

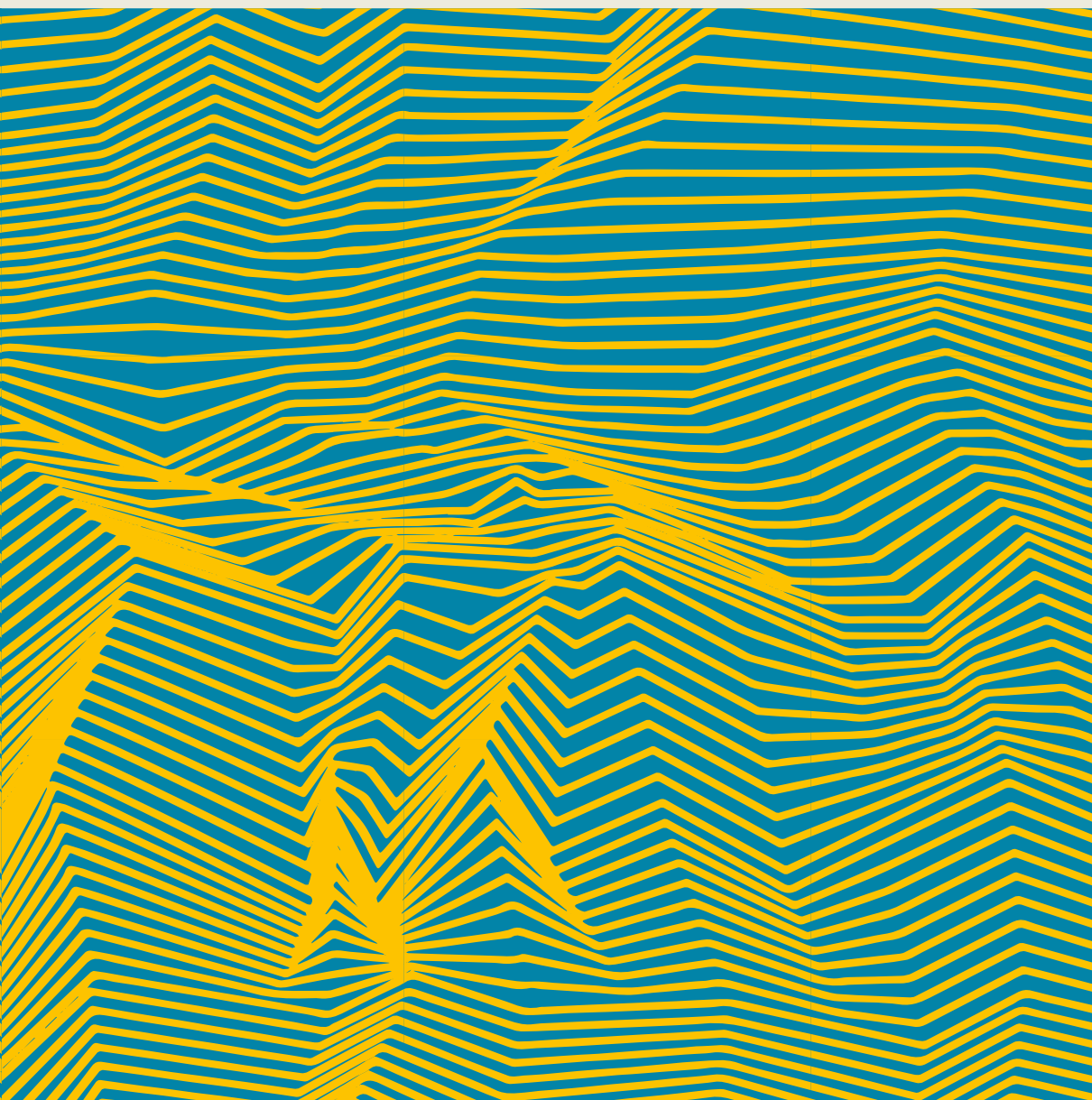
Il Tolomeo

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



Vol. 19
Dicembre | December | Décembre 2017

Edizioni
Ca' Foscari



Il Tolomeo

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

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

Direttore | Director | Directeur
Alessandro Costantini

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/il-tolomeo/>

Il Tolomeo

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

Rivista annuale | Annual journal | Revue annuelle

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

Consiglio di direzione | Board of Directors | Comité de direction Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Carmen Concilio (Università degli Studi di Torino, Italia) Marco Fazzini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

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

Comitato di redazione | Editorial Board | Comité de rédaction Esterino Adami (Università degli Studi di Torino, Italia) Michela Calderaro (Università degli Studi di Trieste, Italia) Marta Cariello (Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia) Carmen Concilio (Università degli Studi di Torino, Italia) Irene De Angelis (Università degli Studi di Torino, Italia) Alessandra di Maio (Università degli Studi di Palermo, Italia) Adriano Elia (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Marco Fazzini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria Paola Guarducci (Università degli Studi Roma Tre, Italia) David Newbold (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Luisa Pèrcopo (Cardiff University, UK) Biancamaria Rizzardi (Università di Pisa, Italia) Giuseppe Serpillo (Università degli Studi di Sassari, Italia) Gerardo Acerenza (Università di Trento, Italia) Alessandro Costantini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie-Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Jean-François Plamondon (Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia) Silvia Riva (Università degli Studi di Milano, Italia) Ilaria Vitali (Università degli Studi di Macerata, Italia) Anna Zoppellari (Università degli Studi di Trieste, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Segreteria di redazione | Editorial assistants | Secrétaires de rédaction

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

Direttore responsabile | Editorial Director | Directeur de publication Lorenzo Tomasin (Université de Lausanne, Suisse)

Direzione e redazione | Head office | Siège

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 1405, 30123 Venezia | tolomeo@unive.it

Editore | Publisher | Éditeur Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

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

© 2017 Università Ca' Foscari Venezia

© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



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

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Certification scientifique des ouvrages publiés par Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tous les essais publiés dans ce volume ont reçu un avis favorable après examen anonyme par des pairs sous la responsabilité du Comité scientifique de la revue. Les évaluations ont été menées dans le respect des critères scientifiques et d'édition établis par Edizioni Ca' Foscari.

Sommario | Table of contents | Résumé

TESTI CREATIVI | CREATIVE WORKS | CRÉATIONS

Marrakech

Abdelwahab Meddeb 11

Marrakech

Traduzione

Anna Zoppellari 15

Meddeb

Note biographique

Anna Zoppellari 19

Story-Telling – Narrazione

Christine De Luca, Francesca Romana Paci 21

Christine De Luca's Poetics of Gaze and the Power of Intellect

Edvige Pucciarelli 23

DNA

Lasana M. Sekou 27

DNA, by Lasana M. Sekou (2016)

Traduzione di Federica Messulam (2017)

Federica Messulam 29

Introduzione all'opera di Lasana M. Sekou, poeta Caraibico

Michela Calderaro 31

The Book of Rules Geoffrey Philp	33
Introduction to Geoffrey Philp's Works Michela Calderaro	39
Prospero e Caliban Il tempo e la Storia Giulio Marra	41
ARTICOLI ARTICLES ARTICLES	
Vers une francophonie littéraire en manifestations Le festival Étonnants Voyageurs et les Rencontres québécoises en Haïti Michał Obszyński	83
Diabliesse de femme De l'ethnographie à la narration, la métamorphose dans le conte folklorique haïtien Veronica Brunetto	99
Une approche au motif urbain dans l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb Anna Zoppellari	121
Un Christophe ignoré des Césairiens Notes pour des genèses Jean Jonassaint	133
La chambre de Claire, ou l'espace du « non-Je » Analyse de <i>Amour</i> de Marie Vieux-Chauvet Anna Da Rozze	165
Le marronnage en tant que moyen de résistance dans le film <i>Nèg Maron</i> Steve Puig	179
Ahmadou Kourouma et la transposition de la parole malinké Analyse de la représentation langagière et du projet de légitimation linguistique dans <i>Allah n'est pas obligé</i> Silvia Boraso	193

The Land of Saints and How to Get Out of It
Irish Diaspora on the Irish Stage (1904 to 1939)
Fabio Luppi 209

“Homeland America, bismillah”
Mohja Kahf’s *The Girl in the Tangerine Scarf*
and the Dissonance of Nationhood
Marta Cariello 225

Shakespeare’s Other Eden
Richard II by Ouroboros Theatre Company (2013)
Loredana Salis 241

Amitav Ghosh: Climate Change Here and Now
Carmen Concilio 259

“Pip is my story”
Cross-Fertilising Narratives in Lloyd Jones’s *Mister Pip*
Caterina Colomba 275

INTERVISTE | INTERVIEWS | INTERVIEWS

Dermot Bolger in Conversation with Irene De Angelis
Irene De Angelis 289

**In Conversation with Michael Barker-Caven, Director of *Richard II* for
Ouroboros Theatre, Ireland, in a Co-Production with the Abbey Theatre/
Everyman Theatre, Cork, April 2013**
Loredana Salis 301

**La francophonie littéraire dans le système universitaire français
et sur le marché du livre en France**
Entretien avec Romuald Fonkoua, directeur du Centre international
d’études francophones à l’Université Paris-Sorbonne et rédacteur
en chef de la revue *Présence africaine*
Michał Obszyński 309

**De l’hypnose sidérante d’un écran à une démarche sensorielle
de vie et de rencontre**
Interview à Ritta Baddoura
Francesca Tumia 317

- Schwarz-Bart, André ; Schwarz-Bart, Simone (2017). *Adieu Bogota*. Paris : Éditions du Seuil, 265 pp.**
Suite – et fin ? – du cycle antillais schwarz-bartien
Kathleen Gyssels 327
- Dalembert, Louis-Philippe (2017). *Avant que les ombres s’effacent*. Paris : Sabine Wespieser éditeur, 296 pp.**
Alessia Vignoli 339
- Magdelaine-Andrianjafitrimo, Valérie (éd.) (2015). *Écrivaines de l’île Maurice et de La Réunion. ‘Tisser des fils épars’*. Num. monogr., *Interculturel Francophonies*, 28, novembre-décembre, 311 pp.**
Anna Da Rozze 343
- Brinker, V. (éd.). « Poétique d’Abdourahman A. Waberi. Héritages et singularités » (2016). Num. monogr., *Interculturel Francophonies*, 29, juin-juillet, 248 pp.**
Anna Michieletto 349
- « Odeurs, senteurs, parfums ». *Ponti/Ponts. Langues, littératures et civilisations des Pays Francophones*, 16, 2016, 252 pp.**
Sara Del Rossi 355
- Foi, Maria Carolina (a cura di) (2016). *Diritto e letteratura a confronto. Paradigmi, processi, transizioni*. Trieste: EUT**
Recensioni a: Albertazzi, Costantini, Zoppellari
Claudia Mansueto 359
- Fréchet, Claudine (éd.) (2016). *La variation du français dans le monde. Quelle place dans l’enseignement ?* Limoges : Lambert-Lucas, 129 pp.**
Annick Farina 361
- Joyce, *Finnegans Wake*, *Libro terzo, Capitoli 1 e 2* / *Lettere e saggi***
L’ansia della finitudine
Francesca Romana Paci 363
- Joyce, *Finnegans Wake* / *Pomes Penyeach***
Marco Fazzini 373
- Bliss, Eliot (2015). *Spring Evenings in Sterling Street. Poems*. Edited by Michela A. Calderaro. Kindle Edition, 128 pp.**
Eleonora Cecchin 377

Vallorani, Nicoletta (ed.) (2016). <i>Introduzione ai Cultural Studies. UK, USA e paesi anglofoni</i>. Roma: Carrocci, 209 pp.	
Luigi Cazzato	383
Philp, Geoffrey (2016). <i>Garvey's Ghost</i>. Kingston: Carlong Publishers Ltd, 254 pp.	
Donna Aza Weir-Soley	387
Bromley, R. et al. (eds.) (2016). «CrOCEVIA. ENGAGING WOR(L)DS IN POSTCOLONIAL STUDIES. Human Rights, Environmental Humanities and Well-being». Monogr. no, <i>Ricognizioni</i>, 3(5), 170 pp.	
Diana Osti	391
Maximilien Laroche	
Nécrologe	
Suzanne Crosta	395
Bio-bibliographies	397

Testi Creativi | Creative Works | Créations

Marrakech

Abdelwahab Meddeb
(Author)

La ville, au soir, le rouge s'intensifie en ses parois.

Ville qui, dans sa pauvreté vivante, conserve son âme, elle dit plus que la résistance : l'alternative, une voie possible qui ne soit pas celle de la soumission à la loi du monde, lorsque telle loi est une hégémonie qui nous échappe et dont on subit le joug.

Et puis, il y a la patience, il y a la patience islamique, la soumission islamique, l'être islamique conditionné par la 'u buddiyya : la relation à l'altérité est immédiatement située dans l'absolu. On ne dit jamais non. L'éthique d'affirmation rend l'alternative vivante et plausible. On ne partage pas le néant. On consomme et c'est la consommation qu'on partage. C'est en ce lien que se réalise la jonction entre l'archaïsme et la machine de l'économie moderne.

C'est ça l'archaïsme non délabré, non spectral.

Et ceux qui tirent les ficelles, on ne les voit pas.

J'ai dit bonjour à la fiancée, je suis allé à ses pieds, j'ai touché les pierres de sa base, où apparaissent les teintes bleues sous la robe rouge. La Kou-toubia est fermée, on est en train de la restaurer.

Aurai-je la possibilité d'escalader ses sept degrés et de monter jusqu'à l'empyrée pour offrir mon corps à l'air et être dans ma peau le support où s'inscrit la vision ?

J'ai rôdé autour d'elle, même si elle reste close, inabordable.

La place, encore et toujours, avec son peuple, ses parasols et ses bâches. Des flaques d'eau noire dans les nombreuses anfractuosités, je me souviens, il a plu hier, la nuit, j'avais entendu les grosses gouttes de pluie percuter sur le toit de ma chambre haute, du sixième étage, recevant la sonorité de la pluie frappant le sol de la terrasse.

Et pour rejoindre l'empyrée, la lumière crue, il faut doubler la distance, la dernière échelle qui mène au chemin de ronde final, en plein ciel, on la rencontre après dix ou douze coudées. Le chemin est âpre pour atteindre l'au-delà des cieux et sa double étape qui finit dans le lanternon et l'échelle raide qui s'y trouve et qui mène jusqu'à toucher la voûte en brique d'un tel lanternon.

Montée aisée qui par les baies et les meurtrières permet de jeter un regard ascensionnel sur les multiples directions de la ville, la ligne de

fuite de la Ménara, suivie de la masse de la Mamounia, puis du palais de la reine entouré d'un immense terrain vague entouré d'une enceinte, puis de la coupole d'un des sept, puis de la porte et du minaret frère de la kasbah, part qui se continue jusqu'à l'Atlas, barrière blanche de neige et nuages, puis c'est le Badi', l'Agdal, le Méchouar, puis c'est le quartier des tanneurs, puis c'est Bal Lkhmis et Sidi Bel Abbès, puis c'est la série des coupoles, pyramides vertes, aboutissant à l'ensemble de la mosquée Ben Youssef, dans le prolongement de Jemaa el-Fna, place clôturée par élégance sur la série des chariots orange des presseurs d'oranges, puis c'est la mosquée Mwasîne, le palais du Glawi, la mosquée Doukkala, avec le cercle des Jbilêt, puis ce sont les Dawdiyât, le Jardin Majorelle, Gueliz, la perspective déviée Mohammed V et les jardins et les enclos des villas et des hôtels de l'hivernage, cercles du regard qui s'enchaînent en spirale, avec notamment la halte à travers les coupoles qui ont parfois deux portes, une d'accès élevé, une autre d'entrée immédiate, cette circumambulation montante autour de la ville te donne l'impression d'être au cœur, au centre de l'être, et à partir de ce centre tu projettes ton regard sur le monde éclairé par la lumière du soleil que tu reçois immédiatement de face ou que tu laisses derrière toi. C'est le principe d'une circumambulation montante autour de la ville, inversée, qui donne accès par le regard à l'être. Voilà ce que j'ai senti cette fois de la manière la plus physique.

Jeudi 23

Incursion nocturne au Souk, reconnaître les têtes qui passent.

Retrouvailles, belle place aux trois oliviers, marchands des simples et autres ingrédients médicaux et magiques. Dépouilles de bêtes : chacal, renard, rat, cigogne, porc-épic, faucon, etc.

Écoute publique d'un admirable gnawa, jeune gumbri, belle danse, quatre paires de crotales, ça sonne bon, ça swingue. Jeu de la quémante, théâtralité naturelle. L'argent, combien tu veux ? La quête, il m'en faut encore. J'en veux sans compter. Je te donnerai pas tout. Je ne te demande pas tout. Je ne reprendrai pas avant d'atteindre telle somme. Et c'est l'échange entre le porte-voix du groupe, le danseur et les musiciens secondaires, le chœur et les joueurs de crotales, le maître interprète de gumbri, suit, amusé, détaché, souverain, l'échange de palabres. Et le public qui forme cercle autour du groupe, fait pleuvoir les pièces d'argent, à chercher une à une dans la pénombre de la nuit.

Baratin d'un charlatan, médecin noir. Mélange de considération sur les simples. Étonnant, du fabuleux l'itinéraire de la balise de la caution scripturaire : citation du Coran et des hadiths.

Vendredi 24

Inépuisable Koutoubia. Petit déjeuner, beignets, figues, thé à la menthe, à l'ombre du minaret, à regarder encore sans l'épuiser. Le mouvement ascensionnel qui enrobe le purisme érigé est hélicoïdal : c'est le jeu des vides dans le plein qui donne ce mouvement : à suivre par les étages qui ne sont pas à la même hauteur d'une face à l'autre ; à suivre même par les fines meurtrières : la façade, à l'extérieur, révèle ainsi la structure du dedans, la pente qui monte en dedans.

Autre chose : la manière avec laquelle le monument accroche la lumière. La densité de l'épaisseur et sa finesse : dentelle sur la face du matériau : cela accroche la lumière et fait ombre subtile. D'un plan à l'autre jamais le même.

L'imagination qui traverse les siècles. Marrakech, Jemaa el-Fna, cette image sociale, ce lieu des errants et des vagabonds, des mendiants, des saltimbanques, des sans-logis, des déambulant, à le voir, et s'impose ce qu'avait peint au 16ème siècle le turc Siyah Qalem, lui calame errant, et lui peintre vagabond, synthèse des nomades asiates, regarde les deux là accroupis, sexe à l'air, dénudés, mis à part le pagne court, parés en leur pauvreté même de bijoux partout, une ceinture finissant par une breloque d'or, des bracelets au poignet, à la cheville, des boucles d'or, à la main tenant, mi-homme, mi-phallus, une idole d'or, rappel du témoignage d'Ibn Fadhlân, ambassade abbasside au siècle dixième chez les Bulgares de la Volga en passant par les Turcs oghuzes, la pérennité d'une certaine marginalité en terre d'Islam, pérennité partagée dans l'espace, nomades turcs ou berbères ou nègres, nomades turcs que reproduit Siyah Qalem n'adorent aucune chose, sauf sculpté un morceau de bois, allures de phallus, attaché à soi, voulant partir en voyage, à la rencontre d'un ennemi, le baisant, se prosternant devant lui, disant : « Seigneur, fais pour moi telle et telle chose... Pourquoi cela, réponse d'un monde parce que je suis sorti de pareille chose et je ne savais imaginer d'autre Créateur », l'un des nomades lavant ses effets dans un baquet, ce qui est rare à en croire Ibn Fadhlân, ils ne se nettoient pas après les souillures des excréments et de l'urine, ils ne se lavent pas après la souillure majeure, leurs femmes ne se voilent pas, leur sexe apparent, tu le regardes et tu ne l'atteins pas, c'est mieux de le cacher et de le donner à l'ombre, à ton insu, toi, le conjoint, disant cela, riant aux éclats, homme laid, misérable, chétif, ignoble, mangeant ses poux, l'autre soufflant sur le flux, l'autre tremblant, un dans le froid, hideux, rachitique, deux chiens faméliques enchaînés par coït intense, l'autre tirant son cheval fragile, voyant l'os sous la peau, balourd, l'un battant la mesure pour planter sa tente, l'autre nouant l'âne qui refuse d'avancer, regards fixes et ardents, regards zen, tel qu'on les retrouve sur la place à Marrakech, esthétique grossière de l'ongle apparaissant coriace, planté dans les orteils, l'autre appuyé sur sa canne, l'autre encore, dor-

mant, adossé au mur aux multiples traces, recroquevillé dans son burnous, son bâton posé en diagonale, le séparant de son ombre, ne bougeant pas, comme mort en plein jour dans la rumeur de la place, vieillards à longues barbes, nègre yogi, debout depuis des heures sur un seul pied, et là-bas autre yogi Sahrawi enturbanné, visage et tunique bleu et noir, passant et croisant ses pieds derrière son cou, assis sur une seule fesse, là, semblant éternel en son inamovible confort, donnant l'impression qu'il est sans jambes, tapis étalé devant lui, herbes, cornes de rhinocéros, deux autres yogis en discussion, l'un blanc, l'autre noir, dans le froid torsos nus, un châle bleu pâle et transparent tombant sur leur bras jusqu'à mi-cuisse, parés d'or, bijoux qui en plein soleil scintillent, sceptre du sage avec des anneaux et des chaînes en or, cela scintille à chaque mouvement, autre yogi berbère roux, au nombril rayonnant comme un soleil ou un atome, cheveux longs à l'arrière, yeux grand ouverts en parade devant un noir magicien croquant crus et vivants des scorpions, un autre debout, accroché à un bâton plus haut que sa taille, comme une lance de roseau, crosse dans la main de l'autre qui sert de battant féroce pour gros tambour, un bruit lourd et sincère, rythmes en ses normes espacés, autre gnawa jouant un gumbri dès la tombée de la nuit, stationnant sa bicyclette sur sa scelle, gumbri au rythme défiant la nuit, le cercle qui se fait au fur et à mesure que le morceau ou le monde se développent, qui de défait a son achèvement, paroles qui prônent la stratégie face à la servitude, à l'écoute intense un autre yogi aux sourcils broussailleux, et deux noirs assez âgés, quinquagénaires, dansant avec frénésie, relevant haut leurs jambes et maniant des foulards bleus en chaque main, pagne rouge au-dehors, en son dedans bleu céleste, puis commence le conte du combat avec le démon, de la recherche de l'olivier qui n'est ni d'orient, ni d'occident, sur la pointe des pieds la dame voilée, écoutant avec intensité la parole entrecoupée du conteur, prédicateur.

Marrakech

Traduzione

Anna Zoppellari

(Università degli Studi di Trieste, Italia)

La città, la sera, il rosso si intensifica lungo le pareti.

Città che, nella sua viva povertà, conserva la propria anima, dice più della resistenza: l'alternativa, una via possibile che non sia quella della sottomissione alle leggi del mondo, quando le leggi sono un'egemonia che ci sfugge e di cui si subisce il giogo.

E poi, c'è la pazienza, la pazienza islamica, la sottomissione islamica, l'essere islamico condizionato dalla 'u buddiyya: la relazione con l'alterità è subito trasposta nell'assoluto. Non si dice mai no. L'etica dell'affermazione rende l'alternativa viva e plausibile. Il nulla non è condivisibile. Si consuma ed è il consumo che viene condiviso. È in questo legame che si realizza la congiunzione tra l'arcaismo e la macchina dell'economia moderna.

È questo l'arcaismo non deteriorato, non spettrale.

E coloro che tirano i fili, quelli non li vediamo.

Ho salutato la fidanzata, sono andato ai suoi piedi, ho toccato le pietre della sua base, dove appaiono le tinte blu sotto la veste rossa. La Koutoubia è chiusa, la stanno restaurando.

Avrò la possibilità di scalare i suoi sette gradini e salire sino all'empireo per offrire il mio corpo all'aria e essere nella mia pelle il supporto in cui si iscrive la visione?

Le ho gironzolato intorno, anche se è rimasta chiusa, inabbordabile.

La piazza, ancora e sempre, con il suo popolo, i suoi parasole e i suoi teloni. Chiazze d'acqua scura nei numerosi anfratti, ricordo, ha piovuto ieri, la notte, avevo sentito le grosse gocce picchiare sul tetto della mia camera alta, al sesto piano, là dove giungeva il ticchettio della pioggia sulla terrazza.

E per raggiungere l'empireo, la luce intensa, bisogna raddoppiare la distanza, l'ultima scala che conduce al cammino di ronda finale, in pieno cielo, la si trova dopo dieci o dodici cubiti. Aspro è il cammino che porta oltre i cieli e alla sua doppia sosta fino al lanternone e fino alla scala ripida da cui si va a toccare la volta di mattoni.

Rampa in leggera pendenza che attraverso le monofore e le feritoie permette di gettare uno sguardo ascensionale sulle molteplici direzioni della città, la linea di fuga della Menara, seguita dalla massa della Mamounia,

poi dal palazzo della regina in mezzo a un immenso terreno abbandonato cinto da un muro, poi dalla cupola di uno dei sette, poi dalla porta e dal minareto fratello della kasba, parte che continua sino all'Atlante, barriera bianca di neve e nubi, poi è il Badi', l'Agdal, il Méchouar, poi è il quartiere dei conciatori, è Bal Lkhmis e Sidi Bel Abbès, poi è la serie delle cupole, piramidi verdi, che portano al complesso della moschea Ben Youssef, nel prolungamento di Jemaa el-Fna, piazza recintata con eleganza dalla serie dei carri arancio degli spremitori d'arance, poi è la moschea Mwasîne, il palazzo di el Glaoui, la moschea Doukkala, con il cerchio degli Jbilêt, poi sono i Dawdiyât, i Giardini Majorelle, Gueliz, la prospettiva deviata Mohammed V e i giardini e i recinti delle ville e degli hotel dell'Hivernage, cerchi dello sguardo che s'incrociano a spirale, con stacco forte nelle cupole talora a due porte, una superiore, l'altra d'entrata diretta, la circumambulazione che sale tutt'intorno alla città, ti dà l'impressione di essere nel cuore, nel centro dell'essere, e a partire da questo centro proietti lo sguardo sul mondo illuminato dalla luce del sole che ricevi in pieno viso o lasci dietro di te. È l'inizio di una circumambulazione di senso inverso che dà accesso all'essere tramite lo sguardo. Ecco quello che ho provato quella volta a livello fisico.

Giovedì 23

Incursione notturna nel Souk. Riconoscere le teste che passano.

Rimpatriate, bella piazza dai tre ulivi, mercanti di non composti e altri ingredienti medici e magici. Pelli d'animali: sciacallo, volpe, ratto, cicogna, porco-spino, falco, ecc.

Udizione pubblica di un magnifico gnawa, giovane suonatore di guembri, bella danza, quattro paia di crotali, bel suono, c'è swing. Gioco della domanda e dell'offerta, teatralità naturale. Quanti soldi vuoi? Devo raccoglierne ancora. Ne voglio tanti. Non ti darò mica tutto. Io non ti chiedo tutto. Non mi tirerò indietro prima di giungere alla somma stabilita. Ed è lo scambio tra il porta-voce del gruppo, il danzatore e i musicisti secondari, il coro e i suonatori di crotali, il mastro-suonatore di guembri, segue, divertito, distaccato, sovrano, i discorsi incrociati. E il pubblico che fa un cerchio attorno al gruppo, fa piovere monete d'argento, a cercarle una a una nella penombra notturna.

Chiacchiere da ciarlatano, medico nero. Considerazioni varie sui non composti. Stupefacente, favoloso itinerario attraverso i riferimenti alla scrittura come garanzia: citazione del Corano e degli hadith.

Venerdì 24

Inesauribile Koutoubia. Colazione, ciambelle, fichi, tè alla menta, all'ombra del minareto, da guardare ancora senza esaurirlo. Il movimento ascensionale che addolcisce il purismo eretto è elicoidale: è il gioco del vuoto nel pieno che crea movimento: da seguire lungo i piani che non sono alla stessa altezza sulle due parti; da seguire anche lungo le strette feritoie: la facciata, esternamente, rivela in questo modo la struttura dell'interno, la rampa che sale internamente.

Ancora: la maniera con la quale il monumento cattura la luce. Spessore denso e delicato: merletto sulla facciata del materiale: la luce è catturata e l'ombra si fa sottile. Da un piano all'altro, non è mai uguale.

L'immaginazione che attraversa i secoli. Marrakech, Jemaa el-Fna, un'immagine sociale, un luogo di erranti e vagabondi, dei mendicanti, saltimbanchi, senz'atletto, deambulanti, da vedere, e si impone quello che aveva dipinto nel 16° secolo il turco Siyah Qalem, lui calamo errante, lui pittore vagabondo, sintesi di nomadi asiatici, guarda i due là accovacciati, sesso per aria, nudi, a parte il perizoma, vestiti solo della loro povertà, gioielli dappertutto, una cintura che termina con un ciondolo d'oro, bracciali ai polsi, alla caviglia, anelli d'oro, mentre tengono in mano, mezzo uomo, mezzo fallo, un idolo d'oro, ricordo della testimonianza di Ibn Fadhlân, ambasciata abbaside nel secolo decimo presso i Bulgari del Volga passando dai Turchi Oghuz, perennità di una certa marginalità in terra d'Islam, perennità condivisa nello spazio, nomadi turchi o berberi o negri, nomadi turchi rappresentati da Siyah Qalem, non adorano nulla, salvo non sia scolpito, un pezzo di legno, dalla forma fallica, attaccato a sé, quando si vuol partire, all'incontro di un nemico, baciandolo, prostrandosi davanti a lui, dicendo: « Signore, fa per me questa e quest'altra cosa... Perché quello, risposta di un mondo perché io sono uscito da simil cosa e non potevo immaginare altro creatore», uno dei nomadi mentre lava i propri effetti in una tinozza, cosa rara a credere a Ibn Fadhlân, essi non si puliscono dopo le contaminazioni degli escrementi e dell'urina, non si lavano dopo la contaminazione maggiore, le loro donne non si velano, il loro sesso apparente, lo guardi e non lo raggiungi, è meglio nascondere e darlo nell'ombra, a tua insaputa, tu, il congiunto, dicendo questo, ridendo di gusto, uomo laido, miserabile, gracile, ignobile, che si mangia le pulci, altro uomo che soffia sul flusso, un altro che trema al freddo, orrido, rachitico, due cani famelici incatenati da coito intenso, un altro che tira il fragile cavallo, del quale si vedono le ossa sottopelle, balordo, uno che batte il tempo per piantare la tenda, un altro che lega l'asino che non vuole procedere, sguardi fissi e ardenti, sguardi zen, come li si trova nella piazza di Marrakech, estetica grossolana dell'unghia che appare coriacea, conficcata nelle dita, un altro appoggiato sulla sua canna, un altro ancora che dorme, addossato al muro dalle molteplici macchie, rannicchiato nel suo burnus, il bastone

appoggiato in diagonale, che lo separa dall'ombra, immobile, come un morto in pieno giorno nel rumore della piazza, vecchi dalle lunghe barbe, yogi negro, in piedi da ore su una gamba sola, e laggiù altro yogi Sahrawi inturbantato, viso e tunica neri e blu, che passa e incrocia i piedi dietro al collo, seduto su una natica sola, là, sembra eterno nel suo inamovibile comfort, dando l'impressione di essere senza gambe, tappeto steso davanti a lui, erbe, corna di rinoceronte, due altri yogi in discussione, uno bianco, l'altro nero, a torso nudo nel freddo, scialle blu pallido e trasparente che cade sulle braccia fino a metà coscia, adorni d'oro, gioielli che brillano al sole, scettro del saggio con anelli e catene d'oro, tutto scintilla ad ogni movimento, altro yogi berbero dai capelli rossi, l'ombelico scintillante come un sole o un atomo, capelli lunghi all'indietro, occhi spalancati in parata davanti a un mago nero che sgranocchia scorpioni crudi e vivi, un altro in piedi, avvinghiato a un bastone più alto della sua taglia, come una lancia di canna, mazza nella mano dell'altro che serve da battente feroce per grosso tamburo, un rumore pesante e sincero, ritmi cadenzati secondo le sue norme, altro gnawa che suona un gumbri dal cader della notte, e staziona sulla sua bicicletta, sulla sua sella, gumbri dal ritmo che sfida la notte, cerchio che si fa man mano che il brano o il pubblico si trasformano, che si disfa sulla fine, parole che predicano la strategia nei confronti della servitù, ascolto intenso, altro yogi dalle sopracciglia folte, e due neri abbastanza anziani, ultracinquantenni, che danzano con frenesia, alte alzano le gambe e agitano fazzoletti blu in ogni mano, perizoma rosso fuori, blu-celeste nell'interno, poi inizia il racconto della lotta con il demonio, della ricerca dell'ulivo che non è né d'oriente, né d'occidente, sulla punta dei piedi la dama velata, ascolta intensamente la parola spezzata del narratore, del predicatore.

Meddeb

Note biographique

Anna Zoppellari

(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Abdelwahab Meddeb naît à Tunis en 1946, dans un milieu familial lettré composé de théologiens. Il grandit dans cette ville où l'éducation familiale est doublée d'un enseignement bilingue. En 1967, il va à Paris pour suivre des études de Beaux-Arts et de Lettres. Depuis lors il a habité Paris jusqu'à 2014, année de sa mort prématurée. Son œuvre littéraire a été ample et polymorphe. Il a publié des romans, des poèmes, des essais et il est devenu l'une des voix les plus représentatives de la littérature contemporaine en langue française. Il a également animé, jusqu'à son décès, l'émission hebdomadaire *Cultures d'islam* sur France Culture. Il s'est fait connaître pour ses prises de position publiques en faveur d'un islam libéral.

Le texte que nous publions a été retrouvé parmi les cartes de l'auteur et nous a été envoyé par Mme Amina Meddeb, son épouse. Il fait partie d'un ensemble épars de carnets de voyages que l'auteur avait en partie transcrit sur ordinateur, mais qui restait (et qui reste) à réviser, à organiser et à présenter au lecteur dans sa complexité. Accompagnée d'une traduction, la publication de cet extrait dans revue répond à une volonté d'hommage et d'approfondissement. Hommage à un écrivain qui nous a quittés trop tôt et approfondissement car ce n'est qu'à travers le retour sur son œuvre que nous pourrons faire grandir les pousses d'une pensée vivante et en grande partie encore méconnue. Nous sommes particulièrement heureux, en tant que revue *Il Tolomeo*, de pouvoir faire suivre la publication de cet extrait inédit à *L'étranger en face*, que nous avons publié en 2011, accompagné aussi de sa traduction.

Story-Telling – Narrazione

Christine De Luca
(Author)

Francesca Romana Paci
(Università degli Studi del Piemonte Orientale, Italia)

Story-Telling

Myth is the way things never were but always are.
(Thomas Mann)

In Caffè Pedrocchi it's not the elegance nor the food
that fascinates but old maps hung on old walls:
oceans the focus, cardinal points the wrong way
round, a reminder that there's no right way up,
that it's all about perception.

Nearby, in the Scrovegni Chapel, under Giotto's stars,
we confront the far-flung edges of all we cannot know:
that mysterious deep-downness, that improbable blue.
Fabled figures draw compassion from shade and light,
from gesture, hue. Stylised eyes soften with love
or loyalty, harden with betrayal, sharpen with terror.
It's all there, all rendered.

In the topography of silence we transcend
our flat earth, our upside-down world; our own stories,
dead ends, myths of our own making.

Narrazione

Il mito è come le cose mai furono e sempre sono.
(Thomas Mann)

Al Caffè Pedrocchi non è il cibo o l'eleganza
il fascino, ma vecchie mappe appese a vecchi muri:
focus sugli oceani, i punti cardinali collocati
a rovescio, moniti che non esiste un verso giusto,
che tutto è percezione.

Vicino, agli Scrovegni, sotto le stelle di Giotto,
siamo di fronte agli orli espansi del nostro ignoto;
il misterioso discendere, l'improbabile azzurro.
Figure fiabesche traggono compassione da ombra e luce,
dal gesto, dalla tinta. Occhi stilizzati dolci d'amore
o di lealtà, duri di tradimento, affilati di terrore.
È tutto lì, tutto rappresentato.

Nella topografia del silenzio trascendiamo
la nostra terra piatta, il mondo capovolto; le nostre storie,
i vicoli ciechi, miti di fattura nostra.

(Traduzione di Francesca Romana Paci)

Christine De Luca's Poetics of Gaze and the Power of Intellect

Edvige Pucciarelli

(Università degli Studi di Bergamo, Italia)

Christine De Luca, née Pearson (<http://christinedeluca.co.uk>), is a Scottish/Shetlandic contemporary poet, who was born and brought up in Shetland. She studied in Edinburgh, where she lives with her husband, who is of Italian descent. She currently holds the title of Makar, the city of Edinburgh Poet Laureate. She writes both in English and (more often) in Shetlandic, a 'dialect' that includes elements of Old Scots and Norse. To this day, she has published six collections of verse (*Voes & Sounds*, 1994; *Wast wi da Valkyries*, 1997; *Plain Song*, 2002; *Parallel Worlds*, 2005; *North End of Eden*, 2010; *Dat Trickster Sun*, 2014); one novel (*And Then Forever*, 2011); several books for children and a book on a small island, Havera, in Shetland, in collaboration with various artists. A bi-lingual edition of a wide choice of her poems translated into French by the poet Jean-Paul Blot was published in 2007. For no fewer than four times, her poems have been elected in the twenty best poems of the year by the Scottish Poetry Library. She also often appears at poetry festivals in Scotland as guest poet. The fact that she writes in either Shetlandic or English might suggest a different approach according to the language that is being used but, as a matter of fact, this is not the case: all her production expresses her perceptive precision, her feelings for nature on a minute or extended scale and her social sense spreading from her family experience to wider society at home and abroad regardless of the chosen language.

In an interview given when she received the title of Makar, she stated:

I have a dual identity. To begin with, I kept the two aspects of my life quite separate. But that's all gone now – I write in whichever language comes to the poem. I might write about Edinburgh in dialect and then write about Shetland in English. My work involves both languages equally, and that's something I would like to help with – people feeling good about their mother tongue.¹

1 See URL www.edinburghnews.scotsman.com, published on 23rd May 2014; last accessed on 21st August 2017.

Moreover, in her preface to her collection *Parallel Worlds* (Luath Press Limited, 2005) containing three poems commissioned by BBC Radio Scotland to celebrate national Poetry Day, she affirms that:

By writing in Shetlandic as well as in English I wish to pay homage not just to the people and landscape which formed me, but to the language – or dialect – which allowed me expression. In an era in which the world is ever more Anglophone and cultural difference less distinctive, I feel it is important that we build our various identities confidently on home soil. So, while I am comfortable with all my various identities – as an European, as a British citizen and as a Scot – the identity with emotional reality for me is the Shetland one. Identities stack like Russian dolls and peeling off the layers to get to the heart is essential. (*Parallel Worlds*, 13)

Many of the volumes of poems she has written so far (between 1994 and 2014) have been awarded literary prizes. In 1996, she received the Shetland Literary Prize for her first volume of poems entitled *Voes & Sounds* (Shetland Library, 1994). Her third poetry collection *Plain Song* (The Shetland Library, 2002) interestingly went together with a CD of De Luca personally reading her poems. Her novel *And Then Forever* (The Shetland Times Ltd, 2011) has been well received and appreciated, as well as her children's stories in Shetlandic. The latter are published by Hansel Co-operative Press, a firm of which she was one of the founders in order to encourage publications in Shetland and Orkney in their own dialect/language. The same publisher also produced a CD of De Luca's children's stories together with other authors' of similar kind of fiction.

In 2013, *Havera. The Story of an Island* (Shetland Amenity Trust, 2013), a book co-edited by Christine De Luca and three other artists for text, photography and music, came out. She has also been responsible as author and/or editor for various poetry pamphlets and anthologies. In 2004, Hansel Co-operative Press published her pamphlet, *Drops in Time's Ocean*. This work recounts the story of De Luca's family through eight generations. Recently, she has translated in Shetlandic and published various children's classics including works by Roald Dahl and Julia Donaldson.

Her poems have been translated into numerous languages including Italian, French, German, the Nordic languages not forgetting Icelandic and Finnish and, perhaps more surprising, Welsh, Bengali and recently Turkish. She has been awarded many national and international literary prizes.

In 2007, *Mondes Parallèles. Poèmes des Iles Shetland Edition Bilingue*, edited and translated into French by Jean-Paul Blot (Editions Fédérop), won the Prix de Poésie du Livre Insulaire at the 9th Salon International du Livre Insulaire in Ouessant.

She has worked together with many painters, designers and musicians of different nationalities. She has appeared, reading her poems, at many

festivals in different countries, towns and cities. She has also participated in various BBC radio programmes. She has been invited to take part in several poetry meetings in foreign countries such as France, Italy, Iceland, Norway, Finland, Poland Canada and Russia.

Her latest collection of poems *Dat Trickster Sun* (Mariscat Press) came out in 2014. It was translated into Italian, *Questo sole furfante*, by Francesca Romana Paci and published in 2015 (Torino: Nuova Trauben). At the moment, De Luca is working with Paci on a collection of poems dealing with *ekphrasis*, a recurrent theme in her poetry, commissioned under the Edinburgh Makarship. These latest poems will be inspired by twelve works of the Italian-Scottish sculptor Eduardo Paolozzi.

In 2015, some of her Shetlandic poems (once more translated by Paci) were published in *Polisemie dell'isola* (edited by Franca Ruggieri, Roma, Anicia), the proceedings of a conference, at the Università degli Studi Roma 3, in which she also presented an article on Shetlandic culture and history. Her poems were read and praised by Piero Boitani at the launch of the book in 2016.

In 2016, De Luca was invited, with her translator, to Sardinia to take part in the Sassari Festival, *Ottobre in poesia*. In May 2017, she lectured and read some of her poems from *Dat Trickster Sun*, along with other old and new ones (also translated by Paci), during the Poetry Vicenza 2017 Festival, organised and promoted by Marco Fazzini, himself a poet. Three of her poems (*Glims o Origin, Owre Clos fur Comfort foula fae Spiggie, Faa Fae Grace*) were published in the book *Poetry Vicenza 2017*, edited by Marco Fazzini (Pisa: Edizioni ETS).

During her stay in Vicenza, Christine De Luca visited the Cappella degli Scrovegni in nearby Padua. Back home, she wrote the poem, *Story-Telling*, which is published here for the first time with the Italian translation by Paci.

Story-Telling is a short and effective poem endowed with the intense concentration of experience typical of contemporary poetry.

The Caffè Pedrocchi and the Scrovegni Chapel, two of the outstanding artistic and cultural features of Padua, are perceived and represented by the poet in precise topographical terms, by means of which she manages to offer the reader a variety of perspectives. A sense of disorientation, omnipresent in the poem (as elsewhere in her poetic production), corresponds to the confusing maps hanging on the walls of the Caffè Pedrocchi and is conveyed by the mistaken and thus deceptive topographical context with which the observer is presented with "cardinal points the wrong way/round". Indeed, in the poem entitled "Disorientation" from her collection *Dat Trickster Sun* (2015, 10), she uses the same topographical image of a confusing map to express the loss of the sense of place and position by a human being:

Strange how she had you upside down,
 her east and west confused; and
 the map – she thought it fibbing, till
 emerging, in a bright morning,
 to a world transfigured, made new.

In a note to the poem, she explains: “She could be me but it could be any traveller. I had arrived from Paris to a little town in eastern France late one evening. I take a certain amount of pride in orientating myself [...]. However, the next morning, as I set out to visit old friends, I found I was going in completely the wrong direction” (2015, 10).

Similarly, the ‘upside down’ perception in *Story-Telling* transmits the idea of the disoriented individual in the real world as imagined by the reader together with the poet. In the poem’s representational process all is perception and all is focused on perception: everything depends on the eyes of the beholder – in turn those of the poet, of the implied reader and even the eyes of the figures in the Scrovegni Chapel frescoes – the fabled figures who with their silent expressions convey their passions, their histories, their mythological realities.

The forcefulness of Giotto’s inspiration becomes for the poet and the on-looker a dark mystery suggesting profundity and otherworldliness, a theme immediately developed in the silence of observation. The poet understands this and succeeds in making the reader of her poem understand that we are all our own myth-makers in our perceptions of our surroundings and reality: “in the topographical silence we transcend | our flat earth, our upside-down world”.

At the same time, De Luca’s lexical choices bring the reader to feel the disorienting amazement provoked by the upside-down maps at Pedrocchi’s and by Giotto’s variety of gazes with their famous and distinctive black-contoured eyes revealing the emotional depth of the characters’ human stories. The reader is struck by the intensity of the diction together with the brevity of the poem.

The Italian translation recreates effectively De Luca’s ‘tight’ lexis as well as rendering in fresh dynamics the sense and imagery of the poem. Clearly, De Luca and Paci often talk and discuss together about the language of De Luca’s poetry: there is not a superfluous word either in the original poem or in its translation. De Luca’s clarity and precision of diction help the reader transcend the realm of the tangible, even that of the artistic, making him/her cross the boundary between the visible and the invisible, plunging him/her into the unfathomable yet very real world of the creative powers of the human intellect – indeed reminding us, in our changing times, of the concept of intellect in Dante.

DNA

Lasana M. Sekou
(Author and publisher)

from motherland&old continents.
the flesh dealers cross tongues
licked raw the sweating skin
like t'was holy mead to steal
from the seething sear of greasy pain
of their branded captives

who is we
who waded blood seep in brine to know
what would come of this?
who would put it to you,
that all who did eat this trade salt
marked and harvested in the excruciating cream
of your body's excreting pits
mined and dined from pyramid heaps,
raised on the banks of the great bay
that they did so eat of your body and blood?

Once 5,000 captive saints trampled the crystals
crushed their seething sear of greasy pain]
lash and winged song rent the green hillside air
and the rhythm was a dance
that sent joy up in you, to wash yourself out
seasoning down whatever centuries became of it]
'n t'een yu 'lone,
bin a sing so sweet a'bi song dem so sad!
becausin wha'
the enslavers also said&wrote it down "in a book"
that the salt was sweet
the best EVER! but because, they say,
they ordered it so, reaped
in season, for the kingdoms of their time.

but who will put it to you now
old and new, if you missed the walk in
'long the path of ancestral crossings of thorn feet?
then from wherever&whenever you throd
to be.born here.to be.born to be here.to be we
to bear the saltpickers code
you must wash yourself out
in the cradle of the nation

to be seasoned
to be all who claim&be/long&build&
love
the sweet s'maatin land.
(Lasana M. Sekou © 2016/30/12)



Section of the Saltpickers statue, Great Bay, St. Martin. © HNP photo

DNA, by Lasana M. Sekou (2016) Traduzione di Federica Messulam (2017)

Federica Messulam

(Università degli Studi di Trieste, Italia)

dalla madrepatria&dai vecchi continenti
l'incrocio di lingue dei trafficanti di carne
ha leccato a vivo la pelle sudata
come nettare sacro da rubare
dall'ustione palpitante di viscida sofferenza
di schiavi da essi marchiati

chi siamo noi
che guadavamo sangue misto ad acqua e sale per sapere
a cosa questo avrebbe portato?
chi avrebbe mai saputo predire,
che coloro che mangiavano di questo commercio di sale
marchiavano e mietevano nell'atroce purulenza
secreta dagli anfratti del nostro corpo
estraevano e cenavano dai cumuli piramidali,
ammassati sulle rive della great bay
che si sarebbero così nutriti del nostro corpo e del nostro sangue?

Un tempo 5000 santi in cattività calpestavano cristalli
frantumavano le loro ustioni palpitanti di viscida sofferenza]
una frustata e una canzone aleggiando occupava l'aria del verde
pendio

e il ritmo era una danza
che suscitava in te la gioia, e ti mondava
dissalando ciò che nei secoli era mutato]
perché non siete voi i soli
ad aver intonato tristi canzoni con tanta dolcezza!
perché questo
gli schiavisti dissero&scrissero "in un libro"
che il sale era dolce
il migliore di SEMPRE! ma perché, dicevano,
così lo avevano ordinato, mietuto
a giusta maturazione, per i regni del loro tempo.

ma chi potrà dire oggi,
a voi vecchi e nuovi, se non avete potuto unirvi
al cammino dei nostri avi dai piedi dilaniati durante il passaggio?
che da qualsiasi luogo&circo stanza vi siate incamminati
per essere. nati qui. per essere. nati per essere qui. per essere noi
a portare il codice dei mietitori sale
dovrete mondarvi
nella culla della nazione

per stagionarvi
e divenire tutto ciò che rivendica&appar/tiene&costruisce&
ama
la dolce terra di s'maatin.

Introduzione all'opera di Lasana M. Sekou, poeta Caraibico

Michela Calderaro

(Università degli Studi di Trieste, Italia)

La produzione letteraria di Lasana M. Sekou spazia dalla poesia, alla saggistica, alla prosa, ai monologhi. Al suo attivo ha circa 20 volumi, tra cui alcuni pubblicati in versioni bilingue, in inglese e spagnolo (*Corazón de pelicano-Antología poética/Pelican Heart-An Anthology of Poems*), e trilingue, in inglese, francese e spagnolo (*Nativity/Nativité/Natividad*); due collezioni di racconti, *Love Songs Make You Cry*, e *Brotherhood of the Spurs*; ha registrato anche un CD audio della collezione poetica *The Salt Reaper - Poems from the Flats*, dove recita le sue poesie accompagnato da musica.

La maggior parte dei suoi lavori è stata tradotta in spagnolo, francese, olandese, tedesco, turco e cinese, ma non ancora in italiano. *Book of the Dead* è la sua ultima collezione di poesie.

Fondatore della casa editrice House of Nehesi Publishers, e co-fondatore del St. Martin Book Fair, va ricordato anche per la sua costante opera di mentore per giovani scrittori. Premi e riconoscimenti includono: International Writers Workshop Visiting Fellow (Cina), James Michener Fellow (USA), un cavalierato (Paesi Bassi), Recognition for Literary Excellence in the Service of Caribbean Unity (Repubblica Dominicana), Conscious Lyrics Artist of the Decade (St. Martin), e CTO Award of Excellence.

Celebrato come la voce dell'indipendenza di San Martin, tuttora colonia di Francia e Paesi bassi, erede dei romanzieri impegnati, Lasana Mwanza Sekou è anche una delle voci più interessanti e provocanti di una nuova generazione di scrittori.

Le sue storie e i suoi versi, pur essendo generati dal terreno fertile dei Caraibi, possono essere letti come metafore di qualsiasi umanità oppressa, illuminata da epifanie improvvise, tesa verso un possibile riscatto. Il ritmo dei suoi versi intensifica l'idea di un divenire, di un cambiamento, della costruzione di un significato culturale comune, di qualcosa di nuovo che può nascere, forse, da secoli di oppressione - una coscienza nazionale inclusiva.

Nelle sue mani il linguaggio diventa il ricettacolo di una memoria linguistica collettiva, in cui ogni parola è un'arma. Il suo linguaggio unisce molte lingue: la lingua dall'Africa, degli schiavi dei villaggi costieri africani, il linguaggio di colonizzatori europei, ma anche della diaspora caraibica.

Attraverso il perfetto equilibrio tra i diversi piani narrativi, il passaggio da Standard English a Nation Language, viene portato in superficie l'intricato rapporto tra il personale e l'universale, tra il privato e il pubblico. Sekou riesce a sezionare, smembrare, ricreare un linguaggio che diviene espressione di tutti i Caraibi con le sue isole multiculturali e multicolori, ma che è fruibile anche da un pubblico universale che va ben oltre i confini di un singolo Paese.

La sua poesia è stata paragonata alle opere di Aimé Césaire, Oswald Mtshali, Kamau Brathwaite, Dylan Thomas, E.E. Cummings, e Linton Kweisi Johnson. Tuttavia, dobbiamo sottolineare come, al di là di paragoni, echi e assonanze, l'opera di Sekou abbia un accento così personale e sia espressione di una voce così unica da renderla inconfondibile anche al lettore che vi si avvicini per la prima volta.

The Book of Rules

Geoffrey Philp
(Miami Dade College, USA)

Sitting in the staff lunchroom of the Triton Hotel, Sylvia leaned her head towards the lilting voices of her co-workers. Although she didn't speak Spanish or Kreyol – 'a sea of tongues' as her father would have said – the cadence of their voices sounded like the waves that lapped against the boats near her home in Jamaica. She knew it was a foolish idea, but she felt homesick as she watched Gloria, the head maid, huddle with the other maids, just like how the women in Port Antonio would gather at a corner to share secrets or to enjoy the pleasure of each other's company. How they would throw their heads back and laugh when they were discussing a child's birthday or someone's good luck, the small things that made their lives bearable.

'Open up! Police', a voice barked from the back door of the hotel.

Gloria rose cautiously from her chair, looked through the window, and screamed, '*La Migra!*'

There was no need for translation. The women scrambled down the hallways, jumped through windows or hid in open rooms. Yet in the midst of the hubbub, Sylvia kept her cool. She had a plan.

Ever since Trump became president, Sylvia knew this day would come and she was prepared. She sent her cousin, Janet, a text, 'Trouble. You know what to do'. Then, she walked over to the sink, put her phone in the garbage disposal, and turned it on. Just to be sure, she also turned on the hot water and waited until she was sure that her phone had been destroyed.

Now all she had to do was run down the hallway towards the pantry, climb on top of the wooden boxes she had hidden, remove the ceiling tiles, and squeeze herself into the space between the roof and ceiling. Sylvia knew she could do this. She had practiced it at least three times. They would never find her.

Bracing herself, Sylvia ran down the hallway and pushed against the door. It was locked. If Oscar, her supervisor, had told Gloria once, he had told her a thousand times, she had to keep the door open because it was a fire hazard. Now she was going to be deported because Gloria couldn't follow simple instructions.

Sylvia wasn't even supposed to be in the hotel that morning. It was her day off, but Oscar couldn't come to work – more trouble with his boy-

friend – so he had told Sylvia that he would ask the owner, Mr. Turnbull, to pay her double time. When Mr. Turnbull agreed, Sylvia asked Janet to babysit her daughter, Winsome, for her.

Sylvia hated asking anyone, even her cousin, for favors. She would always hear father – a man who could take a minor crisis and turn it into a full-blown sermon about Marcus Garvey – warning her with Garvey’s words, ‘Man to man is so unjust. We know not whom to trust’. But neither Marcus Garvey nor her father could help her now. And how could her father, who had been married for forty years, ever understand what it felt like to fall in love with someone who everyone else called a monster?

As she saw it, Sylvia had only one option – to run up to the office on the second floor and ask Mr. Turnbull’s wife, Nancy, to hide her. Nancy had taken an instant liking to Sylvia from the first day, partly because she was the only one on the staff who spoke English. Nancy had even hinted that if Gloria ever decided to leave, Sylvia would take over her position.

But everything changed when Nancy’s son, Bobby, was killed in a hit and run accident and it turned out that the driver was an undocumented immigrant.

After the funeral, Nancy began to search for a reason why her son, who had served two terms in Afghanistan, had to die on the streets of Miami. Sylvia tried to comfort Nancy in any way that she could. She brought Nancy mint leaves from the plants she grew in her windowsill, and sometimes she would quote a few phrases from the Bible or ‘The Book of Rules’ as her father called it.

“What church do you go to?” Nancy once asked her.

“I don’t go to church anymore, ma’am. But my father was a deacon in the Pentecostal church”.

“Is that the one where they jump up and speak in tongues?”

“Yes, ma’am”.

That was the last conversation Sylvia could remember having with Nancy. These days, Nancy had withdrawn into her office where she was either checking the receipts or listening to the televangelists with whom she would pray at the end of their sermons.

It was now or never, Sylvia thought. She could hear the boots stomping around the foyer while the other maids screamed as they were dragged from their hiding places as if they were common criminals. What was it her boyfriend, Errol, used to say?

“You may think you’re safe because your father is a deacon, but, baby, we are all born with a price on our heads”.

If Mr Turnbull had been there, this never would have happened. He would

have found a way to delay or stop the officers. He'd done it before when he stopped a raid that had been called in by one of his rivals. Mr Turnbull would ask to see a warrant or call in a favour – anything that would give 'his girls' as he called them a chance to escape or hide.

But today he was down on the beach, his regular habit on Wednesdays, working on his tan. Mr Turnbull prided himself on the even tones of his tan, especially when he sidled up to Gloria or the other maids in the kitchen to compare his arms to theirs, "Ain't that the truth?" he said. "Brown meat always looks better than white meat".

Okay. 1, 2, 3, she thought. Sylvia dashed up the stairs at the back of the hotel, ran to Nancy's office, and locked the door behind her.

"Nancy you got to hide me", she said and walked over to the television.

She turned up the volume and whispered, "Immigration's here and they are going to deport me".

"But you don't have to worry", said Nancy. She picked up the remote on her desk and turned up the volume. "You showed me your green card when I hired you".

"It wasn't real", said Sylvia and she inched away from the television.

The preacher was rattling on about the laws of God. "But please, you have to help me".

"So you lied to me?"

"I can't go into it right now, but please help me".

"Give me one good reason why I should help you".

"It's a long story".

"The clock is ticking".

"I can't go back to Jamaica, ma'am. If I go back, I'm a dead woman".

"Did you do something wrong?"

A bead of sweat rolled down the side of Sylvia's face. The sweat was ruining her perm. But that was the least of her worries.

"No, ma'am. But my boyfriend did. The police killed him and I am the only one who can identify the detective who did it. The story was all over the newspapers in Jamaica and the detective has a lot of friends in customs. If I go back, I will be dead in an hour".

"Your boyfriend must have been a bad man".

"No worse than the police and the politicians who killed him. Ma'am they're coming up the stairs".

"Hide in my closet. But I have one more question".

Nancy walked toward Sylvia and stood within an arm's length.

"Do you love my husband?"

"No, ma'am. Why would you say a thing like that?"

"I saw the two of you in the laundry room".

Sylvia bowed her head and looked down at the lines in her palm. Her life-line reached all the way down to her wrists. Janet, who always fancied herself as a fortune teller, once told Sylvia that she was going to have a long life. But what was the use of a long life if she was going to live like this?

“If I didn’t have sex with him, he would have fired me. And then, what would I have done? I have a child to take care of”.

“You have a child?”

“Don’t worry, it’s not Mr. Turnbull’s”.

“How do I know that you’re not lying to me now?”

There was a knock on the door. The two women faced off, and then, Sylvia turned toward the closet.

“Open up. Police!”

“Just a moment, I’ll be right there”, said Nancy. Once Sylvia was inside, she locked the key to the closet, and put the key in her pocket.

“Everything will be all right”, she whispered.

In all the years that Nancy had known her, Sylvia had never mentioned a child. For the first in a long time, Nancy wished she hadn’t given up drinking to serve the Lord. She needed time to think and would have given anything for a shot of Macallan, neat.

Although her hands were trembling, Nancy went to the front door and opened it.

A heavy-set officer wearing a black t-shirt with ICE across his bullet-proof vest showed Nancy his badge. Two other officers, a male and a female, stood behind him.

“Officer Gonzalez, ma’am. We’re with Immigration and Naturalization Services and we’ve been told that there may be one or two illegals on the premises. May I come in?”

“Why certainly, officer”.

“*Quedate aqui*”, said Officer Gonzalez to the two officers behind him.

Standing in the middle of Nancy’s room, Officer Gonzalez scanned the walls, the filing cabinets, the computer, and the television.

“You watch TBN, ma’am? It’s my favourite channel”, he said and brushed his hair from his brow.

“Yes, I watch it every day. It helps me a lot”.

“Me, too”, said Officer Gonzalez, and then his eyes landed on the photograph of Bobby that Nancy kept on her desk.

“Is that your son, ma’am? Where did he do his basic training?”

Officer Gonzalez walked over to Nancy's desk, picked up the photograph, and held it between his hands.

"The same place I did my basic training. Fort Bragg", said Nancy.

"Just like me. You must be proud of him".

"Yes, he died last year".

"I'm sorry ma'am. If I had known".

"It's all right", said Nancy. She took the photograph from him and laid it face down on her desk.

"Officer Gonzalez", she said. "I hope you don't mind, but were you born here?"

"No, ma'am. My parents are from Venezuela".

"So you don't feel guilty about rounding up people, I mean, people who speak the same language as you?"

"We may speak the same language, but my parents followed the rules, ma'am. You gotta follow the rules. It's like what the Good Book says, 'It is better to obey than to sacrifice'".

Nancy nodded in agreement. Officer Gonzalez was right. This was how anarchy began, by turning a blind eye to what was right. That was the reason why the country was in such a mess and disorder was rampant. And no one was doing anything to set things straight. *It had to begin somewhere, so it might as well start with me*, Nancy thought.

"Well, I best be going, ma'am", said Officer Gonzalez. "Sorry to have wasted your time".

"Oh no, but you haven't", said Nancy and she took the key to the closet out of her pocket. "I believe one of those illegals that you were looking for is hiding in the closet", she said and handed him the key.

"Why thank you, ma'am".

"It was nothing. I was the one who called your office".

Officer Gonzalez motioned to the two officers who had been waiting by the door. They rushed in through the door and then, positioned themselves on opposite sides of the closet. With his left hand, Officer Gonzalez handed the key to the female officer and he placed his right hand on his gun.

"C'mon out", he shouted. "You're surrounded. And don't try anything stupid".

The female officer turned the key, pulled on the handle, and placed her hand on her gun. Sylvia gently pushed the door open and stepped out into the office.

“Nancy, I can’t believe you would do this to me? You told me everything would be all right”.

“But it is,” said Nancy. “You broke the law and now you have to pay”.

While the female officer placed the cuffs on Sylvia’s wrists, the other officer read Sylvia her Miranda rights.

Officer Gonzalez spun Sylvia around and pointed her toward the door. Sylvia shrugged her shoulders and held her head high, confident that whatever she was about to face, she knew that her daughter was going to be safe. But she also wasn’t going to leave before glaring one last time at Nancy to let her know that she was never going to forgive her for the betrayal.

“What will happen to her?” Nancy asked as she turned away from Sylvia’s stare. “I mean, she’s not like the rest of them. She’s from Jamaica”.

“They’re all the same. Dominicans, Haitians, Jamaicans. If they are illegal, they will be deported”.

“I see”, said Nancy.

“But don’t worry, ma’am”, said Officer Gonzalez. “You did the right thing today. And on behalf of Immigration and Naturalization and the President of the United States, I want to thank you for bringing these illegals to justice in our country”.

Before Officer Gonzalez left the room, he saluted Nancy and she returned the salute. Then, he made a heel to toe turn and marched out of the office leaving Nancy in the empty room.

“This is the day of the Lord. Let us praise him”, the preacher shouted.

Nancy plopped down in her chair, picked up Bobby’s photograph, and turned off the television. It had been a long time since she had felt this alone.

Introduction to Geoffrey Philp's Works

Michela Calderaro

(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Born in Struie, Jamaica, Geoffrey Philp now lives in Miami and teaches English and Creative Writing at the InterAmerican Campus, Miami Dade college.

He has written three children's books, *Marcus and the Amazons* (2011), *Grandpa Sydney's Anancy Stories* (2012), and *The Christmas Dutch Pot Baby* (2012); two collections of short stories, *Uncle Obadiah and the Alien* (1997) and *Who's Your Daddy?* (2009); five poetry collections, *Exodus and Other Poems* (1990), *Florida Bound* (1995), *Hurricane Center* (1998), *Xango Music* (2001), and *Dub Wise* (2010) and two novels, *Benjamin, My Son* (2003) and *Garvey's Ghost* (2016).

His poems and short stories have been published in the most prestigious journals and anthologies of Caribbean literature, such as *Small Axe*, *Asili*, *The Caribbean Writer*, *Gulf Stream*, *Florida in Poetry: A History of the Imagination*, *Wheel and Come Again: An Anthology of Reggae Poetry*, *Whispers from the Cotton Tree Root*, *The Oxford Book of Caribbean Short Stories*, and *The Oxford Book of Caribbean Verse*.

Some of his awards include the 2015 Luminary Award from the Consulate General of Miami, Florida; Daily News Prize 2009 (The Caribbean Writer, University of the Virgin Islands, St. Croix); 2008 Outstanding Writer (Jamaica Cultural Development Commission, Jamaica); Sauza 'Stay Pure' Award 2000 (Sauza Inc., New York); Florida Individual Artist Fellowship 1997 (Florida Department of State, Tallahassee, Florida); 'Escape to Create 1995' (Seaside Institute, Seaside, Florida.); James Michener Fellowships, 1990-1992 (University of Miami, Miami, Florida), and the Canute Brodhurst Prize 1993 (The Caribbean Writer, University of the Virgin Islands, St. Croix).

He posts interviews, reviews, fiction, poetry, podcasts, and literary events from the Caribbean and Florida on his blog <http://geoffreyphilp.blogspot.com>.

His production has been mainly influenced by Derek Walcott, Kamau Brathwaite and V.S. Naipaul, but we should also point out the importance of Bob Marley's music and life. Echoes of African Yoruba tradition and spirituality, the experience of exile and above all the importance of memory are always at the centre of Philp's work.

Set in Jamaica or Miami, his stories focus on the difficulties faced by teenagers growing up in the Caribbean or in the Caribbean diaspora; family and social dramas within the Jamaican community; political and spiritual issues and the importance of the political dimensions of the reggae and the Rastafari movements.

Prospero e Caliban Il tempo e la Storia

Giulio Marra

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ho consumato grandi distanze
E dopo tanti giri scopro adesso
Che il mio piede non ha fatto un passo.
Soltanto inchini, riverenze.
Inclino, prigioniero in questo cerchio,
la mia testa dall'uno all'altro mare.
(Gyula Illyès, *Europa*)

Testi di W. Shakespeare, M.A. Asturias, J.M. Arguedas, J.G. Rosa, G. Lamming, R. Sabatier.

Personaggi:

Sacerdote-mago, della popolazione indigena dei Mam
Caibilbalan, capo, il Mam dei Mam
Prospero, duca di Milano
Miranda, sua figlia
Antonio, suo fratello
Alonso, re di Napoli
Ferdinand, suo figlio
Sebastian, suo fratello
Gonzalo, consigliere di Alonso
Caliban
Ariel
Stephano, marinaio
Trinculo, marinaio

QUADRO 1

In una parte della scena.

I fatti trascorsi di Prospero: lo studio, il ritiro, il tradimento, l'esilio, la convivenza con Caliban, il naufragio, la presenza di Ferdinand e di Alonso, separati dal naufragio (I, ii, 1 ss).

MIRANDA

Se con la vostra Arte, mio carissimo padre,
avete gettato le acque selvagge in questo fragore,
ora calmatele.

...

Oh, come ho sofferto
con quelli che vidi soffrire!
le loro grida mi hanno sconvolto il cuore,
una splendida nave, che certo conteneva nobili creature,
tutta a pezzi.

...

Oh, giorno di dolore!

PROSPERO

Nessun male.
Nulla ho fatto se non per il tuo bene,
per te, unica mia, per te, mia figlia
che non conosci chi sei
Ma ora il momento è venuto...

MIRANDA

Molte volte avete cominciato a dirmi chi sono
Ma poi vi arrestavate...

PROSPERO

Adesso l'ora è giunta...
E dimmi, cosa ricordi?
Rivedi un'immagine
Che sia rimasta nella memoria?

MIRANDA

È lontana, molto lontana, più simile a un sogno
che a un ricordo.

PROSPERO

Cosa vedi, nel passato,
nel buio, nell'abisso del tempo?

...

Dodici anni fa, Miranda, dodici anni fa
tuo padre era il duca di Milano
e principe potente...

MIRANDA

Non siete voi mio padre?

PROSPERO

Lo sono e tuo padre era il duca di Milano

...

per una vile trama fummo strappati da là

...

Io, trascurando ogni fine mondano

Consacratomi in solitudine ad educare la mente

A studiare cose oltre la comprensione del volgo

Destai nel mio falso fratello una natura malvagia...

La mia fiducia generò in lui una doppiezza...

Indusse la propria memoria a peccare contro il vero

A credere di essere lui il duca

...

e accordatosi con il re di Napoli,

assoldata una schiera di traditori,

in una oscurità di morte, i suoi sicari

trascinarono via me e te, piangente.

MIRANDA

Ahimè, pietà!

PROSPERO

Ci caricarono su una barca

la carcassa marcita di un vascello

ci trasportarono per qualche lega in alto mare

MIRANDA

Continuate, padre...

il cuore mi sanguina

(I, ii, 63)

PROSPERO

Un nobile napoletano, Gonzalo,

insieme a ricche vesti, lini, drappi

e altre cose necessarie,

sapendo come amavo i miei libri,

fu così umano da portarmi dalla mia biblioteca

quelli che sono per me

più preziosi del mio ducato...

...

ma ora basta parole, Miranda, ti prende il sonno

è un sonno buono, lasciati andare.

Entra, mio Ariel

(*entra Ariel*)

ARIEL

Eccomi, gran maestro! Mio venerabile signore, salve!
Eccomi qua per eseguire quel che ti piace.
Si tratti di volare, nuotare, di tuffarsi nel fuoco
di cavalcare i ricci delle nubi,
al tuo comando imperioso Ariel obbedisce (I, ii, 190)
Ricorda la promessa della mia libertà...
la mia libertà

PROSPERO

Ingrato, prima del tuo tempo, no!
Dimentichi da quale tormento ti ho liberato?
Hai scordato la turpe strega Sycorax che per vecchiaia e perfidia
s'era incurvata tutta come un cerchio? (I, ii, 256)
Ti aveva confinato nella spaccatura di un pino
In questa morsa di dolore
Rimanesti imprigionato per dodici anni...
...
se ti provi a brontolare spacco una quercia
e ti rinserro nelle sue viscere nodose
a urlare per altri dodici inverni!

