ricerca di equilibrio fra opposizioni e diversità, a tutti i livelli dell'esistenza. Soltanto a questa condizione si può passare, a livello individuale ma anche quello collettivo, "oltre Babele", immagine simbolica di quel dolore da trasgredire e integrare dentro di sé. Siccome tutte le storie del romanzo sono versioni di una stessa eterna ed immutabile Storia dell'Uomo universale, si può affermare ci sia un protagonista collettivo: l'Uomo universale, fusione di tutti i destini particolari ma quanto mai simili fra di loro.

La letteratura postcoloniale nasce dalla fusione di vari apporti culturali, letterari e linguistici, contaminata da almeno due tradizioni: quella del paese di origine e quella del paese ospitante. La contaminazione culturale e linguistica si fa attraverso precise tecniche di scrittura distinguibili anche a livello della microstruttura linguistica dell'opera (SABELI, S., 2004: 56). Non è diverso il caso del romanzo di Igiaba Scego. È un romanzo polifonico anche dal punto di vista dei codici linguistici ivi presenti che corrodono e smontano la lingua standard¹⁰. L'italiano della scrittrice è un italiano corroso da vari apporti linguistici esterni, molto dinamico, atto a rappresentare il mondo spezzato della realtà degli immigrati.

La più evidente delle caratteristiche linguistiche del romanzo è **la propensione all'oralità**. Infatti, il codice linguistico assunto dalla maggioranza dei protagonisti del libro è quello orale. Maryam e Elias registrano le loro storie, raccontate originariamente a voce. Se anche sulle pagine del libro il loro racconto orale si intreccia con la voce del narratore in terza persona, lo stile che

¹⁰ "Il plurilinguismo e la polifonia rappresentano un'esigenza non solo estetica ma anche etica, che rende possibile l'esistenza di un italiano coloniale e allo stesso tempo descrive alcune sue modifiche attuali, mostrando come esso non sia affatto immutabile" (COMBIERATI, D., 2010: 174).

domina è sempre quello della lingua parlata. Si può considerare questa dominazione dell'oralità del racconto della Scego come un richiamo alla millenaria tradizione africana della narrazione, tradizione cui si fanno nel romanzo costanti allusioni.

Un altro tratto stilistico, collegato tuttavia al generale tono orale del libro stesso, è l'attenzione particolare portata **al ritmo, costruito specialmente tramite ripetizioni e la struttura delle frasi, che sono per lo più brevi ed essenziali**. Lo si vede soprattutto nel Prologo, dove frequenti e ripetuti inserti in somalo scandiscono il racconto che si svolge in italiano.

Il testo sembra tanto più espressivo e ricco quanto le frasi sono sobrie, provviste soltanto di elementi nucleari assolutamente necessari come nel caso della seguente descrizione dello stato d'animo della protagonista, fatto in prima persona: "Mi sentivo tutta affetto e buoni sentimenti. Sentivo Judy Garland cantare *Somewhere Over the Rainbow*. Le rondini svolazzare. I bambini correre felici" (p. 80). Il verbo percettivo *sentire* che regge la struttura con l'infinito appare una sola volta nella prima frase della serie di tre enunciati semplici. La struttura ellittica degli enunciati aumenta la scorrevolezza del testo rendendolo più dinamico e quindi più espressivo, come nell'esempio qui sotto:

Era prima di quel capellone. Prima di quel 10. Di quel goal. Mio fratello era già desaparecido. Mia madre già mi odiava. Avevo già fatto molti danni in giro. Era prima del capellone. Tuo padre, intendo. Era una villa di Roma. Il verde. Un quartiere incerto. Lui magro davanti a me.

p. 47—48

È uno dei momenti cruciali del racconto di Miranda. Il ritmo delle frasi nucleari segue il parlare rotto della protagonista sempre più sconvolta dai ricordi che tenta di trasmettere alla figlia — destinataria della confessione intima. Sono ricordi che arrecano dolore, perché svegliano un dolore sopito da molti anni, quello del fratello ucciso in Argentina, e quello di un amore troppo breve per consolare davvero.

A più riprese, in varie parti del romanzo, nel racconto sono **ripetizioni** di frasi o di spezzoni di frasi che fungono da ritornelli di un racconto orale. Fin dal "Prologo", dove appare un inserto in lingua somala che funge da ritornello nel racconto di Zuhra, si vede l'uso costante delle ripetizioni che aumentano l'effetto dell'oralità. Gli esempi si possono trovare nel monologo interiore di Zuhra: "Benjamin, ti prego, non lo fare. In nome di Allah, Shiva, Gesù Cristo e tutte le anime del purgatorio. In nome delle mie orecchie santissime" (p. 276—277). Oppure la frase di Miranda "Ho cambiato spiaggia" (p. 360—362).

A **livello stilistico-lessicale** del testo, spicca innanzitutto la presenza del **gergo giovanile e del dialetto romanesco**, usato dai personaggi di Zuhra e Mar e dai vari personaggi secondari, abitanti di Roma. Abbondano qui:

- espressioni parlate e il lessico familiare: “Scusate, aridatemi la grana” (p. 36); “Sto male da cani” (p. 127); “mi sto già cagando in mano” (p. 87); “fottuto condottiero” (p. 127),
- non mancano i volgarismi (“sfigato”, “scopare”),
- inserti dialettali: “nun te preoccupa” (p. 130); “nun te movi” (p. 131), “Voi nun ce potete sta” (p. 339),
- forestierismi: “stupide compliation” (p. 83) e neologismi: “supermegaultraiprestrepitosa” (p. 170).

Nell'intero testo ci sono ovviamente inserti linguistici di altre lingue: somalo, arabo, spagnolo, francese, inglese. Al codice parlato viene accostata tuttavia una lingua letteraria standard, assunta a sua volta da un narratore in terza persona, che commenta gli eventi raccontati altrimenti da diversi protagonisti-narratori. Il registro aulico appare con intenti visibilmente ironici-grotteschi. “Vade retro eburnea creatura. Vadre retro bianco profittatore” — impone Zuhra a se stessa per dissuadersi da una relazione amorosa con un ragazzo bianco, che come crede, le avrebbe fatto male.

Nella tavola riassuntiva (tab. 1) qui sotto si raggruppano i procedimenti linguistici portatori di effetti dell'espressivismo.

Tabella 1: Procedimenti linguistici portatori di effetti dell'espressivismo

Livello stilistico	Livello retorico	Livello sintattico	Livello lessicale
Codice parlato	tratti di oralità	frasi nominali	neologismi
Volgarismi	ritmicità	frasi nucleari	forestierismi
Dialettalismi	ironia e grottesco	giustapposizioni	inserti di lingue straniere
Italiano aulico		proposizioni implicite	

Data la ricchezza e la varietà di stili, codici linguistici e strutture grammaticali usate nel testo si è leciti parlare di una vera e propria ibridazione linguistica. Orbene, l'unione costante di mezzi espressivi di diversa provenienza e origine, spesso antitetici è una delle peculiarità principali dell'estetica espressionista (GŁOWIŃSKI, M., 2000: 125).

Quanta importanza viene assunta dalla lingua o piuttosto dalle lingue in quell'ampio discorso sul mondo postcoloniale, viene esplicitato nell'Epilogo del romanzo. In un commento, Zuhra-narratrice spiega il suo atteggiamento nei confronti delle lingue che ha a disposizione. Servendosi della metafora di lingua-madre afferma di avere a disposizione due realtà linguistico-culturali: somala e italiana. La prima è lingua dell'infanzia, dei primi sogni, delle conversazioni domestiche con la madre Maryam. La seconda è l'italiano in tutte le sue varietà, è quella che serve per l'espressione scritta. La prima è la lingua orale, fatta “di storia, poesia, musica e canto” (p. 444), nella seconda lingua è cresciuta, l'ha a tratti odiata, ma non saprebbe farne a meno per parlare e scrivere di sé. In nessuna delle lingue è perfetta, ambedue sono contaminate, impure: “Quando

ne parolo una, l'altra spunta sfacciata senza essere invitata. In testa cortocircuiti perenni. Io non parolo, mischio" (p. 445).

Il nostro breve studio mirava ad analizzare il romanzo di una delle giovani scrittrici italiane di origine somala per rilevare tratti di espressionismo manifestatisi a più livelli di scrittura. Si è leciti affermare che il testo studiato rientra nel filone della scrittura espressionista per i seguenti motivi:

- struttura episodica del racconto con l'interconnessione di vari piani narrativi e la varietà dei punti di vista presentati;
- aspetti lessicogrammaticali a livello della microstruttura del racconto come ibridazione, neologismi, forestierismi,
- aspetti stilistici come oralità e ritmizzazione;
- visione di un mondo "diverso", "di fuori", straniato e straniante, con una tendenza alla globalizzazione e generalizzazione del punto di vista presentato malgrado l'apparente frantumazione dello sguardo del narratore.

Bibliografia

- AHAD, Ali Mumin, 2007: *La letteratura postcoloniale italiana: una finestra sulla storia*. World Wide Web: <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/decolonizziamoci/kuma14mumin.pdf>.
- ALFIERI, Gabriella, 1990: "Ghiribizzi espressionistici ed espressivistici". In: FRANZESE, Rosa, GIAMMATEI, Emma: *Studi su Vittorio Imbrani*. Napoli, Guida Editori.
- COMBIERATI, Daniele, 2010: "La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura". In: QUAQUARELLI, Lucia, ed.: *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*. Milano, Morellini Editore.
- CONTARINI, Silvia, 2010: "Narrazioni, migrazioni e genere". In: QUAQUARELLI, Lucia, ed.: *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*. Milano, Morellini Editore.
- CONTINI, Gianfranco, 1988: "Espressionismo letterario". In: *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968—1987)*. Torino, Einaudi.
- CURTI, Lidia, 2006: *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*. Roma, Metelmi Editore.
- GŁOWIŃSKI, Michał, 2000: *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Ossolineum.
- MITTNER, Ladislao, 1986: "L'espressionismo fra impressionismo e Neue Schichkeit: fratture e continuità". In: CHIARINI, Paolo, GARBANO, Antonella, VLAD, Roman, ed.: *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*. Roma, Bulzoni.
- MITTNER, Ladislao, 2005: *L'espressionismo*. Roma — Bari, Editori Laterza.
- PONZANESI, Sandra, 2004: *Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero e letteratura meticcias*. In: Quaderni del '900. N° IV: MOROSETTI, Tiziana, ed.: *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro*. Pisa — Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- SABELI, Sonia, 2004: *Lingua e identità in tre autrici migranti*. In: Quaderni del '900. N° IV: *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro*. Pisa—Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

SCEGO, Igiaba, 2008: *Oltre Babilonia*. Roma, Donizelli Editore.

SORIA, Giuliano, 2005: "Letterature postcoloniali e letterature dell'emigrazione". *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, N° 1 [Roma, Carocci].

Nota bio-bibliografica

Joanna Janusz, dottore di ricerca, insegna lingua e letteratura italiana presso l'Istituto di Lingue Romanze e Traduttologia dell'Università della Slesia (Polonia). Nel 2002 ha pubblicato una monografia intitolata *Il mondo doloroso nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*. È altresì autrice di pubblicazioni sulle tematiche connesse allo studio della letteratura italiana del Novecento e alla traduttologia. La sua ricerca scientifica è incentrata sull'espressivismo ed espressionismo nella letteratura italiana postmoderna.

MALGORZATA PUTO

Università della Slesia

Dignità dello straniero Da Sharmin a Walid: due immagini dell'immigrato in Italia a confronto

ABSTRACT: The analyzed texts are definitely challenging borders and limits, including those of immigration, that means the exploration of the marginalized aspects of life and marginalized elements of society. They put a great emphasis on the human as physical beings in a physical world, the human that try to live their lives in the meaningful and conscious way. They struggle against a world in which they are emarginated. The stories of the immigrants could be seen as the reconceptualization of the Italian society, its history that in this case refers to postcolonial consequences and the cultural constructs. The immigrants in Italy should no longer look for a pattern of life, they'd rather celebrate its specificity and try to be moral creatures, replacing stereotypes with their genuine experiences.

KEY WORDS: Challenging borders, limits, immigration, conscious life.

La condizione degli immigrati in Italia è molto delicata, visto che ha delle origini storiche differenti dalla vicenda dell'emigrazione da altri paesi europei. Si prenda in considerazione la particolarità della situazione postcoloniale italiana, ossia che nel caso italiano non c'è stata una vera migrazione al momento della decolonizzazione dalle colonie verso l'Italia per cui il momento postcoloniale è stato rimandato (GIEROWSKI, J.A., 1985: 516—533). L'intensità dei flussi migratori con cui l'Italia si confronta dalla metà degli anni 80, dovute alle varie dinamiche di globalizzazione, ha riaperto la questione della responsabilità sociale e politica verso i paesi in via di sviluppo, ma anche delle dirette responsabilità coloniali. Quel nuovo colonialismo che in varie forme attraversa il pianeta, in qualche modo ha riportato la società italiana nel suo passato alimentando i pregiudizi di derivazione coloniale, oggi radicati nei confronti dell'altro, immigrato, povero, come allora senza diritti. Quella che

ne deriva è la scrittura migrante¹ ossia non solo quella che si limita all'argomento dell'emigrazione, ma una scrittura tra lingue e culture, che sottolinea la vicinanza dell'altro, nonostante che la sua storia arrivi dall'altrove ma fa parte della realtà italiana. La dimensione letteraria della vicenda postcoloniale italiana, non viene attribuita quindi solo alle letterature emergenti dalle colonie italiane i quali Somalia, Eritrea, Etiopia, Libia, ma nella sua più ampia applicazione, viene capita come letteratura che abbraccia la rappresentazione letteraria dell'essere italiano ed essere altro.

I due romanzi analizzati aventi come protagonisti gli immigrati rispecchiano la pluridimensionalità della loro condizione, la diversità delle sorti, e infine le possibilità di integrazione nel tessuto sociale italiano, confrontandosi sempre però con lo stereotipo di un immigrato in Italia il "marocchino a cui tocca subire, perché se prima era 'terrun' tutto ciò che era da Torino in giù ora è marocchino tutto ciò che è da bianco in giù", come dice Maria Abbebù Viarengo una scrittrice postcoloniale italiana (COMBERIATI, D., 2007: 17).

In più la questione degli immigrati rimane inevitabilmente una superficie di contatto dove si scontrano partiti politici, associazioni, opinione pubblica i quali si accusano a vicenda di avere un muro in testa, inconsistente, immateriale ma estremamente solido costruito da un insieme di idee, stereotipi, pregiudizi, classificazioni, attraverso il quale vengono tracciati confini, barriere, e per mezzo del quale si decide chi è il diverso, lo straniero, l'altro². "Il qui europeo, occidentale, assume tutto il suo senso in rapporto all'altrove lontano, una volta coloniale, oggi sottosviluppato" (AUGÉ, M., 2005: 15).

Sharmin, la protagonista di Centro permanenza temporanea vista stadio di Daniele Scaglione, è una ragazza iraniana che, accompagnata dalla madre, viaggia a Lione per ricongiungersi al padre, professore universitario, scappato

¹ Di fronte alla complessità del termine *letteratura post-coloniale italiana* si propone che essa indichi tutte le manifestazioni culturali di quelle realtà sociali influenzate, in un modo o in un altro, dall'esperienza coloniale. Questo comune denominatore è fondamentale e include anche il fenomeno della migrazione sbocciata alla fine degli anni '80 in Italia. Il Professore Armando Gnisci vede nella vicenda coloniale il motivo e le dirette responsabilità della trasformazione e delle migrazioni delle popolazioni di oggi, il transito verso l'oltre, l'interpretazione dell'incontro con l'altro, anche se alcuni studiosi propongono di separare il termine di *letteratura post-coloniale* e *letteratura migratoria*, per il fatto che intravedono in due correnti la differenza dei temi, sottolineando che quanto la prima racconta l'esperienza del migrante costituendo un discorso dell'integrazione, l'altra si riallaccia ad un'esperienza particolare, non necessariamente vissuta in prima persona, che esprime generalmente, i sogni, i sentimenti, i rapporti, le reazioni, le riscoperte di proprie radici culturali. Per l'approfondimento si consulti: MUMIN AHAD, A., 2007; GNISCI, A., 2007.

² Per il dettagliato approfondimento sulle leggi vigenti sull'immigrazione si rinvia a: Decreto del 30 novembre 2010 (GU n. 305 del 31 dicembre 2010) accessibile sul sito <http://www.immigrazione.biz/legge.php?id=315> [il 15 gennaio 2011], inoltre testo unico delle disposizioni concernenti la disciplina dell'immigrazione e norme sulla condizione dello straniero (Dlgs 286/1998) aggiornati con le successive modifiche ed integrazioni accessibili sul sito: http://www.altalex.com/index.php?azione=Nuovo_documento&idnot=836#titolo1 [il 15 gennaio 2011].

da Teheran durante il regime di Saddam Hussein. Adesso il professore si trova in territorio francese e avrebbe fatto la domanda di asilo politico appena sua moglie e figlia avrebbero lasciato Iran. Poi grazie al ricongiungimento familiare che sarebbe loro concesso potrebbero vivere in Francia evitando il pericolo di vita. Sharmin viene però fermata in Italia che diventa per lei il paese di transito, non di destinazione, e finisce in un centro di permanenza temporanea nei pressi di Torino. La ragazza entrata nel territorio italiano con documenti irregolari, ha lo status di un immigrato irregolare, che ha violato delle disposizioni di legge in materia di ingresso e soggiorno e la cui presenza nel territorio non è nota alle autorità competenti. Per questo lo Stato italiano la obbliga a un determinato trattamento burocratico, nonché la costringe al soggiorno in un centro di permanenza temporanea.

Walid invece, il protagonista di *Il padre e lo straniero* di Giancarlo De Cataldo, un elegante e misterioso uomo orientale, vive in Italia come uomo libero, ma coperto da una nube di mistero. Infatti non si conosce né la sua età, né la professione, né dei rapporti particolari che lo legano ad una Roma segreta, di lunghi silenzi, serate in posti oscuri, passaggi in una automobile con le finestre all'ombra, e nessuno indovinerà mai come andrà a finire la sua amicizia con Diego, impiegato nel Ministero di Grazia e Giustizia.

La mia indagine farà vedere che Sharmin e Walid pur essendo legati dalla stessa condizione di una persona che si è stabilita per scelta o ne è stata costretta per caso in un paese straniero, percorrono strade diverse, che siano determinate dalla loro cultura, identità, età, status sociale, famiglia, dimostrando comunque che unica strada possibile di superamento di questa difficile condizione di immigrato è trovare un modo personale di integrazione che dia dignità e valore a se stessi permettendo sia a Sharmin che a Walid di uscire fuori la Grande Muraglia.

Luoghi degli immigrati: dal chiuso verso la conquista dello spazio

Il luogo antropologico si definisce innanzitutto come “il luogo *chez soi*, a casa propria, il luogo comune a coloro i quali, abitandolo insieme, sono identificati come tali da chi non lo abita” (AUGÉ, M., 2007: 42). A contrastare questo concetto è un non-luogo, spazio dell'anonimato, rappresentativo per l'epoca postmoderna³, luogo di transito, luogo senza significato, senza spirito del luogo, svuotato dall'individualità.

³ Il concetto di 'nonluogo' viene spiegato in base al rapporto spazio/luogo in de CERTEAU, M., 1990; si veda anche: AUGÉ, M., 2005; 2007.

I luoghi di Sharmin e Walid oscillano tra i luoghi con identità e i non-luoghi che però nel corso della vicenda italiana dei protagonisti vengono conquistati e acquistano per loro una nuova connotazione e senso. Questa sembra la prima tappa del loro faticoso percorso da immigrati. Il luogo chiave per Sharmin è il Centro permanenza temporanea⁴ a Orbassano. Anche se in realtà a Orbassano non c'è nessun CPT, la descrizione del posto è molto mimetica. La sua prima caratteristica è il fatto che è una struttura chiusa, sottoposta a un determinato ordine cautelare. Sharmin non può abbandonare il centro, non le è permesso di usare il cellulare, non ha a disposizione i mezzi di comunicazione come accesso a internet o telefono. Il suo alloggio è costituito da una stanza con un letto a castello, ha accesso ad un piccolo campo davanti al centro dove altri ospiti della struttura giocano a calcetto. Il posto è scialbo e fatiscente, *un lager*, circondato da un muro di cinta. Le condizioni precarie vengono ancora evidenziate dal modo in cui la struttura viene percepita dal suo direttore che la nomina, usando ripetutamente le parole *alloggio, sereno, tranquillo*, quanto invece Sharmin sente freddo e buio, “perché non hanno ancora acceso le luci”⁵ (p. 15). La struttura sembra inadeguata a svolgere il suo compito, i detenuti sono sistemati nei prefabbricati, esposti a temperature estreme e la prima cosa che vede Sharmin dopo l'arrivo è un ragazzo senegalese che gioca a calcio con le ciabatte. Si possono dunque dedurre mancate forniture di vestiti puliti, biancheria e l'altro occorrente ad una vita dignitosa dei detenuti. Nel centro non esistono ambienti separati per i richiedenti asilo, né vengono previste aree separate. La caratteristica più grave che viene denunciata nel romanzo è un'inadeguata assistenza medica. Anna, che fa medico, una ragazza che poi diventa amica di Sharmin, denuncia gravi violazioni quanto alle persone ospiti del centro che subiscono violenze fisiche e si autolesionano:

Oggi “Weah” è in infermeria. Stanotte ha tenuto la mano fuori dalla finestra, al freddo, finché non la sentiva più, poi l'ha sbattuta su un tavolo, cercando di rompersi le dita. [...] Uno dei ragazzi che era fuggito insieme a lui si

⁴ I centri di permanenza temporanea (CPT), sono strutture previste dalla legge italiana e fanno parte della politica migratoria italiana. Essi sono stati istituiti in ottemperanza a quanto disposto all'articolo 12 della legge Turco-Napolitano (L. 40/1998) per ospitare gli stranieri sottoposti a provvedimenti di espulsione e o di respingimento con accompagnamento coattivo alla frontiera nel caso in cui il provvedimento non sia immediatamente eseguibile. Poiché essi hanno la funzione di consentire accertamenti sull'identità di persone trattenute in vista di una possibile espulsione ovvero di trattenere persone in attesa di un'espulsione certa, il loro senso politico si traccia in relazione all'apparato legislativo sull'immigrazione nella sua interezza. Nell'ordinamento italiano i cpt costituiscono una grande novità: prima non era mai stata prevista la detenzione di individui se non a seguito della violazione di norme penali. A tutt'oggi i soggetti prigionieri nei CPT non sono considerati detenuti, e di norma vengono eufemisticamente definiti *ospiti* della struttura.

⁵ Tutte le citazioni dei testi saranno tratte da: SCAGLIONE, D., 2008 e DE CATALDO, G., 2009.

è amputato il mignolo di un piede con una pietra tagliente. Lo fanno perché sperano di essere ricoverati in un ospedale fuori dal centro e chissà che da lì non possono fuggire.

p. 125

Poi né Sharmin né alcun altro ospite del centro sembra di essere nel possesso della *Carta dei diritti e dei doveri* che secondo disposizioni del Ministero dovrebbe essere consegnata ai detenuti all'ingresso nei centri. In realtà il trattamento degli immigrati assomiglia a quello del carcere in cui la persona si trova chiusa in una prigione senza sapere nulla di cosa le accadrà, in seguito non ha alcuna informazione sulle sue possibilità di presentare richiesta d'asilo. Succede così anche nel caso che sto indagando. Quando la madre di Sharmin informa il direttore del centro che ha l'intenzione di presentare la richiesta d'asilo, lui glielo nega questo diritto senza spiegarle le motivazioni:

Asilo politico. Asilo? Ma no, è impossibile! No, non ci credo, non vi avrebbero mandato qui. I richiedenti asilo non stanno nei centri, ci dice lui con tono scandalizzato.

p. 20

Nel corso del suo soggiorno al centro Sharmin acquista più informazioni sulla struttura e sui detenuti, sa che alcune persone hanno cercato di fuggire, e che le autorità frequentemente abusano della forza fisica nei confronti dei detenuti *pestandoli a sangue*:

La notte scorsa erano in sette. Lui, Brahim, si era portato appresso altri due marocchini, poi c'erano Alioune, due tunisini e un pakistano. [...] Dopo mezz'ora erano stati tutti catturati. Li hanno tenuti in centrale per qualche ora, poi li hanno riportati al Cpt. [...] Brahim e altri due marocchini sono stati chiusi in un bagno, gli hanno spinto la testa nella tazza del water, sono stati costretti a spogliarsi e poi li hanno buttati sotto la doccia ghiacciata. Poi, nudi, sono stati spintonati fuori e presi a calci mentre arrancavano nel fango. Alioune e due tunisini sono finiti in un capannone dove c'erano degli attrezzi, uno dei guardiani si è sfilato la cinghia e ha preso a frustarli. Un altro ha visto che Alioune aveva un piede sanguinante e gliel'ha pestato con gli scarponi.

p. 59

Dal frammento si vede che ai detenuti è riservato un trattamento incivile, che viola ogni normativa di legge italiana e internazionale e dovrebbe essere denunciato. Oltre al maltrattamento fisico si osserva che questo comportamento è umiliante e non rispetta la dignità della persona. La punizione di chi ha tentato la fuga non è né rieducativo né paragonabile all'atto commesso dai detenuti.

I centri di permanenza temporanea appartengono ai nonluoghi, attraverso i quali gli stranieri transitano, come Sharmin che ci passa due mesi. La specificità dei nonluoghi sta nel loro essere transitabili appunto, il che è vero nel caso di Sharmin, ma il tempo di soggiorno non è definito da lei, ma dalle autorità che lo decidono. All'inizio il centro rappresenta per i detenuti una delle stazioni che devono percorrere nel loro viaggio alla destinazione. Non sembra avere lo spirito e il significato. Rappresenta forse tutte le difficoltà che loro incontreranno nel paese che hanno scelto come destinazione. Nel caso di Sharmin è evidente che non è e non diventerà mai per lei la casa, perché la sua casa è a Teheran, da cui ha dei ricordi di come insieme ai genitori guardava le partite di calcio alla tv per poi festeggiare la vittoria di Iran per le strade della città. Però nel momento in cui il centro diventa la sua casa *temporanea*, Sharmin all'improvviso, in modo intuitivo cerca di trovare le ancore per sopravvivere e non perdersi d'animo. La sua situazione in un certo senso può essere rappresentativa per le ondate dell'immigrazione postcoloniale. Infatti Sharmin anche se non proviene dal paese che era la colonia italiana, conosce l'Italia, ama il calcio, e parla l'italiano. Per lei Italia non è un paese sconosciuto, anzi è un paese di Totti e della Juventus. Nel momento in cui la ragazza rimanda la palla al campo di calcetto comincia a intravedere il senso nel suo soggiorno pur forzato in Italia. Capisce che può sfruttare questa occasione per realizzare il suo grande desiderio, vedere la partita ad uno stadio italiano. Decide di rischiare, contro il buonsenso, contro le raccomandazioni degli amici che si è fatta al centro, contro la volontà di sua madre che non conosce il suo piano, con l'aiuto di Piero, un altro ragazzo appassionato del calcio di andarci per vedere la partita durante la quale Sharmin non è una clandestina, è semplicemente una persona che si diverte, che segue la sua passione, che guarda lo spettacolo con l'adrenalina che le va a mille. Sharmin vede la gente che *urla, canta, fischia, spinge, va avanti, ondeggia, sballotta, esplode di gioia, ride, a terra, indietro, attaccata al braccio*. Per la ragazza lo spettacolo sembra di avere un significato più profondo, non solo a livello dello sport. Basta pensare all'immagine che esce fuori dalla descrizione. La folla, la massa di persone, arrivate da tutte le parti con dei pullman o a piedi, o con i mezzi personali, dirette verso un luogo dove passeranno due ore, durante le quali può succedere di tutto e non si sa chi vincerà. Le partite sono piene di violenza, ma se vince la tua squadra del cuore sei strafelice, ti senti capace di andare avanti, la vittoria ti dà una spinta per continuare. Sharmin arriva allo stadio superando molte difficoltà, travestita da ragazzo, trepidante e un po' impaurita, ma ci riesce e questo cambia letteralmente la sua vita. Durante l'uscita perde l'equilibrio si infortuna e così conosce Anna, il medico del pronto soccorso e la sua amica avvocato che la aiutano nella sua vicenda da immigrata. La partita è un segno di speranza per Sharmin ed è anche il ponte che collega la realtà della ragazza e la realtà italiana. In questo caso lo sport porta un significato positivo, di come gioire insieme, non arrendersi, superare gli ostacoli. Lo stadio è il luogo dell'identità condivisa,

che sostituisce per Sharmin la casa che in questo momento lei non ha. Va notato che la condizione di Sharmin da una parte è comune a tutti gli stranieri che arrivano in Italia, anche lei è obbligata al soggiorno nel centro, che condivide con diversi altri detenuti di razze e origini diverse. Questo significa che la sua, non è una situazione che va capita come particolare, speciale, insolita. Dall'altra parte però la ragazza proviene da una famiglia di alto grado di cultura, suo padre è un professore universitario, la ragazza come sua madre parla lingue straniere, si interessa della politica, della cultura di altri paesi. Già questa sua condizione va incontro allo stereotipo di uno straniero, senza documenti e senza educazione, cultura, conoscenza linguistica, un immigrato ladro o criminale. La giovane donna è sveglia, brava e anche molto razionale e logica, è tenace, non ha pregiudizi, ama il rischio e crede nel futuro.

Walid è un caso diverso d'immigrato perché ha sulle spalle un passato triste e un presente che ne consegue. Lui è il padre di un bambino handicappato Yusuf, a cui dedica la maggior parte del suo tempo. Questa è l'unica informazione certa sulla sua condizione. Non si conosce né la sua età né la professione, giacché "ogni tentativo di risalire all'identità di Walid si rivelò vano" (p. 47). In più già all'inizio della storia si vede che "Walid non aveva l'aria di trovarsi a disagio in Italia" (p. 21). Così viene superato il più classico degli stereotipi di uno straniero arrivato in Italia che cerca soprattutto di vincere l'ostilità del luogo e delle persone e non sempre ci riesce. Ma la caratteristica più saliente è come Walid domina e conquista lo spazio della città di Roma. Osservando il suo percorso romano si ha l'impressione che lui sia piuttosto un vecchio cittadino, un cliente assiduo di bar, ristoranti, luoghi di divertimento, non uno straniero che a malapena conosce il suo nuovo paese. Come ogni romano conosce i luoghi particolari, la Roma è sua, ha una sua geografia, profumi, colori, specialità delle giornate dedicate alle passeggiate e delle notti di divertimento, quando si beve, gioca, balla. La sua Roma è opulenta, ricca, fastosa, misteriosa. Walid non appartiene ad una massa di emigrati senza nome e cognome che vogliono solo sopravvivere, lui è più sublime, porta pure "il costoso soprabito di sartoria" (p. 36):

[...] gli abitanti della zona erano da sempre sul piede di guerra contro quella casbah di immigrati che avevano trapiantato nel cuore della più antica città dell'Occidente i loro incomprensibili costumi e le loro dubbie mercanzie. Nelle fantasie e nel risentimento popolare, i variopinti zingari, gli astuti marocchini, i dignitosi indiani, i ciarlieri sudamericani, i diafani polacchi e gli scurissimi neri dell'Africa equatoriale non erano altro che un'unica, indifferenziata personificazione dello Straniero Diverso. Venivano a portar via il lavoro, violentavano le donne, rapivano i bambini, rubavano, vendevano la droga agli angoli delle strade, portavano malattie, vivevano nella sporcizia. Erano odiati. Diego di una cosa era certo: Walid non apparteneva a quella calca cenciosa che sgomitava per accaparrarsi un chilo di verdura marcita o una gallina viva.

Walid non solo non si sente a disagio in Italia, e non è come altri immigrati, che hanno bisogno di chi li guidasse nel nuovo paese, perché nel rapporto che lo lega a Diego, i ruoli sono invertiti, è proprio lui la guida dell'italiano, che "si sente spaesato senza Walid" (p. 21). Dal momento in cui i due uomini si conoscono in un istituto per i bambini handicappati e cominciano a frequentarsi Walid diventa il mentore di Diego. Gli mostra la sua Roma, che Diego neanche immagina che esista. Gli conduce al mercato di Piazza Vittorio, dove si tuffano nel chiasso delle contrattazioni tra i venditori, per lo più stranieri, molti di quali arabi. Osservano i colori della pelle della gente che ci è arrivata da tutte le parti del mondo, si fanno strada tra le bancarelle della frutta e della verdura, comprano dei pomodori, delle arance, della carne di agnello, percepiscono i profumi che per Walid hanno forse l'odore di un paese lontano che ha lasciato, per Diego invece sono del tutto nuovi. Di sera visitano il bagno turco di Mustafa, "un turco grasso, sudato e sorridente" (p. 23). Anche in questo posto dove Walid è un vecchio e rispettato ospite, Diego è come uno straniero. "Quando i vapori afferrarono Diego alla gola, si senti mancare" (p. 23) e di nuovo ha bisogno dell'aiuto di Walid che lo fa sedere su una rovente panca di marmo. Qualche volta Diego ha paura, evidentemente lo mette a disagio un ambiente sconosciuto, Walid invece si mostra coraggioso perché "è sempre così la prima volta. Bisogna buttarsi" (p. 24). Il bagno turco di nuovo fa pensare alle vicende di mille e una notte, dove l'unico pensiero è come rilassarsi al meglio, grazie al vapore, acqua, profumo, buon massaggio, "il vero kebab e il vero caffè turco" (p. 22). Anche questo luogo viene percepito con tutti i sensi, e descritto in modo da suscitare immagini. E' un posto umido, vaporoso, offuscato dalla nebbia, con muri screpolati, grande vasca, e delle silhouette incerte di persone che girano intorno. Se il mercato è dedicato ai piaceri della tavola, il bagno turco è il tempio del corpo, *agile, muscoloso*, come lo ha Tariq, il miglior massaggiatore di Roma, *di acciaio*. Il bagno turco è un rito del corpo, che fa *scricchiolare le ossa, gemere sotto la pressione delle dita*, è un posto dove si fuma *un grosso narghilè, e si beve una profumatissima nera giulebbe*, una bevanda dolcissima a base di acqua, zucchero e frutta bollita, *in una grande tazza d'argento*. In un posto come questo uno "si sente puro e leggero come un angelo" (p. 25). I due uomini vanno insieme anche ad un vecchio cinema riadattato a sala giochi. Anche qui si dedicano al divertimento, in più "ci si aveva la sensazione di essere i dominatori di un mondo solido, senza imprevisti, dal quale erano banditi la paura e il dolore" (p. 29). Mentre il gioco procedeva, "si assaporava l'odore di sudore, e di fumo, si accendeva una sigaretta, beveva una cocacola, si vagava, passava il gesso, prendeva un aperitivo" (p. 29). Anche all'Arabesque-Club Privé si stava nell'ozio. A prima vista il luogo non sembrava né elegante né vivace, "una cantina afosa e buia. Sette od otto tavolini, divisi l'uno dall'altro da separé ricavati da nicchie scavate nella parete" (p. 36) ma appena cominciavano ad arrivare uomini di mezza età in giacche sgargianti e donne prosperose ricoperte di gioielli sfavillanti Walid batte le mani

e il posto si ravviva. Comincia a suonare un pianista, si beve un té aromatizzato, il locale si sta popolando, si esibisce una danzatrice del ventre. Anche questo luogo è dedicato al corpo, grazie alla pancia scoperta della danzatrice, che piega le ginocchia, lancia gli sguardi, si risollewa, si abbassa, esasperata, sudata, sensuale, come una vera regina del locale:

Jamira iniziò il suo numero. La fronte della donna era imperlata di sudore, e gocce di liquido scuro stillavano dai contorni del trucco pesante. La musica si faceva ossessiva, incalzante. Ora Jamira era completamente distesa per terra, in una posizione innaturale, e tutta l'energia del suo corpo sembrava concentrata nel tintinnio degli anelli intorno alla pancia. Walid si alzò e le andò incontro. Walid si chinò sulla donna, lei si protese verso di lui. Con moto lento, esasperante, la donna cominciò a risalire, millimetro dopo millimetro, mentre Walid, piegato sulle ginocchia, arretrava davanti a lei. ...decine di occhi seguivano la scena con attenzione ipnotica. Fronti bagnate di sudore, sguardi luccicanti di passione. Ora Jamira era in posizione semieretta, e facendo leva sulle gambe si stava risollewando tutto, Walid era ai suoi piedi, continuava ad abbassarsi con un moto circolare delle spalle. La nenia scandiva il tempo, violenta e seducente. Jamira si drizzò con uno scatto, e respinse lontano da sé Walid con un gesto imperioso del braccio. La musica morì in un'estrema, prolungata nota sofferente. Walid si abbatté al suolo. Le luci si accesero.

p. 40

Dagli esempi sovraesposti si vede come attraverso la conquista dello spazio Walid si tuffa anima e corpo nella vita della città che non è sua, ma sotto certi aspetti gli diventa cara. Il testo dimostra che i luoghi di Walid sono insoliti per qualsiasi immigrato, giacché l'uomo entra nei luoghi privati, elitari, dove spende soldi, si diverte, mangia e balla.

Osservando la differenza dei luoghi di Sharmin e di Walid si nota prima di tutto l'opposizione aperto — chiuso, giacché il luogo di Sharmin è limitato al centro e allo stadio, mentre Walid percorre liberamente tutta la città. Poi i luoghi di Sharmin, eccetto lo stadio, sono i tipici luoghi dove soggiorna un immigrato ossia un CPT e il pronto soccorso. Invece i luoghi di Walid sono i luoghi dove un immigrato raramente ha accesso.

Secondo Eudora Welty, la scrittrice americana, la mente umana è un groviglio di associazioni, che la narrazione attraverso il luogo fa uscire, evocando delle sensazioni legate ad esso (WELTY, E., 2009: 21). Ed è vero nel caso dei protagonisti-immigrati. Per Sharmin è piuttosto il nome del luogo a esaltarne il significato. Il centro permanenza temporanea sottolinea per la ragazza la parola *temporaneo*, che lei spera che designi il periodo più breve possibile. Il mimetismo della descrizione del CPT dinanzi agli occhi del lettore, fa sì che il luogo viene accettato come vero, e per il suo tramite cominciano a risplendere le sensazioni e i pensieri che animano il romanzo. Per Walid invece è il

mistero dei luoghi conosciuti da pochi intimi amici e persone fidate a procurare le sensazioni di benessere, sicurezza, dolcezza. Da una parte il visitare questi luoghi è un modo di conservare la cultura d'origine che dipende dal suo senso d'identità, dall'altra parte attraverso questi luoghi che fanno parte della Roma e del suo grande fascino gli viene permessa una conquista dello spazio grazie alla quale lui sente di avere la forza e il potere di prendere le decisioni riguardanti il proprio destino.

L'elenco dei luoghi visitati e abitati dai protagonisti raccolti nella tabella 1, fa vedere che loro fanno di tutto per trasformare i nonluoghi nei luoghi con l'identità. Sharmin va a vedere la partita di calcio il che diventa un evento di grande significato. Lo stadio coniuga la sua passione per il calcio con il ricordo della casa e finalmente supera lo stereotipo di un immigrato ossia altro, diverso, ostile all'integrazione. Infatti la ragazza ama la stessa cosa che fa impazzire tutti gli italiani, il calcio, il loro sport nazionale. Lo stadio olimpico di Torino diventa quindi il luogo d'incontro di due mondi quello italiano e quello di una giovane immigrata iraniana. Sia Sharmin che Walid trovano nei luoghi che visitano un elemento che li conduce ad un significato, una sensazione, un ricordo che agisca come ancora, legando queste persone ad un pezzo della realtà italiana.