ARIEL

Perdono, padrone, obbedirò ai tuoi ordini...
mio nobile padrone!

PROSPERO (I, ii, 193)

Hai inscenato a dovere
la tempesta che ti avevo ordinato?

ARIEL

Punto per punto. Sono salito a bordo della nave del re
E ora a prua, ora a poppa, ora sul ponte,
in ogni cabina ho fiammeggiato terrore
...
I lampi di Giove, messaggeri dei tremendi tuoni,
non erano più rapidi di me
...
Tutti si gettarono nel pelago schiumante
...
L'infante del re, Ferdinando, con i capelli dritti
Fu il primo a saltare, gridando: «L'inferno è vuoto
E tutti i diavoli sono qui». (I, ii, 212)

Infine, tutte le navi che avevo disperso
 si sono riunite di nuovo
 e solcano le onde del Mediterraneo, tornando tristemente verso
 Napoli.

Credono di avere visto naufragare la nave del re
 e annegare il corpo di Sua Maestà.

QUADRO 2

Altra parte della scena.

Una memoria diversa da quella di Prospero. Un sacerdote-mago con il suo racconto evoca il passato, ricorda il personaggio di Caibilbalan, la battaglia e la sconfitta subita da parte dei Conquistadores.

SACERDOTE-MAGO

L'abisso del tempo?

Cosa vedo io, nel passato,
 nel buio, nell'abisso del tempo?

Vi porto a passeggiare in un vero giardino del cielo...

Sono un mago, suono il flauto e ballo.

A volte rimango coi piedi in aria.

Ritorno poi a terra...

non peso ciò che voi pesate. Peso ciò che noi pensiamo.

La magia libera la realtà che ci lega al poco che siamo, al poco che valiamo,
 al poco che possiamo e moltiplica le nostre alleanze con l'ignoto.

Vedo nel libro del tempo, che si svolge dinanzi ai miei occhi, più rapidamente
 che dinanzi agli occhi d'altri, ciò che è avvenuto e ciò che avverrà...

Immagina il viaggio dei conquistatori.

Ecco, cosa vedo... Nell'immensità dell'oceano continuava il liquido
 silenzio dell'acqua sotto un cielo monotono e senza mutamenti.

Avanti andava la nave capitana, dietro venivano i bastimenti da
 carico... navigavano ormai da molti giorni ma non avevano ancora
 terminato di contare i 9.000 chiodi, i 14.000 fagotti, i martelli, la
 asce, le seghe, né di controllare gli otri di vino, né di combattere i
 ratti che riempivano le viscere del carico.

E poi... E poi... L'arrivo, la guerra, la fiducia perduta, la battaglia,
 la sconfitta, ricordo, ricordo, ricordiamo... La guerra e la fine di
 Caibil-balàn...

Così disse lo scetticismo dei sacerdoti:

«Potente Caibilbalàn, non hai creduto nella nostra magia... Senza magia la guerra perde il suo fascino e resta limitata a quanto è già scontato, e cioè che il fuoco brucia e che l'acqua annega, che il veleno uccide e che feriscono la freccia, la lancia e la picca. Senza gli squadroni di vistosi cavalieri dai volti e dagli abiti adorni di colori, la guerra si riduce a qualcosa di confuso, di grigio, di privo di grazia e bellezza...

Proprio questo ci mancò nella battaglia... E cioè udire i cembali, le conchiglie sonanti, i tamburi, le trombe. Nel crudele silenzio sentivamo solo le immense pietre, le rotolanti rocce paurose che sembravano staccarsi dal cielo...

Diecimila volte mille tigri vengano in nostro soccorso...

Diecimila volte mille aquile facciano da stendardo al nostro esercito...

Diecimila code di comete fosforescenti illuminino il tracciato dei nostri magici passi...

Ogni potere è magia... Come si può obbedire a un capo che non crede di essere lui, e solo lui, il *mago delle tempeste*, perché obbedirgli, a quale scopo obbedirgli?»

Vattene Caibilbalan!

Lo scontro tra indigeni e conquistadores, tutto si incentra sulla immagine di Caibilbalàn; proiezioni dei quadri di Juan Yoc (Guatemala 1960, molto apprezzato da Miguel Ángel Asturias) nella esposizione intitolata "Caibilbalan, el señor de los Andes Verdes".

Caibil-balàn

Mam dei Mam

Avvolto da nubi di cotone

Nella mano destra ha il silenzio

E nell'altra le grandi piogge

(*coro*) Chac... Chac... Chac...

Acqua di Caibil-balàn

Mam dei Mam

(*coro*) Chac... Chac... Chac

acqua serpeggiante di Caibil-balàn

Mam dei Mam

Capace di dissolvere universi

Acqua delle nubi che piangono

Acqua, acqua

Mai mancò di accorrere al richiamo

Di Caibil-balàn

Ma il grande orecchio della rupe è secco,

Veloci come scoiattoli salgono sui pini

Gli scrutatori

Non c'è tempo per gli indovini...
 I teules avanzano
 È tutto un esercito, ottanta soldati di fanteria
 Quaranta di cavalleria
 E mille più mille indi guerrieri
 (appaiono due guerriri: Gemà e Moxic)

CHINABUL GEMÀ (*si arrampica sulle pareti scoscese*)
 Vola sugli abissi
 Rotola nei banchi di sabbia...
 Quando gli vengono meno i piedi
 Si aiuta con le mani
 Quando le mani gli mancano
 Si aiuta con le ginocchia, coi gomiti
 Con la faccia...
 Caibilbalàn deve udirlo...
 È morto il Gran Capo quetzal
 Non abbiamo bocche da fuoco
 Non abbiamo cavalli...

Scintille e tuoni del cielo
 dice MOXIC
 sono nelle loro mani
 e ci accecano con il loro splendore
 assordano con i loro strepiti
 e feriscono a morte.

Ci rimarrà,
 dice CAIBILBALÀN,
 il rifugio della grande fortezza.
 La grande fortezza è inespugnabile
 semineremo i sentieri con veleno di serpenti
 rotoleremo pietre che li schiaccino
 li scopriremo con alberi che li accoltellino
 con nubi che li soffochino
 con rupi dalle quali escano mani
 che li colpiscano,
 arbusti che li inseguano
 e con un colpo d'ascia
 taglino loro la testa...

Appaiono gli ambasciatori.

Arrivano gli ambasciatori... Per le leggi della guerra
 sudano sangue di stelle e non possono essere toccati...
 voci adirate giungono dall'accampamento
 passi affrettati, eco di armi, vortice di braccia che si allungano
 corpi umani che pugnano, che spingono...
 si alzano coltelli, mille coltelli. Mille coltelli ancora.
 Ma sono ambasciatori. È la pace.
 Non la vogliamo. A nessun costo.
 Parlano le torce, le bocche, gli occhi.

E poi... E poi... l'antico mondo finì
 e questo che sentirete
 è quello che rimane a Caliban,
 un figlio di Caibil-balàn.
 Nulla gli è rimasto tranne un'isola,

QUADRO 3

Le due storie di Caibilbalan e di Prospero si incontrano e incrociano attraverso il personaggio di Caliban, che assurge a una dimensione diversa da quella negativa del dramma shakespeariano, apparendo come l'ultimo erede dello sconfitto Caibilbalan. Eredita l'isola, che Prospero gli sottrae e, in questo Quadro, si difende dinanzi al tentativo di Prospero di sminuire la figura del padre, della madre e la stessa natura di selvaggio.

PROSPERO
 Ehi, tu, schiavo! Caliban,
 tu, terra, parla!
 (I, ii, 315 ss)

CALIBAN (*dall'interno*)
 c'è già legna a sufficienza

PROSPERO
 vieni fuori, te l'ordino! Lavora,
 muoviti, tartaruga, dunque?

CALIBAN
 prima devo mangiare.
 quest'isola è mia, l'ho ereditata,
 e tu me l'hai rubata.
 Appena arrivato mi accarezzavi e mi tenevi nel cuore,
 mi davi acqua con bacche...

M'insegnavi a nominare la luce più grande e quella più piccola
 che bruciano di giorno e di notte
 Allora ti amavo e ti mostravo tutte le qualità dell'isola,
 le sorgenti d'acqua dolce,
 le pozze d'acqua salata,
 i terreni sterili e quelli fertili:
 maledetto me per averlo fatto!
 che tutti gli incantesimi di Sycorax,
 rospi, scarafaggi, pippistrelli
 ti cadano addosso!
 Perché ora io sono tutti i sudditi che hai,
 io che prima ero il mio proprio re.
 E mi rinchiudi in questa roccia,
 da tutto il resto dell'isola mi hai escluso.
 (I, 2, 333)

PROSPERO (*sarcastico*)

Schiavo bugiardo
 Che solo la frusta commuove, mai la gentilezza!
 Ti ho trattato, letame che sei, con cura umana
 Ti ho ospitato nella mia stessa grotta...

Tuo padre?!

Cacciato e condannato alla degradazione, da guerriero quetzal a
 guerriero-talpa, esiliato per sempre nel paese del Lacandòn e della
 Scimmia.

Così dissero i sacerdoti: «Dai templi sia espulso, gli siano negati nelle
 case il sale e l'acqua, sotto i suoi piedi si spezzino le strade come
 fragili virgulti, nella sua immagine si secchino le fonti...»

E tua madre...

(La memoria di Sycorax suscita in Prospero rabbia quasi insana, il
 ricordo della madre è un modo di umiliare Caliban citando le sue
 origini)

Questa cagna dagli occhi blu fu sbarcata e qui lasciata dai marinai...
 Quest'isola, allora - all'infuori di te, Caliban, che lei depose sullo
 strame, un nato di strega tutto una macchia - non era onorata da
 alcuna forma umana. (I, ii, 264)

CALIBAN

Mia madre... I suoi capelli brillavano, le sue labbra erano illuminate
 e la voce veniva dalle stelle... Ecco quello che mi diceva: «Che
 fai qui, adesso bisogna tornare a casa, bisogna andare a dormire,
 piccolino...

Ecco le tue inezie: spaghi, turaccioli, una trombetta di legno, un orsetto di peluche, una maniglia, tappi, una croce di guerra, uno zumbayllu»

Mostra una trottola.

Mio padre parlava dei palazzi e dei templi, durante i viaggi attraverso le Ande, da oriente a occidente e da sud a nord. Con Cabracan, dio delle montagne e dei terremoti... Io sarei cresciuto in quei viaggi. Quando mio padre affrontava i nemici e quando contemplava le montagne, dalle piazze dei paesi, sembrava che dai suoi occhi azzurri spuntassero fiumi di lacrime che tratteneva sempre, come una maschera...

La scena svanisce.

QUADRO 4

Da un lato della scena: Caliban piange il destino del padre Caibilbalan; dall'altro Ferdinando piange la scomparsa del padre, re Alonso.

CALIBAN

Padre, padre!

Sotto il cimiero di iridescenti piume di quetzal
smeraldi bagnati dai rubini del tuo sangue,

ma egli è ormai ridotto a una spoglia mortale

occhi rinchiusi di Chinabul Gemà, occhi rinchiusi del Mam!

Il grido si perde nella pianura. È immensa la pianura ma l'eroe è più grande.

Il grido si perde nelle cime delle montagne. Sono immense le Ande...
ma è più grande l'eroe.

Caibilbalàn, Signore delle Ande Verdi, si arrampica con il capitano morto tra le braccia. Solenne, eretto, con la faccia bagnata da un amaro sudore di pensieri, come se oltre agli occhi gli piangessero la fronte, il cimiero, i capelli, la pelle, le ossa.

Risuonano le acque sotterranee come se fosse un pianto l'eco dei passi del Signore delle Ande Verdi che sale con le spoglie di Chinabul Gemà...

In mezzo a coloro che portano il mais, i fagioli, la zucca, le patate dolci, i peperoni secchi, il cacao, la canna da zucchero, il miele, le foglie carnose dell'agave e frutti profumati dagli sfolgoranti colori, passa il corpo dell'eroe nelle braccia di Caibilbalàn.

Musica

ARIEL

I cani da guardia abbaiano

ritornello: *bau, bau*

Dai dai! E adesso sento il gallo

Cantare a squarciagola

Chicchirichì. Chicchirichì

(I, ii, 383)

La mia musica lo guida

(I, ii, 193)

FERDINAND

Da dove viene questa musica?

Dall'aria o dalla terra?

Non la sento più,

certo è al seguito di qualche nume dell'isola.

Seduto sulla riva

piango il naufragio di mio padre

e questa musica scivola sulle acque

placando la loro furia e la mia angoscia

con la sua dolce melodia.

L'ho seguita o piuttosto essa mi ha trascinato qui,

ora è svanita. No, comincia di nuovo.

(I, ii, 390)

ARIEL

A cinque tese sott'acqua

tuo padre giace.

Sono corallo le sue ossa

e sono perle i suoi occhi.

Tutto ciò che di lui deve perire

per metamorfosi marina

si fa cosa ricca e strana.

Ad ogni ora le ninfe del mare

una campana fanno rintoccare. (I, ii, 400)

Ritornello: *ding-dong*

Ascolta! le sento - ding-dong bell

FERDINAND

Ricorda mio padre annegato, questa canzone.
No, non è cosa umana, né suono
che la terra possegga.

QUADRO 5

Continua il confronto tra Prospero e Caliban

PROSPERO (I, 2, 347)

Schiavo bugiardo, che solo la frusta ammansisce!
Io ti ho trattato con cura umana.
Ti ho ospitato nella mia stessa grotta,
finchè un giorno hai tentato di violare l'onore di mia figlia!
Via di qui, figlio di strega! Portami legna da ardere e fa' presto.
Lavora! Scrolli le spalle, canaglia?

CALIBAN

Mi hai trattato con cura umana, mi hai insegnato a parlare:
e quel che ho guadagnato è che ora so maledire.
Vi roda la peste rossa per avermi insegnato la vostra lingua!
Cieco sono diventato e sordo.
Ho la mia lingua... Che tu non sai sentire,
ho la mia vista e ora non so più vedere
(rivolto al pubblico) ma sentite, sentite...
qual era il suono della mia lingua...

Non ho violato Miranda, ma così le dicevo: vieni, Miranda,
ti accompagnerò a passeggiare per l'isola,
ti porterò sul dorso come faceva mia madre...
Quanto tempo abbiamo passato da soli a giocare! Quanti anni!
Miranda, tuo padre mi disprezza,
mi maledisce, ma la nostra alleanza
è impossibile da sciogliere, vero Miranda?
Tu sei la metà innocente di Caliban,
e Caliban è la deformità che Miranda non potrà mai diventare.

Ti prego, lascia che ti conduca ancora
dove crescono le mele -
con le mie unghie affilate
ti scaverò noci di terra -
ti mostrerò il nido della ghiandaia
ti insegnerò a intrappolare l'agile scimmietta

ti condurrò
dove c'è ricchezza di nocciole e qualche volta
ti porterò giovani gabbiani
dalle rocce. Verrai con me?

Ricordi quando facevamo la lotta con gli uccelli?
Andavamo nei campi armati di fionda e latte vuote;
camminavamo lungo i sentieri che attraversano i campi di frumento;
facevamo tuonare le fionde, cantavamo e sbattevamo il battacchio.
Pregavamo gli uccelli nelle nostre canzoni, li avvisavamo:
«Il frumento è infido! Andatevene, andatevene! Volate, volate!
Via! Cercate altri campi!»

QUADRO 6

Entrano i marinai, Stephano e Trinculo; Caliban è coperto da un velo, appare un animale a 4 zampe.

STEFANO

Mai più, mai più sul mare, mai più per mare
Morirò qui sulla terra

Beve

Il capitano e il mozzo, il nostromo e io
il cannoniere e il suo compagno
noi amavamo Mall e Meg, Margery e Marian
ma nessuno di noi si curava di Kate
perché aveva la lingua tagliente
e ci gridava: impiccati!

Non amava l'odore di catrame e di pece
ma un sarto la grattava
dove le prudeva.

E allora che s'impicchi,
forza, alla nave, ragazzi!

(II, ii, 42 ss)

TRINCULO (*brillo, vede Caliban*)

«Ah, l'abete, che abete! E che pigne sui rami!

Tu-tu-tu-tu, fa la vela maestra,

ru-ru-ru-ru, fa l'acqua sulla prua,

pir-pir-pir-pir, fa il vento del nord...

chinati insieme a noi, alzati insieme a noi,

dì tu-tu, ru-ru, pir pir...»

Questo è proprio uno strano pesce! Se quando lavoravo in Inghilterra avessi avuto questo pesce sul cartellone, la domenica qualsiasi fesso avrebbe pagato uno scudo d'argento per vederlo.

Laggiù questo mostro farebbe la fortuna di uno come me...

(II, ii, 30)

STEFANO

Che succede? Ci sono diavoli qui? Truccati da selvaggi e da indiani?

Ma io non sono scampato al naufragio per farmi spaventare da quattro gambe – nessun nato da donna che cammina a quattro gambe mi farà indietreggiare, dice il proverbio – e così sia, finchè Stefano ha due buchi al naso per respirare. (II, ii, 58)

CALIBAN

Oh, sono gli spiriti di Prospero, per un nunnulla mi si scatenano contro: scimmie urlanti che mi fanno smorfie e mi mordono, porcospini spinosi e vipere che mi accerchiano fischiando con lingue forcute e mi faranno impazzire! (II, ii, 9)

STEPHANO

È un mostro dell'isola e si è preso la febbre. Gli faccio assaggiare la bottiglia – se non ha mai bevuto vino, l'attacco gli passa. Se riesco a guarirlo e a domarlo, me lo porto a Napoli, e ci guadagno un capitale... (II, ii, 77)

CALIBAN

Non tormentarmi, ti prego

STEPHANO

Gli faccio assaggiare la bottiglia, avanti, girati, apri la bocca, ho qualcosa che fa resuscitare i morti

CALIBAN (*beve dalla bottiglia*)

Ah, che belle creature vedo, non siete spiriti malvagi, voi.

Che splendido dio sei – e hai un liquore celestiale.

Giuro su questa bottiglia, sarò tuo suddito fedele –

STEPHANO

Giura!

CALIBAN

Mi inginocchio ai tuoi piedi. (II, ii, 116)

Quel liquore non è prodotto della terra...

STEPHANO

Eh, no, sono caduto dalla luna, te lo assicuro:
una volta ero l'uomo sulla luna.

CALIBAN

L'ho visto lassù, la mia signora me l'ha mostrato
col cane e con la fascina. (II, ii, 140)

Ti adoro, per te, raccoglierò le bacche e andrò a pescare,
ti indicherò le sorgenti più ricche,
e ti procurerò la legna. E peste sul tiranno che servo!
Nemmeno un ceppo per lui.

Sono suddito di un tiranno, uno stregone,
che con i suoi trucchi mi ha truffato l'isola. (III, ii, 40)

Seguirò solo te, uomo meraviglioso! (II, ii, 160 ss)

Ti mostrerò ogni zolla fertile dell'isola
e ti bacerò il piede: ti prego sii il mio dio. (II, ii, 148)

Canta

Oh, oh, oh... Non farò mai più chiuse per i pesci,
Né porterò legna, mai più
Non raschierò taglieri
Non laverò piatti.
Ban, ban, Calaliban
ha un nuovo padrone
E tu, signor Prospero, get a new man,
un servo nuovo vatti a cercare. (II, ii, 180)

TRINCULO (*a Caliban*)

Ah, ah! Se, mostro, tu potessi trovarmi anche qualcosa da bere, da
bere, sì da bere. Ti rendi conto, un ubriacone come Stephano che
imbottiglia il vino! È il re della botte, la cantina ce l'ha in una grotta
vicino al mare... (II, ii, 134) E porta anche qualcosa da mangiare:
minestra bella densa in cui c'infilo «tutto quello che fa pancia»:
ossi, tozzi di pane, verdure, cereali, semi di zucca, pane e vino
rosso

STEPHANO

Forza, vino, vino! Se non porti vino allora punizione!

TRINCULO

Vino, vino! Niente vino? Allora...
punizione: lucidiamogli il culo di nero!

STEPHANO
Certo, certo

TRINCULO
Approvato

STEPHANO
Col lucido da scarpe

TRINCULO
E se lo paga!

STEPHANO
Tiriamogli giù i pantaloni, senti come urla, vedi come scappa...

Ariel appare fuori scena

ARIEL
Che banda di porci!

QUADRO 7

Rimangono Ariel e Caliban, Ariel invita Caliban a gareggiare con lui.

ARIEL
Vieni, Caliban, noi viviamo su quest'isola,
tu sulla terra e io da ballerino nel cielo,
sulla terra tu sogni, Caliban...
Non hai paura., l'isola è piena di rumori,
suoni e dolci arie che fanno piacere e non fanno male...

CALIBAN
A volte sento
mille strumenti vibrare
e mormorarmi alle orecchie.
E a volte voci che da sveglio
dopo un lungo sonno
mi fanno addormentare di nuovo
e poi sogno
e vedo spalancarsi le nuvole
e apparire ricchezze pronte
a cadere su di me, così
piango, per sognare ancora. (III, ii, 135)

ARIEL

Su, facciamo una gara, vediamo come sai cantare
Caliban, senti me...
Su queste sabbie dorate
Danzate, le mani intrecciate
Con un bacio e un inchino
Ecco calmate
Le acque infuriate
Posate i piedi leggeri
Dolci spiriti cantate

Il ritornello, *dai dai!* (I, ii, 376)

CALIBAN

Laggiù... Il sole...
sole in ogni granello di sabbia,
sole in ogni goccia d'acqua,
sole in ogni radice di mango,
sole in ogni insetto, sole in ogni foglia...
laggiù il mare caldo, salmastro...
alberi di cacao, miele

ARIEL

Dove l'ape succhia succhio io:
giaccio nella corolla di una primula io
ci dormo quando bubola il gufo.
Volo addosso al pippistrello
felice in cerca dell'estate
Allegro, allegro
E vivrò sotto il fiore
Che pende dal ramo!
(V, i, 88)

CALIBAN

Ascolta l'uccello mosca color smeraldo che mi segue;
hai le piccole ali affaticate, non potrai più volare;
fermati e questo gli dico:
i tuoi occhi sono come grandi stelle, (III, ii, 97)
bel fiore non fuggire più, fermati, Miranda!

ARIEL

Allora uccello volubile io mi farò
sull'alto dei cieli io volerò...
danzerò... Volerò

CALIBAN

Alzati in volo, sparviero cieco, sparviero vagabondo...
Tu sei il padrone della mia anima.
Tu sei nel sole, nella brezza, nell'arcobaleno
che splende sotto i ponti, nei miei sogni...
nella musica dei salici che crescono sull'acqua pulita.
Miranda, il colore dei tuoi occhi, qual è, sapresti dirlo?
credo che sia del colore dello zumbayllu

Rientrano Stephano, Trinculo e marinai; Caliban, Ariel giocano con trottole, i marinai si mostrano ostili ma Ariel regala la sua trottola a Caliban.

ARIEL

Zumbayllu! Zumbayllu! Nel mese di maggio porto qui il primo zumbayllu. Forza venite tutti... Anche tu, Caliban... Ti chiamano Markask'a, il Marcato, per le tue lentiggini.

STEPHANO (*grida*)

Via di qui scarabei! Cos'è questa stregoneria, via di qui puzzoni...

CALIBAN

Vendimelo il tuo *zumbayllu!*... Ariel, per me sei un'apparizione, nel mondo ostile

STEPHANO

Non venderglielo al forestiero

TRINCULO

Non venderlo a quello lì

STEPHANO

Non venderglielo, crederà di essere libero...

ARIEL

Te lo vendo. Te lo regalo, te lo regalo!
Lancia in aria altre trottole. Comincia a farle ballare, si sente il loro ronzare e il loro canto. Adesso tocca a te, hai visto come le faccio ballare io.

Calibano afferra la trottola e comincia ad avvolgerla.

TRINCULO

Che pretese il forestiero

STEPHANO
Il forestieruccio

TRINCULO
Lo sciocco! Questo gioco non è fatto per lui

ARIEL
Va bene, va bene così, fratello!

La trottola rotea e canta.

STEPHANO (*grida*)
È un caso.

ARIEL
Trottoliere di nascita, trottoliere come me!

Entra Prospero: cambio improvviso e decisivo di tono, di luci, di parole.

PROSPERO
E questa festa cos'è! Via di qui, figlio di strega!
Portami legna da ardere, presto.
Scrolli le spalle, canaglia?
Se fai malvolentieri ciò che ti ordino...
ti farò urlare tanto che alle tue grida tremeranno le belve. (I, ii, 367)
Sei un indianucolo, nient'altro che un indianucolo
eccoti la punizione:
vedrai un uomo alto, nero...
il tempo non cancellerà il ricordo di questo incubo...
e dovrai non sentire e non vedere per credere
che quel terribile sconosciuto non venga a trovarti di notte.
Cieco rimarrai.

Sei un diavolo, un diavolo nato, sulla cui natura
l'educazione mai potrà attecchire -
Le mie cure umane su di te
tutte perdute, tutte, tutte.
e come il tuo corpo
si fa più brutto con l'età
così il tuo animo
s'incancrenisce.
(IV, i, 188)

QUADRO 8

Antonio e Sebastian decidono l'attacco ad Alonso, Ariel canta e salva il re Alonso (II, i).

ALONSO/GONZALO

Che stanchezza incredibile!

SEBASTIAN

Quale strano torpore li possiede!

ANTONIO

È la qualità del clima

SEBASTIAN

Ma io non ho sonno

ANTONIO

Nemmeno io, i miei sensi sono svegli,
costoro sono caduti tutti assieme
come schiantati dal fulmine
immagina
cosa non si potrebbe, degno Sebastian...
Svegliati, Sebastian!
Tu lasci dormire... Morire, anzi,
la tua fortuna

SEBASTIAN

Ah, io sono acqua stagnante.

ANTONIO

Ti insegnerò a scorrere.

SEBASTIAN

Fallo, un'indolenza ereditaria
mi risucchia verso il basso.

ANTONIO

Abbiamo lasciato Claribella a Tunisi,
per essere tutti inghiottiti dal mare,
tranne alcuni, gettati a riva dal destino
per recitare un dramma, di cui il passato
è il prologo

e il futuro è affidato
Alla tua azione e alla mia.

SEBASTIAN
Che vuoi dire?

ANTONIO
Ferdinando è annegato...
Claribella è regina a Tunisi, troppo lontana per ricevere
un messaggio da Napoli,
a meno che non glielo porti il sole...
Resti pure a Tunisi!
Esistono uomini in grado di governare Napoli
meglio di questo re che dorme...
Che sonno sarebbe questo per la tua ascesa!

SEBASTIAN
Ricordo che tu hai spodestato Prospero, tuo fratello.

ANTONIO
È vero: e guarda come questi abiti
mi stanno bene addosso.
Molto meglio di prima
servo tra i servi...

SEBASTIAN
Ma la tua coscienza?

ANTONIO
E dove sta di casa, costei?
Se fosse un gelone mi farebbe almeno portare le pantofole,
non sento nel petto questa divinità.

...

Guarda piuttosto tuo fratello Alonso, certo non varrebbe
più della terra dove giace
se fosse quello a cui somiglia
e cioè un morto, che io
con questa lama obbediente, con solo tre pollici,
posso mettere a letto per sempre.

...

In quanto agli altri, trangugeranno le nostre istruzioni
come il gatto lecca il suo latte.

SEBASTIAN

Il tuo caso sarà il mio esempio.
Come tu ti sei preso Milano
Io mi prenderò Napoli.
Sguaina la spada

ANTONIO

Forza, fuori la spada e quando alzerò la mano
Tu fa' lo stesso
E lasciala cadere su Gonzalo

ARIEL (*canta all'orecchio di Alonso*)

Mentre tu giaci qui russando
La congiura ha occhi bene aperti
E s'avvantaggia,
Se la vita ti sta a cuore,
scuoti il sonno, e fa' attenzione.
Sveglia, sveglia!
(II, i, 295)

GONZALO (*si sveglia*)

Angeli del bene, salvate il re!

ALONSO

Ehi, che succede?
E perché queste spade?
Perché questo sguardo minaccioso?

ANTONIO

Abbiamo sentito echeggiare un boato, sire,
come di tori o meglio di leoni,
non vi ha svegliato?

ALONSO

Non ho sentito niente,
andiamo via e seguiamo a cercare
il mio povero figlio.
(III, iii, 7)
Ma ormai congedo la speranza,
non voglio che continui ad adularmi,
colui che stiamo cercando in ogni dove
è annegato...
Che suono è questo, lo sentite amici?

GONZALO

Oh, musica dolce e meravigliosa!
E quelli cosa sono?

Entrano varie figure che portano un banchetto e invitano a mangiare, ma quando i personaggi si avvicinano seguono tuoni e lampi e il banchetto sparisce. Sguainano le spade. Appare Ariel.

ARIEL

Stolti! Io e i miei aiuti siamo ministri del Fato.
Il metallo con cui le vostre spade sono temprate
potrebbe ferire i venti urlanti,
uccidere con ridicoli colpi le acque
che sempre si richiudono, prima di strappare alle mie penne
un solo fiocco di lanugine...
Ma ricordate! Voi tre spodestaste da Milano
il buon Prospero, e abbandonaste sul mare lui e la sua figliola
innocente...
Siete uomini del peccato, che il Destino
che governa su questo basso mondo
e su quello che contiene,
vi ha fatti vomitare dal mare
che pure mai è sazio.
Vi ha fatti vomitare su quest'isola desolata
dove l'uomo non abita,
perché siete indegni di vivere tra gli umani.
Per sfuggire alla collera che qui
vi cadrà sul capo non c'è altro rimedio
che il dolore del cuore
e una vita onesta.
(III, iii, 53ss)

PROSPERO (*osserva senza essere visto*)
Recitata bene, mio Ariel.

ARIEL

Ma tu mi vuoi bene, padrone? (IV, i, 44)

PROSPERO

Tanto, mio delicato Ariel.

...

QUADRO 9

Continua da quadro 4.

La stessa musica di Ariel. Entrano Prospero e Miranda, che vede Ferdinando.

PROSPERO

Spalanca il frangiato sipario dei tuoi occhi
e dimmi cosa vedi laggiù.

(I, ii, 411 ss)

MIRANDA

È uno spirito? Mio dio, come si guarda intorno!

Che splendida figura, padre.

Ma è uno spirito.

PROSPERO

No, ragazza mia, mangia e dorme
come noi.

È scampato al naufragio

MIRANDA

Io dico che è una cosa divina
perché mai in natura ho visto
nulla di più perfetto. (I, ii, 420)

PROSPERO (*a parte*)

Tutto procede come desidero.

Quali sguardi appassionati si scambiano!

FERDINAND

Tu certo sei la dea che queste note accompagnano.

Ti prego, dimmi se quest'isola è la tua dimora

E insegnami come posso viverci anch'io.

Ma io ti chiedo:

O meraviglia, sei tu fanciulla reale? (I, ii, 425)

MIRANDA

Meraviglia no, signore

Fanciulla sì, certamente.

FERDINAND

La mia lingua! Oh, sarei il re,
se fossi dove essa è parlata.

PROSPERO

Come? Cosa diresti se ti sentisse il re di Napoli?

FERDINAND

E proprio per questo piango,
ho visto mio padre naufragare

PROSPERO (*irritato*)

Meglio che noi due ci scambiamo due paroline

MIRANDA

Perché mio padre parla in modo così scortese?
È il terzo uomo che vedo
E il primo per il quale sospiro.

PROSPERO (*a parte*)

Corrono un po' troppo. Una vittoria facile toglie valore al premio,
devo ostacolarli.

Tu, usurpi il titolo di re!

Sei una spia sbarcata su quest'isola
per sottrarla a me, suo signore.

MIRANDA

Un simile tempio non può albergare
tanto male!

PROSPERO

Sei un traditore. Ti legherò il collo e i piedi
berrai acqua di mare
il tuo cibo saranno molluschi
radici secche e gusci
dove si cullano le ghiande.

MIRANDA

Caro padre... È un cavaliere,
io non ho paura

PROSPERO

Che succede, chi mi sta ai piedi diventa mio tutore?

MIRANDA

Pietà, signore, garantisco per lui

PROSPERO

Silenzio! Un'altra parola e avrai la mia collera se non il mio odio.
Ma come! Fai l'avvocato di un impostore? Basta! Tu credi che non ci
siano
altre forme oltre la sua perché hai visto soltanto Caliban e lui:
sciocca!
In confronto a tanti uomini lui è Caliban e sono angeli gli altri.
(I, ii, 478)

Esce Prospero che guarda non visto.

FERDINAND

Oh, lei è dieci volte più gentile di quanto è aspro suo padre,
tutto impastato di durezza. (III, i, 7)
Mirabile Miranda!
Vertice dell'ammirazione!
Degna di ciò che il mondo ha di più caro!
(III, i, 37)
L'istante in cui ti vidi, il mio cuore volò al tuo servizio.
Là è rimasto, rendendomi tuo schiavo.

MIRANDA

Mi ami?

FERDINAND

Oltre ogni limite di ogni altra cosa al mondo
Io ti amo, ti stimo e ti onoro.

MIRANDA

Sono una sciocca a piangere per quello che mi fa felice.

FERDINAND

La mia padrona, amatissima, e io servo tuo, per sempre.

MIRANDA

Mio marito allora?

FERDINAND

Sì, e con un cuore che anela ad esserlo
Quanto il prigioniero anela alla libertà.

Escono Ferdinand e Miranda, Prospero rimane da solo.

PROSPERO

Quella sciocca ha chiamato Caliban un uomo? Una bestia, una bestia
che voleva popolare l'isola di piccoli calibani! (I, ii, 352)

Tuttavia, è davvero vera gioia vedere l'incontro di due rari sentimenti.

Piove favore dai cieli su ciò che tra di loro sta nascendo. (III, i, 74)

Oh, Miranda! Ti ricordo, nuova creatura,
quando passavi le piccole mani sul petto materno
senza trovare la giusta direzione.

Ma ora abbraccerai la rotondità della terra
possederai tesori, difendendo ciò che è tuo,
come allora nata da poche ore difendevi il tuo nutrimento vitale,
diventerai regina.

«Perché piangi?» chiede lui e Miranda, ingenua, risponde:
«perché son vile, perché non so offrirti ciò che desidero dare
e non so prendere quello che mi manca...»

Ah, ah, ah! Si è infettata d'amore! (III, i, 31)

I miei piani vanno in porto, ma l'amore non è cosa semplice?

Un po' di sano paterno egoismo non guasta

e non guasta una qualche giocondità verso quel bel Ferdinando...

Si guardano e s'innamorano!, ma la giovinezza deve essere messa alla
prova

prima di godere dei piaceri dell'amore...

Li invidia, e magari è pure lui un Calibano che la impalma prima del
matrimonio... (IV, i, 14 ss) Per il fuoco del sangue i giuramenti più
saldi sono paglia,

questo gli dirò:

«Se infrangi il suo nodo virginale prima del sacro rito...

lo sterile odio, il disdegno dall'occhio torvo

e la discordia ammoreranno il vostro letto

con malerba tanto disgustosa che lo odierete entrambi».

...

QUADRO 10

In una parte della scena.

GONZALO

Com'è quest'erba lussureggiante e vigorosa! E com'è verde! (II, i, 51)

E i nostri abiti, pure inzuppati d'acqua marina,

mantengono la loro freschezza e lucentezza

... a me pare che siano nuovi come quando li indossammo la prima
volta

in Africa, al matrimonio della graziosa Claribella con il re di Tunisi
(II, i, 59 ss)

ALONSO

Non avessi mai fatto sposare mia figlia laggiù. Tornando da lì si è
perduto mio figlio e si è perduta per me anche lei, tanto lontana
dall'Italia che non potrò più rivederla.

O tu, mio erede di Napoli e Milano, a quale strano pesce hai servito
da pasto?

(II, i, 102 ss)

SEBASTIAN

La colpa è vostra, voi non avete voluto far felice l'Europa con vostra
figlia

e l'avete accoppiata a un africano!

(II, i, 120)

ALONSO

Oh, è mostruoso, mostruoso! Mi è sembrato che le onde parlassero.
Me lo cantavano i venti - e il tuono, cupa e tremenda canna d'organo,
pronunciava il nome di Prospero e con le note più basse denunciava il
mio delitto.

Ecco perché mio figlio è sepolto nel fango -
io lo cercherò più in fondo di quanto mai scandaglio
si sia spinto e assieme a lui nel fango giacerò. (III, 3, 95)

La perdita è irreparabile.

GONZALO

La loro grave colpa, come veleno che agisce molto tempo dopo,
comincia ora a mordere la mente.

In un'altra parte della scena entrano Prospero e Ariel.

PROSPERO

Mio spirito, il re e i suoi come stanno? (V, i, 7)

ARIEL

Sono confinati, come avevi ordinato...

prigionieri, signore...

stracolmi di dolore e di paura:

ma specialmente quello che tu hai chiamato, padrone,

'il buon vecchio nobile Gonzalo',

le lacrime gli scorrono lungo la barba

come gocce d'inverno da grondaie di canne.

Il tuo incantesimo agisce con tanta forza
Che per lui sentiresti tenerezza.
(V, i, 7 ss)

PROSPERO
Lo credi spirito?

ARIEL
Sì, se fossi umano.

PROSPERO
E allora così sarò. Tu, che non sei che aria, sei toccato dalla pena e
dai loro affanni
e io che soffro le stesse passioni non dovrò, come uomo,
commuovermi più di te?
Il tradimento mi ha lacerato, ma contro il furore
mi schiero al fianco della più nobile ragione.
Le opere della virtù sono più rare di quelle della vendetta...
Se si sono pentiti, la corsa dei mio proposito s'arresta,
mai più nemmeno un aggrottar di ciglia (V, i, 20 ss)

ARIEL
«No reprisal, no reprisal»; niente vendetta, niente vendetta! gridò
Toussaint Louverture

PROSPERO
Va' Ariel, mettili in libertà (V, i, 30)
annullerò l'incantesimo, rinuncio alla magia
e saranno nuovamente loro stessi.

ARIEL
Vado signore

PROSPERO
(*rimane da solo*)
Il momento è venuto di dire un addio,
a voi
elfi delle colline, dei ruscelli
degli immobili laghi e delle selve
e voi che sulle sabbie inseguite
con piede che non lascia impronta
il rifluente Nettuno e gli sfuggite
quando di nuovo avanza
...

col vostro aiuto
 ho oscurato il sole a mezzogiorno
 radunato i venti bellicosi
 e tra il verde mare e l'azzurrata volta
 scatenato guerra ruggente

...

ma questa rozza magia
 io adesso abiuro

...

spezzerò la mia verga
 la seppellerò mille tese sotto terra,
 più in fondo di quanto mai scandaglio si sia spinto
 annegherò il mio libro. (V, i, 52)

Musica solenne. Entrano tutti.

PROSPERO

Un'armonia solenne, che è il rimedio migliore
 per la mente sconvolta, vi guarisca.
 Ecco, l'incantesimo si dissolve e, simili al mattino
 che avanza furtivo nella notte sciogliendo l'oscurità,
 I loro sensi si risvegliano e cacciano
 i fumi dell'incoscienza che offuscano
 la più limpida ragione.

...

non ce n'è uno che mi guardi o mi riconosca.
 Ariel, prendimi il cappello e lo spadino nella grotta:
 mi toglierò questa veste e apparirò quale ero un tempo
 il duca di Milano.

(Prospero appare in altra veste)

Guarda, o re, il duca di Milano, Prospero,
 ingiustamente spodestato,
 e affinché tu sia sicuro che a parlarti è un vivente
 ti abbraccio.

ALONSO

Se tu sia Prospero o no, o una visione stregata
 che mi inganni, io non lo so. Il tuo polso batte
 come di carne e sangue e da quando ti ho visto
 si è placato il dolore della mente.

...

Rinuncio al tuo ducato e ti chiedo
 Perdono per il male che ti ho fatto.
 Ma come è possibile che Prospero sia vivo

E che si trovi qui?
Siamo naufragati su questa spiaggia
dove io ho perduto
il mio amato figlio Ferdinando,
nessuna rassegnazione può darmi un aiuto.

PROSPERO

Credo invece che non l'abbiate cercato.

Io, per la stessa perdita
Ho ricevuto sovrano conforto
E mi sono rassegnato.

...

ho perso mia figlia
(V, i, 142)

ALONSO

Una figlia! O cieli, fossero entrambi vivi a Napoli
come re e regina! (149)

PROSPERO

Alonso, voi mi avete restituito il ducato
io vi ricambierò con un bene altrettanto grande,
guardate!

Mostra Miranda e Ferdinand che giocano a scacchi.

ALONSO

Se questo si rivela un miraggio
avrò perduto due volte
il mio amato figlio.

Ferdinand si avvicina al padre.

FERDINAND

No, non perduto,
padre, i mari sono pietosi
anche se minacciano,
li ho maledetti senza ragione.

MIRANDA (V, i, 181)

O meraviglia! Quante magnifiche creature
Ci sono qui e com'è bello l'uomo!
O audace e splendido nuovo mondo
che ha gente simile dentro di sé.

PROSPERO

È nuovo per te.

ALONSO

Chi è la fanciulla? È una dea? È lei che prima
ci ha diviso e ora ci riunisce?

FERDINAND

È una mortale, padre,
ma, grazie all'immortale provvidenza,
è mia: l'ho scelta quando non potevo
chiedere a mio padre il suo parere
né credevo di averne ancora uno.
È la figlia di questo celebre duca di Milano

...

da lui ho ricevuto una seconda vita, e lei
lo rende per me un secondo padre.

ALONSO

E io lo sarò per lei.

GONZALO

Milano, dunque, fu scacciato da Milano
perché i suoi discendenti diventassero re di Napoli?
Oh, godiamo al di là di ogni normale gioia
e questo incidiamo in oro
su colonne imperiture.

PROSPERO

Signore, invito vostra Altezza e il suo seguito
nella mia povera grotta
dove riposerete questa sola notte

...

Al mattino vi condurrò alla nave
e poi a Napoli
dove spero di vedere celebrare le solenni nozze
di questi nostri cari.
(V, i, 300 ss)

ALONSO

Questi non sono eventi naturali
meraviglia s'aggiunge a meraviglia,
dite, in che modo siete arrivato qui?

Sono ansioso di ascoltare la storia della vostra vita
che incanterà l'orecchio a meraviglia.

PROSPERO

La narrerò per intero e vi prometto mari calmi,
brezze favorevoli
e una rapida vela...
Ariel, pulcino mio, questo è il tuo compito:
poi, sarai libero agli elementi,
Addio!
Vi prego, avvicinatevi.

Rimane da solo.

PROSPERO

Il nostro spettacolo è finito. Questi nostri attori
erano tutti spiriti e si sono dissolti nell'aria sottile.
E come l'edificio senza fondamenta di questa visione,
le torri ricoperte dalle nubi, i palazzi sontuosi,
i templi solenni, questo vasto globo, sì,
e quello che contiene, tutto si dissolverà.
Come la scena priva di sostanza ora svanita
tutto svanirà senza lasciare traccia.
Noi siamo della materia di cui sono fatti i sogni
e la nostra piccola vita è circondata da un sonno.
(IV, i, 145 ss)

QUADRO 11

Caliban e Prospero si confrontano in due parti della scena.

Luci su Caliban.

CALIBAN

Sonno, sogno? Cosa sai tu, Prospero, dei miei sogni, della mia natura,
della mia isola?
Cosa hai fatto di me?
Ecco le *imbaùba*! Le care *imbaùba*, giovani, che da sole fanno
un paesaggio!... Pure, snelle, femminili, con le liane che vi si
arrampicano a spirali contratte. Nella loro struttura sobria le foglie
sono stelle verdi, mani verdi, aperte; più lontano sorgono dalle valli
come comignoli grigi; lontano, lontano, sparse per la collina, ci
sono ragazze color dell'alba, incantate, prigioniere del labirinto del
bosco.

Mi sono sdraiato su un fianco. È passata una farfalla dalle ali come pagine illustrate, nel volo saltellante, ondulato, interrotto delle farfalle...

Pace. E fu allora che la cosa accadde... Sei arrivato tu, mago Prospero, e tutto si oscurò. Persi la capacità di vedere, di distinguere l'ignobile dal nobile, il vero dal falso: ho perso la capacità di *vedere*.

Però i trilli degli uccellini continuavano a trebbiare l'aria; il fringuello cantava la sua musica all'entrata del bosco; più in là, i combi grigi singhiozzavano...

E, quindi, se tutti continuavano a lavorare, voleva dire che nessun animaletto si era spaventato. Allora... Ero io... Cieco? Così all'improvviso, senza dolore, senza nulla che me l'avesse preannunciato?

Allora capii che la tragedia era un problema solo mio, e che, in mezzo a tanti occhi, solo i miei si erano accecati, e quindi il mondo era nero solo per me. Orrore!...

Non è un sogno, no; non può essere un incubo, fra un attimo ricomincerò a vedere... No, non passa proprio nulla. Sono avvolto e accerchiato dalle ombre maligne, da un'oscurità dell'altro mondo...

Aspetta, c'è qualcosa... Passi? Voci? Qualcosa c'è, lo sento. Ma lontano, lontano... Il cuore mi batte più forte. Abbraccio l'ibisco. Il cuore mi rimbomba. Voglio correre via.

Pericolo! Grande pericolo! Non devo, non posso starmene qui fermo. Devo correre, ora, subito, precipitarmi nel bosco, sia quel che sia!

Andiamo! Perché no? Conosco la mia foresta, no? I suoi punti, i suoi tronchi, angoli e nascondigli, i suoi alberi, benedetti tutti loro...

Posso cavarmela senza deliri, evasioni, ricordi. Anche senza gli occhi.

All'improvviso il bosco finì. Un uomo galoppava più in là e il tintinnare dei ferri sulle pietre era un conforto. Grugniti di porci. I porci di João Mangolô. Colpii l'aria con intenzioni terribili. La mia furia mi spingeva verso la casa di Mangolô. Volevo, dovevo uccidere João Mangolô. Rotolammo insieme verso il fondo della grotta. Ma quando lo stavo già strozzando, come un fulmine tutto ritornò chiaro. Luce! Luce così forte che mi stordì e lasciai la presa.

C'era molta malvagità ammansita in quel fattucchiere ammaccato e la mia rabbia era passata quasi del tutto. Così decisi di essere magnanimo e di trovare un accordo... Contro di me, João Mangolô, non ce la fai, perché ho un angelo custode... E comunque è meglio se non litighiamo più... Tieniti questo bracciale d'oro.

Sonno, sogno? Cosa sai tu Prospero della mia natura? Della mia isola? Cosa hai fatto di me?

Luci su Prospero.

PROSPERO

Oh, mio squisito Ariel!

Mi mancherai - ma avrai ugualmente la libertà! Così sarà, così, così

E Calibano? non lo lascio libero e padrone della sua isola, lo sento mio, per una qualche ragione. Così dico al re: «Trinculo e Stefano, marinai, appartengono a te, riconosceteli come vostri, ma *this thing of darkness I acknowledge mine...* Ma questa cosa del buio la riconosco mia». (V, i, 275)

Hai paura, Calibano, a rimanere con me? Dei crampi, delle punture, dei dolori riservati a tutti gli schavi di questo mondo... Hai paura che ti pizzichi a morte... (V, i, 276)

Essere deforme nei modi e nell'aspetto, (290) se vuoi il mio perdono, ritorna nella grotta e metti tutto in bell'ordine...

CALIBAN

Sì, lo farò, e d'ora in poi sarò più saggio...

PROSPERO

Cosa mai dovrai sistemare? Ce ne andiamo tutti... Quello che voglio è sistemare la tua volontà, Calibano, di essere sempre al mio servizio. Hai paura di me? Non è la tua morte che voglio. No, io ho paura... Di lasciarti solo...

incontrare te è stato incontrare, in fondo, me stesso...

Non mi fornisci solo cibo e legna, tu mi perseguiti

in un modo che è troppo profondo e intimo per essere detto.

Sai, ho creduto di essere un dio per te. E... Credersi Dio è un delitto?

Chi non ha avuto la debolezza di credersi Dio? Persino io che sono un incredulo mi sono sentito un Dio e credo di giocare con le onde, e rimescolarle come se fossero altrettante carte da gioco azzurre

Ma insomma, è o non è un delitto credersi Dio?

Lo è e non lo è come avviene di tutti i *delipolistotici*

Ma che lingua è mai questa? Ebreo, greco, latino?

No! È la nostra... Soltanto che per darle più sapore metto una parola dentro l'altra e alterno le sillabe: così *delipolistotici* ha un suono migliore di *delitti politici*. Ma insomma, credersi Dio è e non è un delitto...

Dopotutto, dove starai? Quale terribile verità scoprirai se il mondo che tanto valutavi ti abbandona nella solitudine della tua isola: ah, la tua cocciuta sopravvivenza che nessun Passaggio Atlantico riesce a distruggere! Hai dentro di te i semi della rivolta: lo spirito

di libertà non ti lascia mai, hai sempre rifiutato di rimanere in silenzio...

Ma io, Prospero, decido che chi ha detto *a* deve dire *b*. È la pietra angolare del mio edificio, è così e resta per l'appunto così. Ma tu hai subdorado l'inganno. Lo so che ti chiedevi: perché poi dopo la lettera *a* è obbligatorio dire *b*? E se non bisogna e io non voglio?

Io sono responsabile della tua vita.

E, in fondo, chi ti conosce? Dimmi un po', da dove vieni?

Tu rispondi: dalle Bermude, dai Caraibi, dal Messico, da Cuzco, dall'isola... Da Tunisi...

Scusami. Di cosa stai parlando? (*tira fuori una mappa*) Vediamo sulla mappa.

Non mi serve la mappa...

Il tuo spirito l'ho dentro di me...

QUADRO 12

SALTO TEMPORALE.

Siamo nel corso della rivoluzione francese e negli anni dell'abolizione della schiavitù.

GONZALO

Signori, fatemi dire due parole se fossi io a governare.

Nel mio stato governerei eseguendo tutto contrariamente agli usi.

Non ammetterei nessun genere di commercio. Di magistrati neanche il nome. Le lettere sconosciute. Ricchezze, povertà, qualunque servitù, più niente. Contratti, successioni, confini, delimitazioni di terre, colture, vigneti: niente. Non uso di metallo, non grano, non vino, non olio. Niente lavoro. Gli uomini, tutti in ozio, tutti. E anche le donne ma innocenti e pure. Sovranità, nessuna.

SEBASTIANO

Però lui farebbe il re!

GONZALO

Tutto in comune. Dev'essere la Natura a produrre, senza fatica e sudore. Tradimenti, ribellioni, spade, picche, coltelli, armi da fuoco e ogni specie di macchine: tutti aboliti. La Natura deve essere a offrire, spontaneamente, abbondanza di messi e di ogni bene, con cui nutrire il mio popolo innocente.

Sarei un principe così perfetto, sire, da superare l'Età dell'Oro.

...

Il mio discorso l'ho fatto per offrire un pretesto a questi signori che sono di polmoni così sensibili e vivaci da mettersi a ridere per niente... (II, i, 142)

E, tuttavia, siamo in grado di passare oltre le utopie verso un vero senso di umanità.

Questo dico:

«Quando abbiamo scritto la Costituzione del popolo francese, abbiamo trascurato di esaminare la situazione dell'infelice popolo negro. La posterità ci rimprovererà questa dimenticanza. Ripariamo all'errore e proclamiamo la libertà...»

Tutti gli uomini senza distinzione di colore, domiciliati nelle colonie, sono cittadini francesi, inglesi, spagnoli, italiani... E godono dei diritti secondo la Costituzione...»

Una donna svenne.

Una cittadina di colore che seguiva i lavori della Convenzione ha sentito una gioia tanto intensa da svenire. Chiedo che questo fatto sia menzionato nei verbali'

E, tuttavia, qualcuno dirà (Hegel) nella *Filosofia della Storia* (1821-31): l'Africa è la terra infantile... Non è approdata ai giorni della coscienza storica... Il negro mostra d'essere l'uomo naturale nel suo essere completamente selvaggio e irriducibile

QUADRO 13

SALTO TEMPORALE.

Gli attori svestono i costumi e mostrano abiti moderni d'oggi. Rimangono Ferdinand e Miranda e Caliban, un ragazzo nero che deve essere adottato, del cui destino si parla. Le parole mostrano che in fondo nulla è cambiato e Caliban è ancora alle prese con un padre ormai perduto e una possibile adozione.

MIRANDA e FERDINANDO

Caliban è rimasto da solo? Chi lo deve tenere? Perché noi, perché non voi? - Va bene lo teniamo fino al mese di agosto poi si vedrà - sarà il consiglio di famiglia a decidere - per noi è troppo pesante, non riusciremmo a tenerlo a freno, è un ragazzino di strada, una vera canaglia! Se ti prende lo zio Prospero non starai male, sai, anzi, ci piacerebbe tanto tenerti, ma sei un osso duro, sai, e sei chiuso e poi sei un vagabondo e canaglia. Sei troppo un osso duro e noi siamo troppo giovani. Da lui farai gli studi, godrai dei piaceri dell'esilio... Non starai per la strada...

Dai, adesso puoi fumare una sigaretta dato che è l'ultima volta... Non drammatizzare. Tutto va a posto, basta che ognuno ci metta buona

volontà... È una buona notizia... Insomma, in poche parole, tuo zio ti riconoscerà come suo, ha deciso di adottarti, adesso sei fuori dei guai...

Ah, sì, quanto starai bene con lui, ha un grande appartamento, moquette dappertutto e tappeti, in collegio buoni compagni ti insegneranno a telefonare e ad andare in bicicletta, imparerai il bridge, avrai una vestaglia, un telefonino...

CALIBANO
E quando?

MIRANDA e FERDINANDO

Tra poco, prepariamo la tua roba e vai... Lo zio è un osso duro, questo sì, è un osso duro come te, ma può darsi che con te non sia cattivo, anzi è simpatico, ma anche tu sei un selvaggio, un selvaggio naturale... Ma sì, ma sì, ci sarebbe piaciuto tenerti ma... Forza, dicci arrivederci. Sii buono, scrivici una lettera, una lunga lettera come sai fare tu, andiamo... (*Caliban si allontana*)

Ehi laggiù, ehi, un minuto corpo di bacco! E bè, non si dice niente, non si dice arrivederci agli amici? Non ci diamo una stretta di mano?

Andrà tutto bene, abbi fiducia!

CALIBANO
(*Di spalle come in FOE di J.M. Coetzee*)
Addio, Miranda!

Miranda gli si avvicina e fa scivolare in mano una moneta...

QUADRO 14

Interviene il fantasma di CAIBILBALAN:

La memoria, l'abisso del tempo,
cosa vedo io nell'oscuro abisso del tempo?
Vedo che qualcuno scriverà:

«Tutto ciò che è europeo non mi appartiene... Ma al tempo stesso era l'eredità a cui potevo attingere. Avrei dovuto appropriarmi di questi secoli bianchi. Avrei dovuto farli miei...». Da *Note di un figlio nativo* (James Baldwin, *Notes of a Native Son*):

Supplica di CAIBILBALAN

Ma non solo così! Ricorda queste mie parole...
Non dimenticarti piccolo mio
Non dimenticarti!
Bianca montagna
Fallo tornare;
acqua della montagna, sorgente della pampa,
che non muoia mai di sete.
Falco, caricalo sulle tue ali,
e fallo tornare.
Immensa neve, padre della neve,
non ferirlo nel cammino.
Vento cattivo,
non toccarlo.
Pioggia di tempesta,
non raggiungerlo.
No, precipizio, atroce precipizio,
non sorprenderlo!
Figlio mio,
devi tornare,
devi tornare!

FINE

NOTA

Prospero e Caliban. Il tempo e la storia è premiato con Omaggio alla cultura 2016, medaglia in argento al concorso a tema obbligato *La Tempesta* di William Shakespeare, indetto dalla Accademia Francesco Petrarca in collaborazione con la casa editrice D'Orazio Pier Luigi, Università degli Studi Roma Tre e Università degli studi della Tuscia; con i patrocini: Città di Capranica, Città di Viterbo, Regione Lazio, Repubblica Italiana, Associazione Dipendenti Cortei dei Conti, Associazione Nazionale Comuni Italiani (Anci), Federazione Europea Beni Artistici e Culturali (FEBAC).

Il testo riprende la storia shakespeariana sulla scorta degli scritti di Miguel Ángel Asturias, premio Nobel per la letteratura, di José María Arguedas, antropologo e scrittore, di João Guimarães Rosa, per l'interesse verso il *Grande Sertão*, della narrativa di Robert Sabatier e in particolare dei saggi di George Lamming, che fornisce la prospettiva storica per una reinterpretazione degli avvenimenti, in particolare della figura di Prospero nei confronti del 'suddito' Caliban. Di fondamentale rilevanza sono gli scritti di M.A. Asturias che offre lo spunto per elaborare una immaginaria origine del personaggio di Caliban nel racconto del personaggio di Caibilbalan; gli scritti di J.G. Rosa per la centralità assegnata alla natura, ricreata in una visione recettiva e iperemotiva del paesaggio; J.M. Arguedas e R. Sabatier per prospettive filosofiche e adolescenziali. Il testo si risolve drammaticamente nel rapporto tra Caliban e Ariel che recupera la natura poetica e visionaria del diseredato e asservito Caliban.

La Direzione del Tolomeo

Articoli | Articles | Articles

Vers une francophonie littéraire en manifestations

Le festival Étonnants Voyageurs et les Rencontres québécoises en Haïti

Michał Obszyński

(Institut d'Études Romanes de l'Université de Gdańsk, Pologne)

Abstract The publication of the manifesto « Pour une 'littérature-monde' en français » in *Le Monde* daily in 2007 reinvigorated discussions concerning the notion of francophone literature and its status in relation to the French literary field. In order to fully comprehend the current dynamics of French-speaking literary universe it is not sufficient to look at traditional instances of production, legitimization and consecration, i.e. big publishing houses, literary criticism, literary awards or education system respectively. In reality, events such as book fairs or literary festivals, which are changing traditional perception of literature and francophone writers, play an ever-increasing role in present-day literary life. The following paper aims to track these changes on the basis of two cases: Étonnants Voyageurs Festival organised by Michel Le Bris for 25 years and a series of literary meetings under the common name of Rencontres québécoises, which took place in Haiti in 2013.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Le festival littéraire : un Salon littéraire contemporain. – 3 Étonnants Voyageurs : un festival « glocalisé ». – 4 Les Rencontres québécoises en Haïti : une manifestation littéraire fédératrice. – 5 Conclusion : vers une francophonie littéraire 'archipélique'.


Keywords Francophone literature. Globalisation. French literary field. Literary festivals. Étonnants Voyageurs.

1 Introduction

En 2007, la parution du manifeste « Pour une 'littérature-monde' en français » dans le journal *Le Monde* a relancé le débat sur la notion de littérature francophone, son statut face au champ littéraire français ainsi que sur les rouages institutionnels qui façonnent sa perception. Pour bien comprendre la dynamique actuelle de l'univers littéraire francophone, il ne suffit plus de se concentrer sur les instances de production, de légitimation et de consécration traditionnellement indiquées comme dominantes, c'est-à-dire, respectivement, les grandes maisons d'édition, la critique littéraire, les prix littéraires ou bien le système scolaire. En effet, il semble qu'on assiste depuis un certain temps à une reconfiguration de l'institution littéraire, où jouent un rôle de plus en plus important les festivals littéraires, les salons du livre ainsi que certains autres projets ou

DOI 10.14277/2499-5975/Tol-19-17-06

Submission 2017-07-16 | Acceptance 2017-08-27

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

initiatives qu'on pourrait ranger dans la catégorie générale de 'manifestations littéraires'. Ces différents événements changent radicalement la vie littéraire francophone et ses règles du jeu en redistribuant le pouvoir de promotion des écrivains et des œuvres. Dans le présent article, nous nous proposons d'étudier deux cas qui semblent bien illustrer ce nouveau rôle des festivals et d'autres manifestations au sein du champ littéraire francophone : le festival Étonnants Voyageurs, organisé depuis vingt-cinq ans par l'écrivain Michel Le Bris et les Rencontres québécoises qui ont eu lieu en Haïti en 2013. Ainsi, après avoir placé les festivals littéraires au sein des théories de Pierre Bourdieu et de Jacques Dubois, nous tenterons de définir le statut d'Étonnants Voyageurs dans le champ littéraire et dans l'institution littéraire en France pour cerner les possibilités de promotion que ce festival offre aux écrivains francophones, ainsi que pour indiquer certaines ambiguïtés qui y sont liées. Nous montrerons également dans quelle mesure les Rencontres québécoises en Haïti, à l'instar d'Étonnants Voyageurs, représentent un cas exemplaire de ce qu'on pourrait appeler une 'francophonie en manifestations'.

2 Le festival littéraire : un Salon littéraire contemporain

Depuis une vingtaine d'années, il est possible d'observer un foisonnement de manifestations littéraires portant le nom de festival. Seulement en France, il en existe actuellement environ 500 (cf. Philippe 2015, 64). Or, il ne s'agit pas uniquement de la France et des pays francophones, mais de nombreux pays occidentaux où les festivals littéraires, à côté de ceux consacrés à la musique ou au cinéma, sont devenus une composante importante du paysage culturel et, soulignons-le, de la politique culturelle de ces pays. Ce succès invite à s'interroger sur le rôle des festivals au sein du champ littéraire. Pour répondre à cette question, Grzegorz Jankowicz et Jan Sowa comparent les festivals littéraires aux Salons littéraires, tels qu'ils sont perçus et étudiés par Pierre Bourdieu (cf. Jankowicz et al. 2014, 75-90). Apparues en France au XVII^e et XVIII^e siècles (comme ceux de Catherine de Rambouillet, de Madelaine de Scudéry, de Mme Geoffrin ou bien, déjà au XIX^e siècle, celui de Madame Récamier), ces rencontres régulières réunissaient, selon Bourdieu, les représentants non seulement de diverses disciplines (littérature, art, philosophie), mais aussi de différentes classes sociales et, par conséquent, de différentes convictions politiques. Organisés d'abord par les membres de l'aristocratie, et plus tard, de la bourgeoisie aisée, les Salons constituaient un espace de débats et d'échange d'idées où les sujets de conversation apparemment abstraits cachaient à peine les tensions d'ordre politique, dont l'enjeu était la domination de telle ou telle classe ou groupe social. Comme le constate Bourdieu,

les salons littéraires sont aussi, à travers les échanges qui s’y opèrent, de véritables articulations entre les champs : les détenteurs du pouvoir politique visent à imposer leur vision aux artistes et à s’approprier le pouvoir de consécration et de légitimation qu’ils détiennent [...]; de leur côté, les écrivains et les artistes agissant en solliciteurs et en intercesseurs ou même, parfois, en véritables groupes de pression, s’efforcent de s’assurer un contrôle médiat des différentes gratifications matérielles ou symboliques distribuées par l’État. (Bourdieu 1990, 90)

Osés car ouverts aux idées de tout horizon, les Salons littéraires jouent pour Bourdieu le rôle d’un ouvroir qui contribue à l’émergence de courants philosophiques et artistiques, mais aussi comme un véritable terrain de bataille. Dès le départ, le Salon est ainsi doublement conditionné, premièrement par l’habitus de son hôte ou hôtesse et, deuxièmement, par la conjoncture socio-politique dans laquelle il fonctionne et évolue. Car le Salon littéraire est également un phénomène de la vie littéraire et sociale dynamique, contraint à négocier son statut en fonction de la réalité qui, de sa part, laisse son empreinte sur la renommée des différents Salons et la configuration de leurs participants.

Dans le même ordre d’idées Jürgen Habermas perçoit les Salons littéraires comme le lieu de formation de l’espace public moderne qui, d’après le philosophe allemand, correspond, en Europe, à un espace commun où, par le biais des médias, se rencontrent la vie privée et l’univers social, notamment celui du pouvoir. En effet, les discussions littéraires menées dans le cadre des Salons comme déclencheurs de débats sur la problématique socio-politique permettaient l’expression de pensées subjectives des participants lesquelles, une fois présentées en public, possédaient le potentiel de devenir des opinions, partagées par d’autres personnes et relayées par la suite vers le grand public. Passant au XIXe siècle, avec le développement de la presse, sur les pages des journaux, ces échanges sont devenus le noyau de l’espace public européen, tel qu’on le connaît de nos jours (cf. Jankowicz et al. 2014, 80-1).

Si l’on perçoit le Salon littéraire comme ancêtre du festival contemporain, il est aisé d’en indiquer certains éléments structurels similaires. Ainsi, de nos jours, le festival littéraire donne l’occasion de participer à la vie culturelle et d’échanger les opinions sur la littérature où cette dernière n’est souvent qu’un prétexte à des débats dont la portée est plus large et englobe des questions sociales, politiques ou économiques. À l’instar du Salon, le festival littéraire est également sujet à une double influence. D’une part, les organisateurs (comme l’hôte ou l’hôtesse dans le cas du Salon) définissent le caractère de cet événement qui par sa thématique, sa programmation, mais aussi sa localisation géographique, constitue une prise de position face à la configuration du champ littéraire donné tout en courant le risque de limiter sa portée à une sélection subjective de partici-

pants selon les critères d'invitation et d'admission adoptés. D'autre part, suivant qu'il est subventionné par l'État ou non et qu'il accepte ou non l'intervention du monde des affaires, le festival subit l'impact des forces hétéronomes au champ littéraire, émanant surtout du pôle du pouvoir politique et économique. Ainsi, les festivals littéraires se situent à la croisée de divers rapports de force entre le champ littéraire et le champ social, ce qui contraint, dans chaque étude de cas, à poser la question dans quelle mesure telle ou telle manifestation peut être vue comme une émanation de l'autonomie du champ littéraire ou, tout au contraire, comme un effet de l'influence des forces hétéronomes sur le milieu littéraire.

À l'opposé du Salon, le festival littéraire n'est pas réservé à un groupe élitare d'invités ou habitués dont le potentiel de promouvoir des « jeunes plumes » était relativement restreint. Tout au contraire, la formule du festival s'inscrit dans le courant contemporain de démocratisation de l'art et de la littérature qui favorise la participation du grand public et la médiatisation des événements culturels. Or, ceci ne fait que renforcer le rôle du festival littéraire comme un lieu de promotion pour les écrivains et les éditeurs qui, en participant aux événements programmés, ont l'occasion de présenter leurs œuvres et leurs produits et, par conséquent, augmenter leur visibilité. Cette dernière est devenue à notre époque un facteur important de la légitimité littéraire, notamment dans le cas des acteurs qui se situent ou sont perçus dans la Périphérie à la fois géographique et du champ littéraire. Comme le notent Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, dans leur « Introduction » au numéro de *Littérature* consacré à la littérature dite 'exposée',

l'écrivain, s'il veut être présent et exister en tant qu'écrivain, doit désormais se rendre visible. Ses interventions dans le champ social vont de pair avec le développement du spectaculaire et d'une industrie culturelle littéraire pour lesquels le corps physique de l'auteur est de plus en plus requis : des signatures en librairies aux lectures publiques jusqu'au développement inédit et massif des festivals littéraires, on assiste à une transformation de la présence sociale de l'auteur. La visibilité de l'écrivain devient à la fois un principe esthétique et une condition sociale. (Rosenthal, Ruffel 2010, 9)

Les festivals littéraires misent également sur l'interdisciplinarité qui permet de marier la littérature et le cinéma ou la musique, ce qui élargit considérablement le groupe cible de participants et, par conséquent, la portée et l'impact des événements proposés au programme (cf. Sapiro 2016). Si on reprend la terminologie proposée par Jacques Dubois, ces manifestations apparaissent ainsi comme une nouvelle forme de « l'instance de légitimation littéraire » (Dubois 1978, 82), une forme dont la spécificité et la force résident dans un rapprochement entre les écrivains et leurs lecteurs, en contournant les canaux traditionnels, tels que la presse spé-

cialisée en critique littéraire. Ce nouveau modèle augmente l'autonomie des écrivains envers les verdicts des 'maîtres à penser' en matière de littérature et renforce le rôle du lectorat comme source primaire du succès littéraire. Basés sur le principe de contact direct avec les auteurs et favorisant l'ambiance conviviale, voire ludique des rencontres littéraires, les festivals désacralisent en un sens la littérature pour la rendre d'autant plus accessible au grand public.

Bref, le festival littéraire reflète toute la complexité de la vie littéraire contemporaine. Cette dernière est régie, comme dans le passé, par la dynamique de la lutte pour l'autonomie du champ littéraire par rapport aux autres champs, mais elle se voit aussi touchée par d'autres phénomènes parmi lesquels il faut noter le rapprochement de l'univers littéraire d'autres disciplines artistiques, la mutation du statut de l'écrivain, le renforcement du rôle des médias non spécialisés et des moyens de communication (tels que les réseaux sociaux) ainsi que le changement de la place du public lui-même dans la chaîne du livre.

Sans doute sous l'influence du succès de cette forme de manifestation littéraire, les salons du livre changent également leur caractère. Traditionnellement perçus comme dominés par des actions commerciales et promotionnelles des éditeurs, ils tentent de plus en plus d'attirer les clients en proposant des événements d'accompagnement qui vont bien au delà des séances de signatures connues depuis longtemps et qui forment tout un programme à part, censé augmenter l'attractivité des événements principaux. À tel point qu'on assiste aujourd'hui à l'essor d'une forme fusionnelle entre les festivals et les salons du livre où on trouve à la fois des événements tels que soirées de lecture, performances littéraires, rencontres avec auteurs ou autres professionnels du livre et un espace d'exposition et de ventes dont profitent les éditeurs. Cette apparente 'symbiose' qui voit cohabiter, sous la même enseigne, les organisateurs, les écrivains, leurs éditeurs, les sponsors privés ou publics, montre de façon particulièrement distincte que les intérêts de ces différents acteurs du champ sont de nos jours intriqués au point de former un réseau complexe d'interdépendances qui peuvent prêter à confusion, voire susciter des débats publics, comme c'était le cas récemment en Suisse autour de l'article d'Isabelle Falconnier, présidente du Salon du livre et de la presse de Genève, intitulé « Pour qui travaille un auteur en promotion ? » (cf. Falconnier 2016).

Au sein de la francophonie littéraire, les festivals littéraires et les salons du livre semblent jouer un rôle de plus en plus important. Face à la domination de Paris dans le champ littéraire français, certaines de ces manifestations s'inscrivent dans une dynamique centrifuge qui se laisse observer depuis les années 1960 et qui se traduit, entre autres, par l'apparition de maisons d'édition installées en dehors de Paris, comme Actes Sud à Arles, pour contrebalancer la suprématie du milieu littéraire de la capitale. Ce relatif décentrement s'accompagne parallèlement d'une

lente autonomisation des littératures dites périphériques (correspondant géographiquement aux anciennes colonies françaises en Afrique et dans les Amériques). Propulsées par les idées de libération politique et de distinction culturelle, les littératures francophones de ces pays cherchent depuis longtemps à s'affirmer et à prendre leur place dans ce que Pascale Casanova appelle la « République mondiale des lettres » (Casanova 2006, 164). Dans ce large contexte de décentralisation, il faut réserver une place à part au Festival international du livre et du film Étonnants Voyageurs.

3 Étonnants Voyageurs : un festival « glocalisé »

Le festival Étonnants Voyageurs est organisé depuis 1990 principalement en France, à Saint-Malo, mais aussi, pour certaines éditions complémentaires, aux États-Unis (2000 et 2001 dans le cadre du Montana Festival of the Book à Missoula), en Bosnie (2000 et 2001), en Irlande (2000 et 2001), au Mali (2000-2006 et en 2008), en Haïti (2007 et 2012), en Israël (2008), en République du Congo (2013) et au Maroc (2014). Vu le nombre de visiteurs noté (63.000 à Saint-Malo en 2016) ainsi qu'une couverture médiatique importante, ce festival est devenu le deuxième événement de ce type en France après Livre Paris. Son programme repose sur des rencontres avec des auteurs invités (entre 200 et 300 personnes chaque année), des séances de signatures, des débats sous forme de 'cafés littéraires', des lectures publiques jusqu'aux divers ateliers, performances et concerts.

Selon les organisateurs, et notamment le président du festival Michel Le Bris, la conception du festival correspond à une certaine vision de la littérature qui se veut « aventureuse, voyageuse, ouverte sur le monde » (catalogue de 2013), délestée du poids des idéologies et opposée au 'nombriisme' français. Cette vision trouve son expression dans deux textes manifestaires : *Pour une littérature voyageuse* (1992) et l'article déjà évoqué « Pour une 'littérature-monde' en français » publié dans *Le Monde* en 2007. Dans ce dernier texte, quarante-quatre écrivains de langue française déclarent la fin de la Francophonie, traditionnellement perçue comme un vestige du passé colonial de la France et proclament l'avènement d'une littérature-monde en français, désenclavée et soucieuse de la seule qualité esthétique des œuvres, au-delà des frontières et appartenances nationales ou ethniques des écrivains.

Tout comme le manifeste, qui a suscité maintes critiques soulignant plusieurs incohérences dans son argumentaire (Porra 2008, 33-53; Gnocchi 2010, 87-102; Viau 2013, 73-110), le festival Étonnants Voyageurs semble osciller entre une véritable tentative pour donner naissance à un espace littéraire francophone indépendant et les limites qu'impose le statut d'une initiative soutenue par les institutions d'État ainsi que celles liées aux règles du jeu économique.

Si on examine les catalogues des vingt-six éditions du festival, on peut remarquer que sa programmation s'offre comme une opportunité de promouvoir les littératures des pays francophones et marquer leur vitalité dans un contexte plus large de la « world literature » (cf. Damrosh 2003), un espace littéraire international où les écrivains de langue française (qu'ils soient de France ou d'autres pays francophones) côtoient ceux appartenant aux autres aires linguistico-culturelles (anglophones, hispanophones, celle d'Europe centrale et de l'Est ou celle d'Asie, etc.). Notons par exemple qu'en 2016, cinq auteurs du Québec ont figuré comme invités officiels à Saint-Malo, à savoir Monique Durand, Nathalie Fortier, Maya Ombasic, Franck Sylvestre et Kim Thuy. Quant aux autres pays francophones, il convient d'évoquer la présence de quatre écrivains algériens (Yahia Belaskri, Hassen Ferhani, Nadia Galy, Boualem Sansal), quatre de Belgique (Jean In Coli Bofane, Pascale Bourgaux, Thomas Lavachery et Diane Meur), sept d'Haïti (Mehdi Chalmers, Inema Jeudi, Dany Laferrière, Guy Michel, Makenzy Orcel, Lyonel Trouillot, Evains Wêche), et dix autres venant d'Ile Maurice (Ananda Devi), du Liban (Hyam Yared), du Luxembourg (Anise Koltz), du Rwanda (Scholastique Moukasonga), du Sénégal (Felwine Sarr et Mbougar Mohamed Sarr), de Suisse (Cecile Ladjali), du Togo (Sami Tchak) et de Tunisie (Colette Fellous et Fawzia Zouari). Au total on revient à trente écrivains francophones sur deux cents trente-six invités venus de quarante et un pays.

Au delà de cette participation des auteurs, la visibilité des littératures francophones est renforcée grâce à des événements spéciaux, thématiquement axés autour d'un pays donné, comme par exemple le volet haïtien du festival en 2010 (présent en France à cause du séisme qui a empêché la tenue du festival à Port-au-Prince), une série d'événements en hommage à Édouard Glissant en 2011, les débats sur la nouvelle littérature africaine aussi en 2011 ou bien ceux sur l'Algérie en 2016. Étonnants Voyageurs est également un salon du livre qui accueille chaque année un nombre important d'exposants (trois cents vingt-trois en 2016), dont plusieurs éditeurs indépendants, ceux qui se spécialisent en littérature francophone ou ceux qui représentent des pays francophones en dehors de la France. Un bon exemple de cet aspect est l'espace consacré à la littérature québécoise. Appelée Librairie du Québec, cet espace est présent à Saint-Malo depuis presque dix ans et rassemble des maisons d'édition québécoises, telles que, pour l'édition 2016 du festival, Les 400 Coups, Alto, Bibliothèque Québécoise, La Bagnole, Boréal, Hurtubise, Marchand de feuille, Mémoire d'encrier, La Peuplade, Planète Rebelle, Typo et VLB. Quant aux éditeurs indépendants ou ceux qui basent au moins partiellement leurs stratégies éditoriales sur les auteurs francophones, il faut citer Présence africaine, Sabine Wespieser éditions, Serpents à plumes, Zulma ou Vents d'ailleurs. Pour toutes ces maisons, la présence au festival constitue un moyen de promotion important, d'autant plus que selon le règlement du salon, les

éditeurs dont le catalogue correspond aux thèmes du festival sont admis en priorité aux foires (Étonnants Voyageurs 2016a). Cette politique, quoique contraignante, permet de garder une certaine cohérence thématique entre le festival et le salon du livre et, par là même, met en relief la vision de la littérature que le festival veut promouvoir.

Vu ces différentes composantes, la présence des auteurs francophones au festival, l'espace de débats centré sur la littérature francophone et la participation d'éditeurs qui promeuvent cette dernière, il semble légitime de dire qu'Étonnants Voyageurs joue actuellement le rôle du « taste maker » évoqué par Pierre Bourdieu par rapport aux Salons littéraires (Bourdieu 1990, 82). En effet, en décernant des prix littéraires (le prix Ouest-France/Étonnants Voyageurs, le prix Littérature-monde, le prix Robert Ganzo de poésie, le prix Joseph Kessel, le prix Nicolas Bouvier, le prix Gens de mer et le prix Compagnie des pêches) ainsi qu'en maîtrisant les relations publiques (qui englobent la coopération avec la presse, la télévision mais aussi la présence dans les réseaux sociaux comme Twitter et Facebook), ce festival semble avoir acquis le potentiel suffisant pour former les goûts et les opinions des lecteurs. Les changements dans la perception de la littérature francophone par certains éditeurs hexagonaux, le fait qu'ils aient pris certains des postulats du manifeste de 2007 pour siens (cf. Pépin 2009) et, entre autres, le succès récent des romans québécois dans les librairies françaises (cf. Bherer 2015) peuvent servir de preuve de cette lente évolution des goûts littéraires en France.

En référence à ce dernier aspect, il faut souligner la spécificité de la place d'Étonnants Voyageurs sur la carte littéraire française. Organisé par Michel Le Bris, qui se veut rebelle à la domination de Paris comme le « méridien de la modernité littéraire » (Casanova 2006, 146) dans le monde francophone, Étonnants Voyageurs entend s'inscrire, du moins sur le plan déclaratif, dans la dynamique de décentralisation du champ littéraire hexagonal. Cette approche 'antisystemique' vers la configuration du milieu littéraire français se reflète, par exemple, dans la liste d'événements proposée par La Maison du Québec dans le cadre du festival à Saint-Malo. Elle englobe non seulement des rencontres avec les écrivains québécois et les débats sur la littérature québécoise, mais aussi des manifestations consacrées aux auteurs de Belgique, d'Haïti, du Sénégal, du Rwanda, de la République Démocratique du Congo et, parmi tous ceux-ci, des écrivains français, ce qui, de plus, correspond à l'idée d'incorporation de la littérature française au sein de la littérature francophone avancée dans le manifeste « Pour une 'littérature-monde' en français ».

Or, il est possible d'indiquer plusieurs points qui posent problème quant au statut d'Étonnants Voyageurs en tant qu'une initiative indépendante et capable de changer la donne sur la scène littéraire française. Parmi eux, évoquons la dépendance financière des subventions accordées aux organisateurs du festival par l'État français, y compris les autorités locales

dont le soutien s'élève à 666.000 euros (Étonnants Voyageurs 2016b) et les relations étroites avec les institutions d'État des autres pays francophones (comme par exemple le Québec) qui couvrent partiellement certains frais liés à la présence des écrivains de ces pays à Saint-Malo. À cela s'ajoute également la coopération avec l'Organisation Internationale de la Francophonie dans le cas des éditions africaines du festival. Ce partenariat renforce les liens entre le festival et le champ du pouvoir, source des forces hétéronomes au champ littéraire. Signalons également la prépondérance des auteurs 'français' (185 sur 236 au total) au festival et des éditeurs hexagonaux au salon du livre à Saint-Malo, ce qui brouille l'image d'une manifestation véritablement internationale, où la France ne serait qu'un acteur parmi d'autres. Enfin, il convient de noter que pour bâtir son statut et son pouvoir de légitimation, les organisateurs du festival recourent aux mêmes outils que ceux déjà très bien ancrés dans la vie littéraire en France, et notamment aux prix littéraires. Sans que ceux derniers soient un phénomène négatif en soi, leur profusion (huit prix au total attribués chaque année) peut susciter un certain désarroi, d'autant plus que leur caractère traditionnel produit un effet disparate face à l'esprit de révolte contre tout système dont se réclament les organisateurs. En ce sens, il semble légitime de dire que le festival Étonnants Voyageurs, dont le rôle et l'influence ne sauraient être sous-estimés, apparaît comme une manifestation à caractère ambigu, pâtissant de certains défauts qui tiennent, sans doute, de la reproduction des mécanismes typiques du Centre que demeure le milieu littéraire parisien. Comme si, malgré les déclarations, les organisateurs voulaient remplacer ce dernier par un nouveau 'centre' en copiant les stratégies propres à leur 'adversaire'.

De ce point de vue, il est important d'accorder une attention particulière aux éditions étrangères du festival. D'une part, selon certaines approches théoriques qui interrogent la dynamique de la mondialisation sur le marché des biens culturels, et notamment les tensions à l'œuvre entre le 'local' et le 'global', elles pourraient être perçues comme un 'produit glocalisé' (cf. Garnier 2009, 193-202), c'est-à-dire celui que le Centre hexagonal exporte vers d'autres espaces culturels pour diffuser, au prix de certaines adaptations, ses propres valeurs et ses propres canons esthétiques. La domination des maisons d'édition françaises aux salons du livre qui accompagnent les éditions extra-hexagonales du festival et la prépondérance des journalistes hexagonaux assurant la couverture médiatique de ces manifestations pourraient confirmer cette perception. D'autre part, la programmation de ces différentes éditions d'Étonnants Voyageurs, centrée à chaque fois sur la littérature du pays (ou du continent) d'accueil ainsi que le statut privilégié des écrivains issus de ces espaces dans le cadre des événements du festival, permettent sans aucun doute d'augmenter la visibilité des littératures francophones des pays non-européens parmi le public local et international ainsi que de marquer, ne serait-ce que sur le plan média-

tique, leur vitalité. Les éditions locales du festival, qui dépassent les frontières de l'Hexagone au-delà de l'ancien Centre (Paris) et de ce nouveau 'centre' situé à Saint-Malo, constituent également un espace de rencontres et d'échanges où les nouveaux phénomènes littéraires ont la chance de se voir nommés, articulés et cristallisés, ce qui parfois aboutit à la publication d'œuvres aspirant à former un nouveau canon littéraire, comme c'était le cas de l'anthologie *L'Afrique qui vient*, publiée en 2013 et lancée lors du festival à Bamako. Si l'on en croit Alain Mabanckou, l'idée même de 'littérature-monde' serait née lors d'une des éditions du festival au Mali (cf. Thierry 2015, 187). En ce sens, sans qu'elles soient exemptes des rapports de force post-coloniaux entre le Centre et la Périphérie (visibles surtout au niveau économique et médiatique), les éditions extra-hexagonales du festival Étonnants Voyageurs s'offrent à cette dernière comme une opportunité de consolider les milieux littéraires locaux qui n'hésitent pas à manifester, sur le plan discursif, leurs prises de position hostiles à l'hégémonie de la France et de proposer de nouvelles conceptions de la littérature écrite en français.

Si l'adhésion du festival Étonnants Voyageurs à la World Alliance l'inscrit dans le circuit mondial des manifestations littéraires, ses éditions en dehors de la France illustrent également un autre aspect de la francophonie littéraire contemporaine, à savoir sa dimension locale où prédominent des événements modestes, de moindre envergure, mais qui deviennent de plus en plus nombreux au point de constituer tout en réseau que l'on pourrait considérer sous le nom de la 'francophonie en manifestations'. Celle-ci se baserait sur la prolifération de manifestations ponctuelles qui, perçues séparément, échappent à la fois aux binarismes propres à l'époque postcoloniale et aux mécanismes hégémoniques de la mondialisation, et qui, vues dans leur ensemble, témoignent d'un important dynamisme de la vie littéraire francophone. Un bon exemple de cette reconfiguration de la francophonie littéraire, de plus en plus décentrée et 'réseautée' est fourni par les Rencontres québécoises en Haïti.

4 Les Rencontres québécoises en Haïti : une manifestation littéraire fédératrice

Les Rencontres québécoises en Haïti est le nom donné à une série de manifestations littéraires organisées par la maison d'édition haïtiano-québécoise Mémoire d'encrier, fondée à Montréal en 2003 par le poète et éditeur haïtien Rodney Saint-Éloi. L'événement a été réalisé en collaboration avec Québec Édition et la Fondation Connaissance et Liberté (FOKAL) d'Haïti ainsi qu'avec le soutien du gouvernement du Québec. Tenues du 1er au 8 mai 2013 dans différentes villes d'Haïti, les Rencontres québécoises ont

compris des entretiens publics avec des auteurs québécois et haïtiens (présents au nombre de vingt-deux personnes), des soirées de lecture, des visites dans des écoles et une foire de livres québécois pendant laquelle deux mille titres ont été mis à la disposition du public. Le programme contenait aussi des rencontres des professionnels du livre, notamment des éditeurs des deux pays afin de favoriser la création de liens entre les deux milieux (Le Québec était représenté, entre autres, par les Éditions du Noroît, Les Éditions de la Bagnole ou encore Les Éditions Coup de tête). Comme le notait le ministre québécois de la Culture de l'époque, Maka Kotto, également présent en Haïti lors de l'événement, l'objectif principal des Rencontres était de « permet[tre] aux milieux littéraires des deux nations de se rapprocher et de s'enrichir mutuellement ».¹ Dans son discours inaugural, Rodney Saint-Éloi évoquait la même volonté d'échange et de solidarité : « Nous sommes ici dans un rendez-vous du donner et du recevoir. Laissons la place aux écrivains québécois et haïtiens pour frotter leurs imaginaires et regarder le monde ». Jean-François Bouchard, le président de l'ANEL (Association nationale d'éditeurs de livres) et de Québec Édition, soulignait le caractère exceptionnel du projet : « Nous disions : enfin ! Enfin le peuple québécois est parti à la rencontre de cet autre grand peuple francophone d'Amérique ».²

Quant au contexte socio-politique, l'organisation des Rencontres québécoises en Haïti s'inscrit dans une conjoncture politique précise. En effet, dès le début du XXI^e siècle, le Québec renouvelle son engagement dans le domaine du rayonnement de la culture québécoise à travers le monde ainsi que dans la promotion de la francophonie au sein de la fédération canadienne et dans les Amériques. Les bases de cette nouvelle approche ont été définies dans le texte « L'avenir en français. Politique du Québec en matière de francophonie canadienne » publié en 2006, co-signé par le Premier ministre du Québec de l'époque Jean Charest et le Ministre responsable des Affaires intergouvernementales canadiennes et de la Francophonie canadienne, Benoît Pelletier. Cette nouvelle politique prévoyait un changement radical quant à la place et au rôle du Québec dans la francophonie canadienne. Longtemps concentré sur les affaires intérieures, le gouvernement du Québec déclarait à travers ce texte sa volonté d'entrer en dialogue et en coopération avec les autres communautés francophones du Canada afin de lutter ensemble en faveur des droits et privilèges linguistiques de leurs membres (cf. Laniel, Létourneau 2010). Ambitieuse mais aussi controversée, cette nouvelle politique du Québec

1 Cf. « Rencontres d'écrivains haïtiens et québécois à Port-au-Prince » [online]. *La Presse*. URL <https://goo.gl/XPXY4> (2017-06-11).

2 Cf. « UNESCO et diversité culturelle. Le Québec fait valoir la nécessité d'un instrument international » [online]. URL <https://goo.gl/NzxMSY> (2017-06-11).

visait à redynamiser l'activité du Québec à l'échelle provinciale et fédérale en couvrant des domaines, tels que l'éducation, la santé, la justice, les nouvelles technologies et la culture. Proclamé par Benoît Pelletier, le retour du Québec au sein de la francophonie canadienne devait s'appuyer sur un programme précis prévoyant premièrement la réforme des institutions et des mécanismes déjà existants comme, par exemple, le Programme de soutien financier aux partenariats et au développement des communautés remplacé par le Programme d'appui à la francophonie canadienne. Deuxièmement, la politique stipulait la création de nouveaux organismes, tels que le Centre de la francophonie des Amériques. Enfin, elle envisageait l'organisation de nouvelles manifestations culturelles comme par exemple la Journée de la francophonie canadienne au Québec. Tout ceci dans le but de garantir à la francophonie canadienne un cadre institutionnel concret, apte à stimuler la coopération entre les milieux francophones canadiens et soutenir leurs membres dans la vie quotidienne.

Même s'il reste concentré sur le Canada, le texte envisage aussi une autre dimension, plus large cette fois-ci car étendue sur l'espace américain : « Le Québec choisit de s'engager avec enthousiasme, confiance et détermination dans l'avenir de la francophonie canadienne. Les Québécois utiliseront leurs institutions et leur culture pour faire la promotion de la diversité culturelle et de la langue française au Canada et dans les Amériques ».³ Bien qu'à peine signalée, cette dimension américaine de la nouvelle francophonie souhaitée par le gouvernement du Québec trouve vite sa première concrétisation en 2008, l'année où le Centre de la francophonie des Amériques fut inauguré, mais aussi l'année où les gouvernements du Québec et d'Haïti ont signé la « Déclaration commune de coopération dans les domaines de la culture et des communications » qui prévoit une intensification des relations bilatérales entre les deux nations (il convient de signaler qu'en 2015, une déclaration similaire a été signée entre le Québec et la Communauté française de Belgique). Comme nous pouvons le lire dans un des communiqués de presse qui ont suivi la signature de la « Déclaration » :⁴

Dans le cadre de cette entente, une attention particulière sera accordée aux projets d'échanges et de coopération favorisant la démocratisation et la diffusion de la culture dans les domaines de la lecture et du livre. En outre, des échanges professionnels de formateurs, d'experts, de spécialistes ou de chercheurs et d'autres, entre organismes culturels dans les

3 « L'avenir en français » [online]. URL <https://www.saic.gouv.qc.ca/documents/franco-phonie/politique-franco.pdf> (2017-11-16).

4 « Signature d'une déclaration commune avec la République d'Haïti portant sur la coopération dans les domaines de la culture et des communications » [online]. URL <https://goo.gl/FJwRu7> (2017-11-16).

secteurs des bibliothèques publiques, des centres de lecture publique et d'animation culturelle, de la muséologie, du patrimoine matériel et immatériel et des industries culturelles seront encouragés.

Les Rencontres québécoises en Haïti apparaissent ainsi comme un projet qui profite d'une ambiance politique favorable, instaurée par les deux documents cités. On pourrait remarquer qu'en s'accordant à la conjoncture politique du moment, le projet perd de son autonomie en faveur du champ de pouvoir, ce qui, d'après Bourdieu, constitue toujours un risque. Or, il s'agit plutôt d'une négociation entre les acteurs du champ littéraire et du champ de pouvoir, ce qui permet de poser les fondements d'un réseau littéraire francophone haïtiano-québécois en dehors de l'ancienne configuration de l'espace culturel francophone avec la France comme Centre. Ce nouveau réseau est loin de se limiter aux seules Rencontres québécoises en Haïti. Pour nous en convaincre, citons quelques faits additionnels. Ainsi, encore en 2013 Haïti est l'invité d'honneur au 36^e Salon du livre de Montréal tandis qu'en 2014, le PEN Club Haïti et le Centre des Arts et des Lettres du Québec signent un accord mettant en place un programme de résidences littéraires. Grâce à ce programme, une fois par an, un écrivain québécois et un écrivain haïtien peuvent réaliser un séjour de six semaines durant lequel ils ont la possibilité de travailler aux projets de leur choix. En Haïti, les participants du programme sont logés à La Maison des écrivains Georges-Anglade à Port-au-Prince tandis qu'au Québec, l'arrivant, pris en charge par l'UNEQ (l'Union des écrivaines et des écrivains québécois), séjourne à Montréal. Dans la première édition de ce programme d'échange, qui a eu lieu en 2015, ont participé, pour le Québec, Julie Huard (travaillant sur son projet « Pays-Âme ») et, pour Haïti, un jeune écrivain, Jacques Adler Jean Pierre, dont le projet concerne un recueil de contes pour enfants. Outre ce programme qui n'est qu'à ses débuts, il convient d'évoquer l'entrée de Rodney Saint-Éloi à l'Académie des Lettres du Québec le 9 novembre 2015 ainsi que la tenue de la Foire Internationale du Livre d'Haïti (du 11 au 13 décembre 2015) où le Québec a été l'invité d'honneur. D'autres événements qui témoignent du rapprochement entre les deux pays existent depuis plus longtemps : le Festival Haïti en folie à Montréal (existant depuis 2006) et, en dehors de la littérature, le Festival du film québécois en Haïti (existant depuis 2009), les deux organisés par la Fondation Fabienne Colas.

5 Conclusion : vers une francophonie littéraire 'archipélique'

Par sa formule ludique et dynamique, le festival littéraire s'inscrit dans la tendance contemporaine à rendre la culture et l'art accessibles et participatifs. Favorisant le contact direct entre les écrivains et les lecteurs, il tend à devenir un espace d'échanges basés sur l'interaction entre le milieu

créatif et le public, deux groupes qui se passent de plus en plus facilement d'autres intermédiaires institutionnels dotés jusqu'alors du pouvoir de légitimation et de consécration littéraires. Certes, l'on est loin d'une situation où ce dernier appartiendrait pleinement au lectorat car le festival lui-même, tel qu'il fonctionne de nos jours, ne fait que concurrencer les instances traditionnelles (académies, prix littéraires de renom, presse spécialisée) par ses propres outils (comité d'organisation, prix littéraires internes, couverture médiatique notamment sur Internet). Pourtant, il semble légitime de dire que le festival littéraire a su s'ancrer durablement dans le panorama culturel de notre époque comme une composante attrayante et efficace sur le plan de la promotion littéraire.

Quant au contexte strictement francophone, il convient de noter qu'ausi bien le festival Étonnants Voyageurs que les Rencontres québécoises en Haïti semblent appartenir à une réalité littéraire où les mécanismes systémiques du champ et de l'institution littéraires sont soit mis en question soit dépassés par des projets et initiatives qui affichent la volonté de garder, autant que possible, leur indépendance. Si cette dernière reste problématique, toujours incertaine, la prolifération de ces événements, à la marge ou en dehors du champ littéraire français, permet de songer à l'émergence d'une francophonie littéraire 'archipélique' apte, sans doute, à dépasser la logique de légitimation littéraire institutionnalisée et centralisée.

Bibliographie

- Étonnants Voyageurs (2013). « Qui sommes-nous » [online]. *Le catalogue du festival Étonnants Voyageurs édition 2013*. URL <http://www.etonnants-voyageurs.com/IMG/pdf/ev2013-catalogue.pdf> (2017-06-11).
- Étonnants Voyageurs (2016a). « Règlement du salon du livre » [online]. URL <https://goo.gl/aG4QfC> (2017-06-11).
- Étonnants Voyageurs (2016b). « Étonnants voyageurs. Le festival en 'danger de mort' » [online]. *Ouest-France*. URL <https://goo.gl/viNmzy> (2017-06-11).
- Bherer, Marc-Olivier (2015). « Un élan québécois dans les librairies françaises » [online]. *Le Monde des livres*. URL <https://goo.gl/uVTZNu> (2017-06-11).
- Borer, Alain et al. (1992). *Pour une littérature voyageuse*. Bruxelles : Les Éditions Complexe.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- Casanova, Pascale (2006). *La République mondiale des lettres*. Paris : Seuil.
- Damrosch, David (2003). *What is World Literature ?*. Princeton ; Oxford : Princeton University Press.

- Dubois, Jacques (1978). *L'institution de la littérature*. Paris : Nathan ; Bruxelles : Labor.
- Falconnier, Isabelle (2016). « Pour qui travaille un auteur en promotion ? » [online]. *Le Temps*. URL <https://www.letemps.ch/opinions/2016/05/05/travaille-un-auteur-promotion> (2017-06-11).
- Garnier, Xavier (2009). « Les littératures locales en Afrique. Laboratoires pour une mondialisation littéraire ». Belhabib, Assia (éd.), *Littérature & Altérité*. Maroc : Éditions OKAD, 193-202.
- Gnocchi, Maria Chiara (2010). « Du Flurkistan et d'ailleurs. Les réactions au manifeste *Pour une 'littérature-monde' en français* ». *Francofonia*, 59, 87-102.
- Jankowicz, Grzegorz et al. (2014). *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*. Cracovie : korporacja ha!art.
- Laniel, Jean-François ; Létourneau, Kateri (2010). « Québec et francophonie canadienne hors Québec. Avons-nous encore quelque chose à nous dire » [online]. *Revue Argument*, 12(2). URL <https://goo.gl/CbhAXX> (2017-06-11).
- Le Bris, Michel ; Rouaud, Jean et al. (2007). « Pour une 'littérature-monde' en français ». *Le Monde*, 15 mars 2017, 2.
- Pépin, Elsa (2009). « De l'Hexagone au monde entier, une conquête du livre québécois » [online]. *Revue Les Libraires*. URL <https://goo.gl/hVRPaZ> (2017-06-11).
- Philippe, Élisabeth (2015). « Quand les écrivains paient leur tournée ». *Vanity Fair France*, 28, 62-8.
- Porra, Véronique (2008). « *Pour une 'littérature-monde' en français*. Les limites d'un discours utopique ». *Intercâmbio*, 2(1), 33-53.
- Rosenthal, Olivia ; Ruffel, Lionel (2010). « Introduction ». *Littérature*, 160(4), 3-13.
- Sapiro, Gisèle (2016). « The Metamorphosis of Modes of Consecration in the Literary Field. Academies, Literary Prizes, Festivals » [online]. *Poetics*, 59, 5-19. DOI 10.1016/j.poetic.2016.01.003.
- Thierry, Raphaël (2015). *Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires. Le cas du Cameroun*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Viau, Robert (2013). « La littérature-monde en français. L'historique d'une querelle ». Francis, Cécilia W. ; Viau, Robert (éds.), *Trajectoires et dérives de la littérature-monde. Poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*. Amsterdam ; New York : Rodopi, 73-110. Francophonies.

Les recherches qui sont à la base du présent article ont été réalisées dans le cadre d'une bourse de recherche postdoctorale financée par le Centre National de la Science en accord avec la décision nr. DEC-2015/16/S/HS2/00124.

Diabliesse de femme

De l'ethnographie à la narration, la métamorphose dans le conte folklorique haïtien

Veronica Brunetto

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Ethnographic and semiotic studies have one thing in common: they both share an interest in researching the origin of meaning and how meaning works in human behaviour or in human narration. The aim of this research is to show this connection through the semiotic and ethnographic analysis of metamorphosis. Namely, a collection of 60 haitian folktales, characterised by a metamorphosis in the narrative program, is analysed using Greimas's veridictory square; then, the results are compared to the ethnographic studies about metamorphosis and to the practice of storytelling in Haitian culture. This comparison will prove that metamorphosis has similar qualities and similar meanings, such as the equality between the identity of men, animals and spirits, in both fields of study.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Ethnographie. – 2.1 L'ethnographie et la narration orale. – 2.2 Fiabilité des sources écrites. – 2.3 « Tirer contes » en Haïti. – 2.4 La métamorphose dans l'ethnographie. – 3 Analyse du *corpus* selon l'isotopie de la véridiction : les résultats. – 3.1 Le passage *Vrai* → *Mensonger* (7 cas). – 3.2 Le passage *Mensonger* → *Vrai* (31 cas). – 3.3 Le passage *Secret* → *Vrai* (13). – 3.4 Le passage *Vrai* → *Secret* (13). – 3.5 Le passage *Vrai* → *Vrai* (18). – 3.6 Un cas particulier : le passage *Mensonger* → *Secret* (1). – 4 Conclusions. – 4.1 La métamorphose dans l'ethnographie. – 4.2 La métamorphose dans les structures sémiotiques profondes, selon la véridiction. – 4.3 Le vrai dans la métamorphose. – 4.4 Un point de contact entre étude ethnographie et analyse sémiotique.

Keywords Francophone literatures. Folktales. Veridictory square. Metamorphosis meaning.


1 Introduction

Notre travail s'inscrit dans le cadre d'une recherche concernant un corpus de 60 contes folkloriques haïtiens, dont le commun dénominateur est la présence d'une métamorphose au cours du programme narratif.

La provenance de l'aire géographique haïtienne et le phénomène de la métamorphose représentent donc nos critères de sélection préliminaires, à la fois limitant et focalisant notre étude sur le *contenu* des contes, en excluant ainsi leur *manifestation* a priori. De fait, celle-ci a été forcément modifiée par la transcription de l'oral à l'écrit et par la traduction des textes de la langue créole aux langues française et anglaise, employées

DOI 10.14277/2499-5975/Tol-19-17-07

Submission 2017-08-24 | Acceptance 2017-09-17

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International License

probablement pour faciliter la divulgation des textes à l'époque de leur parution.

Néanmoins, le but de nos considérations consistera dans la confrontation de deux perspectives :

- le point de vue ethnographique – dont nous esquisserons la pratique de 'tirer contes' et les limites imposées par la transcription et par la traduction des contes eux-mêmes ;
- l'analyse sémiotique selon l'isotopie de la véridiction – en nous référant, en particulier, aux théories du père de la sémiotique structurale Algirdas J. Greimas.

Cette confrontation vise à souligner une possible corrélation entre les deux champs d'étude ; cela car l'ethnographie et la sémiotique nous semblent unies par l'examen de dynamiques et appareils communicatifs et significatifs dans un but commun : la recherche de la construction et de l'expression du sens.

Les analyses de type morphologique et actantiel ne feront pas l'objet du présent article, où, par contre, nous exposerons les résultats de notre questionnement autour de la métamorphose à la fois selon l'ethnographie et selon ses implications logiques sur le plan de la véridiction.

2 Ethnographie

Avant toute chose il est indispensable de rappeler l'objectif comparatif de cette étude, soit la réflexion autour de la signification de la métamorphose dans le conte folklorique haïtien du point de vue de l'ethnographie et de la véridiction sémiotique.

Donc, pour commencer, dans cette partie nous esquisserons les caractères principaux de l'enquête ethnographique vis-à-vis de la narration orale. Aussi, les questions qui posent problème quant à la transcription et à la traduction seront éclaircies, afin de mieux comprendre la fiabilité de nos sources écrites.

Ensuite, nous aborderons la pratique de 'tirer contes', c'est-à-dire de réciter des histoires, des devinettes, etc., pendant des circonstances particulières et selon des modalités rituelles précises.

Finalement, en nous appuyant sur des critères purement ethnographiques, nous expliquerons la signification que l'on a donnée à la métamorphose du point de vue de cette discipline.

2.1 L'ethnographie et la narration orale

« La science ethnologique a pour fin l'observation des sociétés, pour but la connaissance des faits sociaux. Elle enregistre ces faits, au besoin elle en établit la statistique » (Mauss [1926] 2002, 5). Voilà donc que l'ethnographie peut intéresser le patrimoine folklorique d'une culture spécifique. D'où, l'aptitude de cette méthode à examiner les implications – rituelles, sociales, identitaires, etc. – de la narration orale au sein d'un groupe humain défini, ce qui est exactement le cas de la population créolophone en Haïti.

Dans sa littérature orale, comme le rappelle Louise Tessonneau « c'est toute l'importance octroyée à la parole et à la tradition qui s'y trouve » (1980, 7).

Cela nous rappelle que le conte n'est pas un genre purement enfantin et, comme le soulignait Vladimir Propp dans *Les racines historiques du conte merveilleux* (1946), le conte n'est pas l'invention de la société où il existe, mais il dérive d'un régime de clan, donc d'une économie de chasse et de récolte, dont la disparition a amené la nouvelle fonction sociale du conte.

Donc, l'étude ethnographique nous aidera à comprendre le rôle social du conte. De plus, nous vérifierons si le sens qu'elle attribue à la métamorphose s'est maintenu au sein de la société haïtienne, économiquement très différente de celle de chasse-cueillette, berceau de la narration orale. En tout cas, pour mener une enquête ethnographique sur la pratique de la narration orale il faudrait :

Une analyse longue et profonde autour du tissu historique et social du territoire, matrice même d'un tel patrimoine narratif. [...] un travail d'étude et un travail de comparaison entre les différents répertoires et les différents genres dont ces répertoires sont constitués, les versions et les variantes, les typologies, sans oublier [...] les autres formes d'expression, [les] traces nombreuses et [les] documents du monde subalterne. Et surtout cette approche devra éviter des raccourcis faciles et suggestifs, individuuant la fable comme le genre narratif privilégié (Ferretti 1985, 62; traduction de l'Auteur).

Dans notre cas, c'est-à-dire dans le cas d'une analyse transversale d'un corpus littéraire issu du folklore, un tel travail de recherche sur le terrain changerait le but même de notre étude. Voilà pourquoi nous prendrons en considération, pour notre analyse, les problèmes inhérents à la fiabilité des sources à cause de la transcription (ou de la traduction), donc les caractères strictement *littéraires* relatifs au corpus de contes folkloriques analysés.

2.2 Fiabilité des sources écrites

2.2.1 Transcription et traduction

À l'égard de la transcription d'un conte folklorique, Alain Rutil souligne que :

Abordant la valeur littéraire du conte, l'on est amené à se demander si, dès lors qu'il est transcrit, c'est encore un vrai conte. [...] Le conte transcrit est extrait de son milieu naturel. Il ne vit plus, il se fige, il devient factice. Tout son style ne saurait être rendu. Il n'est pas fait pour être lu, mais pour être entendu. Ainsi, les variations du timbre de la voix d'un même conteur ne peuvent évidemment pas se traduire [tout comme] les mimiques, [...] les expressions corporelles, [...] les allusions nominatives [...]. Le conteur qui est un comédien en puissance a besoin d'un public actif et spontané. [...] Le conte transcrit a valeur de document historique, sociologique. Retranscrire un conte, c'est faire acte de littérature. A partir de ce moment, le conte donne lieu à toute sorte d'interprétations [...]. Le paradoxe de la transcription, c'est qu'elle rend le conte inaccessible à celui pour qui il est fait. (Rutil 1981, 21-2)

Dans ces lignes, Alain Rutil a mis en évidence les effets de la transcription de l'oral à l'écrit. En premier lieu, la transcription est une opération intellectuelle : il lui faut un bagage culturel et des compétences au delà de la simple scolarisation. En guise d'exemple il nous suffit de rapporter le point de vue de Tessonneau au début des années '80 :

La difficulté de choix [orthographique] est liée au fait que c'est en Haïti qu'il existe le plus grand nombre de textes écrits en créole et où ont été menées certaines expériences orthographiques intéressantes. Cette multiplicité de textes et aussi d'orthographes n'a pas été (et n'est pas) sans poser d'épineux problèmes. (1980, 10)

De plus, les instruments de production et de publication situent le conte transcrit en dehors d'une pratique folklorique, même s'ils visent à sa conservation. Ensuite, comme le remarque Rutil, ce même conte est extrait de son contexte et il subit une fixation dans le temps, qui lui enlève des aspects fondant son essence de conte. Par exemple, la possibilité d'être remanié et ré-interprété - donc transformé selon les époques historiques et les exigences sociales - par un conteur qui fait face à son public. Le manque d'intonation, de rythme, de mimique, de gestualité, mais aussi d'improvisation et des modifications possibles, qui font surgir l'individualité du conteur, transforme à jamais l'objet 'conte', car ses moyens expressifs typiques sont effacés à jamais.

Pour conclure, cette stabilisation sur papier amène aussi à la perte des buts sociaux originaires de la pratique de 'tirer contes' dans la Caraïbe, ainsi expliquée par Joëlle Laurent et Ina Césaire :

Aux Antilles, comme partout ailleurs, on a coutume de raconter, le soir, des histoires aux enfants. Celles-ci sont généralement rapportées par les femmes et recouvrent un registre particulier [...]. Mais la grande occasion du conte demeure ici la veillée funéraire que l'on organise la nuit suivant le décès, dans les campagnes, les contes sont alors toujours dits par des hommes et s'adressent à un public d'adultes ; les récitants se succèdent jusqu'à l'aube et les thèmes proposés recouvrent la totalité du registre. (Laurent, Césaire 1976)

Il est évident que les circonstances où le conteur puisait dans son répertoire de contes inscrivait la pratique de 'tirer contes' dans une ritualisation sociale, à la base de l'identité haïtienne. Effectivement, même aujourd'hui, l'agrégation des gens pendant la veillée d'un enterrement leur permet de se reconnaître dans une même communauté, comme participants d'un même rite funèbre. Pendant le rite, la communauté socialisait, en transmettant aussi le savoir contenu dans les histoires racontées aux membres plus jeunes du groupe social.

La question de la traduction du créole au français/anglais soulève d'autres interrogations, s'entremêlant parfois avec certains éléments problématiques de la transcription. Ainsi, au cours des deux procédés, les signes de ponctuation donnés par l'expression orale et gestuelle du conteur disparaissent. Comme l'affirme Tessonneau :

L'intonation joue un rôle non négligeable dans la phrase créole, et est un peu responsable de toutes les controverses autour des problèmes de la traduction et de la transcription. Traduire un texte créole ne pose pas seulement les problèmes afférents à toute traduction [...], mais encore, celui de la *transposition de la richesse de l'oral à la sécheresse de l'écrit*. Faire passer l'éсотérisme et les traits culturels contenus parfois dans un simple mot créole n'est pas chose facile, car trouver la passerelle permettant le va-et-vient entre le parler d'un peuple dont toute la vie baigne dans le surnaturel, [...] pour lequel le monde invisible s'imbrique dans le monde visible et le parler d'un monde cartésien où tout se démontre, n'est pas chose aisée. (1980, 9; italique ajouté)

Donc, la traduction ne concerne pas seulement une matière expressive, mais elle touche aussi une matière culturelle, qui communique à travers les caractères de l'oralité créole. Or, le choix de transcrire et de traduire un texte repose sur un compromis entre la perte d'authenticité et la possibilité de divulgation en dehors du pays d'origine, grâce aux supports lin-

guistique et graphique. Dans cette perspective, il sera intéressant d'établir la fiabilité des contenus de notre corpus, en réfléchissant sur les modes employés pour la collecte des recueils.

2.2.2 Fiabilité des sources écrites

Dans ce paragraphe nous proposerons une brève analyse de la fiabilité de nos sources écrites, ce qui nous donnera quelques notions descriptives de plus sur le corpus final.

Du moment que les informateurs, les situations/modalités de collecte et les adaptations en phase d'écriture ne sont pas vérifiables de notre part, nous rapporterons les informations provenant des textes mêmes.

En ce qui concerne le recueil *Folklore of the Antilles, French and English* (1933), Elsie Clew Parsons « a fait un travail d'enquête, et de recensement systématique des contes dans toutes les îles anglaises et françaises de la Caraïbe » (Rutil 1981, 17), en les rapportant dans la langue de l'informateur (créole ou anglais), ce qui dépose en faveur d'une source fiable.

À l'égard de la thèse de doctorat de Suzanne Comhaire-Sylvain, *Les contes haïtiens* (1937b), la folkloriste apprend par cœur les contes, ce qui est une méthode discutable, car, si d'un côté elle devient une conteuse,¹ de l'autre son apprentissage n'est pas exempt de modifications intellectuelles, dues à son milieu social/culturel.

Quant à la publication *The Journal of American Folklore*, Comhaire-Sylvain se sert vraisemblablement d'une méthode acceptée par la *American Folk-Lore Society*, donc fiable ; de fait la version créole de chaque conte est accompagnée par sa traduction anglaise.

Pour son *Anthologie du Folklore Haïtien* (1946), Rémy Bastien adopte un mode de collecte plus traditionnel, en déclarant que la transcription en créole se réalisa « sous la dictée des informateurs ou résumé quand il s'agissait de variantes des contes. La mélodie des chansons fut annotée et corrigée ensuite » (1946, 11). Dans le texte, les contes ont été traduits et présentés en français ; par contre, les chansons présentent à la fois la version créole et celle en langue française.

Dans les *Contes dramatiques haïtiens* (1951), Michelson Paul Hyppolite spécifie l'intention divulgatrice, mais respectueuse du versant ethnographique, à la base du recueil. De plus « les contes haïtiens se disent en créole, c'est pourquoi, nous avons mis sous les yeux du lecteur les textes originaux afin qu'il puisse [les] contrôler » (1951, 21).

1 « Apprendre les contes au lieu de [...] les faire dicter, c'est d'ailleurs la méthode qu'employaient les *maitt contt* ou conteurs ambulants des siècles passés pour se transmettre les récits traditionnels » nous dit Comhaire-Sylvain, en mettant en sourdine l'aspect scientifique et ethnographique de son travail (1937b, VI).

Même dans le volume *Haitian Creole. Grammar Texts Vocabulary* (Hall 1953), publié par The American Anthropological Association, le souci scientifique maintient une position privilégiée. Ainsi, nous avons supposé que les textes en créole – accompagnés de leurs traductions en anglais – pourraient provenir plausiblement d’informateurs interviewés sur le terrain.

Par contre, le recueil *Contes et légendes d’Haïti* (1967) des frères Philippe Thoby-Marcelin et Pierre Marcelin a un caractère principalement vulgarisateur. De fait, il n’y a qu’une indication de contribution orale par la dédicace au début du livre : « A Mme May Humbert, de qui nous tenons la plupart des *Contes et légendes d’Haïti*, ce recueil est dédié en témoignage d’admiration et de reconnaissance » (6).

En revanche, dans *Contes d’Haïti* (1980), Louise Tessonneau donne des renseignements intéressants sur ses connaissances autour de la littérature orale haïtienne² et sur le travail scrupuleusement scientifique de collecte, de choix, de transcription et de traduction, à l’origine du recueil.

Les *Contes d’Haïti* (2011) résultent d’un travail collectif, destiné aux enfants. Le livre présente une table de matière rappelant certains traits de la tradition haïtienne ; de plus, il est associé à un CD avec les enregistrements des contes récités par la conteuse Mimi Barthelémy, où l’expressivité de celle-ci s’accorde avec les musiques, les chansons, les formules d’entrée/conclusives et les proverbes.

D’ailleurs, l’enregistrement des contes récités par Mimi Barthelémy caractérise le dernier conte de notre corpus aussi, intitulé *Comment les ânes appurent en Haïti* (2011b).

Parmi ces dernières sources, les contes de Barthelémy, bien que fiables, se trouvent en dehors de la pratique traditionnelle chère à la méthode ethnographique.

2.3 ‘Tirer contes’ en Haïti

D’abord, nous rappelons que l’expression ‘tirer contes’ se réfère à la pratique de raconter des histoires à un public adulte et/ou enfantin, pendant des occasions et selon des modalités précises.³

2 À l’avis de l’auteure, la littérature orale haïtienne « fut révélée surtout grâce à l’œuvre d’Elsie Clew Parsons en 1933-1936 et à la thèse de Suzanne-Comhaire Sylvain en 1937 » (Tessonneau 1980, 7).

3 De fait, en Haïti l’on peut distinguer plusieurs typologies de textes orales ; Tessonneau en cite trois : le ‘kont’ c’est-à-dire la devinette, l’énigme ; l’‘istwa’ c’est-à-dire le conte ; le ‘kont chanté’ c’est-à-dire la chantefable, le conte avec une ritournelle (Tessonneau 1980, 8). Dans notre recherche nous considérons le conte, c’est-à-dire l’‘istwa’, dans la définition de Tessonneau.

Dans la suite, nous allons décrire l'origine possible, les conditions, les acteurs et la structure du conte en relation à cette pratique culturelle.

2.3.1 Le conte haïtien

Les origines du conte caribéen datent probablement de l'époque esclavagiste, quand le peuple caribéen, en train de se former à partir d'une majorité noire, déportée de l'Afrique « a utilisé le conte africain originel en l'adaptant à la société servile, puis coloniale. [De fait] il ne fait aucun doute que les esclaves transplantés aux Antilles aient utilisé ce mode d'expression, l'un des rares qui leur fût laissé, pour exprimer leurs sentiments, leur vie et leurs révoltes » (Césaire, Laurent 1976, 11-12). Le mélange d'une matrice africaine avec des influences amérindiennes et européennes a donné lieu non seulement à une société créole, mais aussi à une littérature orale où les éléments culturels de trois continents émergent. Preuve en est un trait du conte haïtien commun à certaines traditions africaines, qui touche le moment de la journée désigné à sa transmission : les contes 'se tirent' après le coucher du soleil. Comme l'explique Suzanne Comhaire-Sylvain, « qui tire des contes avant le coucher du soleil enterre lui même ses parents » (1937, xviii), ou il s'expose à de graves dangers. Cette croyance, selon les folkloristes Joëlle Laurent et Ina Césaire, procéderait :

De la conception africaine [où] le conte est parole et lien. Parole des ancêtres, il lie les morts aux vivants, le royaume des ombres, des invisibles, au monde des êtres visibles. En contant la nuit, on cherche à éviter de déranger l'ordre des choses. Ne serait-ce pas pour la même raison qu'aux Antilles, les veillées funéraires constituent le lieu de prédilection du conte ? (1976, 8-9)

Néanmoins, il sera utile de considérer une hypothèse d'ordre plus pratique : de fait « La nuit était le seul moment laissé libre aux esclaves » (Césaire, Laurent 1976, 9), c'est-à-dire le seul moment libre à la fois pour la socialisation et les pratiques religieuses.

2.3.2 Le conteur et son public

L'enquête ethnographique sur le terrain a enregistré, à l'égard des phénomènes observés, plusieurs aspects, tels les contextes régionaux, etc. Dans ces informations la figure du conteur occupe une position de premier plan, car il est l'informateur privilégié et le responsable de la diffusion et de la conservation de cette coutume. Le conteur préserve la mémoire narrative

collective, même s'il change, évidemment, dans le temps et dans les différents milieux sociaux. En Haïti, dans les familles blanches créoles, c'était la bonne, ou la nourrice de couleur qui récitait aux enfants les contes en créole. Au contraire, pendant des occasions particulières, comme des veillées funèbres à la campagne, dans les collines haïtiennes, les contes étaient tirés par des « conteurs plus ou moins spécialisés [qui venaient] pour distraire les parents, voisins ou amis du défunt » (Jardel 1977, 6). Ces conteurs de profession, appelés *maitt cont*, « menaient une vie errante de plantation à plantation. [De plus], on les faisait chercher quelquefois de très loin » (Comhaire-Sylvain 1937b, XX).

L'ethnographie montre que le conteur professionnel itinérant, 'vagabond', dérive, dans maintes cultures, d'un moment préhistorique déterminé, celui de la Révolution Agricole :

Les marginaux se sont distingués, comme groupe social, lors de l'installation des cultures agricoles sédentaires : ils sont ceux qui se sont sauvés de la domestication agricole et qui ont continué leur vie dans la société nouvelle selon les modalités des sociétés de chasse et récolte. Lorsque les chasseurs-cueilleurs se servent de l'ambiance naturelle, les marginaux se servent de l'ambiance sociale. (Sanga 2010, 199; traduction de l'Auteur)

De fait, le conteur est un artiste, ou bien un auteur de la narration orale, car il doit maîtriser à la fois tradition et innovation. Comme l'affirme Mark Azadovskij :

La relation entre le conte et son conteur est déterminée, en premier lieu, par sa forme [...]. Le conteur fait face, consciemment ou inconsciemment, à la même mission de l'écrivain créatif : l'arrangement de son matériel, le fait de choisir et de passer au crible celui-ci, et la formulation de son intention artistique. Ainsi nous devons, d'une certaine perspective, regarder chaque conte comme un organisme artistique complet. Le conte folklorique, comme tout produit artistique, a son fondement dans un propos artistique aussi. [...] La découverte de ce propos artistique, l'analyse de ce plan artistique [...] est attachée inséparablement avec l'étude de la créativité individuelle du conteur. (Azadovskij 1974 [1926], 12-13; traduction de l'Auteur)

Donc, le conteur donne toujours sa contribution personnelle au conte, à la fois au niveau de l'expression orale et de la manipulation des contenus à travers les époques. Même la folkloriste Suzanne Comhaire-Sylvain remarque que le *maitt contt*, pour être un bon conteur, « doit mimer l'histoire : changer de voix suivant les personnages, se lever, marcher, s'asseoir, gesticuler » (1937b, XIX). Ceci, car le public joue un rôle fonda-

mental : il participe dès le début par les formulettes d'entrée, en jugeant la performance du *maïtt contt*. De fait « le conte créole traditionnel des soirées mortuaires se présente sous forme d'un dialogue entre le conteur et l'auditoire » ; « le conteur [...] doit en effet retenir pendant de longues nuits l'attention des deuilés » (Jardel 1977, 6). De plus, souvent une partie de l'audience connaît déjà les contes 'tirés' ; parfois, ces contes peuvent se grouper dans des cycles, comme celui de Bouqui, de la Couleuvre, ou de Ti-Jean (*Contt Coulev* ; *Contt de Ti-Jean*), ou ils peuvent être introduits par le conteur ; ainsi, le public peut identifier le conte avant sa mise en scène.

2.3.3 La structure du conte

Une fois que le conte a été annoncé par le *maïtt contt* à l'intérieur de l'assemblée, le conteur commence par une formule d'entrée, à laquelle le public répond. C'est un caractère invariable de la tradition et il correspond à l'ouverture du conte. Voilà les plus connues : « Conteur - Cric ? | Public. - Crac ! Maïtt contt chauffé contt, tiré contt | Conteur. - Si yo pa té gain soutirè yo pa t'a gain volè. »⁴ Conteur. - Time, time ? | Public. - Bois chèch ! » (Comhaire-Sylvain 1937b, XV). Ces formules peuvent s'abrèger par « Cric ? | Crac ! » et « Time time ? | Bois ! ». D'autres formulettes sont devenues presque des onomatopées, comme dans les cas de « misticri | misticra », « abou-bou | bia ». De toute façon, beaucoup de variantes sont possibles et le *maïtt contt* peut commencer par un proverbe, par la présentation du héros, etc.

Ensuite, le corps du conte est constellé de *messiézedames* et d'onomatopées, singeant les cris des animaux / êtres humains, les rumeurs des objets, les phénomènes météorologiques. En fait, maintenant, la tâche et le talent du conteur se manifestent par son habileté à gagner et retenir l'attention du public, à la fois par des inventions linguistiques et vocales et par d'autres moyens, comme, par exemple, une mimique expressive, le débit plus ou moins rapide, l'interruption de rythme par des chansons.

De cette façon, l'histoire peut accomplir « sa première fonction, celle de tenir éveillé en divertissant, celle de détendre une atmosphère empreinte de gravité » (Jardel 1977, 8).

En général, le conte est caractérisé à la fois par une partie chantée et par une partie non-chantée. En ce qui concerne la partie non-chantée, Comhaire-Sylvain souligne qu'elle

variait en importance avec le conte et avec le conteur. Dans certains contes, elle est une simple paraphrase du chant : une ou deux phrases

4 Nous rapportons la traduction de Comhaire-Sylvain « - Cric ? | - Crac ! Maître conteur, chauffe le conte et récit-le. | - S'il n'y avait pas de receleurs, il n'y aurait pas de voleurs ».

expliquant la situation, après chaque couplet sa traduction en langue vulgaire, et une ou deux phrases de conclusion. [...] Dans d'autres contes, elle constitue la partie essentielle du récit, le chant n'intervient que pour intensifier l'émotion au moment de la crise. (1937b, XIV)

Quant à la partie chantée, elle se trouve presque toujours à l'intérieur du conte ; voire, dans le cas des contes *chantés*, on la retrouve disséminée dans le récit tout entier. Les mots de cette partie sont figés et elle a une longueur variable ; de fait :

Quoique le style soit généralement plutôt simple, il peut cependant renfermer des inversions, des ellipses et des répétitions inconnues [...]. L'accentuation des mots est rarement modifiée, phrase et musique sont accordées suivant le même rythme et la note accentuée correspond dans la plupart des chansons à la syllabe accentuée. Si la rime est inconnue, l'assonance se rencontre quelquefois. Un procédé assez employé consiste à éveiller chez l'auditeur une nouvelle idée en répétant la même phrase avec une voyelle différente ou une syllabe déplacée ou supprimée. (Comhaire-Sylvain 1937b, XIII)

Parfois, la partie chantée donne des passages obscurs, car elle comprend plusieurs types de langues, à cause de son évolution dans les siècles et les lieux. Ce lexique « ne renferme pas seulement des mots français, espagnols, africains ou indiens [...], il peut aussi contenir d'anciennes formes créoles plus ou moins oubliées » (Comhaire-Sylvain 1937b, XIII). Pour achever le conte, le *maitt contt* emploie, de façon analogue aux formulettes d'entrée, des proverbes, ou des formulettes conclusives. Quelque fois, celles-ci relatent une rencontre entre le conteur et les personnages du conte, ou elles expliquent un comportement / une institution sociale et les caractéristiques d'espèces animales/végétales (notamment dans les contes étimologiques).

2.3.4 Les typologies de conte : une question ouverte

Rappelons brièvement que l'on peut définir 'contes' des

narrations d'événements vécus [...]. La dimension autobiographique, essentielle, du conte, peut s'étendre à la narration de toute une vie [...] ou se réduire à un seul épisode, et elle peut ainsi assumer la forme de l'anecdote [...]. Les contes les plus élaborés du point de vue littéraire sont tissés de lieux et de motifs narratifs appartenant aux genres 'artificieux', 'fabuleux', 'non réalistes', et ils assument une évolution fantastique ou légendaire, car le modèle de référence du conte est quand même un autre

genre narratif : la fable, la légende, la nouvelle, ou la petite histoire aussi (pour les anecdotes). (Sanga 1985, 51; traduction de l'Auteur)

En ce qui concerne la question des typologies de contes, nous avons observé que les chercheurs ont la tendance à proposer souvent leurs propres classifications. Par exemple, la folkloriste Suzanne Comhaire-Sylvain suggère six types de conte : les contes étiologiques, les anecdotes, les contes d'animaux, les contes-nouvelles, les contes à merveilleux chrétien et les contes à merveilleux païen. Encore, Rémy Bastien avance cinq catégories, en les distinguant par thème : un Thème Polydore, un Thème de la charge Trop Lourde, un Thème Conjoint animal ou diable déguisé, celui de La Trouvaille Funeste et des Contes étiologiques.⁵

Par rapport à notre analyse transversale, nous avons individué cinq genres, bien que la classification des contes semble une systématisation inévitablement relative :⁶ les *contes de fée*, les *contes pour les enfants*, les *histoires d'horreur*, les *contes étiologiques* et les *anecdotes*. Nous soulignons que ces genres ont été relevés dans un corpus arbitraire, qui ne veut donc pas être emblématique de la variété littéraire haïtienne.⁷

2.4 La métamorphose dans l'ethnographie

La simple lecture des contes nous a montré la compénétration des sphères naturelle et surnaturelle, voire l'absence de séparation, ou des sphères elles-mêmes.

Nous avons relevé que les métamorphoses peuvent concerner des êtres vivants assumant une apparence inanimée, des morts entrant en relation avec des vivants, ou bien, elles peuvent cacher des êtres surnaturels (diables, esprits bienveillants) sous des apparences humaines.

De fait, la division nette entre un monde humain et une dimension spirituelle dérive d'une superposition de nos structures occidentales ; dans la société haïtienne, par contre :

5 Néanmoins, le classement de Bastien est partiel, car l'auteur spécifie qu'il a « négligé d'offrir les contes à caractère cosmogonique parceque [sic] [il] ne put [...] les annoter » ; de plus « un certain nombre de contes [...] n'appartient à aucun thème particulier » (1946, 16).

6 À vrai dire, les classifications des contes par thème/sujet posent toujours problème ; comme le constate la folkloriste Denise Paulme dans *La mère dévorante*, « l'on trouve des contes qui relèvent de plusieurs catégories [...]. Une classification ne saurait non plus reposer sur les seuls motifs dont l'assemblage forme un récit, car aucun motif n'est indécomposable : si court soit-il, un énoncé comprend toujours plusieurs termes dont chacun est permutable » (1976, 19-20).

7 D'ailleurs, le cycle de Bouqui et Malice, exemplaire significatif des contes d'animaux dans la littérature orale d'Haïti, a été exclu de notre corpus, car, dans nos sources, il ne contenait pas de métamorphoses.

On songe à l'importance du surnaturel dans la vie [...] : sitôt la nuit tombée les loups-garous, les *zombis* et les *bakas* peuplent les campagnes déserts, rôdent autour des chaumières. Les bêtes deviennent hommes, des femmes laissent leur peau ou se transforment en porc. (Bastien 1946, 115)

De plus, au cours des récits, outre à l'homologie par la métamorphose, l'équivalence des êtres humains / animaux et spirituels reçoit une preuve ultérieure sous un autre aspect. Pour les esprits bienveillants / les diables, la nourriture, identifiable aux besoins sexuels, demeure un aspect significatif, tout comme pour les êtres humains et les animaux. Au reste, comme le remarque la folkloriste Denise Paulme, les contes « attribuent facilement les mêmes actions aux hommes, aux choses et aux animaux » (1976, 19).

Ainsi, dans les contes, il est possible de retrouver un point de vue qui ne nous appartient plus, mais qui a été avéré par la recherche ethnographique et que l'on a retrouvé même dans le phénomène de la métamorphose. Comme nous le montre Glauco Sanga dans son article *The Wolf and the Fox. Which is the 'real' name of the Animals ? With a Theory on Totemism*,

l'identification idéologique entre l'homme et l'animal, ce qui est une constante des chasseurs, documentée de la préhistoire jusqu'au présent [...] résulte dans :

- les comportements des chasseurs : l'usage d'un jargon, car *les animaux comprennent la langue humaine* ;
- l'initiation : *l'homme est transformé en animal* ;
- les mythes : dans les représentations dramatiques et figuratives, les rites de renforcement et de sépulture ;
- la sexualisation de la chasse : l'identification de la pratique de la chasse avec l'acte sexuel, dans le contexte d'une identification idéologique de production et de reproduction.

Ainsi, l'idéologie des chasseurs, qui dit que l'humain est un animal, est l'animal, nous permet de donner substance et contenu émotionnel à *un processus de dénomination qui est nécessaire, mais qui n'est pas mécanique et qui étend les sentiments et les émotions de l'être humain à ses familiers et aux autres animaux*. (Sanga 2005, 313-4; italiques ajoutés; traduction de l'Auteur)

Sanga explique que l'appellation des animaux avec des noms de parenté (*kinship names*), qui ensuite a été partiellement substituée par des noms descriptifs (*descriptive names*), des noms au son symbolique (*sound-symbolic names*), des noms-tabou (*taboo names*) et des noms magico-religieux (*magical-religious names*), relate des analogies entre homme et animal. De plus, l'on comprend facilement que l'interdiction de manger certains animaux pouvait correspondre, en réalité, à l'interdit de l'inceste. Ce qui

se retrouve à l'intérieur des contes. En conclusion, tous les êtres – humains, animaux, surnaturels – présentent le même besoin de nourriture, ou sexuels, qui les pose sur le même plan, où les métamorphoses n'ont pas de barrières naturelles / surnaturelles.

3 Analyse du corpus selon l'isotopie de la véridiction : les résultats

Avant toute chose, nous avons choisi pour analyser notre corpus de contes, à la fois le *modèle constitutionnel* – ou *carré sémiotique* –⁸ et le *modèle actantiel*⁹ élaborés par Algirdas J. Greimas.¹⁰ Cela, car le *modèle constitutionnel* est utilisé pour représenter l'*isotopie de la véridiction*, à la fois borne et cible de notre recherche.¹¹ L'isotopie de la véridiction montre la « vérité intrinsèque du récit » (Greimas 1983, 54) qui repose sur une catégorie sémique fondamentale, celle de l'*être* vs le *paraître*.

8 Le *carré sémiotique* représente la structure élémentaire de la signification : un *axe sémantique*, soit une *catégorie sémique* S, réunit les deux *sèmes* contraires *s1* et *s2* (par exemple *blanc* vs *noir*) placés aux extrémités de l'axe même. En position symétrique à l'axe sémantique S s'oppose son axe sémantique contraire S. À son tour, cet axe est constitué des sèmes *s1* et *s2* (*non-blanc* et *non-noir*), contradictoires des sèmes *s1* et *s2*. Enfin, chaque sème implique le contradictoire de son contraire (*s1* – *s2* : le *blanc* implique le *non-noir* et *s2* – *s1* : le *noir* implique le *non-blanc*). Les connexions entre les sèmes et les axes sémantiques peuvent être lus en trois directions, d'où dérivent trois types de relations : relation de contrariété : sur les axes de *s1* – *s2* et *s2* – *s1* ; relation de contradiction : sur les axes de *s1* – *s1* et *s2* – *s2* ; relation d'implication : sur les axes *s1* – *s2* et *s2* – *s1*.

9 Le modèle actantiel est un schéma qui consent d'observer tout contenu manifesté par le biais de six figures, les actants, associés dans les trois couples *sujet/objet*, *destinateur/destinataire* et *adjuvant/opposant*.

10 De fait, le modèle actantiel de Greimas dérive « de la lecture proppienne du récit, [donc il] reste [...] très proche de l'univers narratif de référence, le conte populaire. Il en épouse la perspective dominante [...]. Ce faisant, le modèle reste ancré dans l'univers axiologique propre à l'ethno-littérature » (Bertrand 2000, 181) ce qui correspond exactement au domaine de notre corpus.

11 L'*isotopie* est un ensemble de catégories sémantiques qui amènent le lecteur dans la résolution des ambiguïtés du récit, en donnant un fil logique, un *sens* univoque aux différents énoncés. De fait, l'*isotopie* est indispensable pour atteindre la lecture uniforme du texte.

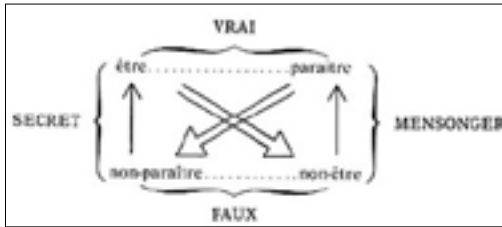


Figure 1. Le carré de la véridiction

Dans ces paragraphes nous rapporterons les passages de catégorie sémiologique dus aux métamorphoses,¹² c'est-à-dire les passages d'un état de véridiction (*vrai - mensonger - faux - secret*)¹³ à l'autre.

Ainsi, l'on avancera des observations sur leur fonction dans les unités narratives intéressées, afin de dégager le sens de la métamorphose. Il sera possible aussi de relever une syntonie entre l'analyse sémiotique et l'étude ethnographique, par le biais du sens de la métamorphose dans les deux champs.

Avant toute chose, nous avons remarqué l'absence du *faux* dans les passages finals de catégorie sémiologique, car, nous croyons, ce serait étranger à la logique narrative du conte de se conclure sur la reconnaissance d'un état de fausseté manifeste, contraire au pacte de lecture entre conteur et auditoire. De fait, cette catégorie sémiologique comprend les sèmes du *non-être* et du *non-paraître*, c'est-à-dire *ce qui n'est pas et qui ne le semble pas* ; donc, ce qui est ouvertement faux, dans la substance et dans l'apparence. De là, la métamorphose ne joue son rôle que dans le *vrai*, le *mensonger* et le *secret*, où elle procure des passages d'état susceptibles de faire avancer le déroulement du conte, sa syntaxe narrative.

Les passages relevés entre ces catégories s'avèrent être ceux du : *vrai* → *mensonger* et *mensonger* → *vrai* ; *secret* → *vrai* et *vrai* → *secret* ; enfin les cas particuliers du *vrai* → *vrai* (absence de changement de catégorie sémiologique) et *mensonger* → *secret*.

¹² Pour éviter tout malentendu, nous rappelons ici que les métamorphoses sont plus nombreuses que les contes du corpus. De plus, il faut considérer qu'il peut se vérifier la répétition d'une/plusieurs métamorphose/s d'un/plusieurs actant/s au cours d'un même conte.

¹³ Les états de véridiction se basent sur les catégories sémiologiques de l'*être* et du *paraître* et de leurs contradictoires, le *non-être* et le *non-paraître*. En particulier, est *Vrai* ce qui *est* et *paraît* aussi ; est *Faux* ce qui *n'est pas* et *ne paraît pas* ce qu'il n'est pas, portant donc sur ce qui est visiblement faux. Le *Mensonger* correspond à ce qui *paraît* ce qu'il *n'est pas* (*paraître* et *non-être*) et le *Secret* correspond à ce qui cache sa véritable nature (*non-paraître* et *être*).

3.1 Le passage *Vrai* → *Mensonger* (7 cas)

En ce qui concerne ce type de passage, nous avons relevé qu'il ne se vérifie jamais au cours de la sanction ; donc il n'est jamais question de cacher l'identité d'un actant en fin de conte.

Par contre, comme l'on déduit du caractère du mensonger (c'est-à-dire de *ce qui apparaît, mais qui n'est pas*), le but d'une métamorphose à la fois pendant la manipulation et la performance est le *faire persuasif*, avec l'installation de la modalité de croire toujours chez l'objet du désir. C'est le cas de *Mouton* (4), où, à la fois le sujet et l'opposant, incarnés par les animaux Mouton et Couleuvre, se changent en êtres humains pour séduire une jeune fille qu'ils veulent tous les deux : l'un pour l'épouser, l'autre pour la manger. Dans un seul cas, le conte *Beautiful Sun* (35), c'est le poisson Tésin, objet du désir de la jeune Beautiful Sun, qui accomplit au tout début la métamorphose en homme, en donnant le *vouloir faire* – modalité qui fonde le sujet – à la jeune fille.¹⁴ De fait, dès que le poisson est devenu un homme charmant, la jeune fille *veut* le rejoindre et rester avec lui, même dans le royaume des morts. Ainsi, à la fin du conte, l'héroïne rencontrera sous terre son amour (« *lover* »), ce qui nous laisse supposer que la métamorphose du poisson Tésin en être humain pourrait être définitive, soit une transfiguration finale. D'où l'on déduit un passage de la catégorie *mensonger* à celle du *vrai* comme récompense (sanction) non explicité.

De toute façon, nous remarquons que dans tous les contes il y a un retour à l'état de vérité, ou à la connaissance explicite de la nature du métamorphosé.

3.2 Le passage *Mensonger* → *Vrai* (31 cas)

Pour commencer, nous rappelons que dans le cadre du *schéma canonique* de la narration il y a trois unités narratives qui fondent un réseau relationnel présumé à la séquence narrative :

1. la Manipulation, constituée par le *contrat* (composé par les modalités du *vouloir/devoir faire*, *savoir faire* et *pouvoir faire*) ; elle est fondamentale pour la *qualification* du sujet ;

¹⁴ Le *vouloir faire* est la première des *modalités* que le sujet doit acquérir, car chaque forme de narration se fonde sur un sujet qui *veut* atteindre un objet. Donc le *vouloir faire* institue le sujet comme *sujet du désir*. Ensuite, le sujet devra acquérir les modalités du *pouvoir faire* et du *savoir faire*, pour affronter les épreuves (qualifiante, principale, et glorifiante) le séparant de l'objet du désir (parfois personnifié par un être humain). Finalement, le sujet recevra une rétribution sous forme de récompense, ou de punition.