Tabella 1: Tipologia dei luoghi percorsi da Sharmin e Walid e il loro significato

Luoghi di Sharmin	Luoghi di Walid
Il campo di calcetto all'interno del CPT a Orbassano, cinto da un muraglione, con una rete montata sopra-luogo di transito per gli immigrati irregolari	Un Istituto di cura romano con le sale della terapia — un nonluogo importante per Walid a causa del figlio
Un prefabbricato all'interno del CPT, piccolo, stretto, con letti a castello — un nonluogo senza identità che a malapena assomiglia ad una casa	Luoghi importanti di Roma, che per Walid hanno il significato, evocano la sua cultura d'origine, là incontra gli amici, può mangiare e comprare pietanze arabe:
Uno stadio della Repubblica Islamica dell'Iran a Teheran — un luogo che ricorda la famiglia e la casa	— il mercato di piazza Vittorio — il bagno turco di Mustafa in via Cavour — sala giochi — Arabesque-Club Privé nelle periferie di Roma in via Cassia
Casa familiare a Teheran — luogo con identità	— un bar a Ponte Milvio — piazza Navona
Stadio olimpico di Torino — un luogo con identità che lega la realtà italiana con quella dell'immigrata	— una vecchia cava di tufo sull'Ardeatina — roseto comunale sull'Aventino — via dei Laghi
Sala visite al pronto soccorso di Torino — un nonluogo	— area di servizio del casello Roma-Nord — Ventimiglia, Menton

Libertà psicologica come necessità verso l'acquisto della dignità di un immigrato

La vicenda degli immigrati mette in discussione il rapporto fra l'individuo e l'ambiente che influenza il suo comportamento. Gilbert Seldes ribadisce che l'uomo è formato dalle circostanze ed è proprio l'ambiente a plasmare il carattere dell'individuo (SELDES, G., 1928: 28). Davanti alla tesi che sposta gli indicatori del comportamento umano dalla persona stessa all'ambiente, si può porre la domanda quale sia il ruolo dell'ambiente nella vicenda migratoria. Se questa tesi è responsabile della passività degli immigrati, che vivono in un vicolo cieco, nell'impotenza di prendere responsabilità della propria vita. Ci si può chiedere perché la vita degli immigrati spesso manchi di rispetto e stima reciproca e come in queste condizioni si realizzino i valori della dignità e della libertà, se non è l'uomo che fa delle scelte ma è l'ambiente i cui fattori lo spingono ad un determinato comportamento. Secondo Skinner il senso della dignità coincide con la libertà (SKINNER, B.F., 1978: 75). E' ovvio però che nel caso degli immigrati la libertà fisica spesso viene soggetta a restrizioni. La tesi esposta da Abraham Maslow in *Verso una psicologia dell'essere* ribadisce però che la dipendenza dall'ambiente non è l'unica condizione dell'individuo nella società. E' vero che all'uomo preme di soddisfare i bisogni di sicurezza, di appartenenza, di relazioni di amore e di rispetto, e quindi un individuo non può essere definito come quello che realmente governi se stesso, ma ha bisogno di aggiustarsi, essere flessibile e ricettivo. E' vero che l'uomo teme l'ambiente che lo può deludere, in conseguenza questo può creare ostilità e conduce ad una mancanza di libertà. Esiste però all'opposto l'individuo che si autorealizza, che gratifica i propri bisogni fondamentali, è meno dipendente, meno obbligato, più autonomo e auto-diretto. "Tali persone diventano auto-sufficienti e i determinanti che le governano sono ora primariamente interiori, piuttosto che sociali ed ambientali, e sono le leggi della loro intima natura" (MASLOW, A., 1971: 44). Le loro potenzialità e capacità, i loro talenti, le loro risorse i loro impulsi creativi, il loro bisogno di conoscersi e di integrarsi, di essere sempre più consapevoli di ciò che realmente sono diventa l'unica norma che li guida nel loro percorso umano. Dato che dipendono meno dagli altri sono meno ansiosi, e anche meno ostili, meno bisognosi della lode e dell'affetto altrui, meno avidi di onore, di prestigio e di ricompensa. Questa viene chiamata libertà psicologica ed essa sembra accomunare i protagonisti di due romanzi analizzati. Questa caratteristica è ancora più evidenziata dalle restrizioni e limitazioni di libertà fisica alle quali sia Sharmin che Walid vengono sottoposti nel corso della storia. Sharmin è chiusa in un centro di permanenza quindi non può percorrere liberamente la zona, Walid alla fine della storia è ricercato dalla polizia, deve nascondersi e quindi anche in questo caso la

sua libertà fisica è fortemente limitata. Al contrario la loro capacità di fare delle scelte non è determinata dalle circostanze nelle quali si trovano. Sharmin segue le sue passioni e cerca di realizzare i suoi desideri indipendentemente dalla situazione. La sua condizione da detenuta non sembra preoccuparla più del dovuto, perché lei sa bene che il trattamento al quale viene sottoposta non è giusto. La ragazza sembra avere una solida gerarchia di principi interiori, e quelli sociali ed ambientali non sono certo quelli che lei crede fondamentali. Per Sharmin la dignità umana ossia il rispetto per se stessi non ha niente in comune con lo status dell'immigrato. Lei crede nella sua famiglia, ama i genitori, e vuole bene agli amici che sceglie da sola. Non si preoccupa delle etichette che la società italiana attribuisce agli immigrati. La sua situazione cerca di prenderla con filosofia sfidando il senso dell'umorismo:

[...] io l'italiano lo conosco abbastanza, ma quando ho chiesto a Serena di insegnarmelo speravo che un giorno avrei potuto usarlo per parlare con Cannavaro, non con il direttore di un carcere.

p. 14

La ragazza non sembra di essersi persa d'animo perché considerata clandestina, appunto perché capisce il suo status, conosce le regole della politica, intuisce bene le ragioni del direttore del centro e sa leggera tra le righe. Walid è ancora più esperto. Il mistero che lo avvolge desta dei dubbi anche nelle autorità, che hanno dei forti sospetti che lui sia una spia, per questo lo stanno ricercando costringendolo al nascondersi e finalmente alla fuga in Francia. La personalità di Walid non sembra aver subito molto per il fatto della sua emigrazione. Non cerca disperatamente di soddisfare il bisogno di sicurezza, non si circonda soltanto dai suoi connazionali, non si confina a vivere in un ghetto. Anzi lui sembra un cittadino del mondo. Ha degli amici di razze diverse, riconosce le loro capacità e i talenti, gli mostra rispetto, non ha nessun problema con intrattenere un rapporto di profonda amicizia con un italiano. Per lui la provenienza, il colore della pelle, le credenze non hanno nessuna importanza. Lui, ancora più di Sharmin è un individuo autonomo indipendente dall'ambiente.

Indagando il caso degli protagonisti-immigrati si può tentare una tesi che il modo della loro integrazione gli salva proprio perché è una integrazione voluta, avvenuta alle condizioni poste da quelle persone, una integrazione consapevole, per questo loro non perdono il rispetto per se stessi. Come possiamo osservare nella tabella 2 ambedue i protagonisti si caratterizzano per il giusto equilibrio tra una parziale immersione nell'ambiente italiano grazie agli amici e passioni che seguono, mentre rimangono vive le caratteristiche culturali delle loro culture d'origine.

Tabella 2: Caratteri dell'integrazione sociale e culturale dei protagonisti

Integrazione di Sharmin	Integrazione di Walid
Rispetto e amore per la famiglia	Amore per il figlio
Contatto incessante con il padre	Mancanza di pregiudizi contro altre nazioni
Presenza della madre	Tolleranza per i costumi degli altri ad esempio per quelli che non bevono alcol
Mancanza di pregiudizi contro gli italiani e altri stranieri	Integrazione linguistica consapevole
Integrazione linguistica consapevole	Conservazione di cultura, tradizioni e lingua originarie allo stesso tempo apertura alla cultura italiana
Conservazione di cultura, tradizioni e lingua originarie allo stesso tempo apertura alla cultura italiana	

Il modo di integrazione che viene rappresentato dai due protagonisti fa pensare ad un atteggiamento multiculturale come vincente. Il multiculturalismo⁶ ossia una politica di sostegno alle culture, tradizioni e lingue originarie dei diversi gruppi, i quali sono incoraggiati a tener viva la propria identità sarebbe, come dimostra il caso di Sharmin di Walid un ponte che collegasse la parte originaria dell'individuo consapevole delle sue origini, che lui non vuole e non deve respingere, con una parte nuova che si sta formando attraverso il suo incontro con l'altro ossia con il luogo e l'umano che ha incontrato nel suo viaggio. I due protagonisti danno testimonianza diretta della tesi che loro sono giunti ad un alto livello di maturità, di compimento di sé e di coscienza del proprio destino. L'esperienza di Sharmin allo stadio può essere definita come la *peak experience*⁷, un'esperienza di massima emozione durante la quale la ragazza persegue la sua passione e ne trova la soddisfazione mistica. Walid non solo si dimostra consapevole di sé, ma dà l'impressione di avere molto da insegnare a Diego, il suo amico italiano. Prima di tutto lui è consapevole dei propri sentimenti di fronte all'esperienza dolorosa e non si vergogna di parlarne:

La notte che è nato Yusuf, quando i medici mi hanno avvertito che c'era qualche problema, io ho pianto.

p. 17

⁶ Lo Zingarelli definisce multiculturalismo o multiculturalità come politica che mira a tutelare l'identità culturale dei vari gruppi etnici di un Paese (per l'approfondimento si rinvia a: MORGANA, S., 2009; BRUNI, F., 2010). La politica del multiculturalismo si oppone alla politica del crogiolo (*melting pot*) praticata ad esempio negli Stati Uniti che allude al recipiente nel quale si fondono i metalli e fuor di metafora, l'espressione allude alla piena assimilazione nel sistema americano, indipendentemente dalla provenienza.

⁷ Il concetto della *peak experience* viene definito e spiegato da Maslow come un momento auto-validante, auto-justificante, che reca in sé il proprio intrinseco valore. Vale a dire essa è fine a sé stessa, la si sente tanto grande, si sente in essa una rivelazione quanto riferita alle esperienze amorose, mistiche, estetiche, creative, in più quanto avviene la persona si trova soggettivamente fuori del tempo e dello spazio (MASLOW, A., 1971: 87).

[...] il mio pianto veniva dal cervello. Siamo noi che dobbiamo spingere il mondo verso di loro. Bisogna imparare a ragionare in un modo diverso. Altrimenti il dolore uccide.

p. 18

L'atteggiamento di Walid verso il suo figlio handicappato agisce come exemplum, perché anche Diego non si vergogni più del suo Giacomo e non chiami più i bambini handicappati i *mostrini*. Walid rappresenta un individuo con una cognizione non-confrontante, non-valutante, non-giudicante (MASLOW, A., 1971: 83), giacché lui si vede come una persona per sé, in se stessa, si vede in modo unico, come se non esistesse nessun altro a cui paragonarsi o con cui mettersi a confronto, e quello che la storia evidenzia è la singolarità, fascino, attenzione su se stesso del personaggio, che si percepisce nella sua totalità.

Tabella 3: Momenti attraverso i quali i personaggi giungono alla cognizione di loro stessi

Sharmin	Walid
Riconoscere e saper parlare delle proprie passioni	Riconoscere il valore del dolore legato al figlio handicappato
L'esperienza mistica allo stadio di Torino	Capire come bisogna comportarsi per sopravvivere al dolore — convivere con il dolore
Piena consapevolezza della sua situazione giuridica, delle sue conseguenze e motivazioni	Glissare sui dettagli anagrafici delle persone
	Sottoporsi — riconoscere la peak experiences (visite nei locali romani, passeggiate con Diego) come parte della sua esistenza
	Superamento della condizione spazio-temporale, non limitarsi/attaccarsi ad un posto/paese
	Percezione del tempo non scandita dagli obblighi e dalla routine convenzionale

Attraverso i momenti che osserviamo durante la storia di Walid e di Sharmin che sono esposti nella tabella 3 vediamo che loro percepiscono la realtà più efficacemente, pienamente e con minore influenza degli altri. Se questa tesi è vera allora loro si caratterizzano di una maggiore sensibilità nei confronti della realtà e attraverso la loro percezione possiamo arrivare ad un quadro più autentico della realtà di quello che possiamo ottenere grazie all'esperienza di individui non a tal punto auto-realizzanti. Questi personaggi diventano allora strumenti narrativi attraverso i quali possiamo scoprire certi tipi di verità che il testo nasconde. Le conseguenze che hanno sulla vita dei protagonisti i risvolti delle loro storie comportano il mutamento delle loro concezioni delle altre persone, del mondo, e in particolare dell'aspetto che riguarda il trattamento degli immigrati, si sentono più liberi e disposti ad una maggiore creatività, in particolare nel caso di Sharmin. Alla fine dei romanzi si ha una netta impressione che loro sentono

che la vita in generale è degna di essere vissuta, nonostante i suoi aspetti non gratificanti, dolorosi o pietosi. I protagonisti si sentono più se stessi, e perciò più tendono a integrarsi col mondo, si sentono più attivi, più responsabili, padroni di se stessi. Nel caso di Sharmin bisogna aggiungere che si vede la sua liberazione dalle inibizioni, timori, dubbi, perciò lei sembra più spontanea, più espressiva, più naturale, più istintiva nelle reazioni verso l'esterno.

Conclusione

Non si nasce predisposti ad assumersi le responsabilità sociali e politiche: sono le esperienze e gli incontri della nostra vita a cambiarci, a spingerci a indagare le ragioni che causano certi avvenimenti, a vedere le ingiustizie e a volerle eliminare. La vicenda dell'immigrazione è un viaggio e ciascuno fa un percorso diverso e approda a destinazioni magari inaspettate, ma la lontananza non significa negare la capacità di farsi toccare dalle cose, anzi l'importante è non avere paura di indignarsi e lottare per i diritti degli altri nella speranza di costruire una società più giusta. I due immigrati, Sharmin e Walid, protagonisti dei romanzi analizzati, si sono opposti, ognuno a modo suo, al concetto dello straniero che prima o poi fallisce, perché anche se sopravvive economicamente, non gli è mai concesso di integrarsi con la società. Nei casi indagati però sia una giovane ragazza Sharmin, che Walid, un uomo di mezza età, con coraggio e speranza affrontano la loro vicenda italiana. Nonostante che l'Italia sia per loro solo un paese di transito, questo soggiorno diventa per loro l'occasione di mettere le radici, grazie alle amicizie che li legheranno per sempre a questo paese. Sharmin, grazie alla sua passione per il calcio non solo riesce a sopportare con una certa allegria e una grande dose di buon senso il soggiorno forzato a CPT, ma il suo infortunio allo stadio si trasforma in una nuova ma profonda amicizia con due ragazze italiane, che l'aiutano. Walid, che al momento di conoscerlo è già un uomo che sembra essersi ambientato bene a Roma, grazie a Diego, che come lui, è il padre di un figlio handicappato, trova un amico leale, che rischia la pelle per lui, mettendo in gioco il rapporto con sua moglie e il lavoro. Osservando l'evoluzione dei personaggi non si può glissare sul fatto che la loro integrazione avviene attraverso la conquista dello spazio allo stesso tempo in cui approfondiscono i rapporti con le persone e con se stessi. La differenza che si vede tra i due sembra avere le basi nella loro esperienza e nell'età. Sharmin è una giovane ragazza che possiede però un intuito. Sa cogliere l'occasione presentata grazie alla sua passione per lo sport. Walid invece, sembra un uomo che ha più esperienza ma sente anche più amarezza, procede con cautela, visto che non vuole rivelare la sua identità a nessuno. Alla fine però sia Sharmin che Walid rischiano e questo

li permette di salvarsi. Nei due romanzi quindi la figura dell'immigrato supera lo stereotipo di uno starniero radicato nel colonialismo, mettendo in discussione l'atteggiamento delle autorità verso gli immigrati in Italia e le norme che li obbligano a un determinato comportamento. Il messaggio dei romanzi è un inno al coraggio che l'uomo può trovare dentro di se per affrontare la vita fuori del suo paese d'origine. Inoltre in modo molto evidente realizza la tesi che la passione è un elemento nella vita umana che lo desta dall'assopimento, lo butta nel mare mosso, ma grazie a cui la sua vita diventa piena. Sharmin sa bene che la condizione fondamentale perché tutto questo possa essere messo in moto è l'accettazione di se e il rispetto per i difetti, incapacità, errori degli altri. Vivere in modo dignitoso significa per la ragazza riconoscere le proprie capacità, imparare a fare le scelte, che forse gli altri non sapranno accettare, avere coraggio e rischiare nonostante tutto. La ragazza capisce che le vere emozioni nascono anche dall'esperienza dolorosa. Sia Sharmin che Walid cambiano attraverso i romanzi, quando maturano le loro scelte, per sentirsi alla fine due persone che hanno capito alcune verità su di loro e le hanno accettate, ma si ha la sensazione che il cambiamento sia un effetto collaterale non lo scopo della loro esistenza. Si vede che con il passare del tempo il loro potenziale umano esce allo scoperto, viene arricchito ma continuano a vivere a modo loro. Il loro tesoro più grande diventa la convinzione e la sicurezza che loro sono artefici delle proprie vite, che hanno il diritto fondamentale di decidere da soli di come vogliono vivere la loro vita, perché hanno l'intelligenza e il coraggio necessari per farlo, che la loro dignità non dipende dall'opinione altrui, quindi possono rimanere autonomi, il che alla fine gli dà il senso di soddisfazione e d'autostima e in conseguenza riescono a non rifiutare il mondo che gli circonda, anche se esso avvolge gli è molto ostile. Il messaggio del testo è il rispetto per i tempi che occorrono ad una persona per fare un determinato passo nella vita, quindi anche la verità sull'individuo che è diverso, ama la solitudine, proviene da un ambiente differente e che non dovrebbe per forza inserirsi ed amalgamarsi completamente nella società italiana per diventarne un valido partecipante. Ed è un'idea brillante.

Bibliografia

- AUGÉ, Marc, 2007: *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*. Trad. A. SOLDATI. Milano, Mondadori.
- AUGÉ, Marc, 2005: *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano, Elèuthera.
- BRUNI, Francesco, 2010: *Storia della lingua italiana*. Iper testo. Università Ca' Foscari, Venezia.
- COMBERIATI, Daniele, 2007: *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*. Roma, Pingreco.

- DE CATALDO, Giancarlo, 2009: *Il padre e lo straniero*. Roma, Edizioni e/o.
- DE CERTEAU, Michel, 1990: *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*. Paris, Gallimard Folio-Essais.
- GIEROWSKI, Józef Andrzej, 1985: *Historia Włoch*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- MUMIN AHAD, Ali, 2007: «La Letteratura post-coloniale Italiana: una finestra sulla storia». *Kúma* di 16 luglio 2007, <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html> [accessibile: il 21 gennaio 2011].
- GNISCI, Armando, 2007: «Il pensiero postloniale italiano». *Kúma* di 14 dicembre 2007: <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html> [accessibile: il 14 dicembre 2007].
- MASLOW, Abraham, 1971: *Verso una psicologia dell'essere*. Roma, Ubaldini.
- MORGANA, Silvia, 2009: *Breve storia della lingua italiana*. Roma, Carocci.
- SCAGLIONE, Daniele, 2008: *Centro permanenza temporanea vista stadio*. Roma, Edizioni e/o.
- SELDES, Gilbert, 1928: *The Stammering Century*. New York, John Day.
- SKINNER, Burrhus Frederic, 1978: *Poza wolności i godności*. Warszawa, PWN.
- WELTY, Eudora, 2009: *Una cosa piena di mistero. Saggi sulla scrittura*. Roma, Mimimum fax.

Decreti legislativi

- Decreto del 30 novembre 2010 (GU n.305 del 31 dicembre 2010), <http://www.immigrazione.biz/legge.php?id=315> accessibile: il 15 gennaio 2011.
- (Dlgs 286/1998), http://www.altalex.com/index.php?azione=Nuovo_documento&idnot=836#titolo1 accessibile: il 15 gennaio 2011.

Nota bio-bibliografica

Małgorzata Puto, laureata in Filologia Italiana presso l'Università di Slesia. Ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Scienze Umanistiche e si è occupata durante la sua attività presso l'Istituto di Lingue Romanze e di Traduttologia, di letteratura italiana contemporanea, la quale ricerca continua. Ha pubblicato una monografia ed articoli vari di cui elenco completo è accessibile sul sito: <http://ifr.us.edu.pl/index2.php?id=5&sub=255>; dal 2000 lavora come docente presso l'Università di Slesia.

IZABELLA ZATORSKA

Université de Varsovie

Za m'eskuze... Za vous emmerde :
entre le colonial et le postcolonial,
le travail de mémoire
dans la prose de Jean-Luc Raharimanana

ABSTRACT: The combination of two traditional Malagasy genres, *kabary* and *sovâ*, to produce the monologue of a desperate father named “Za” — whose name signifies an intimate, familiar “Me” — engenders the narrative situated between two realities: the world of the living and the world of the dead. This intersection serves to describe the banally apocalyptic reality in which today’s Madagascar is immersed. Surrounded by characters drawn from legends and from his own previous works, Raharimanana — a novelist, poet and playwright who was born in 1967 and has lived for the past twenty years in France — begins a work of memory by confronting the emblematic shadows of Malagasy history. Everything is expressed through the author’s language, which, via lispings, reveals unsuspected meanings and imposes on words the mutilation that Raharimanana’s narrator had to endure. It also elicits images of injuries inflicted on the author’s father in 2002. Following in the path of Frankétienne and Sony Labou Tansi, the initial narrative denounces taboos, such as respect for ancestors. Garbled French becomes a neology appropriate for an analysis of the postcolonial reality as well as for defining the attitude of one who fervently refuses to adopt a monolithic approach towards it.

KEY WORDS: Madagascar, *kabary*, *sovâ*, postcolonial literature, memory.

C’est une tâche impossible que de rendre compte de *Za, roman*, même si l’on en fait des analyses aussi incisives et étendues que celle d’Yves Chemla ou que les critiques de Taina Tervonen et de Dominique Ranaivoson, les interviews de Virginie Andraimirado et de Dominique Dussidour, toutes produites sur le site des *Africultures* (www.africultures.com, 7 février 2008, 16 mai 2008, 22 mai 2008, 24 février 2011). Nous allons profiter de leurs constats, fortifiés surtout par les interviews dans lesquelles Jean-Luc Raharimanana livre un peu de ses hantises. Au risque d’un anachronisme, nous donnerions bien à cet écri-

vain malgache — né en 1967, poète et dramaturge, romancier et publiciste, exilé en France depuis vingt ans — le nom de « preux chevalier de la mémoire », si l'on entend par ce dernier mot plus qu'un lieu de mémoire à (re)conquérir, pour l'éterniser dans un absolu bienheureux, mais une douloureuse, voire humiliante prise de conscience de changements survenus dans l'espace-temps familial. Pour cet écrivain africain, issu d'un mélange ethnique (mère née à la côte occidentale, descendante des Sakalawa, père d'origine indienne), il y va d'un engagement qui met en cause le colonial tout comme le postcolonial : car l'artiste est celui qui ne voudrait pas s'arrêter à des ressentiments, de part et d'autre. Il l'a dit et confirmé aussi ailleurs que dans sa fiction. En défendant l'anthologie de Makhily Gassama, *L'Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar* (Paris, Éditions Philippe Rey, 2008), « ouvrage collectif d'intellectuels africains » que Philippe Bertrand, le chroniqueur du *Monde*, a cherché à discréditer, Raharimanana a souligné ce qui constituait le fond de son article : « L'Afrique, malgré les trahisons de ses dirigeants, a, vaille que vaille, commencé son travail de mémoire, et invité la France à faire de même » (source : Senactu, www.contreinfo.info, 5 août 2010). Il en est l'œuvre, de ce travail de mémoire, notamment avec *Nour, 1947* (2001) et *L'Arbre anthropophage. Récit* (2004). Comment la prose de l'avant-dernière publication¹ (*Za, roman*, 2008) dirige-t-elle ses lecteurs francophones — malgaches et français non confondus — dans ce travail de mémoire ? Voilà ma question. L'interview récemment accordée par l'écrivain à Éloïse Brézault (*Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, 2010, coll. « Essai ») aide le lecteur à partir en reconnaissance ; la transgression des genres et des styles affecte l'idiome du narrateur éponyme, langage démembré et désagrégé, à commencer par son aspect phonique (le zézaiement), lequel nous livre ainsi une richesse incoupçonnée, qui se déploie dans deux dimensions (vue et ouïe), mise à l'enseigne de Frankétienne et de Sony Labou Tansi (alias Marcel Sony, 1947—1995), auxquels le livre est dédié.

En effet, de Frankétienne, écrivain haïtien né en 1936, il tient la submersion dans les rites et croyances ancestraux, dont le fameux « retournement des morts » malgache, ou changement périodique de linceul, occasion à une beuverie communautaire ; ici, cérémonie qui permet au narrateur, ajoutant du comique à la tonalité tragique de la situation du héros, de se réfugier sous le linceul et dans la natte d'un prétendu ancêtre, fuyant ainsi la police qui, courant après des émeutiers qui voulaient sauver, croyaient-ils, le protagoniste, s'était mise à sa poursuite. Cette course en reprend une autre : la chevauchée verbale et physique, ponctuée de scènes burlesques, qui raconte l'arrestation de Za et son « évasion »

¹ Le tout dernier, qui paraît en 2011 chez Vents d'Ailleurs, ce sont *Les Cauchemars du gecko*. En 2009 leur texte a servi de base à un spectacle présenté par Raharimanana à Avignon, peu après il fut vendu sous forme d'un livre « objet littéraire [...] avec 22 photos de l'auteur » (http://boutique.laterit.fr/product.php?id_product=120 [accessible : le 24 février 2011]). Leurs extraits étaient accessibles en ligne.

involontaire (une « Dame Internationale », tragi-comique elle aussi, représentante d'Amnesty International, l'enlève par élan d'indignation, ligoté à son lit d'infirmier), se transforme en une poursuite mi-réelle, mi-cauchemardesque, tantôt folle, tantôt macabre, notamment lorsque, après une « veillée mortuaire » (chap. 15), ayant traversé une rizière portée sur les épaules de ses nouveaux amis s'en allant fêter leurs « ancêtres », ou morts divinisés, le héros se trouve face à un cimetière devenu un terrain vague, protégé de « murs d'ombres », où s'amoncellent des ossements de « victimes du régime » et de leurs bourreaux, jamais réconciliés. Comme déjà dans la geôle le brave officier refusant de tirer sur des civils se voyait tourné en dérision par un autre détenu, soldat qui, lui, avait obéi à un autre officier, guère pacifiste. La suite de l'action se déroule à la lisière entre les mondes des vivants et des morts, dans un espace de rêve et de souvenir, lieu poétique et littéraire².

Les épisodes de la prison (chap. 10—12) oscillent entre le décor violent connu depuis *Lucarne* et le dialogue lancinant tragicomique du spectacle *Le Prophète et le président*³. En général, dans la première partie, c'est-à-dire avant le premier Épilogue (« avorté », p. 183) — qui arrive après dix-sept chapitres et trois Interludes — domine le réalisme ; mise à part la lutte continue de Za avec l'Ange (*l'Anze*), trop brutal pour être appelé l'ange gardien, quoiqu'en effet presque inséparable du narrateur : souvenir de Jacob pour nous, les occidentaux, souvenir d'un héros malgache pour Raharimanana et ses compatriotes avertis, mais aussi symbole d'un demiurge qui tient la conscience du héros en éveil, qui l'oblige à regarder le monde en face, jusqu'à une douleur impossible à fuir. Ainsi, lorsque Za arrive aux alentours de Tananarive, près d'un abattoir, la cérémonie sacrificielle s'est dégradée en une opération à la chaîne, méthodique ; les bêtes, sans se douter de rien, indifférentes, passent du pâturage au sol de ciment sur lequel elles sont assommées. Précision minutieuse, experte, dans ce bref compte rendu. Dans la tradition insulaire, la symbolique des zébus fait d'eux les médiateurs entre les hommes et Dieu. Qu'en est-il de la ville dans l'abattoir ? Ce n'est plus un lieu sacrificateur (un *ombiasse* d'autrefois), mais serait-ce un lieu où un *on* agirait ? L'Anze semble en souffler un sens au narrateur :

L'Anze est là qui contemple le massacre. [...] On arrive avec un tuyeau d'eau, on asperze l'intérieur d'un zet puissant. L'Anze prend cette eau dans le creux

² L'ambiance de ce récit — qui parasite les us et coutumes consacrés pour rendre compte de l'omniprésente dégradation de la société malgache, sans négliger les sursauts de dignité et de solidarité, toujours possibles, quoique... — m'a fait penser à *L'Ascension* de Tadeusz Konwicki ; d'ailleurs, en attendant de retrouver la traduction française du roman, j'ai envoyé à Raharimanana une analyse de Józef Kwaterko, intitulée « Déchéance et parcours ascensionnel : l'historicité dans les romans de Tadeusz Konwicki » (KWATERKO, J., 1996 : 191).

³ Mis en espace par le TILF (Avignon 1995), mis en onde sur R.F.I. en 1993 (RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 323).

de sa main — bois, me dit-il, on va lutter. Des voitures passent en trombe sur la digue. Za ne peut plus reculer. Za va pour fuir mais l'Anze bondit sur moi. Za glisse sur le sol sanglant. L'Anze me retourne d'un seul coup d'aile et de ses bras puissants m'enserme la poitrine — tu veux donc fuir ton peuple ! Regarde-le, regarde...

Des *Rien-que-têtes* et des *Rien-que-sairs* ricanent en me voyant [...]

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 64

« Son peuple » est représenté par la figure sacrificielle des bêtes prises dans la mécanique impeccable de l'absurde : aucune intention honnête ne préside à l'acte. L'Ange gardien ou l'ange de la mort ? Le témoignage d'une interview accordée par l'écrivain à Dominique Dussidour confirme l'ambivalence du symbole :

Dans un îlot au centre d'Antananarivo, un monument aux morts énumère le nom de ceux qui sont morts *pour* la France. Un ange noir en métal le surmontait. Ce lac, Anosy, cet îlot, cet Ange noir accueillait les amours adolescentes. Il y a peu, cet ange a été repeint en blanc. Mais, dit-on, à tout instant un ange noir peut dévaler d'une des collines qui entourent Antananarivo et tout détruire sur son passage, cela arrive.

RAHARIMANANA, J.-L., 2009

Plus loin surgissent ces autres figures propres à l'imaginaire de Raharimanana, présentes déjà dans *Rêve sous le linceul*, symboles d'une souffrance multipliée et absurde : *rien-que-tête* et *rien-que-chair*, le nom de ces derniers étant déformé par le zézaïement. Une nouvelle figure fantasmagorique, puisée dans l'imaginaire malgache, est « Ratovo, Ratovoantanitsito, Ratovoantany, Ratovoantanitsitonjanahary », qui entraîne Za à travers la ville, l'engage dans une équipée qui fournit sa trame au roman. Chose étrange, le narrateur seul voit ce héros comme détaché de lui ; tous les témoins mettent les actions de Ratovo sur le compte de Za, comme si, à leurs yeux, lui-même devenait ce roi légendaire, justicier brutal, redresseur de torts, atteint dans sa virilité par une blessure inguérissable, comme l'est Za par la mort de son fils. Au départ (chap. 5), Ratovo aura été un des *Rien-que-sairs*, que l'Anze, une fois compatissant, a délivré de sa morbide jouissance (avec les autres, « ils fouillent dans le ventre de leurs victimes ») : « L'Anze effleura la face d'un *Rien-que-sair* et ploya aussitôt le zenou. Le *Rien-que-sair* prit sa place et comme mû par une force nouvelle se redressa nu au milieu du brouillard. Il disparut ». Lors d'une rencontre en ville, lorsque Za lui avoue avoir vu son délivrement, l'Ange lui révèle son nom : Ratovoantanitsitonjanahary. Les diminutifs par lesquels plus tard Za le traite ne prouveraient que leur intimité qui va grandissant.

Il est vrai que les relations entretenues par Za avec ses figures fantasmagoriques — monstres ou démons, souvent victimes vampirisées par leurs bour-

reaux — sont tout sauf tendres : mais face à leur atrocité Za manifeste surtout son impuissance.

Autour de lui, de son corps et de son absence au monde, les êtres se livrent à une danse de mort, dans la confusion avec le vif, et des êtres monstrueux, “rien-que-têtes” et “rien-que-sairs”, rivalisent de cruauté cannibale avec les *immolards*, troupe du seigneur Dollaromane, figure de la tyrannie. Ces figures de monstres rejoignent d’autres êtres mythologiques, aperçus au fil des lectures, tels *l’elima* bantou, qui attire les êtres vers leur disparition dans les profondeurs. Immobile, silencieux, Za éprouve aussi les démons de ses propres lâchetés, en se détournant de son épouse, effeuillée « de tant d’amour qui s’envole », comme le dit le très beau « chant de la femme », un des sommets poétiques du texte [...]

CHEMLA, Y., 2008

Dans la suite du roman, qui n’est apparemment qu’un premier épilogue repris et retardé, précédé de 9 chapitres (la numérotation se dédouble : 1 bis, 2 bis, etc.), la tonalité licencieuse et moqueuse de *sovâ*, alterne avec le style tragico-épique, présent notamment dans le « Chant de la femme », qui revient cinq fois : une plainte de celle qui a perdu son fils et son époux, à la fois femme de Za et épouse du héros légendaire, voix alternant avec le monologue du narrateur. Puisant sa force dans l’anaphore mélodieuse, elle raconte la geste parallèle d’un autre personnage mythologique : le malheur personnel de Za reçoit ainsi un double renfort qui le consacre, lui-même se trouvant de temps en temps hanté par la force de Ratovo, l’époux de celle qu’évoque le chant de l’épouse, Soandzara, Soa : en malgache, ce diminutif signifie ‘belle et bonne’. Soit « Interlude (3) » :

Soandzara est mon nom, Soandzara.
Soa, Soa.
Soa des amours impossibles.
Soa des poursuites insensées.
Mes pas me mènent vers des terres étrangères.
Mes pas me pulsent vers des contrées que je ne connais pas. [...]

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 177

Le double nom du protagoniste contribue au dédoublement entre le style bas familier et le style haut de la chronique : « [...] il revêt en lui deux personnages — celui de Zatovo, le contestataire, et celui de Ratovo, un roi blessé, déchu de son pouvoir et qui parcourt le royaume, tout nu. Raharimanana en fait un père à la recherche de son fils mort, blessé dans sa virilité par une plaie qui lui barre la cuisse » (TERVONEN, T., 2008).

Son nom, Za, n’est que forme abrégée et familière du pronom de la première personne.

Le véritable point de départ, c'est ce personnage de *Za* qui se trouve dans une misère pas possible mais aussi dans une situation identitaire figée. Je ne parlerais pas d'une double identité mais d'une identité figée entre l'identité « française » et « malgache ». L'utilisation de cette langue qui est à la fois ici et là-bas et qui est pratiquée des deux côtés. — Chacun revendique une identité dans cette langue mais quand je parle en français, quand je parle en malgache, je ne change pas, j'ai la même identité. Du coup, il me fallait enlever le *je* qui ne me dit pas beaucoup de choses et mettre le *za* qui me dit beaucoup de choses. *Za* en malgache, c'est moi, c'est *je*. Mais si je dis *izaho* — terme « normal » pour signifier le *je* — je me situe plus dans la langue autorisée, la langue de l'écriture. *Za* appartient au langage parlé. Un malgache va vous dire *za* avant de dire *izao*⁴.

Taina Tervonen commettait donc un contresens, quand elle faisait observer que *Za*, « il parle, sans arrêt, oscillant entre le 'je' et la troisième personne du singulier, entre un 'moi' et un Autre, refusant de construire une identité, s'adressant aux cailloux comme aux humains ». Raharimanana a repris son autre interlocutrice, Éloïse Brézault, qui a relevé l'hésitation entre la 1^{re} et la 3^e personnes.

La parole de *Za* oscille constamment entre le « je » et le « il ». . . [Raharimanana reprend mot pour mot le dernier jugement de l'interlocutrice — IZ] « Je est un autre » s'est exclamé Rimbaud. Un malgache qui lirait *Za* n'aurait absolument pas cette impression toutefois, puisque *Za*, c'est « je ». Je m'amuse seulement avec la perception de ceux qui ne parlent pas malgache. . .

RAHARIMANANA, J.-L., 2010 : 321

Il est vrai pourtant qu'une hésitation existe, voire persiste, entre la 1^{re} et la 3^e personnes : « *Za* suis », « *Za* était » (RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 36) ; elle correspondrait au passage de l'oral, où 'étais' et 'était' sont homonymes, à l'écrit qui donne à voir la différence. N'est-ce pas une philosophie de l'histoire coloniale qui se révèle ainsi, en suivant la dynamique de la langue ? Et comme le lecteur est sans cesse, par l'orthographe néologique même, invité à transgresser les limites de l'une ou de l'autre lecture, le résultat semble bien cette fusion du *moi* et du *il* : le cœur stratégique du dépassement de l'antagonisme entre le colonial et le postcolonial ? Nous voudrions bien le croire.

Il reste vrai que cette hésitation (« *Za* me plante » et « *Za* a perdu », au même endroit) est visible et audible pour un Français, mais inexistante sinon drôle, par un défaut de prononciation, pour un Malgache !

À *Za* omniprésent s'opposent des ILS : représentants de toute sortes d'abus. Les Immolards, le Dollaromane, madame la procureuse (l'avatar de celle qui, moyennant une grosse somme d'argent, s'est laissé adoucir pour ne donner que

⁴ Entretien de Virginie Andriamirado avec Raharimanana, *Africultures*, www.africultures.com du 16 mai 2008.

deux ans de prison en sursis au père de Raharimanana ?) pourraient entrer dans ce paradigme de l'exécuté.

La pluralité linguistique de l'*espace francophone* autorise ainsi un dédoublement (pour le moins cela) de la réception. Mais est-ce à dire que, forcément — par la force de la langue — deux messages divers, voire opposés ? sont livrés par ce support textuel ?

Comme le souligne Yves Chemla,

Za apparaît à la fois comme le pronom de la première personne, mais en même temps comme celui qui la profère. Mais aussi, peu à peu, se déclinent, dans la parole des autres qu'elle même rapporte, les prénoms, et leurs significations possibles, modifiées par l'amplification : Ratovo, Ratovoantanitsito, Ratovoantany, Ratovoantanitsitonjanahary. C'est comme nœud de ces valences identitaires que le personnage gagne une épaisseur, paradoxale néanmoins, puisque le corps s'évide et perd de sa substance par les plaies et les coups. Ballotté, menotté à un lit d'infirmerie ou bien maquillé en cadavre transporté à bout de bras, immobilisé dans un linceul et dans une natte, il est héros paradoxal, agi par d'autres, mais recueilli au sein de sa seule parole, réinventant la langue de cet état.

CHEMLA, Y., 2008

Comme tous les prénoms malgaches, les noms successifs du protagoniste sont signifiants : leur sens ne se révèle que vers la fin :

Nday me nomme Ratovo. Nday me nomme Ratanitsito. Nday me nomme Tsitonjanahary. Ratovo qui l'aurait sauvé, là-bas, dans le pays des épines. Ratanitsito qui l'aurait accueilli parmi ses frères. Tsitonjanahary qui lui aurait appris à se rebeller encore et encore. L'un dans le regard de l'autre, nous nous nommons.