2. l'Action, qui comprend la *compétence* et la *performance*, moments où le sujet *se réalise* ;
3. la *Sanction*, où la *rétribution* se manifeste en forme de *récompense* ou de *punition*.

Cela dit, des 31 passages *mensonger* → *vrai*, 2 cas ont lieu dans l'unité narrative de la manipulation aussi, où ils instituent la modalité du vouloir chez le sujet. Il s'agit de deux versions d'un même conte, *Masi-Masa* (30) et *Damassi* (53), où une orpheline, adoptée par sa marraine, découvre que celle-ci est un loup-garou, qui se métamorphose pour sucer les enfants lorsque la jeune fille dort.

Quant aux 24 occurrences durant la performance, la métamorphose se passe presque toujours pendant l'épreuve principale, en incluant parfois l'épreuve qualifiante. En guise d'exemple, dans les contes *Histoire du roi qui avait épousé une pintade* (10), *Maman Macaque* (37) et *La femme qui se transformait en âne* (55), un garçon, démasque sa belle mère en jouant la chanson que celle-ci utilise pour se transformer en animal (pintade, macaque, ou ânesse) et manger les provisions du père.

Pour terminer, lors de la sanction, la métamorphose d'un état illusoire à la vérité correspond toujours à une punition. L'anti-héros démasqué est tué, ou le héros négatif est puni par la métamorphose d'autrui, comme le montre le conte *Séraphine et Lilas* (39), où la perfide Lilas est obligée à rendre pour toujours la peau suave de son amie Séraphine en échange de la sienne, abîmée par la lèpre.

3.3 Le passage *Secret* → *Vrai* (13)

Nous n'avons jamais repéré des métamorphoses de ce type au cours de l'unité narrative de la manipulation.

Par contre, au cours de la performance, la révélation d'une identité cachée accompagne l'accomplissement de l'épreuve. Dans *Laurent Damier* (26 et 51), la métamorphose du prince Damier, futur objet du désir, accompagne la réussite de l'épreuve qualifiante. De fait, quand l'héroïne consent à épouser le crapaud attaché au sein de son père, elle ne peut pas imaginer que sa générosité sera compensée par le mariage avec un beau prince, caché sous les apparences d'un crapaud à cause d'un maléfice.

Parfois, durant la sanction, la métamorphose correspond à une véritable récompense, où le sujet/objet récupère son identité originale, injustement enlevée ; dans *Soleil, Lune, Étoile* (43 et 59), les trois princes métamorphosés en chat, chien et cochon, retrouvent leurs identités, lorsque le sort jeté par leurs tantes jalouses est découvert.

D'autres fois, ce dévoilement peut suivre l'échec de la performance, avec la punition du héros par l'opposant. C'est le cas de l'histoire de Ma-

riani, dont nous avons recueilli deux versions (17. *Mariani et le zombi* ; 58. *Mariani la voleuse*) : l'héroïne négative Mariani assiste à la métamorphose d'un riche inconnu en zombi, après l'avoir suivi toute la nuit pour lui voler ses sacs d'argent.

3.4 Le passage *Vrai* → *Secret* (13)

À l'égard du passage *vrai* → *secret*, nous avons remarqué que, comme pour le *vrai* → *mensonger*, la transition d'une catégorie sémique à l'autre ne se constate jamais pendant l'unité narrative de la sanction. Ce qui nous témoigne du maintien d'un état de vérité, même en présence de changements d'apparences. De fait l'identité de l'objet du désir, ou du sujet, est cachée pendant la manipulation, afin de stipuler le *contrat*, qui engage le héros dans la quête/le maintien de l'objet du désir. C'est le cas où, par exemple, la conservation de l'identité cachée renvoie à un tabou explicite dans le contrat même. Par exemple, dans *Razcouitt Macaq* (11), une couleuvre se change en femme avec son petit, en faisant la fortune d'un pauvre pêcheur, à condition que celui-ci ne prononce jamais le nom du petit « Rascouiss Macaque ».

En ce qui concerne la réussite de la performance, le secret de l'identité peut s'avérer indispensable pour la survie du sujet ; dans *Le Piment dénonciateur* (22), la petite Ginadonne survit grâce à la métamorphose de ses cheveux en arbuste de piment, lorsqu'elle tombe dans un piège ourdi par sa méchante belle-mère, qui ensevelit la jeune fille toute vivante. Encore, la métamorphose peut cacher momentanément le destinataire de l'épreuve principale aux yeux du sujet, comme dans les contes *The Good Child and the Bad Child* (1), *Maman d'eau* (2), *La mère de l'eau* (49), où la Mère de l'eau, un vieil esprit très puissant, se change en chat pour éprouver le bon cœur du héros et de l'anti-héros. En conclusion, nous soulignons que dans tous les passages, à la fois de la manipulation et de la performance, l'on a constaté le retour à l'état de vérité initial.

3.5 Le passage *Vrai* → *Vrai* (18)

Nous rapportons ce « passage » à l'intérieur d'une même catégorie sémique, en soulignant qu'il s'agit ici de métamorphoses touchant une partie du corps, ou la transfiguration finale de l'actant.

Au cours de la manipulation nous n'avons repéré qu'un cas, où deux sujets instituent le contrat qui sera enfreint par le héros négatif. C'est le déjà cité *Séraphine et Lilas* (39), conte où deux amies établissent d'utiliser la peau d'une seule d'entre elles en s'alternant le jour et la nuit, afin de rester belles toutes les deux. Cela, car la malheureuse Lilas a perdu

sa beauté, en conséquence d'un sortilège lancé par ses rivales jalouses. Ainsi, les deux filles changent leurs peaux, tout en restant reconnaissables dans leurs identités, au cours de la manipulation, pour terminer sur leur état de véridiction initial, reçu comme récompense par la généreuse Séraphine, qui a récupéré sa beauté, et comme punition par la méchante Lilas, redevenue lépreuse.

En ce qui concerne la performance, celle-ci intéresse toujours le changement d'une partie du corps. Il peut s'agir de l'adjuvant, qui sauve le héros, ou du sujet, qui apprend comment utiliser cette métamorphose. Dans *Angélique et Myrtil* (45), par exemple, le héros Myrtil découvre le pouvoir de deux orangers, dont les fruits allongent ou raccourcissent le nez de ceux qui en goûtent. Même en transformant la longueur des leurs nez, il est évident que Myrtil et Angélique maintiennent leurs identités et leurs états de vrai aux yeux des autres et d'eux-mêmes ; ce qui cause leurs désespoir, car ils se voient métamorphosés à jamais.

Enfin, la sanction recouvre la majorité des cas (11) où le sujet est généralement transfiguré, tandis que l'opposant est puni par une métamorphose irréversible : par exemple, le conte *The Legend of the Rose Bush* (12) relate l'histoire d'un petit enfant, tué par son frère jaloux. Une fois plantés, les os du petit enfant se transformeront, en se transfigurant, dans un arbuste de roses.

3.6 Un cas particulier : le passage *Mensonger* → *Secret* (1)

Ce cas est tout à fait singulier : un *adjuvant* sous fausses apparences (état *mensonger*) se métamorphose et de cette manière se cache (état *secret*), afin d'aider le sujet à poursuivre l'objet de son désir.

Nous nous référons au conte *Le vrai nom de la princesse* (42), où, au début du conte, un revenant apparaît au laid héros sous l'aspect d'un beau vivant, pour le récompenser secrètement de lui avoir payée une vieille dette. Lorsqu'il s'agit d'aider le héros à découvrir le nom de la princesse pour l'épouser, le beau revenant n'hésite pas à se changer en oiseau, en écoutant à son aise les parties du nom désiré prononcées par la marraine de la fille. À la fin du conte, le revenant au bel aspect mettra au courant le héros de sa véritable nature ; de plus, il décidera d'échanger sa beauté, désormais inutile, contre la laideur du héros, en terminant le conte sur une dernière métamorphose.

Nous relevons que même dans ce conte les états finals des personnages penchent au *vrai*, même si pour le revenant il n'y a pas de métamorphose de retour explicitée, mais seulement implicite (il s'était fait beau pendant son état de revenant ; quand il cède sa beauté, car elle ne lui sert plus, l'on comprend qu'il retournera dans sa tombe).

4 Conclusions

4.1 La métamorphose dans l'ethnographie

Pour l'ethnographie la métamorphose appartient au monde réel, quotidien, car il n'y a pas de distinction entre la sphère naturelle et la sphère surnaturelle. Les entités métamorphosées peuvent concerner des êtres humains, des animaux, des morts, des esprits, ou des objets, sans aucune séparation.

Cette conception du réel appartient aux cultures de chasse-cueillette, c'est-à-dire aux cultures orales, où les savoirs et les valeurs se conservent par le biais de la transmission orale. Ces cultures, aujourd'hui, tout comme dans une phase archaïque de l'humanité, développent une identification entre l'homme et l'animal, dans plusieurs domaines de leur vie. Ces cultures primitives, caractérisées par la transmission orale dans tout domaine (savoirs, socialisation, mythes, rites), constituent l'origine de toute narration, donc le véritable berceau de la littérature orale folklorique.

4.2 La métamorphose dans les structures sémiotiques profondes, selon la véridiction

Le manque de limites entre naturel/surnaturel apparaît dans les contes folkloriques aussi, où il n'y a pas de bornes entre ce que nos catégories occidentales définissent 'humain', 'animal' et 'spirituel'.

Preuve en pourrait être l'absence de la catégorie sémantique du *faux*, inconciliable dans un univers où toute entité est aussi réelle - donc partiellement ou entièrement *vraie* dans ses apparences - que les autres.

Donc la métamorphose est le passage qui cache, dévoile, ou modèle la véritable nature d'objets appartenant à la même réalité. De fait, au cours de nos analyses, nous avons remarqué la continuité d'un état de vérité, par son dévoilement, ou bien par le retour au *vrai*, grâce à une métamorphose inverse à celle initiale.

4.3 Le vrai dans la métamorphose. Un point de contact entre étude ethnographique et analyse sémiotique

En nous appuyant sur ces dernières considérations, nous pourrions affirmer qu'il y a une correspondance entre le niveau logico-sémantique profond et l'aspect ethnographique des contes, car les deux montrent que la métamorphose arrive toujours à la véritable nature des choses.

En conclusion, la logique des structures profondes, relevée dans les contes de ce corpus haïtien, rencontre la logique retrouvée par l'étude eth-

nographique, au niveau des croyances caractérisant la culture haïtienne : il en découle que les Haïtiens ont maintenu dans leur vision du monde la logique propre aux ancêtres déportés de l'Afrique pendant les siècles de la traite négrière.

Cette observation pourrait aussi bien se concilier avec la vision de la religion haïtienne, le vodou, qui a intégré superficiellement le catholicisme, sans l'enraciner dans une culture où il n'y a pas de séparation rigide entre humain, animal et spirituel : ainsi que la métamorphose dans les contes folkloriques nous l'a démontré.

Bibliographie

- Azadovskij, Mark (1974). *A Siberian Tale Teller*. Transl. par James R. Dow. Austin : University of Texas. Transl. of : *Eine Sibirische Märchenerzählerin*. Helsinki : Academia Scientiarum Fennica, 1926.
- Bastien, Rémy (1946). *Anthologie du folklore haïtien*. México : D.F. Acta Anthropologica 1(4).
- Barthélemy, Mimi et al. (2011a). *Contes d'Haïti*. Toulouse : Milan Jeunesse.
- Barthélemy, Mimi [2010] (2011b). « Comment les ânes apparurent en Haïti » [online]. *Conte-moi*. URL <http://www.conte-moi.net/contes/comment-anes-apparurent-en-haiti> (2015-06-05).
- Bertrand, Denis (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan.
- Comhaire-Sylvain, Suzanne (1937a). « Creole Tales from Haiti ». *The Journal of American Folklore*, 50(197), 207-95.
- Comhaire-Sylvain, Suzanne (1937b). *Les contes haïtiens*. 2 tt. Paris : De Meester Wetteren.
- Comhaire-Sylvain, Suzanne [1940] (1973). *Le roman de Bouqui*. Ottawa : Leméac.
- Courtés, Joseph (1976). *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris : Hachette.
- Ferretti, Roberto (1985). « Dalla fiaba alla leggenda di fondazione. Appunti, esperienze, esempi di ricerca sul patrimonio narrativo orale del Grossetano ». Beduschi, Lidia (a cura di), *Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e i testi extrafolklorici*. Brescia : Grafo Edizioni, 55-62. *La Ricerca Folklorica* 12b.
- Greimas, Algirdas J. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris : Librairie Larousse.
- Greimas, Algirdas J. (1970). *Du sens*. Paris : Éditions du Seuil.
- Greimas, Algirdas J. (1983). *Du sens 2. Essais sémiotiques*. Paris : Éditions du Seuil.
- Greimas, Algirdas J. ; Courtés, Joseph (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.

- Hall, Robert A. Jr. et al. (1953). « Haitian Creole. Grammar Texts Vocabulary ». *Memoir 74, The American Anthropological Association*, 55(2), pt. 2 (avril-june 1953). Menasha (Wisconsin) : George Banta Publishing Company.
- Hyppolite, Michelson Paul (1951). *Contes dramatiques haïtiens*. Port-au-Prince : Imprimerie de l'État (Bibliothèque du Musée du Peuple Haïtien).
- Jardel, Jean-Pierre (1977). *Le conte créole*. Montréal : Centre de Recherches Caraïbes.
- Larrivée, Pierre (2008). *Une histoire du sens. Panorama de la sémantique linguistique depuis Bréal*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang.
- Laurent, Joëlle ; Césaire, Ina (1976). *Contes de mort et de vie aux Antilles*. Paris : Nubia. Koc-Barm Faal.
- Marcelin, Pierre ; Toby-Marcelin, Philippe (1967). *Contes et légendes d'Haïti*. Paris : Nathan.
- Mauss, Marcel [1926] (2002). *Manuel d'ethnographie* [online]. Paris : Petite Bibliothèque Payot. Éditions sociales. Version numérique par Jean-Marie Tremblay. URL http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/manuel_ethnographie/manuel_ethnographie.pdf (2017-11-16).
- Parsons, Elsie Clews ; American Folklore Society (1933). *Folklore of the Antilles. French and English (Part 1)*. New York : G.E. Stechert & Co.
- Parsons, Elsie Clews ; American Folklore Society (1936). *Folklore of the Antilles. French and English (Part 2)*. New York : G.E. Stechert & Co.
- Parsons, Elsie Clews ; American Folklore Society (1943). *Folklore of the Antilles. French and English (Part 3)*. Richmond (USA) : The William Byrd Press.
- Paulme, Denise (1976). *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*. Paris : Gallimard.
- Propp, Ja. Vladimir [1946] (1949). *Le radici storiche del racconto di fate*. Torino : Einaudi.
- Rutil, Alain (1981). *Contes marie-galantais de Guadeloupe (Krik ! Rété Kouté... Krak ! Kouté pou Konpwann)*. Préface de Guy Tirolien. Paris : Éd. Caribéennes.
- Sanga, Glauco (2005). « The Wolf and the Fox. Which is the 'Real' Name of the Animals ? With a Theory on Totemism ». Minelli, Alessandro ; Ortalli Gherardo ; Sanga Glauco (a cura di), *Animal Names*. Venezia : Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 307-18.
- Sanga, Glauco (2010). « Sull'origine della fiaba ». Benozzo, Francesco ; Cavagna, Mattia ; Meschiari, Matteo (a cura di), *Pulsione e destini. Per Andrea Fassò*. Modena : Anemone Vernalis Edizioni, 175-219.
- Tessonneau, Louise (1980). *Contes d'Haïti*. Paris : Edicef.

Une approche au motif urbain dans l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb

Anna Zoppellari

(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Abstract Starting from the consideration that the rise of postmodernity subverted the traditional supremacy of time over space within social studies, the article deals with the theme of the city in Abdelwahab Meddeb's literary work. Urban space becomes the place of encounters and hybridisation, in line with a textual strategy that joins identitarian discourse and claims for plurality. The city becomes a labyrinth in which the poet-promeneur retrieves the symbols of multiple referents, all embedded within the space of the text.

Sommaire 1 De l'espace et du temps. – 2 Les villes de Meddeb. – 3 Marrakech.

Keywords Meddeb. Francophone literature. Tunisian literature. City. Urban space.

1 De l'espace et du temps

La ville est un motif central dans l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb, elle est le lieu de la rencontre et du mélange : rencontre des hommes et mélange de leurs signes. Bien que cette centralité soit évidente, la critique a le plus souvent préféré aborder l'œuvre à partir des concepts de trace et d'exil, notions qui peuvent s'inscrire dans l'espace citadin, mais qui conduisent à s'interroger davantage sur le binôme désert/écriture,¹ considéré plus convenable à l'analyse d'une écriture titanique et dionysiaque, même quand elle se présente sous le signe du fragment et apparaît comme pénétrée d'un sentiment d'incomplétude et d'impossibilité de dire. Cette attitude est d'autant plus paradoxale car la ville chez Meddeb se lie presque toujours au motif de la déambulation, déclinaison urbaine de la quête depuis Baudelaire au moins. Un promeneur (le poète-narrateur) se déplace à l'intérieur d'un espace citadin,² décrit ses perceptions, esquisse toute

1 Ce binôme s'explique à partir du fait que le désert est, pour Meddeb, comme on le verra plus loin, le lieu de la quête originaria de la parole poétique.

2 Parmi les études consacrées en partie ou en totalité à la ville dans l'œuvre de Meddeb, nous citons Arnaud (1986), Bivona (2011), Bonn (1986, 1987), El Alami (2000), Flores (1999), Kerrou (1990), Roche (1988).

une série d'images à mi-chemin entre la vision et l'imaginaire et ouvre le texte à d'autres espaces et, bien sûr, à d'autres villes.

La première constatation qu'il nous semble nécessaire de faire est que, bien que la ville constitue un espace privilégié dans l'œuvre de l'écrivain, elle reste un espace difficile à saisir, non pas en raison d'un manque de références, mais d'une surexposition des renvois. La ville, les villes sont chez Meddeb des lieux vécus, perçus et conçus (selon la célèbre définition de l'espace que donnait Henri Lefebvre en 1976) qui tendent au mythe babélique du mélange des langues. Dans cette mouvance, le rapport sujet / espace est dynamique et, si l'espace s'amplifie au fil des perceptions, le sujet se transforme lui aussi ; en utilisant les mots de l'écrivain même, le sujet qui déambule dans la ville est quelqu'un qui, « balbutiant tous les idiomes, touchant toutes les écritures, entrant et sortant, au hasard des rencontres, d'une scène à l'autre » (Meddeb 1995, 24), se sent « capable [d']accueillir tou[s] » (24) les signes rencontrés dans sa déambulation.

La deuxième constatation nécessaire se lie au rôle de la ville dans la culture contemporaine. D'une part, il convient de rappeler l'importance de l'espace urbain dans la société de la fin du XXe et du début du XXIe siècle ; de l'autre, il ne faut pas oublier le rapport double que l'espace littéraire maghrébin a entretenu avec l'imaginaire de la ville au cours de son histoire. Notons rapidement que l'urbanisation en cours dans la société humaine depuis plus d'un siècle a connu un développement exponentiel au début du nouveau siècle, et que le nombre de personnes qui vivent en ville a dépassé celui des personnes qui habitent à la campagne (Veron 2006). Rappelons aussi que le processus qui a conduit l'écrivain maghrébin à s'approprier de la ville a été long, mais qu'il connaît un point d'arrivée et, somme toute, de libération avec les œuvres d'écrivains comme Kateb Yacine, Abdélkébir Khatibi et Abdelwahab Meddeb. Ce dernier, ainsi que nous allons essayer de le démontrer, donne à la ville une fonction comparable à celle du texte, à savoir celui de faire rencontrer les signes et de déclencher les références. Si, « avant l'Indépendance, [la ville] est ressentie comme le domaine de l'« autre », comme étrangère » (Bonn 2016, 97), pour l'écrivain d'après l'Indépendance et surtout pour l'écrivain du nouveau siècle « la ville devient le théâtre d'un nouveau désir exprimé par l'homme contemporain, celui d'expérimenter des moments d'inclusion et de partager des expériences communes » (Puccini 2017, 8).

Chez Meddeb, la ville s'inscrit donc dans un processus de métatextualisation et de polyglottisme qui lui donne l'image d'un lieu où les signes se superposent, mais surtout où le déplacement renvoie, de façon déclarée ou cachée, au voyage intérieur tel qu'il a été développé dans la tradition soufie.³ C'est comme dire que l'espace citadin n'est pas seulement un sujet

3 Nous renvoyons, entre autres, à Zoppellari (1995) et à El Alami (2000).

thématique, il s'inscrit dans un projet culturel et narratif qui dit la pluralité et la rencontre. Du point de vue narratif, la ville devient un espace structuré qui se pose en rapport dichotomique avec le sujet qui la traverse ; du point de vue culturel, le renvoi à la tradition soufie s'insère dans un discours plus ample mettant en relation des signes de l'espace d'origine avec la mondialisation des références et l'ancrage dans la contemporanéité.

Nous avons affaire à la théorisation du pluralisme culturel qui a été le mot d'ordre des littératures francophones à partir des années '70 et qui a trouvé chez Meddeb l'un de ses interprètes les plus perspicaces à partir des années '80. Il ne sera pas inutile de rappeler que cette théorisation est ancrée dans une révision du rôle de l'espace dans les sciences sociales. C'est en fait à partir des analyses de Foucault (1966) et de Lefebvre (1974) que l'espace prend des caractéristiques spécifiques, comme l'hétérogénéité et la pluralité. Il ne sera pas inutile non plus de rappeler que le renversement du rapport espace / temps dans les sciences sociales constitue l'une des caractéristiques de la pensée postmoderne. L'espace n'est plus considéré comme un récipient vide où l'histoire se fait, mais devient la condition de la possibilité et le véritable facteur performant de l'être-au-monde de l'homme contemporain (Soja 1989). Ce renversement de perspective a eu un rôle particulier dans les littératures postcoloniales et il s'est lié à toute une série de problématiques identitaires qui en ont caractérisé la naissance et le développement. Autrement dit, la connaissance de l'identité culturelle s'est liée de façon significative à la connaissance de l'origine géographique. Chez l'écrivain postcolonial, la question fondatrice est devenue « d'où es-tu ? », question à partir de laquelle Abdelwahab Meddeb a écrit l'une de ses pages les plus belles et les plus connues dans *Talismano* (1987a, 194-6). Au fur et à mesure que l'élément propulsif de la revendication identitaire perdait de sa force, le discours identitaire se liait à l'appel à un nouveau pluralisme culturel (Meddeb 1979).⁴ Meddeb s'insère dès le début dans ce débat culturel et se demande quelle est la valeur de la question identitaire dans la littérature contemporaine : il dénonce le risque d'un appauvrissement culturel que son exacerbation peut produire et essaie de fonder les conditions pour dépasser le niveau d'une 'rhétorique de l'identité' à travers une recherche esthétique capable de fonder dans les textes une sorte de médiation entre la pensée orientale (dans sa variante arabo-islamique) et la pensée occidentale (européenne notamment). En s'arrêtant sur la question de l'espace autobiographique (selon l'expression de Khatibi), il essaie d'en délimiter l'influence. Ce sont donc les concepts de trace et d'espace imaginaire que l'écrivain privilégie puisqu'ils lui permettront de découvrir le concept d'identité à partir du

4 Meddeb, Abdelwahab (1979). « Dans le cas maghrébin le problème de l'identité est exacerbé ». *Le Temps*.

concept de voyage, de transition, d'exil et de retour. L'on peut dire que la fonction de la littérature n'est plus vraiment celle de reconstituer le sujet, mais d'en déconstruire la mémoire.

Une étape fondamentale a été celle de la remise en cause du rapport de l'individu non européen à l'Europe. S'il est vrai que « le non-européen ne peut éluder l'Europe comme question » (Meddeb 1994), la fonction historique de l'écrivain né sur la rive sud de la Méditerranée se transforme en nécessité d'insérer le Maghreb et la pensée arabe dans l'imaginaire contemporain. Cet objectif suit plusieurs parcours : d'une part, il s'agit pour l'écrivain de revenir sur les fondements non-européens qui sont à la base de la civilisation européenne, de l'autre, il s'agit de retrouver un « regard étonné, lavé, neuf, sur lui-même, sur son groupe, sur son époque » (Meddeb 1987b, 9). A partir de cette apparente opposition, l'écrivain développe un refus véritable de l'ethnocentrisme et une interprétation complexe du lieu comme espace où les différentes traditions, cultures et religions, se compénètrent et se réunissent. Dans ce parcours logique, la ville, qui est l'expression la plus complète des civilisations (Roncayolo 1988), ainsi que le véritable lieu de naissance de la civilisation arabe, devient une étape habituelle pour l'écrivain et, de notre point de vue, une étape nécessaire.

Tout n'est pas que ville cependant, et la détermination de ce qui est hors de la ville constitue, dans notre parcours logique, une halte préliminaire fondamentale pour mieux définir la valeur symbolique de cet espace réel. Un texte, publié en 1998, dans la revue *Dédale*, nous semble particulièrement significatif à ce propos. Le numéro double 7-8 est en fait consacré au désert, mais la préface du directeur (Meddeb lui-même) commence par l'image d'une ville (Tunis) investie d'une tempête de sable. Cette image d'une ville pénétrée et dévorée par le désert impose symboliquement la comparaison entre *intra muros* - où « une sécurité psychologique est assurée » (Kerrou 1990, 5) - et *extra muros*, ou, pour mieux dire, un *extra muros* caractérisé par un manque extrême de socialité et représentant symboliquement, comme l'indique le sous-titre du volume, le 'vide', l'errance' et l'écriture'. À côté de Tunis, l'auteur retrouve dans sa mémoire l'image de Marrakech, « ville rouge [qui] eut à affronter le jaune du désert » (Meddeb 1998, 15) ou encore Marseille dont les quartiers apparaissent « enroulés dans un lent tourbillon ocre » (Meddeb 1998, 11). Les images pourraient être multipliés, mais ces trois exemples nous suggèrent combien le couple ville/désert semble complémentaire. L'un appelle l'autre. Le lieu du silence, du manque extrême de socialité et de signes se confronte presque automatiquement à l'espace de l'urbanité, clos et protégé, représentation physique et symbolique de la communauté régie par des règles, des lois, des mœurs. Sur la même ligne que Mohammed Dib, pour lequel le désert est un « lieu où il n'y a lieu que de soulever des questions » (Dib 1992, 116), le désert pour Meddeb est un territoire vivant où la quête constitue l'élément essen-

tiel. Ce qui est cependant fondamental, pour nous, c'est que le couple ville/désert tend à la compénétration : le désert entre dans la ville, la ville peut redevenir désert. Il ne sera pas inutile de revenir sur les mots de l'écrivain : « Jusque dans l'antre, le désert pénètre et dévore le regard de l'homme de la ville » (Meddeb 1998, 11), pour continuer plus loin :

La ville est devenue ocre, il était impossible de sortir, oui, une ville blanche qui se transforme en ville ocre, il était impossible de sortir, oui, une ville blanche qui se transforme en ville jaune, le désert est monté, fin mai, début juin, il est parvenu jusqu'au nord, il a traversé les jardins, en a brûlé les fruits et les fleurs. (11)

Si le désert est partout, c'est parce que la ville se laisse transpercer, se laisse tenter par le désert. L'antagonisme entre la ville et le désert reste cependant ouvert et le désert « ne parvient pas à couvrir toutes les bornes, [...] toutes les maisons qu'il rencontre » (11). Ville et désert sont en fait deux éléments de la même scène où le proche et le lointain se rencontrent et où les lettres migrent « entre les lieux et les langues » (17). Si le désert est donc la métaphore de l'écriture, ou, pour mieux dire, de la quête d'un mot - « par quel mot dire » (Meddeb 1995, stance 2) prononce la voix poétique au début du *Tombeau d'Ibn Arabi* -, la ville est le lieu où les mots et les signes se rencontrent et s'entrelacent. La ville devient la scène d'une « errance opérée de l'intérieur et de l'extérieur sous forme de visite-pèlerinage » (Kerrou 1990, 5). Par ailleurs, le temps tend à transformer « en fossiles les vestiges de l'œuvre humaine » (Meddeb 1999, 11). Voilà donc que Pétra se présente au narrateur-promeneur comme « une ombre épaisse dans l'étagement où succèdent aux obélisques les pilastres et les frontons, saillies rongées par le vent et le sable » (10-11). Cette image de deux espaces symboliquement opposés qui s'intègrent l'un à l'autre répond à des motivations esthétiques et symboliques différentes. Du point de vue esthétique, nous avons affaire à une volonté de transformer le texte en espace de rencontre des différences et des opposés, du point de vue symbolique, ville et désert constituent les deux éléments complémentaires du mythe fondateur de l'hérige.

2 Les villes de Meddeb

Dans *Talismano* déjà ([1979] 1987a), il est question d'une ville. Tunis est la ville de l'enfance, le lieu où le narrateur revient pour se promener à travers des « itinéraires anciens » (Meddeb 1987a, 15), dans un décor urbain qu'il dit « à dédale » (15) et à travers un parcours où il retrouve les « saveurs d'enfance » (15) et perce « le secret des rues » (15). Dans *Phantasia* (Meddeb 1986), nous retrouvons une voix narrative qui se promène

dans Paris, nous décrit des instants de perceptions artistiques, nous fait passer, de façon imprévue, dans d'autres villes (Rome, Florence, Padoue, Bagdad, etc.), nous fait revenir à Paris au cours d'une véritable transfiguration phantasmatique d'images et de souvenirs. Le poète-promeneur part de la Place Saint-Sulpice où « la fontaine [...] gémit d'une musique cristal qui brise la glace » (15), passe rapidement au Jardin du « Luxembourg, désert, un dimanche matin » (Meddeb 1986, 15), au moment où un « soleil pâle » (15) lui rappelle « le seul jour de neige de [son] enfance africaine » (15), visite rapidement la Passerelle des Arts - qui « est barrée » (49) - et le Pont-Neuf où « la suie s'accumule à travers les tresses de laurier qui couronnent la statue équestre d'Henri IV » (49). Plus bas, le narrateur et Aya traverseront les boulevards, fouleront les faubourgs, visiteront « la machine Beaubourg » (95), le cimetière de Montmartre et entreront dans un métro qui se transformera très rapidement en véritable enfer dantesque. La comparaison entre le voyage du poète florentin accompagné de Virgile et le voyage en outre-tombe de Mohammed avec l'ange Gabriel devient un élément symbolique qui dit la rencontre, avant de poser une question de génétique textuelle. Si l'on considère d'ailleurs le renvoi de Meddeb aux études d'Asin Palacios,⁵ il faut reconnaître que cette récupération de la pensée de l'arabiste espagnol par l'écrivain tunisien répond plus à un objectif culturel ample qu'à une préoccupation de délimitation des influences ; il s'agit, pour l'intellectuel franco-tunisien, de retrouver les éléments pluriels de la culture contemporaine et, en même temps, de faire sortir la référence arabe des études des spécialistes pour les faire circuler dans l'espace de l'imaginaire. En tout cas, la déambulation dans la ville fonctionne comme un élément qui alimente l'entropie du texte, fait tomber la ligne de séparation entre le nord et le sud et permet la prolifération des références extratextuelles.

En poursuivant cet aperçu rapide, nous rappellerons *Aya dans les villes* (1999), un très beau texte en prose poétique, divisé en 11 chapitres, où est développé le motif de la déambulation du poète et de la femme inspiratrice (Aya) dans la ville. Les villes dont on parle ici sont Pétra, Fès, La Mecque (avec visite de la Caaba), Tunis, Malte, Marseille, Paris, où l'on trouve « mille villes dans la ville » (87), le poète voyage « sur place, à la rencontre des peuples et des langues » (87) et il se « réfugie parmi les peuples du Sud dans l'immense ville du Nord » (87). Rappelons encore rapidement *Les 99 stations de Yale*, texte poétique où est mis en scène le passage de la ville méditerranéenne à la ville américaine. Dans cet espace nouveau, pourtant, la ville occidentale est comme hantée par le souvenir d'un imaginaire maghrébin qui s'alimente de l'expérience directe et du passage à

5 De même que l'on sait, selon Asin Palacios (1919), le *Livre de l'Eschieile Mahomet*, texte traduit au XIIIe siècle d'un texte arabe antécédent, fut l'une des sources de Dante pour l'architecture eschatologique de sa *Commedia*.

travers plusieurs textes, pris de l'ancienne tradition arabe, mais aussi de la lecture des écrivains orientalistes. Nous avons affaire à un intertexte multiple et déclaré, bien que voilé, qui s'ajoute à la référence première, les *Mawâqif* de Niffari. Dans la postface du poème, Meddeb affirme que les « carnets de Delacroix au Maroc et ceux de Flaubert entre Constantine et Carthage » ont été les références qui « apportèrent à l'espace américain un souffle d'air venu du Maghreb ». Les chercheurs ont plusieurs fois mis en relief l'influence de cette bibliographie imaginaire sur ce texte, en analysant, entre autres, la rhétorique du thème apocalyptique à travers le renvoi aux *Tawâsin* d'Hallâj,⁶ référence elle aussi déclarée qui « enrichi[t] d'une note sublime et pathétique les personnages de l'apocalypse qui peuplent l'enfer environnant ». Le texte poétique où la ville constitue le motif central et autour duquel l'écriture s'organise est pourtant ce *Portrait du poète en soufi* qui constitue le dernier ouvrage publié avant la disparition de l'écrivain. Dans cette longue suite poétique, le poète rassemble des déambulations dans des villes du Nord et du Sud, mais surtout lie, de façon évidente, dès l'intitulé, la déambulation réelle dans l'espace (dans les villes et d'une ville à l'autre) au motif du voyage intérieur.

Quoi qu'il en soit, la ville textuelle, à savoir celle que le texte reconstitue au fil des mots, est une ville labyrinthique. De même l'on sait que l'image du labyrinthe prévaut dans les représentations architecturales de la ville du Proche et du Moyen-Orient, les villes étant

la résultante d'influences très variées naturelles et historiques dont certaines sont largement antérieures à la conquête arabe et à l'islamisation qui les ont façonnées de façon définitive. (Raymond 1992, 23)

Ce qui est intéressant de noter est que l'image du labyrinthe prévaut, chez Meddeb, dans toute ville, qu'elle soit d'Orient ou d'Occident. Sans avoir la prétention d'analyser de façon exhaustive le motif de la pluralité des villes, nous soulignons que l'espace citadin est toujours un « labyrinthe esthétique » (Moles, Rohmer 1982, 75) chez Meddeb. Au cours de la visite de la ville, on retrouve les étapes de la découverte et de la purification (Kerrou 1990, 5) du sujet promeneur. Autant dire que ces espaces sont « investi[s] d'une aura symbolique » (5) qui transforme ces espaces en véritables lieux de mémoire. Dans cet espace moderne et ancien à la fois, le poète risque de se perdre, il en a « la volonté » (Meddeb 1999, 87), mais il s'y retrouve toujours. Dans ce lieu où les « délires » et les « hallucinations se déroulent dans [la] tête » (86), les images « extraites de la mémoire et du corps de tous ceux qui, à travers les siècles, ont témoigné et ont légué leur témoignage pour la postérité » (86) mettent en joie le promeneur contemporain.

6 Nous renvoyons, entre autres, à Zoppellari 2004, 209-17.

L'idée de fond est la constitution d'un espace littéraire où les concepts de marche et de mouvement constituent le fil rouge d'une scène culturelle plurielle qui tend à l'entropie. Les traditions s'y rencontrent, s'opposent même, mais ne se nient pas les unes les autres.

Rappelons d'ailleurs que le travail de métatextualisation des références, caractéristique de l'écriture postmoderne, répond au sentiment de mort de Dieu et s'inscrit dans un acte poétique qui travaille sur le bord de l'ontologie, mais qui évite toujours d'identifier la parole poétique à la parole inspirée. Autrement dit, l'idée qui est à la base de l'écriture de Meddeb est que la poésie naît de l'expérience des limites et du sentiment de mort et de renouveau. L'homme contemporain vit donc dans la nécessité « d'inscrire dans le périssable ce qui est reçu de la Parole éternelle pour se trouver prompt à s'engager dans tant de prospections et d'aventures qui dans l'initiation et le commencement renouvellent l'aventure de l'être en prenant le risque de succomber et de périr » (Meddeb 1994, 22).

3 Marrakech

Marrakech constitue une étape centrale dans l'œuvre de Meddeb, pour son rôle religieux, fondateur, traditionnel et populaire. Ailleurs, l'écrivain l'a définie une « merveille enchanteresse » (Meddeb 2006, 162), « fréquentée pendant des années » (162), « visit[ée] furtivement en toute saison » (162), à laquelle il se réfère comme à quelqu'un à qui on s'est engagé par une promesse solennelle. C'est une ville « en danger », un lieu mythique qu'« il faut sauver », ou dont il faut sauver « ce qu'il en reste » (162).

Dans l'extrait que nous publions dans ce numéro de *Il Tolomeo*, le projet textuel suit des tensions opposées mais complémentaires, l'une ascensionnelle, l'autre descendante, l'une verticale, l'autre horizontale. La voix poétique suit le décor architectural, reproduit le modèle dynamique du minaret de la Koutoubia, gagne un « regard ascensionnel sur les multiples directions de la ville » et poursuit sur « la ligne de fuite » qui guide la vision panoramique. La figure de l'accumulation, très fréquente dans l'écriture de Meddeb, s'allie à la volonté de percevoir la ville dans ses différents aspects et à partir de différentes perspectives. Voilà donc que la voix poétique inventorie comme en survol les sites et les monuments : la Ménara, la Mamounia, le Palais de la Reine, l'Agdal, le Méchouar, Bal Lkhmis, Sidi Bel Abbès, la Mosquée Ben Youssef, Jemaa el-Fna, la Mosquée Mwasîne, le Palais du Glawi, la Mosquée Doukkala, le cercle des Jbilêt, les Dawdiyât, le Jardin Majorelle, Gueliz... Voilà surtout que les images du présent se confondent avec les images du passé, les images directes avec les images structurées de la tradition artistique sur le fil d'une « imagination qui traverse les siècles ».

La vue panoramique, qui répond à une volonté de tenir tout sous contrôle ou de rassembler tout par un même regard, ne constitue pas la seule façon

de percevoir l'espace. Le promeneur entre en ville et la perception, visuelle, devient tactile. Il va au pied de La Koutoubia, « touch[e] les pierres de sa base », entre dans le souk, pour des « incursions nocturnes », y « reconnaît [...] les têtes [...] qui passent », se mêle aux gens dans la « belle place aux trois oliviers, marchands des simples et autres ingrédients médicaux et magiques ». Suivant une pratique fréquente dans l'écriture de Meddeb, l'entrée dans un espace concret (ici dans Jemaa el-Fna, « lieu des errants et des vagabonds, des mendiants, des saltimbanques, des sans-logis, des déambulant ») ouvre le récit à une perception indirecte qui permet une référence métatextuelle aux enluminures de Siyah Qalem, artiste turc du XVI^e siècle, qu'il définit « calame errant, et [...] peintre vagabond, synthèse des nomades asiates ». Il convient de préciser que le rapport établi par l'écrivain contemporain entre l'enlumineur turc et la ville marocaine n'est pas direct, puisque les œuvres d'art auxquelles il fait référence n'ont pas pour décor la ville de Marrakech. Et néanmoins, elles pourraient l'avoir, car la référence artistique sert d'appui à la reconstitution d'un imaginaire du lieu au sens large du concept.

Sur le plan de la tradition religieuse, cette promenade à l'intérieur de la ville rouge répond à une volonté de donner un signe de reconnaissance à un lieu purificateur : « Tout dans la ville apporte un baume, même les extrêmes, intolérables ailleurs » (Meddeb 2006, 162). Pour préciser plus bas :

C'est une ville qui mérite la vénération en raison de la sainteté disséminée en de multiples mausolées, créant une cartographie sacrée qui double d'une autre logique l'enchaînement des segments topographiques. (162)

Cette « mémoire féconde » (163) que l'écrivain veut faire vibrer, nous restitue une ville qui, comme chez Glissant, est « le sanctuaire de la parole [et] du geste » (Glissant in Chamoiseau 1992, 11), lieu du sacré et du scatologique, du haut et du bas, de la quête et de la halte. Un aspect assez intéressant de cet extrait, mais aussi de tous les textes qui décrivent des villes dans les textes de Meddeb, et notamment des textes consacrés à des villes arabo-méditerranéennes, est lié à leur statut identitaire qui est moins clair qu'on ne pourrait le penser. Sous la plume de Meddeb, Marrakech est un lieu identitaire dans lequel les nombreuses descriptions architectoniques et artistiques « préserv[ent] toutes les temporalités [...], telles qu'elles se fixent dans l'espace et la parole » (Augé 1992, édition Kindle 976). Dans ce retour en arrière, mise à distance et empathie semblent s'alterner. D'un côté, la prolifération lexicale, l'énumération des endroits, la description presque technique des bâtiments tendent à mettre à distance le spectacle, à l'objectiver, tandis que, l'émergence du sujet qui se promène, sa présence physique, les digressions imprévues, remettent en cause la centralité d'une mémoire qui se veut personnelle et collective à

la fois. Marrakech devient un lieu résiduel où le sentiment de perte et la volonté de préservation deviennent dominants.

En conclusion, qu'en est-il de la ville de Marrakech dans ce texte ? Nous dirons qu'elle existe dans des images très précises, que c'est dans et vers la ville que le poète se déplace, accomplit son parcours, mais, qu'elle est transfigurée et transformée en espace à mi-chemin entre le réel et l'irréel. « Tout voyage est un voyage intérieur », a écrit le soufi, toute promenade dans la ville transforme, dirons-nous, le réel en phantasme et l'expérience en quête. Cette référence soufie n'est pas qu'un simple jeu intertextuel, elle est le ressort qui permet le passage de l'une à l'autre rive. La ville devient donc l'espace privilégié de ce passage parce qu'elle est le lieu où prend toute sa valeur la rhétorique de la multiplicité comme rencontre des langages et renaissance de la parole.

Bibliographie

- Arnaud, Jaqueline (1986). « Le Paris des Maghrébins. Regroupement et ouverture ». Centre de recherche en littérature comparée (éd.), *Paris et le phénomène des capitales littéraires = Actes du premier Congrès du C.R.L.C.* (22-26 mai 1984). Paris : Université Paris-Sorbonne, 195-204.
- Augé, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*. Paris : Le Seuil. Pour ce texte, la numération des pages a été substituée par la position dans l'édition Kindle.
- Bivona, Rosalia (2011). « Multiculturalità e multispazialità come ordine di creazione e di modernità in *Talismano* di Abdelwahab Meddeb ». Bivona, Rosalia ; Igonetti, Giuseppina (a cura di), *Multiculturalismo Frammenti, confluenze e prospettive mediterranee*. Napoli : Arte tipografica editrice, 13-32.
- Bonn, Charles (1986). « L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin ». *Peuples méditerranéens*, 37, 57-66.
- Bonn, Charles (1987). « Littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture ». *Présence francophone*, 30, 7-16.
- Bonn, Charles (2016). *Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'auto-biographie intellectuelle*. Paris : Classiques Garnier.
- Chamoiseau, Patrick (1992). *Texaco*. Paris : Gallimard.
- Dib, Mohammed (1992). *Le désert sans détour*. Paris : Sindbad.
- El Alami, Abdellatif (2000). *Métalangage et philologie extatique*. Paris : L'Harmattan.
- Flores, Andrea (1999), « Rhizomes, corps et villes d'origine dans *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb ». *Itinéraires et contacts de cultures*, 27, 77-87.
- Foucault, Michel [1966] (2006). *Utopie. Eterotopie*. Napoli : Cronopio.
- Kerrou, Mohamed (1990). « Médina et errance ». *Sociétés. Revue des Sciences Humaines*, 28, 5-12.

- Lefebvre, Henri [1974] (1976). *La produzione dello spazio*. Milano : Anthropos.
- Meddeb, Abdelwahab (1986). *Phantasia*. Paris : Sindbad.
- Meddeb, Abdelwahab (1987a). *Talismano*. Paris : Sinbad.
- Meddeb, Abdelwahab (1987b). « Le Vêritable exil est toujours intérieur ». *Le matin du Sahara Magazine*, 1-8 février, 9-10.
- Meddeb, Abdelwahab (1994). « L'Europe comme extrême ». *Esprit*, 200, 5.
- Meddeb, Abdelwahab (1995). *Tombeau d'Ibn Arabi*. Saint Clément de rivière : Éditions Fata Morgana.
- Meddeb, Abdelwahab (1998). « Tous les déserts du monde ». *Dédale*, 7-8, 11-20.
- Meddeb, Abdelwahab (1999). *Aya dans les villes*. Saint Clément de rivière : Éditions Fata Morgana.
- Meddeb, Abdelwahab (2006). *Contre-preches*. Paris : Seuil.
- Moles, Abraham ; Romher, Elisabeth (1982). *Labyrinthes du vécu. L'Espace, matières d'actions*. Paris : Librairie des Méridiennes.
- Palacios, Asin (1919). *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid : Impr. de E. Maestre.
- Puccini, Paola (2017). « Repenser la ville du dedans. Le bien-être en ville. Espaces urbains, langues, cultures et sociétés ». Puccini, P.; Kirouac Massicotte, Isabelle (éds.), *Bien-être en ville. Espaces urbains, langues, cultures et sociétés*. Bologna : I libri di Emil.
- Raymond, André (1992). « La structure de la ville arabe traditionnelle ». Siblot, Paul (éd.), *Regards Croisés-La ville de l'Autre = Actes de la Vème session de l'Université euro-arabe itinérante* (Université Paul Valéry, Montpellier, 2-10 mai 1990). Montpellier : Éditions Espaces, 21-38.
- Roche, Anne (1988). « Espace imaginaire et utopie dans *Phantasia* d'Abdelwahab Meddeb ». Basfao, Kacem (éd.), *Imaginaire de l'espace/Espaces de l'Imaginaire*. Casablanca : Faculté des Lettres 1, 97-102.
- Roncayolo, Marcel (1988). *La città. Storia e problemi della dimensione urbana*. Torino : Einaudi.
- Soja, Edward W. (1989). *Postmodern Geographies*. London ; New York : Verso.
- Veron, Jacques (2006). *L'urbanisation du monde*. Paris : Éditions La découverte.
- Zoppellari, Anna (1995). « Le sentiment du sublime dans l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb ». Adamanson, Ginette ; Gouanvic, Jean-Marc (éds.), *Francophonie plurielle = Actes du congrès mondial du Conseil International d'Etudes Francophones* (Casablanca, Maroc, 10-17 juillet 1993). Lasalle (Québec) : Hurtubise HMH, 73-82.
- Zoppellari, Anna (2004). « Le thème apocalyptique chez Abdelwahab Meddeb ». *Astres et désastres = Colloque international de langues, littératures et civilisations des Pays francophones* (Milano, 8-11 juin 2004). *Ponti/Ponts*, 4, 209-17.

Un Christophe ignoré des Césairiens

Notes pour des genèses

Jean Jonassaint
(Syracuse University, USA)

Abstract After the triumph of *King Christophe* in Salzburg in 1964, Europa Studio, a subsidiary of Bertelsmann, co-produced with Austrian television a TV show of Jean-Marie Serreau's production, directed by Ottokar Runze and aired on 20 January 1965. This historical moment of Francophone theatre and Césaire's work, with the exceptional presence of Mathilde Beauvoir, is ignored by critics until today. Why? This is the first question we addressed going back to the genesis of this TV production. In this way, we also question his authoriality (authors and right holders), and then show how this theatrical genetics makes it possible to better read the texts, to understand their passage from an indigenous semiotic to an exogenous one – a key question for Francophone studies.

Sommaire 1 Une histoire des *Christophe* de Césaire. – 2 Sur l'auctorialité des scripts et productions audiovisuelles : quelques remarques. – 3 Deux regards génétiques sur des états écrits et performés des *Christophe* de Césaire (1963-1970). – 3.1 Essai de génétique comparée des *Christophe* de Césaire (1963-1970). – 3.2 Genèse de l'acte III, scène 9 du *Christophe* de 1970. – 4 Vers une conclusion. – 4.1 Que nous révèlent ces analyses ? – 4.2 D'une (possible) leçon de méthode.

Keywords Aimé Césaire. Roi Christophe/King Christophe. Mathilde Beauvoir. Ottokar Runze. Theatrical genetics. Jean-Marie Serreau. Europa Studio. Roger Blin.

Pour Mme Mathilde Beauvoir

Après le triomphe de *La Tragédie du Roi Christophe* à Salzbourg, Venise et Milan en 1964, Europa Studio, une filiale du groupe allemand Bertelsman, qui finança les représentations montées par Jean-Marie Serreau, coproduit avec la télévision autrichienne une version télévisuelle de la pièce mise en

* Une version abrégée de ce texte a été présentée le 5 juin 2014 aux *Journées d'étude internationales = Genèses du texte théâtral en français et diversité culturelle*, organisées par Florence Davaille à l'Université de Rouen. Cette recherche n'aurait pu aboutir sans l'aide d'un certain nombre de personnes et d'institutions : Mme Lélia Lebon, M. Ottokar Runze ; Mmes Brigitte Finot et Danielle Chamaillard, M. Joël Huthwohl de la Bibliothèque Nationale de France ; Mme Marie-Dominique Nobecourt Mutarelli et M. Philippe Blanc de la Bibliothèque Jacques Doucet ; Mme Aurélie Zbos du Service Archives écrites et Musée de Radio France ; les personnels de la Inter Library Loan et de la Special Collection de Syracuse University ; l'équipe Manuscrits francophones de l'ITEM, notamment Claire Riffard et Daniel Delas, qui a soutenu mes travaux en génétique textuelle ; l'Institut d'Études Avancées de Nantes où cette étude a été rédigée en bonne part au printemps 2014 ; et plus particulièrement, mon collègue Ernstpeter Ruhe qui sait tout ce que nous nous devons.

scène par Serreau, mais conçue et réalisée, semble-t-il, par Ottokar Runze. Pourtant, à deux exceptions près (Jonassaint 2014a, 223-4; Ruhe 2015, 183-9, 291-3), cette production diffusée le 20 janvier 1965 par la télé allemande¹ (TVA 1965), véritable moment historique du théâtre francophone caribéen, et bien sûr de l'œuvre de Césaire, jusqu'à ce jour, est ignorée par la critique.² Pourquoi ? C'est la question que nous souhaiterons aborder en remontant aux genèses de ce théâtre télévisé. Ce faisant, comment éviter deux questions encore plus cruciales : celle de son *auctorialité*, i.e. son ou ses 'auteurs' et 'ayants droit' ? Mais avant toute réponse ou même tentative de réponses à ces questions, une démarche préliminaire s'impose : une histoire des *Christophe* de Césaire.

1 Une histoire des *Christophe* de Césaire

Nos recherches, comme celles exposées dans *Les Écrits d'Aimé Césaire. Biobibliographie commentée (1913-2008)* par Kora Véron et Thomas A. Hale (2013, 355-8), permettent d'affirmer qu'il existe quatre états imprimés du texte de Césaire :³

1 Le générique du DVD de l'émission de la série, « Theater der Völker » de la 2DF (Zweites Deutsches Fernsehen, la 2eme chaine de télévision allemande), précise : « Bühnenbild [scénographie/décor]: Hubert Monloup ; Kostüme [costume]: Claude Lemaire ; Musik [musique]: Mathilda Beauvoir nach folkloristischen Motiven aus Haiti [motifs folkloriques d'Haïti]; Tonmontage [orchestration]: Edgardo Canton ; [...] Bildregie [direction de l'image]: Karl Stanzl ; Gesamtleitung [direction générale/production]: Eberhard Itzenplitz, Ottokar Runze ; Inszenierung [metteur en scène]: Jean-Marie Serreau ; Choregraphie [chorégraphie]: Mathilda Beauvoir ; Eine Produktion des Europa Studio Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Österrei-Chischen Fernsehen [une production d'Europa Studio de Salzburg en collaboration avec la télévision autrichienne] ». Par contre, la copie que nous avons consultée est archivée en Allemagne à la 2DF, seule chaine qui, semble-t-il, a diffusé le théâtre filmé, le 20 janvier 1965. Elle m'a été gracieusement offerte par Ernstpeter Ruhe qui, à l'automne 2013, avait finalement mis la main sur ce trésor en remontant des pistes de recherches inédites que je lui avais communiquées suite à notre rencontre au *Colloque international de Fort-de-France du centenaire de Césaire*.

2 Le lecteur attentif notera sans doute que ce texte, dans ses premières moutures, précède le livre de Ruhe qui le cite d'ailleurs. Seuls les aléas du monde de l'édition académique font qu'il ne soit publié qu'à la fin de 2017, près de trois après sa production. Je me dois ici de vivement remercier le directeur de *Il Tolomeo*, professeur Costantini, d'avoir fait l'impossible pour le rendre public.

3 Cet état présent des *Christophe* de Césaire reprend grosso modo l'essentiel de celui de « Genèse et impact d'une traduction anglaise des *Christophe* de Césaire » (Jonassaint 2014a, 221-6).

1. la publication dans la revue *Présence africaine* en 1961, 1962 et 1963 respectivement du Prologue et de l'acte I, puis des actes II et III (RPA 1961, RPA 1962 et RPA 1963a) ;⁴
2. la première publication en volume aux éditions *Présence africaine* (PA 1963), le « texte de base » de l'édition « génétique » de James Arnold et Paul Breslin dans le volume, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours* d'Aimé Césaire (CNRS éditions 2013) ;
3. la deuxième édition de *Présence africaine* avec une note sur la page du copyright précisant que « la présente édition, parue en 1970, a été entièrement revue par l'auteur » (PA 1970). Cette édition dite définitive, reprise en poche notamment en 1994 et 1996, est assez différente de celles en revue de 1961-1963 et en volume de 1963, notamment sur le plan structurel : Césaire déplaçant et réécrivant des passages des actes II et III pour faire deux intermèdes et modifier la dernière scène de l'acte I. Par contre, entre les textes de 1961-1963, les variantes sont plutôt d'ordre typographique ou orthographique ;
4. la publication en 1976 dans le second volume des *Œuvres complètes* de Césaire sous la direction de Jean Paul Césaire aux éditions Désormeaux de Martinique. Cette édition, en principe, reprend le texte de 1970, mais avec des variantes tant typographiques que textuelles dont le statut reste à analyser. En effet, si certaines différences sont des coquilles, d'autres sont des additions ou suppressions mineures sur lesquelles l'éditeur ne s'est pas expliqué. Mais, jusqu'à très récemment, la critique césairienne a pris pour acquis que ce texte est conforme à celui de 1970.⁵ Ce ne sont pas les commentaires lapidaires de James Arnold et Paul Breslin dans leur édition de la pièce qui nous permettront de démêler cet écheveau.⁶ Aussi, nous ne tenons pas compte de cette édition dans notre recherche.

Au-delà des textes imprimés recensés, puisqu'il s'agit de théâtre contemporain, nous avons la chance de disposer de deux enregistrements au-

4 Pour les éditions, les représentations et les tapuscrits que nous analysons plus à fond nous donnons entre parenthèses un sigle avec leur date de publication ou de création précédée d'une abréviation de leur type (pour les tapuscrits, 'TS'), de leur éditeur ('RPA' pour la revue *Présence africaine*, 'PA' pour les éditions *Présence africaine* ou 'Grove' pour Grove Press), de leur origine (Dakar, TVA) ou de leur source ('BLJD' pour la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet).

5 Voir entre autres la notice sur les diverses éditions de la pièce dans *Les Écrits d'Aimé Césaire* (Véron, Hale 2013, 355-8) qui ne signale aucune différence entre les textes des éditions Désormeaux (1976) et de *Présence africaine* (1970).

6 Voir *Poésie, Théâtre, Essais et Discours* (Césaire 2013, 1000).

dio-visuels de l'œuvre qui donnent à voir ou entendre deux autres états du texte. D'une part, le DVD du théâtre filmé de 1965 (TVA 1965) plus haut signalé, qui est au centre de cette étude ; d'autre part, l'enregistrement sonore de la représentation du Premier Festival des Arts Nègres à Dakar diffusé sur France Culture en 1966 (Dakar 1966), qui est la performance archivée la plus proche du texte de 1963.

Par ailleurs, nous avons retracé, respectivement dans les fonds Leiris et Serreau de la bibliothèque Jacques Doucet et de la Bibliothèque Nationale à Paris, les dactylogrammes suivants :

- a. un tapuscrit de l'acte III remontant à peu avant ou après 1963 (TS BLJD) qui, à quelques suppressions et additions près, suit le texte publié en revue et en volume par *Présence africaine* en 1963. Contrairement à notre position dans « Genèse et impact d'une traduction anglaise des *Christophe* de Césaire » (2014), suite à des analyses plus fouillées, nous pensons aujourd'hui que ce tapuscrit composite non daté, constitué de deux ou trois frappes différentes intercalées, est postérieur à PA 1963, et lié au procès avec Europa Studio, bien que les preuves formelles irréfutables manquent. D'une part, la didascalie en ouverture de la scène sur les « échos » n'étant pas dans la publication en revue de 1963, comme la harangue de Vastey « aux pages africains » qui suit, adressée « aux porteurs » dans le texte en revue et les éditions subséquentes (1963 et 1970), porte à soutenir cette hypothèse. D'ailleurs, la réplique de Vastey s'inscrit plus dans la logique d'états ultérieurs du texte, entre autres, la performance de Dakar au Premier Festival des Arts Nègres en 1966 ; et l'édition dite définitive de 1970 qui donne une place importante au « page africain » dans cette scène, ce personnage étant celui qui narre la partie mythique et rituelle des funérailles de Christophe, son « retour à Ifé » (voir, *infra*, « Que nous révèlent ces analyses ? », des notes sur la genèse de son monologue). D'autre part, comme dans tous les états tapuscrits d'après janvier 1965, y compris celui qui sert de texte de base à la traduction anglaise de Ralph Manheim pour Grove Press, le « dialogue des porteurs » est omis, alors qu'il réapparaît dans PA 1970. C'est donc fort probablement une version scénique des représentations à l'Odéon qui ont été données avec le soutien de l'Association des Amis du Roi Christophe fondée par Michel Leiris d'où la présence de ce tapuscrit dans son fonds à Doucet.
- b. Six becquets probablement des années 1964-1965 qui modifient les scènes 4 et 7 de l'acte I ; la scène 7 de l'acte II ; la scène 3 de l'acte III ; et introduisent une 9ème scène dans l'acte II qui, bien qu'inédite en français, a été traduite en anglais par Manheim (Césaire 1970b, scène 5, 65-6).

- c. Un tapuscrit abrégé du texte de 1963, titré *Le Roi Christophe*, pour la version télévisée de la pièce co-produite par Europa Studio. Ce texte de 97 feuillets (TS 1964) n'est pas divisé en actes, mais en 'images', vingt-six au total, dont la première reprend le « Prologue », sans les didascalies et le monologue du 'Présentateur-Commentateur', personnage qui disparaît presque de la production télévisuelle, comme Hugonin d'ailleurs, au profit de 'Mambo' Dédé Magrit't. En fait, une voix off commentant ou résumant brièvement en allemand, à divers moments-clés, le déroulement de l'action remplace le 'Présentateur-Commentateur'. Jusqu'à un certain point, c'est aussi le modèle de la radiodiffusion de la représentation de la pièce à Dakar sur France Culture en 1966. Quant à la 'Mambo', personnage central de la production télévisuelle allemande de 1965, elle n'apparaît dans aucune version imprimée de la pièce, mais fut bien présente à Salzbourg et Venise comme en font foi les programmes de ces représentations où elle est en deuxième position de leur liste de personnages, juste après Henri Christophe. Elle a été interprétée par Mathilda Beauvoir (aussi connue sous le prénom de Mathilde) qui fit la chorégraphie de la pièce et signa la musique avec Edgardo Canton des représentations de 1964-1965.
- d. Un tapuscrit de *La Tragédie du Roi Christophe* de 1969 pour une production radiophonique de France Culture sous la direction de Claude Mourthé (TS 1969). Ce dactylogramme de 82 feuillets dont l'indication finale, comme celle du script de la télé allemande, est « chant », mais cette fois avec la précision « à Shango » - ce qui nous renvoie explicitement à l'univers vodouesque de la scène -, n'est conforme ni au texte de 1961-1963 ni à celui de 1970 : son acte III, entre autres, tout comme la traduction anglaise de Ralph Manheim pour Grove Press (*The Tragedy of King Christophe*, 1970), ne comprend que sept scènes contrairement à ceux de 1963 et 1970 qui ont respectivement douze et neuf. De plus, la dernière réplique est attribuée à un personnage, 'Paysan féal', qui ne se retrouve dans aucun autre *Christophe* connu. Par contre, la liste des personnages par ordre d'entrée en scène plutôt que d'importance comme dans PA 1963, à quelques différences près, se retrouve dans PA 1970. Ces deux derniers tapuscrits, les plus complets des *Christophe* retracés, ne sont pas analysés par Arnold et Breslin dans leur édition de la pièce. Or, leur existence ne devrait pas leur être inconnue. Ils signalent même le script en français de la télé allemande qu'ils prétendent être en allemand. En fait, seule la page-titre du tapuscrit est en allemand, et il est dans le fonds Serreau non celui d'Estrada.⁷

7 Voir *Poésie, théâtre, essais et discours* (Césaire 2013, 997 note a).

Pourquoi ce silence, ces inexactitudes ? Est-ce parce qu'ils ont eu ces informations de seconde main, sans citer leurs sources ? Est-ce un refus ou une incapacité de tenir compte des représentations de la pièce, notamment de la représentation télédiffusée allemande de 1965 qu'ils ne connaissent sans doute pas, et de celle radiodiffusée française de 1966 ? Ou pire encore, est-ce une volonté (consciente ou non) de forclure des éléments de preuve qui défont tout un mythe sur le poids de Serreau, du moins de ses mises en scène, sur l'édition de 1970, bêtement repris ici et là à la suite de Pierre Laville ?⁸

Avant de répondre à ces questions qui nous ramènent à notre interrogation initiale – pourquoi les césairiens ont ignoré (dans tous les sens du terme) la version télévisée du *Christophe* de Césaire ? –, poursuivons notre plongée dans l'histoire des divers états de cette œuvre.

Bien que non retracés jusqu'à cette date, donc impossible d'en tenir compte pleinement dans nos analyses, il devrait exister au moins cinq autres dactylogrammes (avec ou sans corrections ou ajouts manuscrits) : les trois qui ont servi aux publications de 1961-1963, 1963 et 1970 en revue et en volume par Présence africaine ; celui qu'analyse Pierre Laville dans « Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau. Un acte politique et poétique. *La Tragédie du roi Christophe* et *Une saison au Congo* » (1970), qui fut selon le critique joué à Montréal en 1967. Cette « brochure de scène », pour reprendre Laville, désignons-la TS 1967.

Le cinquième tapuscrit : le texte de départ de la traduction anglaise de Ralph Manheim (Grove 1970) qui, bien que publiée en 1970, remonte au moins à 1966 comme le prouve une lettre de ce dernier du 6 octobre 1966 en réponse à Richard Seaver de Grove Press, serait une version scénique de Serreau (« Serreau's playscript »), selon Rodney Elton Harris (1974, 33).⁹ Aussi, sur ce état du texte, une question demeure : Qui en est l'auteur ? Question qui peut, sinon doit s'étendre aux autres « brochures de scène » ou scripts de productions audiovisuelles retracés ?

2 Sur l'auctorialité des scripts et productions audiovisuelles : quelques remarques

Ce dernier détour pris, revenons à nos deux scripts : celui de la télé allemande (1964-1965), et celui de France Culture (1969). Face à ces tapus-

8 Voir entre autres : *Poésie, théâtre, essais et discours* (Césaire 2013, 996-9) ; « Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau un acte politique et poétique. *La Tragédie du Roi Christophe* et *Une saison au Congo* » (Laville 1970, 237-96).

9 Sur l'importance de ce dactylogramme pour les études césairiennes, voir « Genèse et impact d'une traduction anglaise des *Christophe* de Césaire » (Jonassaint 2014a).

crits, on ne peut s'empêcher d'interroger leur statut ? Sont-ils de Césaire, ou des adaptations d'états de textes césairiens par le réalisateur Claude Mourthé pour le dactylogramme de France Culture, le seul nom propre de la page-titre avec celui de Césaire ; et le producteur et cinéaste Ottokar Runze pour celui de la télé allemande, comme le laisse entendre ce dernier dans un entretien téléphonique le 22 octobre 2010 ?¹⁰

Si, pour le tapuscrit de FC, on est en droit de postuler qu'il peut être œuvre de Serreau ou Césaire, pour celui de la télé allemande, une telle option est à écarter : sa segmentation en 'image' (traduction de l'allemand *bilder* : 'image', 'prise de vue')¹¹ plutôt qu'en actes et scènes, ou séquences, comme les indications de mises en scène placées en retrait des dialogues dans la marge gauche des feuillets, donne à penser qu'il a été conçu dans une perspective filmique allemande, par un Allemand, familier du langage cinématographique. Un portrait-robot qui ne correspond pas à Serreau, et encore moins à Césaire dont les dactylogrammes retrouvés de cette époque sont généralement sur le papier de l'Assemblée Nationale française dans une frappe de taille inférieure. De ce trio, le seul à correspondre à une telle description, c'est bien Ottokar Runze qui, en 1964-1965, avait déjà réalisé trois films : *Die seltsame Gräfin*, *Das Echo*, *Das ozeanische Fest*,¹² et qui, selon le générique du film de la pièce, partage avec Eberhard Itzenplitz la 'Gesamtleitung', autrement dit la direction générale de la production.

Si Runze est à l'origine du script, donc de l'abrégé de *La Tragédie du Roi Christophe* à la base de la production télévisuelle allemande, est-il pour autant l'auteur, son auteur (au sens strict du terme) ? Pour répondre à cette question, passons par une analogie. Serreau metteur en scène de la pièce filmée, est-il réalisateur de sa production télévisuelle ? La réponse est non, tout comme Shakespeare n'est pas l'auteur de l'« adaptation de [*La Tempête*] pour un théâtre nègre », mais bien Césaire qui l'intitule *Une tempête*. Peut-on trancher aussi facilement pour le script de la télé allemande qui est présenté comme « Le Roi Christophe von Aimé Césaire » ? Peut-être pas, malgré le titre modifié, qui est aussi celui du Projet Mathilde (sur lequel nous reviendrons), mais n'est pas repris au générique de TVA

10 À moins d'avis contraire, tous les entretiens auxquels nous référons ont été faits par nous, Jean Jonassaint, soit face à face, soit par téléphone. Certains ont été enregistrés avec l'autorisation des interviewés et classés dans nos archives. Dans tous les cas, les points importants retenus ont été validés avec les intéressés.

11 Je remercie mon collègue de la promotion 2013-2014 de l'IEA de Nantes, Joachim Nettelbeck, de m'avoir éclairé sur ce point de vocabulaire allemand.

12 Voir Ottokar Runze en allemand ou anglais at http://de.wikipedia.org/wiki/Ottokar_Runze ou https://en.wikipedia.org/wiki/Ottokar_Runze (2017-10-20). À noter, ces pages Wikipédia ne disent mot du *Roi Christophe* de Césaire, ni de Europa Studio (dont Runze fut le directeur en 1963-1965), ni de sa collaboration avec Eberhard Itzenplitz.

1965 qui n'est sûrement pas de Césaire. D'ailleurs, à notre connaissance, il ne l'a jamais revendiqué, ni même signalé d'où, sans doute, une première explication du silence de la critique sur cette production. De même, il est intéressant de noter qu'aucun crédit n'est accordé à Présence africaine, ni dans le script, ni dans la production télévisuelle. Une manière implicite, sans doute, d'affirmer que ce texte n'est pas celui publié entre 1961 et 1963. En effet, tout comme une adaptation filmique d'un texte littéraire n'est créditée à l'écrivain, le théâtre filmé de *la Tragédie* n'est œuvre ni de Césaire ni de Serreau. Des années plus tard, le péri-texte du DVD de *Une saison au Congo* mise en scène par Christian Schiaretti (2013), une co-production du Théâtre National Populaire et du Théâtre Les Gémeaux, réalisée par Julien Béchara opte également pour une même forclusion de l'éditeur de la pièce, le Seuil – une affirmation implicite d'une différence textuelle renforcée à un certain point par la mention, « Dramaturgie et conseils artistiques Daniel Maximin », et le copyright attribué uniquement à la Sopat.¹³

La question déjà cruciale du « Qui est l'auteur ? » dans une genèse théâtrale, comme le souligne Françoise Simonet-Tenant, est encore plus complexe dans le théâtre filmé ou le film de théâtre. En effet, nous faisons face à une double mise en scène, celle de la pièce, celle du film. L'une distincte de l'autre tout en étant dans une continuité et complémentarité créatives à partir d'un texte, celui du dramaturge retravaillé en brochure de scène, en script et/ou découpage technique mis en images montées, mixées (avec de possibles ajouts sonores et/ou visuels) pour être vues en salle ou en privé sur grand ou petit écran. Un exemple de TVA 1965 pour montrer cette complexité et continuité : les gros plans sur Dédée Magrit't (Mathilde Beauvoir) superposés ou non sur le Roi agonisant dans son fauteuil (entre les 75ème et 77ème minutes du télé-théâtre) ou ceux sur le tambour et les mains du batteur, Pierre Chériza, au générique ne sont que des expériences filmiques (voir les photogrammes du film), des décisions du réalisateur du film, indépendantes de la volonté du dramaturge ou du metteur en scène de la pièce. Il en est de même de la voix off commentant ou résumant, par endroits, la veillée mortuaire de Christophe. Ces mots qui, malgré leurs rapports hypertextuels avec le texte de Césaire, ne sont pas du dramaturge martiniquais impliquent une autre auctorialité qui nous enfonce encore plus dans le labyrinthe des ayants droit. En effet, aujourd'hui, Europa Studio disparu, qui peut décider de la diffusion de TVA 1965 ? Vaste question qui n'aura pas réponse ici, mais signale un frein

13 En 2014, le site de la COPAT (<http://www.copat.fr/presentation-copat-sopat>) désignait la SOPAT comme la « Société de promotion et de gestion des droits de la COPAT » (Coopérative de Production Audiovisuelle Théâtrale) qui « regroupe une cinquantaine de membres associés (théâtres, compagnies, tourneurs...) et recense à ce jour plus de 200 spectacles enregistrés dans l'espace francophone ». Cette information n'apparaît plus sur le site de l'entreprise : <http://www.copat.fr/contacts> (2017/10/22).

important à la génétique textuelle en contexte francophone : la question des droits sur les documents archivés ou en possession aux familles des créateurs et d'autres individus ou groupes qui, souvent peu conscients de l'importance de ces recherches, ou simplement par cupidité, multiplient les freins à tout retour aux sources de la création des défunts. Mais le frein majeur, notamment pour les arts de la scène, c'est la multiplicité des intervenants : dramaturge, éditeur, metteur en scène et/ou réalisateur, producteur, chorégraphe, compositeur, comédiens et ou troupe, orchestre et/ou musiciens, et j'en passe. Qui autorise quoi ? À quel prix ? Comment ? Pour quel usage ? Bien malin qui saura répondre, notamment quand au fil du temps des intervenants ont disparu, des contrats sont caducs.¹⁴ Fermons donc cette parenthèse, et retournons au cœur de notre enquête !



Figure 1. Gros plan du visage de Dédé Magrit't (Mathilde Beauvoir) avec son asson, 75' minute de TVA 1965

14 Sur ces questions, voir entre autres, « Le labyrinthe des ayants droit » (Jonassaint 2014b).

Figure 2. Gros plan du visage de Dédée Magrit't (Mathilde Beauvoir) superposé sur celui du Roi Christophe (Douta Seck), 75' minute de TVA 1965



Figure 3. Gros plan du visage de Dédée Magrit't (Mathilde Beauvoir) superposé sur le Roi Christophe (Douta Seck) agonisant dans son fauteuil, 76' minute de TVA 1965





Figure 4. Gros plan sur les mains du batteur, Pierre Chériza, au générique, 97' minute de TVA 1965

Au-delà de l'ambiguïté auctoriale et du rejet (stratégique ou non) par Césaire et Serreau du théâtre filmé allemand, il y a une autre raison qui expliquerait le silence critique.¹⁵ En effet, en excluant les danses proprement dites, substituées par les intermèdes dans l'édition de 1970,¹⁶ mais absents des mises en scène subséquentes de Serreau, jusqu'au dactylogramme de FC (1969), les tapuscrits et représentations postérieurs à 1963 retracés reprennent grosso modo la structure générale du « Projet Mathilde » : un ensemble de six feuillets de notes manuscrites pour « Le Roi Christophe », sous-titrées « Chorégraphie et musique », qui sont en fait les grandes lignes de la mise en scène de la production télévisuelle. Ce document paraphé à la fin du sixième feuillet est probablement de Mathilde Beauvoir qui a effectivement conçu la chorégraphie et la musique pour les mises en scènes de Serreau en 1964-1965.

15 Sauf une brève mention du projet dans un article anonyme - « Bertelsmann und Jedermann » 1964, 89-90, URL <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/46175203> (2017-10-20) -, nous n'avons rien trouvé sur la version télévisée de *La Tragédie du Roi Christophe*. Bien sûr, cette remarque ne tient compte ni de l'ouvrage de Ruhe (2015) déjà cité, ni de mon article « Genèse et impact d'une traduction anglaise des *Christophe* de Césaire » (Jonassaint 2014a) qui fut, sans doute, la première publication à signaler ce télé-théâtre dont des courts extraits ont été montrés en public, sans doute pour la première fois et seule fois depuis 1965, le 5 juin 2014, aux *Journées d'étude internationales = Genèses du texte théâtral en français et diversité culturelle*.

16 Voir TS 1964, « Image XI », « danse » insérée entre les actes I et II (feuillet [32], numéroté 31).

Pourtant, des articles sur la collaboration Serreau/Beauvoir/Europa Studio, notamment ceux de Pierre Laville (1970), Yvette Romi (1968) et Judith G. Miller (1974) citant Serreau ou Césaire, rapportent plutôt que Serreau et Césaire ont rejeté la perspective « folklorique » de Beauvoir.¹⁷ Jugeons donc sur pièce en analysant, en deux étapes, divers états écrits et performés du dernier acte de la pièce : 1) une mise en perspective de PA 1963, notamment avec TS 1964, TVA 1965 et Dakar 1966, sans ignorer pour autant PA 1970 ; 2) une comparaison des éditions de 1963 et 1970 du *Christophe* pour esquisser une genèse de PA 1970.

3 Deux regards génétiques sur des états écrits et performés des *Christophe* de Césaire (1963-1970)

3.1 Essai de génétique comparée des *Christophe* de Césaire (1963-1970)

« Est-il possible de reconstruire le processus complexe qui préside à la genèse d'une œuvre théâtrale ? » est la question centrale de Almuth Gré-sillon et al. dans leur introduction de *Genèses théâtrales* (2010, 8) que reprenait à son compte Françoise Simonet-Tenant dans sa communication, « Génétique et Théâtre », à l'Université de Rouen, le 5 juin 2014. Pour ma part, j'ajouterai une autre interrogation : genèse des textes et genèse des spectacles doivent-elles faire une, ou se conjuguer parallèlement ? Sans vouloir donner réponse à ces questions cruciales pour la génétique théâtrale, nous optons plutôt pour le parallélisme, une génétique comparative ou comparée (peu importe la terminologie), sans écarter de possibles doubles articulations, car l'épreuve de la scène inévitablement laisse des traces sur l'éventuel texte définitif tapuscrit ou édité, les possibles performances à venir. L'analyse génétique qui suit est un exemple d'une telle approche.

Le texte de base est l'acte III, scène 12 de PA 1963 ; il est confronté à TS 1964 (IMAGE XXVI), TVA 1965 (01:30'40"-01:37'15"), Dakar 1966 (acte III, 00:44'05"-00:47'00"). Si l'on ne tient pas compte des commentaires en allemand de TVA 1965, de ces comparaisons apparaissent sept différences majeures entre textes écrits et performances (trois suppressions, un déplacement, deux additions, une substitution) que nous détaillons dans une traversée des divers états donnés à lire ici. De plus, il nous est permis de

¹⁷ Sur la collaboration Serreau/Beauvoir/Europa Studio, dans une optique moins polémique, et définitivement plus fouillée, voir *Une œuvre mobile* (Ruhe 2015, 180-207) qui fait, entre autres, un bon récit des faits et gestes des différents acteurs de cette histoire que confirment grosso modo mes propres recherches tant à la Bibliothèque Nationale de France dans le fonds Gonzalo Estrada qu'auprès de certains témoins/acteurs de l'époque, notamment Ottokar Runze, Jacqueline Lemoine et Mathilde Beauvoir entre 2010 et 2014.

suivre des transformations du texte édité (PA 1963), de ses performances (TVA 1965 et Dakar 1966) et des scripts ou versions scéniques (TS 1964 et TS 1969).¹⁸

[1 Suppression]

Scène 12¹⁹

[IMAGE XXVI]

(Échos [d̥e] se²⁰ répercutant de voûte en voûte²¹)

PREMIER ÉCHO²²

Le Roi est mort !...

DEUXIÈME ÉCHO

Le Roi est mort !...

[TROISIÈME ÉCHO

Le Roi est mort !²³]

TAMBOURS LOINTAINS

(de colline en colline²⁴)

Le feu s'est éteint dans la maison
Le grand feu dans la grande maison

18 Les suppressions massives des performances (TVA 1965 et Dakar 1966) par rapport au texte de base imprimé (PA 1963) sont sur fond gris, les additions ou substitutions des performances de 1965 et 1966 qui sont des chants haïtiens, transcrits par nous, sont en **gras italique**, par contre les additions importantes de dialogues en français, encore transcrits par nous, sont en Courier. Quant aux mots ou expressions [barrés] ou [soulignés], il s'agit d'erreurs typographiques corrigées par nous ou d'ajouts mineurs des tapuscrits (TS 1964, TS 1969 ou TS BLJD) par rapport à PA 1963.

19 Dans TS 1964, cette scène devient « IMAGE XXVI ». Par contre, exception faite des didascalies généralement omises, ce script de la télé allemande suit PA 1963 contrairement au tapuscrit de la BLJD qui a de nombreuses omissions qui le rapproche plus de Dakar 1966 et de TS 1969. Autre évidence qui nous porte à penser que le dactylogramme de Doucet doit être postérieur à PA 1963 (voir supra : « Une histoire des *Christophe* de Césaire »), du moins une des deux ou trois frappes du tapuscrit.

20 Nous corrigeons une coquille de l'édition de 1963, suivant ainsi le tapuscrit de l'acte III de la BLJD, et le texte de l'édition de 1970.

21 Les passages sur fond gris ont été supprimés dans Dakar 1966. La scène s'ouvre plutôt sur une partie chorale à bouche fermée. Ces quelques mesures (moins de trente secondes) d'un chant funèbre, comme me l'a signalé Pierre Maréchaux, dans un mail du 22 juin 2014, « mettent à profit une technique qui n'est pas neuve dans la vaste tradition musicale occidentale puisqu'elle a ses lettres de noblesse dans *Carmen* de Georges Bizet (1875), *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini (1904), *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel (1912), *Bachianas brasileiras* numéro 5 de Heitor Villa-Lobos (1938) et même dans la chanson française comme en témoigne un passage de « La servante au grand cœur » de Baudelaire chantée en 1967 par Léo Ferré. Cela dit, toutes les musiques traditionnelles connaissent le chant bouche close » Par contre, il importe de noter que dans TVA 1965, le chant nettement plus long s'inscrit plus spécifiquement dans la tradition vodou haïtienne (voir *infra* « 4 Addition »). Mais dans les deux cas, il s'agit d'additions qui ne seront pas reprises dans PA 1970.

Le Roi est mort !

PREMIER PORTEUR

Oh là là !

Pour lourd, on peut dire qu'il est lourd

DEUXIÈME PORTEUR

Dame ! un Roi

C'est toujours lourd un roi

PREMIER PORTEUR

Pas seulement qu'il est lourd... Faut remarquer qu'il s'alourdit.

DEUXIÈME PORTEUR

C'est pt'êtré qu'il est de plus en plus roi. Faut dire que c'était un grand arbre.

PREMIER PORTEUR

Pour sûr ! Avez-vous remarqué comme tout le long du chemin, son corps tirait vers par icitt'.²⁵ Maintenant c'est le contraire. Son poids c'est sa parole. [II] Faut savoir la comprendre.

DEUXIÈME PORTEUR

C'est vrai, s'il pèse, c'est qu'il veut s'arrêter. [C'est sa volonté.²⁶] Ouf ! déposons-le [déposez-le ici.²⁷]

(Ils déposent le corps)

[Chœur : Chant à bouche fermée (Dakar 1966)]

[Commentateur (en allemand TVA 1965)²⁸]

22 Dans le script, sauf les capitales initiales, les noms des personnages, composés en drapeau, sont des bas de casse en romain, soulignés, et suivis de deux points. À noter que dans la production télévisuelle (TVA 1965), le dialogue des échos se fait entre le « premier porteur » à droite sur l'écran et le « guide » du cortège funèbre, un paysan. Ce sont ces mêmes personnages qui donnent les répliques du dialogue des porteurs.

23 Réplique omise dans la performance télévisuelle allemande, mais dans le script.

24 La parenthèse de mise en scène est omise dans le script, mais l'expression « tambours lointains » qui la précède y est en bas de casse romain souligné. De cette dernière scène, c'est la seule didascalie de PA 1963 reprise dans TS 1964. Par ailleurs, il est à noter que la notation, « tambours lointains », typographiquement est traité comme un nom de personnage, bien qu'il s'agisse plutôt d'une indication de mise en scène, plus précisément de bruitage ou de musique, comme le « Chant » du dernier feuillet.

25 Dans TVA 1965, le comédien prononce « ici » à la française, « non icitt' » à l'antillaise.

26 Addition de TVA 1965.

27 Cette réplique du script de la télé allemande est conforme au texte de 1963, mais la performance télévisuelle substitue une formule plus communicative et directive, *déposez-le ici*, au « déposons-le ».

28 Ces deux dernières indications entre crochets sont de nous (JJ), tout comme celles numérotées, désignant des processus de réécriture : addition, suppression, substitution, déplacement.

[2 Déplacement]
[2ème réplique (Dakar 1966)]

VASTEY (*aux porteurs*)

Qu'on le mette debout.
Dans le mortier gâché. Tourné vers le sud.
C'est bien. Non pas couché, mais debout.
Qu'il se fraie lui-même, dans la difficulté de la pierraille et l'industrie du rocher
inventé de main d'homme, sa route !²⁹

Et,³⁰ lui ayant trouvé tout seul sa stature,
que la lune, rouge³¹ au bout de la flèche
suspende sa torche épouvantable !

[3 Suppression]

LA REINE

Et ce pays t'aura refusé jusqu'à l'oreiller de mousse du crapaud !
Et ton pays t'aura dénié la cave de boue du scarabée
Homme reculeur de bornes³²
Homme forger d'astres
dure étreinte chaude
grand cœur dédié froidi déjà dans la distance
défais-toi de ton orgueil de pierre
pour songer d'une petite vieille
qui claudiquant à travers poussières³³ et pluies dans le jour ébréché jusqu'au
bout du voyage glanera ton nom.

29 Dans la représentation de Dakar, cette réplique suit celle de Mme Christophe donnée plus loin en Courier 11 points. Elle est complétée par une partie de l'adresse de Vastey au Roi qui suit.

30 Dans TVA 1965, le commentateur intervient juste après le « Et », superposant sa voix à celle de Vastey jusqu'à « sature », à la fin de cette ligne.

31 Dans TVA 1965, l'adjectif « rouge » est omis.

32 Dans TVA 1965, juste après « bornes », le commentateur intervient, superposant sa voix à celle de Mme Christophe tout le long de la ligne suivante.

33 Dans TS 1964, on lit « poussière » au singulier. De plus, la composition de la réplique est en drapeau sans renforcement ou retrait aux paragraphes comme dans les autres états tapuscrits ou imprimés du texte.

[4 Addition]

[« Mambo » Dédée Magrit't plus chœur

*Olicha sa fèm lapenn o m krye, Olicha sa fèm la penn o m krye, sa fèm la penn
Olicha, sa fèm lapenn o m krye,*³⁴

*Olicha sa fèm lapenn o m krye, Olicha sa fèm la penn o m krye, sa fèm la penn
Olicha, sa fèm lapenn o m krye.*³⁵

[chœur]³⁶ *Olicha sa fèm lapenn o m krye, Olicha sa fèm la penn o m krye,
sa fèm la penn Olicha, sa fèm lapenn o m krye]*

[5 Addition]

[1ère réplique, juste après le chant murmuré à l'ouverture de la scène (Dakar 1966)]

MADAME CHRISTOPHE

Père, [Père,]³⁷ nous t'installons à Ifé sur la colline aux trois palmiers

Père, nous t'installons à Ifé dans les seize rhombes du vent

Biface !

[nous t'installons dans l'origine à Ifé]³⁸

patience et impatience³⁹

défaite et victoire

Faisceau d'écaillés à contre-jour

Échange le sommeil de leurs armes, [et] de leurs larmes.

Force de nuit, marée de jour, [sangle et pluie]

SHANGO

[Aïe ! Aïe !]

Je te salue, O... [Shango]⁴⁰ quand tu

pass[e] par les promenoirs du ciel

34 Juste après le premier envoi, le commentateur intervient, superposant sa voix sur le chant jusque vers la fin de la reprise du couplet, peu avant le chœur.

35 À titre indicatif, une traduction de cette chanson : « *Olicha, ça me fait de la peine ô je pleure, Olicha, ça me fait de la peine ô je pleure, ça me fait de la peine ô je pleure* ».

36 Cette didascalie est de nous, JJ.

37 Dans Dakar 1966, sauf indication contraire, les passages entre crochets sont omis.

38 Dans Dakar 1966, ces deux derniers vers sont inversés et condensés, devenant : « *À l'origine/ Biface !* », formule que reprennent TS 1969 et PA 1970.

39 Dans Dakar 1966, le vers commence avec l'adverbe « *Ici* » qu'on retrouve tant dans TS 1969 que PA 1970.

40 La représentation de Dakar substituée à « Shango » un autre mot plus ou moins audible sur la bande. Il semble que ce soit « Honneur » ou « Horreur ». De même sur la ligne qui suit, « passeras » devient « passes ».

monté sur les béliers enflammés de l'orage.⁴¹

[2ème réplique, suite (Dakar 1966)]

VASTEY (s'adressant au Roi)

Roi sur nos épaules, nous t'avons conduit
par la montagne, au plus haut de la crue,
ici.

Car ton chemin avait nom :

Soif-de-la-Montagne.

Et te revoilà roi debout,

suspendant sur l'abîme ta propre table mémoriale.⁴²

[6 Suppression]

Vous⁴³ astres au cœur friable
vous nés de bûcher de l'Éthiopien Memnon
Oiseaux essaimeurs de pollens
dessinez-lui ses armes non périssables
d'azur au Phenix de gueules couronné d'or.

(Fanfares funèbres et salves de canon)

41 Cette réplique initialement de « Mambo » Dédée Magrit't dans TVA 1965, reprise avec quelques variantes mineures par Madame Christophe, devient la première de la dernière scène de Dakar 1966, et la seule avec celle de Vastey qui la suit. Elle est, à quelques différences mineures (signalées plus haut), le texte de 1970. Principal changement, sinon le seul ajout des mises en scène de Serreau de cette scène retenu par Césaire dans l'édition de 1970, ce monologue est sans doute inspiré par Mathilde Beauvoir (voir « [Projet Mathilde](#) » f. 6, et conversation avec Mme Beauvoir à Paris le 6 juin 2014).

42 Cette adresse de Vastey au Roi est la dernière de la représentation de Dakar. Dans sa forme intégrale, elle est aussi celle des éditions de 1963 et 1970.

43 Dans le script, on lit « Vos » plutôt que « Vous », manifestement une coquille.

[7 Substitution]

[Chant.]⁴⁴

[Mambo » Dédée Magrit't et chœur

O no... no... no... no m pasa kenbe krye...[chœur]⁴⁵ ... **no pasa kenbe krye...****Kèm sere m pasa kenbe krye...**[chœur] ... **no pasa kenbe krye...****Lèm rete sonje Christophe, jan l te mache, jan l te pale, mezanmi m pasakenbe krye...**[chœur] ... **pa kenbe krye...****No no no no no no... m pasa kenbe krye...**[chœur] ... **no pasa kenbe krye...****Kèm sere m pasa kenbe krye... Lèm rete sonje Christophe, sal fè pou nou, jan l te gade n, Kèm sere m pasa kenbe krye...**[chœur] ... **no pasa kenbe krye...****O no... no... no... no m pasa kenbe krye...**[chœur] ... **no pasa kenbe krye...****Kèm sere m pasa kenbe krye...****Lèm rete sonje Christophe, jan l te mache, jan l te pale, mezami m pasa kenbe krye...**[chœur] ... **no pasa kenbe krye...]**⁴⁶

44 Dans le script de la télé allemande (TS 1964), comme dans la performance télévisuelle (TVA 1965), un chant vodou est substitué aux « Fanfares et salves de canons ». Le même scénario avec un chant différent, une évocation explicite à Shango, est repris dans Dakar 1966 et TS 1969. Dans TVA 1965, c'est un couplet de deuil en haïtien à la mémoire de Christophe, lancé par Dédé Magrit't en solo, puis repris partiellement en chœur par la troupe dont la transcription est donnée dans le corps du texte. Par contre, TS BLJD - dont, faut-il le rappeler, la date et le statut sont incertains -, ne retient ni chant, ni « fanfares funèbres et salves de canons » pour clore la scène, comme si pièce était inachevée à cet état.

45 Les indications de mise en scène, « chœur » entre crochets, sont de nous, JJ.

46 Donnée à titre indicatif, bien que la plus fidèle possible, cette transcription ne prétend pas au terme à terme, comme sa traduction synthétique qui suit : « *Oh non ! non ! Je ne peux cesser de pleurer... Mon cœur serré, je ne peux cesser de pleurer... Quand je songe à Christophe, à sa façon de marcher, à sa façon de parler, mes amis, je ne peux cesser de pleurer... Non non non non non non... je ne peux cesser de pleurer... Mon cœur serré, je ne peux cesser de pleurer...* ».

[Tambour]⁴⁷FIN⁴⁸

3.2 Genèse de l'acte III, scène 9 du *Christophe* de 1970

Le texte de base, celui de l'édition de 1970 de *Présence africaine*, n'a qu'une différence majeure avec celui de 1963 : l'addition de l'adresse du Page africain au Roi mort. Malgré les sept différences assez significatives entre le texte de 1963 et les quelque huit tapuscrits et performances retracés entre 1964 et 1969 (voir *supra*), à cette addition près, le texte de 1970 est assez semblable à celui de 1963, comme le montre l'appareil critique qui suit.

SCENE 9⁴⁹

(Échos se répercutant de voûte en voûte.)⁵⁰

PREMIER ÉCHO⁵¹

Le Roi est mort !...

DEUXIÈME ÉCHO

Le Roi est mort !...

47 Cette indication n'est pas sur le script allemand, mais le « *Projet Mathilde* », qui le précède fort probablement, précise : « roulements de l'Assotor [un tambour] pour appeler l'âme de Christophe en Afrique ». Par ailleurs, Dakar 1966 se termine par une courte évocation chantée par une voix d'homme et un chœur à Shango, loa du panthéon, sans « tambour » dans une langue qui se voudrait africaine : « *Shango ô... Yago ô... mayaba... Shango ô... Yago ô... mayaba... Pitikalakala koulou maya maya tandé... Pitikalakala koulou maya maya tandé... Shango ô mayaba... Shango ô !... [chœur] Shango ô !... Shango ô !... Shango ô !...* ». Dans notre transcription, d'une part, bien que nous optons pour « tandé », il est possible que ce soit « taoudé » ; d'autre part, nous retenons « mayaba » ; mais il se pourrait que ce soit plutôt « marhaba », ou une alternance des deux mots. Selon deux collègues de l'Université de Dakar, Abdarhamane Ngaïde et Ibrahim Tchoub, ce dernier mot est une formule sénégalaise de bienvenue empruntée à l'arabe.

48 Le mot « fin » est omis dans TS 1964 et TS BLJD, mais se retrouve dans TS 1969 et PA 1970 comme originalement dans PA 1963 ou l'acte III publié dans *Présence africaine* 46 (2^e trimestre 1963).

49 Dans PA 1963, tout comme le tapuscrit de la BLJD, c'est la « scène 12 » qui devient la septième de TS 1969 (sans les dialogues d'ouverture entre les échos, puis les porteurs), et du tapuscrit qui sert de base à la traduction anglaise de Manheim (avec en partie le dialogue des échos, sans celui des porteurs suivant ainsi grosso modo TS BLJD).

50 Dans l'édition de 1963, cette didascalie se lit « *Échos de répercutant de voûte en voûte* », sans le point dans la parenthèse. C'est manifestement une coquille comme d'autres dans cet état du texte (voir entre autres les « Errata » à la page [2] du volume).

51 Dans PA 1963, les noms des personnages sont en capitales italiennes.

TROISIÈME ÉCHO

Le Roi est mort !

TAMBOURS LOINTAINS, *de colline en colline*.⁵²

Le feu s'est éteint dans la maison

Le grand feu dans la grande maison⁵³

Le Roi est mort !⁵⁴

PREMIER PORTEUR

Oh la là !

Pour lourd, on peut dire qu'il est lourd

DEUXIÈME PORTEUR

Dame ! un Roi

C'est toujours lourd un roi

PREMIER PORTEUR

Pas seulement qu'il est lourd... Faut remarquer qu'il s'alourdit.

DEUXIÈME PORTEUR

C'est pt'ête⁵⁵ qu'il est de plus en plus roi. Faut dire que c'était un grand arbre.

PREMIER PORTEUR

Pour sûr ! Avez-vous remarqué comme tout le long du chemin, son corps tirait vers par icitt'. Maintenant c'est le contraire. Son poids c'est sa parole. Faut savoir la comprendre.

DEUXIÈME PORTEUR

C'est vrai, s'il pèse, c'est qu'il veut s'arrêter. Ouf ! déposons-le.

(Ils déposent le corps.)

52 Dans l'édition de 1963, la notation « de colline en colline » est entre parenthèses sur une autre ligne que le nom du personnage, sans point final.

53 Dans PA1963, les deux premières lignes de la réplique sont composées en retrait, non la troisième.

54 Dans le tapuscrit de Doucet, cette phrase est répétée deux fois par les « tambours lointains », mais les deux vers qui précèdent dans la réplique sont omis.

55 Dans PA 1963, et les autres états imprimés ou tapuscrits du *Christophe*, on lit *pt'êtr*. Le « pt'ête » de 1970 (repris dans l'édition Désormeaux de 1976) est possiblement une coquille. Mais on ne peut pour autant écarter une autre hypothèse, à savoir qu'écrivant *pt'ête* plutôt que « pt'êtr », Césaire ait voulu mimer les locuteurs antillais qui prononcent *petète* ou *pt'ête*, en omettant (ou en mangeant, comme on le disait autrefois) le « R ».

VASTEY, *aux porteurs*.⁵⁶

Qu'on le mette debout.
Dans le mortier gâché. Tourné vers le sud.
C'est bien. Non pas couché, mais debout.
Qu'il se fraie lui-même, dans la difficulté de la pierraille et l'industrie du rocher
inventé de main d'homme, sa route !
Et, lui ayant trouvé tout seul sa stature,
que la lune, rouge au bout de la flèche
suspende sa torche épouvantable !

MADAME CHRISTOPHE⁵⁷

Et ce pays t'aura refusé jusqu'à l'oreiller de mousse du crapaud !
Et ton pays t'aura dénié la cave de boue du scarabée
Homme reculeur de bornes
Homme forger d'astres
dure étreinte chaude
grand cœur dédié froidi déjà dans la distance
défais-toi de ton orgueil de pierre
pour songer d'une petite vieille
qui claudiquant à travers poussières et pluies dans le jour ébréché jusqu'au bout
du voyage glanera ton nom.

[1 Addition]

PAGE AFRICAÏN⁵⁸

Père, nous t'installons à Ifé sur la colline aux trois palmiers
Père, nous t'installons à Ifé dans les seize rhombes du vent
À l'origine
Biface !
Ici patience et impatience
défaite et victoire
Faisceau d'écailles à contre-jour
échantent leurs armes, leurs larmes.

56 Dans l'édition de 1963, la didascalie est entre parenthèses, sans point final.

57 Dans PA 1963, le personnage se nomme « La Reine », non *Madame Christophe*, il en est de même dans TS 1964 et TS 1969, par contre, il est omis dans le tapuscrit de la BLJD tout comme son adresse à son défunt mari.

58 Cette adresse au Roi mort est une addition dont la première occurrence retracée date de 1965 dans TVA 1965. Elle a été donnée par « Mambo » Dédé Magrit't (ou un « Page africain » - sur cette indétermination du personnage voir *infra*, « Que nous révèlent ces analyses ? »), interprétée par Mathilde Beauvoir. On la retrouve dans sa forme plus ou moins définitive dans Dakar 1966 (dit par la Reine interprétée par Jacqueline Scott aussi connu sous le nom de Jacqueline Lemoine) et TS 1969 (attribué à un « paysan féal »).

Force de nuit, marée du jour,
 SHANGO
 Je te salue, O... quand tu
 passeras par les promenoirs du ciel
 monté sur les béliers enflammés de l'orage.

VASTEY, *s'adressant au roi*.⁵⁹

Roi sur nos épaules, nous t'avons conduit
 par la montagne, au plus haut de la crue,
 ici.
 Car ton chemin avait nom :
 Soif-de-la-Montagne.
 Et te revoilà roi debout,
 suspendant sur l'abîme ta propre table mémoriale.
 Vous astres au cœur friable
 vous nés de bûcher de l'éthiopien Memnon
 Oiseaux essaimeurs de pollens
 dessinez-lui ses armes non périssables
 d'azur au Phenix de gueules couronné d'or.

(*Fanfares funèbres et salves de canon.*)⁶⁰

FIN

4 Vers une conclusion

4.1 Que nous révèlent ces analyses ?

Si l'on fait exception du tapuscrit de Doucet (dont statut et date sont incertains), un premier trait récurrent, à retenir, est la substitution de la fin du texte de 1963 par des chants (du vodou haïtien) dans les mises en scènes de Serreau et les dactylogrammes des années 1964-1969 répertoriés à ce jour ; mais le retour à la fin de 1963 dans l'édition de 1970, donc des « fanfares funèbres et salves de canon » plutôt que des chants populaires ; l'hommage militaire à l'européenne plutôt qu'une « veillée mortuaire haïtienne », pour reprendre les mots du « Projet Mathilde ».

⁵⁹ Dans PA 1963, la didascalie est entre parenthèses, sans point final, et « Roi » s'écrit avec un « R » majuscule. Cette adresse de Vastey est omise dans TS 1969, et déplacée dans Dakar 1966.

⁶⁰ Dans l'édition de 1963, il n'y pas de point dans la parenthèse. Par ailleurs, dans tous les autres états écrits ou performés retracés, à l'exception de TS BLJD où cette didascalie est omise, il y a substitution des *fanfares* et *canons* par un « chant ».

Un deuxième trait retient l'attention dans les métamorphoses de cette ultime scène : la présence constante du personnage de Vastey, bien qu'on retrouve un nombre différent de personnages d'un état écrit ou performé à l'autre de la pièce, et qu'entre PA 1963 et PA 1970, à ce niveau, la seule différence soit le « Page africain » évoquant le défunt Roi installé à Ifé (voir *infra*), adresse qui est une addition par rapport aux textes de 1963 en volume et en revue. Pour mémoire, donnons les listes de personnages des divers états qui montrent clairement que Césaire a écarté les propositions de Serreau. Des sept personnages de PA 1963 (1er écho, 2ème écho, 3ème écho, 1er porteur, 2ème porteur, Vastey, la Reine), nous aboutissons aux huit de PA 1970 (1er écho, 2ème écho, 3ème écho, 1er porteur, 2ème porteur, Vastey, Madame Christophe, *Page africain*), alors que nous retraçons quatre dans TS BLJD (1er écho, 2ème écho, 3ème écho, Vastey) ; huit dans TS 1964 (1er écho, 2ème écho, 3ème écho, 1er porteur, 2ème porteur, Vastey, la Reine, [chœur])⁶¹ ; six dans TVA 1965 (« guide des porteurs », 1er Porteur, Vastey, « Mambo » Dédé Magrit't, la Reine, chœur) ; trois dans Dakar 1966 (Vastey, la Reine, chœur) ;⁶² quatre dans TS 1969 (Vastey, la Reine, Paysan féal, [chœur]). De ces états, pour sûr, deux sont étroitement liés aux mises en scène de Serreau (TVA 1965 et Dakar 1966), un a probablement peu à voir avec lui (TS 1969), mais dans tous les cas, les performances réelles ou potentielles impliquent des suppressions de personnages par rapport à PA 1963 et PA 1970, notamment « échos » et/ou « porteurs ». De telles décisions n'ont rien d'exceptionnel dans l'histoire des mises en scène théâtrales. Par contre, le fait que Césaire n'ait retenu aucune de ces suppressions est significatif, il traduit un refus de ces options pour s'en tenir, à une addition près (exposée au paragraphe suivant), à son texte initial.

Un troisième trait que l'on pourrait qualifier de distinctif : le monologue sur l'installation du Roi mort à Ifé⁶³ où il devient « Père », dieu, et l'évoca-

61 Ces listes de personnages n'incluent que ceux qui dialoguent ou chantent. Nous plaçons entre crochets le « chœur » des tapuscrits pour souligner que la notation est de nous. En effet, sauf dans le tapuscrit de la traduction anglaise de Manheim qui précise : « The Peasants sing in chorus » (voir le dernier feuillet, numéroté 103), il n'est jamais expressément désigné dans le texte. Par contre, le « chœur » est implicite par l'indication « chant » qui dans tous les spectacles retracés est performée en groupe.

62 Contrairement à ce que laisse entendre la note de Césaire sur *La Tragédie du Roi Christophe*, dans la brochure de présentation du spectacle, il n'y a pas de « mambo » dans cette scène, ni aucune autre d'ailleurs de Dakar 1966, comme en font foi son enregistrement diffusé sur France Culture, et la liste des comédiennes et de leurs rôles respectifs : Jacqueline Scott (La Reine) ; Jenny Alpha (Madame de la Seringue, la clocharde, une Dame du Cap, une marchande, une paysanne) ; Danielle Van Bercheycke (une Dame du Cap, une paysanne) ; Maïté Mansoura (l'orpheline, une paysanne) ; Ghislène Brierre (Madame du Tape-à-l'Œil, une paysanne) ; Cayotte Bissainthe (la Chevalière, une paysanne) ; Marie-Claude Benoit (Madame du Petit-Trou, une paysanne).

63 À noter que dans la tradition populaire haïtienne, on parle plutôt du retour des morts à Ifé ou en Guinée, donc en Afrique. La formule « Père, nous t'installons à Ifé... », calquée

tion de Shango/Christophe qu'on retrouve dans toutes les performances retracées ou reconstituables de 1965 à 1969. Ces propos, qui renvoient au cœur même des mystères du vodou, n'étant ni dans les éditions de 1963 (RPA 1963 et PA 1963) ni dans le script de la télévision allemande (TS 1964), leur première occurrence publique est sans doute par la voix de Mathilde Beauvoir dans TVA 1965 qui, d'ailleurs, m'a confirmé, dans un entretien à Paris, le 6 juin 2014, en être la source. Ils seront, avec quelques différences, attribués dans des états postérieurs à Madame Christophe (Dakar 1966), à un « Paysan féal » (TS 1969), et à un « Page africain » (PA 1970). Dans ce dernier état, jusqu'à un certain point, on peut affirmer qu'à la scène finale, Césaire revient à TVA 1965 tout en doublant la parole mythique indigène de la « mambo » par le formalisme allogène du rituel funéraire officiel. En effet, le personnage de la « Mambo » Dédée Magrit't, selon le catalogue du Festival de Salzburg, sauf erreur, semble se confondre avec celui du « page africain », du moins les deux ont été interprétés par le même comédien, Mathilda Beauvoir. Aussi, le personnage qui dit le monologue sur le retour du Roi mort à Ifé peut être la « Mambo » ou le « Page africain », bien que le commentateur allemand la désigne nommément comme une *prêtresse vodou* (« vodou priester »). Il y a là une indétermination dans la performance qui, si l'on se fie au catalogue de présentation, rejoint l'idée césairienne clairement exprimée par la voix de Christophe dans la *Tragédie* qu'Haïti, c'est l'Afrique : « Pauvre Afrique ! Je veux dire pauvre Haïti ! C'est la même chose d'ailleurs » (acte I, scène 6). Ce gommage d'Haïti par l'Afrique est nettement accentué au programme de la Biennale de Venise par la plume de Serreau qui titre pompeusement sa présentation de la pièce : « il primo dramma moderno africano ». ⁶⁴

Enfin, au-delà de cette dernière scène de la pièce, soulignons que des modifications des mises en scène de Serreau, seulement quelques-unes, non des plus déterminantes sur la structure de l'œuvre, ont été retenues dans l'édition de 1970. Deux des transformations les plus importantes de 1970, les deux intermèdes, qui suivent respectivement les actes I et II, ne se retrouvent ni dans la traduction de Manheim (1966-1970), ni dans

sur l'expression utilisée par des *sevètè* qui deviennent *ougan* ou *manbo*, *enstalasyon* (installation), rend bien compte du caractère sacré, sinon divin, de ce « retour », puisque le mort, notamment quand il était puissant, chef d'État, devient « loa », dieu du panthéon vodou régional ou même national. De plus, la référence aux « trois palmiers » vient renforcer encore plus cet encrage dans le sacré vodouïque, car, si l'on se fie aux propos de René Trautmann dans *La Divination à la Côte des Esclaves et à Madagascar. Le Vôdoù Fa-Le Sikidy* (1940), le palmier a partie liée à l'origine même du Vodou (dieu ou culte). Par ailleurs, il est à noter la place centrale du palmier (ou palmiste comme disent les Haïtiens) dans les Armoiries d'Haïti, sur les places d'Armes de la République, et dans le *oumfò* (temple vodou), symbolisé par le *poto mitan* (poteau au centre de l'espace cérémoniel vodou).

64 Voir *XXIII Festival internazionale del teatro di prosa* (16 settembre-13 ottobre 1964) (1964, 38).

la représentation de Dakar (1966), ni dans le tapuscrit de France Culture (1969). Aussi, peut-on postuler que Césaire les a introduites à la dernière minute (fin 1969-début 1970), et ne sont pas liées, directement du moins, aux mises en scène de Serreau. Une lettre de Manheim du 10 avril 1970 à son éditrice, Penelope Weiss de Grove Press, semble confirmer cette hypothèse, donc allant à l'encontre de toute une vulgate sur l'importance capitale du travail de Serreau sur la version réécrite publiée par Présence africaine en 1970. D'ailleurs, si on retrouve dans le fonds Serreau de la Bibliothèque Nationale de France un nombre important de plans de scène, de très précis croquis, parfois annotés, pour la mise en place des comédiens et des décors,⁶⁵ de photos des représentations et des dossiers de presse (incluant des coupures de journaux et des communiqués), les seules notes de mise en scène retracées sur l'ensemble de la pièce sont constituées de quatre feuillets manuscrits numérotés improprement : 1, 2, 3, 3. Elles ne vont pas au-delà du repérage des personnages en fonction des scènes et pages de PA 1963, et quelques coupures non signalées expressément comme celles des échos dans la dernière scène.⁶⁶ En effet, sur les deux dernières lignes du 4^{ème} feuillet, on lit : « Scène 12 – Page 158 – 161/1^o Porteur – 2^o Porteur – Vastey – LA REINE ». Autrement dit, un simple découpage structurel du texte de Césaire en actes, scènes, personnages, pages qui contraste avec la richesse des indications chorégraphiques, musicales, et scénographiques du Projet Mathilde dont celles relatives à cette même scène donnent un peu la mesure : « Toute la scène sera réglée comme une veillée mortuaire haïtienne : pleureuses, chants funèbres,⁶⁷ roulements de l'Assotor pour appeler l'âme de Christophe en Afrique (cf. les tambours Sato du Dahomey) » (feuillet 6).

4.2 D'une (possible) leçon de méthode...

Étudier divers états du texte et de leurs représentations met à jour le processus de leur fabrication, leur genèse. Mais, le gain majeur, que nous permet ici la génétique, est la réévaluation de tout un discours paratextuel tant auc-

65 Ces « blockings », notamment les 85 feuillets de la mise en scène de l'Odéon d'une qualité exceptionnelle, mériteraient une étude en soi pour souligner comment la formation d'architecte de Serreau a influencé son travail de metteur en scène.

66 Ce constat concorde avec les propos de Manheim sur la rareté des didascalies même dans la « brochure de scène » à la base de sa traduction anglaise de *La Tragédie du Roi Christophe*, qui écrit à son éditrice Penelope Weiss, le 11 février 1970 : « I don't really think you should have any trouble except perhaps with stage directions. Césaire is not a natural-born playwright and forgets to put them in. I had to plea and beg for half the ones I've got ».

67 Sur le manuscrit, par endroits, difficile à déchiffrer, on lit « funebres » ou « funetres » ; c'est nous qui corrigeons cette coquille évidente pour « funèbres ».

torial qu'éditorial ou critique qui, au fil des ans, s'est érigé en doxa faisant obstacle à toute étude sérieuse des *Christophe* de Césaire : de la forclusion des créations en « lecture spectacle » de Roger Blin en 1963-1964, pour reprendre l'expression de Nicole Zand sur celle de Knokke-le-Zoute⁶⁸ – sinon de la « création » proprement dite de la pièce par la troupe « Les Griots » sous la direction de Blin, comme l'affirme une note anonyme du journal *Le Monde*⁶⁹ –, au grand mythe de la « naissance » d'un théâtre africain ou noir avec le couple Serreau/Césaire en passant par le « dénigrement » des producteurs allemands d'Europa Studio. Comprendre aujourd'hui qu'auteur, metteur en scène, éditeur et critique n'étaient pas toujours dans le vrai devrait ouvrir la voie à tout un champ de recherche sur cette *Tragédie du Roi Christophe*. Plus encore, cette recherche nous montre que, si comme le soutient Michel Contat (2005, 99) : « Dans toute étude de genèse théâtrale, il faut sans doute distinguer les genèses : celle du texte et celle de la représentation », qu'importe les difficultés à remonter aux deux genèses, il importe de les explorer, l'une éclairant l'autre, l'une et l'autre contribuant à des histoires et exégèses du texte plus rigoureuses, mais aussi des analyses plus fines de ses interprétations en tout sens.

De cet exemple césairien, s'il faut tirer une leçon plus large pour la génétique textuelle (théâtrale, romanesque ou poétique) dans les études francophones, ce serait de souligner comment les descriptions des processus d'écriture permettent de mieux lire les textes, sinon de comprendre notamment leur passage d'une sémiotique indigène à une allogène (au sens que je donne à ces termes).⁷⁰ Autrement dit, il y a un double ancrage dans des traditions discursives nationales et transnationales ou un vacillement entre le local (populaire) et le global (savant ou littéraire), d'où la coprésence, dans l'hommage au Roi mort (PA 1970), de l'évocation de *l'installation du défunt à Ifé*, et des *fanfares funèbres et salves de canon* sur lesquels se clôt le drame. Ainsi, s'explique aussi l'hésitation de Césaire à se défaire de la « mambo », créée par Mathilde Beauvoir à Salzbourg (1964), dont il réaffirme la présence à Dakar (1966) dans sa présentation

68 « Le Festival du film expérimental » (Zand 1964). En plus, de Knokke-le-Zoute, il y a eu également une présentation à Paris au théâtre Récamier, probablement au premier trimestre de 1964, mais Lucien Lemoine n'est pas très précis sur ce point au chapitre IV, « Sur les marches du Trône 1964-1986 », de son *"Douta Seck" ou la "Tragédie du Roi Christophe"* (Lemoine 1993, 49-82). Mais il est sûr que cette « lecture spectacle » a eu lieu, et c'est là, selon Danielle Van Bercheycke, que Serreau a eu connaissance de la pièce (entretien téléphonique de Paris, le 2010-08-27).

69 « Création de « La Tragédie du Roi Christophe » d'Aimé Césaire (*Le Monde*, 29 novembre 1963).

70 Sur ces concepts, voir *Des romans de tradition haïtienne. Sur un récit tragique*, « Un texte allogène national » (Jonassaint 2002, ch. 2).

du spectacle,⁷¹ bien qu'elle soit absente de cette performance pour resurgir enfin en « page africain » (PA 1970).

Abréviations

Désormeaux 1976 (Césaire 1976).

Grove 1970 (Césaire 1970b).

PA 1963 (Césaire 1963b).

PA 1970 (Césaire 1970a).

RPA 1961 (Césaire 1961).

RPA 1962 (Césaire 1962).

RPA 1963 (Césaire 1963a).

TVA 1965 (*La Tragédie du Roi Christophe* von Aimée Césaire 1965, DVD Archives personnelles).

Dakar 1966 (*La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire 1966. Fichier mp3 de la radiodiffusion de la pièce sur France Culture, Archives personnelles, Syracuse, NY).

TS 1964 (*Le Roi Christophe* von Aimé Césaire 1964).

TS 1969 (*La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire 1969, tapuscrit BNF, Paris).

TS BLJD (Césaire 1965 ?, tapuscrit Bibliothèque Jacques Doucet, Paris).

Archives

ARCHIVES PERSONNELLES. Jean Jonassaint (Syracuse, NY)

La Tragédie du Roi Christophe d'Aimé Césaire (1966). Bande sonore de la présentation de la pièce au Premier Festival mondial des arts nègres à Dakar. Radiodiffusion nationale du Sénégal et France Culture.

⁷¹ En effet, Césaire écrit : « La fin de la tragédie accuse la triple signification de la pièce : c'est d'un triple enterrement qu'il s'agit. Madame Christophe ensevelissant Christophe, Vastey ensevelissant le Roi, et la prêtresse vaudou, la « mambo » qui n'a cessé d'accompagner Christophe tout au long de son histoire, ensevelissant Christophe, le Dieu Shango qui reviendra hanter le monde monté sur les béliers du tonnerre. » C'est nous qui soulignons pour rappeler, d'une part, la similitude de ce passage en italique avec l'adresse au défunt Roi s'installant à Ifé ; d'autre part, que ce « lapsus » de citer la « mambo », figure éminente du vodou haïtien, bien qu'absente du spectacle de Dakar, montre que Césaire a nettement endossé la perspective de Mathilde Beauvoir sur la mort de Christophe jusqu'à en faire en bonne part l'un des derniers récits de ses funérailles. Par ailleurs, à quelques différences près, notamment de ponctuation, le commentaire de Dakar est le même qui se retrouvait au dossier de presse pour les spectacles de Bruxelles les 1er, 2 et 3 octobre 1964.

Theater der Völker. La Tragédie du Roi Christophe von Aimé Césaire (1965) [adaptation télévisuelle], Europa Studio et ZDF. DVD. Bande originale : Archives de la 2e chaine allemande (ZDF), Mainz.

Europa Studio (1964). *Aimé Césaire : La Tragédie du Roi Christophe/Paul Willems : Mitternachtsmarkt/Julius Hay : Das Pferd*. Programme de Salzbourg. Aucun exemplaire de cette brochure n'a été retracé dans les archives visitées tant en France qu'en Allemagne, même pas celles de Bertelsman, selon Ernestpeter Ruhe, correspondance personnelle.

BIBLIOTHÈQUE JACQUES DOUCET, Paris.

Fonds Michel Leiris

Césaire, Aimé (1965 ? s.d.). *La Tragédie du Roi Christophe*. Acte III. Dactylogramme (tapuscrit) avec des additions et corrections manuscrites, 28 feuillets improprement numérotés.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Département des arts du spectacle, Paris.

Fonds Jean-Marie Serreau

Le Roi Christophe von Aimé Césaire (1964). Script tapuscrit pour l'adaptation télévisuelle de la pièce mise en scène par Jean-Marie Serreau, 96 feuillets.

La Tragédie du Roi Christophe d'Aimé Césaire (1969). Dactylogramme (tapuscrit) pour une production radiophonique de France Culture sous la direction de Claude Mourthé, 82 feuillets.

« Projet Mathilde » (1964 ? s.d.). Notes manuscrites pour la chorégraphie et la musique d'une production de *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire, 12 feuillets. Le découpage proposé est des plus proches du télé-théâtre qui s'ouvre avec un « roulement de tambour vaudou » et se termine « comme une veillée mortuaire haïtienne : pleureuses, chants funèbres, roulements de l'Assotor pour appeler l'âme de Christophe en Afrique », comme spécifié dans ces notes.

Serreau, Jean-Marie (1964 ? s.d.). Notes manuscrites découpant *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire pour sa mise en scène, 3 feuillets.

Fonds Gonzalo Estrada

Lettres de Gonzalo Estrada à Ottokar Runze (26 juin 1964, cette lettre, accompagnée du carton d'invitation pour la conférence de presse annonçant la création de *La Tragédie du Roi Christophe* mise en scène par Jean-Marie Serreau à Salzbourg, expose assez bien les efforts promotionnels exceptionnels qui ont été faits par Europa Studio avec le concours entre autres de Mathilde Beauvoir et son mari [Claude] Planson) ; Douta Seck (22 février 1965, cette lettre, la plus longue de l'ensemble, donne un compte assez détaillé des désagréments dont fit face Europa Studio dans les relations avec Serreau) ; Aimé Césaire (22

avril 1965) ; Douada M'Baye et Henri Melon (22 avril 1965) ; Jean-Louis Barrault (28 avril 1965).

NEW YORK PUBLIC LIBRARY. Schomburg Center Manuscripts & Archives, New York, NY.

Léon-Gontran Damas Papers, 1949-1978

Césaire, Aimé (1966). *Sur "La Tragédie du Roi Christophe"*. Dakar/Premier Festival mondial des arts nègres/Avril 1966/Gala de France/La Tragédie du Roi Christophe d'Aimé Césaire/mise en scène de Jean-Marie Serreau/interprétée par la Compagnie du Toucan [Brochure de présentation de la pièce]. n.p. [5].

SYRACUSE UNIVERSITY. Special Collection and Archives Syracuse, NY. Fonds Grove Press

Césaire, Aimé ([1966 ?] 1969). *The Tragedy of King Christophe*. Dactylogramme (tapuscrit) de la traduction anglaise de Ralph Manheim, 107 feuillets. À noter que la page de copyright donne 1969 pour l'acquisition des droits de traduction par Grove Press, mais la correspondance entre Manheim et Richard Seaver de Grove en octobre 1966 montre que la traduction est de 1966 ou d'avant.

Correspondance de Ralph Manheim avec Richard Seaver et Penelope Weiss de Grove Press (1966-1970).

Bibliographie

- « Création de *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire » [online]. *Le Monde* (29 novembre 1963). URL <https://goo.gl/7YEFV> (2017-10-20).
- Césaire, Aimé (1961). « La Tragédie du Roi Christophe. Spectacle. Prologue et Acte I ». *Présence africaine*, 39, 125-53.
- Césaire, Aimé (1962). « La Tragédie du Roi Christophe [Acte II] ». *Présence africaine*, 44, 146-65.
- Césaire, Aimé (1963a). « La Tragédie du Roi Christophe [Acte III] ». *Présence africaine*, 46, 163-83.
- Césaire, Aimé (1963b). *La Tragédie du Roi Christophe*. Paris : Présence africaine.
- Césaire, Aimé (1970a). *La Tragédie du Roi Christophe*. Paris : Présence africaine.
- Césaire, Aimé (1970b). *The Tragedy of King Christophe*. Transl. by Ralph Manheim. New York : Grove Press.
- Césaire, Aimé (1970c). « *The Tragedy of King Christophe* ». Transl. by Seth Wolitz avec la collaboration de Hurst Hannum. *Occident*, 4, 49-108.

- Césaire, Aimé (1976). « La Tragédie du roi Christophe ». Césaire, Jean Paul (éd.), *Œuvres complètes 3. Théâtre*. Fort-de-France : Desormeaux, 97-203.
- Césaire, Aimé [1970] (1994). *La Tragédie du Roi Christophe*. Paris : Présence africaine.
- Césaire, Aimé (2013). *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*. Édition critique coordonnée par Albert James Arnold. Paris : CNRS éditions et Présence africaine.
- Contat, Michel (2005). « La genèse sociale des Séquestrés d'Altona de Jean-Paul Sartre » [online]. *Genesis*, 26, 91-9. URL <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27130> (2017-10-20).
- Grésillon, Almuth et al. (2010). *Genèses théâtrales*. Paris : CNRS éditions.
- Hale, Thomas A. (1978). « Bibliographie commentée ». *Études françaises*, 14(3-4), 221-498.
- Harris, Rodney E. (1974). « The English Translation of Césaire's Theater ». *Cahiers césairiens*, 23, 32-34.
- Harris, Rodney E. (1972). « CESAIRE, AIME. *The Tragedy of King Christophe* (Translated by Ralph Manheim) ». *The French Review*, 45(3), 689-90.
- Jonassaint, Jean (2002). *Des romans de tradition haïtienne. Sur un récit tragique*. Montréal et Paris : Cidhica/L'Harmattan.
- Jonassaint, Jean (2014a). « Genèse et impact d'une traduction anglaise des *Christophe* de Césaire ». *Présence africaine*, 189, 219-41.
- Jonassaint, Jean (2014b), « Le labyrinthe des ayants droit » [online]. *Continents manuscrits*, 3. URL <http://coma.revues.org/406> (2017-10-24).
- Laville, Pierre (1970). « Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau un acte politique et poétique. *La Tragédie du Roi Christophe* et *Une saison au Congo* ». Bablet, Denis (éd.), *Les Voies de la création théâtrale*. Paris : Éditions du CNRS, 237-96.
- Lemoine, Lucien (1993). *"Douta Seck" ou "La Tragédie du Roi Christophe"*. Paris : Présence africaine.
- Miller, Judith G. (1974). « Césaire and Serreau. Une sorte de symbiose ». *Cahiers césairiens*, 1, 20-6.
- Romi, Yvette (1968). « Les irréguliers ». *Le Nouvel Observateur*, 16 septembre, 42.
- Ruhe, Ernstpeter (2015). *Une œuvre mobile. Aimé Césaire dans les pays germanophones (1950-2015)*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Serreau, Jean-Marie (1964). « Il Primo dramma moderno africano ». *XXIII Festival internazionale del teatro di prosa* (16 settembre-13 ottobre 1964). Venezia: La Biennale di Venezia, 38-9.
- Simonet-Tenant, Françoise (2014). « Génétique et Théâtre ». *Communication aux Journées d'étude internationales = Genèses du texte théâtral en français et diversité culturelle* (Rouen, 4-5 Juin 2014). Rouen : Université de Rouen.

- Trautmann, René (1940). *La Divination à la Côte des Esclaves et à Madagascar. Le Vôdoû Fa- Le Sikidy*. Paris : Larousse. Mémoire de l'Institut français d'Afrique noire 1.
- Véron, Kora ; Hale Thomas A. (2013). *Les Écrits d'Aimé Césaire. Bibliographie commentée (1913-2008)*. 2 vols. Paris : Honoré Champion.
- Zand, Nicole (1964). « Le Festival du film expérimental » [online]. *Le Monde*, 4 janvier. URL <https://goo.gl/WUQRc3> (2017-10-20).

La chambre de Claire, ou l'espace du « non-Je »

Analyse de *Amour* de Marie Vieux-Chauvet

Anna Da Rozze

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This article aims to analyse the tragedy of mulattos in Haitian post-colonial society, condemned to the eternal limbo of a life in alienation. Amongst the authors who have dealt with this topic, Marie Vieux-Chauvet is undoubtedly the one who has most sensitively narrated the impossibility of defining oneself and of setting oneself free from the chains of racial prejudice that constrain these individuals, particularly mixed-race women. By starting from the analysis of *Amour, Colère et Folie* (1968), the first novel of the famous trilogy by the Haitian author, we will dwell on the relationship between the protagonist of *Amour*, Claire, and her bedroom which, subjected to its owner's ambiguity, manifests the impossibility, for the mulatto woman, of an authentic life.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Les évolutions de la chambre : parabole de la vie du personnage. – 2.1 L'enfance de Claire et la vie du « Je ». – 2.2 L'âge adulte et la mort du « Je ». – 3 Conclusion.

Keywords Marie Vieux-Chauvet. Métissage. Mulatto. Haitian literature. Identity.

1 Introduction

Parmi les écrivaines qui, à partir de la première moitié du XXe siècle, ont consacré leur plume à la défense et à la réhabilitation de la femme dans l'univers postcolonial, Marie Vieux-Chauvet a été sans aucun doute celle qui a analysé le plus les conséquences de sa condition défavorisée au sein de la société haïtienne. Née à Port-au-Prince le 16 septembre 1916, Marie Vieux fait ses études à l'Annexe de l'École Normale d'Institutrices, en obtenant son brevet élémentaire en 1933.¹ Mariée, mère de trois enfants, l'écrivaine haïtienne se voit obligée en 1968, à cause de son attachement aux problèmes sociaux et politiques qui affligeaient son pays, de quitter à jamais Haïti, pour s'établir aux États Unis. En particulier, l'ouvrage qui lui a coûté l'exil a été la trilogie qui la rendra célèbre, *Amour, Colère et Folie*, publiée justement la même année à Paris, chez Gallimard. L'auteure doit

1 Pour les renseignements biographiques sur Marie Vieux-Chauvet, voir la page consacrée à l'auteure sur le site <http://ile-en-ile.org/chauvet/> (2016-12-13)

en interdire la vente et en racheter tout le stock chez l'éditeur : l'ouvrage ne pourra circuler que de manière plus ou moins clandestine jusqu'à la chute de la dictature duvaliériste, en 1986, pour n'être rééditée en français, finalement, qu'en 2005. En effet, tout en situant ses récits dans des périodes historiques révolues – notamment dans la première moitié du XXe siècle – les critiques explicites que Marie Vieux-Chauvet adresse aux chefs politiques se réfèrent assez clairement au régime dictatorial de son époque, dominé par François Duvalier (22 octobre 1957-21 avril 1971). Comme l'écrit Léon-François Hoffmann, cette auteure engagée dans la défense de son pays représente l'exemple le plus intéressant du nouveau genre littéraire qui se développe depuis 1930 : le roman féminin ou, plus précisément, le roman haïtien écrit par des femmes se proposant d'analyser la condition féminine en Haïti (Hoffmann 1982, 127). En particulier, cette auteure est arrivée à décrire le drame intérieur de la mulâtresse, le caractère destructeur – voire autodestructeur – qui la caractérise face à l'aliénation qu'elle subit de la part de la société et à son incapacité d'accepter sa nature double, à la fois européenne et africaine. Victimes d'hommes cruels et féroces, les héroïnes des romans de Marie Vieux-Chauvet sont des femmes qui luttent pour se libérer des chaînes – forgées par les préjugés de la mentalité coloniale et postcoloniale – qui les voudraient renfermer en elles-mêmes, en essayant de trouver la force d'agir et de faire entendre leur voix. C'est là cependant un but souvent difficile à atteindre : car les personnages féminins qui peuplent les ouvrages de cette auteure, à la fin, se trouvent souvent écrasés par la violence propre à la société postcoloniale, strictement liée aux préjugés de caste et de couleur.

Dans cet article, nous nous arrêterons sur la première partie de la trilogie, c'est-à-dire *Amour*. Écrit sous la forme d'un journal intime, ce roman nous permet d'accéder à l'intimité de Claire Clamont, une mulâtresse à la peau foncée, issue d'une famille aristocratique de mulâtres-blancs.

En particulier, nous nous proposons d'analyser le rapport que l'héroïne du roman entretient avec l'espace domestique et, notamment, avec sa chambre. En général, dans le discours romanesque de Marie Vieux-Chauvet, l'espace occupe une place importante, qui permet de « découvrir derrière les éléments figuratifs des contenus occultés par la trame narrative » (Shelton 1997, 142). À côté de l'espace physique, mesurable, que l'on parcourt au long de la narration, il y a aussi un espace évoqué, vécu et parfois subi, qui habite lui-même les personnages : il s'agit de « l'espace qui est livré au royaume de l'imaginaire » (Bachelard [1957] 1992, 1), intimement influencé par la vision personnelle de son « créateur ».

Que se passe-t-il lorsque « le royaume de l'imaginaire » franchit la limite qui le sépare du monde réel ?

Dans cette étude nous nous arrêterons sur les évolutions subies par la chambre de l'héroïne d'*Amour*, en essayant de comprendre sa véritable signification par rapport à la vie du personnage : « univers de velléités et

fantasmes » (Shelton 1997, 152), la pièce prend une valeur à la fois libératoire et aliénante pour sa propriétaire, dont la double nature se reflète dans l'ambiguïté de cet endroit privé.

2 Les évolutions de la chambre : parabole de la vie du personnage

Comme l'a remarqué Marie-Denise Shelton (1997), en considérant l'œuvre entière de Marie Vieux-Chauvet, on se rend compte qu'aucun endroit, aucun espace saisi par l'imagination, n'a autant de connotations symboliques que la maison et ses pièces : car, sur le plan psychologique, « la maison est un espace privilégié dans lequel l'être serait dispersé » (145). De la même façon, Bachelard souligne le caractère intime, mais parfois aliénant, du milieu domestique :

la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme. (Bachelard 1992, 24)

Parmi tous les milieux fréquentés par la fille aînée des Clamont, la chambre est celui qu'elle évoque le plus souvent dans ses souvenirs et où elle évolue dans sa vie quotidienne : quelle est, alors, la valeur de cette pièce dans la vie du personnage ?

Pedro A. Sandin-Fremaint (1985) a essayé de répondre à cette question, en remarquant que, dans le récit, le seul endroit où l'identité de l'héroïne d'*Amour* est libre de s'exprimer, en se manifestant dans toute son ambiguïté, est l'intimité de sa chambre (cf. Marty 2003, 9). Cette dernière est donc

l'espace du « je » de Claire, de ce « je » qui se veut différent du « nous », qui vit en état de révolte contre son sort de vieille fille. (Sandin-Fremaint 1985, 71)

Ce n'est que lorsque la mulâtresse se renferme à double tour dans ce « sanctuaire » (Vieux-Chauvet [1968] 2005, 138), où elle cache ses objets secrets comme des « trésors » (139), qu'elle révèle aux lecteurs les troubles habitant son âme de « négresse blanche », la lutte intérieure entre identité noire et identité blanche qui l'empêche d'agir et de mener une vie amoureuse et sociale comme ses sœurs.

Ma chambre est fermée à double tour et je garde la clef dans ma poche. Je n'y reçois personne, pas même mes sœurs. (16)

Dès le début du roman, la chambre est décrite comme un lieu virtuel – « un monde fantastique rempli avec rage, colère et désir sexuel »² (Lee-Keller, 2009, 1293) –, apparemment détaché de la réalité de la famille Clamont et de la vie de la « petite ville d’X » (10), dans la province haïtienne : univers secret « à mesure de mulâtresse », cet espace est inaccessible à tous, sauf à sa propriétaire, Claire. Car, de la même façon que son journal, sa chambre représente la vie privée de la narratrice, réduite « à la mesure de l’œil » (10).

2.1 L’enfance de Claire et la vie du « Je »

Depuis son enfance, la pièce a une valeur importante aux yeux de l’héroïne qui, obligée de dissimuler et de moduler ses comportements en public, peut se débarrasser de son « masque blanc » seulement dans cet endroit accueillant, éloigné du regard indiscret de ses parents et des jugements de la bourgeoisie haïtienne.

En grandissant, j’avais organisé ma vie. Une vie secrète et bien remplie à laquelle personne n’avait accès. Pas même mes amies. La solitude et l’oisiveté m’apparurent alors comme des complices. J’avais découvert pour me protéger de l’indiscrétion, l’importance de l’hypocrisie. Devant mes parents, je jouais à la jeune fille parfaite ; dès qu’ils avaient le dos tourné une révolution s’opérait en moi. Changeant aussitôt d’attitude, je cambrais la taille devant mon miroir, prenais des poses langoureuses en tournant une valse que je fredonnais à voix basse. (102)

La vie parallèle du « je » de Claire commence donc très tôt, la mulâtresse découvrant l’importance de « vivre en actrice » dans une société régulée par l’hypocrisie et par les préjugés de couleur : elle a dû apprendre très jeune non seulement à avoir honte du teint foncé de sa peau, mais aussi à considérer l’amour comme un péché et l’acte sexuel comme le grand interdit de l’Église, sauf après le sacrement du mariage.

Dans un milieu si hostile à tous ceux qui, comme la mulâtresse, ne sont pas blancs – Claire est considérée comme la « mal sortie » (18) des trois filles Clamont, à cause de sa « couleur acajou » (10) – et hostile à ceux qui ne partagent pas le respect des règles bourgeoises, la chambre devient un espace de liberté pour l’héroïne : elle représente le seul univers où la narratrice a le droit d’être elle-même le seul endroit où sa nature et ses désirs semblent être acceptables. Pourtant, comme nous allons le voir, il s’agit d’un univers bâti, lui aussi, sur des artifices et des mensonges, dont la mulâtresse se sert pour se mentir à soi-même.

2 Notre traduction de « A fantasy world filled with rage, anger, and lust ».

Seul témoin de la « révolution » se déroulant dans l'esprit du personnage, le miroir est le complice muet de Claire qui, se sentant libre de se montrer, se déshabille face à lui. Nous pouvons remarquer que, sauf dans l'épisode du bal qu'elle évoque parmi ses souvenirs de jeunesse, chaque fois que la narratrice se regarde dans le miroir – en devenant le personnage principal de la scène – elle est renfermée dans sa chambre. « Je suis nue, devant le miroir, encore belle » (16), écrit la mulâtresse dans les premières pages de son journal ; c'est seulement vers la fin de son histoire, lorsqu'elle avance dans sa quête identitaire, qu'elle découvre dans son image reflétée l'asymétrie de ses profils :

Je contemple dans le miroir mon visage raviné. Je me découvre, surprise, un faciès asymétrique : profil gauche, rêveur, tendre, profil droit, sensuel, féroce. Est-ce moi ou ce que je vois de moi ? Mes mains aussi me semblent, tout à coup, dissemblables ; celle faite pour agir, plus épaisse, plus lourde. (159)

Comme une sorte de 'portrait de Dorian Gray', le miroir montre à Claire les traces des évolutions de son corps et de son 'moi', toujours plus fragmenté et insaisissable, écrasé sous le poids des préjugés. « Pourrai-je rassembler les morceaux brisés de mon ancien moi ? » (153) se demande-t-elle vers la fin du roman, en ajoutant, peu après, « c'est la lutte que je déguise » (155).

Comme nous le suggère le titre du roman, l'espace de Claire est aussi caractérisé par l'*Amour* (Sandin-Fremaint 1992, 71) : paradoxalement, c'est seulement lorsqu'elle se trouve plongée dans la solitude de ce « milieu sacré » que la femme connaît l'amour sous toutes ses formes : abritée derrière sa porte, rigoureusement « fermée à double tour », la mulâtresse aime en cachette son beau-frère Jean Luze, révèle à elle-même – et au lecteur – une passion charnelle fantasmée pour le sadique commandant noir Calédu et, enfin, rêve d'une maternité fictive en dorlotant une poupée – froide « comme la mort » (71) – qu'elle appelle Caroline.

À l'intérieur de sa chambre, le cœur comblé par ses amours artificiels, Claire *croit exister* ; au contraire, quand elle se trouve à l'extérieur, mêlée aux autres, elle ne se sent qu'une présence obscure, presque issue des ténèbres, qui guette les gens « effacée comme une ombre » (9). La mulâtresse affirme plusieurs fois se sentir comme morte, inexistante aux yeux de son entourage fait de blancs et de mulâtres-blancs, qui parlent d'elle comme si elle n'était pas là – « Elle [Mme Camuse] parle de moi au passé comme si j'étais morte » (37). Cet aspect concernant l'inexistence de Claire est par ailleurs souligné par les affirmations de l'héroïne, lorsqu'elle exprime dans son cahier son impossibilité de parler et de faire entendre sa voix :

Je n'ai pas eu la force de me jeter dans ses bras pour lui avouer mon amour. [...] Il parle de moi et moi je me tais. Je n'ai jamais su que me taire. (80-1)

Ce petit extrait nous montre assez clairement à quel point la narratrice a été traumatisée, autant par l'éducation rigide qu'elle avait reçue, que par la duplicité de sa nature : elle est désormais devenue un être muet - « je me tais » - et immobile - « je n'ai pas eu la force de me jeter dans ses bras » - ; seulement quand elle se sent protégée par la solitude de sa chambre, elle arrive à dévoiler ses pensées et les troubles de son âme de « vieille fille avide d'amour » (16) par le biais d'une communication silencieuse, c'est-à-dire l'écriture. « Parler c'est exister pour l'autre » a écrit Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* (1995, 13) ; mais Claire ne parle pas et donc, pour les autres, elle n'existe pas.

« Je ne suis pas gênante, je suis la grande sottie, celle sur qui la vie a coulé sans laisser de traces » (44). De cette façon, plus invisible et inconsistante que l'air, lorsque la mulâtresse dépasse les limites de sa chambre, elle semble presque flotter dans le vide, dépourvue non seulement de sa voix, mais aussi de son corps et de son identité. En nous rappelant l'image d'Ariel, le pur esprit de l'air issu de la féerie, évoqué dans *Une tempête* d'Aimé Césaire ([1969] 1997), nous surprenons souvent l'héroïne qui tente d'« infester » les corps de ses sœurs, en essayant de contrôler leurs mouvements et de s'appropriier leurs identités à travers un processus d'identification presque totale avec elles. Le moment le plus évident de cette tendance malsaine de la mulâtresse arrive quand elle cherche à maîtriser le corps d'Annette, sa sœur cadette, dont elle veut se servir pour séduire son beau-frère français. Après les avoir attirés l'une vers l'autre - comme une marionnettiste avec ses pantins - Claire s'avère finalement incapable de les guetter jusqu'à la fin, et court dans sa chambre, enflammée de désir :

Je me couche, nue moi aussi, incendiée de désirs. Je suis avec eux, entre eux. Non, je suis seule avec Jean Luze. Comme l'amour annule en soi tout sentiment ! [...] C'est moi, Annette. Me voilà rajeunie de seize ans. (28)

Même quand il s'agit de savourer pleinement le plaisir de sa vengeance envers ses sœurs, la narratrice n'arrive pas à rester à l'extérieur de son espace privé. En effet, le « je » de Claire est toujours animé par ce « désir de se soustraire aux autres » (Sandin-Fremaint et al. 1985, 71), de mener une vie fictive, aliénée et invisible à son entourage, dans l'univers parallèle de sa chambre : alors, dès que la mulâtresse ressent la moindre vitalité, elle ne peut s'empêcher de se retirer pour jouir pleinement de ses émotions.