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 263

Ratovoantanitsitonjanahary, un *Rien-que-sair* (Rien-que-chair, l'un des cadavres vivants qui se faufilent dans le décor narratif depuis *Rêve sous le linceul*⁵)

⁵ « *Rien que chair* et *rien que tête* sont des figures qui reviennent régulièrement dans mes livres. Elles étaient déjà dans *Rêve sous le linceul* et *Nour* avant de revenir dans *Za*. Elles appartiennent aux contes malgaches et généralement ce sont des personnages entre deux mondes. Il y a souvent un héros mythique en quête de Zanahary (dieu créateur) et ce héros doit suivre des codes et respecter un certain nombre d'interdits. S'il tombe dans le piège de Zanahary, il n'obtiendra pas ce qu'il est allé chercher et les choses pourront même se retourner contre lui. — Dans ce no man's land entre les morts et les vivants, il y a les rires des *rien que chair* et *rien que tête*. Les *rien que chair* peuvent être des zébus sans peau, recouverts de mouches. — Le héros ne doit pas se moquer de ces animaux sans peau car il ne doit pas rire de ce monde obscur que Zanahary a créé. Dans ce monde-là, il y a plein de choses bizarres comme des arbres sans ombres, des poissons sans arêtes etc. », confiait Raharimanana à Virginie Andriamirado (*Africultures*, www.africultures.com [accessible : le 16 mai 2008]).

relevé par l'Ange au chapitre 5 de l'histoire de Za et que celui-ci se met aussitôt à poursuivre, pousse le narrateur à devenir héros malgré lui : il s'élève ainsi au-dessus de son mal particulier et, bon gré mal gré, commence à représenter, pour ses sauveurs d'abord, un héros mythique, un brave ancêtre pour le moins. Le transfert d'identité s'opère à la fin du chapitre 14, une blessure inguérissable faite par l'Ange y est associée (un autre trait renvoyant au récit biblique, mais pour initier une piste autonome ; Raharimanana associe Za combattant moins à Israël qu'à Prométhé ou à Sisyphe, puisque le défi se répète tous les jours, comme la torture de l'un et de l'autre héros mythique grec) : « Ratovoantanitsito, Ratovoantanitsitonjanahary zette son nom dans le désêtre qui m'égare, qui nous égare. [...] Nday reprend le mot et murmure : Ratovoantanitsito, Ratovoantanitsitonjanahary... » (RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 134).

Noter aussi que cette narration épico-lyrique se fait au présent ; somme toute, c'est la mimésis dramatique qui l'emporte : tout se passe en temps réel, scènes de la rue comme scènes de la mémoire. Bien naturelles ainsi, les allusions à l'actualité : « le riz coûte-t-il cher ? Président ira voir James Bond mondial et dira hé ho ! et le riz sera », propres à la satire, sont elles aussi renvoyées aux hypotextes classiques, ici par référence à la toute-puissance divine du livre de la Genèse (RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 36). Mais le bon sens nous fait observer que le présent, avec l'imparfait, facilitent l'homonymie entre la 1^{re} et la 3^e personne. Commodité technique qui a un impact sur l'espace-temps romanesque : la Madagascar de *Za* est un pays en stagnation, dont la seule ressource externe, satirisée dans les sobriquets que reçoivent ses bénéficiaires (comme Dollaromane), ce sont les crédits de la Banque mondiale ou les secours de « James Bond » ; sa ressource interne, la tradition, aliénée ou sclérosée jusqu'à devenir ridicule, essoufflée, souffre du manque d'une ouverture historique et d'une communication sociale complètes. Voir la seule question, cocasse, qui préoccupe les ancêtres : « qu'as-tu à nous dire sur l'impact de la décomposition de l'organe clitoridien et pénistique auprès de la population *post mortem* ? » ainsi l'un d'eux, qui se présente comme Sexolaire de la Motte Claire, interroge le narrateur, confondu par eux aussi avec Ratovo. La réaction ?

Za m'effarce de rire et lui répond que Za ne suis pas Ratovoantanitsitonjanahary. Ha ! Que non ! [...] Za rit de leurs angoisses nécrophalliques et de leur monumentable méprise. Za ne suis pas Ratovoantanitsitonjanahary. Za ne suis pas cogneur d'horizon et semeur de pas errants. Za ne bouze pas. Za ne suis pas quelqu'un qui refuse comme Ratovoantanitsitonjanahary. Za ne refuse pas. Ha ! Que non ! Za ne proteste pas. Za ne me lève pas pour défier les poussances contre nous pesantes. Za me laisse faire de long en larze, de bas en haut, d'est en ouest, de bout en bout et de mal en pis. L'Anze ne m'a nullement épargné, caressé. Za ne quitte pas ma résignance profonde.

Finalement, Za se verra insulté par les ancêtres indignés de ses réponses évasives :

rira bien, tu riras le damné, connardinho, macaquillard, négropolitain de ton île profonde, prout des trous du cul, clitomane sur gueunon, senghorifique en fin de carrière, rat des radeaux des rénégats, merde fumante pour sa majesté des mouches, empoté du paradis, rire du pape sur son bidet, arme au gland, zaïre pékinois, vingt ans après, [...]

Avec Za, dans la situation postmoderne et postcoloniale, une proposition de changer le paradigme du héros surgit. Tout y respire la « résignance » du narrateur : « Za n'a que ma douleur à pleurer, mon cafardaüm à peupler. Za n'a plus de bal avenir à danser ni de futur simple à conzuguer ; Za n'a qu'à rire de moi la gueulasse finie » (RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 240), réanimé par son rire sarcastique. Za, passif devant l'histoire politique qui écrase les faibles, réunirait en lui seul trois rôles, tous les trois accomplis grâce à la parole dont il s'est rendu maître : Za prophète (« Za vous dit », revient plusieurs fois ; « ainsi disait Zarastre », s'immisce un refrain importun), Za bouffon (« Za rit » d'un rire d'onyx, « Za me roule sur mon rire, m'y soûle », p. 219 ; « Za me recroqueville sur mon rire », p. 227, « Za me courbe sur mon ire », p. 254), jusqu'au rire final qui précède « Larguez les amers ! », dernier message, d'une ambivalence somme toute optimiste, me semble-t-il (p. 295) et Za témoin (« Za les entend », p. 105 ; « Za les entend murmurer », en parlant de la grogne : celle qui monte des « ramassés de la rue [qui] zémissent enfin, bouzent, s'ébranlent... », p. 253), observateur de tous les partis, y compris d'un pouvoir vendu à l'Occident, qu'il contemple depuis la prison municipale de Tananarive :

Za suis Votre témoin ; Za voit que ceux qui n'entrent pas dans le plan de Votre connerie — ceux qui ont terroristes et destabilisateurs, sont bien bas ; ils sont là entassés, peau contre peau, bien dans la merde — la leur coulant diarrhéique entre leurs cuisses ; ils guettent la goutte d'eau que dégueulera ce robinet ; et malgré leurs idéaux, convictions, humanité, Vous savez qu'ils piétineront père et mère pour en connaître la fraîcheur ; et vous rirez ; Vous hurlerez votre triomphallique victory — *force one et good job guys !*

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 84—85

Sauf lorsque la résignation-résignance l'emporte : « Za ne voit rien. Za ne voudra plus rien voir » (p. 188) ; pourquoi ? La réponse vient en tête des « Derniers feuillets 2. » :

Car Za vous le dit ma veulerie, Za vous le dit l'ordinaire de la vie, ma vie, votre vie, le triomphe de l'absurde et de l'état honteux. Za n'a pas à supporter la douleur du monde et la connerie de l'humain. Eskuza-moi. Za m'eskuze. Le

monde n'a jamais été qu'une souite de malheurs. Za ne fait que suivre ce qui dure depuis des vénération et des vénération. Za en a marre. Za en a assez. Sale attirance au vide, éternelle descente aux Enfers, offrande à la culbute, ouverture au viol, bonzour bassesse, me voici à vous soumis, comment ça va la trique, la verze et la massue ? Moi Za va. Tout va bien. Rien à signaler. Tout baigne à la beigne.

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 252

Ce prophète déchu, fou et lucide à la fois — le fou du roi ayant fait place en lui au fou de l'humanité — me rappelle aussi un autre « voyant » qui monologue infiniment sur un mode burlesque : il s'agit de *L'Indigent philosophe* de Marivaux, personnage fort dans sa fragilité même, un marginal qui, il est vrai, ne doit son infériorité qu'à son non-conformisme sinon à son insouciance ; le positionnement unique de l'instance narrative médiatisée par lui avait été scruté par Jean-Paul Sermain. Est-il besoin d'évoquer une autre dette révélée par l'écrivain dans l'interview avec Virginie Andriamirado, celle envers Rabelais, pour reconnaître dans la quête d'identité en liberté, quête acharnée et inconditionnelle, la joie de la licence carnavalesque, qui transparait dans les licences non seulement langagières du narrateur. Il suffit d'évoquer la danse avec la bouteille de la prostituée Zira, au-dessus de son beau-frère étendu sur la table.

« Lanceur de mots » ou *mpikabary*, dans la tradition malgache, Za doit toujours aller au devant du public, privilégier la fonction phatique de son discours. Quels moyens choisir ?

S'il y a une hésitation — mais plutôt fusion, peut-être ? — c'est entre deux isotopies, le burlesque et l'héroïque, entre deux civilisations auxquelles se référer, la malgache et l'occidentale ; car il y a plus que la culture française d'interpellée, même si la position de celle-ci, du fait de l'histoire de Madagascar au XX^e siècle, est privilégiée — et les produits de ces deux civilisations, leur culture littéraire notamment : on pourrait traiter Za aussi d'avatar de Zadig ou d'un autre héros de conte philosophique, les intitulés des chapitres se trouvant tracés avec une désinvolture qui fait penser à Voltaire dans *Candide* ou à Paul Scarron dans le *Roman comique* ; ce croisement — ou métissage ? — de genres et d'écritures doit plus qu'amuser l'auteur, trouvant ainsi un moyen d'« emmerder le français » et de mettre en valeur sa position d'entre-les-deux⁶. Mais Raharimanana vise un projet littéraire plus vaste :

Les personnages de la mythologie grecque sont devenus aujourd'hui des personnages de philosophie. Je pense que dans la mythologie malgache ou africaine, nous sommes obligés de faire cette démarche-là aussi. On ne peut pas simplement dire qu'on va mettre quelques mots par ci, par là, ou transposer

⁶ Taina Tervonen : « Raharimanana dit, le sourire en coin, avoir étudié “les lettres modernes à Madagascar et le malgache aux Langues'O en France” » (TERVONEN, T., 2008).

une syntaxe malgache dans le français ça ne veut rien dire et mène à quelque chose d'incompréhensible.

TERVONEN, T., 2008

« Mais un tel projet n'est paradoxalement possible qu'à travers des connaissances approfondies des deux traditions littéraires et une maîtrise des deux langues », fait remarquer Taina Tervonen. Avec *Za*, la question de l'horizon de lecture des ouvrages francophones de pays postcoloniaux se pose avec une acuité nouvelle ; inséparable de celle du message à porter (voir GAUVIN, L., 2007). L'engagement ? Pour qui, pour quoi ? En suivant la focalisation de la narration et le jeu de rapports entre le narrateur et ses narrataires successifs, une réponse brûlante d'activité deviendra possible.

Le récit de *Za* a du mal à finir, crainte de finir mal, peut-être, d'où quatre groupements de « derniers feuilletés » livrés en vrac par celui qui se dit « votre serviteur » — le secrétaire de *Za* ? son chroniqueur ? — pour nous apporter le témoignage de sa geste, avec les « Excuses et dires liminaires de *Za* » en tête. Ce faux-fuyant d'instances narratives fait partie du jeu d'éclatement appliqué aux structures diagnostiquées pourries de ce monde, et satirisées dans le sillage du second génie tutellaire de ce roman, Sony Labou Tansi, dont quelques vers sont cités en exergue — tout comme une interrogation poétique de Frankétienne : « Où dégorger la mer qu'à tant de cris j'endigue ? »⁷ — « J'ai fouetté / Tous les mots / À cause de leurs silences »⁸.

À sa veine satirique sont amarrées des figures fantoches, le ministre et le gardien-chef, le Dollaromane, le Commandant, tout comme le Détenu, aveugle exécuteur d'ordre avide de massacre — écrits en lettres capitales pour mieux marquer l'écrasante théâtralité qui tourne à vide ; des scènes grotesques, celle de la danse de Zira, la prostituée complice et sœur de la femme de *Za*, ou celle du siège de la résidence de la déléguée de l'AI, qui finira par être pris d'assaut avec des résultats provisoirement (?) mortels pour la (trop) bien intentionnée Dame Internationale, en dépit de son application mal placée.

Outre deux tonalités traditionnelles de la littérature malgache, l'orale, familière, et l'écrite, héroïque et lyrique, un lecteur tant soit peu averti peut scruter des genres malgaches traditionnels, comme tout à l'heure il a été signalé pour l'intertexte occidental possible.

Cette démarche de télescopage de différentes veines, l'écrivain l'avait déjà employée :

Le projet de Raharimanana est [...] dans une volonté de « penser le français avec une logique malgache ». Il s'inspire des genres littéraires malgaches pour

⁷ Frankétienne, *D'une bouche ovale*, Éditions Vents d'ailleurs.

⁸ Sony Labou Tansi, *La Panne-Dieu. Poésie*. Vol. 2, Éditions Revue Noire. Les deux artistes sont cités en exergue de *Za, roman*, p. [7].

les transposer dans un univers littéraire fait de français, les transformant et les combinant entre eux au passage. Un projet d'écriture débuté dès *Lucarne*, son premier recueil de nouvelles : « Dans la nouvelle *Massa*, je pars d'un *jijy*, qui est une sorte d'épopée individuelle qui raconte le destin d'une personne. J'ai essayé de le combiner avec un autre genre du sud de Madagascar, le chant d'une personne malade qui va voir le guérisseur. Dans *Massa*, le narrateur a perdu sa femme et se met à la chanter, à raconter son histoire, comme une épopée. À la fin, la femme se transforme en statue, ce qui est une idée totalement française ». Ou encore dans *Vagues* : « Je commence la nouvelle par la fin, contrairement au conte — je prends donc un schéma de la littérature française, pour raconter l'histoire d'un héros de conte ».

TERVONEN, T., 2008

Le discours préliminaire rejoint la grande joute rhétorique qu'est le *kabary* (le cabarre, transcrivait Beniowski dans ses *Mémoires et voyages*) ; celui-ci se construit à partir d'unités littéraires plus menues mais guère moins complexes et riches en associations : les *oholana* ou proverbes, et les *hain-teny* ou poésie, érotique au départ, dite de la dispute, elle-même composée de proverbes à puissance évocatrice augmentée par l'usage abondant de la métaphore, dont les images sont composées par des associations volontairement obscures. La tonalité du *sovâ*, selon Raharimanana, l'emporte dans le discours de *Za*, car, étant moins « formatée » que celle du *kabary*, elle permet au personnage de sauter arbitrairement d'un sujet à l'autre, d'une image à l'autre.

Plus précisément, je prends la forme du *kabary* et j'y mets le contenu du *sôva*. À partir de là, il y a à la fois cette prise de parole légitime mais un contenu scandaleux, par exemple ce chant par l'absurde [emprunté à *L'Arbre anthropophage*] :

*Cet être se dit blanc
Mais il s'empourpre
A les yeux bleus, verts...
Des cheveux rouges, jaunes.
Se dit ami et vous salue d'un coup de fusil !
Salutations par les mains, il faut secouer pour éprouver l'amitié !
Le meilleur des amis vous broie la main ! Bonjour les pommades ! [...]*

Dans le monologue de *Za* quelques associations aussi arbitraires se laissent distinguer aux moments particulièrement dramatiques, voire tragiques, comme si leur style permettait de faire un contre-point dans la réalité abjecte, de prendre sa distance pour préserver la dignité.

Quelle main pouvait déjà tourner le destin ? La vôtre qui me poussez là sur ma buse ? La vôtre qui hélez là tous les bus qui passent sans vous prendre ?

La vôtre que vous branlez là le long de vos zambes inactives ? Main de fer, promesse de guerre ; main de verre, promesse d'éclats ; main d'argile, soif de relevailles. Main de plumes, rêve de caresses.

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 48

Quoique non disposées en vers, par leur rythme différent, entrecoupé, marqué d'anaphores, de parallélismes, la séquence poétique se laisse aussitôt repérer. Le rythme, à côté de l'image, est en effet ce qui constitue pour l'artiste — poète et dramaturge aussi ! — une condition *sine qua non* pour essayer une écriture :

C'est ainsi que j'écris, juste sur le passage des mots qui sont là avant nous, qui étaient là depuis des millénaires. Des périodes se sont succédé pour essayer de leur donner une très grande valeur, des valeurs de vivant, qui n'étaient pas forcément les valeurs de ceux qui étaient là avant nous, et ainsi de suite. Nous on ingurgite ces mots-là et on les reçoit en héritage. Quand j'écris, j'essaie de comprendre ce que je prends et ce que je ressors, pas simplement de manière cérébrale mais de manière physique. Quand je commence à écrire, je reste là jusqu'à ce que je trouve ce rythme dans les phrases. Au départ je peux avoir une idée très précise de ce dont je veux parler, mais tant que je n'ai pas le rythme je ne commence pas. Être dans la démonstration ne m'intéresse pas.

RAHARIMANANA, J.-L., 2009

L'intitulé du chapitre 6 dans lequel cette poésie inattendue est incrustée en dit long sur son importance : « Chapitre que je ne peux que vous déconseiller, ô cher lecteur, Za revient sur sa prétendue torture, ressasse encore et toujours la mort de son fils. Il ne s'y passe rien qui fasse avancer significativement cette histoire » (RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 45).

Socialement parlant, Za semble un avatar du père du romancier ; ce père universitaire, journaliste et publiciste, arrêté et torturé (les dents fracassées, le palais éclaté) sur l'ordre du nouveau président Marc Ravalomanana — guère meilleur que son prédécesseur, Didier Ratsiraka, le perdant des élections en 2002, l'« Amiral sans flotte » que Venance Raharimanana aurait dénoncé dans ses interventions publiques et médiatiques : la deuxième partie de *L'Arbre anthropophage* en parle. À cette différence près que le père de l'auteur était un historien, tandis que la spécialité de Za, la littérature française ou « lettres modernes », le rapproche de Jean-Luc lui-même.

C'est vers la fin du chapitre 4 que « Za, planté au bord de la route, invective les passants et les passagers des autobus saisis de son passé qu'ils ne sauraient trop croire véridique », comme l'annonce son intitulé :

Za suis Za ; vous pouvez me klaxonner — claquez et sonnez, Za suis là ; Za était comme vous, agrappé à la vie, vendanzé le moment venu des urnes présidentielles ou lezislatives ; Za avait mon boulot — prof que Za était ! maître de

vous rezetons ! Za me rit de vous ; Za a ri également quand ILS m'ont interdit de cours ; Za disent-ILS corompt vos enfants de la patrie ; Za leur apprend la liberté mauvaise, de celles qui les font descendre dans la rue, de celles qui les font hurler face aux minitaires, de celles qui les font penser et non pas simplement croire, croire, croire, croire, croire comme vous le faites, vous, croire, croire à vos pairs et maires, croire à leurs promesses démoncratiques — ha ! tout est transe pas rance ! Vous comprenez ça ? Transe ! Pas rance ! Za rit de mes yeux de mots, c'est nul n'est-ce pas ?

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 35

La colère n'exclut pas la jubilation, celle de Za lui-même, qui, dans cette ouverture de nouveaux horizons que son jeu linguistique procure à lui et à son public, voit déjà sa première chance de revanche sur le mensonge tout-puissant :

Za vous les arranze délicieux, piquants ou pohétiques, baroques, lyriques ou cyniques, grinçants — rincez-les à vos salives ! incohérents, débiles, sans intérêts — tournez la paze [ici peut-être la page devait-elle finir ? en réalité, cela lui arrive deux lignes plus loin... IZ] Za vous le dit ; Za m'était retrouvé à la rue ; sans élèves, sans classe, sans salaire ; vous me reconnaissez là ? — regardez-moi bien ; Za était le maître de vos rezetons ; Za a enseigné *La sute*, *La peste*, Za a connu la sute et la décéance, Za suis une peste maintenant ; Za a continué à enseigner — à la porte du lycée, devant la grille, entouré de mes élèves ; Za a vu les minitaires refouler mes mots dans ma bouce — à coups de canon, à coups de crosse ; Za était là comme auzourd'hui, très en raze couleur sang, raide comme une tize de fer plantée dans le béton ; Za a perdu la parole ; Za a perdu longtemps la parole [...]

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 35—36

Le traumatisme évoqué, à grands coups d'émotion lisible dans ce style hale-tant ponctué par des points-virgules, joint à l'impossibilité physique d'articuler comme avant la torture, a donc été à l'origine de l'invention du nouveau parler. Ce parler qui est visible et audible, audible surtout, par la graphie bizarre, contorsion à l'orthographe bien pensante, qui suggère, comme dans les deux citations ci-dessus, divers chemins d'interprétation, mettant ainsi à nu l'hypocrisie d'une idéologie qui souhaiterait se lover dans un idiome prétendument uni, objectif et transparent. Cependant l'idéologie est partout, impossible de le nier, comme il est impossible pour Raharimanana de refuser l'engagement ; à propos de son projet (avorté) d'écrire un beau livre d'essais prenant ses distances avec le passé malgache, ne confiait-il pas à Éloïse Brézault :

L'Arbre anthropophage quant à lui a fait voler en éclats mes illusions, m'a fait comprendre que nous, les auteurs africains, nous ne pouvons pas longtemps nous réfugier derrière la notion de belle littérature et refuser l'engage-

ment, nous sommes juste en sursis. Les mots se rient de nous. Ce n'est pas le contraire...

RAHARIMANANA, J.-L., 2010 : 305—306

Ce parti pris doit paraître familier surtout aux lecteurs polonais, nos écrivains de la fin du XVIII^e siècle, à travers le XIX^e, et même au XX^e siècle nous ayant habitués à reconnaître la littérature nationale tributaire d'un combat pour la souveraineté.

Mais nos anciens combats ne sauraient être comparés à celui qui est devant Raharimanana et ses confrères, peut-être même, du fait de la mondialisation, devant l'Europe. La situation s'est bien nuancée depuis. La *démoncratie* soutenue par des *minitaires* n'épuise pas la vraie difficulté qu'un littéraire, homme de la parole, éprouve d'autant plus péniblement. Son diagnostic ne se veut pas exclusivement africain. Entre un corps social indépendant du pouvoir (dans une démocratie tant soit peu intacte) et un corps social⁹ « complètement contrôlé par le pouvoir, devenant alors un instrument d'aliénation et d'oppression, ce qui est souvent le cas dans les pouvoirs totalitaires — le nazisme a procédé ainsi, les régimes communistes de même, le génocide rwandais rappelle la mainmise des khmers rouges » — il y a la possibilité d'une situation intermédiaire, qui correspond à celle de Za et de ses compatriotes :

Il est dans une société où le corps social est en déliquescence, ne fonctionne pas, n'est ni un refuge pour l'individu, ni encore une arme dans les mains d'un pouvoir qui n'est pas encore une dictature aboutie. Il a perdu la légitimité de sa parole (il n'est plus professeur car il a été renvoyé et vit dans la rue), il a été rendu fou par la torture et il n'arrive plus à se faire comprendre. Mais cette situation lui fait prendre conscience que le corps social, justement, commence à obéir à des codes qui vont dans le sens d'une dictature totale, que la langue sociale l'enferme dans une logique totalitaire qui exclut toute réflexion et toute rébellion. Il ressasse ces mots de libéralisme et de démocratie dans la bouche des dictateurs, et pense à la façon dont ces dictateurs sont protégés par les « promoteurs » de ces libéralismes et ces démocraties. Il fait alors le choix de se démembrer lui-même la langue, de parler de cette manière.

RAHARIMANANA, J.-L., 2010 : 312—313

L'écrivain refuse aussi de se réfugier derrière les universelles certitudes :

Za est celui qui accepte de vivre sans le dogme de la réalité ou de la vérité. Ce que les vivants appellent réalité ou vérité, le consensus de vivants en fait, est un contrat social tout simplement, une construction que l'on va ériger

⁹ Le corps social que Raharimanana définit auparavant comme « cet ensemble qui a opté pour une identité donnée et qui régit dans ce sens : garder l'intégrité de l'ensemble » (RAHARIMANANA, J.-L., 2010 : 312).

comme vérité. Za refuse ce contrat social et ne veut rien concéder de son individualité, de cette liberté de se nommer soi-même. Il ne veut pas devoir son identité à qui que ce soit, ni dieu ni maître, aucun géniteur, aucune matrice ; il aimerait être une invention du soi sortie du vide, mais il se retrouve dans l'impasse et fait ainsi remonter à la surface nos schizophrénies : ce désir d'identité qui nous fige dans une figure sociale pas toujours en phase avec notre essence profonde.

RAHARIMANANA, J.-L., 2010 : 315

La méfiance de Za, serait-elle due à une double déception, vécue d'abord dans le « paradis socialiste » de son enfance et de sa jeunesse, ensuite dans une démocratie prétendument « libérale », lorsque, adulte, il a observé les pièges de l'évolution politique de Madagascar ?

J'ai été quelque part un produit des idéologies. Pendant l'enfance, les années de lycée, d'université, revenaient tout le temps les mots « paradis socialiste » et tout à coup on a oublié ces mots, « paradis socialiste », « progrès », « développement », et alors est venu ce mot qui semblait merveilleux : libéralisme. La première fois que j'ai entendu le mot « libéralisme », il y avait dedans « liberté » et le -isme de libéral semblait contenir tout ce qui allait nous mener vers la liberté. C'est beau comme mot mais au fur et à mesure on s'aperçoit que ce sont les mêmes personnes qui parlaient auparavant de « paradis socialiste » ou de « progrès », qui emploient maintenant ces nouveaux mots, qui semblent dire la même chose, comme si nous étions submergés d'espérance, une espérance qui nous tétanise, et la révolte a alors de la difficulté à se mettre en place, à vraiment s'exprimer.

RAHARIMANANA, J.-L., 2009

Historiquement, le monde de Za nous renvoie à une situation concrète, le passé de Madagascar y fusionne avec le présent de France, dans un passé présent qui nous concerne tous :

[...] je parle de la situation de dictature masquée que j'ai connue dans les années 80. Il y a eu d'abord une grande dictature, puis à partir du moment où le dictateur a compris qu'il ne pouvait plus tenir la population par les armes, il a avancé la sauce libéralistique comme je l'appelle, la sauce libérale, mondialiste, de libre-marché, etc., tout cela s'accompagnant d'un discours qui a anesthésié la population. C'est ce dont je parle. J'ai aussi l'impression en ce moment, en France, où on ne peut pas tenir les gens par les armes car c'est une société qui tient trop à sa liberté, où il n'est pas possible d'instaurer, du moins l'espère, une société dirigée par les armes, que la solution qui arrive, c'est le discours formaté. On saoule les gens de mots. On parle, on parle, on parle. Il y a tout le temps des débats, des débats, des débats, mais on s'en tient à la posture, on ne va jamais dans les contenus.

RAHARIMANANA, J.-L., 2009

« On est d'accord. *Za* est un livre très politique », convient-il. Est-ce ainsi, en pointant un tiers adverse, qu'il cherche à résoudre l'antinomie du colonial et du postcolonial ? Raharimanana semble pressé de faire le bilan du passé, car il entend déjà les avenir qui grondent. En quoi le danger consiste-t-il ? Comment les procédés littéraires déjà relevés s'inscrivent-ils dans la stratégie de l'écrivain ? L'écrivain dont l'ambition semble toute modeste :

Je me trouve simplement dans une situation où je ne peux que dire : non, non et non. Est-ce à l'écrivain d'avancer une parole, je ne sais pas. Je suis toujours face à cette situation, en fait. Je la prends un peu comme une situation contraignante qui n'est pas mon premier but, qui n'est pas du tout mon objectif d'écriture. Le moteur de mon écriture c'est la contemplation de la beauté, ce qui me donne une plénitude d'être de ce monde, d'être là où je suis. C'est cela le projet de mon écriture : pourquoi je suis là. Je suis là parce que j'aime regarder l'eau qui est en moi, je ne sais pas pourquoi mais ça me plaît, je me sens bien, plein... Mais si quelqu'un marche dans cette eau je suis obligé de lui dire : Non, non et non. Je suis en train de regarder l'eau, tu n'as pas à y mettre tes pieds sales. Voilà la situation où je me trouve. Je suis dans ma contemplation, ne me dérangez pas. Si ça devient ensuite un discours politique, je suis obligé de l'assumer. Quand cette personne vient marcher dans mon eau, peut-être la grenouille est-elle mécontente. Alors elle me dit : On a marché sur ma tête, toi qu'est-ce que tu peux faire ? Elle me croasse : Est-ce que tu ne veux pas parler à ma place ?

RAHARIMANANA, J.-L., 2009

Déjà en prison, ayant entendu tour à tour les gémissements et les imprécations, le narrateur conclut : « *Za* en a assez de leurs palabres, à fond la haine et les regrets » (RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 87). Qui sont les « ils » de ce chapitre-là, le 11 ? Le chapitre *Où Za assiste à la détresse d'un officier et au cynisme d'un autre détenu, milicien jeté en pâture à l'ambition de l'Unique* — Raharimanana a pu connaître plusieurs scènes de cette sorte, grâce au témoignage paternel — confronte victime et bourreau, défenseur de la démocratie et son traître. Mais la polarisation ne va guère dans ce sens-là.

Voyant l'inefficacité de sa parole, incapable de mettre fin au conflit essentiel, *Za* redevient Ratovo et assène des coups au vertueux et malade officier : action apparemment absurde, car il paraît impossible de lui remonter ainsi le moral ; sauf lorsqu'on se rend compte qu'il abrège ainsi la vie du souffrant et son martyr, puisqu'une incarcération de trois jours et deux nuits (tel le Christ dans sa tombe), sans rien à manger ni à boire, lui avait détruit l'estomac et les intestins. Refusant de prendre sur son compte les discours trop rectilignes, y compris celui du peuple en émeute ou des postcoloniaux suspicieux à l'égard des autorités internationales, le narrateur trouve son propre langage pour prendre sa position par rapport au passé colonial et aux attitudes adoptées depuis, pour en exprimer le

rejet. Comme un jour de février 2007, alors qu'il écrivait Za, Raharimanana me disait à la brasserie Big Ben ; à la Gare de Lyon à Paris : certes, l'esclavage et le colonialisme font partie de l'héritage — patrimoine ? — national, on ne peut les nier, il faut les assimiler, les accepter comme un passé réel, qu'on a vécu — et vivre dans la vérité, avec cette vérité. Le « travail de mémoire » engagé depuis des décennies n'a pas abouti qu'à des discours superficiels : trop facilement rassurants (le *Pardonne à la France* prononcé par l'esclave sorti des limbes, au chapitre 6 bis) ou trop vénimeux, aveuglés par la colère (des « ils » ou foule anonyme du chapitre 13, émeutée contre la bien intentionnée « Dame Internationale », l'envoyée de l'Amnesty, qui de sa vie paye l'ignorance des philanthropes occidentaux, mal partis pour affronter les défis du terrain).

L'Anze ouvre les limbes à l'esclave qui s'y dirize et qui me lance avant de se draper d'un pan d'oubli — *pardonne à la France chrétienne et inquisitrice, pardonne à la France esclavagiste et du code noir, pardonne à la France colonialiste et du code de l'indigénat, pardonne à la France barbouzarde, républicaine et menteuse. Et garde-toi de cette Amérique nourrie des vérités et des certitudes, terre épaissie sur les engrais de ma douleur, elle bientôt viendra tout prendre de toi. Tu as le regard rivé vers le passé — esclavagisme, colonialisme, tout ce que tu veux, mais vois-tu seulement l'Anze vivifiant sa lance sur l'autre continent ? Déjà le feu sur ton présent, tu accuses frontières et peuples écartelés, tu accuses histoire et méfaits coloniaux, mais tu te trompes de douleur. Vois de l'autre côté. Za ne peut l'écouter plus, l'Anze, d'une seule main, lui a déplanté l'aorte. Le sang zicle de sa poitrine ouverte. Ses mots se noient dans le sourire qui divague de ses lèvres. Ratovoantanitsitonjanahary bondit comme un ressort et aurait voulu recueillir tous ces mots. Feuilles mortes déposent l'histoire de l'arbre dans le sens du vent, Ratovoantanitsitonjanahary devient comme fou en parcourant la promenade et la fable du temps.*

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 237—238

Dans l'avertissement que l'esclave joint à son pardon, on entend comme un écho du « cave ab incolis » (« méfie-toi des habitants ! ») que les premiers Français, venus « établir » dans l'île Dauphine au XVII^e siècle, avaient fait graver sur une stèle. Perspective doublement renversée : au narrateur lui aussi, l'esclave ancêtre lui en recommande un changement. Quel est « l'autre continent » sur lequel l'Anze « vivifie sa lance » sinon l'Europe, où depuis vingt ans Raharimanana a élu domicile ? Et qui commence à se voir remise en cause dans son identité, dans son avenir ?

Comme dans *Les Noces* de Wyspiański, des ombres viennent à Za lui conter leur malheur, refuter ce qui avait été leur sort dans l'histoire ; ainsi le fameux *tirailleur*, évoqué aussi dans *Nour, 1947* : soldat des armées coloniales, accusé d'avoir tiré sur les siens, d'avoir défendu ceux mêmes qui allaient se tourner contre ses compatriotes, pour réprimer la révolte anticoloniale du post-guerre.

L'un des tirailleurs tourne son fusil vers moi, et les lèvres tremblantes me dit qu'il a été enrôlé de force, qu'il n'a jamais tiré sur un compatriote, qu'il n'a jamais pacifié un quelconque territoire, que là-bas, en Europe, il a combattu pour la liberté — [...] *je n'ai obéi ni à Faïdherbe ni à Gallieni, encore moins à Lyautey* [le pacificateur de 1947], *je n'ai jamais courbé l'échine devant un casque colonial*. À ces mots l'elima [l'esclave] revient en hurlant — *Mais tu portes l'uniforme de la honte, tirailleur ! L'uniforme des conquêtes coloniales, des pacifications et des négrocidés*. Za m'en balance encore des rires et d'autres foutaises zizaniques. La mémoire tourne désarroi dans l'ombre de ces étendues. Za ne bouze pas.

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 233

Les italiques indiquent que ce discours, Za ne le prend pas en charge, qu'il s'en distancie. Mais, en chroniqueur honnête, il tient à reproduire, y compris le contexte cocasse : le malentendu de la foule sur les intentions de la déléguée de l'Amnesty International, qui veut soustraire Za aux sévices du régime carcéral.

Za les entend de plus en plus en colère — *Cet homme est encore vivant ! Nos dirigeants ne craignent même plus de vendre nos frères et de les livrer à la barbarie de ces occidentaux malades de trop de bouffe et de baise. Ils nous enlèvent le cœur, ils nous enlèvent les poumons et voici encore qu'ils nous filent le sida, la pollution et la vache folle. Ce n'est pas parce que nous sommes pauvres qu'ils peuvent tout se permettre. Nous ne sommes pas des bêtes d'organes ! C'est fini la colonisation ! De tirailleurs et de chair à canon, on en a assez donné ! Aujourd'hui ils veulent encore nous morceler vivants ! Qu'ils aillent se faire greffer ailleurs !*

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 105—106

Pourtant, loin de neutraliser la colère des miséreux, au grand dam du lecteur, la narration insiste sur ses conséquences bien réelles, l'incendie du siège de l'Amnesty et le martyr de la Dame Internationale, victime de la colère, juste par ailleurs, exercée mal à propos en l'occurrence. L'innocente envoyée a payé pour les autres. Za la rencontre au pied des murs d'ombre, comme une âme en peine se plaignant de ses brûlures, maltraitée par l'ombre tyrannique du Dollaromane qui la traite tantôt de négresse, tantôt de lépreuse, pour éclater enfin dans une récrimination en écho avec le discours anticolonialiste ; on comprend mieux alors pourquoi l'esclave mort appelait à pardonner : c'est que la juste revendication de justice est passée du côté du mensonge manipulateur du pouvoir postcolonial, aussi oppresseur que le précédent, en dépit des apparences, faciles à percer.

Il [le Dollaromane] zette un regard vers la dame internationale : — *Faites-moi disparaître cette horreur qui se dit française ! J'ai horreur de la France. J'ai horreur de ce pays qui pendant des siècles nous a massacrés, réduits comme*

bêtes avant de miauler amitiés centenaires, valeurs universelles, droits de l'homme et femme émancipée du cul.

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 279

Un ressentiment gallo- et surtout xénophobe dont l'ex-président fait moteur d'une politique autoritaire, voilà un danger bien familier de l'époque postcoloniale. D'autant que de l'autre côté de la mer de telles violences sont accueillies comme de l'eau au moulin des cassandres qui soulignent la bestialité toujours enfouie au fond de l'âme africaine.

Cependant, rendue à sa première vulnérabilité, femme compatissant avec les déshérités, la dame — tragi-comique encore dans ses interjections puérides («maman, j'ai soif» ou «bon dieu, bon dieu»), torturée par une soif insatiable — se rapprochait du narrateur de *Rêve sous le linceul* : comme dans un délire (rétrospectif?), elle se racontait réagissant violemment à la violence qui s'était déversée chez elle de l'écran de la télé RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 271

La solution apportée par *Za* peut sembler paradoxale ; elle s'exécute en trois temps : bavardage, silence, chant visionnaire. Soit d'abord la logorhée bouffonne du narrateur, par exemple lorsque, prisonnier réputé fou, il sert de guide à la Dame Internationale qui inspecte la prison.

Venez, Madame, suivons donc Ratovoantanitsitonjanahary qui nous amène aux ailes nord Gallieni. Gallieni, c'est le nom de notre plus grand pacificateur, ancêtre de tous les hommes épris de paix, de progrès, de commerce et de civilisation. Il nous a pacifiés, organisés en ethnies bien supérieures-inférieures — les plus asiatiques en haut, les plus africaines en bas, c'est pourquoi l'honneur lui revient de porter le nom de ces ailes nord de notre bastille nationale. Mais attendez, Madame, avant de passer la frontière — derrière l'infirmerie, par ici les ailes, Gallieni, avez-vous bien votre billet de circulation ? Non ? Ce n'est pas grave ! Libre circulation quand on veut.

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 97

De visiteuse française internationale au général pacificateur conquérant de Madagascar en 1895—1896, de prison à l'île tout entière, au gré d'une syntaxe saccadée, du coq à l'âne du *sovâ*, le glissement se produit jusqu'à l'apostrophe adressée au général qui jadis a pris ses libertés de circulation.

Mais *Za* peut aussi choisir le mutisme et l'oubli, en refusant de se joindre à une lutte, aux slogans des révolutionnaires comme aux belles actions nourries d'anciens mythes, que lui chuchotent les ombres.