Je me sens si vibrante de sensations que je cours m'enfermer dans ma chambre. (35)

2.2 L'âge adulte et la mort du « Je »

Nous pouvons alors comprendre les raisons pour lesquelles Pedro A. Sandin-Fremaint a défini la chambre de l'héroïne d'*Amour* comme « l'espace du 'je' de Claire ». Cependant, au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture du journal de l'héroïne, l'atmosphère apparemment accueillante et vitale, qui avait caractérisé la pièce au cours du récit, commence à refluer petit à petit de cet espace virtuel.

En effet, suite au déménagement de son neveu dans sa chambre à cause de la santé mauvaise de sa sœur Félicia, mère de l'enfant et femme de Jean Luze, la narratrice décide de brûler les objets secrets dont elle avait l'habitude de se servir pour jouir de joies artificielles (148): la poupée (symbole d'une maternité inachevée), les cartes postales pornographiques (qui lui avaient illustré la pratique de l'amour), les romans érotiques (dont elle avait appris les théories sur l'amour) et, enfin, le « mannequin grandeur Jean Luze » (74), avec qui elle s'entretenait pendant ses nuits solitaires.

Pourtant, cet élan de vitalité et de joie authentique, représentée par l'arrivée dans sa vie d'un vrai bébé à soigner, montre vite, lui aussi, son caractère éphémère : car dès que Félicia recouvre la santé, elle recommence à s'occuper de son fils Jean-Claude, en laissant à nouveau sa sœur aînée seule dans sa chambre, le cœur et les mains vides.

Où est mon passé pour qu'il me vienne en aide ? Où sont toutes mes vieilles et malsaines habitudes ? Où sont ces objets qui me trompaient sur moi-même et que j'ai eu l'imprudence de détruire ? J'ai les mains vides, plus vides qu'avant. Je suis seule avec ma peur, seule avec la souffrance qui se tient, là, prête à bondir sur moi pour me terrasser. (150)

Les seuls soulagements qui, jusqu'alors, avaient accompagné la solitude de cette « femme muette », ont désormais disparu, pour laisser la place aux frustrations de la vieille fille « qui n'a pas trouvé de mari, qui ne connaît pas l'amour, qui n'a jamais vécu dans le bon sens du terme » (9).

À partir de cet instant, page après page, la chambre commence à refléter la désolation du « je », de la perte soudaine de toute pulsion vitale et donc de sa mort.

L'idée du crime commence ainsi à prendre forme dans l'esprit de l'héroïne. Aliénée dans sa chambre, Claire planifie en silence l'assassinat de Félicia, celle qui vient de lui voler tout : l'amour du petit Jean-Claude, les attentions de Jean Luze, tous les rêves que sa sœur, « trop blanche, trop blonde » (17), lui avait permis de vivre, les yeux ouverts.

Je caresse trop souvent le poignard que m'a offert Jean Luze. Dans des rêveries atroces, je me vois le plongeant dans le sein de Félicia sans une hésitation. (154)

Dépourvue de ses objets et de ses plaisirs artificiels, qui la transportaient dans une réalité onirique où tout était possible, la seule chose qui reste au personnage principal d'*Amour* est le poignard que Jean Luze lui avait donné en souvenir de lui (52). Il n'y a plus rien dans la chambre qui rappelle à Claire son envie d'amour : toute illusion consumée, la mort et le crime occupent entièrement ses pensées, inspirés par la présence de cette arme à « la pointe acérée » et au « manche finement ciselé » (157).

Cependant, la haine qu'elle éprouve pour Félicia ne suffit pas à lui faire accomplir l'horrible geste : après un long monologue où l'âme de Claire devient le champ de bataille de la lutte interminable entre identité noire et identité blanche, la femme, épuisée, conclut en disant « Je vais mourir à sa place » (158). Le poignard qui, d'abord, était destiné à tuer sa sœur, se trouve maintenant près du sein gauche de la narratrice, habillée de sa plus belle chemise de nuit, les cheveux dénoués sur ses épaules. « Je me prépare à la mort » (159) affirme-t-elle, comme une actrice se maquillant et se déguisant avant de jouer le dernier acte de la pièce. Pourtant, pour la deuxième fois, quelque chose empêche le poignard d'accomplir sa mission : tout à coup, des cris provenant de la rue attirent l'attention de Claire, qui, descendue dans la salle à manger, surprend le commandant Calédu cherchant à s'abriter sous la galerie des Clamont, pour échapper aux révoltés qui tirent contre lui et ses gendarmes. Spectatrice muette derrière les persiennes de sa fenêtre, la mulâtresse le guette et l'attend, jusqu'au moment où, pour la première fois de sa vie, l'héroïne d'*Amour* devient actrice. Une actrice, pourtant, invisible. Elle vient de tuer Calédu, le commandant noir et sadique qui avait terrorisé sa ville pendant près de huit ans, et personne ne l'a vue. Encore une fois elle a franchi le seuil de sa cache sans pourtant laisser aucune trace de son passage : « Personne ne m'a vue » (160).

Quelques secondes plus tard, en croisant sa belle-sœur qui tient encore dans sa main le poignard rouge de sang, Jean Luze comprend tout : il la serre dans ses bras, fier du courage dont la femme a fait preuve, mais Claire le repousse pour aller, finalement, s'enfermer dans sa chambre.

Je le quitte. Il [Jean Luze] me suit du regard sans un geste. J'entre dans ma chambre où je m'enferme à double tour. Me voilà assise sur mon lit, contemplant ce sang sur mes mains, ce sang sur ma robe, ce sang sur le poignard...

J'aperçois par la fenêtre les torches qui vacillent dans le vent. Les portes des maisons sont ouvertes et la ville entière, debout. (161)

Sur cette scène, Marie Vieux-Chauvet tire le rideau sur l'histoire de son héroïne. Quoiqu'il s'agisse bien sûr d'une action libératoire voire héroïque de la part du personnage - car Claire a, finalement, abattu l'ennemi politique - plusieurs indices suggèrent, en revanche, la défaite, ou bien l'aut mutilation, de la mulâtresse.

Ce double aspect concernant la conclusion d'*Amour* a déjà été mis en relief par Madeleine Cottenet-Hage (1984) qui, en excluant toute hypothèse de victoire et de « débovarysation » du personnage, s'arrête sur l'analyse de la posture que Claire adopte dans cette dernière scène. L'opposition entre la narratrice et la fête de la « petite ville d'X » suite à l'assassinat de Calédu, souligne d'autant plus le détachement net de la mulâtresse par rapport à la société. Mais alors, en fin de compte, pouvons-nous attribuer sa réaction tout simplement au sentiment d'aliénation et à l'échec identitaire qui caractérisent la figure du métis dans la littérature postcoloniale ? Si nous nous arrêtons davantage sur la relation entre Claire et sa chambre dans la dernière scène du roman, il nous semble pouvoir souligner encore une fois l'« ambiguïté obscure » de cet endroit apparemment libérateur.

Tandis que la ville entière est « *debout* », prête à accueillir l'espoir d'un avenir meilleur pour ses habitants, l'héroïne est immortalisée aliénée dans sa chambre – dont la porte est toujours fermée à double tour – *assise*, plus morte que vivante.

Je restai un long moment immobile, figée d'horreur. Puis, me relevant, je marchai dans une brume épaisse, les mains en avant, décapitée, avec ma tête qui se balançait sur ma poitrine. Morte et vivant ma mort... (126)

Les dernières lignes du roman font entendre l'écho des mots terminant le récit du cauchemar érotique de Claire qui, s'imaginant complètement nue au milieu d'une arène, rêve d'être tuée par le phallus-poignard appartenant à la statue de Calédu. Léon-François Hoffmann (1995) observe que l'amour – notamment l'amour du noir – est intimement lié à la violence dans ce récit, où elle « est à la base de l'éducation des filles » (7). Par conséquent, il ne faut pas s'étonner si l'héroïne – dont le père, pour la moindre erreur, lui pinçait l'oreille « à la faire saigner » (90) – n'arrive à concevoir l'expérience sexuelle que d'une façon violente :

Les fantasmes et les rêves érotiques qui obsèdent Claire sont dominés par la figure du père et les souvenirs de ses violences. (Hoffmann 1995, 19)

D'ailleurs, Frantz Fanon (1995) affirme que pour le sens commun « le Noir représente l'instinct sexuel (non éduqué) » et, par conséquent, « le nègre incarne la puissance génitale au-dessus des morales et des interdictions » (133). En effet dans le récit de Claire, l'image du commandant Calédu est très influencée par les stéréotypes liés au Noir pendant l'époque coloniale. Il est féroce, cruel, il abuse des femmes et les matraque : contrairement au Blanc, tendre et aimable, le Noir est caractérisé par un amour violent et « mutilatoire ». Comme nous le montre le dernier rêve de la mulâtresse, c'est par le biais de son phallus que la statue de Calédu frappe Claire – allégorie érotique de la défloration et du viol – et, enfin, la tue

en lui coupant la tête –, caractère mutilatoire et féroce de l'amour noir. De cette façon, c'est bien ce double aspect qui revient au moment où l'héroïne frappe et tue d'un coup de poignard son pire ennemi. Armée de cette lame pointue et meurtrière, que Jean Luze lui avait donnée en souvenir de lui, la mulâtresse libère sa haine contre Calédu à travers l'action violente du meurtre. À ce moment-là, nous pouvons remarquer un bouleversement symbolique par rapport à l'image onirique que nous avons évoquée quelques lignes plus haut : l'identité masculine noire, qui avait coupé la tête de Claire par le biais de son phallus, maintenant est tuée par le poignard-phallus du Blanc – Jean Luze – se servant de la main de la mulâtresse pour l'accomplissement du crime. Le meurtre, voire la castration du noir Calédu, perpétré par l'action indirecte de l'identité masculine blanche, souligne encore une fois l'impossibilité et l'incapacité de la coexistence du Noir et du Blanc dans le corps fragmenté de l'héroïne du roman. En plus, le caractère érotique de la scène s'exprime en faveur de « l'amant fantasmé » : celui que la mulâtresse avait toujours imaginé de caresser dans son lit, Jean Luze, démontre sa puissance sexuelle dans le dernier acte du récit. Pour revenir aux observations de Fanon (1995, 133), le Blanc est arrivé, finalement, à éduquer l'« instinct sexuel [...] au-dessus des morales et des interdictions » du Noir.

Ainsi, loin d'avoir réussi dans sa quête d'identité, toujours incapable d'accepter sa double nature – à la fois noire et blanche –, la mulâtresse, se cache-t-elle à nouveau à l'abri dans sa chambre. Ses mains sont encore tachées du sang de sa victime, le même sang noir de l'aïeule africaine « qui s'était sournoisement glissé dans [ses] veines après tant de générations » (103). La marque de l'Afrique n'a pas disparu avec la mort de la figure masculine représentant, justement, l'identité noire. Elle est toujours là, visible sur ses mains meurtrières, comme une malédiction ineffaçable, sans salut ni rédemption.

De surcroît, la robe de Claire est souillée, comme l'arme que Jean Luze – personnage masculin incarnant l'identité blanche – lui avait donnée en souvenir de lui et qui, maintenant, est responsable de la mort du Noir. Nous avons presque l'impression que Marie Vieux-Chauvet a voulu nous montrer jusqu'à la fin de son ouvrage l'impossibilité de résoudre la rivalité éternelle entre identité noire et identité blanche, si ce n'est à travers l'assassinat de l'une par la main de l'autre.

De plus en plus faible et inconsistante, l'héroïne d'*Amour* n'arrive pas à se débarrasser de la haine pour ce « nègre féroce » (14) et devient la seule responsable de sa propre mutilation.

Le personnage de Claire Clamont rentre très bien dans la définition du « héros-martyr » (Peterson 1997, 39) écrasé par l'oppression et l'aliénation, car, tout en étant la véritable héroïne du récit – celle qui, malgré son silence et son incapacité de s'affirmer et d'agir, a libéré sa ville de la cruauté d'un régime tyrannique –, la fin du roman la trouve dans la position

de la martyre, victime de sa propre violence. Elle est, nous le répétons, comme « morte et vivant [sa] mort... ».

La présence dans la chambre, non seulement du poignard, mais aussi du sang de Calédu-Claire, dont le 'moi' se voit désormais irrémédiablement mutilé, ne peut que marquer le changement radical de la signification métaphorique du lieu clos. Jusqu'au moment où la mulâtresse accueille son neveu dans son espace privé, la chambre semble garder la valeur que Pedro Sandin-Fremaint lui a attribuée, à savoir l'espace du « je » de l'héroïne qui s'abandonne aux pulsions vitales. Par contre, à la fin du récit, la pièce nous dévoile son véritable aspect : l'endroit qui avait toujours accueilli les fausses illusions de Claire s'avère maintenant le tombeau du « je », le refuge sacré où la mulâtresse se rend, enfin, pour « vivre sa mort ». Privée d'une partie fondamentale de sa double nature, la narratrice n'a plus aucune lutte intérieure à exprimer, aucune opposition à remarquer dans le miroir, aucune expérience interdite à expérimenter à l'insu des autres.

Après avoir mené une vie fictive, faite de fausses expériences et de joies artificielles, de la même façon Claire se donne la mort, indirectement, à travers l'assassinat d'un autre. Non seulement la mulâtresse « n'a jamais vécu dans le bon sens du terme » (9), mais, au final, nous pourrions ajouter qu'« elle ne meurt même pas dans le bon sens du terme ».

Comme un personnage théâtral à la vie éphémère, destiné à n'exister que pendant la durée de la représentation, de la même façon l'héroïne d'*Amour*, plus inconsistante que l'air, disparaît derrière les coulisses - dans sa chambre - à la fin de l'histoire. Silencieuse et immobile comme elle a toujours « vécu », car elle se sent désormais la « spectatrice étonnée de [sa] propre vie » (123), Claire ne laisse aucune trace de son existence. Et tandis que, sur un plan symbolique, elle meurt, couverte de sang, assise et faible dans un monde virtuel, la ville - à l'image du public de la pièce' - célèbre la victoire contre l'antagoniste Calédu, en applaudissant, debout, la fin du drame.

3 Conclusion

Après avoir analysé l'évolution du rôle de la chambre dans le roman, est-il encore possible d'affirmer qu'elle représente tout simplement l'« espace du 'je' » ?

En parcourant le récit de la mulâtresse, à partir des souvenirs de son enfance jusqu'à la situation présente, nous avons remarqué une évolution constante de la pièce, que nous pourrions diviser en trois étapes fondamentales. D'abord la chambre est caractérisée par la vitalité d'un 'moi' qui désire s'exprimer et montrer son visage authentique, toujours étouffé derrière un masque d'hypocrisie lorsqu'il se trouve en société. Entouré de présences artificielles, le « je » de Claire mène, dans ce milieu, une vie

fictive, comblé d'objets dont elle se sert pour se leurrer elle-même. Cette atmosphère de fiction accueillante se brise tout à coup lorsqu'un vrai bébé entre dans la vie de l'héroïne, son neveu Jean-Claude. Éblouie par la joie de soigner l'enfant, la mulâtresse brûle la poupée, les cartes postales pornographiques, les romans érotiques et le mannequin qui avaient soulagé depuis toujours sa solitude : pourtant, comme tout rêve fait les yeux ouverts, celui-là aussi est destiné à se dissoudre. Le bébé étant retourné auprès de sa mère biologique, la narratrice se retrouve à nouveau seule et, pour la première fois, privée en même temps de ses joies artificielles. La seule pensée qui la berce alors avant de s'endormir est celle du crime. Il n'y a plus aucune trace de vie, de passions ou d'*Amour* : tout est soudainement mort avec le départ de Jean-Claude.

Finalement, l'incapacité de « Claire qui n'est pas claire » (Sandin-Fremaint 1985, 63) de saisir sa propre identité et de se définir, ne concerne pas seulement l'univers extérieur, la réalité que l'héroïne n'est pas en mesure de vivre, mais aussi l'espace intérieur à la chambre : meublée de fausses illusions et d'objets froids comme la mort – artificiels comme la vie du « je » de Claire Clamont – la chambre de la mulâtresse représente un faux espace libérateur. Elle désigne le royaume du « désêtre » (Serrano 2016, 90), c'est-à-dire de la non-existence, de l'inconsistance et de l'aliénation éternelle du « non-je », destin souvent attribué, dans la littérature postcoloniale, au mulâtre et notamment à la mulâtresse : des individus condamnés à l'échec à cause de leur nature hybride, monstrueuse, non-accomplie.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston [1957] (1992). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Birman Seytor, Jacqueline (2010). *Les images du mulâtre dans la littérature des Antilles de langue française. XIXe-XXe siècles*. Villeneuve d'Ascq : Atelier National de Reproduction des Thèses.
- Césaire, Aimé [1969] (1997). *Une tempête*. Paris : Éditions du Seuil.
- Cottenet-Hage, Madeleine (1984). « Violence libératoire, violence mutilatoire dans *Amour* de Marie Chauvet ». *Francofonia*, 6, 17-28.
- Dash, Michael (2012). « Ni français, ni sénégalais. Identité haïtienne et bovarysme » [online], in « Après le bovarysme », num monogr., *Fabula LhT*, 9. URL <http://www.fabula.org/lht/9/dash.html> (2017-11-28).
- Fanon, Frantz [1952] (1995). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.
- Hoffmann, Léon-François (1982). *Le roman haïtien. Idéologie et structure*. Sherbrooke : Les éditions Naaman.

- Hoffmann, Léon-François (1995). « Formation sociale, déformation personnelle. L'éducation de Claire dans *Amour*, de Marie Chauvet ». *Études Créoles*, 17(2), 87-91.
- Jonassaint, Jean (2002). *Des romans de tradition haïtienne. Sur un récit tragique*. Paris : L'Harmattan.
- Laroche, Maximilien (1994). *Sémiologie des apparences*. Sainte-Foy : GRELCA.
- Lee-Keller, Hellen (2009). « Madness and the Mulâtre-Aristocrate. Haïti, Decolonization and Women in Marie Chauvet's *Amour* ». *Callaloo*, 32, 1293-311.
- Marty, Anne (2003). « Naturelles correspondances entre l'univers haïtien et le 'moi' universel chez Marie Chauvet ». *Notre Librairie*, 150, 8-12.
- Peterson, Michel (1997). « Angoisse, corps et pouvoir dans *Amour* de Marie Chauvet ». Rinne, Suzanne ; Vitiello, Joëlle (éds.) (1997), *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*. Paris : L'Harmattan, 39-49.
- Sandin-Fremaint, Pedro A. et al. (1985). « De la société au marronage. Itinéraire de Claire dans *Amour* de Marie Chauvet ». Sandin-Fremaint, Pedro A. et al., *Le roman féminin d'Haïti. Forme et structure*. Ste-Foy (Québec) : GRELCA, 63-89.
- Sandin-Fremaint, Pedro A. (1992). *A Theological Reading of Four Novels by Marie Chauvet. In Search of Christic Voices*. San Francisco : Mellen Research University Press.
- Serrano, Lucienne (2016). « Chauvet, une écriture incompatible avec le silence ». Prophète, Emmelie (éd.), *En amour avec Marie*. Port-au-Prince : L'Imprimeur, 89-91.
- Shelton, Marie-Denise (1997). « Problématique de l'espace dans l'œuvre de Marie Chauvet ». *Notre Librairie*, 132, 142-51.
- Vieux-Chauvet, Marie [1968] (2005). *Amour, Colère et Folie*. Léchelle : Zellige.
- Vitiello, Joëlle (2016). « Marie Vieux-Chauvet » [online]. *Île en île*. URL <http://ile-en-ile.org/chauvet/> (2017-11-28).

Malheureusement, il nous a été impossible de consulter les textes suivants :

- Benedecty, Alessandra, Glover, Kaima L. (2016). *Revisiting Marie Vieux-Chauvet. Paradoxes of the Postcolonial Feminine*. Special volume of *Yale French Studies*, 128.
- Ménard, Nadève (2007). « Et la ville entière debout. Ordre et désordre dans *Amour* de Marie Chauvet ». *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*. Port-au-Prince : Presses Nationales d'Haïti, 203-16.
- Parisot, Yolaine (2007). « L'espace de la représentation dans *Amour, Colère et Folie* de Marie Chauvet et dans 'L'autobiographie américaine' de Dany Laferrière ». *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*. Port-au-Prince : Presses Nationales d'Haïti, 259-79.

Le marronnage en tant que moyen de résistance dans le film *Nèg Maron*

Steve Puig

(St. John's University, Utopia Pkwy, USA)

Abstract As Richard Burton and Marie-Christine Rochman have shown respectively in *Le roman marron* (1997) and in *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise* (2000), the maroon is an omnipresent character in French Caribbean literature. Both scholars depict the maroon as a mythical figure that serves as a symbol of rebellion against the colonial system. In 2005, the movie *Nèg Maron* is released in France, giving the audience a new representation of the maroon in a film that leads to a new kind of *marronnage* based on a realisation of Guadeloupe's colonial history as a physical one. By establishing some parallels between the movie and literature, I will show how we have moved on from the old depiction of the maroon in the context of slavery to a more contemporary portrait of Caribbean life in the French Antilles, and a new mode of resistance, which takes place, as Édouard Glissant and Patrick Chamoiseau have suggested, on a collective imaginary level as well as on a more concrete one.

Sommaire 1 Introduction. – 2 La prise de conscience : « Ni chenn an pyé, ni chenn an tèt ». – 3 Les Antilles dans l'impasse : ouverture sur le marronnage culturel. – 4 Conclusion .

Keywords Marronnage. Nèg Maron. Antilles. Film. Guadeloupe.

1 Introduction

Le nègre marron demeure un personnage mythique, fondateur de la culture caribéenne. En tant que phénomène historique, le marronnage a été décrit et analysé par plusieurs sociologues, anthropologues et historiens tels que Yvan Debbasch,¹ Jean Fouchard² et Gabriel Debien³ pour qui le marron était un esclave qui parvenait à s'enfuir des champs de canne à sucre, et qui était par conséquent perçu par la société coloniale comme une menace pour l'équilibre économique des plantations.

1 Yvan Debbasch est probablement l'un des auteurs dont les écrits ont été les plus lus en ce qui concerne le marronnage, car il traite aussi bien de l'aspect social que de l'aspect économique du marronnage.

2 Fouchard, Jean (1972). *Les marrons de la liberté*. Paris : Éditions de l'École.

3 Debien, Gabriel (1974). *Les esclaves aux Antilles françaises, XVIIe-XVIIIe siècles*. Basse-Terre : Société d'histoire de la Guadeloupe.

L'origine du mot reste sujet à controverse et proviendrait soit du mot espagnol 'cimarrón' (vivant sur les cimes) soit d'une référence à la tribu des Symarons, qui s'opposèrent à la colonisation espagnole. Dans tous les cas, il ne s'agit pas d'une référence à la couleur marron comme le mot porte à le croire, mais plutôt d'une évocation de la fuite d'animaux sauvages. Ainsi parle-t-on d'animaux 'marrons' en référence à ceux qui s'enfuient de la ferme. D'ailleurs, il reste en espagnol moderne une expression qui retient encore ce sens de fuite puisque 'hacer la cimarra' signifie 'sécher les cours' ou 'faire l'école buissonnière'. Pour Gabriel Debien, il est nécessaire de faire la distinction entre plusieurs types de marronnage, selon que l'on fasse référence à une fuite définitive de l'esclave - ce qu'il appelle « grand marronnage », où il est question d'adopter un nouveau mode de vie au sein d'une communauté composée d'autres marrons - et un « petit marronnage », où il s'agit d'une errance momentanée. Cette dernière forme de marronnage serait toujours selon Debien, la forme la plus courante, que l'on peut considérer en fin de compte comme un absentéisme passager des esclaves :

Ces marrons ne s'éloignent pas beaucoup du quartier de la plantation d'où ils ont fui et où ils ont leurs habitudes. Ils s'installent sur ses marges ou se cachent sur une habitation voisine. (Debien 1974, 422)

Dans la littérature caribéenne francophone, cette figure du marron est omniprésente. Deux ouvrages récapitulatifs sont à cet égard remarquables : celui de Richard Burton intitulé *Le Roman marron* (1997), et celui de Marie-Christine Rochman, *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise* (2000), qui reprend certaines thèses de Burton. Dans l'ensemble, ces deux ouvrages abordent la question des représentations diverses du nègre marron dans la littérature antillaise, une figure servant de mythe fondateur pour certains auteurs voulant mettre en avant une tradition de fuite et de rébellion face au système colonial. Notons d'ores et déjà que ces deux ouvrages se concentrent plus particulièrement sur la Guadeloupe et la Martinique ; le cas d'Haïti serait à traiter à part dans la mesure où les Haïtiens ont pour référence principale la figure historique de Toussaint Louverture qui a également acquis un statut quasi-mythique dans leur culture. Par conséquent, la figure du nègre marron s'avère comme supplantée par celle de Toussaint Louverture qui joue à lui seul le rôle d'un symbole de résistance.

En 2005, *Nèg Maron* sort sur les écrans français, offrant une nouvelle représentation de ce personnage, cette fois à travers un support filmique dans lequel le marronnage s'effectue plutôt sur le plan de l'imaginaire que de manière physique (même si la dernière scène du film se concentre sur la fuite du personnage principal dans les bois). Le parallèle entre le film et la littérature permettra tout au long de cette étude de voir dans

quelle mesure on s'éloigne d'une représentation tournée vers l'esclavage au profit d'un portrait de la société antillaise d'aujourd'hui et d'un nouveau mode de résistance, qui se fait, comme le suggère Patrick Chamoiseau, sur le plan de l'imaginaire aussi bien que sur le terrain :

Il faut absolument cultiver un imaginaire de la diversité pour échapper à l'uniformisation, à la standardisation, c'est-à-dire amener l'imaginaire à un point de vertige, et qui le laisse sur ce vertige en lui disant qu'il y a un inconnaissable, qu'il y a un obscur et qu'il nous faut apprendre à avancer dans cet obscur en évitant les grandes certitudes.⁴

Le film *Nèg Maron* réalisé par Jean-Claude Flamand Barny d'après un scénario coécrit avec Alain Agat met en scène plusieurs personnalités de la Caraïbe, avec entre autres des artistes évoluant dans le domaine de la musique (le rappeur Stomy Bugsy, Admiral T, Didier Daly et la chanteuse de zouk Jocelyne Béroard du groupe Kassav'). Le film évoque le quotidien de Josua et Silex, deux amis d'enfance qui évoluent dans un quartier populaire de la Guadeloupe (on reconnaît Pointe-à-Pitre grâce à quelques scènes se déroulant sur la Place de la Victoire, l'une des places principales de la ville). Ces deux personnages commettent divers larcins afin de survivre, jusqu'à ce qu'ils se trouvent impliqués dans une affaire de meurtre. Un de leurs 'contacts' est en effet retrouvé assassiné et Josua devient le principal suspect de ce meurtre. Cette trame n'est pas la seule du film, puisque l'on peut aisément distinguer d'autres thématiques développées autour de personnages secondaires : en effet, le père de Josua est un ancien militant qui tente de syndicaliser la communauté après une dépression noyée dans l'alcool, ce qui permet au réalisateur de développer le thème du rapport de la Guadeloupe à la France métropolitaine notamment d'un point de vue économique. Un autre protagoniste, Siwo, l'éleveur retiré de la ville, voit se dégrader sa communauté sans pouvoir intervenir, et tente de convaincre Josua de suivre le bon chemin. Il ne fait nul doute qu'il sert de catalyseur pour la communauté et peut d'ailleurs être pris pour une des figures marronnes de ce film. Enfin, Stomy Bugsy, qui joue le rôle d'un jeune issu de la banlieue parisienne, permet une réflexion sur les différences entre Antillais de France métropolitaine (également appelés de manière péjorative « négropolitains ») et ceux qui n'ont pas quitté leur île natale.

4 Cf. l'entretien avec Patrick Chamoiseau, « La guerre doit être menée sur le terrain de l'imaginaire », sur le site web URL <http://www.lesperipheriques.org/spip.php?page=sommaire>.

2 La prise de conscience : « Ni chenn an pyé, ni chenn an tèt »

Au début du film, Josua semble être un personnage inconscient : inconscient du danger qu'il court en multipliant les crimes qu'il commet (surtout des cambriolages); inconscient de l'histoire coloniale de l'île, à laquelle il fera face à un moment donné du film, et inconscient de l'engagement politique de son père ainsi que du drame familial qui se déroule. En cela, il peut être pris comme un personnage 'en-devenir', une expression que l'on retrouve d'ailleurs assez souvent lorsqu'il s'agit de la culture antillaise, parfois considérée comme une culture pas encore affirmée, voire inexistante pour le moment.⁵ Il joue dans le film le rôle d'un personnage de *Bildungsroman*, un protagoniste qui se cherche et qui doit traverser diverses épreuves afin d'affirmer son identité. Dans le cas de Josua, la seule forme de marronnage possible est celle qui consisterait à trouver sa place dans une société qui semble se chercher, appartenant à la Caraïbe mais ayant également les yeux tournés vers la France métropolitaine. À la vingt-troisième minute du film, Josua déclare qu'être libre, c'est : « pas de chaînes dans les pieds et pas de chaînes dans la tête ».

Cette déclaration symbolise le passage d'un esclavage physique (le système colonial des plantations) à un esclavage mental, ce dernier pouvant être considéré comme étant un héritage du premier. En effet, le principe d'assimilation mis en place par la France métropolitaine s'avère être à la base de bon nombre de contradictions au sein de la culture antillaise contemporaine. Le marronnage, pour Josua, consiste à se libérer des contraintes exercées sur lui de la part de Marcus, un béké⁶ qui se sert de Josua et de Silex comme de sous-fifres pour commettre divers crimes. On voit donc dès le début que la lutte des personnages se fait tout autant sur un plan physique que mental. Notons d'ailleurs que cette phrase de Josua constitue également le titre du documentaire de Julien Bros qui accompagne le film sur le dvd : « Ni chenn an pyé, ni chenn an tèt » (« Plus de chaînes aux pieds, plus de chaînes dans la tête »), ce qui renforce l'accent mis sur le travail sur la mémoire collective et le rapport à un imaginaire antillais. Ce personnage du béké, représenté entre autre par Marcus, est au centre de plusieurs commentaires, la plupart négatifs, de la part de Josua et de ses amis. Lors de la première confrontation entre Silex et Josua d'une part et Marcus de l'autre, la tension entre les personnages

5 Dans *Éloge de la créolité* par exemple, Chamoiseau, Bernabé et Confiant affirment que la littérature antillaise n'existe pas encore. Par ailleurs, Confiant, dans une lettre au CRAN, explique que : « nous autres Antillais sommes un peuple différent du peuple français, une nation *en devenir*, alors que vous, les Noirs français êtes une minorité nationale française » (italique ajouté). URL http://www.palli.ch/~kapeskreyoL/ki_nov/matinik/cran.php (2017-11-29).

6 On peut affirmer que le personnage de Marcus est un fils de béké (l'élite blanche aux Antilles) dans la mesure où il s'exprime en créole et en français avec Josua et Silex.

monte et pousse Josua à accuser son commanditaire de vouloir perpétuer des stéréotypes coloniaux, allant même jusqu'à rappeler que l'époque des plantations est révolue. Il n'est pas surprenant que Marcus réponde : « on est là pour parler business ou pour refaire ta putain d'histoire ? » (3'50"). L'orientation vers le 'business' de Marcus, qui préfère évacuer la question de l'histoire, semble être un signe avant-coureur d'une thématique reprise plus loin dans le film, au moment où plusieurs jeunes discutent de la population békée qui semble avoir mis la main sur toutes les infrastructures de l'île. Cette aristocratie békée, descendante des grandes familles esclavagistes des Antilles, est en effet très mal perçue par les jeunes qui la tiennent pour responsable de la corruption qui semble régner sur l'île et, de manière plus générale, des traditions colonialistes qui se perpétuent. Notons que le commentaire de Marcus contient un détail majeur du film : alors que Marcus juge inopportune la remarque de Josua sur les plantations, il ne se rend pas compte que ce lourd héritage colonial n'est pas forcément connu de la plupart des Antillais. En tous cas, la version à laquelle ils ont eu accès n'est pas la leur, mais celle de la France métropolitaine, à travers un système éducatif commun à tous les DROM-TOM. Cette histoire à refaire justement, serait peut être une des armes mises en avant par certains intellectuels ou écrivains antillais pour créer une conscience antillaise. En effet, certains romans de Maryse Condé par exemple peuvent être perçus comme des contre-histoires, qui s'opposeraient au discours officiel. On peut penser par exemple à des œuvres comme *Moi Tituba sorcière noire de Salem* (1986) ou *Traversée de la mangrove* (1989) qui tentent une approche en marge de l'histoire officielle. Édouard Glissant, quant à lui, montre du doigt dans son œuvre *Le discours antillais* le processus de « dépossession » des Antillais par des pratiques coloniales, en abordant la question de la langue et celle de l'histoire. Même si le réalisateur se défend de mettre l'accent sur une œuvre engagée socialement parlant :

Je ne souhaite pas faire une œuvre politico-sociale. Mon écriture et mon envie de réalisation ont été guidées par un regard simple, sans parti pris et profondément humain, sur la vie de ces jeunes, sur leurs désirs, leurs rêves et leurs désillusions.⁷

On ne peut s'empêcher d'interpréter les commentaires des jeunes guadeloupéens comme des réflexions sur cette « dépossession » dont leurs ancêtres furent les victimes et de ses répercussions sur la société actuelle.

D'ailleurs, la question du passé colonial et de ses conséquences sur la

7 Propos recueillis sur le site Assemblée Martinique : URL <http://www.assemblee-martinique.com/nuke/html/modules.php?name=News&file=print&sid=159> (2017-04-24).

société antillaise refait surface justement dans la scène du cambriolage d'une maison de békés, commandité par Marcus. Alors que Silex et Josua cherchent une mystérieuse lettre, Silex tombe nez à nez avec de vieux documents affichés sur les murs représentant des bateaux négriers. Cette découverte va être le départ d'une prise de conscience de la part des deux protagonistes, et de Josua en particulier, qui déclare que c'est « à cause d'eux que nos parents ont souffert ». En établissant le lien entre la traite négrière et les conditions de vie actuelles des guadeloupéens, Josua renforce ce passage entre le marronnage tel qu'il se pratiquait durant l'époque esclavagiste et le besoin urgent de repenser cette histoire coloniale afin d'en sortir. Les penseurs interrogés par Alain Brossat dans le recueil *Les Antilles dans l'impasse* (1981), sont d'accord sur le manque de contrôle des Antillais sur leur propre histoire. À une question sur la façon dont les Guadeloupéens envisagent leur avenir, Hector Pouillet répond :

C'est surtout qu'ils n'ont pas l'habitude d'avoir le volant de leur histoire, ils laissent faire ; un peu comme si on ne peut pas intervenir ; ils semblent dire : « on va voir jusqu'où ça va aller » ; c'est pour cela que les gens ne veulent pas parler de l'avenir : ils ne savent pas ce qu'ils vont faire demain dans une semaine, ni même comment ils vont vivre tout à l'heure. (Brossat, Maragnès 1981, 149)

Cette passivité imposée et entretenue par le gouvernement français sur la question du travail de la mémoire est plus à l'œuvre chez Silex. Josua, quant à lui, tente de parler d'avenir, dans une scène touchante où il évoque un arbre qu'il planterait lui-même, symbole de sa propre émancipation.

La prise de conscience de Josua s'effectue à travers d'autres scènes cruciales du film : notamment par le biais de la télévision, lorsqu'il regarde les nouvelles locales relatant un mouvement de grève, organisé par Siwo entre autres, et qu'il découvre les affiches de syndicalistes avec l'énoncé suivant : « NON À L'EXPLOITATION ! ». Jusqu'alors, Josua n'éprouvait qu'indifférence ou mépris pour le passé syndicaliste de son père, sentiment renforcé par la mère de Josua qui ne voit dans la carrière politique de son mari que les conséquences néfastes qu'elle a eu sur leur relation. Pourtant, lorsque Josua se rapproche de Siwo et qu'il assiste à une réunion syndicaliste organisé par ce dernier, le héros du film est transporté par le discours de son père, qui revient en force sur le devant de la scène politique du pays avec un discours caractéristique des revendications locales contre la « bétonisation » de l'île. Ce discours, prononcé au bout d'une heure et cinq minutes de film, cristallise les inquiétudes des Guadeloupéens envers l'omniprésence de béton dans l'île, signe de l'implantation de structures touristiques qui poussent Édouard Glissant à comparer la situation des Antilles à celle d'Hawaï :

La Martinique d'aujourd'hui n'est plus un pays : elle est devenue un lieu d'échanges. Et ce système use les Martiniquais ; les rend de plus en plus dépendants économiquement et psychiquement. Jusqu'au jour où il sera trop tard, où nous n'aurons plus aucun recours et où la Martinique disparaîtra en tant que collectivité [...]. Il est probable qu'à Hawaii, avec les Américains, c'est quelque chose comme ça qui s'est passé. (Brossat, Maragnès 1981, 93)

C'est précisément cette situation de dépendance que rejettent les grévistes dans le film ainsi que les écrivains de la Créolité dans un récent documentaire intitulé *Paysages et mémoires. Terre-Peuple-Histoire martiniquais*.⁸

Nous voyons donc que pour Josua, le marronnage s'effectue tout au long du film d'une manière plus spirituelle que physique, et ce jusqu'à la dernière scène. Au moment où il se trouve recherché par la police pour le meurtre de Marcus (alors que Silex est le vrai coupable), Josua est emmené dans la campagne par ses amis qui cherchent une solution pour que leur ami ne se retrouve pas en prison. Alors qu'il est conduit à travers cette campagne (vers 1:30'), Josua se rend compte que la seule alternative est la fuite à travers les mornes. Sans dire un mot, il décide donc de laisser ses amis et de dévaler les pentes, tout comme l'aurait fait un marron durant la période coloniale (à la différence peut être qu'il s'agissait plutôt de monter dans ce cas, de monter vers les parties inhabitées de l'île, souvent en hauteur). Cette dernière scène, qui est la seule représentation réelle d'un marronnage physique, semble justifier le choix du titre du film mais elle effectue également un retour sur la toute première scène, qui est identique. Entre ces deux moments, Josua aura pris conscience de l'importance de l'histoire et bien qu'il n'ait pas réalisé son rêve de planter un arbre qui lui appartiendrait, il choisit l'option de la liberté, en fuyant face aux problèmes causés entre autre par ses liens étroits avec Marcus. Alain Agat, un des scénaristes du film a déclaré :

Pour moi, c'est dans le titre qu'apparaît l'allusion au marronnage. L'idée première était de raconter la Guadeloupe contemporaine et une histoire sur ses jeunes désœuvrés. L'aspect fictif prime. À travers une histoire pas forcément originale, il fallait montrer comment vivent certains quartiers de la Guadeloupe et inclure la modernité dans le cinéma antillais.⁹

8 Ce documentaire, tourné en Martinique en 2001 par deux professeurs américains, laisse la parole aux trois écrivains de la Créolité qui s'expriment entre autre, sur la « bétonisation » récente de la Martinique et des problèmes liés à l'omniprésence de la culture française métropolitaine.

9 URL <http://journals.openedition.org/criminocorpus/255?lang=en> (2017-12-14).

On constate donc que la figure du nègre marron dans le film ne prend son sens propre que dans la dernière scène. Pourtant, contrairement à ce qu'affirme Alain Agat, il n'y a pas que le titre qui contienne l'esprit du marronnage. À vrai dire, le film entier peut être perçu comme une reprise d'un thème que l'on trouve déjà chez Aimé Césaire, mais aussi chez Chamoiseau et d'autres. Cette figure du marron telle qu'elle est développée dans ces œuvres diverses sert de mythe fondateur qui porte un message allant au-delà du domaine de la plantation, touchant à des degrés divers de la culture antillaise et servant d'emblème à une société en proie au schœlcherisme tel que le définit Michael Dash.¹⁰

3 Les Antilles dans l'impasse : ouverture sur le marronnage culturel

Michael Dash a en effet raison lorsqu'il déplore le fait que Victor Schœlcher demeure un des personnages historiques les plus célébrés aux Antilles. D'abord membre de la vieille Société des amis des Noirs, son rôle fut crucial dans l'abolition de l'esclavage aux Antilles. Pourtant, la récupération de son combat par le gouvernement français en ont fait un symbole de l'assimilationnisme français plus qu'une potentielle figure indépendantiste. Ainsi, l'omniprésence de Schœlcher dans la culture antillaise est symptomatique d'un manque de représentation de vraies figures de résistance, qui seraient issus des Antilles mêmes. Comme nous l'avons déjà remarqué, les Antillais n'ont pas de Toussaint Louverture, et même si cette figure historique a inspiré de manière significative certains auteurs antillais,¹¹ il reste à ces derniers à trouver dans leur propre culture une figure héroïque servant de symbole de résistance. À cet égard, il n'est pas étonnant que Josua ait dans sa chambre des posters de Malcom X, de Bob Marley ou de Mohammed Ali, mais aucun personnage antillais. Comme l'affirme Alain Agat :

Aux Antilles, on a une carence d'image de nous-mêmes. À mon sens, il est très important de rétablir l'équilibre sur le petit et le grand écran. Le cinéma l'a fait sur l'aspect historique de notre vie mais pas sur notre quotidien, sur les Antilles telles qu'elles existent actuellement. Avec

10 Dans son cours du 10 octobre 2006, donné à la City University of New York, Michael Dash a suggéré que les figures historiques présentes aux Antilles ne sont pas forcément les plus représentatives d'un esprit de résistance, d'où la notion de 'schœlcherisme' (en référence à Victor Schœlcher, un abolitionniste parisien).

11 Voir Aimé Césaire et son *Toussaint Louverture. La Révolution française et le problème colonial* (1960) ainsi que la pièce d'Édouard Glissant *Monsieur Toussaint* (1961).

ce film, on a voulu montrer une réalité guadeloupéenne, même s'il en existe plusieurs.¹²

Cette carence de représentation ou de figures historiques propres à la culture antillaise a probablement été au centre des préoccupations de certains écrivains qui ont voulu réhabiliter la figure du nègre marron. Chez Césaire, l'on retrouve ce personnage emblématique dans *Et les chiens se taisaient*, sous la forme du 'rebelle'. Dans ce texte, l'allusion à Toussaint Louverture est à peine dissimulée. Elle sera explicitée dans « Réponse à Depestre poète haïtien » où Césaire fait référence à l'indépendance de la première République noire, et encourage son collègue à marronner justement (« rions buvons et marronnons » 114) et approfondie encore dans *La tragédie du roi Christophe*. Toutefois, dans ces références, ainsi que dans le texte sur Toussaint Louverture, le marronnage est associé à Haïti, comme si la vraie rébellion avait eu lieu ailleurs et qu'il était difficile de trouver aux Antilles des symboles de résistance. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau, le nègre marron devient plus identifiable et enfin associé aux Antilles,¹³ mais dès le début du livre, le lecteur apprend que le vieil homme est condamné à l'échec, et à la fin du livre, le personnage s'essouffle. Édouard Glissant, avait déjà noté ce qu'il avait appelé le complexe de Toussaint, qui montrait l'admiration des Antillais pour Toussaint Louverture, admiration qui dissimulait le manque de figure tutélaire pour les Martiniquais et Guadeloupéens :

Une publication pamphlétaire de la Martinique a fait (en 1979) reproche aux intellectuels séparatistes de ce pays de nourrir un 'complexe de Toussaint', c'est-à-dire de tenter de compenser par l'adoption des héros d'autrui l'absence en Martinique même d'un grand héros populaire. Et il est vrai que cette absence contribue à frapper une collectivité d'un manque-à-vaincre paralysant'. (Glissant 1981, 136)

Ce n'est qu'avec le film *Nèg Maron* que la figure du marron est actualisée et ancrée dans une réalité sociale contemporaine, avec l'espoir d'offrir un nouveau modèle de figure de résistance contre les difficultés actuelles des Antilles, en particulier dans un contexte de mondialisation qui fragilise un peu plus les îles dépendantes de produits importés au coût élevé.

Nous avons déjà noté que Josua ne peut guère être perçu comme un marron au sens strict du terme, si ce n'est dans la dernière scène, pour-

12 Entretien consulté sur le site <http://guadeloupe.rfo.fr/article126.html> le 15 décembre 2006.

13 Voir à ce sujet l'article de Milne (2003), « The Marron and the Marqueur. Physical Space and Imaginary Displacements in Patrick Chamoiseau's *L'Esclave vieil homme et le molosse* ».

tant, où il tente de se débarrasser d'autres chaînes comme il l'affirme. Car après tout, le lien entre le système esclavagiste et la société actuelle n'est pas si éloigné qu'on le croit. Hector Poulet dit :

C'est une chose que j'ai découverte en Guadeloupe : que nous sommes toujours dans un pays d'esclaves... C'est vrai, quand tu analyses certains phénomènes sociaux, par exemple l'irresponsabilité de l'homme antillais, tu te rends compte que c'est en liaison directe avec l'esclavage, avec l'irresponsabilité de l'esclave du point de vue de la production et de la fécondation. (Brossat, Maragnès 1981, 152)

Jean-Claude Flamant-Barney, le réalisateur, précise que ce personnage du nègre marron peut avoir une portée plus universelle et que les thématiques du film sont globalement applicables à tout un chacun. Il affirme d'ailleurs à ce sujet :

Se battre pour être libre, pour être soi, est une notion qui est toujours d'actualité même si les obstacles ne sont pas tout à fait les mêmes.¹⁴

Il semblerait en tous cas que le marronnage culturel peut-être le seul possible aujourd'hui, soit tout de même d'actualité, au vu des nouvelles formes de colonisation créées par le capitalisme ambiant. Dans ce cas-ci, le marronnage culturel devient synonyme de contre-culture et de pratique contre le néolibéralisme. En effet, à l'heure où les multinationales imposent leur monopole et disloquent les économies locales, les DROM-TOM sont d'autant plus affectés car leurs économies sont déjà fragiles et trop dépendantes de l'importation de produits que ces zones ne produisent pas. À ce titre, les associations comme le Liyannaj Kont Pwofitasyon (Collectif contre l'exploitation outrancière), qui regroupent plusieurs groupes militants pour les droits des Guadeloupéens ainsi que pour une mise en valeur de leur culture, peuvent être perçues comme des marrons modernes.

Le grand mérite du film aura été d'exposer certaines des réalités de la société antillaise, et en particulier de sa jeunesse déboussolée, même s'il semblerait que les réactions de certains spectateurs antillais soient parfois tièdes.¹⁵ Pourtant, bon nombre d'entre eux s'accordent pour dire que le besoin de connaissance et de reconnaissance prime et que l'un des points forts du film demeure justement cette visibilité pour un public français métropolitain mais également aux Antillais de France qui ne sont que peu

14 Entretien sur le site Internet suivant : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-28695/secrets-tournage/>.

15 Voir à ce sujet les réactions des spectateurs sur le site L'Internaute : http://www.linternaute.com/cinema/distribution/494/neg_maron.shtml (2017-11-29).

représentés sur les écrans français.¹⁶ Il semblerait qu'il n'y ait que peu de représentations filmiques de la réalité antillaise moderne telle qu'elle est vécue par les habitants de la Martinique et de la Guadeloupe et que les images diffusées au cinéma comme à la télévision soient souvent des images d'Épinal contenant plages et cocotiers.

4 Conclusion

Par conséquent, il est clair que le film contribue à perpétuer le mythe du nègre marron sous un format différent afin de lui donner une représentation moderne. Les années '80 et '90 ont vu ce personnage représenté principalement dans la littérature alors que plus récemment, il évolue non seulement au cinéma (le film *Le gang des Antillais* peut être vu comme une suite de *Nèg Maron*) mais également en musique puisqu'en 2003 le groupe de rap Nèg' Marrons sort l'album intitulé *Héritage* dont certaines chansons font allusion à une tradition de marronnage. Il semblerait que le marron ait encore de beaux jours devant lui en littérature également puisque paraît en 2006, quelques mois après la sortie du film *Nèg Maron*, un roman tout simplement intitulé *Nègre Marron*, par Raphaël Confiant, qui lui aussi actualise la figure du marron en retraçant le parcours de résistance de l'Antillais, de l'époque du Code Noir (dans la première partie intitulée 'l'échappée-courir') jusqu'aux années '70 (dans la dernière partie 'drive folle', qui traite d'un marron moderne nommé Simao). La littérature et les différentes théories comme celle de la créolité peuvent être perçues plus comme des projets opaques que des projets concrets – c'est une des critiques de l'écrivain Tony Delsham par exemple dans son livre *Cénes-thésie et l'urgence d'être* (136) – et il se peut que la culture populaire et les films soient plus à même d'avoir un impact sur les mentalités de la jeunesse antillaise que les théoriciens eux-mêmes. La flexibilité du concept de mythe lui-même, et en particulier celui du marron, permet une certaine adaptabilité dans des contextes divers. Comme l'a écrit Édouard Glissant dans *Le discours antillais* :

le Nègre marron est le seul vrai héros populaire des Antilles. (1981, 104)

Il semble donc important qu'il prenne vie à travers de multiples formats et que ces représentations contribuent à donner l'exemple d'un contre-pouvoir nécessaire dans un contexte de néo-libéralisme qui paralyse la société antillaise. De la même manière que le personnage de Josua prend

16 C'est le sujet de Nasser Negrouche dans son article « Ecran noir, image blanche » : <http://www.monde-diplomatique.fr/2002/07/NEGROUCHE/16665> (2017-11-30).

conscience du passé esclavagiste aux Antilles et de ses répercussions sur la société actuelle, le spectateur est contraint à faire face aux difficultés de la jeunesse guadeloupéenne, avec comme explication un rappel du continuum entre la période esclavagiste de la plantation et celle aujourd'hui de la constante dépendance des Antilles par rapport à la métropole.

Bibliographie

- Bernabé, Jean ; Chamoiseau, Patrick ; Confiant, Raphaël (1993). *Éloge de la Créolité*. Paris : Gallimard.
- Brossat, Alain ; Maragnès, Daniel (éds.) (1981). *Les Antilles dans l'impasse. Des intellectuels antillais s'expliquent*. Paris : Éditions caribéennes.
- Burton, Richard (1997). *Le roman marron*. Paris : L'Harmattan.
- Césaire, Aimé (1958). *Et les chiens se taisaient*. Paris : Présence Africaine.
- Césaire, Aimé (1960). *Toussaint Louverture. La révolution française et le problème colonial*. Paris : Présence Africaine.
- Chamoiseau, Patrick (1997). *L'esclave vieil homme et le molosse*. Paris : Gallimard.
- Chamoiseau, Patrick (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 1997.
- Chamoiseau, Patrick (1998). « La guerre doit être menée sur le terrain de l'imaginaire ». Entretien avec Patrick Chamoiseau réalisé par Jil Valhodiia. *Les Périphériques vous parlent*, 10 (juin 1998), 58-63. URL <http://www.lesperipheriques.org/spip.php?page=sommaire> (2017-12-11).
- Condé, Maryse (1986). *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*. Paris : Mercure de France.
- Condé, Maryse (1989). *Traversée de la mangrove*. Paris : Mercure de France.
- Confiant, Raphael (2006). *Nègre Marron*. Montréal : Écriture.
- Debbash, Yvan (1963). *Le marronnage. Essai sur la désertion de l'esclave antillais*. Paris : PUF, 117-195.
- Debien, Gabriel (1974). *Les esclaves aux Antilles françaises, XVIIe-XVIIIe siècles*. Basse-Terre : Société d'histoire de la Guadeloupe.
- Delsham, Tony (2005). *Cénesthésie et l'urgence d'être*. Schœlcher : Martinique Éditions.
- Fouchard, Jean (1972). *Les marrons de la liberté*. Paris : Éditions de l'École.
- Glissant, Édouard (1958). *La lézarde*. Paris : Éditions du Seuil.
- Glissant, Édouard (1961). *Monsieur Toussaint*. Paris : Gallimard.
- Glissant, Édouard (1981). *Le discours antillais*. Paris : Gallimard.
- Gosson Renée ; Fadden, Eric (2003). « Paysages et mémoires. Terre-Peuple-Histoire martiniquais ». Lewisburg (USA) : Bucknell University. Documentaire. Third World Newsreel.

Le gang des Antillais (2016). Dir. Jean-Claude Flamand Barny. Les Films d'ici.

Milne, Lorna (2003). « The Marron and the Marqueur. Physical Space and Imaginary Displacements in Patrick Chamoiseau's *L'Esclave vieil homme et le molosse* ». Gallagher, Mary (ed.), *Ici-Là : Place and Displacement in Caribbean Writing in French. Cross/Cultures. Readings in the Post/Colonial Literatures in English*. Amsterdam : Rodopi, 61-82.

Nèg Maron (2005). Dir. Jean-Claude Flamand Barny. Mars Distribution.

Rochman, Marie Christine (2000). *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise*. Paris : Karthala.

Ahmadou Kourouma et la transposition de la parole malinké

Analyse de la représentation langagière et du projet de légitimation linguistique dans *Allah n'est pas obligé*

Silvia Boraso

(Università del Piemonte Orientale, Italia)

Abstract In his novel *Allah n'est pas obligé* the Ivorian writer Ahmadou Kourouma tries to convey his Malinké identity in the French language through a process of malinkisation – he interlaces Malinké words, syntactic structures and rhythm with French, playing with the two codes that he masters and portraying a fresh linguistic atmosphere. Kourouma exploits the potentiality, the richness of French linguistic varieties and thus legitimises their value. In the first part, this paper tries to analyse Kourouma's linguistic play by focusing mainly on the language of the narrator, the child soldier Bراهيم. The second part of the paper attempts at proving how Kourouma's malinkisation is part of a broader and more general project of legitimisation as regards his language(s), culture, and work as a writer.

Sommaire 1 Introduction. – 2 La langue du narrateur. – 3 L'écrivain face à la langue de l'autre. – 4 Conclusion.

Keywords Malinkisation. Ahmadou Kourouma. Linguistic insecurity. Legitimation. Orality.

1 Introduction

« Je cherche à écrire le français tout en continuant à penser dans ma langue maternelle, le malinké »¹ déclare Ahmadou Kourouma à propos de sa tâche en tant qu'écrivain africain francophone (1997, 117).² Il y parvient dans son roman *Allah n'est pas obligé* (2000) à travers la malinkisation d'une langue française qui ne suffit pas à transmettre l'esprit du peuple malin-

1 La langue malinké est parlée par le groupe ethnique malinké qui habite principalement en Afrique de l'Ouest. Elle appartient au groupe mandé.

2 Né en Côte d'Ivoire, Kourouma appartient au groupe malinké. Il écrit principalement en français et fait du travail sur la langue une des thématiques centrales de ses œuvres.

ké, ni l'importance de sa tradition orale et de ses coutumes.³ Le mélange intralinguistique, l'inclusion massive des mots et des structures malinkés à l'intérieur du français, le travail minutieux au niveau de la langue témoignent de l'apport considérable de Kourouma à la littérature de langue française. Dans *Allah n'est pas obligé*, la malinkisation qu'il opère dans la représentation de la langue du jeune narrateur Birahima s'insère dans un enjeu constant entre l'écrivain et la langue de l'Autre qui caractérise toute l'œuvre de Kourouma. Dans cet article, on essayera d'analyser comment Kourouma va amorcer son jeu linguistique, qui jongle avec le français et le malinké et qui amuse le lecteur averti, en se concentrant en particulier sur la langue du jeune narrateur et en identifiant les caractéristiques principales du mécanisme de malinkisation. Ensuite on considérera comment cette stratégie va s'inscrire dans le projet de légitimation linguistique et culturelle préconisé par l'écrivain par rapport à la langue française en se focalisant sur l'emploi subtil de l'ironie dans le roman.

2 La langue du narrateur

Le choix du développement du récit à travers la conscience d'un enfant de dix ou douze ans confère à la narration des atrocités de la guerre civile une autorité objective, bien que paradoxale, que le lecteur présuppose par le fait même que c'est la voix d'un innocent qui raconte. Cette vraisemblance apparente est renforcée, en outre, par la ruse des dictionnaires que Birahima possède, qui consolide le pacte entre narrateur et lecteur ; grâce à la stratégie des dictionnaires, Birahima parvient à jongler avec les deux codes linguistiques qu'il manie, le malinké (sa langue) et le français (l'emploi de la langue en tant qu'opposé à l'emploi de la parole). Birahima raconte ses aventures à travers un style qui n'est apparemment que l'idiolecte des enfants de la rue, mais qu'il s'agit en réalité de quelque chose de beaucoup plus complexe : l'oralité et les structures lexicales et syntaxiques récurrentes caractérisant le récit servent à identifier l'appartenance du narrateur (et de l'auteur) à la culture et à la langue malinké.

3 Par convention, le terme malinkisation va être employé ici pour indiquer un procédé de reproduction et de représentation de la parole malinké à l'intérieur du récit littéraire, écrit en français. En créant un registre nouveau qui relève de la coexistence de deux langues à l'intérieur d'un seul texte, ce procédé renvoie à la notion de « rélexification » proposée par Chantal Zabus (2007). La malinkisation dans *Allah n'est pas obligé* est une imitation fictive et créative du rapport continu entre le locuteur africain et la langue de l'ex-colonisateur. Or le français, dont l'implicite supériorité demeure une conséquence importante de la colonisation européenne, devient ici un moyen pour ouvrir les horizons individuels et prendre conscience de soi en tant que sujet (cf. Suchez 2014).

La narration de son épopée se rapproche des histoires de la tradition orale des Mandingues,⁴ des mythes et des événements que les griots transmettaient au peuple malinké, ces derniers étant le noyau de leur culture et de leur identité.⁵ D'où la quantité importante des marques de l'oralité disséminées à l'intérieur du texte. Une des premières caractéristiques linguistiques qui renvoie à la sphère orale est la présence massive, notamment au début du roman, des points de suspension : « Et d'abord... et un... », « ... Et deux... » (Kourouma 2000, 7). Dans le récit de ses aventures, Birahima utilise un français informel et un lexique familier qui renvoient tous deux à un registre de langue faisant également partie de l'oralité. L'utilisation de mots tels que « blablabla », « salades » et « gosse » (7), dont la banalité apparente va être démentie au fur et à mesure que la narration avance, amène tout de suite le lecteur dans une dimension langagière vulgaire et non-scolarisée qui relève de la rue et donne le ton qui situe l'histoire à l'intérieur d'un langage figuratif et familier. Un autre trait caractéristique de ce langage informel et oral est le phénomène de dépersonnalisation qui est employé de manière systématique par Birahima et qui est mis en place à travers l'utilisation fréquente du « ça ». Gisèle Prignitz constate :

La tournure n'a rien d'africain, le *ça* est parfaitement français, relevant de l'oral familier, et fréquent chez les enfants. (2005, 55)

Les exemples dans *Allah n'est pas obligé* sont nombreux : « c'est comme ça on dit en nègre noir africain indigène... », « Ça, c'est pour les vieux... », « C'est ça les coutumes du village » (Kourouma 2000, 7-9).

Edmond Biloa affirme :

Kourouma mélange allègrement [*sic* !] le discours français à la parole malinké pour produire un métissage linguistique truculent. (2007, 111)

Ce métissage se caractérise par la cruauté et l'obscénité que l'enfant de la rue emploie dans son récit, symptôme d'une existence marquée par la violence, qui se reverse dans sa façon de s'exprimer. Birahima utilise souvent dans le récit des images scatologiques qui d'une part servent à provoquer le rire du lecteur même à l'intérieur d'une situation tragique, de l'autre part elles indiquent l'appartenance de Birahima au monde des enfants de la rue, d'où sa grossièreté due à son bas niveau d'instruction. Les images

4 Groupe ethnique de l'Afrique de l'Ouest.

5 Étant chargée de transmettre oralement traditions, mythes et histoires de tout un peuple, la figure du griot est fondamentale dans la culture malinké. Massimo Brunzin attribue la nature orale des romans de Kourouma à l'influence encore exercée par ces « conteurs », qui se traduit dans le caractère performatif de la narration (cf. Brunzin 1997a). Pour une réflexion générale sur l'oralité narrative dans le roman subsaharien, cf. Brunzin 2009.

scatologiques renvoient aux odeurs répugnantes et aux excréments. S'il est vrai qu'il peut s'agir d'un défi plus ou moins indirect au public, il est à noter que ces images sont parsemées dans tout le roman, en laissant penser que cette atmosphère d'odeurs nauséabondes est une sorte de prélude aux odeurs encore plus nauséabondes liées à la décomposition des corps humains dérivant de la sauvagerie des guerres civiles au Liberia et en Sierra Leone, mais aussi à la décomposition et à la corruption du corps politique des pays (Kodah 2013, *passim*).

Le langage cru est également connecté à la sphère sexuelle. Le jeune Birahima colore le récit d'obscénités sexuelles, notamment dans les jurons :

J'emploie les mots malinkés comme faforo ! (Faforo ! signifie sexe de mon père ou du père ou de ton père !). (Kourouma 2000, 8)

Étant une sorte de refrain tout le long du roman, « Faforo » devient partie intégrante du français qui est propre à Birahima et qui s'accompagne dans l'œuvre de deux autres jurons, lesquels se distinguent par leur origine linguistique : « Gnamokodé (bâtardise) ! » et « Walahé (au nom d'Allah) ! » (30). Si le premier renvoie à l'identité malinké, à l'esprit d'un peuple à forte tradition orale, l'autre en revanche apporte au roman les essences de la culture musulmane dans les pays de l'Afrique de l'Ouest. L'importance de la religion dans la vie de Birahima a été marquée dès ses premiers pas par les litanies de sa grand-mère. Néanmoins, ces formules figées relèvent d'une religion très liée aux clichés et aux rituels qui ont été introduits et mélangés à la culture animiste de ce peuple. La Foi n'est que la répétition de phrases et prières apprises par cœur qui, dans leur fixité, perdent leur sens, le titre même du roman soulignant l'absence de toute explication divine.

La culture malinké se base sur la transmission orale du savoir collectif, comme de l'expérience singulière du sujet parlant ;⁶ Kourouma cherche à rendre dans une langue étrangère les essences de l'expérience de Birahima comme elles seraient perçues par un malinké. Si Gassama soutient que « toute langue est à l'image de la culture qu'elle sert » (1995, 113), chez Kourouma pourtant ce n'est pas aussi simple que cela ; l'écrivain doit tordre le français pour évoquer au lecteur une expérience vécue sous l'angle d'une *weltanschauung* qui n'est pas française, d'où la nécessité de transposer l'oralité à l'intérieur du récit.⁷

Les marques qui aident le lecteur à repérer ce trait narratif sont constituées notamment par les fréquentes ellipses et élisions. Les ellipses

6 L'oralité offre presque d'innombrables possibilités. Kourouma choisit sa transposition dans le récit pour que les non-dits et les silences deviennent la forme de dénonciation la plus puissante, bien identifiable même pour le public français.

7 Ce qui contribue au projet de rélexification caractérisant le roman (cf. Zabus 2007).

peuvent être reconnues dans les points de suspension qui sont parsemés dans tout le récit de Birahima : « ... Et six... » (10), « Après les tralalas... de la mitraillette » (53). Encore, elles peuvent concerner le niveau temporel : le lecteur se trouve bouleversé par les nombreux *flashbacks* et prolepses parsemés à l'intérieur de l'histoire. Les élisions, différemment, sont formées par l'omission d'une ou plusieurs lettres, ou encore par de véritables mots-fonctions grammaticaux afin de condenser et rendre plus immédiat le discours. Ce trait typique de la langue orale est transposé dès le début du récit : « M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre » (7). Dans cette phrase l'élision s'opère de deux façons différentes : par l'omission du sujet des deux verbes principaux ainsi que par celle du « e » dans « p'tit ». Les nombreuses omissions du « il » dans les structures impersonnelles en sont un autre exemple : « Fallait voir ça » ; « Fallait entendre ça » (60).

Une autre caractéristique qui relève de la langue orale et qui contribue à soutenir ce jeu métalinguistique est la présence de répétitions dans le roman :

Maintenant, après m'être présenté, je vais *vraiment, vraiment* conter ma vie de merde. [...] Et écrivez *tout* et *tout*. (10 ; italiques ajoutés)

La répétition, constate Kodah, s'accompagne souvent de l'hyperbole, de l'exagération de l'énoncé, qui est utilisée comme dénonciation implicite de ce que Kourouma considère anti-productif au progrès humain, surtout en ce qui concerne les croyances religieuses et les traditions qui empêchent le développement socioculturel (2013, 80). Birahima raconte ainsi la nuit de la naissance de sa mère :

La nuit de la naissance de ma mère, ma grand-mère était *trop* occupée à cause *aussi de mauvais signes* apparaissant un peu partout dans l'univers. Cette nuit-là, il y avait *trop de mauvais signes* dans le ciel et sur la terre, comme les hurlements des hyènes dans la montagne, les cris des hiboux sur les toits des cases. Tout ça pour *prédire* que la vie de ma mère allait être *terriblement et malheureusement malheureuse*. Une vie de merde, de souffrance, de damné, etc. (18 ; italiques ajoutés)

La naïveté du récit et l'utilisation de l'hyperbole dénoncent encore une fois l'impropriété des croyances qui relèvent d'une pratique religieuse fondée seulement sur la superstition.

Mais ce qui caractérise le plus *Allah n'est pas obligé* est l'emploi des structures parenthétiques que Kourouma utilise pour donner de la vraisemblance à son récit. Cette stratégie est une véritable ruse de la part de l'écrivain, qui peut jongler avec la langue et jouer avec les lecteurs, voire les défier, grâce à cet expédient. Les parenthèses constituent le moyen par lequel Birahima parvient à discréditer ses gros mots, car « incapables

de dire un réel qui les dépasse » (Delas 2002, 380). Ces parenthèses accompagnent les mots qu'elles expliquent d'un expédient linguistique qui permet d'expliciter l'entrée lexicale au lecteur. Les lexèmes ont une nature variée qui va des malinkismes jusqu'aux mots du français standard.⁸ Même si Birahima colore le récit en utilisant des mots qui n'appartiennent pas au français hexagonal, nombreuses sont les entrées lexicales mises entre parenthèses qui concernent les « gros mots » de la langue française, bien que

la glose [soit] souvent approximative et en [fasse] déjà une interprétation personnelle du mot. Elle perd donc sa valeur objective. (Prignitz 2005, 53)

Kourouma cache derrière la prétendue naïveté de Birahima sa dénonciation des préjugés liés au français d'Afrique, et en même temps il utilise celle-ci pour témoigner de la souffrance d'un peuple touché par la tragédie. Par exemple, pour décrire la décision de Foday Sankoh de couper les bras aux électeurs pour empêcher les élections, la parenthèse relève de l'ironie crue, vu que ni la signification entre parenthèse, ni le mot lui-même ne reflètent le sens de la phrase.

À la fin du cinquième jour de ce régime de retraite drastique (drastique signifie d'une rigueur et d'une sévérité excessives), la solution lui vint naturellement sur les lèvres, sous forme d'une expression lapidaire : « Pas de bras, pas d'élections. » (Lapidaire signifie qui est simple et concis). C'était évident : celui qui n'avait pas de bras ne pouvait pas voter. (Evident signifie d'une certitude facile à saisir ; clair et manifeste). (Kourouma 2000, 168)

Kourouma joue avec le lecteur, en le provoquant et en le dépaysant en même temps. À ce propos, Gisèle Prignitz affirme :

Il est évident qu'il écrit en français, et non en malinké... mais qu'il joue sur une image que les Africains ont du français, que les francophones ont des langues africaines, et que les uns et les autres se font du pluri-linguisme. (2005, 51)

L'impossibilité de traduire les mots malinkés en français contraint Kourouma à rendre le sens par une série de synonymes pouvant dépeindre une idée générale, bien qu'inexacte. Il est obligé de passer par un assemblage

⁸ Les malinkismes sont « des mots mandingues utilisés par des francophones que notent les deux *Inventaires* consultés » (Bague 2000, 77). Parmi les nombreux exemples nous pouvons relever : *gnamokodé* (batârd), *faforo* (sexe de mon père), *gbaka* (automobile), etc.

de mots français pour arriver à une traduction loin d'être achevée.⁹ Il faut, pourtant, se rappeler que cet expédient permet à l'auteur d'augmenter le nombre d'informations qui arrive au lecteur à travers ce qui est dit et ce qui reste à lire entre les lignes. Dans *Allah n'est pas obligé*, Kourouma étend cette technique en explicitant de la même façon les mots français. En effet, les parenthèses offrent plusieurs synonymes pour la définition d'un seul mot, ce qui souligne la difficulté de communication et de compréhension entre ces deux mondes opposés.¹⁰

Kourouma donne à sa prose un rythme qui africanise la langue française employée dans le roman en utilisant des structures syntaxiques et des imageries qui relèvent de l'oralité typiquement malinké ; ainsi le déroulement des faits rapportés et les enchaînements narratifs déterminent, avec la similitude, la symétrie et la répétition, la structure mélodique du rythme phrastique (Noumssi 2009, 204). Pour en faire des exemples :

Au début, dans le Liberia de la guerre civile, de la guerre tribale, il n'y avait que deux bandes ; la bande à Taylor et la bande à Samuel Doe. Les deux bandes s'en voulaient à mort, se combattaient sur tous les fronts. La faction du Prince Johnson n'existait pas. (Faction signifie groupe séditieux au sein d'un groupe plus important). Le Prince faisait partie de la bande de Taylor ; le Prince était le général le plus aguerri, le plus efficace, le plus prestigieux de Taylor. Cela jusqu'au jour où le Prince eut une révélation. La révélation qu'il avait une mission. La mission de sauver le Liberia. De sauver le Liberia en s'opposant à la prise du pouvoir d'un chef de guerre qui, l'arme à la main, avait combattu pour la libération du Liberia. (Kourouma 2000, 141-2)

On releva des morts. Beaucoup de morts. Malgré les fétiches musulmans et chrétiens, quatre enfants-soldats furent disloqués, dispersés par les obus. Ils étaient plus que morts, deux fois morts. Leurs restes furent enfouis dans la fosse commune avec les morts. Au moment de fermer la fosse commune, Johnson a pleuré. C'était marrant de voir un bandit de grand chemin, un criminel comme Johnson, pleurer à chaudes larmes tellement il était en colère contre ECOMOG. Il a revêtu l'habit de moine pour l'occasion et il a prié et il a parlé. (145)

Ainsi on aboutit à un rythme haché et haletant qui confère au narrateur une sorte de vraisemblance, c'est-à-dire qui rend dans la façon de s'exprimer

9 C'est le cas de « Ouya-ouya » : « (Ouya-ouya, c'est un désordre, un vagabond d'après Inventaire.) » (Kourouma 2000, 79), réexpliqué de façon différente quelques pages suivantes : « (Ouya-ouya signifie un va-nu-pieds, un teigneux, d'après Inventaire des particularités du français en Afrique Noire.) » (99).