Za suis aveugle. *Za* ne voit rien de tout et ça encore. *Za* vous demande de tout oublier. Si les blessures parlent, passez donc, ce n'est que caprice du sparadrap. Si les morts parlent, passez donc, les vers discutent de leurs festins d'entrailles. *Za* vous le dit, fiançailles d'amnésiques, pas besoin de bagues, auzourd'hui unis, demain comme si de rien n'était [...] *Za* n'a pas à écouter les ravoltion-

naires qui voient des lignes droites partout, même le fleuve tourne et prend des courbes, le soleil ne reste pas à la même place, la lune, pour la même face, se découpe en mille croissants, la foudre ne tombe pas tout droit. Za m'askuze mais Za n'a pas la force de l'horizon qui ne plie jamais. [...]

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 253

Dans cette aube fourbe, les ombres viennent me voir et me reconnaissent père de l'enfant. Elles viennent rampantes, elles viennent sournoises. Za ne m'aperçoit de leurs présences que lorsqu'elles ont fini de me vampiriser l'espace, l'être et le corps. Elles sussotent le nom de Ratovoantantsitonjanahary. Za regarde autour de moi. Ratovo n'est pas là... Les ombres continuent à sous-soter. Za me tourne encore. Za comprend qu'elles m'invitent à rezoindre leur lutte — *Nour irons Ratovo abattre ces murs délimitant l'étendue. Nous irons Ratovo près des montagnes mettre à mal ces portes qui nous ferment au monde.* [...]

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 255

Reste enfin le langage poétique qui aura mûri dans ce silence, et qui fait fusionner la douleur et le rire, dans « le rire d'onyx et de salive pierreuse » (RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 246, 251), arme à double tranchant, qui empêche de se contenter d'un ego rassasié. Comme le langage du narrateur, qui écorche vif le français et ses certitudes, les nôtres comme les siennes. Puisque la mémoire est enfouie dans la langue, dans les connotations et les acceptions flottantes au gré des milieux et des époques, il s'agit de l'en extraire par entrecrocs d'occurrences d'emblée très disparates.

Un exemple en est offert avec la symbolique du cellophane ou du plastique. Le fleuve de cellophane devait noyer l'enfant de Za, remplir son ventre ; l'image pourrait bien renvoyer à l'artifice de la civilisation laissée en patrimoine aux postcoloniaux, ici aux Malgaches, ou plutôt dénoncer le discours hypocrite dont se sont emparé les gouvernants autochtones : beaucoup de brillant et de croquant, rien de solide, sinon par ce qui fait étouffer, couper la respiration, empêcher les mouvements. Quoique de peu de durée pour la forme, dans ses séquelles il serait très difficile à évacuer¹⁰. Sa pollution s'étend très vite, quelquefois de manière sournoise, sans qu'on s'en aperçoive sinon quand il est trop tard pour une action efficace.

Dans une des dernières images, sur ce fond apocalyptique, l'enfant — son ombre — revient pourtant dans un tout autre contexte. Yves Chemla y a prêté attention :

Mais c'est peut-être aussi depuis ce point de non retour que se dessine, de manière ténue, à partir du monde frissonnant des ombres, la possibilité de re-

¹⁰ Une autre image obsédante pourrait expliquer la persistance du symbole : dans une interview Raharimanana se souvient d'un fœtus en état de décomposition qu'il avait trouvé un jour emballé dans un sac en plastique, abandonné dans un terrain vague où il jouait avec ses copains.

tissage d'un monde qui regarderait sa folie avec les yeux grand ouverts : alors que les ombres se pressent autour des figures tutélaires du refus de la violence — le Mahatma, Martin Luther King, Mandela, le Dalai Lama —, l'enfant que Za n'aura pas regardé quand il en était encore temps, tisse « l'aurore à venir » et converse avec le Mahatma, « leurs doigts effilant la vie ». C'est un faible espoir, dont seule la conscience qui hante les parages des inter mondes [sic !], peut susciter l'appel. C'est aussi dans cette vision apaisée que se dit l'amour des êtres, hors de tout appel à la diabolisation, comme à la relance du mal politique.

CHEMLA, Y., 2008

Faible espoir face à la nouvelle du razzia mené contre le village qui avait sauvé la vie à Za. Nday, son nouvel ami, celui qui l'avait porté à travers les rizières enveloppé dans une natte pour tromper les Immolards ou matraqueurs, finit par se faire exploser en geste de détresse. Signe d'impuissance ? Ultime ressource ?

[...] Les Immolards sursautent.

Voilà, c'est fini.

L'Anze s'est retiré.

[...]

Larguez les amers !

RAHARIMANANA, J.-L., 2008 : 294—295

Bibliographie

- CHEMLA, Yves, 2008 : « À portée d'haleine des murs d'ombre ». *Africultures*, www.africultures.com [accessible : le 16 mai 2008].
- GAUVIN, Lise, 2007 : « *Écrire pour qui ?* » *L'écrivain francophone et ses publics*. Paris, Karthala, coll. « paroles d'outre-mers ».
- KWATERKO, Jozef, 1996 : « Déchéance et parcours ascensionnel : l'historicité dans les romans de Tadeusz Konwicki ». In : NALIWAJEK, Zbigniew, et ZATORSKA, Izabella, éd. : *Figures du héros national*. Warszawa, Instytut Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- RAHARIMANANA, Jean-Luc, 2001 [1947] : *Nour*. Paris, Le Serpent à plumes.
- RAHARIMANANA, Jean-Luc, 2004 : *L'Arbre anthropophage. Récit*. Éditions Gallimard/Éditions Joëlle Losfeld.
- RAHARIMANANA, Jean-Luc, 2008a : *Za, roman*. Paris, Éditions Philippe Rey.
- RAHARIMANANA, Jean-Luc, 2008b : « Publier peut être une provocation, mais pas écrire. Entretien de Raharimanana avec Virginie Andriamirado ». *Africultures*, www.africultures.com [accessible : le 16 mai 2008].
- RAHARIMANANA, Jean-Luc, 2011 : « Portrait de l'écrivain en gecko. Entretien de Raharimanana avec Dominique Dussidou », <http://remue.net/spip.php?article3324> [accessible : le 24 février 2011].

- RAHARIMANANA, Jean-Luc, 2010a. In : BRÉZAULT, Éloïse, éd. : *Afrique. Paroles d'écrivains*. Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, coll. « Essai ».
- RAHARIMANANA, Jean-Luc, 2010b : « Le silence français ». In : GASSAMA, Makhily, éd. : *L'Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar*. Paris, Éditions Philippe Rey.
- RANAIVOSON, Dominique, 2008 : « Za, de Raharimanana Éditions Philippe Rey ». *Africultures*, www.africultures.com [accessible : le 7 février 2008].
- TERVONEN, Taina, 2008 : « Za parle, écoutez Za ! ». In : *Africultures*, www.africultures.com [accessible : le 22 mai 2008].

Note bio-bibliographique

Izabella Zatorska, professeur des universités, dix-huitiémiste qui s'intéresse aux colonies françaises de l'océan Indien. *Les Polonais en France 1696—1795* (2000 et 2010, une réédition augmentée, effectuée avec M. Kamecka), *Discours colonial, discours utopique. La conquête française des antipodes : Madagascar et les Mascareignes aux XVII^e—XVIII^e siècles* (2004), l'édition critique bilingue de Maksymilian Wikliński, *Voyages / Podróże* (2008).

KATARZYNA WIŚNIEWSKA

Université de Varsovie

Les personnages marginalisés dans les romans d'Ananda Devi

ABSTRACT: Ananda Devi's family island, Mauritius, constitutes the background for her novels. Mauritius is a multiethnic society whose population is approximate to that of Warsaw, with four main religions and seventeen or eighteen languages (depending on a source), of which eight are used every day. However, this socio-cultural variety which we can find practically everywhere (in common life, beliefs as well as in literature), still remains taboo. The problem of social exclusion is one of the main threads in Devi's novels. She describes people whose beliefs, convictions, behaviours and external appearance differ from what is commonly accepted by the society. She gives a voice to socially excluded individuals, giving them a chance to speak for themselves. The author concentrates on marginalization and rejection of women who are "different" due to appearance, deformation of the body, or bad karma.

KEY WORDS: Ananda Devi, Mauritius, social exclusion, women.

L'île Maurice, une des trois de l'archipel des Mascareignes, dont la population par son nombre est à rapprocher de celle de Varsovie, représente un vrai carrefour de cultures. Depuis sa découverte par les Portugais, elle a connu maints régimes : hollandais, français et enfin anglais, sans parler des Arabes qui, apparemment, avaient abordé ses rivages encore au Moyen Âge. À sa découverte, c'était une *terra nullius*, terre inhabitée, ce qui lui donne déjà un caractère particulier. À part les colons qui y cherchent un monde meilleur, elle devient peu à peu la patrie des expatriés de force, des esclaves provenant d'Afrique, de Madagascar, ensuite celle des « coolies » — travailleurs agricoles, d'origine asiatique, notamment indienne, amenés en grand nombre à Maurice après l'abolition de l'esclavage dans l'île et dont les descendants constitueront la majorité des futurs habitants ; les derniers à s'y installer ce sont les marchands chinois. Ce métissage initial explique le pluralisme des langues, des cultures et des traditions d'aujourd'hui. Il est alors impossible d'envisager le présent sans se tourner vers

le passé, car l'aujourd'hui n'existe pas sans son passé. Les multiples origines de ses habitants, quatre religions majeures, dix-sept à dix-huit langues — leur nombre dépend de la source citée — dont huit sont utilisées quotidiennement : c'est un vrai « laboratoire de diversités », comme le souligne l'anthropologue, Thomas ERIKSEN, dans son œuvre *Common denominators* (1998) consacrée à l'analyse de la société mauricienne contemporaine. Il examine de plus près l'aspect multiculturel et multiethnique de la société mauricienne, analyse le fond ethnique des tensions et des conflits, des processus de la formation d'identité non seulement au niveau national, commun à tous, mais aussi au niveau ethnique.

L'île Maurice révèle alors une grande complexité socio-culturelle. Cette complexité reste pourtant un tabou. On n'en parle donc pas et pourtant, on la sent dans l'air, on la vit au quotidien, on la retrouve dans les textes littéraires. Voilà le paysage des romans d'Ananda Devi.

Ethnologue par formation, docteur en anthropologie, traductrice et romancière, Ananda Devi est une écrivaine mauricienne d'origine hindoue. Elle constitue une figure centrale, je dirais même fondatrice dans la littérature mauricienne contemporaine ; écrivaine prolifique qui a débuté à l'âge de dix-neuf ans et qui depuis n'a pas cessé d'écrire. Elle compte dans son œuvre déjà dix romans : *Rue La Poudrière* (1989), *Le Voile de Draupadi* (1993), *L'Arbre fouet* (1997), *Moi, l'interdite* (2000), *Pagli* (2001), *Soupir* (2002), *La Vie de Joséphin le fou* (2003), *Ève de ses décombres* (2006), *Indian Tango* (2007), *Le Sari vert* (2009) ; deux recueils de poésies : *Les Chemins de long désir* (2000), *Le Long désir* (2003) ; et de nombreuses nouvelles dont certaines sont à retrouver dans trois recueils : *Solstices* (1977), *Les Poids des êtres* (1987), *La Fin des pierres et des âges* (1993).

En tant que Mauricienne, Devi était exposée à cette pluralité omniprésente. D'abord à celle des langues, car, depuis son enfance, elle était immergée dans plusieurs langues, le telugu de sa mère, le créole de son père, l'anglais et le français des livres que lui lisait son père ou de la radio, ainsi que l'hindi et le bhojpuri. Elle le dit dans une des interviews : « [...] j'ai tendance à dire que la langue de ma mère est le telugu, mais que ma langue maternelle est le créole et ma première langue le français (l'anglais venant tout de suite après) » (SULTAN, P., 2001). Ensuite, elle était confrontée à la pluralité des religions, car elle a connu le bouddhisme et l'hindouisme alors qu'elle fréquentait le collège catholique, tout en côtoyant quotidiennement bien d'autres cultes ; et enfin, à la pluralité des valeurs socio-culturelles héritées de ce métissage culturel initial.

L'exemple de Devi n'est pas unique à Maurice. Tout individu vit cette multiplicité au quotidien, consciemment ou inconsciemment. D'où dans ses œuvres l'approche socio-anthropologique, l'attention portée à la question de l'ethnicité et de l'identité, à la place de l'individu dans la société, à la question du temps cyclique. Mais l'île Maurice n'est pas la seule inspiration de l'auteur. Ses textes constituent un carrefour de différentes tendances, de leurs influences. Devi puise à la tradition de ses ancêtres, notamment aux croyances et religions indiennes.

Elle emprunte à la littérature orale indienne, à sa mythologie, à ses contes ; d'où de nombreux virements dans l'organisation du temps et de la structure de ses romans. Elle s'inspire du mysticisme ; elle oscille souvent à la frontière entre la réalité et l'imaginaire, entremêle ces deux dimensions dans le récit. Dans son écriture, Devi s'approche aussi du surnaturel qui apparaît à un moment donné du récit tout naturellement ; diverses métamorphoses de l'homme en animal, la communion entre le monde animal et humain.

Dans ses textes Ananda Devi prête la voix aux individus à qui l'on n'a jamais donné la parole ; les individus marginalisés, réprouvés, deviennent ses protagonistes. D'un livre à l'autre, d'un protagoniste à l'autre, Devi dénonce les travers et les vices de différents milieux. Les hommes indésirables, porteurs de malheur, marqués d'un mauvais karma, les hommes qui ont des croyances, un mode de vie différents des autres, les femmes étouffées sous le poids de la tradition, emprisonnées dans la représentation que les hommes se font d'elles, peuplent ses histoires du premier roman, *Rue La Poudrière*, une œuvre mise à part ici car elle demande une étude plus approfondie. Dans plusieurs romans, la romancière montre des enfants ou des jeunes livrés à eux-mêmes, dépourvus de chaleur familiale et de protection, repoussés en marge de la société ; tantôt elle les fait émerger au premier plan, comme dans *Ève de ses décombres*, *La Vie de Joséphin le fou* ou *Moi, l'interdite* ; tantôt ils se promènent à l'arrière-plan : *L'Arbre fouet* ou *Le Sari vert*.

Ève de ses décombres met en scène quatre jeunes gens, quatre voix différentes et en même temps si semblables : Ève, Sadig (Sad), Savita et Clélio, qui racontent leur vie dans une banlieue pauvre, marginalisée de Port-Louis — à Troumaron ; un « trou marron », lieu où l'on entasse tous les réfugiés des cyclones qui tourmentent l'île Maurice.

Je suis dans un lieu gris. Ou plutôt brun jaunâtre, qui mérite bien son nom : Troumaron. Troumaron, c'est une sorte d'entonnoir ; le dernier goulet où viennent se déverser les eaux usées de tout un pays. Ici, on recase les réfugiés des cyclones, ceux qui n'ont pas trouvé à se loger après une tempête tropicale et qui, deux ou cinq ou dix ou vingt ans après, ont toujours les orteils à l'eau et les yeux pâles de pluie.

DEVI, A., 2006 : 13

C'est un milieu spécifique, fait de logements sociaux, construits après les passages de cyclones, une sorte de ghetto situé entre la montagne des Signaux d'un côté, et la ville qui leur tourne le dos de l'autre. Troumaron, c'est leur cité, c'est leur cité dans la cité, la ville dans la ville. Devi décrit une société démunie, sans aucun point de repère, qui, malgré l'espoir de pouvoir gagner sa vie, n'est vouée qu'à l'échec. C'est un trou noir oublié d'où l'on ne sort pas. La vie y est différente, suit sa propre règle : la loi du plus fort. La description de Sad est révélatrice :

Un terrain de jeu pour les enfants est devenu un parcours du combattant, avec des aiguilles, ses tessons des bouteilles, ses couleuvres d'attente. Ici, les garçons ont serré les poings pour la première fois, et les filles ont pleuré pour la première fois. Ici, chacun a fait face à ses certitudes

DEVI, A., 2006 : 14

Chacun devient son maître. Les parents ne savent pas protéger leurs enfants comme ils ne savent pas se protéger eux-mêmes. Les pères « trouvent dans l'alcool les vertus de l'autorité » (DEVI, A., 2006 : 15), tandis que les femmes se saignent aux quatre veines pour gagner leur vie à l'usine. La vie à Troumaron est faite de violence et de rêves fatigués. Les rêves qui ne s'y réaliseront jamais. Ce ne sont que de faux espoirs dont les habitants se nourrissent. Les parents de Savita croient voir réussir leur fille qui pourtant appartient déjà à Troumaron où elle restera jusqu'au bout. Elle y a grandi, elle ne connaît pas d'autre vie et elle n'en connaîtra jamais. Les rêves de parents deviennent un fardeau, trop lourd à porter : « J'en avais assez de voir larmoyer mes parents. Que toute la responsabilité de nous sortir de là, d'aider ma petite sœur, de lui donner le bon exemple, retombe sur moi » (DEVI, A., 2006 : 63), dit Savita. Carlo, frère aîné de Clélio, est parti tenter sa chance en France, promettant à son cadet de revenir le chercher ensuite. Dix ans étant passés, Clélio comprendra qu'il attend en vain. Ni l'un ni l'autre n'ont le droit de réussir, comme s'ils étaient les prisonniers à vie de ce quartier maudit.

Il est allé en France, il y a dix ans. J'étais petit. C'était mon héros. Il m'a dit en partant : je reviendrai te chercher. [...] il n'est jamais revenu. Il appelle quelquefois, mais c'est pour dire des banalités. [...] Mais au son de sa voix, je sais qu'il ment, qu'il n'a pas réussi. Au son de sa voix, je sais qu'il est mort. Alors je voudrais tuer, moi aussi.

DEVI, A., 2006 : 39—40

Ils sont tous enfermés dans un cercle vicieux. Sad qui cherche une vie heureuse aux côtés d'Ève et s'est promis de « la sortir de ses décombres », ne le fera pas non plus.

D'ailleurs, Ève constitue un personnage particulier, qui subit un double rejet. Elle est exclue de la société en tant qu'habitante de Troumaron lieu auquel elle n'appartient pas non plus. Elle désire une autre vie, ne veut pas suivre le même chemin que sa mère et son père :

Je ne suis pas pareille aux autres. Je n'appartiens pas à Troumaron. Le quartier ne m'a pas volé l'âme comme aux autres robots qui l'habitent. [...] Je marche seule et droite. Je n'ai peur de personne. [...] Plus ils me touchent, plus ils me perdent.

DEVI, A., 2006 : 21

Et pourtant, elle n'arrive pas à trouver sa place ; elle n'est pas ici, elle n'est nulle part. De plus, la seule chose à laquelle elle tient, l'amitié avec Savita, meurt avec celle-ci.

C'est la pauvreté qui est l'origine de la marginalisation sociale, et celle-ci l'est de la violence, non seulement la violence dans la rue mais aussi la brutalité à la maison (Ève est maltraitée par son père), la violence à l'école (un professeur abuse d'elle). Pour Clélio le poing est une réponse à tout. « Je suis Clélio. Je suis en guerre. Je me bats contre tous et contre personne. Je ne peux pas m'extraire de ma rage. Un jour, c'est sûr, je tuerai quelqu'un » (DEVI, A., 2006 : 24).

Les enfants n'ont ici aucun choix, comme le dit Ève, elle n'a rien choisi, ni sa vie à Troumaron ni sa famille, elle ne choisira pas son avenir. Les enfants naissent déjà adultes. Ces enfants sont confrontés à une autre réalité, sans aucune référence à quoi que ce soit, sans aucune valeur transmise ni indices. Ils sont abandonnés à eux-mêmes. Personne ne leur prête la moindre attention jusqu'au moment de l'assassinat de Savita autour duquel se noue l'action. De plus, les narrations des quatre adolescents rappellent l'interrogatoire dans une enquête policière qui a pour l'objectif de trouver l'assassin de Savita.

L'existence présentée dans *Ève de ses décombres* diverge fortement de celle que l'on trouve dans les dépliants touristiques. La pauvreté, la violence, le rejet social, c'est une autre face de l'île Maurice du XXI^e siècle, une face ignorée.

Dans *La Vie de Joséphin le fou*, la polyphonie cède la place à la voix unique. Le roman est une sorte de dernière confession de Joséphin, un jeune homme qui n'est accepté ni par sa mère ni par la société, en marge de laquelle il vit. L'histoire se passe à Case Noyale, village de pêcheurs sur la côte de l'île Maurice.

Joséphin est l'enfant unique d'une toute jeune fille qu'il appelle Marlyn Moro, par le nom qu'il a connu d'une photo sur le mur, comme s'il n'avait jamais connu le vrai nom de sa mère. Celle-ci vit dans une beuverie constante, entretient de multiples relations avec différents « tontons » juste de l'autre côté du papier ondulé qui sépare son lit de celui de Joséphin, sans prêter la moindre attention à son fils. Pour sa mère, il n'avait pas le droit de naître, il n'est rien d'autre que celui qui a gâché sa vie, un fardeau qu'elle a reçu sans l'avoir demandé.

[...] je t'ai eu à quinze ans tu te rends compte [...] sans te vouloir qu'est-ce que tu fous dans ma vie qui t'a demandé de venir tu as qu'à partir [...] je dois te traîner partout et tu sais même pas parler tu peux pas être comme un enfant normal [...] tu restes là à me regarder avec tes yeux de cochon [...] et toute ma vie finie foutue à cause de toi [...]

DEVI, A., 2003 : 25

Il ne sera que sa honte, la cause de tous ses malheurs. À ses côtés, il ne connaîtra jamais l'amour, mais au contraire la violence. Battu et négligé, il ne trouvera aucune aide. Délaissé, il ressemblera plus à un animal qu'à un hom-

me : « [...] ils ont cru que c'était un chien qui dormait là, un chien, oui, vous pensez, moi, Joséphin [...] » (DEVI, A., 2003 : 37). Même sa grand-mère et le prêtre du village ne lui tendront pas la main. Rejeté de tous, il grandira dans la solitude, conscient de son abandon : « Le complot du rejet, c'est pas Marlyn Moro seule, c'est vous tous. Ricanez pas, vous aussi avez fait de Joséphin, dans votre petite tête ordonnée, un fouka qu'il faut rayer des souvenirs » (DEVI, A., 2003 : 40). En outre, il montre les coupables. Un petit sauvage, Joséphin-fou, Zozéfin-fouka, Zozéfin-zanguï — à force d'être perçu ainsi il deviendra peu à peu une ombre de l'homme, une légende. Les hommes en feront un monstre, un mythique pêcheur nu, un homme anguille. Sans avoir trouvé sa place dans le monde humain il se tourne vers la nature. Vu la cruauté des hommes envers lui et le soulagement que la nature lui apporte, il subira une lente métamorphose au cours du livre, il finira par ressembler plus à un animal, à une anguille qu'à un homme. C'est l'océan avec son monde sous-marin qui lui apporte de l'adoucissement. L'eau de l'océan deviendra pour lui une sorte de purgatoire, elle le guérira de tous les malheurs, cicatrisera toutes ses blessures. « J'ai pris l'habitude d'aller dans la mer chaque fois que le monde d'en haut criait trop fort. La mer m'a accueilli chaque fois sans poser de question [...] » (DEVI, A., 2003 : 20), dit Joséphin. L'océan deviendra plus tard sa maison, sa mère, le seul lieu où il se sentira en sécurité. L'histoire finit tragiquement. Joséphin, avide de l'amour auquel il n'a jamais goûté, essaie de s'en procurer. Il n'en est pourtant pas capable, ce qui coûtera la vie à trois personnes, y compris Joséphin.

Dans ce petit roman Devi dénonce la cruauté humaine. Joséphin n'est pas né un fou, et pourtant les villageois le considèrent comme tel, car il est né avec une étiquette, celle d'un enfant-erreur, enfant-hasard d'une mère aux mœurs trop légères, d'une mère-alcoolique. La stigmatisation publique, la négligence de son éducation, le manque de chaleur familiale, la peur constante et par la suite une apparence différente, bizarre, le poussent au suicide. Joséphin n'est alors qu'une victime de la méchanceté et de l'indifférence des autres, de l'empreinte publique.

Moi, l'interdite soulève la même question mais d'une manière différente. C'est aussi l'histoire de la cruauté et de la férocité des hommes, de leur intransigeance et de leur indifférence à l'égard d'autrui d'un côté, et de la recherche de l'amour, de l'acceptation d'une âme bienveillante et du désir de l'humanité dans ce monde déshumanisé, de l'autre. Devi situe son récit à la campagne à l'île Maurice, aux alentours de Rose Hill. Pourtant, elle ne désigne pas le village par son nom comme si cette histoire pouvait advenir partout. L'héroïne, qui est en même temps la narratrice, est une fille qui, dès sa naissance, est condamnée à la répudiation et à l'aliénation, une fille dont le lecteur ne connaîtra jamais le vrai nom, sauf celui d'*Interdite*, comme si elle n'avait jamais dû naître. Elle obtiendra le surnom Mouna qui veut dire *guenon*. Voilà comment elle décrit sa naissance :

Le ventre de la mère s'aplatit d'un coup. L'outré se dégonfle, se vide, se dessèche tout de suite. Et puis. Il en sort. Une sorte de monstre. Une fille. Mais est-ce bien une fille? Grise, cheveux hérissés, mains griffues — une mouna! S'écrie-t-on, c'est une mouna! Et puis, stupeur! Sa bouche n'est pas une bouche!

DEVI, A., 2000 : 30

Elle est née avec une difformité, avec un bec-de-lièvre, elle n'est pas une fille mais une porteuse du malheur. « Dans les villages, ils n'appellent pas cela une difformité ; ils l'appellent une malédiction » (DEVI, A., 2000 : 9). Dès le plus bas âge, elle est écartée de la famille, mise en marge, cachée aux yeux du monde, exclue d'une quelconque vie sociale. De plus, elle n'est pas seulement affamée, isolée et dépourvue d'amour paternel, elle est aussi constamment battue et violée, le plus probablement par son père.

[...] il murmure, [...] laisse-moi sentir la nuit et la douleur sur ton corps, laisse-moi toucher les marques que j'ai laissées, tu es ma pâte à modeler et je te déforme, je te fais autre, tu es un paysage que je sculpte chaque nuit, laisse-moi sentir les bleus, les violettes, les couleurs de ma souffrance, c'est si beau, si beau...

DEVI, A., 2000 : 83

Ses parents veulent à tout prix se débarrasser d'elle. Ils l'enferment dans un four à chaux, espèrent l'oublier. Le bec-de-lièvre détermine alors toute sa vie, il est son stigmaté. Tout échec, malheur ou infortune lui sont imputés. Elle est victime de la superstition, de la stupidité et de la cruauté humaines.

J'ai cessé de grandir. Pour racheter le prix de ces cannes, pour expier la sécheresse ou les cyclones qui, chaque année détruisaient ses espoirs de réussite, je suis restée maigre et froide comme un lézard. J'ai appris seulement à voler la nourriture des autres et à flairer les restes encore juteux des pouelles, non par la faim, mais pour usurper une part de ce qui faisait d'eux des êtres ordinaires. Mais, toujours, je suis restée la Cause.

DEVI, A., 2000 : 17

Ainsi, la fille bannie, une fille *interdite* cherchera à s'effacer, à être invisible jusqu'à ne devenir qu'une ombre... un ange. Elle ne recevra aucune tendresse de la part de ses proches sauf de sa « grand-mère grenier », comme elle l'appelle. Celle qui, depuis qu'elle est paralysée, vit isolée au grenier car elle ne constitue pour sa famille qu'une bouche de plus, une bouche superflue à nourrir. Dans leur abandon partagé, dans leur complicité, elles trouvent la force pour vivre ; c'est grâce à la lactation miraculeuse de la vieille que la petite survit, c'est grâce à ses contes qu'elle connaît le goût du bonheur, tandis que, en retour, c'est grâce à la petite que la vieille ne meurt pas esseulée, mais connaît quelques instants de joie.

La mort de la grand-mère pousse la petite fille vers le monde animal, l'unique univers où elle se sent utile : servant de nourriture pour une colonie de parasites dans le four à chaux, ou choisissant pour compagnon un chien qui la délivre des chaînes et introduit dans le monde animal. Tout comme Joséphin, elle retrouve la paix au milieu de la nature et de ses bêtes, dans l'eau qui apporte une sorte de catharsis et d'apaisement. « La mer dans ma tête me berce de ses bras mous, l'eau m'oscille, haleine d'embrun sur mon visage, petit à petit, un sommeil salé me fond » (DEVI, A., 2000 : 66). Elle découvre l'amitié d'un chien, mais elle abandonne le fidèle animal pour les amours avec un clochard qu'elle prend pour le prince des contes de fées de sa grand-mère, le Prince Bahadour. Nouvelle désillusion : après avoir fait sa « besogne », le faux prince la quitte à son tour. Auparavant, soûlée de rhum, elle s'est laissée violer. Enceinte de l'inconnu, pour protéger son enfant du sort qu'elle avait subi, elle le tue :

Pour le faire taire, j'ai plongé dans l'eau sa tête bouclée. Je l'ai regardé s'assoupir doucement, le chant de l'eau était sa berceuse. L'ombre de l'eau était sa couverture. La mare a eu un bruit sanglant, l'enfant s'est tu. L'amour, c'est aussi cela.

DEVI, A., 2000 : 22

Enfermée pour son crime dans un hôpital psychiatrique, elle s'évapore emportant avec elle Lisa, le seul être humain qui se montre bienveillant envers elle.

Si dans *Ève de ses décombres* l'exclusion sociale conduit à l'excès d'agression, à la brutalité, même au crime, dans *La Vie de Joséphin le fou* et *Moi, l'interdite*, il s'agit plutôt de l'autodestruction, d'un anéantissement instinctif ; d'abord les héros entrent dans la solitude, ensuite dans le monde des animaux, et enfin dans celui de la mort, comme si celle-ci ne était que le seul moyen d'effacer leur empreinte sociale.

Dans *L'Arbre fouet* l'action se déroule à deux niveaux ; le premier est réel et le deuxième — imaginaire. Aeena, le protagoniste du premier, est une personne déjà adulte qui refait sa vie à Souffler mais pour y parvenir elle doit se réconcilier avec son passé. Alors, elle fait le voyage vers son enfance douloureuse, repoussée qu'elle avait voulu oublier.

J'ai compris, après avoir mis tant d'années à oblitérer ma mémoire, que le souvenir ne tue pas. Il est une réalité emprisonnée, dont on aura arraché les griffes. [...] C'est ainsi que j'ai commencé tout doucement à fouiller avec une patience d'archéologue, les débris accumulés dans mon esprit.

DEVI, A., 1997 : 33

Aeena, dont le vrai nom est dévoilé par l'auteur seulement à la fin du roman, connue comme Gungi, c'est-à-dire *Muette*, est une mauricienne, dont le père, un

bramin, est persuadé que sa fille est née avec un mauvais karma. Elle est donc victime de superstitions, notamment du fanatisme religieux de son père. Aveuglé par ses croyances, il deviendra son malheur. Persuadé que sa fille est coupable d'un parricide, il la fait se racheter. Alors, par la foi excessive de son père, par son dévouement spirituel, dès la naissance, Aeena est exclue de toute vie familiale ou sociale, toujours stigmatisée par le péché qu'elle n'a pas commis, une enfant sans enfance soumise à la seule volonté de son père. Père qui n'est pas comme les autres, un père-tyran :

[...] père-châtiment, père-rédempteur, père-destructeur qui lisait dans les mains et dans les cartes, le passé et l'avenir et le secret des cœurs, et avait ainsi appris, le jour de la naissance de sa fille, lisant dans sa petite paume [...] que sa fille, dans une vie antérieure, lestée de ce karma, qui ne pardonne pas et qui nous poursuit de vie en vie jusqu'à expiation totale, avait été parricide. D'où les punitions, innombrables, d'où les sévices et la servitude, d'où cette vie décapitée, rigoureusement dénudée de tendresse...

DEVI, A., 1997 : 72

Aeena, jusqu'à la mort de son père, jusqu'à ses quinze ans, sera une enfant à part, qui, au lieu de jouer avec d'autres enfants subit les châtements de plus en plus raffinés de son père. Elle est soumise aux plus strictes règles religieuses, qui la font s'éloigner de la société.

Héroïne venue droit du monde imaginaire, Dévika est une jeune fille riche dont Aeena découvre l'histoire, fouillant dans les photos dans son grenier. « Dévika ? Un enfant ? Une femme ? Morte à dix-huit ans » (DEVI, A., 1997 : 43). Dévika, celle qui a dû payer cher l'audace d'avoir transgressé les règles de sa caste : « Tu as souillé la femme en toi, la fille en toi, l'hindoue en toi, la brahmane en toi. Tu as souillé l'épouse que tu auras été, la mère que tu serais devenue. Tu te rends bien compte, n'est-ce pas, que tu n'existes plus ? » (DEVI, A., 1997 : 133). Dévika a osé aimer un autre homme que celui qui lui a été promis, elle a osé franchir les frontières de « son rôle social », rôle de « bonne femme, épouse et mère », conçu d'après la représentation masculine. Cette liberté lui a coûté sa vie. Avant de mourir, épuisée, elle a noyé son père, elle a commis le crime de parricide. En fait, cette noyade est le nœud du roman, elle relie les deux niveaux de l'action, réel et imaginaire, et joint les destins des deux femmes. L'une, Dévika qui a commis le parricide, l'autre, Aeena qui en est accusée sans en être coupable. Dévika et Aeena sont toutes les deux victimes de la tradition et de la religion, de la croyance fanatique en dieu et dans ses prescriptions qui les ont exclues de la vie familiale et sociale.

Dévika et Aeena sont alors condamnées à une vie qui n'est pas la leur, c'est une vie que l'autre, l'homme, a imaginée pour elles. *L'Arbre fouet* présente un duo de personnages féminins qui forment comme une figure à deux facettes : Gungi, enfant puis femme perdue et soumise, Dévika — enfant et femme « ré-

voltée ». Figure double aussi parce qu'il s'agit d'une enfant et d'une femme à la fois.

La thématique des enfants en déroute, rejetés par la société, notamment par la famille, constitue seulement un aspect des romans d'Ananda Devi. Ce qui est le vrai leitmotiv de son écriture, c'est la condition féminine : la femme sous le fardeau de la tradition, la femme idéalisée par l'imagination masculine. Ainsi, dans *Ève de ses décombres*, il y a Ève et Savita, les protagonistes, et les femmes figurantes : épouses, mères, travailleuses de l'usine, comme les mères d'Ève et de Clélio ou les travailleuses chinoises. Dans *La Vie de Joséphin le fou*, il y a sa mère, une femme perdue qui est tombée enceinte à quatorze ou quinze ans. Dans *Moi l'interdite*, il y a justement *l'Interdite*, qui devient à son tour mère. La question de la féminité est un peu plus accentuée dans *L'Arbre fouet*. Ici, Aeena, déjà adulte, peut reprendre le contrôle de sa vie tandis que les femmes des romans cités ci-dessus semblent plutôt succomber sous le poids de la réalité, l'enfance paraît déterminer le reste de leur vie.

La marginalisation féminine, stigmatisation causée par la différence des croyances ou convictions, est alors un thème central de la plupart des romans d'Ananda Devi. D'un côté, la marginalisation de l'individu résulte de ses opinions différentes des croyances communément admises par la société ; de l'autre elle résulte du respect des règles rigides de la tradition.

Dans *Le Voile de Draupadi*, Devi se concentre sur l'exclusion sociale de trois femmes : Vasanti, Anjali et Fatmah. Anjali, l'héroïne du roman, en devient la victime, comme l'est son amie Fatmah et comme l'était sa cousine Vasanti. Anjali est une femme hindoue, bonne épouse et mère, d'une famille plutôt aisée. Néanmoins, elle traite avec beaucoup de réserve les questions religieuses, les superstitions et les coutumes de la tradition hindoue car celles-ci ont été la cause directe de la mort de Vasanti. Particulièrement belle, différente des autres par son comportement, par son mode de vie, Vasanti est accusée de sorcellerie. Le seul châtement possible est la mort. Sa foi presque fanatique, au lieu de la sauver, la conduit à sa perte. Pour prouver aux habitants du village qu'elle n'est pas une sorcière, elle s'immole par le feu croyant aveuglément à l'intervention des forces divines. Voilà les implications possibles d'une réprobation sociale. D'ailleurs, Devi souligne dans ce roman que l'exclusion sociale n'est pas liée à une religion particulière. Elle concerne aussi un personnage secondaire du roman, Fatmah, une vieille fille musulmane qui vit en cachette, dans le sous-sol de la maison familiale, car, d'après sa tradition, il ne convient pas à une fille non mariée de vivre toute seule. Ce serait une atteinte à l'honneur de sa famille. Ainsi elle est condamnée à une vie en dépendance constante de sa famille.

La romancière présente Anjali dans un moment particulièrement difficile de sa vie. Wynn, son fils est gravement malade. Le traitement est inefficace, les médecins ont épuisé leurs moyens. Elle doit donc faire face à la maladie de son fils mais aussi aux croyances de la famille de son mari. Toujours un peu isolée

à cause de son scepticisme religieux, Anjali subit le rejet social. Elle sait qu'elle est différente des autres, de ceux qui l'entourent, pour qui la doxa ancestrale ne se discute pas. Consciente des implications destructives des croyances, elle a voulu s'en protéger elle-même, ainsi que son fils ; d'où son prénom Wynn, sans connotations religieuses ni ethniques. « Wynn devait appartenir à l'univers. Et je croyais par là même échapper à un trop lourd héritage de piété. Comme s'il était possible d'échapper à de telles obsessions... » (DEVI, A., 1993 : 42). Vain espoir, car, accusée d'avoir causé la maladie de son fils par la famille de son mari et par les médecins, Anjali n'est plus qu'une poussière de femme. Elle s'en reconnaît coupable.

Je n'aurais pas dû l'avoir laissé naître, l'avoir livré sans protection aux dangers inconnus de ce monde de vivants. À présent, les médecins m'écartent comme une chose superflue, un résidu de maternité qui aura mal rempli sa mission.

DEVI, A., 1993 : 7

La tâche, pour laquelle elle a été créée, n'a pas réussi. Alors tout le monde lui tourne le dos. Épuisée par la maladie de Wynn, livrée à elle-même, jamais acceptée par la famille de son mari, Anjali est amenée au bout de ses forces. Elle se plie à la demande de la famille : marcher sur le feu pour implorer la santé de son petit, sans vraiment croire à l'efficacité de cet acte. Ainsi, elle deviendra une des leurs. Bien sûr, l'épreuve du feu ne guérira ni son fils, ni sa famille ; au contraire, elle l'en éloignera encore plus, cette fois-ci non par le mépris des autres, mais par sa propre volonté.

Le Voile de Draupadi est un roman sur la douleur d'une mère qui perd son enfant et sur le rejet social d'un individu à cause de ses convictions.

De même *Pagli*, un roman qui met en scène une femme à qui le sort n'a pas épargné de souffrances. Pagli, dont Devi révèle le vrai nom seulement au milieu du roman, est la proie de la tradition dans laquelle elle a été élevée. Soumise, elle suit l'ordre de la vie d'une hindoue jusqu'à un moment décisif. Daya est violée à l'âge de treize ans par son futur mari, et elle promet de se venger.

C'est ainsi que je suis née un jour de violence et de cendres. Je grandis sans autre but que ma vengeance. On ne me connaissait plus. Je suis entrée en moi-même et je n'en suis plus ressortie. Sauf pour regarder les gens en face et pour voir en eux le manque de courage. J'ai accepté d'entrer dans la douleur promise par la vieille tatouée qui m'a élevée.