10 Cette inconciliabilité comporte la présence d'une poétique de la traduction dans presque tous les romans postcoloniaux (cf. Bertacco).

mer cette prétendue naïveté qui est une des caractéristiques indissociables du narrateur-enfant. La coupure des phrases et les répétitions forment la composition mélodique de l'événement rapporté et contribuent à

une mise en scène de l'oralité, [qui] est aussi une mise en scène de la médiation linguistique et culturelle. [...] Comme il refuse le compromis linguistique et culturel qui consisterait à édulcorer son message ou à le faire réécrire, [Birahima] est contraint d'assurer lui-même la médiation linguistique et culturelle, c'est-à-dire d'expliquer son texte en même temps qu'il l'écrit à la fois aux « *noirs indigènes sauvages d'Afrique* » et aux « *toubabs colons* », les explications concernant la langue et la culture. (Caitucoli 2004a, 22 ; italiques dans l'original)

Birahima décrit les événements historiques en les expliquant de manière simple, ce qui relève de sa nonchalance narrative.¹¹ Cette 'naïveté consciente' que l'auteur donne au narrateur permet de rendre un rythme tout-à-fait africain de raconter les choses : les petits morceaux de phrases véhiculent parfaitement l'anxiété et l'incompréhension des événements et renvoient à l'esprit de tout un peuple, parce qu'en Afrique « le rythme obéi[t] aux souffles de l'alizé et de l'harmattan »¹² (Gassama 1995, 115).

Fréquente est aussi l'utilisation litanique de formules liées à la sphère religieuse qui caractérise tout le roman. La critique cachée derrière ces répétitions reflète la distance que l'auteur prend par rapport aux croyances de son Pays. Toutefois, la superstition occupe une partie importante du récit et devient un de nombreux détails qui servent à dessiner l'atmosphère d'un monde incompris par une langue qui lui a été imposée :

Le français est une langue disciplinée, policée par l'écriture, la logique, dont le substrat est la chrétienté. Ma langue maternelle, la langue dans laquelle je conçois, n'a connu que la grande liberté de l'oralité ; elle est assise sur une culture de base animiste... [N]otre langue nationale n'a pas de mots précis pour nommer notre Dieu et notre religion. (Kourouma 1997, 115)

Les images liées à la superstition et aux rituels animistes contribuent à l'appropriation d'une langue qui ne parvient pas à peindre entièrement la culture malinké. L'esprit malinké est ainsi plongé à l'intérieur du récit, tout en prenant parfois les distances par rapport à ces croyances superstitieuses qui sont encore liées à la tradition.

11 Pourtant, il faut se rappeler qu'au moment du récit Birahima est adulte et plus au moins scolarisé.

12 Vents africains.

Les proverbes deviennent alors également des moyens qui transmettent la tradition et la culture africaines dépeignant l'imagerie populaire et qui « permettent de véhiculer la sagesse séculaire » (Noumssi 2009, 56). L'utilisation d'arbres et d'animaux à l'intérieur des proverbes véhicule le patrimoine de l'Afrique Noire, renvoyant aux valeurs d'un peuple qui vit grâce aux produits de la terre et qui tire sa connaissance du monde à partir des phénomènes de la nature qui l'entoure.¹³ Les images des proverbes africains, tout-à-fait étranges au public francophone qui n'appartient pas à cette culture, sont utilisées pour créer de nouvelles comparaisons entre ces deux mondes toujours en conflit et, pourtant, en contact :

Comme dit un proverbe des noirs nègres indigènes, c'est Sani Abacha qui était sous la pluie et c'était Houphouët-Boigny qui tirait les poissons de la rivière. Ou, comme on le dit en français, c'était Houphouët qui tirait les marrons du feu. (Kourouma 2000, 173)

Kourouma joue avec les préjugés de son public français et emploie le proverbe dans un jeu linguistique qui relève de l'auto-ironie et de la moquerie, d'où la surprise, le déconcertement et le sourire du lecteur.

Les méthodes à travers lesquelles l'écrivain ivoirien parvient à malinkiser la langue française dans le roman donnent vie à un récit qui réussit à esquisser la tension entre ces deux réalités linguistiques. Grâce à ce processus de rélexification Kourouma produit et s'approprie un troisième registre qui, quoique fictif, lui permet de retrouver dans le langage tant sa propre identité que sa créativité.

3 L'écrivain face à la langue de l'autre

Quand le colonisateur s'approprie un territoire et assujettit les peuples qui y vivent, il impose à ces-derniers sa culture et sa langue comme étant supérieures.¹⁴ Les Français établissent à l'intérieur d'un système centripète le fait que l'Hexagone, et Paris en particulier, soient les points de référence pour tout ce qui est culturel et linguistique : il ne suffit pas de parler français, mais il faut parler le français standard et normatif. L'in-

¹³ Pour faire un exemple de proverbe relevant du monde végétal : « Il faut toujours remercier l'arbre à karité sous lequel on a ramassé beaucoup de bons fruits pendant la bonne saison » (Kourouma 2000, 14).

¹⁴ Il faut souligner que les colonisateurs n'enseignaient leur langue qu'à une partie très restreinte de la population, dans le but de créer une sorte de classe privilégiée, fidèle au pouvoir européen. Il est pourtant vrai qu'aujourd'hui le français est reconnu et employé en tant que langue véhiculaire par les locuteurs de n'importe quelle couche sociale et qu'il permet la communication entre des peuples qui ne parlent pas la même langue.

sécurité linguistique qui en dérive déclenche la nécessité de la part des peuples hors-France de légitimer leur langue et leur culture.

L'infériorisation du dominé est une étape significative du processus de colonisation et ne peut être durable, selon Fanon, qu'à travers son intériorisation (Fotia 2009, *passim*). Dans *Allah n'est pas obligé*, Kourouma essaie de rendre cet aspect du rapport colonisateur-colonisé (qui est toujours présent même dans le cadre de l'ère postcoloniale) en se concentrant sur la manière péjorative dont les Français regardent la variété du français parlée par les Africains. Dans le roman, l'ethnie et le langage définissent l'identité des personnages, en particulier celle de Birahima. La perte d'identité est un souci constant, qui se reflète dans l'amertume et le mépris de l'enfant lorsqu'il affirme qu'il y a des Malinkés qui utilisent les injures françaises :

Emprunter des interjections étrangères pour exprimer des sentiments comme la colère, le mépris ou l'impatience indique clairement que l'idée de soi se noie tragiquement dans l'identité de l'autre. (Siamundele 2004, 16)

En effet,

on peut interpréter cette référence constante aux dictionnaires comme une marque d'insécurité linguistique, le dictionnaire étant par définition un gage et un instrument de légitimité. (Biloa 2007, 114)

L'écrivain africain francophone est toujours à la recherche d'un équilibre entre son identité culturelle et celle du public ciblé, qui n'est pas tout à fait semblable à la sienne, mais qui fait quand même partie de son bagage ; le fait même d'être étiqueté comme écrivain francophone est en soi marginalisant et relègue l'auteur à l'intérieur d'une littérature africaine francophone minorée (cf. Caitucoli 2004a). D'après Lise Gauvin, à cause de la pression ressentie et de la nécessité de se libérer de cette définition figée, l'écrivain francophone est toujours « condamné à *penser la langue* » dans laquelle il écrit (1997, 8). Cette « surconscience linguistique » (8) force Kourouma à choisir une stratégie et à trouver des moyens pour exprimer cette pression. Pour se faire le témoin plus ou moins fictif des tragédies qu'il décrit, Kourouma doit se faire comprendre, d'où le choix presque obligatoire d'utiliser le français, même s'il avoue qu'il « [s]'y sent à l'étroit » (Kourouma 1997, 117). Il s'en sort par la création d'un troisième langage hybride qui résulte de la malinkisation du français.

Afin d'éviter le piège toujours présent de l'insécurité linguistique, Kourouma fait utiliser à Birahima la provocation et l'ironie, éclatant ainsi les barrières entre les divers codes linguistiques. Il nous présente la réalité linguistique qu'il vit et nous décrit les tensions et les préjugés existants entre les deux codes qu'il manie. Il parvient à le faire justement parce qu'il

est maître à la fois du français et du malinké et qu'il se fait le promoteur d'une nouvelle conception de possession de la langue, qui

[se] fonde... sur la capacité à jouer avec [s]es structures... pour en tirer, éventuellement, des mots ou des constructions que les grammairiens n'avaient pas prévues. (Soubias 1999, 129)

L'écrivain devient une figure liée non seulement à la promotion de sa propre culture hors du contexte natif africain, mais il est aussi le moyen privilégié de la légitimation des variétés langagières qu'il utilise.¹⁵

En africanisant le français, Kourouma tord, frappe la langue de l'Autre afin de faire connaître la richesse et l'évolution constante d'une culture et d'une variété langagière étrangères à son public (cf. Siamundele 2004). Kourouma écrit :

On peut dire que les langues négro-africaines sont en perpétuelle création ; elles s'adaptent, épousent les réalités et les sentiments qu'elles sont chargées d'exprimer. (1997, 116)

En réalité c'est pourtant le français qui s'adapte, sous la volonté de Kourouma. Il rend par le jeu des langues cette atmosphère multiforme et bariolée qu'il décrit à tous les niveaux. Pour y parvenir, il recourt à la provocation et à l'ironie, qui demeurent ses outils privilégiés pour réussir à légitimer non seulement son œuvre littéraire mais aussi son appartenance culturelle et linguistique. Derrière la prétendue naïveté de Birahima se cache l'ironie de Kourouma, qui dénonce une religion vidée de toute signification, les politiciens corrompus, et aussi un préjugé linguistique de la part du public hexagonal face au « français p'tit nègre » qu'il représente dans *Allah n'est pas obligé*.¹⁶ C'est à travers une ironie subtile que Kourouma parvient à nous raconter les atrocités commises dans les pays de l'Afrique de l'Ouest dans un récit captivant, qui entretient le lecteur du début jusqu'à la fin. De même, Kourouma s'approche du discours politique en dévoilant les enjeux et les stratégies employés par les figures du pouvoir : la définition d'ECOMOG dénonce l'inutilité de ces forces armées au sein des conflits africains et les intérêts qui se cachent souvent derrière leur intervention.¹⁷

15 En analysant la malinkisation mise en place dans les premiers romans de Kourouma, Massimo Brunzin suggère qu'à travers cette hybridation langagière Kourouma revendique aussi sa propre spécificité linguistique et culturelle en tant qu'écrivain (cf. Brunzin 1997b).

16 En fait, il ne s'agit pas de véritable « français p'tit nègre », dénomination que Kourouma emploie par convention. Sur l'acception de « français p'tit nègre », cf. Costantini 2008.

17 ECOMOG : « (les forces d'interposition qui ne s'interposent pas) » (Kourouma 2000, 180).

Si la répétition presque obsédante, l'hyperbole, le langage cru et courant, ainsi que les interruptions continues des parenthèses expliquant les différents mots, d'une part contribuent à rendre un certain rythme africain lié à l'oralité, d'autre part ils servent comme stratégie à cette ironie crue, allégeant le ton du récit tout en restant en même temps un outil narratif qui, peut-être, rend mieux la tragédie des événements contés. Mais c'est l'ironie sur la représentation langagière qui est vraiment virulente. Kourouma dévoile les préjugés que les Français ont par rapport aux variétés africaines de leur langue et par rapport au « français p'tit nègre » que parle le jeune Birahima :

Me voilà présenté en six points pas un de plus en chair et en os avec en plume ma façon incorrecte de parler. (Ce n'est pas en plume qu'il faut dire mais en prime. Il faut expliquer en prime aux nègres noirs africains indigènes qui ne comprennent rien à rien. D'après Larousse, en prime signifie ce qu'on dit en plus, en rab). (Kourouma 2000, 10)

Je feuilletais les quatre dictionnaires que je venais d'hériter... C'est alors qu'a germé dans ma caboche (ma tête) cette idée mirifique de raconter mes aventures de A à Z. De les conter avec les mots savants français de français, toubab, colon, colonialiste et raciste, les gros mots d'africain noir, nègre, sauvage, et les mots de nègre salopard de pidgin. (221-2)

Si d'une part cette représentation narrative de la langue de Birahima se caractérise par une forte insécurité linguistique, comme on constate par la justification « façon incorrecte » et par la locution « il faut dire », de l'autre part il faut se rappeler que se trouve toujours parsemée dans tout le récit l'ironie de Kourouma.¹⁸

4 Conclusion

Dans cette analyse, on a essayé de démontrer comment la représentation langagière à l'intérieur d'*Allah n'est pas obligé* se fait un véritable instrument de légitimation culturelle et linguistique, en particulier grâce à l'emploi subtil de l'ironie. En effet, c'est l'ironie qui permet la transposition tout-à-fait originale et créative de la parole malinké dans le récit d'un enfant parlant « p'tit nègre » et qui, avec le discours métalinguistique, rend la langue panachée du narrateur évocatrice d'un plurilinguisme fécond, quoique fictionnel. Ce maniement constant de la langue s'avère un outil

18 Comme le prouve la phrase « Il faut expliquer en prime aux nègres noirs africains indigènes qui ne comprennent rien à rien » (10).

complexe et exigeant, comme l'avoue Kourouma dans un entretien avec Christine Argand :

Le français est une langue plurielle. Nous, Africains anciennement colonisés, en avons hérité, mais nous devons y forger notre propre territoire pour réussir à exprimer nos sentiments, notre réalité. L'animisme ne peut pas être exprimé dans la langue d'un peuple foncièrement catholique et rationaliste. Si Birahima possède quatre dictionnaires, [...] c'est parce qu'il s'adresse à tous ceux qui parlent français : les toubabs (qu'il appelle encore les colons, les blancs, les racistes), les natives (ou nègres, noirs sauvages, également racistes) et les francophones. Définir les mots lui permet aussi de comprendre l'usage qu'il a du monde. Je fais la même chose, c'est mon travail d'écrivain. Mais je ne trouve pas toujours le mot juste, c'est difficile, douloureux même ! (Argand 2000)

Le projet narratif de Kourouma montre donc toute sa complexité : il n'utilise pas que le français réglé ou que sa langue maternelle ; au contraire il va les fusionner dans un troisième registre demeurant compréhensible pour un public francophone pluriel. Pour Kourouma, ce public se compose de la francophonie hexagonale ainsi que de diverses variétés africaines : dans leur hétérogénéité, les récepteurs appréhendent de manière différente et subjective les nombreux niveaux caractérisant l'ironie parcourant le récit, selon leur maîtrise de la langue ainsi que leurs connaissances culturelles européennes et surtout africaines. Le mélange linguistique, transparaisant aussi dans la pluralité des publics, résulte de la vision plurilatérale de l'auteur, qui transpose à l'intérieur de son œuvre deux langues et deux cultures tout en étant conscient des idées reçues qui existent toujours entre ces réalités. Effectivement, si d'une part la malinkisation et l'ironie de Kourouma parviennent à amuser le lecteur, de l'autre part elles dénoncent à différents degrés, directement et indirectement, les préjugés des français et aussi des africains, même vis-à-vis de leurs cultures et de leurs langues.

Bibliographie

- Argand, Catherine (2000). « Entretien avec Ahmadou Kourouma » [online]. *L'Express*. URL http://www.lexpress.fr/culture/livre/ahmadou-kourouma_807456.html (2017-12-01).
- Bague, Jean-Marc (2000). « L'utilisation des mots étrangers dans un roman francophone ouest-africain ». Prignitz, Gisèle (éd.), *Les visages de la culture dans l'œuvre de Kourouma*. Pau : Université de Pau et des Pays de l'Adour, 73-91.
- Bertacco, Simona (éd.) (2014). *Language and Translation in Postcolonial Literatures*. Abingdon : Routledge.
- Biloua, Edmond (2007). « Appropriation, déconstruction du français et insécurité linguistique dans la littérature africaine d'expression française ». *Synergie Afrique Centrale et de l'Ouest*, 2, 109-26.
- Brunzin, Massimo (1997a). « L'oralità narrativa ovvero la simulazione del conteur nell'opera di Ahmadou Kourouma ». *Africa, America, Asia, Australia, Saggi e Ricerche nelle culture extraeuropee*. Roma : Bulzoni Editore, 193-206.
- Brunzin, Massimo (1997b). « Il sincretismo linguistico nei romanzi di Ahmadou Kourouma ». *Annali di Ca' Foscari*, 36(1-2), 279-98.
- Brunzin, Massimo (2009). « La questione dell'oralità narrativa nel romanzo subsaharien ». *Lingue e linguaggi*, 3, 7-19.
- Caitucoli, Claude (2004a). « L'écrivain francophone agent glottopolitique. L'exemple d'Ahmadou Kourouma ». *Glottopol*, 3, 6-25.
- Caitucoli, Claude (2004b). « La différence linguistique. Insécurité et créativité ». *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, 155-156, 172-7.
- Caitucoli, Claude (2007). « Ahmadou Kourouma et l'appropriation du français. Théorie et pratique ». *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest*, 2, 53-70.
- Costantini, Alessandro (2008). « Ecrivez-vous petit-nègre ? La parole française écrite en situation d'énonciation coloniale et sa représentation ». *Ponts-Ponti*, 8, 109-36.
- Delas, Daniel (2002). « Rythme et parenthèses dans *Allah n'est obligé* d'Ahmadou Kourouma ». Teulié, Gilles (éd.), *Les Littératures africaines : transpositions ? = Actes du colloque APELA* (Montpellier, septembre 2001). Montpellier : Publications de l'université Paul Valéry, Montpellier 3, 369-80.
- Francard, Michel (1997). « Insécurité linguistique ». Moreau, Marie-Louise (éd.), *Sociolinguistique. Concepts de base*. Liège : Mardaga, 170-176.
- Fotia, Yvon (2009). « Frantz Fanon, la vérité noire, l'expérience anti-coloniale » [online]. *Les Figures de la Domination*. URL <http://www.lesfiguresdeladomination.org/index.php?id=239> (2015-07-01).
- Gassama, Makhily (1995). *La langue d'Ahmadou Kourouma*. Paris : Éditions KARTHALA et ACCT.

- Gauvin, Lise (1997). « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone ». Gauvin, Lise (éd.), *L'écrivain francophone dans la croisée des langues. Entretiens*. Paris : KARTHALA, 5-15.
- Gyasi, Kwaku A. (2012). « 'Le français petit nègre' and the Construction of Social Identity in Colonial and Postcolonial Africa ». *International Journal of Humanities and Social Science*, 2(19), 224-31.
- Kodah, Mawuloe Koffi (2013). « The Language of a Child-Soldier-Narrator as the Voice of Truth. A Critical Study of Ahmadou Kourouma's *Allah n'est pas obligé* ». *IOSR Journal Of Humanities And Social Science*, 15(4), 74-83.
- Kourouma, Ahmadou (1997). « Écrire en français, penser dans sa langue maternelle ». *Études françaises*, 33(1), 115-18.
- Kourouma, Ahmadou (2000). *Allah n'est pas obligé*. Paris : Édition du Seuil.
- NIMROD (2004). « Du proverbe au verbe. La nouvelle philosophie des vocables initiée par Ahmadou Kourouma ». *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, 155-156, 55-61.
- Nissim, Liana (2007). « Viaggi, frontiere, guerre, repressioni. La storia e la geografia di Ahmadou Kourouma ». Casari, Mario ; Gavinelli, Dino (a cura di), *La letteratura contemporanea nella didattica della geografia e della storia*. Milano : CUEM, 87-96. Ricerca e Didattica della Geografia 20.
- Noumssi, Gérard Marie (2009). *La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*. Paris : L'Harmattan.
- Ouédraogo, Jean (éd.) (2010). *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*. Paris : KARTHALA.
- Paci, Francesca Romana (2014). « Cibo e narrativa africana ». *Africa e Mediterraneo*, 81, 5-13.
- Paschal B.; Kyoore, Kyiripuo Kyoore (2004). « History, Political Discourse, and Narrative Strategies in the African Novel. Ahmadou Kourouma's *Allah n'est pas obligé* ». *International Third World Studies Journal and Review*, 15, 7-14.
- Prignitz, Gisèle (2005). « Les visages de la culture dans l'œuvre de Kourouma ». *Dialogos*, 11, 51-60.
- Siamundele, André N. (2004). « Senghor, Kourouma et Sony Labou Tansi. D'un mouvement littéraire à la littérature en mouvement ou la Négritude de l'ère postcoloniale ». *LittéRéalité*, 16(1), 9-22.
- Soubias, Pierre (1999). « Entre langue de l'Autre et langue à soi ». Albert, Christiane (éd.), *Francophonie et identités culturelles*. Paris : KARTHALA, 119-35.
- Suchez, Myriam (2014). *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris : Classiques Garnier.
- Zabus, Chantal (1995). « Relexification ». Ashcroft, Bill et al. (éds.), *The Post-Colonial Studies Reader*. London ; New York : Routledge, 314-18.
- Zabus, Chantal (1991). *The African Palimpsest. Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi.

The Land of Saints and How to Get Out of It Irish Diaspora on the Irish Stage (1904 to 1939)

Fabio Luppi

(Università telematica “Guglielmo Marconi”, Italia)

Abstract Leaving aside historical and mythological dramas, a considerable number of plays written for the Abbey Theatre between 1904 and the outbreak of the Second World War represent emigration. They enjoyed varying degrees of success. In 1904 G.B. Shaw portrayed an Irish émigré as one of the two protagonists in *John Bull's Other Island*; in the following two years Padraic Colum's *The Land* and William Boyle's *The Mineral Workers* were enthusiastically received by Abbey Theatre audience, the former with its depiction of young Irish men and women emigrating to America, the latter, an engineer returning to Ireland from overseas; 1907 saw three plays presenting emigration as one of the great Irish issues, both politically and economically: J.M. Synge's *The Playboy of the Western World*, George Fitzmaurice's *The Country Dressmaker* and Lady Augusta Gregory's *The Jackdaw*. They were followed by T.C. Murray's *Birthright*, Lennox Robinson's *Harvest* and Colum's *Thomas Muskerry*. Indeed, it is almost impossible to provide an exhaustive list of all the plays dealing with emigration. The present paper aims to discuss a selection of significant plays intended for or staged at the Abbey Theatre in the first decades of the twentieth century, analysing what emigration stood for, and how it was exploited dramatically. The historical boundaries of this research (1904-1939) provide a provisional limit to an otherwise too vast study for the present paper.

Keywords Theatre. Irish. Diaspora. Emigration. Abbey.

The end of the 19th century and the early years of the 20th witnessed the success of a melodrama entitled *Emigration*, written by the Irish melodramatist and actor Hubert O'Grady. It represented the dramatic situation of the many Irish people who were forced to emigrate to escape from disastrous social and economic conditions. In the first decades of the new century something had changed: while many left the island as a form of resistance to British Rule, and for some it was still a matter of economic necessity, many other emigrants did so of their own volition. Remaining did not entail death, starvation or poverty, but it did involve renouncing a better life, or sacrificing intellectual freedom. Indeed, British and American life offered social and intellectual outlets that Ireland did not have. As Padraic Colum explained in a prefatory note to his plays: “In *The Land* I tried to show that it was not altogether an economic necessity that was driving young men and women out of the Irish rural districts; the lack of life and the lack of freedom there had much to do with emigration” (Colum 1916, 2).

Moreover, emigration could be seen as a temporary, rather than permanent, condition; mobility had radically changed over the years, and travelling outside the country was becoming progressively easier. Leaving Ireland did not necessarily mean emigrating for good, especially for the educated or those belonging to certain social classes. Foster (2014) makes a significant point when he says that “many of the revolutionary generation followed well-established Irish routes to Continental Europe, for purposes of education, work or leisure, as well as travelling regularly across the Atlantic. Mobility, and access to faster and cheaper transport in the Edwardian age, created new opportunities for evading the world of their parents” (16). This observation applies not only to the characters of several plays produced at the Abbey Theatre, but also to several Irish playwrights of the time; escaping the world of their parents meant escaping an old society in order to create a new one.

Many Irish playwrights saw emigration as the only way to attain artistic independence, international recognition, a chance for self-expression or simply a better life. In 1914 Padraic Colum – who had split with the Abbey Theatre and joined The Theatre of Ireland¹ – left for America. Paul Vincent Carroll, a schoolteacher “disheartened by the limitations of the Irish educational system, which the Free State placed in the hand of the Catholic Church” (as George Cusack says in Carroll 2014, 9), emigrated to Scotland in 1921. William Boyle, often in disagreement with Yeats, especially after the riots accompanying Synge’s *Playboy*, spent the last years of his life in England where he died in 1923. Meanwhile James Joyce travelled to Italy, Switzerland and France, claiming that exile was the only way to be a free artist. In the Thirties, following the rejection of *The Silver Tassie*, Sean O’Casey sailed for the UK. The Ulsterman, St. John Ervine, settled in London when he was seventeen, although he eventually spent the first part of his adult life in Belfast and Dublin, where he was appointed manager of the Abbey Theatre for a short time. He then moved back to England and died in London in 1971. Shaw – like Larry Doyle, the Irish protagonist of *John Bull’s Other Island* – sailed for England at twenty and settled there. He did not return to Ireland for more than twenty years. He also stated explicitly that, in order to acquire an objective perspective on Ireland, an Irish artist had to leave the country. Shaw did not actually refer to emigration, but he did raise his voice against the danger of Irish provincialism. Referring to Joyce, Moore and Synge, he added that “it was only when they went to Paris Irishmen could write” and sardonically recommended that “the Irish should be conscripted out of their own country so that they would learn to know what Ireland was really like” (reported in Holloway 1967, 19).

1 Interestingly, Murray (1996, 11) describes Colum’s withdrawal from the National theatre and joining the new organization as a form of emigration akin to that mourned in *The Land*.

Between 1904 and 1939 Irish society had ‘utterly’ changed, politically, economically and socially. These two dates are not arbitrary: in 1904 the Abbey Theatre opened and 1939, with the outbreak of the Second World War – and Ireland consequent decision to remain neutral – marks a neat breach in the political history of the country.² Within these two dates the Irish diaspora started to assume different forms characterised by a shift from economically driven emigration to an emigration motivated by new individual needs. It could be seen as an escape from punishment (*The Playboy of the Western World*, Paul Twining) or from responsibilities (*Juno and the Paycock*), as an act of personal emancipation from authority (*The Land*, *Things That Are Caesar’s*) or as an attempt to find new opportunities and have a better life (*Birthright*, *The White-headed Boy*). In all of these cases emigration was seen as the extreme consequence of a new attitude towards family and social structure in Ireland rather than the only alternative to a life of extreme poverty and starvation.

The most obvious way to introduce the topic is through Synge’s *The Playboy of the Western World*. In this play, emigration is mentioned as a possible way of escaping the law; the punishment Christy deserves for the crime of parricide can be avoided if he leaves for America. This is, in fact, his intention. Widow Quin argues against this option: “You’d be too proud to speak to us at all, and it’d be a pity surely to have your like sailing from Mayo to the Western World” (Synge 2008, 97). The widow continues, talking about her own experiences: “You’ll be doing like myself, I’m thinking, when I did destroy my man, for I’m above many’s the day, odd times in great spirits, abroad in the sunshine, darning a stocking or sticking a shift; and odd times again looking out on the schooners, hookers, trawlers is sailing the sea, and I thinking on the gallant hairy fellows are drifting beyond, and myself long years living alone” (101). Thus, when Christy’s father eventually arrives in County Mayo and meets Widow Quin, the latter hides Christy and tells the old man that he has to find out whether his son has already left for America. Old Mahon, she says, has to follow those hundreds of trampers going to the Sligo boat. She says she has seen a fellow “gone over the hills to catch a coasting steamer to the north or south”(100).

The idea of emigration as an escape from punishment or responsibility became a common trope in several plays – Lady Gregory alludes to this solution in *The Gaol Gate*, where the wife of a condemned man says: “It is only among strangers, I am thinking, he could be hiding his story at all. It is best for him to go to America, where the people are as thick as grass” (Gregory 1911, 20). A series of other fictional criminals – or people who

2 It must also be acknowledged that the issue of emigration continued to play an important role in the country and continued to be represented both in masterpieces and minor plays of the Irish stage – suffice it to mention James McKenna’s *The Scatterin’* (1959) and Brian Friel’s *Philadelphia, Here I Come!* (1964).

were guilty of various moral and religious sins, or who just had something to hide – find a definitive solution to their problems in emigration. In Lennox Robinson's *Thomas Muskerry*, a fraudster who has stolen the protagonist's money, thus causing his financial and existential ruin, escapes to America. In O'Casey's *Juno and the Paycock*, Charles Bentham – a school-teacher who studies law and brings news of a supposed important legacy for the Boyle family – is responsible not only for the financial problems of the Boyles due to an error made drafting the will, but also for Mary Boyle's pregnancy. When everything is lost, he escapes his responsibilities and disappears from the play. There is no clear indication of his destination.

A possible sequel³ to this play is St. John Ervine's *The Magnanimous Lover*, where the protagonist, Henry Hinde, comes back to his village from Liverpool ten years after having left his pregnant fiancée. Henry comes back to propose marriage, but in the end she refuses what is ironically defined as a magnanimous offer.

If Synge's play suggests that emigration is the best 'exit strategy' for criminals, there is a much more interesting and important reason why *The Playboy of the Western World* should be cited in relation to a problem that was both politically and personally sensitive. Indeed, Synge called emigration into question to justify his controversial plot. He declared that the purpose of his *Playboy* – and the main issue that it was intended to raise – did not concern escaping the law or the violence of rural Ireland; its purpose was to condemn emigration, seen as a plague for the whole nation. In an essay, he wrote:

It should not be forgotten that emigrants are going out at the present time for quite opposite reasons. In the poorest districts of all they go reluctantly, because they are unable to keep themselves at home; but in places where there has been much improvement the younger and the brighter men and girls get ambitions which they cannot satisfy in this country, and so they go also. Again, where there is no local life or amusements they go because they are dull, and when amusements and races are introduced they get the taste for amusements and go because they cannot get enough of them. They go as much from districts where the political life has been allowed to stagnate as from districts where there has been an excess of agitation that had ended only in disappointment. (Synge 2008, 232)

Synge had already recounted a story of parricide and escape in part 1 of *The Aran Islands*:

³ In fact, it is O'Casey's play that would be a prequel, as Ervine's play dates from 1914 while *Juno and the Paycock* dates from 1924.

The oldest [man] on the island... is fond of telling me anecdotes - not folk tales - of things that have happened here in his lifetime. He often tells me about a Connaught man who killed his father with the blow of a spade when he was in passion, and then fled to the island and threw himself on the mercy of... the natives (350).

Yeats also wrote that "An old man on the Aran Islands told [him] the very tale on which the *Playboy* is founded, beginning with the words: 'If any gentleman has done a crime we'll hide him. There was a gentleman that killed his father, and I had him in my own house six months till he got away to America'" (Yeats 2007, 244). Synge intended this story as a criticism of the Irish diaspora, which put Ireland in the hands of the coward Shawn Keogh and the criminal Christy Mahon, the rascal who allegedly kills his father. Youngsters are no match for the older generation who fought the land war, as Pegeen Mike scornfully tells Shawn: "Where now will you meet the like of Daneen Sullivan knocked the eye from a peeler; or Marcus Quin, God rest him, got six months for maiming ewes, and he a great warrant to tell stories of holy Ireland till he'd have the old women shedding down tears about their feet" (Synge 2008, 70).

Synge's justification for this negative representation of Irish society can be seen as an illustration of what Padraic Colum had already described in *The Land* - a play set, significantly, after the harsh battles for the redistribution and ownership of the land, fought in the closing decades of the nineteenth century. After various laws, the conflict culminated in the Wyndham Land Purchase Act of 1903. In Colum's play, Murtagh Cosgar and Martin Douras are two old landowners, Murtagh's son Matt being the perfect match for Martin's daughter, Ellen. Matt Cosgar and Ellen Douras are smart, and they aspire to a different, freer life, while their respective brother and sister, Sally Cosgar and Cornelius Douras - described as much less resourceful and intelligent - lack any sense of initiative and simply do what their parents want them to do. Murtagh Cosgar has twelve children and all of them but two have opposed their father's authoritarian management of the family businesses and have left for America. "Ten of your own children went" (Colum 1986, 14). Martin reminds his friend. Matt would love to stay and run the farm with Ellen, the girl he loves, but his father, patronizing and controlling, wants to dictate the rules and impose on his son a loveless marriage to a richer girl. This behavior leads Matt to follow his brothers' example and make the difficult decision to leave for America.

In *The Playboy of the Western World* Pegeen Mike says she has often thought of emigrating ("And myself, a girl, was tempted often to go sailing the seas till I'd marry a Jew-man, with ten kegs of gold"), but has never followed up the idea. Pegeen considers herself lucky not to have left because she eventually finds Christy ("and I not knowing at all there was the like of you drawing nearer, like the stars of God"). Similarly, Ellen in *The Land* is

fascinated by the chance of going away: "I was thinking of the girls that are going to America in the morning, and that made me restless" (Colum 1986, 8). When Matt tells her, "My brothers and sisters took their freedom. They went from this house and away to the ends of the world", Ellen replies: "Do you ever think of America?" The difference between her and Pegeen is that Ellen really wants to leave; she seeks true emancipation, even if she has already found a husband. Ellen adds this description of how America appears to the eyes of all young emigrants: "The streets, the shops, the throngs". When a group of boys and girls leaving for America arrives to say goodbye, Sally - Matt's sister - says: "The land never troubles them in America, and they can wear fine clothes, and be as free as the larks over the bogs" (19). Almost the same words are later used by the young emigrants. The dreams of these boys and girls who have decided to leave and are all "dressed for going away" (21) are expressed in their whispering and chattering when they talk to Ellen:

- FIRST GIRL Every night I'm dreaming of the sea and the great towns.
Streets and streets of houses, and every street as crowded as the road
outside the chapel when the people do be coming from Mass.
- FIRST BOY I could watch the crowd in the street; I would think it better
than any sight I ever knew.
- SECOND GIRL And the shops, and the great houses.
- SECOND BOY There's no stir here. There's no fine clothes, nor fine man-
ners, nor fine things to be seen.
- THIRD BOY There's no money. One could never get a shilling together
here. In America there's money to have and to spend and to send
home.
- THIRD GIRL Every girl gets married in America. (21)

Ellen's friends come not only to say goodbye, they also want to convince her to join them. One says that for a girl like her (that is, smart and well educated) it is "foolish to be staying here", and another adds that in America they could all have the different life "they have been longing for", with a different job, different people, and "streets and crowds and theatres" instead of "bare roads and market-towns" (22). It is an idealised picture, and Ellen warns her friends saying: "O what do you know about streets and theatres? You have only heard of them. They are finer than anything you could say. They are finer than anything you could think of, after a story, when you'd be young".⁴ However, we know that Ellen herself is not as self-assured and as self-confident as she wants to show when she

4 A few years later, in 1909 Lady Gregory mocked this over optimistic and idyllic image of a possible life in America in her play *The Image*.

expresses these objections. Even if her words are sensible – because sailing to America does not mean an easy life – she knows that she deserves better prospects than those she can expect in Ireland. Moreover, the image her friends have of emigrating is not completely idealised. They recognise that they will “be lonesome for a long time [...] thinking of [their] brothers and sisters” (22) they had been nursing and minding; but even without friends in America they are convinced they will get on.

At the end of the play Ellen and Matt make the decision to leave the country. On the other hand, the young couple formed by Sally Cosgar and Cornelius Douras (Matt’s sister and Ellen’s brother) intends to stay. With little initiative, they simply rely on the traditional life their fathers have always had living on the land. Cornelius Douras, Ellen’s less intelligent brother, mocks young people leaving Ireland, as the situation might change. He tells his father: “Aren’t they foolish to be going away like that, father, and we at the mouth of the good times?” (37). He therefore urges his father to convince them not to leave using words that sound bitter to Martin’s ear, as he has just lost his brightest daughter: “‘Men of Ballykill-duff’, you might say, ‘stay on the land, and you’ll be saved body and soul; you’ll be saved in the man and in the nation. The nation, men of Ballykill-duff, do you ever think of it all? Do you ever think of the Irish nation that is waiting all this time to be born?’”. Cornelius Douras’ blind faith in – and probably unjustified optimistic expectations of – what is going to happen in Ireland matches the description provided by the stage directions of the patriotic and religious pictures hanging on the walls of Martin Douras’ house. This contributes to illustrating how traditional national values are represented: as static as pictures hanging on a wall, while the best part of Irish future generations escapes from what Joyce would later describe as a paralysed society. This is not precisely what Yeats would say a few years later – though in a completely different context – that is, that “the best lack all convictions while the worst are full of passionate intensity”, yet the play does exemplify the premises of *The Playboy of the Western World* – the fact that Synge intended his play as a denunciation of the diaspora of the most promising young generations that left Ireland at the mercy of rogues, scoundrels and even murderers. In *The Land*, the best realise that it is not possible to fulfil ambitions in a rural Ireland. “Matt and Ellen, the fit and the strong, go to America. Cornelius and Sally, the hare-brained and the drudge, remain. Symbolic this is, of course, of the situation in Ireland to-day, or at least yesterday” (Weigandt 1913, 207-8). The epilogue to the play was probably inevitable from the very beginning.

The comic equivalent to Colum’s play is George Shiels’ comedy, *Paul Twynning*. The two plays share several well-established characters and set pieces. Like Murtagh Cosgar in *The Land*, James Deegan, a stubborn rich farmer and magistrate, drives his children away from home: “he had to banish four other sons and two daughters for disobedience” (Shiels

1954, 125). He also wants his shy son, Dan, to marry Daisy Mullen, who has just come back from America (apparently rich).⁵ Like Murtagh Cosgar, he wants to impose a loveless marriage on his son, but Dan is in love with Rose McGothigan, a small farmer's daughter. Deegan considers her inferior to his own family and so Dan, like Ellen Douras, is seriously thinking of leaving for America. This again is the extreme consequence of a father's interference in his children's life choices. At the end of the play Paul Twining (a tramp plasterer from Dublin who works for Deegan) convinces Deegan after a series of vicissitudes to consent to the marriage between Rose and his son, and craftily manages to get money for himself and Julia so that they can head off to America together. Dan tells his father: "I believe you'll never see them again..." (Shiels 1954, 173). Interestingly, the two smart scoundrels, Paul and Julia, represent yet further examples of the best people leaving, although they are also fraudsters who have to leave in order to avoid possible prosecution. The paradox - and the bitter irony of the play - resides in that the best do not lack all convictions, but coincides with the worst: their wit and good intentions show up as dishonest expedients.

T.C. Murray's *Birthright* (1910) also portrays emigration on stage. Batt Morrissey, a farmer, has two sons, the youngest of whom, Shane, who is the most suited to farm life, decides to leave for America, because the law dictates that only the eldest son can inherit land. Shane's sudden decision to emigrate upsets his father, who soon realises "the terrible loss that boy will be on [the whole family]" (Murray 1998, 38). The play opens with the family receiving a visit from a neighbor, bringing them the new trunk they have bought for Shane's departure. Shane says that since his elder brother will inherit the land and will probably soon get married and have children, his staying in Ireland would mean having a life that would not befit a smart, active young man. He provocatively asks his mother: "Rocking the cradle for Hugh [his elder brother], ye'd want me to be" (32). Even though his help is needed on the family farm, he feels he can aspire to something better. As Synge had pointed out, "in places where there has been much improvement the younger and the brighter men and girls get ambitions which they cannot satisfy in this country, and so they go also." At the end of the play, the single-minded father decides to go against the law and leaves the farm to his youngest son, but this decision sparks a furious discussion between the two brothers, which tragically degenerates into a violent fight and the death of the elder son. The fact is that Ireland could not guarantee a decent life to more than one son in small agrarian families; the family business, that is the farm, was a resource

5 Daisy tells Deegan: "If you've met me even ten years ago, you'd have met a comparatively poor gel, for I've made all my money in the last decade", that is to say, in America (Shiels, 1954, 125).

for just one person. The other sons and daughters had to find a different path in life; in order to have a chance of improving their situation, the best option was emigration. Further proof that cooperation between brothers was not feasible was the habit old farmers had of deliberately postponing their own retirement as:

Once entitled [the farmers] were reluctant to relinquish their farms to their sons. Giving over the farm created a thorny nexus of problems. According to peasant custom, once a farmer did so, he and his wife were obliged to move to a small rear room of the farmhouse so that the son might become master and his wife, the new 'woman of the house'. As a result, father often delayed surrendering his farm until advanced age required him to do so. [...] Furthermore, the small size of these farms meant that they could only support one son's family. If the other son wished to marry and raise a family, they were forced to emigrate in order to find work; otherwise they remained single. (De Giacomo 2003, 37)

The same paradigm applies in Lennox Robinson's *Harvest*. Here the playwright does not only refer to emigration, but more generally to the younger generation abandoning rural life and its traditions. In the play, the family farm is run by the old father, Timothy Hurley, assisted by his youngest son, the only one who has not left rural life. All but one of Timothy's children have transformed their lives and left home: "One of them, a priest [...] over in America now using his eloquence to win money for the Church; and one a solicitor that's unravelling the law in the west in the County of Galway [...] and one in England [...] and Jack here, that's giving medicines to the sick and bringing happiness to countless families in the City of Dublin and its suburbs" (Robinson 1982, 17). They have become a priest, a lawyer, a secretary and a chemist, moving either from the countryside to the city or to America or England. Another play by the same author depicts emigration as the only alternative for the youngest son of a family. In this case, the setting is not rural, but 'provincial' - though the very word 'provincial,' in a country as Ireland, was problematic. Leaving aside the fact that the whole country was sometimes seen as 'provincial' due to its colonial status, here the adjective is used to refer to life in small towns, and to exclude the few real cities Ireland counted at the time, Dublin, Belfast, Galway and Cork. In Robinson's *The Whiteheaded Boy* (1916) emigration is seen as the last resource for Denis Geoghegan, the youngest son of the family, who had originally been given the chance to study to become a doctor. Failing his final exam for the second time, his eldest brother, who is now the head of the family (the father is dead), decides to send him to Canada. The problem at the heart of the conflict between the two brothers is found in Denis' resolute: "I want to be inde-

pendent" (Robinson 1982, 112), and, later: "I only want to be able to do what I like with my own life" (114).⁶

What is evident in all these plays is that emigration is caused by a superior authority: it is the consequence of a choice made by the main characters' parents or the reaction of sons and daughters to decisions made by their patronizing fathers. This aspect is of great importance if we consider the Irish political situation and read the texts as political metaphor. Thus, the political significance of emigration – either to England or to America – that might have been only partly touched on in plays about rural life, becomes strikingly evident once the social setting involves Protestant landlords or provincial urban life. A refusal to come to terms with the never-ending internal political struggles led many young Irish people to leave their native land. The civil engineer Laurence Doyle, the protagonist of Shaw's *John Bull's Other Island* (1904) is a perfect example of this bitter disillusionment. He considers it futile to remain in Ireland, and is reluctant to go back there even if only for commercial purposes. When his English colleague, Broadbent, asks him, "But don't you want to see your country again, after eighteen years absence? to see your people? to be in the old home again?", Doyle answers: "I have an instinct against going back to Ireland: an instinct so strong that I'd rather go with you to the South Pole than to Roscullen" (Shaw 2004, 33). Such ideas might well have sounded more than irritating to the nationalists.⁷

One major concern for both Yeats and Robinson was the decline of the Protestant Ascendancy in the new Free State. In particular, Robinson shows this unease with regard to emigration in two different plays. At the end of *The Big House* (1926) one possibility for the families of the Ascendancy who have had their houses burnt down after Irish independence, is to emigrate to England. St. Leger Alcock and his wife make this decision, but their daughter Kate – the protagonist of the play – decides to stay in Ireland and fight for a place in the new Republic as she recognises that Ireland is her home. Kate speaks against the old "Irish dissipation" represented by the "old generation of Irish high spirits", ironically referring to the mistaken conservative attitude of many Protestant landowners: "Just what has tumbled the big houses into ruins or into the hands of the big graziers or into the hands of the Roman Catholic Church" (Robinson, 1982, 154). The prototype of this breed of Ascendancy landowner is Vandaleur O'Neill: "a quarter of him is Irish – the best old Irish, the other three-quarters are successive English invasions" (148); he is a product of his

6 His brother Duffy interprets this metaphorically: "Free? ... Bedad, isn't he like old Ireland asking for freedom, and we're like the fools of Englishmen offering him every bloody thing except the one thing?" (Robinson 1982, 114).

7 *Twenty-Five*, Lady Gregory's first play (written and performed before 1904), was harshly criticised: Maud Gonne objected that the playwright showed the returning emigrant as the hero at the expense of the Irish at home (Welch 1999, 23).

“wicked old father and his foolish mother” (148). The same disappointment with the conduct of Protestant landowners is bitterly expressed in *The Lost Leader* (1918), in a stage direction describing the Major, John White, an old unionist: “He and his two maiden sisters occupy the one big ‘place’ in the neighbourhood [a Big House], when they die the heir, an Australian cousin, will sell the place, and Cooney or his son will probably buy it. The Whites will pass away, and the demesne of Castle White will become a grazing ranch. And with them will pass a tradition of hospitality and [...] a tradition of culture” (Robinson 1918, 67). In this case, the emigration of a Protestant landlord to Australia extinguishes the last possible dream of the many descendants of the Ascendancy.

St. John Ervine’s *The Island of Saints and How to Get out of It* (1920)⁸ recounts a different kind of disillusionment. The comic title conceals a bitter irony, but its subtitle is much more pointed in providing the context for the criticism expressed in the play: “A Small Piece for the Times.” Two opposing views of Irish society emerge here: while the old Ulster cobbler John Cairns interprets the physical suffering of an old rival in love – who has returned from America incredibly rich, but seriously ill – as a warning against American materialism, his son sees emigration as the sole means of escaping an asphyxiating society. Ulster is described as trapped inevitably in the exhausting fight between Unionists and Republicans⁹ and the only chance of avoiding this paralysis is emigration.

A returning émigré is protagonist in various plays.¹⁰ After experiencing a new kind of life, however, homecoming can be a trap. In Fitzmaurice’s *The Country Dressmaker* (1914), Pats Connor, Julia Shea’s suitor, comes home after ten years in America, widowed and in good health. Julia, who has waited for him for many years, does not know of his return, and finally capitulates and accepts a match with Edmund Normyle, an admirer insistently pushed upon her by her mother. After a series of deceptions orchestrated by rival characters, and several turnabouts, the two protagonists – Pats and Julia – finally get married, but this finale turns out to be a bitter one. In the vicissitudes that have led to the conclusion, Julia and Pats disappoint each other. Nothing can be as it was before Pats’ emigration: Julia is disheartened by the fact that Pats married another woman in America, while Pats cannot accept that Julia consented to marry another man.¹¹

8 The text of this play has never been printed.

9 URL <http://www.irishplayography.com> (2017-12-14).

10 See, among others, the aforementioned *Twenty-Five*, or R.J. Ray’s *The Casting-out of Martin Whelan*.

11 Another play portraying a returning émigré is Joyce’s *Exiles*. It was initially rejected and was not staged in Ireland.

Those who return expecting to change Irish society, bolstered by the experiences they have had abroad, have to fight hard and face the differences between life in a static rural country and life in the recently visited land of opportunity, open to new and enterprising experiences. In William Boyle's *The Mineral Workers* (1906) the protagonist, a returning Irish-American mining engineer, wants to dismantle the fixed, traditional local life by introducing modern methods to exploit the land, but finds the strong opposition of rural conservatism. In the end he succeeds, notwithstanding the outright hostility of his fellow countrymen. The situation is different with another returning émigré. The protagonist of the aforementioned Murray's *Birthright* has bought his land thirty years earlier than the time of the action in the play, "with the bit o' money [...] made in the States" (Murray 1998, 34). The situation is different from that in *The Mineral Workers* because here the protagonist's return is set in the past (in respect of what happens in the play) that is, before the Wyndham Land Purchase Act of 1903. The play thus acquires a different historical significance given that it refers to the Land War fought by the previous generation.

Destiny is less benevolent to the central character of T.C. Murray's *The Blind Wolf* (1928),¹² who is sent to America by his father to seek his fortune. When he comes back disguised as a stranger, his father, not recognizing him, decides to kill him to steal the gold he has earned abroad. Possibly this play was a rewriting of an extremely similar story narrated in the lesser known play *The Home-Coming*, written by Gertrude Robins and staged at the Abbey in 1913 (although the story of a father who does not recognise his son and kills him to steal his money has a long 'tradition'; the German Zacharias Werner wrote and published a Gothic one act play, *Der vierundzwanzigste Februar* (1808), where this is what happens; the play was translated in French, and became popular; J.C. Mangan knew and translated it from the original German, publishing it in 1837).¹³ While Murray's play is set in Hungary, Robins' is set in Russia. Probably expedients to avoid troubles similar to those caused by *The Playboy of the Western World*, which was accused of berating Ireland. The plot is almost the same: an émigré comes back home in disguise and asks his parents for hospitality. Not recognizing him, his old mother convinces her husband to kill his own son in order to steal his money. Only when it is too late is the identity of the young man revealed to his desperate father. In both cases emigration is set in a context of extreme poverty, where resorting to violence is an almost acceptable solution for characters who are desperate to find some respite to their miserable lives.

12 The text of this play has never been printed. Cf. Allen Cave in Murray 1998, XIX.

13 For more details see Paci, Francesca Romana (2015). *Il mio cuore è un monaco*. Torino: Trauben; Paci, Francesca Romana (forthcoming). "James Clarence Mangan's 'Necromantic Scroll'. This article is forthcoming in a volume collecting essays from the conference on Irish Gothic held in Perugia in 2013.

Another device used in at least two plays is that of a letter arriving from America. The letter, sent by an émigré, announces the economic success of the emigrant, a relative who has found a stable and prosperous job in the new world, wanting to share his fortune with those who have remained in Ireland. In St. John Ervine's *John Ferguson* (Ervine 1988), the title character is a farmer living in harsh economic conditions, who has had to mortgage his estate. He has a son, Andrew, and a daughter, Hannah. The latter is being courted both by Henry Witherow, the village miller, and by James Caesar, the local grocer. In neither case would this be a marriage based on love, but the match is probably the only chance of finding a solution to the family's financial misfortunes. When Andrew kills Caesar for raping Hannah, everybody thinks that the murderer is Witherow, although everything finally falls apart and Andrew confesses to his crime. The whole tragedy could have been avoided if only the letter the characters receive in one of the final scenes, had arrived a few days earlier. John's brother, an émigré, had sent money from America in order to prevent the foreclosure of the estate.

Similarly, in Paul Vincent Carroll's *Things That Are Caesar's* (Carroll 2014), a letter from America has the potential to change the life of the protagonist, Eilish Hardy. Eilish is deceived by her greedy mother and by the local priest, Father Duffy, who manage to convince her to put love aside and marry the son of a crude farmer. Only at the end, in the third act, and after a baby has been born of this odious marriage, does Eilish receive a letter from her brother who has made his fortune in America. In a revised version of the play Carroll substituted a different finale: the protagonist bravely - and unrealistically - decides to leave her family and join her brother in America in order to live her own life, free from the impositions of a society that is all too ready to bargain individual freedom and happiness for financial stability.

To conclude, the issues raised by emigration in almost all of the plays considered - all of which selected among the many staged at the Abbey Theatre - are more closely linked to a sustained attempt to change the family and the social structure in Ireland than to the extreme poverty of the protagonists (as in *The Blind Wolf* and *The Home-Coming* where poverty actually plays a determining role). The plays here included, representing a cluster of works insisting on the recurrent issue of the diaspora, express a common concern with a vast social phenomenon, the impact of which was felt as decisive for the potential development of the country. Thus, what is of central importance in the plays staging emigration after 1904 is the different economic and social condition of the new emigrants. And what is contested through the issue of emigration is traditional authority, and the imposition of fundamental life choices in a society regulated by parental control. The diaspora of these years can be seen as a response to a societal structure governed by the old generation - extensively rep-

resented in the plays here at stake. The depiction of this constant social phenomenon challenged not only the old patriarchal Ireland ruled by the British, but also the new Free State and must be read as an indirect accusation of the course of Irish history: the replacing of an old authority with a new one did not change these playwrights' bitter condemnation of what was perceived as a paralysed society.

Bibliography

- Boyle, William (1916). *The Mineral Workers*. Dublin: M.H. Gill and Sons.
- Bowen, Zack (1970). *Padraic Colum. A Biographical-Critical Introduction*. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Carroll, Paul Vincent (2014). *Selected Plays of Paul Vincent Carroll. Chosen and Introduced by George Cusak*. Gerrards Cross, Bucks: Colin Smythe.
- Colum, Padraic (1916). *Three Plays. The Fiddler's House. The Land. Thomas Muskerry*. Boston: Little, Brown, and Company.
- Colum, Padraic (1986). *Selected Plays of Padraic Colum*. Edited by Sanford Sternlicht. New York: Syracuse University Press.
- De Giacomo, Albert J. (2003). *T.C. Murray, Dramatist. Voice of Rural Ireland*. New York: Syracuse University Press.
- Ervine, John (1988). *Selected Plays*. Chosen and introduced by John Cronin. Colin Smythe: Gerrards Cross, Bucks.
- Fitzmaurice, George (1914). *The Country Dressmaker*. Dublin; London: Maunsel & Company.
- Foster, Robert F. (2014). *Vivid Faces. The Revolutionary Generation in Ireland. 1890-1923*. London: Penguin.
- Gregory, Augusta (1911). *Seven Short Plays*. Dublin: Maunsel & Co.
- Grene, Nicholas (1975). *Synge. A Critical Study of the Plays*. London: Macmillan.
- Grene, Nicholas (1999). *The Politics of Irish Drama. Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Herr, Cheryl (1987). "Subworlds, Props, and Settings in Joyce's 'Exiles'" [online]. *Theatre Journal*, 39(2), 185-203. DOI 10.2307/3207688.
- Holloway, Joseph (1967). *Joseph Holloway's Abbey Theatre. A Selection from his Unpublished Journal. Impressions of a Dublin Playgoer*. Edited by Robert Hogan, Michael O'Neill. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Kiberd, Declan (1996). *Inventing Ireland*. Cambridge: Harvard University Press.
- Levitas, Ben (2002). *The Theatre of Nation: Irish Drama and Cultural Nationalism, 1890-1916*. Oxford: Oxford University Press.
- Morash, Christopher (2002). *A History of Irish Theatre. 1601-2000*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Moran, James (2013). *The Theatre of Sean O'Casey*. London: Bloomsbury Publishing.
- Murphy, Paul (2008). *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899-1949*. New York: Palgrave Macmillan.
- Murray, Christopher (1996). "Padraic Colum's *The Land* and Cultural Nationalism" [online]. *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, 2(2), 5-15. URL <http://www.jstor.org/stable/41273935> (2017-12-01).
- Murray, Christopher [1997] (2000). *Twentieth Century Irish Drama. Mirror up to Nation*. New York: Syracuse University Press.
- Murray, Thomas Cornelius (1998). *Selected Plays of T.C. Murray. Chosen and Introduced by Richard Allen Cave*. Gerrards Cross (UK): Colin Smythe.
- O'Casey, Sean (1980). *Three Plays. Juno and the Paycock. The Shadow of a Gunman. The Plough and the Stars*. Reading: Pan Books.
- Robinson, Lennox (1911). *Two Plays. Harvest. The Clancy Name*. Dublin: Maunsel & Co Ltd.
- Robinson, Lennox (1918). *The Lost Leader*. Dublin: Eigeas Press.
- Robinson, Lennox (1982). *Selected Plays of Lennox Robinson. Chosen and Introduced by Christopher Murray*. Gerrards Cross, Bucks: Colin Smythe.
- Roche, Anthony (1994). *Contemporary Irish Drama, from Beckett to McGuinness*. Dublin: Gill and Macmillan.
- Roche, Anthony (2015). *The Irish Dramatic Revival. 1899-1939*. London: Bloomsbury.
- Shaw, George Bernard (2004). *John Bull's Other Island*. Fairfield: 1st World Library.
- Shiels, George (1954). *Three Plays. Professor Tim. Paul Twynning. The New Gossoon*. Toronto: Macmillan.
- Sternlicht, Sanford (2010). *Modern Irish Drama. W.B. Yeats to Marina Carr*. New York: Syracuse University Press.
- Synge, John Millington (2008). *The Complete Works of J.M. Synge*. London: Wordsworth Editions.
- Watson, George J. (1994). *Irish Identity and the Literary Revival. Synge, Yeats, Joyce and O'Casey*. Pittsboro: Catholic University of America Press.
- Weigandt, Cornelius (1913). *Irish Plays and Playwrights*. London: Constable and Co.
- Welch, Robert (2003). *The Abbey Theatre, 1899-1999. Form and Pressure*. Oxford: Oxford University Press.
- Yeats, William Butler (2007). *The Collected Works of W.B. Yeats. Volume 4. Early Essays*. Edited by Richard J. Finneran, George Bornstein. New York: Scribner.

“Homeland America, bismillah” Mohja Kahf’s *The Girl in the Tangerine Scarf* and the Dissonance of Nationhood

Marta Cariello

(Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, Italia)

Abstract Mohja Kahf’s 2006 novel, *The Girl in the Tangerine Scarf*, follows the protagonist, Khadra, in her journey ‘back home’, to the State of Indiana, where she grew up and where she ran away from, in search of herself, her identity, and a less ‘dissonant’ existence first in her native Syria, then in Eastern US. Her personal and intimate search becomes an exploration into the multilayered and intricate articulations of the Islamic faith, of its positionings inside the US, and its negotiations with US nationhood. Kahf’s is a work of fiction that is also a (sometimes quite explicit) dissertation on Islam, the Muslim-American community, issues of inclusion, exclusion, identity, whiteness, and the national narrative of the US vis-à-vis the Ku Klux Klan, 9-11, Orientalism and patriarchy. This article looks at Kahf’s novel in the light of a critical discourse emerging in Arab-American fiction in relation to the boundaries and predicaments of US nationhood. In particular, the analysis will focus on Mohja Kahf’s poetics of dissonance that challenges dominant narratives of American national identity and its exclusionary cultural politics.

Summary 1 Homecoming, Inhabitation, Desolation. – 2 The Praying Body. – 3 Nationhood and Gendered Postcolonial Dissonance.

Keywords Arab-American literature. Nationhood. Islam. Feminism. Diasporic women writers.

1 Homecoming, Inhabitation, Desolation

Syrian-American writer Mohja Kahf’s novel *The Girl in the Tangerine Scarf* was published in 2006,¹ within the framework of a remarkable increase in literary production by Arab-American writers and poets, starting at least three decades ago. New urgencies have indeed emerged in US racial politics over this time, producing (new) exclusionary forces that have made it imperative for Arab Americans to ‘self-identify’ and ‘self-fashion’

1 Mohja Kahf is a Syrian American writer, poet and academic. She was born in Damascus and as a child moved with her family to the US, where she is currently based. She is the author of two poetry collections titled *Emails from Scheherazad* (2003) and *Hagar Poems* (2016), the novel *The Girl in the Tangerine Scarf* (2006), and the critical study *Western Representations of the Muslim Woman. From Termagant to Odalisque* (1999).

their own narratives, “with younger writers able to take for granted the existence of a community” (Majaj 2008). This, indeed, had not been the case for the previous generations, immersed in a different national and international context that produced intense assimilationist cultural politics in the US for Arab – especially Muslim – immigrants. This article looks at Mohja Kahf’s novel in light of a critical discourse emerging in Arab-American and Muslim-American fiction in relation to the boundaries and predicaments of US nationhood. Kahf’s narrative specifically addresses issues of Muslim-American identity, which in turn however cannot be completely separated, in Kahf’s case, from the complexities of Arab-American identities and the politics of racialization that Islam has undergone in the past fifteen years in the US (Selod 2014; Alsultany 2013). Such politics are, at the same time, also part of a foundational process of exclusionary identification at the basis of the American nation itself (Beydoun 2013). In light of such premises, the analysis will focus on the poetics of dissonance used by Mohja Kahf to re-configure the charged narratives of the American nation, while also re-mapping commonly circulating narratives of Islam, and of the (female) body-politics of Islam, in terms of the symbolic power assigned to the corporeal and sartorial practices of women, both inside and outside Muslim-majority countries.

A Muslim woman and the inhospitality of the American Heartland mark the story from the beginning:

Burly beardless white men in denim and work shirts sit in front of a burned out storefront. The giant charred store sign, Marsh’s, leans against a telephone pole. Possibly their only grocery for miles. The men’s loose jowls have the cast of a toad’s underbelly. She feels them screw their eyes at her as she drives past, her headscarf flapping from the cross current inside the car. She rolls the windows up, tamps her scarf down on her crinkly dark hair, and tries to calm the panic that coming back to Indiana brings to her gut. (Kahf 2006, 3)

This, on page three, is the first mention of a scarf in the novel; the scarf belongs to Khadra, the protagonist of the story. The title of Kahf’s book announces a girl with her hair covered, a sartorial practice of religious significance, and also, as we learn from the very start of the novel, a cultural sign. The opening scene, in fact, shows Khadra returning to Indiana, where she grew up. The scene conjures immediately at least three elements that will permeate the entire novel: Islam and its material and discursive practices, Khadra’s sense of un-belonging in the very land where she grew up, and a territory that is completely devoid of the sparkle and wealth that is normally associated with the dominant geo-cultural idea of ‘America’. The men outside the burned store, the scene of desolation, and the unwelcoming feeling of a person who is actually (or should be) ‘going

home' are striking. Indeed, the book actually begins with the word "Liar". This is the novel's incipit:

"Liar," she says to the highway sign that claims "The People of Indiana Welcome You." The olive-skinned young woman drives west on the old National Road. A small zippered Quran and a camera are on the hatchback's passenger seat in easy reach, covered by an open map - *States of the Heartland*. Khadra Shamy spent most of her growing-up years in Indiana. She knows better than the sign. (1)

Kahf offers a presentation of Khadra that speaks to and of geography and identity; not only Khadra's identity, but also, more broadly, the coordinates of a map in which nation, belonging, and identity fluctuate but never really coincide. We learn first of the woman's uneasiness with her 'home-state', then of her Quran and her camera (which in the course of the story turn out to be the two unwavering elements she clings to), then her scarf, set against the desolation of the 'Heartland'. We are thus presented with the woman protagonist, but also with the land, as protagonist.

The Girl in the Tangerine Scarf follows Khadra in her journey back to the State of Indiana, a 'home' she had run away from, to seek herself, her identity, and a less 'dissonant' existence first in her native Syria, then out in Eastern US. Her search for 'surrender' - clearly a reference on the author's part to the meaning of the word 'Islam' and the many ways it can be interpreted and practiced - to herself and her place in the world (and in Indiana) becomes an exploration into the multi-layered and intricate articulations of the Islamic faith, of its positionings inside the US, and its negotiations with US nationhood. As Carol Fadda-Conrey observes in relation to the opening description of Khadra's return,

[t]he immediate sense of trepidation that overcomes the adult Khadra when she crosses into the state of Indiana in the novel's opening pages is a testament to the deep scars she maintains from the bigotry directed at her Muslim community while growing up in that state. Rather than being a homecoming, then, Khadra's return to Indiana as an adult becomes an entryway into reassessing the trajectories of belonging to the places and homes to which she has been imaginatively and physically connected throughout her life. (Fadda-Conrey 2014, 70)

This reassessment of trajectories, announced in the very incipit of the book, lays out an emotional and identity- architecture that brings Khadra to necessarily pursue continuous, almost concentric homecomings, or "journeys of return and re arrivals" (68), that are both spiritual and physical. In fact, Khadra seeks to construct - rather than find - her identity throughout the entire novel, certainly in a spiritual/religious path, but one that always also

implies a physical movement, the actual, material change of ground under her feet, of her body inhabiting specific spaces and relations, of the bodies surrounding her, and of the scents, horizons and architectures embracing her. Khadra searches for and builds her identity as much as 'her' land, and her own her geo-graphical signification.

The story *Kahf* builds follows the protagonist's coming of age, told through a series of flashbacks which eventually become an (almost) linear narrative, from her childhood in Indiana, where she arrived with her family from Syria, after an initial stay in the Rocky Mountains, in the 1970s, to become part of a close-knit Muslim community; to her college years, her marriage and divorce, her search for some kind of roots in Syria, and her becoming the successful photo-journalist that is going back to Indiana at the beginning of the novel, on an assignment about that very Muslim community and cultural centre in which she grew up.

Khadra functions, in a way, as an agent for Kahf's explorations into not only her personal memories, given the resonance of the story with the writer's biography, but also into the layerings and re-significations of signs and symbols associated with Arab-American identity, Islam, and Muslim-American identity. As observed, again, by Fadda-Conrey, the "political histories defining the relations between the US and the Arab world" intervene, in Kahf's writing, in the renegotiation "of the Arab-American body, specifically the female body, [... inscribing] transformative understandings of the Arab homeland into the US terrain" (68).

Khadra's body is described as inhabiting the desolation and flatness of the American 'heartland', in a re-configuration of the American nation that always, also, involves the singularity of specific territories, such as that of Indiana; nationhood is clearly shown as a multi-dimensional construct. Kahf interestingly deploys a narrative device that puts her text inside a multi-directional and polyphonic dialogue with a number of other texts: she inserts at the beginning of each chapter an epigraph from works of fiction, poetry, history, philosophy, and from the Quran. The quotes provide a complementary commentary to the narrative, while sometimes changing and sometimes being changed by Kahf's text. Some of these epigraphs refer explicitly and significantly to the territory of Indiana. For example, one of the first chapters is introduced by a quote from *Little House in the Prairie* by Laura Ingalls Wilder (1935):

As far as they could see, to the east and to the south and to the west, nothing was moving on all the vastness of the High Prairie. Only the green grass was rippling in the wind, and white clouds drifted in the high, clear sky.

"It's a great country, Caroline," Pa said. "but there will be wild Indians and wolves here for many a long day". (Kahf 2006, 38)

The choice of *Little House in the Prairie* is significant, as a classic of the imaginary of a specific, white, 'pioneer', (racist) America. Inserted in Kahf's narrative, it unearths the rhetoric of a dangerously inhabited land, with the 'haunting' presence of "wild Indians and wolves." The narrative of the American nation is revealed in its constitutive violent element: the constant idea of 'the enemy' to be warded off and hunted down. This same rhetoric recurs in many attacks, of varying degrees of violence, that Khadra's community endures. It is a logic that critic Steven Salaita has qualified as "imperative patriotism", which "relies on a certain ethnic imagery to produce a distinction between 'us' and 'them,' with 'us' representing good Americans and 'them' representing evildoers" (Salaita 2011, 88). Imperative patriotism, Salaita adds, "is more likely to arise in settler colonies, which usually need to create a juridical mentality that professes some sort of divine mandate to legitimise their presence on indigenous land" (Salaita 2005), thus repeating and legitimizing the logic of identifying and isolating 'the enemy'. It is evident, throughout the entire novel, that, in the heart of the US, Khadra and her community are the "wild Indians and wolves". One instance of such oppositional designation stands out, like the block letters it is written in, signifying the violent shouting that Khadra's father faces in response to his complaint to the neighbors that their children are bullying his: "- ACCUSING MY CHILDREN - OFF MY PORCH - BACK WHERE YOU PEOPLE CAME FROM!" (Kahf 2006, 6-7).

The specific scenario of predominantly white, non-urban and typically economically depressed America constitutes the backdrop of cultural and intimate isolation that recurs in much writing by Arab-American women writers. In Jordanian-American Diana Abu-Jaber's first novel, *Arabian Jazz* (1993), for example, suburban New York State is the site for inscribing difference and questioning the categories of 'normal' and 'abnormal', through the grotesque but also painful existence of a Jordanian-Palestinian immigrant family. In another dislocation of the white desert of non-urban US, in Texas, Palestinian-American Randa Jarrar sets the semi-autobiographical narrative of *The Map of Home* (2008), where the young woman protagonist is forced to live a personal, isolated grief, inside an isolated family, and inside a type of cultural desert made of shopping malls and barren landscapes (Cariello 2014). Here, the provincial communities, often deserted by the hegemony of urban culture, become juxtaposed with the alienation of migrants and minorities, who find themselves 'alienated from the alienated', so to speak.