DEVI, A., 2001 : 55

Quelques années plus tard elle devient sa femme pour lui faire payer ce qu'il lui a fait dans son enfance. En tant que son épouse, elle ne l'est pas dans la perception hindoue. Elle n'accomplit aucun de ses devoirs de femme, elle trans-

gresse les règles qu'une femme est obligée de respecter, les normes communément acceptées par la société dans laquelle elle vit. Ce qui lui vaut le surnom de Pagli, c'est-à-dire la folle. Folle parce qu'elle est différente, parce qu'elle n'obéit pas à la doxa retenue par les siens. Elle ne semble pourtant pas très étonnée d'avoir reçu le nom de Pagli. Daya est marginalisée dès son enfance, elle a été maudite déjà à sa naissance à cause d'un accouchement trop compliqué.

Je savais que mon destin était autre, parce que la vieille femme tatouée [...] m'avait, tant de fois déjà, parlé de ma naissance. Elle me disait que la douleur de ma mère avait été telle que son cœur s'était arrêté au moment même où son corps se délivrait de moi. Les femmes m'avaient laissée du côté sur le lit pour s'occuper d'elle. Elles l'avaient ramenée de force à la vie. Ses yeux se sont ouverts, son corps s'est mis à trembler de la rage d'avoir survécu. Moi, j'ai dû apprendre mon abandon.

DEVI, A., 2001 : 28

Délaissée dès son enfance, blessée par son mari, Daya est condamnée à l'isolement par ses proches, par la société, notamment par les « mofines », gardiennes de la tradition. Son amie, Mitsy subit un sort pareil. Celle-ci gagne sa vie grâce aux charmes de son corps ; en tant que prostituée, elle est damnée et mise à l'écart de la société.

Daya trouvera enfin une étincelle de bonheur, elle tombera amoureuse de Zil, un pêcheur créole avec qui elle voudrait s'enfuir pour toujours vers Agaléga, île-paradis qui pourrait les libérer des chaînes de la tradition. En fait, ce roman est le monologue d'une femme amoureuse qui s'adresse à son amant, sauf un seul chapitre où c'est lui qui parle d'elle. Ainsi, son nom traduit deux facettes d'une seule femme, deux sentiments extrêmes ; à la colère et au désir de vengeance succède de l'amour :

Pagli, deux syllabes qui se collent à moi. Deux ailes huilées des martins qui m'enveloppent. Deux moi dissociées, l'une donnée à l'amour, l'autre nourrissant la rage. Je passe de l'une à l'autre, voltige sans filet, culbute sur mes pierres veinées de sang et me perds totalement dans mon corps démembré. Pagli. C'est moi.

DEVI, A., 2001 : 31

Et pourtant son bonheur ne durera pas ; l'adultère est révélé, le verdict est prononcé. Au départ, Daya avait été exclue de la vie sociale mais elle pouvait vivre au sein de celle-ci, maintenant elle l'est littéralement, voire spatialement, car elle est enfermée dans le poulailler où elle meurt noyée à cause de pluies torrentielles. *Pagli* est un roman sur l'ostracisme familial et social. Une femme qui n'est pas soumise aux règles que la société lui a imposées, qui ne veut pas assumer son rôle, est proscrite et bannie de celle-ci, elle cesse d'exister aux yeux

des hommes qui l'entourent. Qui plus est, celle qui ose revendiquer ce qu'elle croit lui revenir de droit naturel, notamment l'amour, le bonheur, est condamnée à mort. Dévika n'a-t-elle pas subi un sort pareil ?

Indian Tango est l'histoire de deux femmes dont les destins s'entremêlent comme dans *un tango indien* : Subhadra est une indienne qui traverse la ménopause et l'autre, la narratrice, une écrivaine à l'inspiration tarie, qui vient à Delhi retrouver sa veine. Les femmes se rencontrent devant la vitrine d'un magasin d'instruments de musique, en regardant un sitar dont la symbolique les unira d'un amour charnel. Subhadra, femme qui toute sa vie s'est efforcée d'accomplir ses devoirs d'épouse, de mère, de belle-fille, jamais n'a vécu en tant que femme. Fermée, silencieuse et toujours soumise à son mari, à sa belle-mère et même à son fils, à cinquante deux ans elle se rend compte qu'elle est prisonnière de ses devoirs domestiques, qu'elle ne vit pas mais qu'elle vivote.

Mais en réalité, quelle fierté y a-t-il dans tous ces gestes habituels ? Qui se soucie de sa manière de faire les choses ? Qui remarque que les oignons sont émincés avec une régularité parfaite, [...] qu'elle garde jalousement la recette de son mélange d'épices pour le curry de poisson ? La cuisine n'offre aux femmes comme elle qu'une illusion de pouvoir, camouflant à peine la soumission qu'elle exige d'elles en réalité. [...] Les repas, haut lieu de la journée, cathédrale organique construite par les femmes, grand art de leurs mains habiles, finissent tous au même endroit : dans les W.C.

DEVI, A., 2007 : 57

Elle tenait à rendre heureux les autres mais personne n'a pensé à elle. Son aveugle soumission va de pair avec sa marginalisation sociale. Sans jamais être consultée dans quelque décision, sauf les obligations domestiques, elle vit dans l'isolement familial et social, comme si elle n'était pas un membre de famille à part entière. Comme si elle n'y avait jamais été admise. C'est le sort que subissent toutes les épouses entrant dans la famille de leur mari.

Combien de temps faut-il, ici, pour cesser d'être étranger ? Chaque femme n'est-elle pas étrangère à la famille de son mari, venue de l'extérieur, acceptée le plus souvent à contrecœur et avec résignation, comme si elle ne était pas tout à fait digne d'en faire partie ? A-t-elle jamais cessé d'être une étrangère aux yeux de Mataji ? N'a-t-elle pas toujours été regardée avec mépris par cette femme dont la seule supériorité lui vient d'avoir enfanté ce mâle, même si au fond le spécimen n'est pas particulièrement remarquable ?

DEVI, A., 2007 : 38

Sa belle-mère, acariâtre et méprisante, veut disposer de sa vie à sa place. Elle lui impose un pèlerinage à Bénarès, pèlerinage traditionnel des femmes ménopausées et synonyme du renoncement à la féminité, une sorte de deuil de la vie de femme, voire une réconciliation avec la mort à venir. Subhadra vit alors

une crise complexe : d'abord son propre corps lui devient étranger, ensuite elle paraît telle à sa famille et enfin elle ne voit plus de sens dans la vie, elle ne s'en sent pas satisfaite. Elle mène alors une lutte muette au sein d'elle-même, entre la soumission et la révolte, entre l'esprit et le corps qui change et qui ne semble plus être à elle.

L'histoire de Subhadra est racontée à la troisième personne, par une narratrice écrivaine qui s'exprime pour elle-même à la première personne, dans des chapitres en alternance avec ceux focalisés sur l'héroïne. Comme si Subhadra n'avait pas de voix, comme si elle était muette, transparente, exclue de quoi que se soit. Elle souffre de son aliénation au sein de sa propre famille, et en tant que femme indienne au sein de la société. Réduite à une seule pièce, la cuisine, pareillement à d'autres héroïnes des romans d'Ananda Devi, elle vit une vie que l'autre a imaginée pour elle.

Dans *Le Sari vert*, Ananda Devi se focalise sur le même sujet : l'aliénation de la femme au milieu de sa famille et, par la suite, de la société. Le roman raconte la vie de trois femmes : grand-mère, mère et petite-fille, vues avec les yeux d'un homme : mari, père et grand-père tyran, qui meurt d'un cancer. C'est un monologue, la dernière confession d'un vieux atteint d'une maladie incurable, discours d'autant plus intéressant que son auteur c'est médecin de profession, un médecin de grande réputation, d'où son surnom, «Dokter-Dieu». Celui même qui, soit en pleine lucidité d'esprit, soit en une sorte de délire, relate sa vie aux côtés de ses trois femmes. Femmes dont il se trouve victime ; proie de leur sorcellerie, autant que de leur ruse qui ont détruit sa vie, prétend-il. Toutes les trois nées dans une prison de violences exercées au nom de la tradition, sous la tutelle de ce patriarche intempestif.

Dans son monologue, le «Dokter-Dieu» présente les femmes comme des personnes inférieures à l'homme, donc qui ne doivent pas disposer dans la vie sociale des mêmes droits que lui. Il est un dieu non seulement pour ses patients, il en est un pour «ses» femmes. C'est un dieu qu'elles n'ont jamais demandé et auquel il faut pourtant qu'elles se soumettent journalièrement. La femme est donc un individu subalterne à l'égard de l'homme, parce qu'elle est réduite aux devoirs domestiques et à la reproduction. Le sari éponyme est un motif ambigu qui flotte tout au long de l'histoire. D'un côté, le sari est un vêtement fort sensuel, mettant en relief les contours, les sinuosités du corps féminin, et alors il devient un symbole de la féminité ; de l'autre, c'est un tissu qui enveloppe la femme, qui l'emprisonne, qui l'étouffe. Le sari réunit donc les deux facettes de la tradition hindoue.

La femme du «Dokter-Dieu» est sa première victime, constamment battue par son mari pour ne pas être à la hauteur de son devoir de bonne épouse, c'est-à-dire, conforme à l'image qu'il se fait d'elle la femme. Rejetée par lui et par sa fille, sans aucune aide de la part des autres elle meurt brûlée par son mari. Pour Kitty, sa fille, il n'est guère meilleur père qu'il avait été époux pour sa femme.

Comme s'il prenait un étrange plaisir à maltraiter sa femme, à négliger sa fille, et à les faire vivre dans la peur toutes les deux. Chaque compliment à sa fille il le tourne en injure : « Ils disent ça parce que tu n'es pas belle. Tu es différente. Tu es monstrueuse. Personne n'a les yeux de cette couleur ni de cette forme dans la famille. Je ne sais pas d'où tu sors. Ils devaient plutôt t'appeler la Chinetoque » (DEVI, A., 2009 : 14). Pour lui, sa fille n'est pas un être humain, il la traite comme un animal : « Je lui disais alors, Kitty, Kitty, Kitty, viens ma chatte, viens sur les genoux de Papa. Et elle soupirait, elle tremblait, elle s'approchait » (DEVI, A., 2009 : 14).

D'ailleurs, après la mort de sa femme, c'est Kitty qui prend sa place. Son père ne lui épargne pas la brutalité dont Malika, sa fille, est un témoin à son tour.

La femme du « Dokter-Dieu » ne trouvera aucune aide, alors la seule solution à son impuissance, sa seule arme sera l'effacement et le silence qui l'accompagneront jusqu'à la mort. Contrairement à elle, sa fille et à sa petite-fille réussiront à se libérer de la soumission à la tyrannie paternelle, voire masculine au prix du mépris éternel que l'agonisant leur avait juré. Pareillement Subhadra finira par crier sa révolte et le fera en sacrifiant sa réputation et en assumant le rejet de la part de sa famille.

À travers ses romans, Ananda Devi fait émerger l'exclusion sociale, voire familiale de la femme, qui ne veut pas assumer son rôle traditionnel. Pourtant, ce rôle veut dire l'image que la société se fait de la femme et non l'image qu'elle se fait d'elle-même. Devi présente alors une femme à deux facettes, celle à elle-même, en tant que femme rebelle et celle que lui impose la société, en la voulant soumise, docile.

Dans *Soupir* Devi élargit le cadre. Elle quitte l'île Maurice pour concentrer son regard sur la société rodriguaise. Elle abandonne l'individu pour peindre un groupe. La romancière décrit la partie la plus démunie de la société de l'île voisine — la plus petite des trois Mascareignes, l'île Rodrigues. Un des protagonistes, Patrice Éclairé, raconte la vie d'un groupe d'hommes qui, en vue d'un meilleur avenir, déménagent dans un village, au pied de la montagne, village qui a un nom significatif, Soupir. Ce nom résume bien leur existence : le regret, la fatigue du paupérisme permanent et la désespérance. Déjà le paysage de Soupir y fait penser : « Soupir Lieu de ronces, cailloux, roche basalte, en déséquilibre sous le ciel bleu, écrasé par la bouche des collines. Il ne pouvait s'appeler autrement » (DEVI, A., 2002 : 13). De même, les noms des personnages sont révélateurs. Patrice Éclairé est le seul à savoir écrire et lire, celui « qui leur raconte des histoires, qui lit les journaux et transmet les nouvelles » (DEVI, A., 2002 : 14) ; Royal Palm, enfant orphelin qui reçoit son nom du nom d'un hôtel brodé sur la serviette dans laquelle il était enveloppé après sa naissance et dans laquelle les villageois l'ont trouvé ; Pitié, une jeune fille à la vie douloureuse ou Ferblanc, qui, atteint de vitiligo, devient le sujet des railleries ; avant la révélation de sa maladie si adoré par les filles, et repoussé par elles après. Tous, vivant dans une pauvreté extrême,

n'existent pas pour les autres Rodriguais. Leur paupérisme engendre cette exclusion sociale. Le roman souligne alors une double marginalisation : spatiale et socio-culturelle. D'abord spatiale, car l'île Rodrigues, qui est sous la domination mauricienne, reste un peu de côté ; c'est l'île la plus avancée dans l'Océan Indien. De même Soupir, le village rodriguais éponyme, est placé à l'écart des agglomérations, il est laissé à lui-même. Ensuite, la marginalisation socio-culturelle, parce que les habitants de Rodrigues semblent être emprisonnés à vie dans leur île, oubliés par le reste du monde, notamment par les Mauriciens :

Les choses qui se passent là bas [à Maurice], à une heure et demie d'avion de nous, de notre île Rodrigues, nous semblent incroyables. Eux, ils construisent, ils s'élargissent, s'épanouissent. Nous, nous avons l'impression de nous réduire peu à peu et que les gens, rentrés en eux-mêmes, deviennent de plus en plus silencieux.

DEVI, A., 2002 : 15

Pareillement, les habitants de Soupir semblent ne plus exister pour les Rodriguais. Leur pauvreté les a poussés au fond de l'île, les éloignant de la société, en a fait prisonniers de leur propre patrie, comme le souligne Patrice : « Au-dessus de nous, le ciel semble ouvert. Mais il n'y a rien d'ouvert, ici. Nous sommes enfermés » (DEVI, A., 2002 : 13). Sans aucun secours, sans espoir, ils sentent que la vie leur a tourné le dos. Leurs ancêtres y sont arrivés pour chercher la liberté, eux, ils n'ont trouvé que le désespoir : « Nous, nous étions des gens du présent, puisque nous ne savions rien du passé et que nous n'avions pas de futur » (DEVI, A., 2002 : 19). Ce sont des hommes sans identité, sans repères dans leur vie. En fait, la vie leur échappe sans que personne ne s'en rende compte. L'image de l'île-paradis cède la place à celle d'une île-enfer, l'enfer d'être oublié.

La marginalisation sociale, voire le rejet relève à de multiples sources et possède plusieurs facettes. Elle peut être motivée par des croyances, convictions, comportements différents de ceux ordinairement acceptés ; par des différences d'apparence physique, notamment par une déformation physique. Elle peut résulter de la religion, de la tradition ou de l'ethnicité dont les règles sont suivies à la lettre. La marginalisation peut être forcée ou volontaire. D'une part, l'individu est obligé de se mettre de côté, car il est rejeté par le reste de la société ; d'autre part, étouffé et assujéti par les hommes qui l'entourent, il s'efface instinctivement pour atteindre la liberté, la paix et la réconciliation avec soi-même s'il est impossible de la connaître avec les autres. L'exclusion sociale peut se faire d'une manière consciente ou non, elle peut concerner une seule personne ou un groupe d'individus, les adultes ou les enfants. L'exclusion sociale, c'est la différence.

Dans ses romans, Ananda Devi étale une palette de divers types de marginalisation de différentes couleurs, certaines à peine visibles, d'autres criardes. Elle présente non seulement la stigmatisation sociale mais aussi les implications que celle-ci entraîne. Car la stigmatisation peut condamner les hommes à vivre

à l'écart, mais elle peut aussi les conduire jusqu'à la mort. Il n'est pas difficile d'apercevoir que les premières à marginaliser sont les femmes. À travers son monde romanesque, Ananda Devi forge l'archétype d'une femme infâme, ignoble. Le seul fait d'être femme la relègue à la marge de la société ; la femme réduite aux travaux domestiques et à la reproduction correspond à une image construite par l'homme et ancrée dans la tradition. L'image à laquelle elle ne répond pas et dont elle commence à se détacher. Chaque divergence l'éloigne de la société dans laquelle elle vit. Parfois elle le fait de bon gré, parfois elle y est forcée. Et pourtant, la voix féminine ne couvre pas entièrement l'œuvre d'Ananda Devi, le narrateur masculin y est aussi fortement accentué. Les romans de Devi sont comme un cri de désespoir d'un individu opprimé : d'un enfant ou de jeunes hommes, d'un adulte, notamment femme, d'un groupe des hommes. Tous, ils vivent dans la société et pourtant ils vivent seuls. Bien que dans la plupart des cas, cette production soit enracinée dans le paysage social mauricien, les problèmes qui tracassent les protagonistes, les jugements auxquels ils sont confrontés, pourraient se produire dans tout autre lieu, comme le souligne l'écrivaine elle-même.

Bien sûr, le problème de la relation individu-société, voire de l'exclusion sociale, est à peine un chemin tracé dans le labyrinthe de l'écriture d'Ananda Devi mais un chemin très important. Son style est profond et complexe, compte plusieurs niveaux d'interprétation, où chaque détail parle et le langage ne cesse pas d'émerveiller. C'est une écriture qui non seulement éblouit, dénonce ou sensibilise, c'est une écriture qui met en doute l'organisation, voire l'ordre des sociétés contemporaines, dites modernes.

Bibliographie

- DEVI, Ananda, 1993 : *Le Voile de Draupadi*. Paris, Harmattan.
 DEVI, Ananda, 1997 : *L'Arbre Fouet*. Paris, Harmattan.
 DEVI, Ananda, 2000 : *Moi, L'interdite*. Paris, Dapper.
 DEVI, Ananda, 2001 : *Pagli*. Paris, Gallimard.
 DEVI, Ananda, 2002 : *Soupir*. Paris, Gallimard.
 DEVI, Ananda, 2003 : *La Vie de Joséphin le fou*. Paris, Gallimard.
 DEVI, Ananda, 2006 : *Ève de ses décombres*. Paris, Gallimard.
 DEVI, Ananda, 2007 : *Indian Tango*. Paris, Gallimard.
 ERIKSEN, Thomas, 1998 : *Common denominators*. New York, Berg Publishers.
 JOUBERT J.-L., RAMIANDRASOA J.-I., 1991 : *Littératures de l'Océan Indien*. Paris, EDICEF.
 SULTAN P., 2001 : *Ruptures et héritages*, entretien avec Ananda Devi, réalisé en 2001, <http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html> [accessible : le 31 janvier 2011].
 RACOULT J.-M., 2007 : *Mémoires du Grand Océan*. Paris, PUPS.
 TOUSSAINT A., 1971 : *Histoire de l'île Maurice*. Paris, PUF.

Sources électroniques

<http://www.lemauricien.org/weekend/070819/mg.htm#14> [accessible : le 4 juillet 2010].

<http://www.youtube.com/watch?v=mKsiVMRBwuk> [accessible : le 27 janvier 2011].

Note bio-bibliographique

Katarzyna Wiśniewska, doctorante à la Faculté de langues modernes de l'Université de Varsovie. Elle s'intéresse à la littérature moderne des Mascareignes, notamment à celle de l'île Maurice. Sa thèse portera sur l'écriture de trois écrivaines mauriciennes de langue française : Shenaz Patel, Ananda Devi et Nathacha Appanah.

ADRIANA SARA JASTRZEBSKA

Universidad de Bielsko-Biala

Fuera del tiempo y del mundo Literaturas centroamericanas actuales frente a su historia reciente: Horacio Castellanos Moya

ABSTRACT: The article analyzes nine novels of a Salvadorian writer, Horacio Castellanos Moya, written between 1994 and 2011, and indicates elements that could be considered to be paradigmatic of the current Central American narrative and its links to the topic of the recent past of the countries of the region, namely, militarisms, political violence, civil war and its consequences, as well as criminal violence and political frustration. The aspects that are analyzed are the distortion of the classic model in of the police, the possible therapeutic value of literature, and finally, the problem of collective and individual identity affected by violence.

KEY WORDS: Violence, Central America, novel, Horacio Castellanos Moya, El Salvador.

El protagonista de *Historia secreta de Costaguana* de Juan Gabriel Vásquez relata, en una situación política muy particular, su diálogo con uno de los habitantes de la ciudad de Colón:

Le pregunté al campesino si sabía lo que estaba ocurriendo en el Istmo, y él negó con la cabeza. “Panamá se está separando de Colombia”, le dije. [...] “Yo llevo cincuenta años vendiendo fruta en el ferrocarril, patrón”, me dijo. “Mientras que haya gringos con plata, a mí me da igual lo demás.”

VÁSQUEZ, J.G., 2007: 264

En otras circunstancias, otro centroamericano, exiliado en Canadá, observa acerca de su país:

[...] este país [...] sólo existió cuando hubo carnicería, sólo existió gracias a los miles de asesinados, gracias a la capacidad criminal de los militares

y los comunistas, fuera de esa capacidad criminal no tiene ninguna posibilidad de existencia.

CASTELLANOS MOYA, H., 2007: 58

Por lo contadictorias que parezcan, por referirse a dos países, dos situaciones y dos periodos distintos, y, además, por aparecer yuxtapuestas de una manera hasta cierto grado casual, ambas citas trazan una suerte de itinerario, de mapa por el cual se desarrolla cualquier reflexión acerca de la condición de la cultura centroamericana.

Condición de istmo

A pesar del nombre que se aplica a la región, América Central se percibe como periferia. Definida en función del periodo histórico y perspectiva disciplinaria, suele ser analizada desde su condición de istmo, de puente natural entre el Norte y el Sur. Como tal, a lo largo de su historia, sirvió de lugar de paso tanto a los migrantes, como a los comerciantes, al igual como zona de refugio y exilio para desplazados. El contenido histórico de la región reside tradicionalmente en interrelaciones — conflictivas, complementarias o cooperativas — entre las cinco repúblicas (Guatemala, Nicaragua, Honduras, El Salvador, Costa Rica). La inclusión de Panamá y Belice en los estudios regionales es bastante reciente. Desde su Independencia misma, las repúblicas se debaten entre unionismo político y cultural y pluralismo de identidades que se observa no sólo entre las naciones centroamericanas sino también dentro de las mismas.

Para Sergio Ramírez los nudos decisivos que pueden considerarse determinantes de la condición centroamericana son: el cultivo de café, dependencia del modelo norteamericano, instauración de las compañías bananeras y, en consecuencia, el primer periodo de dictaduras. Debido a estos factores, en palabras del escritor nicaragüense, en Centroamerica “los regímenes militares se afianzarán en toda la región y los ejércitos actuarán como verdaderos partidos políticos” (RAMÍREZ, S., 1983: 348).

En la segunda mitad del siglo XX Centroamérica se convierte en uno de los principales escenarios de la guerra fría. Sobre todo en las últimas dos décadas del siglo la política hace de factor dinamizador de los procesos culturales de la región, lo que se observa, entre otros, en el campo de la producción literaria. La historia reciente y la política se convierten en materia literaria.

Itinerarios de la narrativa

Dentro del corpus de textos cuyo tema central es la violencia multifacética vinculada a la historia reciente de la región (un corpus que continua abierto, ya que los fenómenos comentados se notan en la producción novelesca actual) se pueden distinguir varias modalidades de la novela, varias tendencias e incluso, en periodos más largos, cierta evolución.

En los años 80. surge la novelística escrita por guerrilleros (Omar Cabezas, Gioconda Belli), en mucha parte de carácter testimonial. Los textos representan tanto la violencia de los gobernantes contra la población, como la violencia legítima de los que luchan contra la dictadura. Rasgos característicos de esta narrativa son el militarismo y el culto a la muerte. Como observan Werner MACKENBACH y Alexandra ORTIZ (2008: 84): “De esta violencia de la lucha armada debía nacer el ‘hombre nuevo’ para la nueva sociedad, en donde la invocada fortaleza e invencibilidad de la lucha armada llegan a verse transformadas en un nuevo mito”. No obstante, poco a poco el movimiento revolucionario se ve desmitificado. La narrativa revela el lado oscuro de la lucha armada, rompiendo los tabúes revolucionarios al denunciar los abusos y los crímenes dentro de las filas de los guerrilleros.

A partir de la década de los 90. la experiencia revolucionaria se somete a todo tipo de ficcionalizaciones para registrar y, por consiguiente, comprender las experiencias tanto individuales como colectivas de los acontecimientos recientes. Aparece también una realidad nueva que busca cauce en la literatura: la realidad de la llamada posguerra, con las dolorosas consecuencias de la misma y con una violencia endémica que pierde sus vínculos ideológicos, convirtiéndose en un elemento muy cotidiano de la vida de la población. La narrativa refleja

[...] las múltiples tensiones que coexisten en el momento de reconfiguración material y simbólica que ha significado el fin del enfrentamiento armado y el periodo de la posguerra en Centroamérica: los múltiples desplazamientos en y entre las estructuras políticas, militares y sociales penetran sin distinción en todas las clases sociales y muestran signos que hablan de la fragmentación de las identidades — colectivas como individuales — y de la desesperanza.

ACEVEDO LEAL, A., 2001: 98

Los escenarios en que se ubican las tramas son predominantemente escenarios urbanos. Se dibuja la imagen de la ciudad como *locus terribilis* o se trazan mapas e itinerarios típicamente urbanos conformados por casas, calles, bares, burdeles etc. La narrativa centroamericana no difiere de la producción literaria actual de otros países hispanoamericanos y se caracteriza por, recurriendo otra vez a las palabras de W. MACKENBACH y ORTIZ (2008: 88),

las nuevas estrategias narrativas [...]: por un lado, la incorporación de elementos de la cultura popular urbana que aparece muchas veces vinculada a la sátira, el humor y la ironía, estrategias que apuntan a la particular importancia que se le otorga a la oralidad y a su escenificación en los textos escritos. Por otro lado, destaca en un amplio corpus narrativo la presencia de diversos elementos propios de la novela policiaca tradicional y de la novela negra, como el motivo del crimen y la presencia/ausencia del detective, que son constantemente subvertidos y parodiados. También podemos mencionar una presencia destacada de los mass media como la televisión, la radio y la prensa (especialmente la prensa amarillista).

En definitiva, la narrativa actual centroamericana que surge a raíz de la(s) violencia(s) múltiple(s), evoluciona desde la modalidad testimonial y de denuncia y la estética de mimesis hacia ficcionalizaciones, metaforizaciones y simbolizaciones de todo tipo, adaptando modelos de la cultura popular y literatura de género.

“Es un superviviente, pero no escribe como un superviviente”
Horacio Castellanos Moya

Horacio Castellanos Moya es uno de los autores cuya vida y obra enfocan perfectamente las tendencias y tensiones que existen en el seno de la narrativa centroamericana vinculada a la historia reciente y, por consiguiente, a la violencia. Parecen muy paradigmáticas tanto la poética particular del escritor salvadoreño, como las estrategias narrativas de plantear el tema de la historia, la política y sus secuelas al nivel individual, privado y el colectivo u oficial. En las páginas que siguen, analizando novelas seleccionadas de Castellanos Moya, se intenta caracterizar las tendencias y fenómenos característicos de las literaturas centroamericanas actuales.

Las novelas de Castellanos Moya, publicadas hasta la fecha, manifiestan una intertextualidad particular. Tramas y personajes secundarios en una novela desempeñan el papel protagónico en otra, contribuyendo a

[...] elaborar un panorama bastante amplio de todo lo que es la sociedad salvadoreña en el siglo XX porque abarcan varias clases sociales, la historia de víctimas, victimarios, de los soldados, guerrilleros, de gente de clase alta, media y baja...

WIESER, D., 2010: 95

La mayoría de las novelas entrelazadas narran la historia de varias generaciones de la familia Aragón, políticamente dividida, en que se focalizan todos

los momentos cruciales de la historia salvadoreña — y centroamericana en general — del siglo XX. En palabras de Castellanos Moya, la familia Aragón “es un caso paradigmático literario de lo que ha vivido la sociedad salvadoreña en su conjunto” (WIESER, D., 2010: 97).

En *Tirana memoria* (2008¹), el acontecimiento central es el golpe militar en contra del gobierno autoritario y ultraconservador del general Maximiliano Hernández Martínez del año 1944. El personaje central de la novela es Haydée en la que convergen dos tramas del texto. En una de ellas la mujer narra, a través de su diario, la persecución y encarcelamiento de su esposo Pericles Aragón y, paralelamente, desaparición de su hijo prófugo. En la otra, dos jóvenes, Clemen (hijo de Haydée y Pericles) y Jimmy, participantes del golpe militar, condenados a fusilamiento, huyen del país perseguidos por el ejército.

Pericles Aragón, el “patriarca” de la familia, protagonista de esta novela, a pesar de ser ausente durante la mayor parte de lo narrado, encarna la trayectoria vital e ideológica de muchos intelectuales subversivos de su época: hijo de militares, se prepara a continuar la tradición familiar, trabaja para el gobierno del general Hernández Martínez en 1932, durante el alzamiento campesino y asiste a la ejecución de su antiguo compañero de la facultad, Farabundo Martí; este acontecimiento cambia profundamente su vida. Desde entonces la rebeldía e insumisión se convertirán en el eje de su vida. Viaja como embajador a Bruselas y vuelve convertido en opositor. Considerado por la autoridades agente soviético vive el resto de su vida entre encarcelamientos y exilios. Para sus hijos y sus nietos, Pericles llega a ser personaje paradigmático, intelectual subversivo hecho de “silencios y de misterios y de cuestiones escondidas” (WIESER, D., 2010: 96) y un punto de referencia constante a quien “le decepcionaba que ninguno de sus hijos heredara esa rebeldía, ese rencor ante los poderosos, que él consideraba uno de sus más caros valores” (CASTELLANOS MOYA, H., 2008: 325). De manera indirecta, puede ser la figura fuerte de don Pericles una de las causas del fracaso vital de sus hijos, alcohólicos muertos en circunstancias poco claras.

La trama de *Desmoronamiento* (2006) se ubica a finales de los años 60. y a principios de los 70. Se concentra en la trayectoria de un matrimonio compuesto por el salvadoreño Clemen Aragón y Esther Mira Brossa, hondureña, hija de un alto funcionario del gobierno de Honduras en la época de la llamada Guerra del Fútbol, una guerra corta en 1969, de 6 días, entre Honduras y El Salvador, cuyo pretexto fueron los incidentes derivados de un partido de las eliminatorias a la Copa Munal de Fútbol entre ambos países. La guerra se saldó con unos 4 000 muertos y destruyó proyectos de integración económica regional. Los protagonistas de la novela intentan vivir su vida diaria, evitando

¹ Las fechas entre paréntesis se refieren al año de la publicación de la novela y no siempre corresponden a las ediciones citadas cuyos detalles están reunidos en la bibliografía.

(con más o menos éxito) que las tensiones políticas se traduzcan en conflictos y rencores personales.

Terminada la guerra, Clemente Aragón muere asesinado en 1972 en el contexto poco claro del supuesto fraude electoral de 1972 y el subsecuente golpe de estado aplastado por los militares. Sin tener que ver directamente con la política (o por lo menos sin manifestarlo), Clemen dirigió un grupo de Alcohólicos Anónimos que unía a representantes de ambos grupos en conflicto, tanto los militares partidarios del Partido Conciliación Nacional, como los subversivos que apoyaban el movimiento opositor.

La sirvienta y el luchador (2011) se ambienta en los principios de la guerra civil salvadoreña (1980—1992). El acontecimiento central es la detención de Albertico, el menor de los Aragón y su mujer, Brita. La antigua sirvienta de la familia, Maria Elena, intenta buscar ayuda en el antiguo conocido, un policía ex-luchador profesional, El Vikingo. Recorriendo la ciudad agitada, Maria Elena se mueve entre policías enfurecidos y sangrientos y los subversivos apasionados entre los cuales reconoce fugazmente a su nieto Joselito. La historia vivida por la vieja criada deja observar de cerca la violencia de ambos bandos de conflicto, el involucramiento inevitable de la parte de los jóvenes por más inocentes e inexperimentados que sean y el empeño enorme de los policías en perseguir a los subversivos.

En *Donde no estén ustedes* (2004) se plantea el periodo de la posguerra inmediata. Alberto Aragón, ex-embajador salvadoreño en Nicaragua, decide abandonar su país recién salido de la guerra y rehacer su vida, marcada por traiciones, fracasos políticos y amorosos, en México. Sin embargo, el hombre muere inesperadamente tras una crisis profunda y su muerte constituye un enigma que sus amigos desean aclarar, contratando a un detective, Pepe Pindonga, para que resuelva el misterio de la muerte que supone motivos políticos.

La posguerra se retrata también en dos novelas fuera del ciclo de los Aragón *La diabla en el espejo* (2000) y *El arma en el hombre* (2001). Los dos textos se complementan, unidos por la intención clara de “narrar como la violencia permea la vida diaria en El Salvador, por medio de la visión subjetiva de dos personajes de distinta índole social” (LARA MARTÍNEZ, R., 2002) *La diabla en el espejo* narra la investigación llevada a cabo por una mujer para aclarar la muerte violenta de su amiga. *El arma en el hombre* narra, entre otros, el mismo asesinato, desde el punto de vista del criminal: Robocop, sargento desmovilizado que se busca la vida uniéndose a varios grupos de delincuentes y recurriendo a la violencia como la única interacción social accesible para él.

Al igual, queda fuera del ciclo la novela *El asco. Thomas Bernhard en El Salvador* (1997). Es un monólogo largo que es, en palabras de Castellanos Moya,

[...] un ejercicio de estilo en el que pretendía imitar al escritor austriaco Thomas Bernhard, tanto en su prosa, basada en la cadencia y la repetición, como

en su temática, que contiene una crítica acerba [...]. Con la fruición del resentido que se desquita [...] quise hacer una demolición cultural y política de San Salvador [...] con el placer de la diatriba y el remedo.

CASTELLANOS MOYA, H., 2007: 136

Edgardo Vega, exiliado voluntario en Canadá, regresa a El Salvador por el entierro de su madre. El país y sus habitantes le provocan repulsión. Sus experiencias y observaciones las narra a Moya, su antiguo amigo y narratario silencioso. Al publicar el texto, Horacio Castellanos Moya recibió amenazas de muerte (CASTELLANOS MOYA, H., 2007: 135), lo que prueba que su literatura, muy al contrario de lo que declara el escritor, tiene un gran impacto en El Salvador y una carga emotiva que toca en lo vivo.

Baile con serpientes (1996) es una obra muy única en la producción de Castellanos Moya, hace pensar en una fantasía o fruto de un estado alterado de mente. Eduardo Sosa, sociólogo desempleado, mata al vagabundo Jacinto Bustillo para quedarse con su Chevrolet y su contenido particular: cuatro serpientes que se ponen a contar historias alucinantes de las traiciones, celos y venganzas. Inspirado por las serpientes, el protagonista inicia un recorrido por la ciudad sembrando muerte y pánico.

Por último, la novela *Insensatez* (2004) narra la experiencia de un periodista encargado de redactar la versión final de un informe sobre el genocidio que padecieron los indígenas de un país que no se menciona, pero que corresponde a Guatemala y cuya historia concuerda con acontecimientos reales que tuvieron lugar en varios países de Centroamérica. La lectura de testimonios de los sobrevivientes le sumerge al protagonista en un horror que le fascina y le abruma y del cual no es capaz de distanciarse.

(Con)vivir con la muerte

Lo que une todos los textos mencionados de Castellanos Moya es su obvio parentesco con el modelo de la novela negra, aunque el autor niega ser escritor intencional de dicho género, declarándose su lector fanático (WIESER, D., 2010: 92). Denomina su relación con el modelo negro como “una relación de ósmosis” (2010: 92). No obstante, la narrativa del salvadoreño cumple con las características de lo que Francisca Noguero Jiméñez llama neopolicial latinoamericano: concentrándose en el crimen, o su inminencia, preparativos o secuelas, en vez de proceder alcarando el enigma, lo remite al segundo plano, privilegiando el contexto social cuya estructura genera criminalidad y delincuencia, la desconianza en la ley, impunidad de los culpables, falta de soluciones que se puedan

aceptar como definitivas y, por consiguiente, puesta en duda de la verdad objetiva y unívoca (véase: NOGUEROL JIMÉNEZ, F., 2006).

La violencia y el crimen, omnipresencia de la muerte, constituyen materia prima de la que se tejen los mundos novelescos en Castellanos Moya. Es sintomático que en las novelas analizadas no haya muerte que no sea violenta. En tres generaciones de la familia Aragón todos los hombres mueren en circunstancias poco claras. Clemente Aragón es asesinado al salir de un encuentro de alcohólicos anónimos. Su padre Pericles, ya viejo y enfermo, adelanta su muerte natural suicidándose. El fallecimiento de Alberto Aragón, el ex-embajador en Nicaragua, será objeto de investigación detectivesca, aunque al final resulte muerte natural. El más joven, Albertico y su mujer gringa Brita, caen víctimas de torturas aplicadas en el Palacio Negro. Lo que es más, aunque todos los Aragón, se ven vinculados con la política, ninguno muere por motivos directamente políticos. Incluso otras muertes naturales a lo largo de la saga de los Aragón ocurren en unas circunstancias dramáticas y producen dudas acerca de lo ocurrido, como por ejemplo, las muertes sucesivas de dos hondureños, esposos Mira Brossa (el abogado sufre un infarto cuyo único testigo es su mujer poco estable mentalmente y su cuerpo lo encuentran en el suelo, aplastando a ella; meses más tarde, Lena Mira Brossa sufre un derrame cerebral en el mismo lugar de su casa en que cayó junto a su marido). El Vikingo, policía viejo muy enfermo, fallece en el hospital tras una agresión por parte de un subversivo, agravando las lesiones su estado malísimo de salud. No obstante, el modelo policiaco en dichas novelas se ve transgredido y distorsionado. Los asesinatos nunca se aclaran. Se aceptan verdades parciales y confusas, los acontecimientos posteriores ponen en tela de juicio las explicaciones vigentes².

Fuera de la saga de los Aragón, la violencia es todavía más densa, más palpable y, se puede decir, mucho más gratuita y absurda. La muerte de la mujer en *La diabla en el espejo* se aclara, pero el orden social distorsionado nunca se restablece. El criminal, el soldado desmovilizado Robocop, protagonista y narrador de *El arma en el hombre*, en vez de ser condenado, llega a ser uno de los colaboradores de la policía antidrogas de los EEUU en América Central.

En el personaje de Robocop confluyen varias líneas de lo que conforma el fenómeno centroamericano, de “reciclamiento de la violencia”, por incapacidad de la parte de los gobiernos de invertir en lo social con tal de que reincorporar en un sistema social a “todas estas generaciones de ex soldados, ex guerrilleros que sólo aprendieron a pelear y a matar” (WIESER, D., 2010: 100). El escritor salvadoreño observa que la violencia política, heredada de la época de la guerra

² Uno de los ejemplos: en *Desmoronamiento y Tirana memoria* se acepta como causa del asesinato de Clemen su relación amorosa con la esposa de un alto funcionario militar. En *La sirvienta y el luchador*, el Vikingo, en el lecho de muerte, confiesa a Maria Elena, madre de hija ilegítima de Clemente, que el asesinato puede considerarse venganza por haber abusado de ella y haberla humillado, aunque se niega a reconocer la autoría del crimen.

civil, tiende a convertirse en violencia criminal, de lo cual un ejemplo convincente es Robocop, carente de conciencia, amoral y comprable. El protagonista de *El arma en el hombre* es, según la característica del autor, “una máquina de guerra sin emociones y sin conciencia. Es algo que se puede usar como se quiera, dependiendo quien tenga dinero para pagarla” (WIESER, D., 2010: 101). Encarna la anomía reinante, incapacidad de funcionar socialmente fuera del combate, falta de sensibilidad cualquiera y la fraternidad universal de la delincuencia, dispuesto a vender sus servicios por igual a paramilitares, a políticos, a narcos o a policías. Acierta Rafael Lara-Martínez, al desembocar su análisis del personaje en cuestión, en la constatación de que “la posguerra es orfandad”³ (LARA-MARTÍNEZ, R., 2002).

Un tipo parecido de asesino gratuito, aunque desprovisto del contexto histórico, representa Eduardo Sosa, protagonista de *Baile con serpientes*. Su condición de sociólogo desempleado parece simbólica, como si la sociedad que lo rechaza como individuo productivo, le provocara a recurrir a la violencia o como si los dos, la sociedad y el sociólogo se provocaran repulsión mutua que se convierte en motor de acontecimientos. Según Emiliano COELLO GUTIÉRREZ (2008), la novela puede leerse “como una novela deconstructiva del concepto de pesquiza”. Debido a representar lo ocurrido desde perspectivas distintas, se plantea aquí el problema de lo racional y lo irracional en la conducta criminal. Eduardo Sosa, vengando el drama sentimental de Jacinto Bustillo asesina intencionalmente a su ex-esposa y al marido de la amante difunta de Bustillo. Otras muertes de que es responsable el conductor del chevrolet amarillo ocurren por pura casualidad y las víctimas son “daños colaterales” de la aventura de Sosa. La actividad criminal es resultado de la locura, fuera del orden lógico de la realidad. No obstante, en la segunda parte, los acontecimientos se narran desde el punto de vista de Lito Handal, detective, dispuesto a interpretar lo ocurrido en clave racional e intencional. Handal construye hipótesis vinculando todas las muertes con uno de los motivos clásicos de la novela policíaca: el amor. En la tercera parte, la perspectiva vigente es la de la periodista Rita Mena que, intentando satisfacer los gustos del público, vincula lo ocurrido con la esfera pública, aprovechando otro motivo clásico de relatos policíacos: el dinero y la política. Es sintomático que los dos investigadores logren construir narraciones probables y convincentes a base del comportamiento caótico, irracional, absurdo de Eduardo Sosa. Independientemente de la actividad de Sosa, en las investigaciones surgen índices que refuerzan las hipótesis, se descubren vínculos secretos entre víctimas casuales.

³ Y Robocop lo dice directamente: “[...] las Fuerzas Armadas habían sido mi padre y el batallón Acahualpa mi madre (CASTELLANOS MOYA, H., 2001: 12). Al ser desmovilizado se encuentra solo con sus únicas pertenencias que determinan su trayectoria vital: “Entonces me quedé en el aire: mis únicas pertenencias eran dos fusiles AK-47, un M-16, una docena de cargadores, ocho granadas fragmentarias, una pistola nueve milímetros y un cheque equivalente a mi salario de tres meses, que me entregaron como indemnización” (2001: 9).

Varias personas se sienten en peligro. El mismo presidente es evacuado de su palacio ante la amenaza (inexistente, en realidad) de la serpientes. Este hecho pone de relieve la anomia reinante en la sociedad representada y la omnipresencia de la violencia que parece ser recurso universal y aplicable en cualquier caso. Es como si el asesino enloquecido hiciera de verdadero detective que logra poner a descubierto los secretos de gente poderosa del país.

Cabe preguntar si ¿la anomia sólo se traduce en la actitud de los criminales o si la sociedad víctima de la violencia es igual de anómica? En novelas de Castellanos Moya se observan las reacciones posibles de ciudadanos corrientes frente a la violencia. Por un lado, algunos se dejan vencer por el miedo y prefieren no ver los hechos ni revelar a nadie lo que hayan visto, como los vecinos de Albertico en *La sirvienta y el luchador* que se niegan a ayudar a la familia que busca información sobre la suerte de su hijo. En la misma novela la enfermera Belka cambia de trabajo, acepta un puesto en el Hospital Militar y “uno que otro trabajo extra, fuera del hospital, en apoyo de la Fuerza Armada, para el que se exigía la mayor seriedad y la máxima discreción” (CASTELLANOS MOYA, H., 2011: 211). Aunque la mujer se da cuenta de la ambigüedad moral de su decisión, prefiere no detenerse en las dudas y se limita a reflexionar sobre el aspecto económico de su nuevo empleo:

[...] su cargo le abrirá las puertas del crédito bancario para aspirar a una casita, podrá comprar su auto y no tendrá que viajar más en autobús ni depender de que un médico caliente le acerque a su casa, y tendrá acceso a la tienda de la Cooperativa de la Fuerza Armada, donde todos los productos son mucho más baratos... Todo eso dirá a su madre a boca de jarro para callarla, para que no haga la mínima réplica, tal como sucedió con Joselito. Ellos dependen del dinero que ella gana, carajo. No tienen por qué cuestionar nada. Ella merece respeto.

CASTELLANOS MOYA, H., 2011: 213

Por otro lado, hay ejemplos de percibir la violencia como una diversión, como una fiesta o una suerte de carnaval. En *Desmoranamiento*, se retrata una reacción típica de los vecinos (tanto niños como adultos) a las luchas del golpe de estado:

Todo fue que saliera el sol para que Eri se encaramara al techo de la casa, tal como habían hecho los vecinos, sin importarle mis advertencias ni mi enojo. [...] Pero no hubo manera de convencerlo: se quedó un par de horas allá arriba, gritando con los vecinos, como si el ataque de los aviones fuera parte de un carnaval. [...]

Y después del desayuno fue peor, porque vinieron sus amiguitos y todos juntos salieron en bicicleta a la calle. [...] No le importaron mis súplicas para que se quedara en casa. No lo culpo. Si los vecinos hicieron grupos en la calle para

comentar la situación, con las puertas abiertas y los radios a todo volumen, como si se tratara de una fiesta nacional y no de un golpe de Estado.

CASTELLANOS MOYA, H., 2006: 124

La muerte, el crimen, y la violencia en general no trastornan la vida cotidiana de la sociedad representada en novelas de Castellanos Moya, sino forman su parte integrante, un instrumento útil para resolver problemas y una imagen casi diaria en las calles, tanto como una experiencia inevitable en la vida de las familias.

¿Escritura contra el olvido?

En este contexto ¿puede tener la novela un valor social, un valor terapéutico? Preguntado en la entrevista de Doris Wiesel por si la literatura puede ayudar a los paisanos a superar los traumas, dice Horacio Castellanos Moya:

Es muy difícil eso en países como los nuestros porque la gente que ha sufrido estos traumas no es gente que tenga los medios ni la cultura para la lectura. Entonces no veo yo una función en la literatura en este caso. Quizás en el largo plazo. En el largo plazo la literatura puede tener cierta función lateral a pesar de sí misma, sin proponérselo, de colaborar a comprender todas esas situaciones traumáticas que los personajes viven y que reflejan traumas que personas reales han tenido. Pero me parece que la función terapéutica de la literatura no es tal.

WIESER, D., 2010: 105

Sin embargo, la narrativa del salvadoreño muestra algunos rasgos de lo que puede considerarse escritura contra el olvido. Es buen ejemplo la novela *Insensatez*. Observan a respecto W. MACKENBACH y A. ORTIZ WALKNER (2008: 92):

Es el trabajo de lectura/escritura que realiza el protagonista su posibilidad de acercarse a las experiencias de violencia y muerte vividas por otros, planteando la novela un desafío a la historia oficial y al olvido colectivo por medio de la ficcionalización de la memoria de los sobrevivientes del genocidio y la recuperación de lo que la violencia y la muerte han hecho desaparecer.

Los acontecimientos representados en la novela corresponden a las circunstancias de la publicación del informe *Guatemala: Nunca más. Informe Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica* (REHMI), que recopiló los testimonios de los sobrevivientes de las masacres sufridas por los pueblos in-

dígenas en Guatemala en 1998. Juan Gerardi, obispo auxiliar de Guatemala, que presidía la ceremonia de presentación del informe, fue asesinado brutalmente en su casa dos días más tarde. Para Valeria GRINBERG PLA (2007), el informe REHMI constituye un intertexto casi ineludible de la novela de Castellanos Moya.

No obstante, el nombre del informe no se menciona, tampoco surge el nombre del obispo responsable por su publicación. Se omiten nombres de víctimas y de victimarios, a pesar de que se declara “Todos sabemos quienes son los asesinos” (CASTELLANOS MOYA, H., 2005: 153). Es anónimo el periodista corrector del estilo del informe que narra su experiencia. El anonimato general alude, según GRINBERG PLA (2007) al anonimato impuesto por las autoridades guatemaltecas a la hora de publicar los testimonios.

El título *Insensatez* y la frase inicial de la novela “Yo no estoy completo de la mente” (CASTELLANOS MOYA, H., 2005: 13) que se apunta en su libreta y repite en voz alta el narrador, determinan dos líneas convergentes del análisis del texto: la de narrar el trauma para superarlo y la de estetizar la violencia. El narrador se apropia de la frase procedente del testimonio de un indígena cachiquel. Debido a esta apropiación, se convierte en una suerte de médium que permite a los calados, a los silenciosos comunicar su estado, su dolor y sus traumas. Sin embargo al principio de su trabajo observa “convivir con estos textos las veinticuatro horas del día podría ser fatal para una personalidad compulsiva como la mía, dispararía mi paranoia a niveles enfermizos” (CASTELLANOS MOYA, H., 2005: 14). Y así es: a lo largo del texto observamos como, mientras lee los testimonios, el protagonista se va identificando con las víctimas de las masacres, después con los verdugos y su salud mental empeora progresivamente. Sufre ataques de paranoia:

[...] mi mente se me fue de las manos y no tuve ya momento de sosiego. Que las barbaridades que una y otra vez leía — en busca de la última coma mal puesta, del astuto gazapo o de la frase no del todo clara, porque a estas alturas en los contenidos ni loco me metería — fueron permeando a grado tal que de pronto estuve fuera de mí, y cuando mis ojos no estaban repasando el texto en la pantalla era mi mente la que se transportaba a teatro de los hechos y entonces ella no era mía, si alguna vez lo había sido, sino que se paseaba a su antojo, la muy reporterita, por la explanada de la aldea donde los soldados machete en mano tasajeaban a los pobladores maniatados y puestos de hinojos, o entraba en la choza donde los sesos del bebé volaban por los aires, o se metía a la fosa común entre los cuerpos mutilados, como si yo no hubiera tenido suficiente con lo leído hasta el hartazgo ella deambulaba en un círculo vicioso de imágenes que, al filo de la medianoche, me habían perturbado tanto que apenas logré correr la puerta de cristal para salir al patio frío y oscuro a aullar como animal enfermo bajo el cielo estrellado, abrí la puerta corrediza de cristal y salí a aullar al patio azotado por el viento sin ponerme a pensar que una culebra venenosa pudiera estar al acecho, sin considerar que

el general Octavio Pérez Mena con su partida de sicarios pudieran echarme la mano encima...

CASTELLANOS MOYA, H., 2005: 139—140

Termina inscribiéndose dentro de la insensatez general que afecta el país. Se siente tan amenazado, tan mentalmente devastado que decide huir del país, “hasta donde fuera posible” (CASTELLANOS MOYA, H., 2005: 145). Busca refugio en Europa, donde, ya aparentemente a salvo, se entera del asesinato del obispo al día siguiente de la presentación del informe. Los peores miedos del protagonista resultan confirmados y justificados. Narrar la violencia genera más violencia, cerrándose el círculo vicioso de masacres, venganzas, mentiras y silencios.

Observa Valeria Grinberg Pla que en *Insensatez*:

[...] se propone que aquellas personas que no han vivido la guerra directamente tienen la posibilidad de entender la dimensión de los sucesos ocurridos por medio de la imaginación simbólica en su dimensión cognitiva. En otras palabras, la imaginación se perfila en *Insensatez* como un camino posible para colocarse en el lugar de las víctimas y lograr así una identificación con las mismas. En relación con la posibilidad de una identificación empática con las víctimas es importante tener presente las limitaciones no sólo del «como si», sino también la distancia ideológica, de género, de clase, étnica, etc. que bien puede existir entre el sujeto que busca un acercamiento a la experiencia de las víctimas por un lado y las víctimas mismas por el otro.

GRINBERG PLA, V., 2007

Traer a colación dichas diferencias permite entender por qué la identificación del narrador con los indígenas traumatizados nunca es completa; en vez de curar traumas, los multiplica. Las palabras de que se apropia no dejan de ser palabras ajenas.

El protagonista tiene una idea pasajera de escribir una novela basada en los testimonios, que sea narrada por el alma en pena del registrador civil de Totonicapán, asesinado brutalmente por militares cuando se negó entregarles la lista de los difuntos del pueblo

[...] para revivirlos y que pudieran votar a favor del partido del general Ríos Montt, el criminal que se había hecho del poder a través de un golpe de Estado y ahora necesitaba legitimarse gracias al voto de los vivos y también de los muertos, para que no hubiera margen de duda.

CASTELLANOS MOYA, H., 2005: 72

Y alude claramente al realismo mágico y la nueva narrativa hispanoamericana, identificada con la literatura ideológicamente comprometida, al precisar que “el alma en pena del registrador civil contaría su historia, en todo momento con las palmas de sus manos sin dedos apretando las dos mitades de su cabeza para

mantener los sesos en su sitio, que el realismo mágico no me es por completo ajeno” (CASTELLANOS MOYA, H., 2005: 73). En definitiva, rechaza la idea de la novela, llamándola „estupidez”, argumentando que “a nadie en su sano juicio le podría interesar ni escribir ni publicar ni leer otra novela más sobre indígenas asesinados” (CASTELLANOS MOYA, H., 2005: 74). El proyecto novelesco frustrado se convierte así en la sinécdoque del fracaso de toda literatura comprometida. Horacio Castellanos Moya pone en duda su carácter de denuncia y sus tareas cognitivas realizadas a través de apelar a la imaginación y empatía de los lectores. La experiencia del informe sobre las masacres demuestra, por un lado, la imposibilidad de superar los traumas a través de narraciones, por otro, lo ineficaz de toda denuncia que se realice por fuerza imaginativa de gente de letras. En cambio, se pone énfasis en mecanismos multiplicadores de insensatez y violencias. Los intentos de denunciar los asesinatos desembocan en el narrador-protagonista de la novela moyana en una estetización obsesiva de la violencia, cuando éste se empeña en repetir frases de los testimonios a sus amigos, por su enorme valor poético, ante una indiferencia completa de aquéllos.

Cabe subrayar la importancia del aspecto lingüístico de los testimonios. El informe está compuesto por declaraciones de los campesinos indígenas y el lenguaje que usan se revela alterado por el trauma. Hay anacolutos, construcciones gramaticales distorsionadas, fragmentadas y particulares redundancias, sobre todo adverbiales. El escritor se exalta calificándolas de poesía. Las frases sencillas le parecen “estupendas literariamente” (CASTELLANOS MOYA, H., 2005: 43), de una “riqueza expresiva digna de la mejor literatura” (2005: 68).

Acierta Nathalie BESSE (2009) al observar que

El texto moyano muestra así cómo la violencia puede perjudicar la mente hasta tal punto que también afecta el mismo lenguaje descomponiéndolo, deconstruyéndolo, como si para decir lo indecible hiciese falta un nuevo lenguaje, “fracturado”.

En *Insensatez* se cuestiona la posibilidad de identificación empática del intelectual con el sobreviviente, y, por consiguiente, el valor catártico y terapéutico de la literatura. Comparto la opinión de Valeria Grinberg Pla que

la experiencia del protagonista de la novela indica además que la repetición literal y descontextualizada de testimonios detallados de actos de violencia extrema no conduce a una comprensión del fenómeno, sino que más bien conduce a una reproducción del hecho traumático...

GRINBERG PLA, V., 2007

El mismo, el otro

“[...] eran personas como nosotros a las que teníamos miedo” (CASTELLANOS MOYA, H., 2005: 150) — declara uno de los indígenas sobrevivientes y ésta es una de las claves del informe. El narrador aclara: “[...] el ejército había obligado a la mitad de la población a que asesinara a la otra mitad, que mejor que el indio matara al indio y que los vivos quedaran marcados” (2005: 151). La guerra civil se interpreta en metáforas bíblicas de Caín y Abel⁴. En las novelas de Horacio Castellanos Moya el problema de identidad, entendida en categorías dicotómicas de otredad/mismedad tiene un papel fundamental. Para el escritor salvadoreño lo más trágico, pero a la vez más paradigmático es que

Una guerra civil, si se hace por ideología, se da a través de la división de la familia. Cuando las guerras civiles son étnicas o religiosas son distintas. Pero cuando las guerras civiles son esencialmente ideológicas, por ideas o una concepción del mundo, para que haya una guerra civil se tiene que romper la familia, es decir, un lado se va para un lado y un lado se va para otro. Entonces si El Salvador tuvo una guerra civil de diez años es porque la familia estaba rota.

WIESER, D., 2010: 97

El tema de la ruptura dentro de la familia se entiende y se refleja en la narrativa moyana tanto literal como metonímicamente. Castellanos Moya se refiere a la ruptura vertical, o sea, generacional y a la ruptura que puede calificarse como horizontal.

La primera queda muy bien representada en la familia Aragón. Pericles, hijo de militares, se vuelve comunista, aunque a la hora de su encarcelamiento (narrado en *Tirana memoria*) puede contar con la ayuda de sus suegros, partidarios del regimen. Su padre, no obstante, se mantiene duro:

Mi suegro es hombre de pocas palabras, fiel al general, y le molestan los artículos en que Pericles critica al Gobierno; en cada ocasión en que le he preguntado por qué se han llevado preso a mi marido, él sólo me ha respondido que todo desacato debe ser castigado.

CASTELLANOS MOYA, H., 2008: 16

Por su lado, Pericles desprecia a sus dos hijos por no haber heredado su intransigencia, su espíritu rebelde y militante, a pesar de que ambos son hombres de izquierda. En *Desmoronamiento*, la madre, hondureña, dama de alta sociedad

⁴ En la portada de *Insensatez* aparece un detalle de la pintura *El cuerpo de Abel descubierto por Adán y Eva* de William Blake, reforzando las connotaciones bíblicas de la guerra fratricida.

que apoya en secreto la actividad de “Mancha Brava” contra los salvadoreños, rechaza a su hija por haberse casado con un salvadoreño y haberse mudado a San Salvador. La Guerra del Fútbol entre El Salvador y Honduras se convierte entonces en un conflicto casi personal cuando doña Lena, en sus ataques histéricos, acusa a Teti, su hija, de ser causa casi directa del conflicto entre dos países. La hija queda separada también de su padre, alto funcionario del gobierno hondureño y los dos se ven obligados a comunicarse en secreto.

La ruptura horizontal de que habla Castellanos Moya fue experiencia propia del escritor:

Del barrio donde yo habitaba algunos pocos nos fuimos a la izquierda y otros se fueron al ejército. Nos hubiéramos matado, si nos hubiéramos encontrado, pero por suerte no nos matamos, pues, por distintas razones. Puede que un hermano se vaya a la guerrilla y un hermano se vaya al ejército.

WIESER, D., 2010: 97

En los textos analizados también se observa con frecuencia. En *El asco* el hermano del protagonista Edgardo Vega encarna todo lo más odiado por éste en la clase media salvadoreña. En su monólogo expresa también un desprecio categórico a los vínculos de sangre.

Mi hermano Ivo y yo somos las personas más distintas que podas imaginar [...], somos tan distintos que nunca llegamos a ser amigos, apenas un par de conocidos que compartíamos padres, apellidos y la misma casa, me dijo Vega. [...] somos completamente extraños, somos las antípodas, la prueba fehaciente de que la sangre no significa nada, la sangre es un azar, algo perfectamente prescindible, me dijo Vega.

[...] ni siquiera nos tenemos odio o rencor, simple y sencillamente somos dos planetas en distintas órbitas, no tenemos nada de que hablar, nada que compartir, ningún gusto semejante [...]. Yo no puedo tener nada en común con un tipo [...] cuya única preocupación es que su negocio produzca cada vez más copias de llaves, [...] un tipo cuyo universo y cuyas preocupaciones vitales no van más allá de las dimensiones de una llave, me dijo Vega. Mi hermano es un energúmeno, Moya, me causa una verdadera lástima que alguien pueda vivir una vida como la que lleva mi hermano, me produce una tristeza profunda pensar en alguien que dedica su vida a hacer la mayor cantidad posible de copias de llaves, me dijo Vega. Mi hermano en realidad es peor que un energúmeno, Moya, es el típico negociante de clase media que a través de las llaves busca acumular cantidades de dinero para tener más autos, más casas y más mujeres...

CASTELLANOS MOYA, H., 2007: 41—42

En el mundo en que ambos lados del conflicto son ramas de un mismo tronco, ser víctima o victimario se convierte en pura casualidad y, además, los papeles

parecen, hasta cierta medida, intercambiables. Se observa que, con el tiempo, la hostilidad entre perseguidores y perseguidos se desvancece y toma forma de una complicidad tácita o incluso una amistad particular. Este es el caso de Pericles Aragón y El Vikingo, policía encargado de vigilarlo durante años.

El Vikingo yacía sentado a la sombra de un maquilishuat, apoyado en el tronco, dormitando. [...] Al principio, el viejo Pericles lo despreció: lo ignoraba y a la menor oportunidad se le perdía; después le tuvo lástima, y si se lo encontraba en la esquina de su casa al salir en la mañana, le decía que no perdiera su tiempo, que los dos ya estaban demasiado viejos para este juego del gato y del ratón, y le revelaba su trayecto del día para que el otro no tuviera que seguirlo y luego pudiera presentar su reporte ante sus jefes. El Vikingo le había correspondido: la última vez le avisó con horas de anticipación que habían expedido la orden de expulsarlos del país, a fin de que el viejo Pericles estuviera preparado...

CASTELLANOS MOYA, H., 2008: 346

La presencia del perseguidor se convierte para el perseguido en una suerte de rito, de los que demuestran o incluso garantizan la persistencia de la existencia, la continuidad del tiempo y de la personalidad sometida a evolución conforme pasan los años.

Una relación parecida constituye la base de la trama de *La sirvienta y el luchador*, donde María Elena, antigua empleada de los Aragón, intenta enterarse de la suerte de Albertico desaparecido, visitando al Vikingo en su casa para indagarlo por el muchacho. Para ambos es una vuelta al pasado, a la época en que el policía, vigilando a don Pericles, cortejaba a la sirvienta. En consecuencia del atentado contra el policía ya muy enfermo y la posterior furia de otro detective cuya víctima cae María Elena, los dos se encuentran en una sala del hospital y, en una conversación que se parece a la de ex-novios, logran aclararse varios asuntos del pasado.

Es interesante que en su última novela el autor identifique a la pareja de protagonistas por sus empleos respectivos: el de sirvienta y el de ex-luchador. Mientras avanza la trama, asistimos los lectores a una suerte de intercambio o rectificación de identidades: El Vikingo se reafirma como sirviente fiel del régimen, y María Elena se manifiesta dispuesta a luchar, a todo coste, por las causas que ella considere justas. En realidad tiene lugar un verdadero intercambio de roles: los protagonistas se revelan como “la luchadora” y “el sirviente”.

Como se puede ver, la identidad del individuo también se ve afectada y distorsionada a raíz de la violencia. Hay más ejemplos en las novelas de Castellanos Moya. En *El arma en el hombre* el ex-soldado, Robocop, construye su propia identidad a base de su condición de militar, la capacidad de luchar y de matar. En *El asco*, aunque no hay violencia directa, la repulsión hacia su nación y su cultura resulta factor decisivo que determina la identidad de Edgardo Vega.

El protagonista se define por el odio hacia todo lo salvadoreño, el odio que lo empuja a tomar el nombre falso de Thomas Bernhard y exiliarse en Canadá. Su pasaporte candiense constituye el centro de su mundo. Dice él:

El pasaporte canadiense es lo más valioso que tengo en la vida, Moya, no hay otra cosa que cuide con más obsesión que mi pasaporte canadiense, en verdad mi vida descansa en el hecho de que soy un ciudadano canadiense, me dijo Vega.

CASTELLANOS MOYA, H., 2007: 122

Aciertan MACKENBACH y ORTIZ (2008: 85—86) al observar que

Estas nuevas relaciones de convivencia en una sociedad civil en ruinas, muestran las formas en que se han transformado las relaciones del individuo con su entorno y sus cohabitantes, con el concepto de ciudadanía e identidad, como también con su propio cuerpo.

Es aplicable la observación a ambos casos mencionados, al igual como al trastorno de identidad sufrido por Eduardo Sosa, el sociólogo protagonista de *Baile con serpientes*. Sosa, sin motivo, mata a Jacinto Bustillo y se convierte en propietario del chevrolet amarillo y sus habitantes: cuatro víboras con las cuales inicia su recorrido de la ciudad. Para ganar la simpatía de los animales, Sosa tiene que SER Jacinto. Observamos una suerte de interferencia de dos identidades:

Si lograba controlarme un par de minutos más, si me concentraba profundamente para que ellas sintieran mis vibraciones y comprendieran que yo era el nuevo don Jacinto, entonces estaría salvado, y el susto de mi vida se transformaría apenas en el gesto de saludo que un grupo de mascotas rendían a su nuevo amo. Y así fue. Estuve como cinco minutos inmóvil, sintiéndome don Jacinto, pensando que la navaja cacha color hueso que portaba en mi bolsillo había sido una especie de escalpelo gracias al cual había abierto tremenda hendidura para penetrar al mundo en el que quería vivir.

CASTELLANOS MOYA, H., 2002: 26

Dado que Eduardo Sosa actúa como si estuviera realizando la venganza personal de Jacinto Bustillo, podemos preguntarnos hasta qué grado el sociólogo se identifica con éste: se transforma usando su empatía o simplemente lo sustituye a Bustillo en el Chevrolet, o al revés, es Jacinto Bustillo enloquecido que se empeña en volverse Eduardo Sosa. De todos modos, la violencia y la locura afectan los fundamentos mismos de la identidad individual de los personajes.

Las novelas de Horacio Castellanos Moya reúnen paradigmas y particularidades de temas y tendencias de la narrativa centroamericana actual. Representan la ruptura o numerosas rupturas que existen en la sociedad, narran la violen-

cia endémica cotidiana y las identidades afectadas por conflictos mutifacéticos. Pero demuestran igualmente la evolución desde el testimonio hacia la literatura, los mecanismos de convertir experiencia en narración. En Castellanos Moya el testimonio, la actualidad de Centroamérica se convierte en arte a través de procedimientos narrativos vinculados con el manejo de perspectiva y lenguaje. En el escritor salvadoreño predominan tres estilos. Dos primeros tienden a catalogar oralidades e idiolectos de todo tipo a través de un monólogo (o diálogo imaginario, ya que el interlocutor no interviene) hablado o escrito, o una presentación inmediata de diálogos sin comentarios del narrador. La última técnica es “una tercera persona que ve el mundo desde el personaje y no desde el narrador, o que se pega mucho, mucho, al narrador” (WIESER, D., 2010: 104). Castellanos Moya concede la palabra a los marginados, por igual a asesinos y a sus víctimas. Por otro lado, hace narrar los acontecimientos a las mujeres que, sin protagonizar directamente la historia política, garantizan una suerte de persistencia y continuidad de familias. En vez de formular juicios sociales o históricos, el escritor se limita a presentar las consecuencias de lo ocurrido usando como contrapunto relatos de observadores silenciosos, viejos amigos o empleados de la familia que, por estar siempre presentes al lado de los protagonistas, se han vuelto casi invisibles y esta perspectiva particular les permite, sin conocer detalles, captar el sentido profundo de la existencia de los protagonistas, dar cuenta de las consecuencias humanas y existenciales de experiencias históricas⁵.

Puede servir de conclusión la opinión de Rafael Lara-Martínez:

Un desencanto, una clara convicción sobre la imposibilidad por renovar un mundo corrupto y vencido, guía buena parte de los proyectos literarios actuales.

La utopía que agoniza, el realismo en crudo, y la búsqueda de nuevos personajes literarios no agotan el nuevo proyecto narrativo en el país. Hay además un excedente. Un surplus de sentido se levanta sobre las cenizas de un ideario de renovación social que no fue. Lo llamaré literatura. No que la novela ha dejado de ser crítica con respecto a un mundo político a la deriva y a una economía vacilante. No es eso en absoluto. Tal como el escritor lo ha declarado, su trabajo le ha valido el exilio durante este período de posguerra democrática.

En cambio, lo que la nueva novela afirma es la necesidad suplementaria por reponer los instrumentos mismos de la narración. Hay que restaurar la lengua: la herramienta del poeta y los únicos útiles que posee toda sociedad para representarse, para pensar sobre sí misma. [...] La posguerra reemplaza el relato llano del testimonio clásico por una búsqueda consciente e intensa de un arte en el narrar.

LARA-MARTÍNEZ, R., 2002

⁵ Un testimonio de este tipo como contrapunto y conclusión de la novela aparece en *Tirana memoria y Desmoronamiento*. Las técnicas narrativas en Castellanos Moya merecerían un estudio aparte, aquí sólo se mencionan como instrumento de restaruración de lengua.

Bibliografía

- ACEVEDO LEAL, Anabella, 2001: "La estética de la violencia: Deconstrucciones de una identidad fragmentada". En: VV.AA., *Temas centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*. San José: TEOR/ÉTICA: 97—107.
- BESSE, Nathalie, 2009: "Violencia y escritura en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya". *Espejuelo, Revista de estudios literarios*. No 41 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/insensa.html> [fecha de la consulta: 1 de febrero de 2011].
- CASTELLANOS MOYA, Horacio, 2000: *La diabla en el espejo*. Orense, Linteo.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio, 2001: *El arma en el hombre*. Barcelona, Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio, 2007: *El asco. Thomas Bernhard en El Salvador*. Barcelona, Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio, 2006: *Desmoronamiento*. Barcelona, Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio, 2002: *Baile con serpientes*. México, Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio, 2008: *Tirana memoria*. Barcelona, Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio, 2005: *Insensatez*. Barcelona, Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio, 2011: *La sirvienta y el luchador*. Barcelona, Tusquets.
- COELLO GUTIÉRREZ, Emiliano, 2008: "Variantes del género negro en la novela centroamericana (1994—2006)". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 17, <http://collaborations.denison.edu/istmo/n17/proyectos/coello.html> [fecha de la consulta: 19 de febrero de 2011].
- GRINBERG PLA, Valeria, 2007: "Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana: Una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 15, <http://collaborations.denison.edu/istmo/proyectos/grinberg.html> [fecha de la consulta: 19 de febrero de 2011].
- LARA-MARTÍNEZ, Rafael, 2002: "Cultura de paz: herencia de guerra. Poética y reflejos de la violencia en Horacio Castellanos Moya". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 3, <http://collaborations.denison.edu/istmo/n03/articulos/index.html> [fecha de la consulta: 20 de febrero de 2011].
- MACKENBACH, Werner, ORTIZ WALLNER, Alexandra, 2008: "(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica". *Iberoamericana: America Latina, España, Portugal*, Vol. 08, No. 32: 81—98.
- NOGUEROL JIMENEZ, Francisca, 2006: "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino". *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 15, <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguerol.html> [fecha de la consulta: 19 de febrero de 2011].
- ORTIZ WALLNER, Alexandra, 2004: "Espacios asediados. (Re)presentaciones de la violencia y del espacio en novelas centroamericanas de posguerra". Tesis de maestría. Universidad de Costa Rica. En: *Biblioteca digital de estudios literarios y culturales centroamericanos*, <http://www.ciicla.ucr.ac.cr/dspace/handle/123456789/79> [fecha de la consulta: 15 de febrero de 2011].
- RAMÍREZ, Sergio, 1983: *Balcanes y volcanes. Introducción al proceso cultural centroamericano*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel, 2007: *Historia secreta de Costaguana*. Madrid, Alfaguara.
- WIESER, Doris, 2010: "'Nos hubiéramos matado, si nos hubiéramos encontrado' Entrevista a Horacio Castellanos Moya. Berlín, 17 de junio de 2010". *HeLix*, 3: 90—111.

Síntesis curricular

Adriana Sara Jastrzębska. Doctora en Humanidades (2007) por la Universidad Jaguelónica de Cracovia. Tesis de doctorado sobre la metanovela historiográfica. Desde 2007 profesora adjunta en la Cátedra de Filología Hispánica de Universidad de Bielsko-Biała (Polonia). Líneas de investigación: narrativa actual hispanoamericana, imágenes literarias de la violencia en América Latina. Miembro de la Junta Directiva de la Fundación Erakis que promueve literatura y cultura catalana e hispánica en Polonia.

ANNA ŻURAWSKA

Université Nicolas Copernic de Toruń

L'image postcoloniale de l'Amérique du Sud dans *Saltimbanques*, *Kaléidoscope brisé* et *Le Magicien* de Sergio Kokis

ABSTRACT: This paper attempts to examine the postcolonial image of South America in the trilogy by Sergio Kokis, composed of *Saltimbanques*, *Kaléidoscope brisé* and *Le Magicien*. The three novels focus on adventures of the Circus Alberti which leaves Europe, ravaged by the Second World War, in order to find a better life in South America. A travelling company of performers covers the route of the first colonizers. The journey of the circus artists allows Kokis to unmask political and social consequences of the colonization of South America, such as slavery in the plantations of *yerba maté*, the poverty of indigenous populations, the authoritarian power of generalissimos, the policy of terror and tortures, fratricidal conflicts, etc. The aim of the article is also to investigate a very complicated relationship between the colonizers and the colonized presented in the three novels.

KEY WORDS: Journey, cultural imperialism, colonizer/colonized relationship.

L'attrait et l'essor des théories postcoloniales résident dans le fait qu'elles fournissent des outils d'analyse non seulement pour l'interprétation des œuvres littéraires, mais aussi théâtrales, musicales, filmiques ou bien picturales. De plus, cette sorte d'analyse s'applique aux chefs-d'œuvre des époques révolues¹, mais aussi à la production artistique contemporaine (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIK, G., 2009 : 33). Les limites temporelles sont ainsi dépassées. L'analyse postcoloniale s'avère révélatrice aussi dans l'étude de la trilogie de S. Kokis, artiste migrant québécois d'origine brésilienne. L'œuvre de cet écrivain thématise la probléma-

¹ *La Tempête* de William Shakespeare et *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, deux chefs-d'œuvre de la littérature européenne, sont souvent interprétés dans la perspective post-coloniale. Selon certains critiques, les deux textes promeuvent la politique impérialiste (Cf. BURZYŃSKA, A., MARKOWSKI, M.P., 2006 : 554—557 et MSTOWSKA, J., 2009 : 83—93).

tique du rapport colonisateur/colonisé et suscite une réflexion sur les relations entre l'Europe et l'Amérique du Sud ainsi que sur l'Autre. Celui-ci est une figure bien complexe, toujours à définir et changeant constamment de statut dans la trilogie qui est composée des romans *Saltimbanques* (2000), *Kaléidoscope brisé* (2001) et *Le Magicien* (2002). L'étude de ces textes peut également s'étendre à d'autres domaines artistiques tels que l'art performance ou la peinture, ceux-ci constituant les activités exercées par les personnages d'artistes itinérants mis en scène par S. Kokis.

Le triptyque romanesque qui présente l'histoire du Circus Alberti s'ouvre, dans le premier volet, sur l'exode de la troupe de forains. Ceux-ci quittent l'Europe dévastée par la Seconde Guerre mondiale pour chercher une terre promise en Amérique du Sud. La partie centrale de la trilogie dépeint les aventures des saltimbanques durant leur vagabondage à travers l'Argentine, le Paraguay et le Brésil. La narration des deux premiers volumes ne se focalise pas sur un seul protagoniste, mais elle privilégie dans la même mesure une cinquantaine de forains qui se mettent, à tour de rôle, sur le devant du plan narratif de la même manière qu'ils le font en se présentant sur l'arène du cirque. Le roman *Saltimbanques* contient, à l'instar des pièces théâtrales, une liste de tous les personnages², chaque nom y étant en plus accompagné d'une brève description. Le paratexte sert donc d'une part à faciliter au lecteur l'identification des protagonistes, mais de l'autre, ce procédé situe tous les personnages sur le même plan, l'énumération des noms se faisant par ordre alphabétique et non pas selon le critère de l'importance³. La multitude de personnages tels que clowns, mimes, nains hercules, funambules, tatoueurs, équilibristes, voyantes, lanceurs de couteaux, dompteurs d'ours, prestidigitateurs, etc. rend plus vraisemblable le récit sur leur travail et leurs exploits, mais en même temps elle contribue à créer une microsociété hétérogène.

Le dernier volet de la trilogie, *Le Magicien*, diffère pourtant des deux premiers textes en réduisant le cortège des héros bariolés à deux personnages : Alfredo Stroessner, dictateur du Paraguay dans les années 1954—1989, et Draco Spivac, son conseiller spécial. Celui-ci est aussi un ancien magicien de cirque ce qui explique le choix du titre du roman. Le mariage du réel et du fictif, signalé déjà par la juxtaposition du personnage historique et de l'ancien membre du Circus Alberti et décliné en diverses configurations tout au long du roman, inscrit le texte dans la catégorie du roman historique, ou plus précisément, comme le propose Benny Vigneault dans le titre de son article en instaurant ainsi une sous-catégorie particulière, dans celle du « roman du pouvoir ». Le lien avec les

² Ou plus spécifiquement, à l'instar des drames antiques vu que la liste fait appel à l'intitulé latin : « Dramatis personæ ».

³ Historiquement, l'appellation « Dramatis personæ » renvoyait à trois personnages, chacun jouant un rôle préétabli : protagoniste, antagoniste et deutéragoniste (*Dictionnaire des termes littéraires* : 153). En augmentant le nombre d'acteurs, S. Kokis semble niveler cette différenciation respectée dans le théâtre antique.

deux premières parties de la trilogie se tisse grâce à la présence, dans *Le Magicien*, des membres du cirque : Draco Spivac et sa compagne Lioubov, mais aussi grâce aux analepses et réflexions concernant la destinée de la troupe. C'est également l'espace, la terre marécageuse de l'Amérique du Sud, qui unit tous les trois textes de S. Kokis.

Dans une optique postcoloniale, la présente étude se propose donc d'analyser la trilogie de S. Kokis en centrant la réflexion sur la valeur du voyage et la qualité de la découverte du Nouveau Monde par les saltimbanques. Le déplacement entre les deux continents permettra, ensuite, de juxtaposer les productions artistiques des deux espaces et ainsi de contester le schéma traditionnel des oppositions binaires, c'est-à-dire de l'Européen instruit et du Sauvage illettré. Cela suscitera, enfin, une réflexion analytique sur la position de l'Autre dans les trois romans.

Périple

L'incipit des Saltimbanques : « C'est en février 1946, dans une banlieue déserte de Gênes... » (KOKIS, S., 2000 : 15) met immédiatement l'accent sur le temps et l'espace⁴. Gênes, ville portuaire, apte à accueillir aussi bien des soldats alliés que divers types de vagabonds, de voyageurs qui veulent regagner le large, constitue de même le point de départ de l'histoire du Circus Alberti, celui-ci aussi en attente de s'embarquer sur un paquebot transatlantique. Le choix du port italien paraît d'autant plus significatif que, comme le rappelle Michel Biron, Gênes est le lieu de naissance de Christophe Colomb (BIRON, M., 2001 : 404). Cet endroit symbolique suggère que l'itinéraire des bateleurs devrait être mis en parallèle avec la conquête des premiers colons, lieu de départ, moyen de transport et destination du trajet étant analogues. Les motifs du voyage paraissent aussi similaires dans les deux cas, notamment fuir l'Europe atteinte d'hostilité et ravagée par le conflit mondial pour découvrir le Nouveau Monde, terre intacte, prometteuse d'une meilleure existence et d'un envol artistique, « cette terre de gens cultivés et raffinés, et où ils [les saltimbanques] seront enfin reconnus » (KOKIS, S., 2000 : 47)⁵.

⁴ L'importance accordée à l'espace est aussi à observer dans *Kaléidoscope brisé* où les titres attribués aux chapitres renvoient à chaque fois à un endroit et à un temps précis (ex. 1. Rio de Janeiro, Brésil, 1948).

⁵ Piotr Sadkowski remarque que d'autres écrivains migrants, tels que Régine Robin et Dany Laferrière, ont, eux aussi, recours à cette expérience du voyage explorateur en retravaillant, souvent de manière subversive, l'intertexte des *Relations* de Jacques Cartier. P. SADKOWSKI constate : « Les ouvrages appartenant au courant migrant de la littérature québécoise peuvent réactualiser d'une façon bien particulière le mythe généré par les récits de Jacques Cartier » (2009 : 128).

Qui plus est, les héros épiques de l'*Odyssée*, de l'*Illiade*, de *Beowulf* et les protagonistes tels que Wolf Larsen, capitaine de *The Sea Wolf* de Jack London (KOKIS, S., 2000 : 228) et Pinocchio, donc les personnages des intertextes qui ont, dans la trilogie du cirque, une importance essentielle, entreprennent, eux aussi, un voyage ou tout simplement, ils mènent une vie vagabonde. Aussi Pinocchio est-il présent dans les romans de S. Kokis comme un personnage hautement symbolique, il y est évoqué à plusieurs reprises. Ce pantin en bois, anodin à première vue, devient cependant significatif, aux yeux des narrateurs des textes de la trilogie, au moment où il répond à l'appel de l'aventure et entreprend le voyage. « Pinocchio veut voyager, voir et expérimenter de nouvelles choses, ne pas être uniquement une poupée sans vie dans une existence morne. [...] Voilà pourquoi j'ai décidé de reprendre ma besace de voyageur, pour faire plaisir au Pinocchio qui m'habite toujours... » (KOKIS, S., 2001 : 314—316)⁶. Le voyage n'est donc pas seulement une simple action de traverser, de se déplacer entre deux endroits déterminés, mais il acquiert une importance symbolique et doit être compris comme une activité vitale, synonyme de transformation, d'indépendance et de liberté. Par ailleurs, le voyage des saltimbanques ne finit pas avec l'amarrage de leur navire en Argentine, le périple maritime prenant forme d'un parcours continu à travers les terres de l'Amérique (*Kaléidoscope brisé*).

Il importe d'observer que les protagonistes des autres romans de S. Kokis répondent aussi à l'appel du large et s'adonnent ainsi à la même activité vagabonde que les saltimbanques et les personnages des intertextes cités ci-dessus. Une rapide analyse de ces œuvres mène à la constatation que le déplacement entre les deux continents⁷ est caractéristique, voire il a une importance cruciale, pour les héros d'*Errances*, de *Fou de Bosch*, de *l'Art du maquillage*, etc. L'attitude de ces personnages semble pourtant être inspirée par les épisodes de la biographie de S. Kokis⁸ lui-même et peut-être de celle de son père, émigrant letton en terre du Brésil. Les événements romanesques redoubleraient ainsi le vécu de l'auteur de la trilogie et en constitueraient en même temps les variantes imaginaires.

La figure du voyage a déjà fait objet d'une étude comparative effectuée par Zila Bernd. Sa recherche implique les enjeux identitaires du nomadisme en exploitant le mythe d'Ulysse et de Jason (BERND, Z., 2002 : 37—45). Pourtant, s'inscrivant dans les activités des saltimbanques sur le même plan que l'exercice de leur art, l'errance permet de s'interpeller, en même temps, sur la condition de

⁶ En outre, le recours à Pinocchio est d'autant plus justifié que l'une de ses aventures a lieu dans le cirque. Le pantin, transformé en âne, se produit sur l'arène et est apprécié par la foule des spectateurs (COLLODI, C., 1990 : 122—128).

⁷ Pourtant, le but et la destination du voyage ne sont pas les mêmes dans tous les cas. Une fois, les protagonistes partent pour l'Amérique, l'autre, ils se rendent au Vieux Continent.

⁸ S. Kokis quitte le Brésil pour des raisons politiques et émigre en France. Après avoir fait ses études à Strasbourg, il regagne l'Amérique, mais cette fois-ci, il s'installe à Montréal (MELANÇON, J., 1996 : 10—11).

l'artiste et de relancer la réflexion, tant de fois proposée dans d'autres textes de S. Kokis, sur le rapport entre la création et la vie ambulante de l'artiste, ou même sur la nécessité d'errer. Les premières pages de *Kaléidoscope brisé* paraissent le confirmer : « [...] ils [les saltimbanques] avaient cherché à bien organiser leur voyage pour qu'il dure le plus longtemps possible. C'étaient des artistes avant tout et non pas de simples émigrants. Leur but était de continuer à pratiquer leur art et d'enrichir le cirque, tout en continuant à voir du pays » (KOKIS, S., 2001 : 14).

Dans son ouvrage autobiographique et métatextuel *L'Amour du lointain*, S. Kokis constate à propos des *Saltimbanques* qu'« [i]l s'agit d'un beau livre, tout entier consacré à l'illusion des artistes, à leur espoir d'une Amérique mythique et d'une vie meilleure » (KOKIS, S., 2004 : 287). Effectivement, en attendant le voyage, qui ne débute qu'au milieu du roman, dans le dixième chapitre, les personnages s'adonnent à des discussions en créant avec leurs paroles l'image de l'Amérique rêvée. L'Argentine se présente alors comme un pays *quasi* mythique :

Tout est possible en Argentine, Lioubov. C'est un pays extraordinaire. Et nous deviendrons tous riches. Alors, des bébés, le mariage, plein de chevaux sauvages et un fleuve couleur d'argent. Tout ce que tu voudras. [...] Les guerres, c'est surtout ici où les gens vivent pauvres et entassés. En Argentine, ils n'ont pas besoin de se battre parce qu'il y en a assez pour tout le monde.

KOKIS, S., 2000 : 146

Cette nette division dichotomique de l'espace où l'Europe connote le malheur, l'échec du cirque, tandis que la terre américaine est identifiée à un Eldorado, s'embrouille pourtant au moment où les personnages débarquent dans le Nouveau Monde. Le déplacement des artistes forains rend possible la confrontation des deux espaces divers durant la même période historique. Le bilan de cette juxtaposition ne s'avère pourtant favorable à aucun continent. Le rêve d'un paradis terrestre tant désiré se transforme rapidement en réalité cauchemardesque. La description de la ville de Buenos Aires aperçue par les bateleurs encore du bord du bateau annonce la qualité de leur découverte de l'Amérique :

[...] Buenos Aires se révèle sans beautés naturelles et plutôt comme une agglomération gigantesque, grise, aux quartiers ouvriers misérables, remplie d'entrepôts et d'usines de traitement de la viande. Il fait froid, le ciel est bas, et partout une sorte de brouillard assez dense égalise l'horizon.

KOKIS, S., 2000 : 286

En effet, malgré les costumes scintillants des saltimbanques et les images multicolores peintes sur leurs roulottes, la suite de leur parcours gardera ces couleurs monotones et tristes. Le voyage du cirque servira ainsi de prétexte pour démasquer les conséquences de la colonisation de l'Amérique du Sud, y compris (la liste n'est pourtant pas exhaustive) l'esclavage maintenu dans les plantations

de la *yerba maté*, la pauvreté des peuples indigènes, le pouvoir autoritaire et souvent sanguinaire des généralissimes tels que Morinigo ou Stroessner, la politique de la terreur et des tortures, les conflits fratricides comme la guerre du Chaco⁹.

Stanley Péan, un critique québécois, constate :

L'Amérique du Sud que nous présente *Kaléidoscope brisé* [] n'a rien à voir avec le fantasme du Nouveau Monde imposé à l'échelle planétaire par les États-Unis. Au contraire, c'est un ersatz du soi-disant rêve américain, une pâle copie, véritable poubelle de ce que l'Europe a produit de moins glorieux, dont les criminels de guerre de la honteuse Allemagne qui ont émigré en toute impunité, parfois même avec la complicité de la Maison-Blanche.

PEAN, S., 2001 : B2

Robert Chartrand en examinant, lui aussi, l'image de l'Amérique présentée dans les romans de S. Kokis développe le même champ lexical que S. Péan lorsqu'il pose une question plutôt rhétorique : « L'Amérique, surtout celle du Sud, aura-t-elle été la poubelle de l'Europe qui, depuis ses missionnaires et ses conquistadors jusqu'aux nazis d'hier, y aurait déversé son intolérance, sa morale hypocrite, son appétit du gain ? » (CHARTRAND, R., 2001 : D3). Ainsi les deux critiques rejoignent-ils le propos de Makarius, le mime du cirque qui déclare : « Tout ici paraît être une sorte de caricature monstrueuse de ce que l'Europe a produit de plus excessif » (KOKIS, S., 2001 : 291), d'où peut-être la comparaison des dictateurs sud-américains à Lénine et à Hitler (KOKIS, S., 2001 : 41). Toutes les trois constatations se construisent donc autour de l'acte de l'accusation de l'Europe, avec un vocabulaire fort dépréciatif, mais elles mettent en même temps en relief le caractère continu de l'influence que l'Europe exerce sur ses anciennes colonies.

Les récits du triptyque romanesque stigmatisent en effet les événements survenus après la Seconde Guerre mondiale avec la complicité des pays influents de la scène politique d'alors. Or, le voyage du cirque est organisé pour faciliter la fuite à une quinzaine de nazis qui « puent trop la charogne humaine » (KOKIS, S., 2000 : 127) et qui pourtant, une fois la ligne de l'équateur passée, « fêtaient bruyamment leur liberté, sans doute ivres, se permettant des chants militaires de sinistre mémoire » (KOKIS, S., 2000 : 262). Se trouvant sur le même bateau que leurs persécuteurs, les saltimbanques, survivants de la guerre, gardent cette « sinistre mémoire » comme un lugubre héritage européen qu'ils transportent en Amérique. Le chant se fait ainsi entendre aussi de la bouche de Makarius, ancien prisonnier d'un camp de travail : « Quand il chante enfin le *Moorsoldaten*,

⁹ Le désert du Gran Chaco, une région frontalière supposée riche en pétrole, est devenu l'objet de dispute entre la Bolivie et le Paraguay dans les années 1932—1935. De nombreux victimes, des successifs coups d'État (provoqués après le conflit par les anciens combattants) ne constituent que quelques-unes des conséquences de cette guerre dont le Paraguay est sorti vainqueur.

chacun s' imagine sans même comprendre les paroles ce qui a dû se passer en Europe. C'est un chant de travail, rythmé pour des corps qui peinent [...] pendant une besogne physique » (KOKIS, S., 2000 : 301). *Le Chant des marais* qui accompagnait les prisonniers des camps allemands, déjà dans les années 30 du XX^e siècle, revient à plusieurs reprises dans *Saltimbanques* (KOKIS, S., 2000 : 28, 274, 301, 378). Les paroles *Wir sind die Moorsoldaten* qui closent d'ailleurs le premier volet de la trilogie, sont reprises dans *Kaléidoscope brisé* (KOKIS, S., 2001 : 89) où le chant est présent tel un hymne qui rappelle la proximité de la mort.

Jeremiah Loco, lanceur des couteaux est aussi un rescapé du camp de concentration, hanté par le passé européen. L'arrivée en Amérique ne le libère pas de ses souvenirs. Tout au contraire, Dachau, « [s]a véritable patrie » (KOKIS, S., 2001 : 216), l'y rejoint et provoque sa mort.

Conquête culturelle

Même si les saltimbanques refont le voyage des premiers colons, leur but n'est certainement pas de s'approprier des terres nouvelles. En tant qu'artistes européens, ils suscitent pourtant la réflexion sur l'hégémonie culturelle. Mirosława Buchholtz et Grzegorz Konecniak soulignent l'importance de ce facteur et rappellent que la force de l'empire ne résidait pas seulement dans sa puissance militaire. Les impérialistes se servaient également de la littérature, et par extension de l'art tout court, pour donner appui à leurs idéologies (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIK, G., 2009 : 42). Sans intentions expansionnistes, les bateleurs sont tout de même les représentants de la culture européenne dans les pays latino-américains. La présence du cirque en Amérique permet ainsi d'évaluer la qualité de la création artistique des deux continents. Durant une des nombreuses discussions *quasi* philosophiques, un des personnages pose la question : « Est-ce que les gens en Amérique sont si primitifs qu'ils ne peuvent comprendre ce qu'est l'art ? » (KOKIS, S., 2000 : 336). Ensuite, Otto Gorz, ancien professeur de peinture devenu tatoueur afin de pouvoir partir avec le cirque, commente ainsi sa visite dans un musée en Argentine : « Je suis allé voir leur Museo Bellas Artes, et je suis encore dégoûté de ma visite. D'un côté, des militaires et des politiciens dans toutes les poses imaginables ; de l'autre, une sorte de kitsch pour boîte de chocolats pralinés » (KOKIS, S., 2000 : 337). La formulation d'une telle opinion univoque par les saltimbanques dont les spectacles n'ont pas été non plus appréciés en terre de l'Amérique, pourrait exprimer leur tentative de faire prévaloir la tradition européenne au détriment de la culture latino-américaine. Cela nourrirait le concept, tant exploité dans les études postcoloniales, de la

distinction entre le colon lettré, représenté dans le roman par les forains, et le sauvage sans instruction. Cette opposition si claire de prime abord se complexifie tout au long de l'histoire. Le cirque est parti pour l'Amérique en espérant y trouver un public plus favorable qu'en Europe, donc les habitants du Vieux Continent n'ont pas été plus sensibles à leurs spectacles. Makarius constate de plus : « C'est vrai qu'ici ils sont un peu concrets, naïfs comme des enfants, sans parler de leur nationalisme de pacotille qui est grotesque. Mais je ressentais la même impression d'absurdité en Europe... » (KOKIS, S., 2000 : 337). En outre, à part Picasso, Munch (KOKIS, S., 2000 : 337), Goya (KOKIS, S., 2002 : 90, 283) ou Lautrec (KOKIS, S., 2001 : 205) (dont la présence dans le roman, même discrète, est bien significative vu la thématique de ses tableaux qui se réfèrent en majeure partie à la vie des saltimbanques¹⁰), l'œuvre du peintre mexicain, Orozco, est décrite en termes appréciatifs (KOKIS, S., 2001 : 46). Les maîtres européens sont ainsi traités sur un pied d'égalité avec l'artiste latino-américain.

L'activité picturale, mais en même temps scripturale est liée à l'expérience coloniale aussi d'une autre manière. La nécessité de dresser les cartes et les plans des terrains à peine découverts et de donner de nouveaux noms géographiques sans respecter l'appellation autochtone constitue un acte symbolique de la prise en possession (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIK, G., 2009 : 38). L'exploration de l'Amérique par la troupe du cirque n'est évidemment pas accompagnée de cet exercice cartographique, mais les saltimbanques, et plus précisément Draco Spivac dans la dernière partie de la trilogie, veulent redécouvrir et dessiner les constellations du ciel austral (différentes de celles qui peuvent être observées de l'hémisphère nordique) en créant un nouveau jeu de tarot. « Dans un des meilleurs passages du roman, le conseiller spécial Dragon inventera une cartomancie nouvelle... » (CHARTRAND, R., 2002 : D4), parce qu'il est impossible, selon le personnage, de prévoir l'avenir du Paraguay en se servant du tarot européen. Bien que le magicien prétende que « l'horoscope et le zodiaque classiques ont été imposés par le colonialisme » (KOKIS, S., 2002 : 150) et que « la voyance ici était perturbée par un usage erroné d'instruments colonialistes venus des nations nordiques » (KOKIS, S., 2002 : 147), donc bien qu'il s'oppose aux pratiques des pays impérialistes, il se sert des mêmes outils qu'eux afin d'arriver au même but : « Don Dragón aspirait, au contraire, à créer un nouveau système global, dont lui seul posséderait la clé et l'autorité » (KOKIS, S., 2002 : 142). Pourtant, les images des cartes dessinées par Spivac, quoique, selon le magicien, enracinées dans la tradition guarani, reproduisent les modèles colonialistes où, tout simplement, la carte appelée l'Empereur devient El Supremo Dictator, le Fou est remplacé par le Subversif, ou la Papesse par la Maîtresse ce qui reflète tout de suite l'organisation politique et la structure sociale du Paraguay et trahit l'envie de flatter A. Stroes-

¹⁰ Cf. *Au cirque Fernando, l'écuycère* (1887—1888); *La Clownesse Cha-U-Kao* (1895); *Au cirque, cheval et singe dressés* (1899); *Amazone* (1899).

ner. Le fait de dessiner le Tarot Guarani permet en même temps à Don Dragón d'unir ses talents d'artiste et d'homme politique ce qui peut susciter la réflexion sur la valeur de l'art qui reste au service du pouvoir. La description de la cartomancie paraguayenne ne constitue cependant pas l'unique référence au jeu de tarot. Dès le début de la trilogie, les saltimbanques cherchent la confirmation de leurs décisions chez Maroussia, voyante et cartomancienne, qui sort les « longues cartes appelées arcanes, qu'elle interroge uniquement dans les occasions importantes » (KOKIS, S., 2000 : 58). Le recours au tarot fonctionne dans le récit comme une sorte de prolepse, parce que le jeu sert à annoncer, même si parfois d'une manière énigmatique, les événements à venir. D'autre part, l'interprétation des images figurant sur les arcanes exige, de la part de Maroussia, le recours à la parole, au récit. Le tarot assume donc le rôle d'un outil narratologique. Les possibilités narratives de ce jeu ont été déjà remarquées par Italo Calvino qui a exploité cette technique à l'extrême dans son œuvre oulipienne *Le Château des destins croisés*.

La question de l'hégémonie culturelle doit pourtant englober aussi la littérature, non seulement la peinture ou l'art performance. La réussite de la théorie de Machiavel, dont les fragments sont lus par Don Dragón, n'étonne pas dans le pays gouverné par A. Stroessner. Celui-ci commet d'ailleurs un lapsus significatif (mais qui témoigne également de l'ignorance du général) en confondant le nom du philosophe avec celui de Mussolini (KOKIS, S., 2002 : 112). Les idéologies européennes s'implantent donc avec succès en terre du Paraguay.

Cependant, la tradition littéraire de l'Europe se manifeste surtout dans les conversations des saltimbanques qui font de fréquentes allusions à *l'Iliade*, *l'Odyssée* et à *Beowulf*. Ce poème épique, œuvre majeure de la littérature anglo-saxonne, est de plus cité en exergue de *Kaléidoscope brisé*. Le choix de ces épopées, fondamentales pour la culture européenne, pourrait suggérer la supériorité de la production littéraire du Vieux Continent. Pourtant, le bien-fondé de cette hypothèse est aussitôt mis en doute par le fait que toutes ces trois œuvres sont représentatives de la tradition orale¹¹ tandis que la civilisation apportée par les colons privilégiait la langue écrite (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIK, G., 2009 : 45). De surcroît, les poèmes d'Homère trouvent leur équivalent sud-américain (même si bien plus modeste) dans le récit de Faustino. « Le vieux Faustino est aveugle. Ses yeux ont été crevés il y a longtemps, c'est pourquoi il se souvient de tant de choses étranges du passé » (KOKIS, S., 2001 : 154). La cécité de l'Indien guarani, à laquelle on attribue la faculté de savoir plus, de voir au-delà, fait penser à l'aède grec, l'auteur de *l'Iliade*. Le récit de Faustino, parsemé de vocables guaranis et espagnols, relate les événements cruciaux dans l'histoire du Paraguay, comme les coups d'État (et la succession des généralissimes), la guerre du Chaco

¹¹ La trilogie de S. Kokis où le dialogue joue un rôle important, paraît exprimer une sorte de nostalgie de cette tradition orale ou bien du libre et joyeux bavardage.

entre le Paraguay et la Bolivie, l'esclavage dans les *yerbaterias*, dont il a d'ailleurs été victime, ce récit peut donc être interprété comme une sorte d'épopée paraguayenne. En même temps, l'Indien raconte l'histoire du passage du cirque à Asunción. Le début de la narration du sage (« Un très beau cirque... » ; KOKIS, S., 2001 : 155) qui renvoie à l'*incipit* du roman (« Il était une fois un cirque ». KOKIS, S., 2001 : 13), devient en même temps l'ouverture d'une épopée particulière du cirque et renforce ainsi le caractère autotélique de son récit. Si la narration assurée par Faustino constitue la mise en abîme de la trilogie, celle-ci serait alors censée tisser l'histoire des héros épiques, et c'est le cas d'Alberti, le directeur du cirque appelé Beowulf le magnifique (KOKIS, S., 2000 : 24). Dans le dernier volet du triptyque romanesque, le rôle de l'aède, dont le chant n'est pourtant pas glorieux, est joué par Draco Spivac, « chroniqueur qui va retracer l'effroyable épopée de la dictature de Stroessner » (CHARTRAND, R., 2002 : D4).

La lecture de ce dernier roman de la trilogie ainsi que du récit de l'Indien Faustino pourrait en même temps susciter la réflexion sur les textes selon les catégories du réalisme magique. La question paraît d'autant plus justifiée que, d'abord, le réalisme magique est un discours qui va à l'encontre des formes littéraires colonialistes (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIK, G., 2009 : 48), et puis, c'est l'Amérique latine, berceau de ce phénomène littéraire, qui donne le cadre spatial à la trilogie (dont l'auteur est aussi d'origine brésilienne). L'histoire du Paraguay racontée par Faustino contient de plus des éléments folkloriques et évoque en même temps des événements inhabituels, interprétés comme surnaturels, merveilleux, tels que la chute de l'aérolithe. De même, *Le Magicien* fait penser à ce modèle du réalisme magique qu'est *L'Automne du patriarche* de Gabriel García Márquez publié en 1975, donc une vingtaine d'années avant le texte de S. Kokis. Le roman de l'écrivain colombien est d'ailleurs évoqué dans *L'Amour du lointain* comme une des œuvres qui ont inspiré l'écriture du *Magicien* (KOKIS, S., 2004 : 292—293).

À part Faustino, le récit sur l'histoire du cirque et celle du continent sud-américain est assuré, dans *Kaléidoscope brisé*, par d'autres narrateurs intradiégétiques ce qui rend possible la multiplication des perspectives et le déplacement des accents dans la structure signifiante du texte. La multitude des narrations crée ainsi le même effet que la juxtaposition, dans le kaléidoscope, de petits bouts de verres colorisés qui « produisent d'innombrables combinaisons d'images » (*Le Petit Robert* : 1394). Dans *L'Amour du lointain*, S. Kokis explique :

J'avais aussi pris la décision de conserver la narration linéaire pour la suite du voyage [...], mais en la cassant en autant de tessons comme ceux d'un kaléidoscope brisé et dont on garde le souvenir des dernières images géométriques. Et pour accentuer l'idée de rupture, j'avais décidé d'intercaler la destinée ultérieure de plusieurs personnages entre ces bouts de narration linéaire.

Aussi la pluralité des narrateurs suppose-t-elle à la fois la multiplication des plans temporels, donc en s'appuyant sur la terminologie de Gérard Genette, il faudrait parler, dans ce cas-là, d'un temps de l'histoire et de plusieurs temps du récit (voir GENETTE, G., 1972). Ainsi, contrairement aux deux autres romans de la trilogie qui se déroulent dans une période accomplie en respectant l'ordre chronologique, *Kaléidoscope brisé* présente une narration linéaire qui fait alterner pourtant les récits appartenant aux diverses époques de l'histoire du cirque (par exemple, le premier chapitre se réfère à l'année 1948, le dixième relate les événements de 1965, et le dernier chapitre revient de nouveau à 1948). Sa temporalité bien complexe a donc une importance sémantique ; d'une part elle imite de nouveau le jeu de kaléidoscope, mais de l'autre, pour revenir à l'épopée homérique, elle reste à l'image de la structure de *Illiade*. Comme le remarque un des personnages, dans un commentaire métatextuel :

[...] dans *Illiade* le lecteur se retrouve à la fin avec une multitude de destinées éparses et contradictoires, y compris avec de nombreux morts, et sans réponse claire. [...] Le lecteur est simplement confronté à sa condition de mortel face au courage des divers héros de l'histoire. Voilà pourquoi les natures tièdes préfèrent l'aventure d'Ulysse : elle est linéaire, le héros est univoque et la fin est rassurante¹².

KOKIS, S., 2001 : 207

La question de la suprématie de la culture européenne semble se poser aussi au moment de la description des bibliothèques et archives paraguayennes qui sont en train de la décomposition. Camilo Bayes, le médecin du général Morinigo (qui se compare en plus au Virgile de la *Divine Comédie* de Dante, KOKIS, S., 2001 : 147) en faisant visiter à Draco Spivac les souterrains de la bibliothèque nationale, explique :

Cette masse informe au long des parois est ce qui reste des immenses rayonnages contenant les livres et les documents les plus précieux du Paraguay, voire de tout le continent latino-américain. [...] Tout, mon cher, tout ce qui s'est écrit ou publié sur l'histoire de toutes les défaites subies par la nation.

KOKIS, S., 2001 : 148

La destruction des livres est donc analogue à l'anéantissement de la culture, de la tradition, donc en quelque sorte de l'identité collective des Paraguayens. Dans la dernière partie de la trilogie, *Don Dragón* semble renouveler les archives

¹² Paradoxalement, un autre roman de S. Kokis, *Errances*, trahit une grande fascination de l'*Odyssée*. Pourtant, l'hypotexte homérique est, aussi dans ce cas-là, déconstruit. L'œuvre de S. Kokis met en scène Nikto, un anti-Ulysse en proposant une nouvelle lecture du mythe où cette « fin rassurante », c'est-à-dire le retour à la patrie et les retrouvailles avec les proches, est mise en question.

paraguayennes en rédigeant les mémoires d'A. Stroessner. Il ne tente pourtant pas de reconstruire les documents historiquement véridiques, mais écrit une part de l'histoire dans une optique imposée par le dictateur. De nouveau, cette fois-ci sous la menace d'un nouveau coup d'État, le général lui ordonne de détruire les chroniques des faits sanguinaires pour ne pas laisser de pièces à l'appui de sa politique.

Ricardo Weiss, professeur d'origine allemande et camerounaise, représente une attitude opposée à celle des habitants de l'Amérique latine. La bibliothèque de son père constitue pour lui un lieu sacré, un refuge, comme il l'avoue lui-même :

J'adorais cette bibliothèque même si elle était presque uniquement constituée de livres d'anthropologie et d'ethnologie. [...] Mais elle pesait lourd dans mon esprit. [...] ... j'ai cru qu'un jour j'allais revenir à Munich et qu'elle serait là, toujours à m'attendre pour me protéger.

KOKIS, S., 2000 : 233

De plus, l'identité du professeur est ancrée dans la littérature : « C'est impossible de dire d'où je viens, puisque je viens de la bibliothèque de mon père » (KOKIS, S., 2001 : 240). Pourtant, malgré cette haute admiration et le respect pour les livres, le comportement des Européens ne diffère guère de celui des dirigeants et soldats sud-américains. Après la Deuxième Guerre mondiale, Weiss ne trouve que les décombres de la bibliothèque tant chérie.

Colonisateur / colonisé

Le voyage suivant l'itinéraire des premiers colons et la présence des artistes européens dans le Nouveau Monde suscitent la question sur la qualité des relations entre le colonisateur et le colonisé. Une analyse rapide de l'histoire du cirque semble confirmer le schéma des oppositions binaires qui se dessinent nettement entre les forains européens et les habitants de l'Amérique. Ceux qui sont censés apporter de la culture, de l'art, doivent, par principe, être qualifiés de « blancs, civilisés, progressifs, bons, beaux et humains », contrairement aux peuples américains : « noirs, primitifs, retardés, mauvais, laids ou bestiaux » (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIK, G., 2009 : 34). Cette caractéristique s'impose lorsque le lecteur découvre, au fur et à mesure que le voyage du cirque progresse, les conséquences du pouvoir autoritaire telles que la faim, la pauvreté, les gens mutilés par les tortures, les prisons pleines de prétendus subversifs, la destruction du patrimoine national, etc. *Le Magicien* complète l'image de ce pays en présen-

tant le portrait d'A. Stroessner, général primitif et ignorant, obsédé par l'envie d'affirmer sa puissance aussi bien impériale que virile. Dans ce contexte, les marécages, caractéristiques du paysage de la jungle paraguayenne et tant de fois évoqués dans les romans comme source des maladies de la troupe et de l'inconfort de leur traversée, constituent en même temps, sur le plan métaphorique, une illustration de la morale douteuse des dirigeants, celle de la putréfaction de la sensibilité et des valeurs éthiques.

L'examen plus détaillé rend pourtant ces oppositions, quoiqu'elles semblent de prime abord explicites, ambiguës et complexes. La valeur de la civilisation des Européens est tout de suite mise en doute (comme c'était le cas de la bibliothèque) vu que l'un des motifs qui incitent les saltimbanques à entreprendre le voyage, est le désastreux résultat de l'impérialisme et des ambitions raciales du Troisième Reich. La sauvagerie et la brutalité inhumaines pourraient donc être associées aussi bien aux habitants du Vieux Continent.

De plus, comme en témoigne l'*incipit* de la trilogie, cité auparavant dans le présent travail, le forain devient l'Autre déjà dans sa patrie comprise comme la terre européenne. Or, la troupe stationne « dans une banlieue déserte de Gênes » (KOKIS, S., 2000 : 15), donc dans un espace périphérique, éloigné du centre. L'introduction d'une nouvelle dimension spatiale permet de définir la position marginale du cirque, sa relégation hors de la normalité sociale, mais aussi artistique de l'Europe. Leur situation ne change pourtant guère après l'arrivée en Amérique. Les saltimbanques renversent la relation le colon européen/l'Autre sauvage puisqu'ils gardent leur statut des différents, des inadaptés. M. Buchholtz et G. Konecniak observent dans leur étude que l'Autre était souvent représenté comme un monstre bien étrange ou un animal sauvage (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIAK, G., 2009 : 39). Dans le roman de S. Kokis, c'est le cirque, malgré son attrait initial, qui constitue pour les Paraguayens un phénomène incompréhensible, un mystère dangereux voire la cause de la situation déplorable du pays. Comme le conclut Makarius, « ils ont raison de nous prendre pour des monstres. [...] notre façon de vivre doit ressembler à leurs yeux à celle des avortons qui se fichent de tout » (KOKIS, S., 2000 : 337).

Au lieu de donner de nouvelles appellations aux terrains ou bien aux phénomènes récemment connus à l'instar des découvreurs qui, en dessinant les cartes, s'approprient la nouvelle terre par le langage¹³, plusieurs saltimbanques dédoublent leurs propres noms ou prennent des surnoms. Ils ne tendent donc pas à « resémantiser [...] le concept de la "conquête de l'Amérique" » (SADKOWSKI, P., 2009 : 136), c'est-à-dire à resémantiser l'espace à peine découvert, mais ils s'adaptent eux-mêmes à une vie neuve ou revêtent une nouvelle identité adéquate

¹³ Comme c'est le cas de Jacques Cartier qui, d'après P. Sadkowski, « réapparaît dans la culture québécoise comme symbole de l'appropriation du pays par le biais de la parole et de l'écriture » (SADKOWSKI, P., 2009 : 127).

aux conditions américaines. Tel est le cas de Richard von Hornweiss appelé Ricardo Weiss ou tout simplement Negerkuss. Le personnage du prestidigitateur présente aussi un excellent exemple de cette pratique puisque de Draco Spivac, le magicien devient Don Dragón. Ce choix des noms n'est pas anodin, même si le narrateur de *L'Amour du lointain* renseigne le lecteur sur leur provenance : « Je suis alors allé puiser des noms dans les vieux comptes rendus de nos anciens championnats d'échecs à la maison, et ensuite cela a été un vrai délice de créer chacun de mes saltimbanques » (KOKIS, S., 2004 : 279). Ainsi, les noms du professeur Ricardo se réfèrent aux couleurs blanche (weiß) et noire (nègre), en reflétant ainsi l'identité problématique du personnage, ses origines (allemande et camerounaise) et son appartenance raciale¹⁴. Mais son patronyme a de même recours au savoir, puisque « weiss » signifie en allemand « je sais ». Selon le dictionnaire du latin, Draco veut dire « dragon, serpent fabuleux » (GAFFIOT, F., 2001 : 245), donc un être imaginaire associé d'habitude aux forces du mal, mais en même temps ce nom fait penser aux antiques mesures draconiennes ce qui irait de pair avec la politique pratiquée par A. Stroessner. Puis, le nom de Korvus, qui en latin veut dire « corbeau » (GAFFIOT, F., 2001 : 187), correspond à l'activité artistique du personnage puisqu'il est maître des spectacles avec la participation de ces oiseaux au plumage noir. Ou bien, le nain Wilhelm Lutz se fait appeler Gandalf « comme le nain de la mythologie scandinave » (KOKIS, S., 2001 : 249), et ainsi de suite.

L'Autre serait donc incarné par le forain¹⁵. Le saltimbanque, artiste itinérant qui ne trouve nulle part sa patrie, se définit ainsi à travers l'altérité. Sonia Musella remarque que, dans la trilogie de S. Kokis, « [l]a compréhension de la perception de l'Autre et du métissage culturel [...] passe par l'étude de la figure du saltimbanque et du nomade, le thème de l'identité hybride et la métaphore du cirque » (MUSELLA, S., 2007 : 225). En effet, la relégation du cirque hors de la société aussi bien européenne que sud-américaine est dictée par l'étrangeté, l'hybridité des artistes, et cela sur le plan identitaire, artistique, mais aussi corporel. Les membres de la troupe, souvent à l'identité fragmentaire ou même syncrétique, forment une microsociété bien hétérogène. Ils sont d'origines diverses : juives, russes, allemandes-camerounaises, etc. Par conséquent, ils parlent entre eux

¹⁴ Une situation similaire, quant à la couleur de la peau, a lieu avec Serginho, un petit garçon qui au début de *Kaléidoscope brisé*, va voir le spectacle du cirque. Il est appelé le Noir tandis qu'il est « bien blond pour être noir » (KOKIS, S., 2001 : 27). Une fausse explication de ce phénomène donnée par sa tante Lili est pourtant significative et touche directement au statut identitaire du petit. Elle dit qu'« il est noir parce qu'il est adopté... » (KOKIS, S., 2001 : 27) Par l'évocation de Serginho et de Lili, le narrateur établit en plus une relation autotextuelle avec le *Pavillon des miroirs*, le premier roman de S. Kokis.

¹⁵ Curieusement, la définition de l'adjectif « forain » (du latin *foranus* qui est aussi à l'origine du mot anglais *foreign*) proposé dans *Le Petit Robert* paraît nourrir encore le concept de l'Autre, puisqu'il veut dire : « qui vient du dehors » (*Le Petit Robert* : 1061).

une langue babélique, donc un mélange de différents dialectes qui est difficile à comprendre : « L'enfant [Serginho] ne comprenait pas bien les paroles du nain dans son mélange d'italien, d'espagnol et de portugais, mais il s'assit sagement pour regarder le spectacle » (KOKIS, S., 2001 : 28).

Sur le plan artistique, la valeur de leurs performances, si on les juxtapose aux domaines de l'art dits nobles, peut paraître douteuse. Les exploits des trapézistes, le spectacle des clowns ou du monteur d'ours ne semblent pas soutenir la comparaison avec la peinture ou le théâtre. Pourtant, le saltimbanque est présenté dans la trilogie comme l'artiste par excellence avec toute la liberté que le vagabondage avec le cirque lui assure, avec la possibilité de créer des illusions, de changer de masques et de déguisements, ce qui, dans l'œuvre de S. Kokis, fait preuve d'authenticité (KOKIS, S., 2004 : 277). S. Musella constate : « Si, sur le plan de la création, le saltimbanque représente l'authenticité de vocation artistique, sur le plan de l'identité il est *l'Autre* par excellence » (MUSELLA, S., 2007 : 227).

S. Musella remarque aussi que l'hybridité de la troupe se fait percevoir immédiatement à cause de leur diversité corporelle (MUSELLA, S., 2007 : 228). Effectivement, la troupe se compose de belles femmes, de nains hercules, d'hommes bien bâtis, de jeunes gens fragiles (comme Virginie). Qui plus est, « Sur le plan sexuel, toutes les mœurs réprouvées sont en vigueur... » (MUSELLA, S., 2007 : 228), donc les déviations ; la transgression d'une morale socialement acceptée constitue aussi la cause de leur bannissement hors les limites des communautés aussi bien européenne que sud-américaine.

Conclusion

La lecture de la trilogie dans la perspective postcoloniale a le mérite de sensibiliser le lecteur aux dégâts politiques, économiques, sociaux, mais aussi moraux provoqués par l'intervention européenne en Amérique du Sud depuis le XV^e siècle. Tous les trois textes soulignent en plus le fait que le Vieux Continent n'a jamais cessé d'exercer son influence sur ses anciennes colonies et reste toujours responsable de la situation dans ces pays. Comme le remarque un des personnages :

[...] nous étions si gâtés en Europe, que nous croyions avoir atteint les limites de la cruauté avec nos guerres civilisées. Pendant ce temps, et même depuis des siècles, ces gens du sud vivaient des choses bien pires. Nous refusions d'y penser parce que ces gens nous paraissaient légèrement moins humains que nous, à cause du décalage culturel, des distances. Notre propre civilisation est pourtant à la source de la cruauté qui règne ici.

Pourtant, les romans n'établissent pas de nettes frontières dans la relation colonisateur/colonisé en la relativisant et en posant constamment la question de la valeur de la civilisation et de la culture. La problématique de cette relation paraît d'autant plus intéressante que l'observation des deux continents se fait de la perspective des forains, c'est-à-dire des marginaux, des proscrits. La présence du cirque, qui connote la joie et la magie, dans les pays en état de guerre ou gouvernés par des dictateurs autoritaires fait apparaître un contraste remarquable entre la sensibilité artistique, donc l'univers de l'imagination, et les actions violentes des dirigeants. Mais la trilogie de S. Kokis constitue en même temps l'apologie de la vie artistique et du libre vagabondage créateur.

Bibliographie

- BERND, Zila, 2002 : « Brésil/Québec : itinéraires et traversées ». In : WELNIC, Ewa, BRANACH-KALAS, Anna, WÓJCİK, Jakub, éd. : *Exploring Canadian Identities / Vers l'exploration des identités canadiennes*. Toruń, Wydawnictwo UMK : 37—45.
- BIRON, Michel, 2001 : « Le plaisir d'être second ». *Voix et images*, Vol. 26 (77) : 401—405.
- BUCHHOLTZ, Mirosława, KONECZNIK, Grzegorz, 2009 : „Postkolonie jako miejsca spotkań, czyli wokół postkolonialnej terminologii”. W : BUCHHOLTZ, Mirosława, red. : *Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie anglojęzycznym*. Toruń, Adam Marszałek.
- BURZYŃSKA, Anna, MARKOWSKI, Michał Paweł, 2006 : *Teorie literatury XX wieku*. Kraków, Znak.
- CALVINO, Italo, 2000 : *Zamek krzyżujących się losów*. Przeł. Anna WASILEWSKA. Warszawa, PIW.
- CHARTRAND, Robert, 2001 : « Coupable Europe ». *Le Devoir* 8—9 septembre : D3.
- CHARTRAND, Robert, 2002 : « Tout est politique... surtout le privé ». *Le Devoir* 31 août—1^{er} septembre : D4.
- COLLODI, Carlo, 1990 : *Pinokio. Przygody drewnianego pajaca*. Przeł. Zofia JACHIMECKA. Warszawa, Książka i Wiedza.
- GAFFIOT, Félix, 2001 : *Dictionnaire latin-français*. Paris, Hachette.
- GENETTE, Gérard, 1972 : *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.
- KOKIS, Sergio, 1994 : *Le Pavillon des miroirs*. Montréal, XYZ.
- KOKIS, Sergio, 2000 : *Saltimbanques*. Montréal, XYZ.
- KOKIS, Sergio, 2001 : *Kaléidoscope brisé*. Montréal, XYZ.
- KOKIS, Sergio, 2002 : *Le Magicien*. Montréal, XYZ.
- KOKIS, Sergio, 2004 : *L'Amour du lointain*. Montréal, XYZ.
- Le Nouveau Petit Robert*. Paris, Éd. Dictionnaires Le Robert, 2000.
- MÁRQUEZ, Gabriel Gracia, 2004 : *Jesiń patriarchy*. Przeł. Carlos Marrodán CASAS. Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- MELANÇON, Joseph, 1996 : « Présentation ». In : KOKIS, Sergio : *Les Langages de la création*. Conférence, CEFAN : 7—12.
- MSTOWSKA, Joanna, 2009 : „Mroczny blask pochodni cywilizacji — kolonizacja Afryki ukazana w *Placówce postępu i Jądrze ciemności* Josepha Conrada”. W : BUCHHOLTZ, Mirosława, red. : *Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie anglojęzycznym*. Toruń, Adam Marszałek : 83—93.

- MUSELLA, Sonia, 2007 : « Bateleurs, Métis et autres apatrides : altérité et syncrétisme chez Sergio Kokis ». In : ARINO, Marc, PICCIONE, Marie-Lyne, éd. : *EIDOLON* 80. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux : 225—235.
- PÉAN, Stanley, 2001 : « Le rêve en mille miettes. » *La Presse*, septembre, Montréal : B2.
- SADKOWSKI, Piotr, 2009 : « Réécrire Jacques Cartier ou la transvalorisation migrante du thème de la découverte du pays dans la littérature québécoise : *Chronique de la dérive douce* de Dany Laferrière ». In : JAROSZ, Krzysztof, SZATANIK, Zuzanna, WARMUZIŃSKA-ROGÓZ, Joanna, éd. : *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui (1608—2008) : Rétrospectives, parcours, et défis / From the foundation of Québec City to Present-Day Canada (1608—2008) : Retrospections, Path of Change, Challenges*. Katowice, PARA : 127—138.
- VAN GORP, Hendrif, DELABASTITA, Dirk, D'HULST, Lieven, GHESQUIERE, Rita, GRUTMAN, Rainier, LEGROS, Georges, 2001 : *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris, Honoré Champion Éditeur.
- VIGNEAULT, Benny, 2002 : « Le Roman du pouvoir ». *Le Soleil*, 22 septembre : B5.

Note bio-bibliographique

Anna Żurawska est doctorante à l'Université Nicolas Copernic de Toruń. Ses recherches portent sur les relations entre la peinture et l'écriture dans l'œuvre de Sergio Kokis. Elle est l'auteure des articles sur l'œuvre de S. Kokis publiés dans *TransCanadiana* 2 (2009) et dans *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis* (2010).

Comptes rendus



Piotr Sadkowski: « Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France »
Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2011, 289 p.,
ISBN 978-83-231-2709-3

Wszystko nas zwodzi, to prawda.
Lecz miejsca najbardziej.

Wiesław Myśliwski

Dans sa récente thèse d'habilitation *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*, Piotr Sadkowski¹ se propose d'interroger la problématique des « retours » dans le roman francophone contemporain. *Retours* dans le double sens de « mouvement en arrière, déplacement vers le point de départ » et de « réflexion sur sa conduite, sur sa vie passée »². Pour ce faire, il s'inspire d'un des récits fondateurs de la civilisation occidentale — l'*Odyssee* — où est narré le célèbre retour d'Ulysse, lequel après vingt ans de souffrance et de pérégrinations, retourne sur son île où l'attendent sa femme Pénélope et son fils Télémaque³. L'interprétation classique de l'épopée grecque d'Homère dit que tout finit bien pour le roi d'Ithaque qui non seulement retrouve sa terre, ses liens familiaux et son passé, mais aussi est reconnu comme tel. D'ici là, l'identité d'Ulysse s'avère profondément enracinée dans le territoire,

¹ Romaniste de formation (son mémoire de maîtrise ainsi que sa thèse de 3^e cycle ayant été complétés à l'Université Adam Mickiewicz de Poznań), Piotr Sadkowski est actuellement maître de conférences à l'Université Nicolas Copernic de Toruń. Son champ de recherche est la littérature francophone, les écritures migrantes et, depuis quelques années, les retours.

² *Le Nouveau Petit Robert*, éd. 1995, p. 1967.

³ Le chercheur ne cache pas que c'est la mythologie grecque dans son entièreté qui lui a servi de fil conducteur pour/à son étude. L'Atlantide, la Toison d'Or, l'énigme de Delphes — les références parsèment le livre en long et en large.

au sens le plus propre du terme, puisque, rappelons-le, le moment où Pénélope reconnaît définitivement son époux est quand elle lui arrache l'aveu que jadis il avait construit leur lit conjugal sur un pied d'olivier indéracinable, et leur maison autour du lit. Le sentiment d'identité et le territoire se superposent ; l'« odyssee » d'Ulysse est désormais terminée.

La première chose qui retiendra notre attention est la circularité de la structure du récit, le point de départ apparaît ici comme identique au point de retour :

Les errances du roi d'Ithaque devaient le conduire d'un univers chaotique et violent ou vers un espace connu et protecteur où se refait, grâce au récit permettant le recouvrement de la mémoire, la plénitude identitaire basée sur les notions dotées d'un sens univoque : soi-même / autre, propre / étranger, ici / ailleurs, maintenant / autrefois (45)⁴.

Il est indiscutable que l'*Odyssee* a inspiré un grand nombre d'œuvres littéraires et artistiques au cours des siècles et à travers le monde entier. Pour sa thèse, Sadkowski en choisit une dizaine, parues entre 1983 et 2004, qui se présentent toutes, d'une façon ou d'une autre, comme des réécritures du mythe homérique. Pour se référer à cette œuvre majeure, le chercheur crée un néologisme, l'épithète « odysseen ». Le récit odysseen est perçu, dans ses grandes lignes, comme un récit du retour :

[...] nous appliquons le terme de récit odysseen aux fictions illustrant l'aventure d'un personnage exilé, qui au cours du voyage de retour (réel et/ou imaginaire) à son pays natal ou ancestral (ou encore rêvée comme tel), confronte divers aspects de son identité éclatée suite au vécu migrant. Cette confrontation se traduit par des narrations susceptibles de rendre intelligible et cohérent tout son parcours avant- et après-exilique (49).

Car, inextricablement liée à l'idée du voyage, est — et c'est le deuxième aspect sur lequel nous nous attarderons —, comme le montre la définition même du mot odyssee, entré dans le dictionnaire de la langue française (à savoir « récit de voyage rempli d'aventures »⁵), est le *récit* même de ce voyage. Il est vrai qu'Ulysse raconte lui-même une partie de ses aventures. Nous attribuons à ce procédé d'« oralité » au moins trois dimensions. D'abord, il pourrait s'agir de vanter ses prouesses, puis d'en assurer en quelque sorte la continuité et, enfin, de rendre à soi-même son voyage, a posteriori, cohérent. L'on ne saurait en effet sous-estimer l'importance de la prise de parole : se raconter, c'est se construire,

⁴ Les chiffres entre parenthèses se réfèrent aux pages de l'édition citée dans le titre du présent article.

⁵ *Le Nouveau Petit Robert*, éd. 1995, p. 1521.

voire se retrouver et se réinterpréter. « La relation de soi recrée la relation à soi », affirme Denis Kohler (cité dans Sadkowski, p. 46) et cette réflexion sur soi — ce retour, cette tentative de voir clair dans sa mémoire par l'acte narratif — n'est pas seulement un des critères du récit odysseens, mais aussi son sujet principal.

Dans l'*Odyssée*, le retour à l'espace originaire équivaut à un retour à soi. Mais que se passe-t-il quand ce n'est pas forcément le cas ? Que se passe-t-il lorsque, une fois de retour, les héros ressentent toujours un manque, n'ont pas retrouvé leur paix intérieure ni trouvé de réponses à leurs questions ? Finalement, que se passe-t-il, quand retourner au point de départ s'avère impossible ? C'est ce que Piotr Sadkowski va tenter de saisir tout au long de son étude des dix œuvres migrantes sélectionnées. Nous ne pouvons possiblement résumer chacun des récits, mais ils se laissent tous lire comme suit :

1) un voyage de retour, au sens propre du terme ; 2) des tentatives d'un recentrement identitaire du sujet migrant qui fait un retour mental à soi afin de se raconter ; 3) une ré-initiation à un espace culturel et symbolique (50).

Un premier volet composé de *La Dot de Sara* de Marie-Célie Agnant, *La Langue maternelle* de Vassilis Alexakis et *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière présente des personnages qui, au retour dans leur pays natal, réintègrent de façon naturelle leur identité d'origine. Intitulée d'ailleurs « Une Ithaque retrouvée », cette partie est la réécriture la plus fidèle et la moins problématique de l'*Odyssée* : le sujet rentré chez lui, se retrouve en retrouvant sa terre, sa langue et ses proches ; son odyssee est accomplie, sa nostalgie du passé est close.

Dans la deuxième sous-catégorie, qui rassemble *Les Urnes scellées* d'Émile Ollivier, *Errances* de Sergio Kokis et *L'Ignorance* de Milan Kundera, l'« Ithaque [est] déplacée ». Bien que la vision d'un pays bel et bien existant (comparé à une terre promise) soit toujours présente, les protagonistes, à leur retour, n'y se retrouvent pas totalement. Contrairement au premier ensemble de textes, il n'y a pas eu ré-identification entre identité et territoire. L'identité des personnages demeure désintégrée, leur nostalgie ouverte et leur odyssee inachevée.

Dans son ultime chapitre, Sadkowski étudie, en se penchant sur *La Québécoise* de Régine Robin, *Le Testament français* d'Andrei Makine, *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebar ainsi que de *La Ligne gothique* de Fulvio Caccia, la question d'« une Ithaque multipliée ». Ce qu'il entend par là, c'est que ces quatre derniers récits « déconstruisent radicalement la dimension mimétique du retour et de l'espace en tant que repères territoriaux d'une identité » (169). Le retour à un espace d'origine physique s'étant avéré — pour différentes raisons — impossible, les héros vont tenter par conséquent de construire leurs Ithagues dans des espaces-temps éloignés ou complètement imaginaires.

Pour illustrer sa thèse, Piotr Sadkowski va en crescendo. En effet, une progression se laisse observer allant d'une superposition totale entre le sujet et son

territoire (Agnant) à la non-coïncidence la plus radicale (Caccia), qui — en schématisant — se présente comme suit : récit 1 — réintégration de l'identité par le retour au pays natal (Agnant); récit 2 — identité narrative réside dans un entre-deux épistémologique et linguistique (Alexakis); récit 3 — narration permet une réappropriation du lieu où l'on vit et revit toute la complexité des parcours identitaires (Laferrière); récit 4 — l'exil, tributaire de la condition humaine, est appréhendé comme passage, changement (Ollivier); récit 5 — identité et bonheur sont à retrouver dans l'errance (Kokis); récit 6 — dénonciation du leurre de retour et fétichisation de l'acte narratif (Kundera); récit 7 — exil = écriture = judéité (Robin); récit 8 — retour à soi grâce à la mémoire générationnelle, l'histoire collective et la littérature (Makine); récit 9 — identité, tournée vers l'héritage d'un passé lointain, apparaît comme une construction consciente et une antinomie du présent (Djebar); récit 10 — vers l'universel, déconstruction du pays comme entité géopolitique (Caccia).

Si le royaume d'Ithaque est décliné sur tous les temps et modes, c'est qu'il est tout à fait légitime de se poser la question sur les possibles et impossibles retours dans le monde contemporain, inondé par le trop-plein et régi par des stimuli à profusion, tant hétérogènes qu'illisibles, et surtout très peu propice à l'enracinement. Regroupées autour de trois types de récits odysseens — en fonction du traitement de la relation entre le héros-narrateur et l'espace : forte identification, faible identification, manque d'identification — les œuvres migrantes se prêtent bien à une lecture odysseenne. Le chercheur choisit des romans dits migrants car l'écriture migrante se manifeste comme une « réactualisation postmoderne du plus emblématique mythe de la condition humaine » (20). L'expérience de la migration est effectivement tellement globalisante qu'elle se rattache à une série d'autres thèmes qui permettent de multiples lectures⁶. Finalement, il arrive que les migrants théorisent eux-mêmes leur situation d'artiste-immigré, comme par exemple Sergio Kokis⁷, qui emblématise la condition de l'artiste contemporain en affirmant que exil et création sont interdépendantes⁸ :

Les thèmes du voyage et de l'exil sont d'ailleurs étroitement liés à l'art, comme le suggère l'image de l'aède Homère, aveugle aux choses concrètes et voyageant

⁶ « La vieillesse et la mort (Agnant, Alexakis), [I]es relations filiales et parentales (Alexakis, Laferrière, Makine), les croyances religieuses confrontées à la réalité (Laferrière), la peur (Ollivier), la violence (Djebar), la nostalgie (Kundera), la marginalité (Robin), le double (Caccia), le simulacre (Kokis) », p. 245.

⁷ Écrivain québécois né à Rio de Janeiro d'un père d'origine lettone.

⁸ Au sujet de l'auto-perception et des stratégies identitaires des écrivains immigrants voir la thèse de doctorat (non publiée) de Tina Mouneimné-Wojtas, *Vers l'imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains immigrants francophones au Québec (1980—2000)*, soutenue à l'Université de Varsovie en 2009.

de ville en ville pour chanter l'homme face au mythe. Cette figure devient d'autant plus frappante dans notre siècle caractérisé par la transhumance⁹.

Dans sa conclusion, Sadkowski aborde la question de l'impossible retour. La réflexion, qui se profile au fur et à mesure avec les œuvres abordées, va dans le sens que les personnages pourraient prendre goût à l'errance ainsi que dans une identité incomplète.

L'identité du sujet narrant des récits odysseens qui ne coïncide pas avec son territoire s'échappe des automatismes et déterminismes sociologiques de façon à remettre en question l'appartenance à un centre immuable, défini une fois pour toutes. Plutôt qu'un échec, il faudrait entrevoir cela comme une ouverture narrative parmi tant d'autres, qui ne fait qu'illustrer le caractère dynamique de l'homme ainsi que son incroyable capacité de s'adapter. La condition migrante pourrait être bel et bien perçue comme un espace identitaire satisfaisant. Cette tendance recoupe la position exotopique du critique russe Mikhaïl Bakhtine pour lequel il est indispensable de partir pour se comprendre soi-même :

Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le moteur le plus puissant de la compréhension. Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et dans sa profondeur qu'au regard d'une *autre* culture [...] La rencontre dialogique de deux cultures n'entraîne pas leur fusion, leur confusion — chacune d'elle garde sa propre unité et sa totalité ouverte, mais elles s'enrichissent mutuellement¹⁰.

Selon Bakhtine, nous pouvons dire qu'être à distance d'une société offre une position privilégiée pour accéder à la compréhension à la fois d'une culture exogène et de sa propre culture. Dans le cas des romanciers immigrés, c'est justement leur place stratégique de l'entre-deux (ni tout à fait dedans, ni tout à fait dehors) qui est susceptible de déclencher une longue série d'interrogations, essentielles à la connaissance de soi et de l'autre.

Retournons à Ulysse, son retour équivaut-il vraiment à la fin ? Nous avons présenté, au début de notre article, la lecture classique de l'*Odyssée* : pour Ulysse, retourné après deux décennies d'absence, tout finit bien. Mais certaines interprétations de l'*Odyssée* disent que, vu son irrésistible attrait du voyage, Ulysse va bientôt repartir. D'autres encore préfèrent mettre l'accent sur le récit d'aventures en prétendant que, plus ce que le dénouement, c'est le comment qui importe, c'est-à-dire comment Ulysse a réussi de rentrer dans son pays et de se faire reconnaître par ses proches¹¹. Est-ce que, finalement, Ulysse a-t-il fait un beau voyage comme l'écrivait Joachim Du Bellay ? Tous les voyages ne sont pas beaux

⁹ Kokis cité dans Sadkowski, p. 9.

¹⁰ Mikhaïl BAKHTINE : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 384.

¹¹ « Introduction » de Paul Demont, *Odyssée*. Paris, Le Livre de Poche, 2010, p. 7—70.

ni tous les retours sont beaux. Néanmoins, même s'ils ne sont pas beaux, ils demeurent profondément humains, enrichissants et sont vecteurs de réflexion.

Composée de petits chapitres bien ficelés et agréables à lire, la thèse d'habilitation de Piotr Sadkowski est une lecture passionnante qui, en tentant de saisir l'insaisissable et de définir l'indéfinissable (l'être humain étant en constant devenir), déclenche une réflexion métalittéraire sur notre propre auto-perception, nos origines et appartenances. *Récits odysseens* est une invitation très réussie au voyage, à un voyage intérieur au plus profond de nous-mêmes.

Tina Mouneimné
Université de Varsovie

Aleksandra Komandera : « Le Conte insolite français au XX^e siècle »
Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, 317 p.,
ISBN 978-83-226-1927-8

Le Conte insolite français au XX^e siècle d'Aleksandra Komandera constitue une étude approfondie des récits situés aux frontières de deux catégories : le fantastique et le merveilleux, au XX^e siècle. L'insolite, étant une nouvelle catégorie littéraire, se substitue, d'après l'auteur, au fantastique et au merveilleux canoniques. Le dessein d'Aleksandra Komandera consiste donc à décrire et à définir les contes insolites — les textes oscillant entre le fantastique et le merveilleux, mais n'étant ni l'un ni l'autre, écrits, entre autres, par Guillaume Apollinaire, Marcel Aymé, Georges-Olivier Châteaureynaud, Philippe Dumas, Boris Moissard, Pierrette Fleutiaux, Pierre Gripari, Marie Noël, André Pieyre de Mandiargues, Marcel Schneider, Jules Supervielle, Michel Tournier, Boris Vian et Marguerite Yourcenar.

L'étude en question se compose de la partie introductive, de trois vastes chapitres (« Vers l'insolite », « Créer l'insolite » et « Lire l'insolite »), de la conclusion et de la bibliographie des ouvrages cités.

Dans l'introduction, l'auteur rappelle le contexte générique dans lequel apparaît le conte insolite. Tout d'abord, parmi les facteurs contribuant à la naissance et à l'essor de l'insolite, Aleksandra Komandera évoque, entre autres, des modifications et des transformations que subit le fantastique français au XX^e siècle sous l'influence du mouvement surréaliste ainsi que sous l'emprise des écrivains étrangers, à savoir Lovecraft, Kafka, Borges et Cortazar. Étant donné cette diversité du fantastique, les théoriciens cherchent à déterminer ses nouveaux aspects et à les redéfinir. C'est dans ce courant critique que s'inscrit l'ouvrage érudit d'Aleksandra Komandera qui propose le terme de « conte insolite » pour désigner des récits brefs jugés fréquemment inclassables par les chercheurs s'occupant du fantastique moderne. Ensuite, l'auteur de l'ouvrage en question

examine les rapports entre les catégories voisines de l'insolite, c'est-à-dire entre le fantastique et le merveilleux. Elle élucide également le choix générique (les termes de nouvelle et de conte) adopté dans son travail. Finalement, elle passe en revue des tentatives préexistantes de définitions de l'insolite d'autres critiques (M. Guiomar, J.-B. Renard, J. Goimard).

Le premier chapitre, intitulé « Vers l'insolite », est destiné à montrer l'évolution de la nouvelle et du conte du Moyen Âge jusqu'au XX^e siècle. Avec une grande érudition, l'auteur trace un parcours historique à travers les époques littéraires en prenant en considération non seulement la nouvelle française, mais aussi espagnole et italienne.

Le deuxième chapitre, « Créer l'insolite », de l'étude en question, décrit les procédés de la création de l'insolite à travers les éléments constitutifs de chaque univers représenté, à savoir le personnage, l'espace et le temps. En choisissant les exemples représentatifs, Aleksandra Komandera présente successivement le personnage au comportement étrange, le héros doté d'une faculté inhabituelle (« Parler insolite », « Entendre l'inaudible », « Voir le singulier », « Toucher l'impossible ») ainsi que le personnage-phénomène. Comme le remarque judicieusement Aleksandra Komandera, l'effet d'insolite se produit également par l'intermédiaire de l'espace-temps : en suivant la gradation, l'insolite peut se manifester implicitement dans le cadre spatio-temporel réel, ensuite il est possible de le retrouver dans l'espace à la charnière de la réalité et de la fiction, et, finalement, il surgit explicitement dans des paysages d'outre-monde, tels des paysages sous-marins, insulaires et aériens. Ce qui mérite d'être souligné, c'est un véritable éclectisme méthodologique de l'auteur. Aleksandra Komandera profite non seulement des modèles thématiques et sémantiques élaborés par les plus éminents critiques du fantastique et de l'insolite, tels Louis Vax, Roger Caillois et Jean-Luc Steinmetz. Elle recourt également à plusieurs approches théoriques de type *mainstream* pour ne citer que la narratologie structurale et sémiotique de Vladimir Propp et d'Algirdas Julien Greimas, la sémiologie de Philippe Hamon et les concepts de l'atopie et de l'hétéropie de Jean Fabre.

Le troisième chapitre, intitulé « Lire l'insolite », se veut une vaste réflexion sur la lecture de l'insolite et sur la position du lecteur dans le décodage et dans l'interprétation de cette catégorie. D'après Aleksandra Komandera, la lecture de l'insolite commence déjà au seuil du conte et passe à travers les éléments paratextuels de la première importance, tels le titre du recueil, des contes, la préface et *l'incipit* programmant la réception, la réalisation ou la négation des attentes du lecteur ainsi que le dénouement et l'interprétation de l'histoire insolite. En parlant du rôle du lecteur, Aleksandra Komandera souligne l'indispensable recours aux systèmes de références socioculturelles qui facilitent le déchiffrement de l'insolite. Comme dans le chapitre précédent, Aleksandra Komandera s'appuie, dans ses constatations, sur les fondements théoriques à la fois anciens et récents. Outre la théorie de la réception de Hans Robert Jauss, Aleksandra Komandera

s'inspire du concept de la lecture comme activité ludique de Michel Picard ainsi que de la relation entre le stéréotype, la lecture et l'impact des codes socioculturels — la théorie proposée par Jean-Louis Dufays. L'auteur se réfère également aux travaux critiques de Vincent Jouve et d'Umberto Eco.

Avec une précision intellectuelle, Aleksandra Komandera conclue ses réflexions sur l'insolite par sa propre proposition, intéressante et originale, de la définition de l'insolite mettant en valeur les relations de cette catégorie avec les genres voisins — le fantastique et le merveilleux. Pour elle, l'action du conte insolite (conçu comme récit étonnant, inaccoutumé et inédit) se situe dans un cadre véridique et étrange à la fois dont les éléments coexistent sans conflit. Ce type de récit met en scène des événements dont l'explication résulte des lois irrationnelles. Les manifestations de l'insolite consistent, selon Aleksandra Komandera, en la dérogation aux normes socioculturelles ou littéraires. Le phénomène surnaturel ne bouleverse pas le personnage et il provoque souvent chez le lecteur une sorte d'amusement. D'après l'auteur, des nombreux emprunts aux textes antérieurs invitent le lecteur à coopérer à l'élaboration d'une nouvelle signification.

Le Conte insolite français au XX^e siècle d'Aleksandra Komandera n'est pas seulement une étude approfondie de la poétique du conte insolite, mais c'est avant tout une importante contribution à la théorie du surnaturel moderne ainsi qu'une tentative réussie de sa description et de sa définition.

Katarzyna Gadomska
Université de Silésie

*Zuzanna Malinovská : « Puissances du romanesque française »
Regard extérieur sur quelques romans contemporains
d'expression / française » Clermont-Ferrand,
Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2009, 184 p.,
ISBN 978-2-84516-449-9*

À l'origine de *Puissances du romanesque* se trouve la volonté de l'Auteure de réfuter l'idée d'un épuisement, voire d'un appauvrissement, du roman contemporain d'expression française. Contrairement au pessimisme littéraire partagé notamment par Pierre Jourde, Jean-Philippe Domesq, Pierre Bottura et Olivier Rohe qui, en parlant de la littérature actuelle, proclament « l'ère des non-livres », Zuzanna Malinovská retrouve dans le roman français contemporain l'invitation au dialogue et à la réflexion qui fait preuve de sa dynamique et de sa capacité de renouvellement. Visant la période des trois dernières décennies et opposée à toute tentative réductrice, la démarche de l'Auteure consiste à présenter un tableau diversifié du roman d'expression française pour démontrer qu'il participe de façon complexe à l'élaboration toujours à recommencer d'un savoir actuel sur le monde. Zuzanna Malinovská rend compte des enjeux multiples de la littérature contemporaine préoccupée de la question de la langue (Ahmadou Kourouma, Colette Guedj, Richard Millet), hantée par les problèmes métaphysiques et philosophiques (Richard Millet, Lydie Salvayre), ouverte au questionnement sociologique (Michel Houellebecq), exposée aux objectifs autobiographiques (Christine Angot) ou encore d'inspiration apparemment ludique (Jean Échenoz) et populaire (le « polar » de Didier Daeninckx). Soucieuse de rendre compte du rapport (pris dans ses modalités nombreuses) que le roman, de par sa nature, entretient avec le monde, cette analyse s'oppose à toute tentative réductrice (qu'elle soit d'ordre sociologique, idéologique, historique, morale ou autre) et accentue la position « frontalière » de nombreux textes situés à cheval des catégories

mentionnées (le cas de Lydie Salvayre, Ahmadou Kourouma et Jean Échenoz). L'ouvrage est divisé en deux parties qui, tout en abordant des sujets connexes, prennent respectivement pour axe thématique majeur l'esthétique du roman et les représentations du monde actuel.

Le premier chapitre pose d'abord le problème de la qualité littéraire. La lecture de deux récits forts, *Le Baiser papillon* de Colette Guedj et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, unis par le thème de la mort de l'enfant, amène l'Auteure à s'interroger sur les limites de l'art. La question posée concerne le traitement esthétique du thème conflictuel dans la situation où l'instance narrative est confrontée à l'indicible. Il en résulte que la qualité littéraire des textes est sauvée par la diversité thématique, la polyphonie narrative (la superposition des micro-récits chez Colette Guedj) et l'hybridité générique (le roman de Ahmadou Kourouma incorpore entre autres le conte, le document, le reportage et l'essai). La seconde partie de ce chapitre, consacrée au romanesque de Jean Échenoz et Michel Houellebecq, présente les analogies entre l'art du roman et l'art plastique contemporain. L'Auteure démasque les stratégies à l'aide desquelles le roman s'occupe de la désublimation de l'art tout en renvoyant à sa propre condition.

Dans le deuxième chapitre, les réflexions sur la construction du roman constituent le fil conducteur de l'analyse de la prose de Jean Échenoz, Didier Daeninckx et Lydie Salvayre. Zuzanna Malinovská prouve que, proche du paradigme de l'esthétique postmoderne (par le recours à la parodie, à l'humour et aux jeux au second degré), souvent considéré comme purement dénotatif, le roman de Jean Échenoz, contrairement aux apparences ludiques, reflète l'inquiétude du monde. Il est question ensuite du renouvellement du genre policier qui, chez Didier Daeninckx, s'inscrit plus que jamais dans la réalité sociale, politique et historique, car c'est le monde réel, avec ses conflictualités et ses structures oppressantes, qui l'intéresse par-dessus tout. À l'instar d'un détective-historien, Didier Daeninckx, qui ne cache pas ses prises de position idéologiques, explore l'histoire individuelle inséparable de l'histoire collective et déplace les limites entre la littérature et la non-littérature. En analysant les romans de Lydie Salvayre, Zuzanna Malinovská démontre comment les histoires racontées se nourrissent de la trame policière pour saisir l'existence humaine dans son unité contradictoire. Le « polar » — sans être réduit à raconter une histoire — s'enrichit de plusieurs dimensions pour signifier la complexité du réel auquel le roman se réfère sans prétendre pourtant à une démonstration univoque, conceptuelle ou métaphysique, du monde.

Le troisième chapitre est consacré à Ahmadou Kourouma et Richard Millet, écrivains qui, en dépit des différences culturelles et idéologiques, partagent la même vision de l'écriture capable de thématiser le rapport à la langue. Zuzanna Malinovská retrouve la dimension universelle de la pratique littéraire d'Ahmadou Kourouma qui interroge la nature de la langue dans la situation de la diglossie pour poser la problématique identitaire et existentielle. Si Ahmadou Kourouma

considère le français — langue véhiculaire — comme une matière malléable dont il peut librement transgresser l'usage, Richar Millet — au contraire — tient à mettre le français à l'abri du temps en respectant ses règles classiques (c'est-à-dire en préservant sa « pureté »). Soucieuse d'éviter les tentations d'une lecture idéologique à laquelle les romans d'Ahmadou Kourouma et surtout ceux de Richard Millet peuvent se prêter, Zuzanna Malinovská préfère observer que, tout opposées qu'elles sont, ces deux visions du littéraire, restent reliées par le fait qu'elles associent la préoccupation linguistique au questionnement identitaire, en considérant la langue comme la seule nation (Kourouma) et le seul pays où contourner le vieillissement (Millet).

Dans la seconde partie de l'étude (chapitre 4), l'Auteure aborde les aspects autobiographiques (Christine Angot) et fictionnels (Lydie Salvayre) du roman-que pour étudier ensuite le caractère ethnologique et sociologique de la prose de Michel Houellebecq (chapitre 5). Qu'il s'agisse du projet autobiographique et autofictionnel (Christine Angot) ou du diagnostic de la société contemporaine (Michel Houellebecq), l'analyse montre que les auteurs transgressent les frontières entre la fiction et le réel, pratiquent les stratégies ostensiblement anti-romanesques et situent le discours littéraire en contiguïté avec le discours issu des sciences humaines et du journalisme. En se penchant sur l'œuvre de Lydie Salvayre, Zuzanna Malinovská remarque qu'animée par le désir de réhabiliter la fiction à l'époque où les récits intimes sont à la mode, elle se situe au croisement des réflexions philosophiques (inspirées par Descartes et Pascal) psychologiques et linguistiques (Lacan) pour aborder la problématique de la condition humaine par le biais du thème de la parole, de l'âme et du corps.

Esquisse d'un paysage de la littérature narrative actuelle, cet ouvrage met l'accent sur les puissances du roman-que : sa richesse et sa diversité. Le grand mérite de l'Auteure est de saisir, dans ce complexe panorama, les tendances majeures et d'apporter ainsi une contribution importante à la réflexion sur l'état actuel et les perspectives de la littérature de langue française. Zuzanna Malinovská prouve que, détourné de l'expérimentation formelle, le roman, inquiet de sa propre continuation, doit se mesurer aujourd'hui au discours sociologique et historique. Il résulte de cette mise en concurrence avec les sciences humaines la pertinence de la question de la qualité littéraire que le roman se doit de thématiser et replacer dans le contexte du débat sur la condition de l'art contemporain.

Magdalena Zdrada-Cok
Université de Silésie

« *Quatre poètes dans l'Europe monde*
Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Márton Kalász, Wulf Kirsten »
Sous la direction de Stéphane Michaud
Clamecy, Klincksieck, 2009, 234 p., ISBN 978-2-252-03722-5

Dans ce livre, Stéphane Michaud présente les travaux rendant hommage à la poésie d'Yves Bonnefoy, de Michel Deguy, de Márton Kalász et de Wulf Kirsten — quatre poètes contemporains venant de France, de Hongrie et d'Allemagne qui, de leur part, contribuent aussi à ce recueil. Réunis à Paris, à l'automne 2007, tous ensemble et à leur manière propre, ils célèbrent la poésie, et ceci à l'époque où cette dernière, réputée « secrète », constitue un garant de la liberté et de la beauté. En effet, le genre en question, synonyme de l'amitié, a toujours été un outil capable de franchir les frontières et de résister aux fractures qui ont scindé l'Europe après la Seconde Guerre mondiale.

Nous avons donc le plaisir de découvrir, dans la présente livraison de *Romanica Silesiana*, le témoignage de rencontre et d'échange des quatre poètes épris de la liberté de la langue cherchant à « sculpter le visage du monde actuel ». Parmi de multiples atouts du livre, il est indispensable de souligner la part que l'on y attribue à l'Europe de l'Est dans le travail sur le langage et les formes.

Le propos initial de Stéphane Michaud souligne la portée de la poésie qui est associée à la vie et qui « fonde un *être ensemble* ». Le paysage, la traduction et la musique constituent « le fil rouge » dans la diversité à l'exploration de laquelle nous invite Stéphane Michaud. Le recueil est organisé en deux volets suivis des annexes. Le premier volet, intitulé « Jalons, paysages, médiations » présente les contributions des dix chercheurs s'étant penchés sur les œuvres de ces quatre poètes qui, à leur tour, prennent la parole dans le second volet intitulé « Les quatre poètes hôtes ». En revanche, les « Annexes » fournissent des renseignements précieux et utiles aussi bien sur les poètes en question que sur tous les participants de cette édition.

L'article de Martin Rueff (« Michel Deguy : le poème de la fidélité ») qui ouvre le premier volet fournit d'abord une réflexion pertinente sur la relation que Michel Deguy entretient avec Baudelaire ainsi que sur le rapport entre traduction et fidélité chez Deguy. Ildikó Józán (« Notre littérature mondiale. Jeux de transferts dans la poésie hongroise contemporaine ») se concentre sur la manière dont la littérature française est présente dans la littérature (de langue) hongroise contemporaine et sur la connaissance qu'un lecteur hongrois peut en avoir. Cette thématique implique la problématique de la traduction et de l'écriture de l'histoire. Judit Maár (« La poésie comme espace identitaire : l'œuvre de Márton Kalász »), en s'appuyant sur la poésie de Kalász et la situant sur l'horizon de la poésie hongroise et européenne, envisage l'œuvre poétique comme espace identitaire. Gerhard R. Kaiser (« Jeux intertextuels : Wulf Kirsten et la poésie européenne et mondiale ») se propose d'abord de montrer quelques aspects de l'intérêt que Kirsten porte à la France littéraire pour passer ensuite à l'étude d'un seul de ses poèmes, « le météore », qui trace le portrait de Rimbaud, poète dont il tait le nom, le rehaussant par là même d'autant plus.

Edoardo Costadura (« Fragments de paysages ») consacre son étude à la construction de l'identité européenne que les trois poètes (Yves Bonnefoy, Michel Deguy et Wulf Kirsten) érigent à travers leurs poésies. Paradoxalement, elles sont comparables et différentes à la fois, car elles (re)construisent chacune un pays, un paysage, des lieux particuliers. Le texte de Jan Volker Röhnert (« Kirsten et Deguy, deux poètes en leur paysage ») pose que les poètes en question suivent une voie indiquée par Friedrich Nietzsche et qui est celle « des bons Européens » dont le témoignage réside dans le champ de la poésie et dans le travail des poètes eux-mêmes sur la langue. Michèle Gendreau-Massaloux (« La représentation de l'Europe dans l'œuvre des poètes ») se pose la question de savoir si les univers des poètes ici réunis présentent des traits particuliers qui pourrait justifier le qualificatif d'« européens ». Pour répondre à cette question initiale, elle se propose d'explorer quelques pistes comme la thématique des poèmes, les marques d'une filiation ou d'une histoire, l'expérience de la crise et du retrait.

Philippe Daros, en se référant à l'aphorisme kafkaïen (« Il reste à faire le négatif »), se propose en premier lieu de rendre compte du commentaire que Yves Bonnefoy en fait, d'en traduire la portée dans le roman contemporain en second lieu pour, en troisième lieu, approfondir la question de la composante éthique de cette « négativité ». Stéphane Michaud (« Poésie européenne, poésie mondiale : la traduction généralisée ») s'évertue à déplier les sens de la formule « La traduction/Est la cérémonie ». En rappelant que la traduction s'impose comme une base commune aux quatre poètes réunis ensemble, il considère la traduction comme constitutive, constructrice d'Europe ainsi que comme la question fondamentale que rencontre tout artiste. Le dernier article du premier volet continue la thématique de la traduction, en invitant à explorer les terrains du « traduire dans sa relation essentielle à la poésie ». Robert Davreu (« Infandum regina jubes renovare

dolorem») retrace, sous la forme d'un témoignage, son propre parcours d'« un poète-traducteur », ou d'« un poète-et-traducteur » tenant au partage, à l'échange, à l'ouverture et à d'autres expériences que la sienne.

Le premier texte du second volet est celui de Wulf Kirsten (« traversée ») qui, en s'appuyant sur sa propre expérience de poète, propose son « ébauche de traversée des vivantes arches du pont de la poésie ». Son texte est traduit par Stéphane Michaud. « Le bulletin de décimation », offert par Márton Kalász, constitue un extrait de son roman *Tizedelócélulák* (1999). La traduction en a été réalisée également par Stéphane Michaud, à partir de la version allemande établie par Julia et Robert Schiff. Le discours d'Yves Bonnefoy fournit une riche réflexion sur la tradition d'échanges artistiques et intellectuels en Europe. En revanche, le texte de Michel Deguy (« Proses ») permet de découvrir sa conception du paysage et le « portrait de l'artiste en sourd » suivi de la question « de quelle prose la musique est-elle contemporaine ? ».

Le recueil présente une grande richesse de points de vue qui éclairent les œuvres des quatre poètes majeurs de notre temps : de Yves Bonnefoy, de Michel Deguy, de Márton Kalász et de Wulf Kirsten, d'une manière érudite et novatrice. Cette présentation est indubitablement enrichie et complétée par les propos des poètes eux-mêmes. Ils témoignent de leur engagement commun pour reconnaître à la poésie sa place dans le monde contemporain et pour vivre ensemble.

Andrzej Rabsztyn
Université de Silésie

Redakcja
BARBARA MAŁSKA
KRYSTIAN WOJCIESZUK

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Redakcja techniczna
BARBARA ARENHÖVEL

Skład i łamanie
ALICJA ZAŁĘCKA

Copyright © 2011 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISSN 1898-2433

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 120 + 50 egz. Ark. druk. 23,5.
Ark. wyd. 28,0. Papier offset. kl. III, 90 g
Cena 34 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Cena 34 zł
(+ VAT)



ISSN 0208-6336
ISSN 1898-2433