The chapter that opens with Laura Ingalls Wilder's epigraph begins with Khadra's friend, Zuhura, an immigrant black Muslim woman, posing outside the Muslim Center in a sort of oppositional corporeal geography between her and the hostile outpost of onlookers, across the street:

Zuhura stood on the porch of the Dawah Center Home Office in a full skirt, one hand on her hip, the other shading her eyes from the sun as

she looked out across the street at a red pick-up truck, around which a klatch of locals hostile to the Dawah was gathering. The Center was only a mile from the Fallen Timbers Townhouses at the edge of Indianapolis, but technically lay within the city limits of Simmonsville, a small, economically depressed town. Many of its residents were not so happy about the Muslims doing God's work there, and some of them were the men Zuhura was watching. (Kahf 2006, 38)

Zuhura will be murdered at the hands of the Ku Klux Klan (though the case is never officially solved). Her murder haunts Khadra all her life, functioning as a pivotal event that not only underscores the racial nature of power relations in the US (at the time of the murder, in the 1970s, but also stretching through the novel and thus to today), but also puts under interrogation a number of categories that the entire novel grapples with. Kahf indeed engages with the dominating discourses of 'Americanness' and of Islam, but she also positions herself - through Khadra, and, very strongly, through Zuhura - in an intersectional conversation with Western feminism. For example, when Zuhura is murdered, the media coverage is telling of a number of issues involved in the ultimate and violent rejection of a black immigrant Muslim woman from the local community:

Clearly it was religious bigotry, the Muslims said. Salam Mosque and Dawah people agreed. It was related to her vocal espousal of Muslim causes on campus, it was political. The *Indianapolis Freeman* [...] said it was about race, said how could it not be, in light of the Skokie affair and the recent rumblings from the Klan? It called Zuhura "a young black woman" and didn't mention that she was Muslim at all. On the other hand, the *Indianapolis Star* pretended like race wasn't there at all, calling Zuhura a "foreign woman" and "an [Indiana University] international student," as if her family didn't live right there in town. The *Indianapolis News* article treated it like just some random crime, giving it one tiny paragraph in the back pages. The front-page news was about a march. A photo that showed a group of white women yelling "Take Back the Night!". (95)²

The reference to the white feminists marching addresses the problematic of intersectionality, bringing together all the various power dynam-

2 'The Skokie Affair' refers to the Supreme Court ruling of 1977 (Nationalist Socialist Party of America vs Village of Skokie) that granted a group of Nazis the right to march through the streets of Skokie, Illinois, a town whose population of 70,000 counted 40,000 Jewish residents, 5,000 of which were Holocaust survivors. The right to march was granted on the grounds of the First Amendment, though eventually an agreement was made and the Nazis marched in Chicago instead of Skokie.

ics mentioned in the news accounts and interpretations of the woman's death. Religion, race, migration, and gender all conflate into shaking the ground of dominant discourses, including that of feminism. Islam, too, is discussed in relation to Zuhura's murder, since she is also said (by some in her community) to "have been asking for trouble," since she goes to college in a different town and generally leads a life that crosses some limits imposed by a certain view of Islam. Surely, the fact that Zuhura's murderers are never found and the police make no serious effort to find them "also points out the complicated relations of power and exclusionary processes at work in the society against Muslim minority groups" (Borhan and Anushiravani 2016, 11).

In the scene where she stands outside the Dawah Center, Zuhura's body performs a personal and collective challenge to the hostility of the economically depressed suburban environment. Her body is also, however, the body of (deadly) exclusionary relations in America. Four days after she has gone missing, her death is confirmed:

Days later, Zuhura's body was found in a ravine near Beanblossom Bridge. Murdered. Raped. Cuts on her hands, her hijab and clothes in shreds - the grown-ups didn't want to give details in front of the children, but it was in the news. (Kahf 2006, 93)

Zuhura's body becomes news, occupies, albeit briefly, both the private and the public discourses of America, of Islam in America, of immigration, and of racism.

2 The Praying Body

Kahf construes spaces of inhabitation for 'dissonant bodies' not only through Zuhura's body, which, both alive and dead, inhabits a strong space of resistance, but also through the meticulous description of the Muslim prayer, a practice that recurs throughout the book, from Khadra's childhood into adulthood. When she and her family have only recently arrived in the US and are living in the Rocky Mountains, she befriends a Spanish-speaking girl, who one day asks if she can watch them pray:

Her parents called her and her brother in: prayer time. "Hafta go," she said under the Shy Tree to Alessandra-called-Sandra.

"Why?"

"Hafta pray."

"Can I come?"

Khadra made her wait at the door, by the tin box where the milkman left cold bottles of milk at fajr time. "Mama, can Alessandra-called-

Sandra watch us pray?"

"Welcome, welcome to the guest," Mama said, sitting the little girl on a slatted wooden chair. [...]

Her father was calling the *qad qamat*. Eyad spread the prayer rugs. Khadra ran to splash her ablutions fast-fast so she wouldn't miss the bow and have to do the whole *ralat* over. [...]

Alessandra-called-Sandra swung her little ashy legs against the chair, bumpity-bump, while the family whispered the *Fatiha*, arms folded across chests. When they all knelt down-down-down, and put their faces on the floor for the *sajda*, her legs went still and her eyes got round as saucers. (Kahf 2006, 10-11)

After the family moves to Indiana and Wajdy, Khadra's father, begins to work at the Dawah Center, they take periodic trips across the country, driving to different chapters of the Center to help develop Islamic awareness. The travels involve interesting adventures, and unexpected prayer sites of all kinds:

They made ablutions in the Great Salt Lake (it really *was* salty!) and prayed *duhr* at Mount Rushmore with the giant faces of the presidents gazing down upon them ("Carved by a Klansman," Wajdy said). [...]

They purified for God in foul-smelling rest-area bathrooms. They prayed by the side of an Amish country road in the dirt and iron-weed, in the shade of a shagbark hickory tree. They made symbolic ablution by striking their hands against a rock in the Painted Desert. They prostrated in a windy corner of the observation deck of the Sears Tower in Chicago ("Built by a Muslim engineer, you know!" Wajdy told them). Once, lost trying to get to Mishawaka, they even prayed next to a giant roadside egg. Twelve foot high, made of concrete. The lettering beneath it declared, "Greeting from Mentone, Indiana - the egg basket of the Midwest". (99-100, 102-3)

Through the (physical) dissemination of prayer on the American territory, including some of its symbolic landmarks, Kahf construes a sort of performative transformation of the territory. Mount Rushmore, for example, becomes a place of worship, with the holiness of the American rhetoric and its symbols becoming a site for religious (Muslim, nonetheless) prayer. At the same time, Khadra and her family's praying 'anywhere' allows Kahf to let her characters inhabit, with the materiality of their religious belief, all and any part of the American territory, while narrating Islam as a fact of ordinary, everyday and anywhere- practice, not necessarily closed inside the walls of mosques or of inflexible dictates regarding behaviours, relations, or moral attitudes. In other words, the element of the prayer constitutes for Kahf a space for the pedagogical mission that her novel undoubtedly has, but at the same time, it is a chance to re-write the American territory

through a physical anchoring of Muslim practices and lives inside the dominant narrative of such territory.

The same can be said about the author's use of the veil, as religious and cultural signifier. Khadra is introduced as veiled, from the very title and, as seen, from the beginning of the novel. There are instances in her life when this element becomes a crucial symbol of belonging, and also the channel of violent interaction with her peers, as when she is attacked by two schoolmates:

"Oops," said a voice behind her. She whirled. Brent Lott and Curtis Stephenson. [...]

Curtis grabbed [*The Autobiography of*] *Malcolm X* off the pukey green floor.

"Give me that." Khadra glared.

"Take off your towel first, raghead."

"Give it!"

"Why don't we take it off for her?" Brent Lott's hammy hand clamped on the nape of her neck, yanking her backward. The scarf went down around her shoulders. [...]

"Look, raghead's got hair under that piece a shit," Curtis crowed.

Brent yanked again.

[...]

A ripping sound. Brent stepped back, waving a piece of scarf. Khadra lunged - tried to grab it - her scarf was torn in two, one strip in Brent's hand, the other wound tightly around her neck.

"I hate you!" she screamed.

"*I hate you!*" Brent mimicked in falsetto. "It's just hair, you psycho!" (124)

As Hanaà Berrezoug observes, "this scene is not of the scopophilically-arranged kind that focuses on appearance since there is no mysterious titillation in the act of unveiling" (Berrezoug 2015, 34). It is, in fact, an instance in which she is 'unfetishised': she is the object of hatred, and possibly curiosity. Any possible interest in her may lie, on the boys' part, exclusively in her outer appearance, rather than in what's 'beneath the veil', which, as confirmed by one of them, is "just hair" (34). The symbolism of the scene relies also on the books Khadra is holding when she is attacked: *The Autobiography of Malcolm X* and Theodore Dreiser's *An American Tragedy*, which elicit no interest in the two attackers. It appears, then, that Kahf's intent here is to construe the veil as an element that "frees women from the fetishizing male gaze that circumscribes the treatment of women to a scopophilic approach" (34). This narrative of the veil is common also among other women writers, such as Sudanese Anglophone Leila Aboulela, who, in her novel *Minaret* (2005), portrays a

young woman, forced to migrate to the UK from Sudan, who at one point decides to wear the headscarf and finds that

Around me was a new gentleness. The builders who had leered down at me from scaffoldings couldn't see me anymore. I was invisible and they were quiet. All the frissons, all the sparks died away. Everything went soft and I thought, 'Oh so this is what it was all about; how I looked, just how I looked, nothing else, nothing non-visual'. (Aboulela 2005, 247)

In a sort of 'disappearing act' behind a visual signifier, in the face of the scopoc violence she has experienced since arriving in London, here too the protagonist experiments a new form of inhabitation of her relational space.

Furthermore, in Kahf's writing the veil serves also as a shifting signifier of identity construction and counter-hegemony in a number of different socio-cultural and geo-political locations of various characters in *The Girl in the Tangerine Scarf*.³ For example, when she travels to Syria, Khadra learns that her mother's choice to wear it had caused her to suffer abuse from her secularised Turkish stepmother. Similarly, Khadra's great-aunt (a grandmother-figure to her) tells her about the violence endured by veiled women during the Hama Massacre of 1982, with paratroopers attacking women wearing the headscarf and certain Muslim garb, in what is considered the worst massacre in Syrian history, and a mark of the complex and overlapping levels of political and religious tensions within the Muslim-majority country itself.⁴

Khadra herself, however, at one time 'lets go' of her scarf, and does significantly so while she is in Syria. It accidentally falls off while she is in an orchard, with a man nonetheless (a poet, to be specific, but still a man). The scene is quite symbolic:

Khadra paused, standing there in the fading rays with her palms spread, her hands spiraled upward toward the sky like question marks. She was in a position like the first stand of prayer. A yellow butterfly fluttered by. The scarf was slipping off. She shrugged. The chiffon fell across her shoulders. (Kahf 2006, 309)

The relevance of the setting in which this transformation takes place is underlined by Ismet Bujupaj:

3 Kahf explores the theme of the hijab in a number of her poems, in particular in her "Hijab Scenes" (Kahf 2003).

4 On 2 February 1982, the then Syrian President Hafez al-Assad ordered troops to seize the city of Hama and bombed its center with fighter jets, crushing an armed rebellion by the Muslim Brotherhood. The 27-day military campaign that followed left between 10,000 to 40,000 people killed and almost two thirds of the city destroyed.

It is not to conform to 'looking American' that Khadra removes her *hijab*. Instead, it is in Syria and in nature that she is able to let her scarf slip off. Specifically, she is in an orchard during its fruiting season. At first, it is her instinct to preserve her scarf (from the cherry stains) that ironically causes her to let it go on slipping down her shoulders as she feels it loosening. Having lifted her hands upward to fix the scarf, she finds herself standing in the first position of ritual Islamic prayer, as the next sentence tells the reader. However, instead of expressing the certainty of the defined movements of that ritual, her hands are described as "spiraled upward toward the sky like question marks". (Bujupaj 2015, 21)

Certainly, then, there is a suggestion that Khadra finds some form of spirituality that transcends received or inherited prescriptions. There is also, however, a further reconfiguration of the headscarf as slipping signifier, revealing yet another way to practice Islam, and notably this emerges not in the US, but in a predominantly Muslim national space.

The detailed descriptions Kahf gives of (not only Muslim) rituals, practices, prayers, and sometimes scriptures are certainly part of an evident attempt, on the author's part, to 'educate' her readers on the varied and complex realities of Islam, appearing to address, in this sense, a mainly English-speaking, non-Arab audience. However, as seen, these detailed depictions of Muslim practices also contribute to the construction of a text that narrates but also performs difference, within Islam, and outside of it. Some parts do risk revealing an overpowering didactic character of the text, but Kahf's writing also reads as an exploration in itself, into an extremely wide array of variants of Islam and its relation to other religions, ultimately leaving the reader (any reader) with the idea that the potential articulations of a religion are endless, possibly down to each individual who believes. This operation disempowers the "discursive self-sufficiency of [...] dominating discourses, [exposing] their situatedness in history" (Borhan and Anushiravani 2016, 5); it disempowers, for example, the hegemonic discourses conflating Islam with terrorism, as well as the monolithic designation attached to the veil as based on the binary opposition of freedom and oppression, following a totalizing dynamics (Toossi 2014).

3 Nationhood and Gendered Postcolonial Dissonance

Though, as mentioned above, there is certainly a common terrain upon which Arab-American and Arab-Muslim-American women's narratives are inscribed in terms of re-writing the American nation, its cultural politics, and the body politics of female inhabitation, this common ground is clearly diversified in relation to a number of elements. As already underlined, the writers' positioning within the Arab-American community itself is distinct

from their identification with the Arab-Muslim community, or the wider, highly multi-ethnic Muslim community within and outside the US. Further diversification emerges from issues of readership politics, audience expectations and the individual author's response to specific historical contexts in which each literary work is published, and also set. In this sense, *The Girl in the Tangerine Scarf* bears the burden, so to speak, of responding to a (relatively fresh at the time of publication) post-9/11 (again, presumably non-Arab-American) readership, and this certainly contributes to the urge on Kahf's part to 'educate' her readers on Islam and its many variants. The protagonist encounters such variants in her 'soul-searching' in Syria, but also, for example, in her Muslim Iranian roommate in Philadelphia who worries that Khadra is a 'fanatic' when she sees that she is veiled. However, the most powerful device Kahf employs to mobilise constructed sanctioned narratives (Hassan 2002, 9) of Arab-Americans, Muslim Americans, and especially Muslim American women, is her reconstruction precisely of Khadra's childhood in Indiana, as above analysed. This allows for a glance into a mostly negated narrative, namely that of Islam in the US, its communities of migrants, but also of converts, and the specific history of Black Muslims. Such communities, as the one Kahf describes, existed well before the (negative) visibility they gained after 9/11. Many Arab-American writers have indeed addressed, directly or indirectly, the narratives of othering that have taken form after 9/11, though clearly each in individual and situated ways. There is, however, a common challenge addressed at the dominant figurations of US nationhood. Indeed, as Fadda-Conrey observes:

9/11 constitutes a formative moment in self-iterations (literary or otherwise) that insist on portraying Arab-Americans through a transnational and anti-homogeneous lens. This formative moment has mobilized more vocal, assertive, and unapologetic claims to transnational enactments of Arab-American identities that problematize the assimilative pressures inherent in dominant performances of US citizenship and belonging. (Fadda-Conrey 2014, 140-1)

In particular, as already underlined, it is interesting that several Arab-American writers choose to portray poor, suburban, or rural America, whether writing in pre- or post- 9/11 contexts. This is partly due to the often-present autobiographical component in their writing, clearly a testimony to where and how certain communities of Arab migrants have grown in the US. In connection to the autobiographical element, there is also the search for a poetics of dissonance: the dissonance experienced first-hand growing up in a country that has always had complex and intersecting difficulties in negotiating with both Arab and Muslim identities, but also a dissonance that speaks more broadly of the discomfort in dealing with

the edifice of nationhood itself, read in the perspective of gender, ethnic and religious constructs, expectations, projections and reifications.

As in the case of Kahf's novel, through the re-writing of the tenets of charged terms such as identity, citizenship and belonging, postcolonial narratives often directly or indirectly address the complex issue of nationhood. The re-narration of nations certainly entails the intervention of what Homi Bhabha calls "the performative temporality" of the postcolonial, as opposed to the "pedagogical temporality" of the nation's narrative, where the latter comprises all the hegemonic constructions of Euro-American nation-states and their apparently transparent universalist ideologies of inclusion and exclusion, bordering, and progress (Bhabha 1994). Within this framework, where the postcolonial epistemic disruption invests the hegemonic discourse of 'America' as much as that of the rest of 'the West', it is particularly interesting to look at the counter-narrative that emerges in the voices of women writers from the Middle East, who 'translate' the ideas of belonging, homeland and nationhood through the dislocation of their own personal narratives, the acquired memories of lost lands, or the re-configuration of languages and grammars into accounts of statelessness or de-nationalised communities (Sassen 2002).

In particular, diasporic women writers from the Middle East - in Kahf's case, deliberately writing from a Muslim perspective, thus bringing into the picture the complexities of the Islamic faith and its the geo-cultural vastness - often bear voices that contest and appropriate the category of nation, not only through their act of 'translation' of the nation as migrants, but also through the act of narrating the space and presence of the female body(-politic), the writing of which produces a re-inscription of Western *and* Middle-Eastern predicaments of femaleness, homeliness, homeland, and nation.

The Girl in the Tangerine Scarf reflects upon the boundaries and predicaments of US nationhood (also) by exploring the specificities of the Heartland States - and Indiana in particular - as a disrupting 'heart' in the middle of a national narrative - the US narrative - that normally excludes the desolation of these territories, of 'poor white US'. Kahf uses a poetics of dissonance that works at once through emotional interruptions and irony to construct (and de-construct) the borders of nationhood, while also writing a coming-of-age narrative of a Muslim woman in the US; in a sense, a transformative process for the nation as well.

The irony of Kahf's writing emerges in all its dissonant and disorienting poetics when Khadra is landing back in the US after her stay in Syria:

Toto, we're not in Damascus anymore, Khadra whispered, as the wheels hit the ground. Homeland America, *bismillah*. (Kahf 2006, 313)

Through the reference to *The Wizard of Oz*, Kahf summons symbolic narratives and fairytales, stories and even archetypes. Khadra's frame of refer-

ence is clearly 'American', quoting Dorothy, and, indeed, calling America her "homeland". Yet, Dorothy's home was Kansas, and the cyclone had taken her away from that home, to the amazing world of Oz. Here, Damascus is the 'home' that the young woman has been taken away from, by another kind of cyclone: an internal, cultural, political and religious one, but this tornado has also re-configured her home, expanding it to the American ground that the plane is touching; *Khadra/Dorothy*, in the (Islamic) name of God - *bismillah* - is going 'home'.

Bibliography

- Aboulela, Leila (2005). *Minaret*. Bloomsbury: London.
- Abu-Jaber, Diana (1993). *Arabian Jazz*. New York: Harcourt Brace & Co.
- Alsultany, Evelyn (2013). "Arabs and Muslims in the Media after 9/11. Representational Strategies for a 'Postrace' Era". *American Quarterly*, 65(1), 161-9.
- Berrezoug, Hanaà (2015). "Orientalism and the Iconography of the Veil in Mohja Kahf's *The Girl in the Tangerine Scarf* (2006)" [online]. *Études Francophones*, 28(1/2), 24-39. URL <https://languages.louisiana.edu/sites/languages/files/BerrezougEFVoile2015.pdf> (2017-11-17).
- Beydoun, Khaled A. (2013). "Between Muslim and White. The Legal Construction of Arab American Identity" [online]. *NYU Annual Survey of American Law*, 69(1), 29-76. URL https://annualsurveyofamerican-law.files.wordpress.com/2014/10/69-1_beydoun.pdf (2017-11-17).
- Bhabha, Homi (1994). *Location of Culture*. New York; London: Routledge.
- Borhan, Abbasali; Anushiravani, Alireza (2016). "Resistance and Uncanny Moments of In-Betweenness in Mohja Kahf's *The Girl in Tangerine Scarf*" [online]. *Journal of Alternative Perspectives in the Social Sciences*, 1(8), 1-22. URL <http://www.japss.org/upload/Content%20Sept%2016%20B.pdf> (2017-11-17).
- Bujupaj, Ismet (2015). "Nature in Arab American Literature Majaj, Nye, and Kahf" [online]. *European Journal of American Studies*, 2(10), 1-29. URL <https://ejas.revues.org/11130> (2017-11-17).
- Cariello, Marta (2014). "Coming of Age in the Solitude of the Lost Land. Randa Jarrar's *A Map of Home*". *HAWWA. Journal of Women of the Middle East and the Islamic World*, 12(1/2), 268-88.
- Fadda-Conrey, Carol (2014). *Contemporary Arab-American Literature. Transnational Reconfigurations of Citizenship and Belonging*. New York: NYU Press.
- Hassan, Wail S. (2002) "Arab-American Autobiography and the Reinvention of Identity. Two Egyptian Negotiations" [online]. *Alif, Journal of Comparative Poetics*, 22, 7-35. DOI 10.2307/1350048.

- Ingalls Wilder, Laura (1935). *Little House in the Prairie*. New York: Harper and Brothers.
- Isin Engin F.; Turner Bryan S. (eds.) (2002). *Handbook of Citizenship Studies*. London: Sage.
- Jarrar, Randa (2008). *The Map of Home*. New York: Penguin.
- Kahf, Mohja (1999). *Western Representations of the Muslim Woman. From Termagant to Odalisque*. Austin: University of Texas Press.
- Kahf, Mohja (2003). *Emails from Scheherazad*. Gainesville, Florida: University Press of Florida.
- Kahf, Mohja (2006). *The Girl in the Tangerine Scarf*. New York: Carroll & Graff.
- Kahf, Mohja (2016). *Hagar Poems*. Fayetteville: University of Arkansas Press.
- Majaj, Lisa S. (2008), "Arab-American Literature. Origins and Developments" [online]. *American Studies Journal*, 52. URL <http://www.asjournal.org/52-2008/arab-american-literature-origins-and-developments/> (2017-11-17).
- Salaita, Steven (2005). "Ethnic Identity and Imperative Patriotism. Arab Americans Before and After 9/11" [online]. *College Literature*, 2(32). URL <http://www.freepatentsonline.com/article/College-Literature/132409035.html> (2017-11-17).
- Salaita, Steven (2011). *Modern Arab American Fiction*. Syracuse (NY): Syracuse University Press.
- Sassen, Saskia (2002). "Towards Post-National and Denationalized Citizenship". Engin, Isin F.; Turner, Bryan S. (eds.), *Handbook of Citizenship Studies*. New York: SAGE, 277-92.
- Selod, Saher (2014). "Citizenship Denied. The Racialization of Muslim American Men and Women post-9/11". *Critical Sociology*, 41(1), 77-95.
- Toossi, Katayoun Zarei (2014). "The Conundrum of the Veil and Mohja Kahf's Literary Representations of Hijab". *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies*, 5(17), 1-17.

Shakespeare's Other Eden

Richard II by Ouroboros Theatre Company (2013)

Loredana Salis

(Università degli Studi di Sassari, Italia)

Abstract Among Shakespeare's history plays, *Richard II* is the least known and performed in Ireland. For a long time, the overthrow and murder of the anointed king was shown to English audiences with the interesting omission of the deposition scene (also known as the 'Parliament scene', IV, 1, 151-318), while in Ireland the play was taken for a long time to be a tragic reminder of the Island's colonial past. It is possibly for this reason that there has been a significant lack of professional productions of *Richard II* in Ireland, and equally there has been a significant lack of critical attention to its fate on the Irish stage. In recent years, however, some attempts have been made to re-appropriate a canonical text whose plot lends itself to reflections on history and the past. One such instance is a production of Shakespeare's play presented in 2013 by the Dublin-based Ouroboros, a theatre company that is no longer in operation. This study looks at the way in which Ouroboros creatively use the source text to travel across a century of Irish history, relocating the story of King Richard II in Ireland to reflect up-on the making of the country that it is today.

Summary 1 Introduction . – 2 *Richard II* by Ouroboros. – 3 *Richard II* by W. Shakespeare – 4 Historical drama and the ritual of theatre. – 5 The politics of translation. – 5.1 Ritual and History. – 6 Conclusions.

Keywords Richard II. Shakespeare our contemporary. Irish theatre. Ouroboros. History.

1 Introduction

Shakespeare's *Richard II* (c. 1595) is one of four history plays dramatising a century of profound religio-political changes, during the fourteenth and fifteenth centuries, and it centres upon an unprecedented episode in English history, namely the deposition of an anointed king.¹ At the time when *Richard II* was written and staged, England was facing yet another political crisis, which posed a threat to the stability of Queen Elisabeth I's reign. The Nine Years War, between 1594 and 1603 confronted the monarch with the prospect of losing control over Ireland, and since the Irish were

¹ The play was entered in the Stationer's Register on 29th August 1597 with the title of *The Tragedie of King Richard the Second*. It is part of Shakespeare's so-called second tetralogy, which includes *Henry IV* (Parts I and II) and *Henry V*. Shakespeare had dedicated another tetralogy to the history of England during the War of the Roses, up to Richard III's reign.

fighting with the help of the Spaniards, there was also a possibility that the Island would become an access point for a Spanish attack to Britain (Murphy 1966, 38-9). The analogy between the plot of Shakespeare's play and the historical context that inspired it was undeniably (and worryingly) real (Alexander 2004; Forker 2002; Dollimore, Sinfield 1994) to the point that Elizabeth I admitted to it herself.² As regards Ireland, the 'Irish war' engaged in by Richard in the play (II, 1, 154-8) seemed to bear a striking resemblance to the turmoil and the ongoing conflict between England and her neighbouring Island³ at a time when Edmund Spenser's hugely influential treatise - *A View of the Present State of Ireland* (1598) - asserted "the right of English planters to remain in Ireland", and gave an account of "how they *should be defended* by the English crown" (Hadfield 2012, 159; emphasis added).⁴ For Spenser, himself a planter, the Irish were a savage people from whom the English needed protection, and who had better been "cleansed or scraped" (Spenser 1840, 507). In his view, military intervention was inevitable, if not desirable, if the safety and stability of the English were to be guaranteed. It is little surprise, therefore, that for modern literary critics and historians a dramatisation of Richard's story at the end of the sixteenth century represented a cautionary tale for the English. For the Irish, *Richard II* was, and remained for a long time, a tragic reminder of England's colonial power and of the inextricable link between the two countries and their histories (Collins 2015).

The legacy of Ireland's colonial past has certainly impacted upon the play's reception in Ireland, and this should not be overlooked when assess-

2 During a visit to the archives in the Tower of London, Elisabeth I saw some papers relating to King Richard's reign and famously commented: "I am Richard II. Know ye not that?" (Albright 1927, 692).

3 Richard II visited Ireland twice in the course of his life. The first time, in 1394-95, resulted in the submission of the Irish chiefs 'by their own will' to the King, who received the title of Lord of Ireland by the princes of Ulster, Thomond, Connacht, Leinster, among others. This was a relatively brief but peaceful visit. Curtis (1927, 54), unlike his second expedition, occurred in June-July 1399 and in less favourable circumstances. The sovereign was cut short by news of Bolingbroke's armed return to England, and it is this venture that inspired Shakespeare's *The Tragedie of King Richard the Second*.

4 The impact of Spenser's tract cannot be overestimated; in fact it contributed to a general understanding that "the establishment and maintenance of colonies was a central element of a responsible government's concern" (Hadfield 2012, 170). Spenser's crucial place in England's colonial propaganda and the views which he contributed to disseminate reflect how, in the words of Renaissance scholar Kevin Sharpe, "the business of government was the act of securing compliance". In Tudor England, this was achieved through "the theatricalisation of regality" whereby monarchs embraced disciplines as diverse as literature, history, material culture and art history in order to enhance their authority and power. Cf. Sharpe (2009). Theatre - Sharpe argues - "was the principal site of meditation on power and the critical interrogation of politics. [...] The vogue for history plays, in particular, evidenced both the success of the Tudors in establishing their dynasty and [...] the nation's anxieties about [Elizabeth's] succession!" (2009, 461).

ing the fortunes and misfortunes of Shakespeare's *Richard II* in the country. A closer look at its performance history shows that little research work has been carried out on the theme, so far,⁵ also confirming the unpopularity of the play and an evident lack of professional productions in Ireland. This is due partly to the thematic and narrative complexity of *Richard II*,⁶ and partly to its portrayal of a past that is at best contested, if not a traumatic one. Between 1951 and 2015, as little as five productions of Shakespeare's tragedy appear to have reached the Irish stage. These include Michael MacLiammoir's *Richard II* at the Gate theatre, Dublin (1951); Mary and Pearse O'Malley's staging for the Lyric Theatre in Belfast (1957), David O'Brien's production for the Dublin Shakespeare Society (1996), Ouroboros' *Richard II* in Dublin and Cork (2013), and Mark O'Rowe's *DruidShakespeare* in Galway (2015).⁷ What follows is dedicated to the experimental version of *Richard II* by the then Dublin-based Ouroboros Theatre Company, produced for the Abbey and for Cork's Everyman theatres.

5 Forker (1998, 1-55) provides a comprehensive account of Shakespeare's critical tradition in England and America but gives no details concerning the Irish context. Elsewhere, the information remains scarce and it is sparsely accessible.

6 This may explain the fact that *Richard II* has lent itself to adaptations and free versions rather than faithful stagings, as Forker suggests. The complexity of the play, it is worth noting, has to do with it being defined as "a tragedie", and that it may well be taken as an experiment at tragedy, along with other Shakespearean tragedies.

7 The script of MacLiammoir's *Richard II* is currently held in the Rare Book & Manuscript Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign; a bill for the show is kept at the Lyen Hall Library in Belfast and it is available online at <http://www.digitaltheatrearchive.com/archives/686> (2017-11-23). Material for Mary and Pearse O'Malley's Belfast production is housed at NUI (National University of Ireland), Galway (URL <http://archives.library.nuigalway.ie/cgi-bin/FramedList.cgi?T4>, 2017-11-23) and it was kindly provided by the archivist, Mr Barry Houhinhan. Details of David O'Brien's production are available from the Dublin Shakespeare Society website; as to Mark O'Rowe's *DruidShakespeare*, information can be found at <http://druid.ie/druidshakespeare/about> (2017-11-23). All relevant materials concerning *Richard II* by Ouroboros Theatre Company (unpublished script, video recording of the performance in Cork, production notes, reviews) were kindly provided by the company's artistic director, Denis Conway. URL <https://vimeo.com/100098427> (2017-09-18) (filmed on 10th May 2013 while on tour). On the performance of Shakespeare's history plays in Ireland, Conway has noted how they "are never done: *Henry IV*, Parts I and II are on the Junior Cert, so they tend to be done the odd time. But *Richard II* is never done [...] *Henry V* is never done, and for obvious reasons, because it's all about the glorification of England, if you read it on only one level. *Henry VI*, Parts I, II, and III, is more of that, and then there's *Richard III*. When Ouroboros did *Richard III*, with me playing Richard, 13 years ago, it was the first time the play had been done professionally in Ireland since 1935. And that's one of Shakespeare's most popular plays. [...] The history plays are - on one reading - about England. But I think, now, that after the peace process, after the Queen's visit, and all of that business, we need to grow up. Shakespeare was an artist. He wasn't an historian" (Killeen 2013).

2 *Richard II* by Ouroboros

The play formed part of the company's investigation of Shakespeare's history plays from *Henry V* to *Richard III*, an attempt at making a claim to Shakespeare in Ireland and "bring [the Bard] to Irish audiences" on the basis that he is 'our' contemporary.⁸ Accordingly, pre- and post-show discussions on both these aspects took place in Dublin and Cork⁹ in an attempt to investigate further Shakespeare's interest for Ireland and the relevance of Shakespearean drama in the Irish cultural context. This approach is aligned with post-colonial reassessments of the Bard's work, and it owes mainly to recent academic research work carried out by eminent Renaissance scholars such as Andrew Hadfield, Richard English, Andrew Murphy, Michael Cronin, and Lisa Hopkins, to name a few,¹⁰ who have argued, rather persuasively, that "since the seventeenth century, Shakespeare has proved an abiding presence in Irish history, politics and culture. [... His] works have served not only as a source of inspiration but also as an agent of frustration for succeeding generations of Irish novelists, poets, playwrights" (Burnett, Wray 1997, 1). A thorough survey of "the vexed but integral place of Shakespeare in the Irish imagination" (1) is beyond our scope here, but it ought to be said how such a notion has been endorsed also beyond academic circles; it certainly has by theatre practitioners at Ouroboros. For Denis Conway, the company's artistic director, and for Michael Barker-Caven, the director of Cork's Everyman until 2014, Shakespeare is definitely 'our contemporary' in the sense that he is *Ireland's* contemporary as well as being the author of timeless and universal tales, whose themes and tropes speak *to* the present and *of* the present. A brief look at the contents of Shakespeare's *Richard II* may be useful before looking further into these aspects and into Ouroboros' new version.

8 The concept owes largely to Jan Kott's groundbreaking study of that title (1967).

9 A pre-discussion show entitled *Do We Need to Make Shakespeare Relevant?* took place at the Abbey Theatre on 25th April 2013; at Cork's Everyman Theatre a similar event entitled *Shakespeare in Ireland* took place on 8th May 2013, followed by a workshop by professional actors with director Barker-Caven (2013, 8).

10 Cf. Burnett, Wray (1997), especially the introductory chapter, chapter 3, chapter 6 by Richard English "Shakespeare and the Definition of the Irish Nation" (136-51) and chapter 11 by Michael Cronin "Rug-headed Kerns Speaking Tongues: Shakespeare, Translation and the Irish Language" (193-212). See also individual studies by Hadfield (2003, 2012), Murphy (1999), Murphy (1996, 38-59).

3 *Richard II* by W. Shakespeare¹¹

Richard II recounts the story of the eponymous sovereign who is dethroned by his cousin Bolingbroke, the Duke of Lancaster, sent to prison, and killed in cold blood. A king by divine right, Richard II was betrayed by many courtiers and, more crucially, he proved to be unfit for his role.¹² This contributed to “the shame of England” poignantly denounced in the play by Richard’s uncle, John of Gaunt, before he dies (II, 1, 40-68). A fitting metaphor for the fading medieval value system, the old man’s death marks the collapse of that ancient order with its catastrophic consequences, also echoing the then current belief that bad government and the usurpation of Richard’s throne were a denial of God’s will. Richard’s inability to rule and Bolingbroke’s usurpation are considered to be a heresy, an original sin that needs purging before a new king can sit on England’s throne (V, 6, 49-52).

In dramatising those historical events and that phase of transition in English history Shakespeare focused on such aspects, placing significant attention to the questions of power and of the monarch’s entitlement to the crown.¹³ In his play, the view that a sovereign’s (moral) state impacts on the health of the State is reiterated throughout to the point that the *tragedie* of Richard II, as the original title has it, becomes also England’s *tragedie*. The country is depicted as a place in need of healing and redemption whose head seeks a cure for a land that is corrupted (I, 1, 154-7) while he actually contributes to its malaise. The pursuit of redemptive freedom serves the double purpose of restoring peace to England as well as enabling the transition from the still dominating archaic order to modernity, namely to Tudor England. These questions, and the conviction that man can be the maker of his own destiny are articulated by way of a Biblical reference, where a gardener instructs his aid to “bind [... the] dangling apricots, | which like unruly children make their sire | stoop with oppres-

11 All quotations from the play are taken from the Arden edition of Shakespeare’s *Richard II* (Forker 2002) and are cited into brackets within the text.

12 Richard became King of England at the age of ten, following the death of his father. It was decided that he would rule the country in spite of his age, and his inexperience inevitably led to a number of mistakes. His uncle Gloucester, the eldest brother to Richard’s dead father, was the chief of the Lord Appellants, a group that wanted to rid Richard’s court of perilous and corrupt men. They launched accusations against the sovereign, somehow humiliating him, so that years later, having gained power, Richard exacted revenge on those men, causing Gloucester’s death.

13 Shakespeare drew upon a number of narrative and dramatic sources including Edward Hall’s *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and York* (1548), Raphael Holinshed’s *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1587), Samuel Daniel’s poem *The First Fowre Books of the Civile Wars* (1594), as well as dramas which Shakespeare saw in performance, most notably the anonymous *Woodstock* (c. 1592) and Marlowe’s *Edward II* (c. 1592). Cf. Bullough (1960, 356-8), Payne (2014, 14-15).

sion of their prodigal weight” so that the “bearing boughs may live” (III, 4, 29-66). What the gardener refers (and alerts the audience) to is the need to re-gain control and restore harmony for the State (represented metaphorically by the Garden), claiming that this should be done promptly since “the whole land | is [*already*] full of weeds” (III, 4, 43-4). As the gardener knows, however, it is too late; in fact *had* the king taken care of his Garden (England) with equal care, he *would* “himself [*have*] born the crown” (III, 4, 61-5, emphases added). The scene is a powerful allegory of the “already depressed and deposed” Richard, an anticipation of events that are yet to unfold and which are thus made public. Hidden “into the shadow”, the Queen overhears those words, and in dismay she reacts to the “unpleasing news”:

Thou, old Adam’s likeness set to dress this garden,
How dares thy harsh rude tongue sound this unpleasing news?
What Eve, what serpent, hath suggested thee
To make a second fall of cursed man? (III, 4, 72-6)

References to Adam and Eve and to the “second fall of cursed man” are consonant with the play’s distinctive semantics of the garden,¹⁴ also echoing the notion of Richard’s lapsarian state as a repetition of Adam’s fate, thereby suggesting that every man’s destiny is to be cursed and fall out of grace. In the King’s case, the curse and fall are necessary to his self-realisation, in fact they mark the beginning of Richard’s story as a new man, who discovers that he is a human (and not a divine) being.

4 Historical Drama and the Ritual of Theatre

The centrality of Richard’s individual tragedy, and the ensuing cycle of death and rebirth in Shakespeare’s play lie at the heart of Ouroboros’ reading and staging of the text. Their relocation of *Richard II* in the Irish context also revolves around the idea that Richard needs dying as a king before he can be born again as a man, and equally that the old order – the repository of sacred traditions and values – needs dying before a new (secular) order can begin. The past, however, never fully dies, and it never becomes totally past; in fact it keeps returning and forms part of what we are in the present and what we aspire to be in the future. This is crucial to

¹⁴ Shakespeare relies on the biblical imagery which is referred to also in Hall’s *Chronicles*, cit. in Shakespeare (Melchiori 1996, 4). The gardener’s words echo Gaunt’s speech (II, 1, 40-66), and also Bolingbroke’s (II, 3, 166).

historical drama as a genre *tout court*,¹⁵ and it represents a fundamental aspect of theatre as a ritual practice. It is worth noting that the year when Ouroboros staged their *Richard II*, 2013, marked the 100th anniversary of the Dublin Lockout, a massive strike of Dublin's transport workers which paralysed the Irish capital and effectively paved the way towards the events of the Easter week of 1916, namely the Easter Rising and the Proclamation of Irish Independence (*An Poblach*), and later on the birth of the Irish Free State (Foster 1989, 2015). In that context, a retelling of Shakespeare's tale became an opportunity to recount another cautionary tale, that of the Irish nation, from its birth in 1916 up to the present (2013). Holding a mirror up to the (Irish) nation, the Ouroboros version of *Richard II* focused on the connection between that past and the present, and the extent to which one reflects has shaped and still shapes the other. This notion is well established from the start of the play, in the confrontation scene between Mowbray and Bolingbroke. The two convene at Richard's castle "to appeal each other of high treason" (I, 1, 27); in the end the former is sentenced to permanent exile for the murder of Gloucester, whom he has actually killed upon Richard's demand, while the latter receives six years' banishment (I, 3, 247-8). The chain of the ensuing events is presented in such a way as to suggest that Bolingbroke is not a complete "villain miscreant and traitor" after all, while the King may have deserved his fate - following Gaunt's death, Richard plans "his Irish wars" (II, 1, 154), determined to "supplant those rough rug-headed kerns, | which live like venom where no venom else" (II, 1, 154-6). The Irish campaign is costly and unnecessary, and as it turns out it has been (unduly) financed with "the royalties and rights" of Gaunt's heir, the banished Bolingbroke. Richard's mistakes prove to be fatal to him since in his absence Bolingbroke (returned from exile) usurps his throne, and when the legitimate king goes back to England he is deposed. The cause-effect dynamics of the plot in the first act suggest how the fate of one man affects the fate of another one, to the point that the opposing cousins are made to represent "the split halves of a once whole". Richard thus becomes to Bolingbroke what Bolingbroke is to Richard, and vice versa; their *agon* serves to articulate the "duality within man" and to achieve "the compression of opposites into the same compact space [that allows] a third vision to appear, born of the cleansing fire" (Barker-Caven 2013, 7). The Mowbray/Bolingbroke confrontation in Ouroboros' *Richard II* goes a bit further into exposing the sometimes irreparable bearing the past can have upon the present: significantly, in their opening scene the opponents are made to "wear mohair suits" so as to resemble two *Táoiseach Dáil* (Ministers of the Irish Parliament) fighting over financial reports, statistics and incriminating data, a domesticated

15 Lukács [1938] (1969), especially in chapter 2, the section dedicated to historical drama.

modern version of the “gage” thrown down by Shakespeare’s offended Duke of Norfolk (I, 1, 146). This particular scene is exemplary of how, in Conway’s words, “when so few of our writers dare to deal with the slow suffocation of the body politic, a return to Shakespeare [... helps us] make sense of the here and now (2013, 5). And indeed, audiences of Ouroboros’ *Richard II* would easily relate fiction to fact, at times amused, at times perhaps disturbed by the force and resonance of a revealingly familiar tale.

5 The Politics of Translation

Ouroboros’ politics of translation, and the way in which their performance of *Richard II* is set, from page to stage, is aligned throughout with Conway’s ideas above. As regards the script, the artistic director feels no need to modernise the language in the source text, in keeping with the company’s mission of going back, re-connecting and re-discovering the beauty of Shakespeare’s diction, and also because he is confident that Irish audiences are “both familiar and estranged” from the power of this sixteenth-century language “in ways that other audiences are not” (Conway 2013, 5). In fact, people attending the performance could appreciate the original lines from Shakespeare’s verse play while also engaging in a contemporary relocation of *Richard II* in Ireland, among Irish people (this is suggested by the characters’ accents).

Conway relies largely on the first Quarto edition of 1597, to which he adds the deposition scene of the 1623 Folio.¹⁶ Shortening the source text by 465 lines, the Ouroboros director makes a number of alterations which are worthy of note:

1. 11 of the original 37 *dramatis personae* are omitted, including servants, marshals, heralds and other minor characters. Introductory passages such as “Here comes...” (eg. II, 2, 73; II, 3, 82) are also deleted. This is due partly to the use of role double-ups in performance, and partly to the need to simplify and shorten a play that is evidently long.¹⁷
2. Lengthy/dense speeches are often compressed primarily in the interest of the play’s rhythm and tempo.

¹⁶ This is a crucial scene (IV, 1, 154-318), which was censored in England until 1608 (Forker 1998, 69; Payne 2014, 43). The Arden Shakespeare edition of *Richard II* includes the deposition scene (also known as the ‘Parliament scene’).

¹⁷ References to the play in performance relate to the above cited video recording of the show in Cork, available at vimeo.com/67800873. Actors in the Ouroboros’ production play two or three roles, with the only exception of Patrick Moy (Richard II), Frank Mc Cusker (Bolingbroke), Michael Power (Northumberland) and Jane McGrath (the Queen).

3. Allusions to England are deleted in most cases along with other geographical references (especially France, V, 1, 22; V, 3, 110-11) as are the most patriotic, colonial/imperialist dialogues (eg: Mowbray's "My native English" speech in I,3,159-66, Bolingbroke's exile speech in III, 1, 306-9; Gaunt's lines in II, 1, 53-7 in which he mentions the "royal kings [...] renowned for their deeds [...] for Christian service and true chivalry").
4. More references to England are deleted, such as, for instance, Bolingbroke's words "Or here, or elsewhere to the furthest verge | that was ever survey'd by English eye" (I, 1, 93-4); there is no mention of the patron saint, "St George" (I, 3, 84); and no allusion to Richard as "Landlord of England" (II, 1, 113). These omissions serve the purpose of facilitating a rethinking of the story as disengaged from site and time specific referents - England in 1399 - while arguing that *this* Richard belongs to Ireland because his story is the story of a wronged man, who suffers a sacrilegious act that violates his human and civil rights. The contemporary stage rendition of the prison cell monologue (V, 5, 12-66) is a fine example of poetic license of a political adaptation that recasts Richard as a hunger striker during the so-called "dirty protest" in the Belfast Maze Prison/Long Kesh in 1978.¹⁸

Ouroboros' appropriation of Shakespeare's text thus lays a claim to the inextricable link between Irish and English history, but it also seeks to deepen our reflection on the significance and value of freedom, and of what Barker-Caven terms the "cosmic consequences" of human words and actions, to suggest that the past may not always be contingent (2013, 7). In II, 3 (set in Bolingbroke's camp), the now Duke of Lancaster appears on stage wearing unequivocal attire which conflates his classical role of the usurper to the image of Michael Collins, a 'rebel' in the Easter Rising of 1916, a protagonist of Irish politics at that turbulent time, who was involved in negotiations for the partition of Ireland and was killed in an ambush because considered to be a traitor (fig. 1). Bolingbroke is recast as an unscrupulous man, a true savage against whom Richard's vulnerability is easily exposed - and so the dethroned king becomes both a victim and a rebel in turn, like the hunger strikers in Belfast would, in their turn, have become years later in their protest against British Rule. For Ouroboros, this Richard "has never been freer", in spite of him being locked in a jail, "whilst the ideals of Pearce and Collins have been hijacked and imprisoned into a 'power of state' mentality and become as bad as those they sought to replace" (Barker-Caven 2015).

¹⁸ Significantly, during the performance this moment is introduced by the 1983 U2 song *Bloody Sunday*. On the stage, Richard, who is seen in his prison cell, holds a bucket and dirties the walls, before he sits and pronounces the monologue at V, 5, 12-66.



Figure 1. Bolingbroke recast as Michael Collins, usurper of Richard II's crown. (©Monika Chmielarz, URL https://www.abbeytheatre.ie/whats_on/event/richard-ii/)

5.1 Ritual and History

A re-thinking of (Irish) history in these terms reflects a vision of time that is not linear but rather cyclical, a concept inscribed in the name of the company itself and symbolised by the image of the mythological serpent eating or biting its tail (*the Ouroboros*). History requires a constant re-telling if new meanings of it are to be disclosed in the present. One way in which this can be attained is by dislocating historical figures from their context and relocating them into a time that is different and eternal. Tellingly, in the *Ouroboros* script most allusions to divination, to the future and the past are avoided, and most references to lineage and parentage are omitted.¹⁹ Thus, for instance, Gaunt does not mention his “brother Edward’s son”, or his “brother Gloucester” (II, 1, 125-31); York does not say that he is “the last of | noble Edward’s sons, of whom thy father [...] was first” (II, 1, 171-83), Northumberland’s speech (II, 1, 279-85) is de-

¹⁹ This is the case, for instance, with Bishop Carlisle’s prophesy that “the blood of English shall manure the ground | and future ages groan for this foul act | [...] and, in this seat of peace, tumultuous wars | shall kin with kin, and kind with kind confound” (IV, 1, 136-41).

leted, and there is no mention to his offspring, Percy, nor to Bolingbroke's "unthrifty son" (V, 3, 1-23). By breaking lines of descent and questioning the validity of the father-son succession, the play's attention is effectively made to focus on the present moment and on the immediate fate of its protagonists. Disengaged from both blood and history ties, characters in Ouroboros' *Richard II* become the bearers of universal messages and of a superior wisdom in a way that recalls the place of heroes in classical tragedy and also the place that Shakespeare notably gives to 'marginal' yet crucial characters in his plays.²⁰

It is not accidental that the Ouroboros performance begins and ends with propitiatory rites. Like a *parodos* from a Greek play, the opening rituals involve a small tree, which is set on a table, at the centre of the stage. A woman (who will turn out to be Queen Isabella) enters on the almost empty stage and performs a ritual in front of a flowering tree of life. A second (cleansing) rite follows, performed by a small crowd standing around a covered corpse (the body of dead Gloucester), on the left of the stage. Finally, Richard enters in full regal attire, and symbolically washes his face and hands – like a Pontius Pilate he washes his guilt off over his uncle's death. The lights are lit up at this point, and the play begins (the Mowbray/Bolingbroke confrontation occurs). The same rituals are re-evoked at the end of the play when the same characters gather on stage and Bolingbroke, now King Henry IV, announces that he "will make a voyage to the Holy Land | to wash *this* blood [Richard's blood] off my guilty hand" (IV, 6, 49-50). His "guilty hands" put an end to the play: these are in fact the last words in the Ouroboros script (from which II, 51-2 are omitted), and while the new sovereign mourns Richard's death, the body of the murdered king lies on the floor, just like Gloucester's had at the start of the performance. The tree of life is now a withered tree of death, rooted in a land that has been poisoned with treason and treachery. And under the new regime, Isabella is no longer a free woman. The Queen sees the lifeless body of her husband and lies beside him; like a Virgin Mary by the body of her dead son she mourns by Richard's grave, and clutches to her breast the sole remnant of a once blossoming tree – a flower that symbolises the life she carries within, a king to be born.²¹ The closing of the Ouroboros'

20 To cite some examples, the Fool in *King Lear*, Enobarbus in *Anthony and Cleopatra*, Falstaff in *Henry IV*.

21 The Queen is pivotal in Ouroboros' reworking of the play: she is "the embodiment of lost, traumatised, ancient goddess of wisdom", in Barker-Caven's words. This vision of Isabella owes to "the single fundamental idea" or the "great theme" of Shakespeare's dramaturgy, developed by Ted Hughes in *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* (1992). Years earlier, Hughes had described it as "the symbolic fable which nearly all his greatest passages combine to tell, and which each of his plays in some form or other tells over again. This was the way his imagination presented the mystery of himself to himself [...]. This symbolic

performance is an added scene accompanied by the religious tune of the *Alleluia*, a musical choice that further echoes the company's re-thinking of Richard as a martyr. Local tradition and religion merge and conflate with musical emblems of secularism to evoke a haunting sense of inevitable change (and replicate the transition towards modernity in Shakespeare's text).²² The adoption of a rich repertoire of traditional ballads, rock music, film soundtracks and church songs²³ to mark pivotal moments in the play further contributes to its communicative force, possibly making the performance "relentless" in the words of a reviewer, a relentlessness that is all but negative.²⁴

Another significant trait of Ouroboros' cosmic re-envisioning of history is the use of feminine agency. Notably, there are 'only' three women in Shakespeare's *Richard II*, a small number that reflects patriarchal superiority in Elizabethan society without hindering, but rather acknowledging, the power of female interventions in processes of change and renewal. Women act as the guardians of the domestic sphere, protecting it from the menace of corruption; like the gardener in III, 4, 41, they also aim to "keep law and form and due proportion". Shakespeare himself took liberties in shaping the female roles for *Richard II*:²⁵ his widowed Duchess of Gloucester, for instance, manages to influence Gaunt's attitude towards the King (I, 2); the Duchess of York saves her son's life, in spite of her husband's opposition and thus she saves the life of England's only legitimate successor to the throne, after Bolingbroke (V, 3). The third woman in the play, Queen Isabella, obtains Ouroboros' greatest attention and, as noted, she finds a truly central place in their reading of *Richard II*. Recast as a quasi-divine presence, Isabella embodies a magical ancestral organic whole summoning earthly energy to give life at the start of the play and striving to save it at the end. She is the bearer of life and hope; by way of her, and of the

form of his nature [...] appeared to him as a problem, the posing of a chronic sexual dilemma, a highly dramatic and interesting collision of forces". Hughes (1971, 106).

22 "Religious traditions and practices - writes Denis Conway - no longer hold the authority they once did, in Ireland [...]. Today, Shakespeare's plays are our secular Gospels". Conway (2013, 4).

23 Details of the music used in performance are further discussed in Barker-Caven (2015).

24 This brief review refers to the use of music as "fingerwaggingly obtrusive", and considers Barker-Caven's attempt to transmit a number of messages as "an overwhelming mishmash where the audience isn't left any room to breathe or think [...]. As a result, the whole production felt relentless". Cf. "Look Back at Broken Dreams" [online]. *Irish Independent*. URL www.independent.it/lifestyle/look-back-at-broken-dreams-29226593.html (2017-12-01).

25 Isabella was actually aged 11 when Richard was deposed; the Duchess of York, Aumerle's mother, died before Richard's fall, and in the play she is too old to bear more children. Cf. Melchiori (1996, 8).

rituals she performs, this un-silenced feminine voice allows for history to be re-told, and for the past to be performed and renewed in the eyes of its beholders. And, we, the beholders, end up seeing things differently.

Tellingly, the mirror scene in IV, 1, 276-91 is the culmination of the play's quest for self-discovery and self-understanding,²⁶ a metaphor for the ritualistic re-enactment of the past that occurs in history plays. Like Shakespeare, and also like W.B. Yeats, who saw in *Richard II* a model for the kind of theatre that he aspired to,²⁷ Ouroboros conceive of the theatrical medium as a site of transformation. When Richard "dashes the glass against the ground", the cracked looking glass returns an image that is not distorted – the Ireland we see is not a hell "where no venom else" or Spenser's "foul moss [to be] cleansed or scraped away before the tree can bring any good fruit" (1840, 507), but it is an Eden, it is Shakespeare's other Eden.

6 Conclusions

The last statement brings us to another important scene in the play, the moment when Old Gaunt pronounces his eulogy to

This scept'red isle | this earth of majesty, this seat of Mars
 This other Eden [...] This fortress built by Nature for herself
 [...] This happy breed of men, this little world
 (II, 1, 41-9)

England is mentioned only at the end of the monologue, at line 50, and until then the "precious stone in the silver sea" could be any place, any isle. To audiences in Dublin and Cork in 2013, 'this' heavenly island could only have been their Ireland. On the stage, Gaunt and York are recast as Yeats and Joyce (fig. 2), Ireland's bards, whose encounter signifies the encounter of two different yet mutually completing notions of history – a nightmarish vision of the past that repeats itself, endlessly and in cycles, and which needs to be remembered, reassessed, accepted and ultimately forgiven if peace and freedom are to be attained in the present.

²⁶ This is typical of tragedy more than of chronicles or histories, and indeed *Richard II* was conceived to have the textual and narrative features of tragedy. Tellingly, the play was entered in the Royal Stationer as "The Tragedie of King Richard the second". Bullough (1960, 353).

²⁷ Yeats ([1901] 2007, 79-81). Written in 1901, this essay is a precious insight into Shakespeare's characterization of *Richard II* in relation to both *Henry V* and *Hamlet*. The value of Yeats's original and influential interpretation of the play cannot be overstated, and where Ireland is concerned there are strong possibilities that he may have contributed to shaping perceptions of Shakespeare in Ireland. For a reading of Yeats's essay, see Salis (2015, 108-6).

Figure 2. The Duke of York (D. Conway) & John of Gaunt (Des Nealon) recast as Ireland's Bards, Yeats & Joyce. (©Monika Chmielarz, URL https://www.abbeytheatre.ie/whats_on/event/richard-ii/)



Thus set, the epilogue of Shakespeare's tragedy acquires a new significance on the contemporary (Irish) stage, and messages of hope and inclusion are disclosed. On the one hand, Ouroboros' *Richard II* is a time-bound, socially and culturally-situated version of a complex canonical English text that is revisited creatively to travel across a century of Irish history and to reflect upon the making of Ireland as it is today. On the other, this contemporary version of Shakespeare's play is a testimony of the universal appeal of a classic, a communicative event that uses ritual and the ritual of theatre to return to the past and advocate shifts in perspective in the present. When we return to the past, we pose questions that are inevitably "prompted by our present concerns"; we read "documents [that] are open to our values because they offer [...] *textual mediations of experience* which we are to read [...] if we are to *make sense of it*" (Sharpe 2000, 342, emphasis added). To "make sense of the here and now", as noted, is central to Ouroboros' agenda, a process that stems from their conviction that there is no looking at Irish history without also looking at English history. And equally, there is no looking at the present (and at the future) without looking at the past, and vice versa. The coming full circle of the Ouroboros, the symbol and the theatre company bearing that name, is precisely that: it is our understanding that this is so.

Bibliography

- Albright, Evelyn May (1927). "Shakespeare's *Richard II* and the Essex Conspiracy" [online]. *PMLA*, 42(3), 686-720. URL <http://www.jstor.org/stable/457398> (2017-03-30).
- Alexander, Catherine M.S. (2004). *Shakespeare and Politics*. New York: Cambridge University Press.
- Barker-Caven, Michael (2013). "Of Cosmic Consequence". Programme Notes for Ouroboros' *Richard II* by William Shakespeare.
- Barker-Caven, Michael (2015). Unpublished interviews with the author (19 May and 24 July).
- Bullough, Geoffrey (ed.) (1960). *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 3. London: Routledge.
- Burnett, Mark Thornton; Wray, Ramona (eds.) (1997). *Shakespeare and Ireland. History, Politics, Culture*. London: Macmillan.
- Collins, Nicholas (2015). "This Prison Where I Live. Ireland Takes Centre Stage" [online]. *Cahiers Élisabéthains*, 88(1), 125-38. URL <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.7227/CE.88.1.9> (2017-04-30).
- Conway, Denis (2013). "Why the History Plays Now?". Programme Notes for Ouroboros *Richard II* by William Shakespeare.
- Curtis, Edmund (1927). *Richard II in Ireland 1394-1395 and Submissions of the Irish Chiefs*. Oxford.
- Dollimore, Jonathan; Sinfield, Alan (eds.) (1994). *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Forker, Charles R. (ed.) (1998). *Richard II. Shakespeare. The Critical Tradition*. London: The Athlone Press.
- Forker, Charles R. (ed.) (2002). *Shakespeare, William: King Richard II*. 3rd ed. London: The Arden Shakespeare.
- Foster, Roy (1989). *Modern Ireland 1600-1972*. Harmondsworth: Penguin.
- Foster, Roy (2015). *Vivid Faces 1880-1923. The Revolutionary Generation in Ireland*. Harmondsworth: Penguin.
- Hadfield, Andrew (2003). *Shakespeare, Spenser and the Matter of Britain*. Basingstoke: Palgrave.
- Hadfield, Andrew (2012). "Educating the Colonial Mind. Spenser and the Plantation". Ó Ciardha, Éamonn; Ó Siochrú, Micheál (eds.), *The Plantation of Ulster. Ideology and Practice*. Manchester: Manchester University Press, 158-75.
- Hughes, Ted (1971). *A Choice of Shakespeare's Verse*. London. Faber & Faber.
- Hughes, Ted (1992). *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. London. Faber & Faber.
- Kileen, Pádraic (2013). "Richard II's History Lesson for Ireland" [online]. *Irish Examiner*. URL <http://www.irishexaminer.com/lifestyle/arts-filmtv/theatre/richard-iis-history-lesson-for-ireland-229952.html> (2013-05-01).

- Kott, Jan (1967). *Shakespeare Our Contemporary*. Transl. by Boleslaw Taborski. Preface by Peter Brook. London: Routledge.
- Lukács, György [1938] (1969). *The Historical Novel*. Translated from German by Hannah Mitchell, Stanley Mitchell. Harmondsworth: Penguin.
- Melchiori, Giorgio (1996). "Introduzione". Giorgio Melchiori (a cura di), *Shakespeare, William: Riccardo II*. Trad. di Mario Luzi. Milano: Mondadori, 4-17.
- Giorgio Melchiori (a cura di) (1996). *Shakespeare, William: Riccardo II*. Trad. di Mario Luzi. Milano: Mondadori.
- Murphy, Andrew (1966). "Shakespeare's Irish History". *Literature and History*, 5(1), 38-59.
- Murphy, Andrew (1999). *But the Irish Sea Betwixt Us. Ireland, Colonialism, and Renaissance Literature*. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press.
- Payne, Susan (2014). "Introduzione". Susan Payne (a cura di), *Shakespeare, William: Riccardo II*. Trad. di Alessandro Serpieri. Venezia: Marsilio, 9-45.
- Salis, Loredana (2015). "At Stratford on Avon by W.B. Yeats". Annotated translation and commentary. Gandin, Stefania; Salis, Loredana (eds.), *Translating Yeats. Prospettive letterarie, linguistiche e didattiche*. Roma: Aracne, 74-116.
- Sharpe, Kevin (2000). *Reading Revolutions. The Politics of Reading in Early-Modern England*. New Haven (CT): Yale University Press.
- Sharpe, Kevin (2009). *Selling the Tudor Monarchy. Authority and Image in Sixteenth-Century England*. New Haven (USA): Yale University Press.
- Spenser, Edmund [1598] (1840). "A View of the Present State of Ireland" [online]. *The Works of Edmund Spenser. With Observations on His Life and Writings*. London: Walter Spiers. URL https://books.google.com.fj/books/about/The_works_of_Edmund_Spenser.html?id=ZmpIAQAAMAAJ (2017-11-17).
- Taylor, Gary et al. (eds.) (2017). *The New Oxford Shakespeare. Critical Reference Edition. William Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Yeats, William.B. [1901] (2007). "At Stratford on Avon". Finneran, Richard J.; Bornestein, George (eds), *The Collected Works of W. B. Yeats, Volume IV: Early Essays*. New York: Simon and Schuster, 73-94.



Figure 3.
Mowbray
and Bolingbroke
(©Monika
Chmielarz, URL
https://www.abbeytheatre.ie/whats_on/event/richard-ii/)



Figure 4.
Carlyle and
Bolingbroke
(©Monika
Chmielarz, URL
https://www.abbeytheatre.ie/whats_on/event/richard-ii/)

Amitav Ghosh: Climate Change Here and Now

Carmen Concilio

(Università degli Studi di Torino, Italia)

Abstract In this contribution I would like to give back something of the atmosphere of the debate that gave birth to Amitav Ghosh's essay *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable* (2016). By referring to the lectures that preceded its publication and to the introductory presentations of the author on behalf of major scholars of the University of Chicago, and to the questions by the audience, it is possible to reconstruct a whole debate that acquires different meanings in the Anglophone countries and in Europe. Questioning some of the assumptions implied in Amitav Ghosh's discourse it is possible to better place his text and the relevance of climate change within our literary and philosophical discourse, and to re-think our cultural policies, and didactic engagement, here and now.

Keywords Environmental Humanities. Amitav Ghosh. Literature. Climate change.

On the occasion of Earth Day, on Saturday, April 22, 2017, Amitav Ghosh's essay *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable* (2016), was released in its Italian translation by Anna Nadotti and Norman Gobetti: *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, by Neri Pozza, in Vicenza. This was an important gesture on the part of the publisher, that salvaged the celebration from the risk of empty rhetoric and allowed literature to speak to a wider audience.

On that day, celebrations, meetings, and talks contributed to the spreading of environmental awareness; one such event was the *March for Science* in Washington DC, which asked for a renewed attention to a science, 'the truth' of a science, based on facts, evidence, serious research and its dissemination.¹ As we can all easily read on the Web, the main aim of the Earth Day Network is to achieve global climate and environmental literacy by 2020, thanks to education and to a new platform providing didactic and pedagogic materials to both teachers and students. Furthermore, environmental justice is a major topic in this context and current debate, aimed as it is at raising consciousness and creating a new citizenry.

The *National Geographic Science Festival* in Rome (11-14 May 2017) somehow echoed the principles of the *March for Science*, promoting scientific culture in Italy, too.

1 URL <https://www.earthday.org/earthday/> (2017-07-21).

Amitav Ghosh perfectly embodies these initiatives, for his essay adds on to the classical philosophy of nature, ethical responses to political, economic and cultural derangements, the aesthetic quality of an imaginary shaped for too long by models and narrative patterns imposed by Western literature and by the modern bourgeois novel. This cultural, psychological and philosophical model has become dominant all over the world with the complicitous forces of colonialism, imperialism and neo liberalism. Thus, Ghosh starts creating a discourse that follows the steps of Edward Said in *Culture and Imperialism* (1993), in that he, too, delves into the implications that bind culture to economics, to political and juridical powers, to the philosophy of science.

Before being published in India (Penguin) and in the US in 2015, Ghosh's essay was presented in the form of four public speeches held at the University of Chicago, within the *Berlin Family Lectures* program. The aim of this paper is to reproduce the atmosphere and debate of those public talks, all easily available on Youtube, for a readers' audience.

The first lecture (29 September 2015) was introduced by Dipesh Chakrabarti, author of the well-known essay *Provincialising Europe* (2007), historian and scholar of subaltern studies. About *The Great Derangement*, he claims that as a follow up to all of Ghosh's writings the relationship between 'history' and 'fiction' remains a central discourse. He also rightly points out a movement in Ghosh's writings from an early phase, when his fiction was set on land, that is inland, to a later phase of fictions dealing with rivers' estuaries and deltas, even seas and oceans. The movement is also from a focus on the human experience to a focus on the non-human: dolphins and sea-life, as happens in *The Hungry Tide* (2004), for instance. Therefore, he concludes, Ghosh's further movement to climate change is not surprising.

In that lecture, which is also the first part of the volume, *Stories*, Amitav Ghosh tries to answer the following questions: why is serious fiction loath to deal with climate change? And if it does, when does that happen? Why is it that it is immediately classified as 'sci-fi', or relegated to a subgenre? The answer is complex and composite, yet Ghosh has an immediate first proposal. He claims that

the challenges that climate change poses [...] derive ultimately from *the grid* of literary forms and conventions that started to shape the narrative imagination in precisely that period when the accumulation of carbon in the atmosphere was rewriting the destiny of the earth (7; emphasis added).²

2 Ghosh 2016. All references are to this edition.

Thus, our frame of mind, our way of reasoning, our episteme is subjected to a grid, a model, a pattern that conditions and limits our imagination. That grid works as a normative Super-ego that imposes rules, while concealing other possible shapes and patterns. Climate change has been removed from our consciousness as if it were 'akin to' extra-terrestrial phenomena, not of this world. We have become blind to life-changing threats, writes Ghosh. And therefore the Italian title of the volume has explicitly become *La grande cecità* (2016). It is Chakrabarty in his essay "The Climate of History" (2009), who specifies that in this era of the

Anthropocene [...] humans have become geological agents, changing the most basic physical processes of the earth. (2016, 9)

The climate crisis is a crisis of culture and of the imagination. For our imagination has been moulded by, for instance, Jane Austen's narratives of green meadows. This cultural matrix, this grid, has its origins in the carbon economy, in capitalism and in colonialism. But our time of distraction, evasion, and concealment is a time of great derangement, says Ghosh.

Now, at this stage, few considerations must be made on the colonization of the mind and culture, and on the risk of a single narrative about landscape. The crisis of the imagination that Ghosh laments reminds one of the words of the Caribbean novelist and poet Wilson Harris, who claimed that we have lost the capacity to marvel at a man walking on the moon, this is a failure of the imagination (Maes-Jelinek 1991).

As regards the colonization of the imagination, it is sufficient to remind ourselves of the words by Lucy, a character in Jamaica Kincaid's homonymous novel:

I remembered an old poem I had been made to memorize when I was ten years old and a pupil at Queen Victoria Girls' School. I had been made to memorize things, verse after verse, and then had recited the whole poem to an auditorium full of parents, teachers, and my fellow pupils. [...] The night after I had recited the poem I dreamt, continuously it seemed, that I was being chased down a narrow cobbled street by bunches of those same daffodils. (Kincaid 2002, 8)

When Lucy finally sees real daffodils for the first time in her life she reacts:

Along the path and underneath the trees were many, many yellow flowers [...] I wanted to kill them. Just like that. I wanted to kill them. (7-9)

William Wordsworth's poem "The Daffodils" (1807) resurfaces in a recent novel by Jhumpa Lahiri, *The Namesake*, and in the eponymous film (2006) directed and produced by New York based, Indian filmmaker Mira Nair.

Ashima, the female, promised-bride protagonist of the novel is inquired after her studies and she is asked to recite a few stanzas from the poem *The Daffodils* (Lahiri 2003, 9), while in the film she stands up and shyly pronounces those same stanzas in the presence of her parents and prospective in-laws (fig. 1).



Figure 1. Mira Nair, *The Namesake*. Mirabai Films, USA 2006, starring Tabu (Ashima) 77'

These two examples, both coming from writers based in New York, one from Antigua, in the Caribbean, and one from West Bengal, in India, representing two different generations, and published after a time span of more than a decade, show that if not the green meadows and wuthering heights of English literature, at least a foreign flora was certainly invading the private lives and local culture of people and writers in the colonies. Bankim Chandra Chatterjee (1838-1894) is taken by Ghosh as an example of a vernacular Bengali writer, who eagerly adopted and mimicked the western modern and realistic style, with its “regime of thoughts” and its “gradualist uniformitarian view” on nature (Ghosh 2016, 25).

Nevertheless, one feels the necessity to claim that there are, there must be, other landscapes/mindsapes. For people living close to the mountains, the Alps with their peaks - for instance - are certainly part of a local imaginary, thanks also to war literature and particularly anti-Nazi partisans’ literature. Whereas, for people living closer to the sea, the water expanse is definitely more a landscape of the eye and of the mind than the English one. Thus, Amitav Ghosh’s assumptions seem to speak predominantly to an Anglophone audience, while European audiences might have shaped a different sensitivity to a variety of landscapes.

Novels, serious fictions – Ghosh goes on – have excluded extraordinary events (the irrational, the inexplicable) from their pages and have given space to what Franco Moretti calls “fillers”, realistic descriptions, everyday values and details that normalise reality. This is the modern, bourgeois novel. This European realistic style of fiction has been exported elsewhere, in the colonies, too. This rhetoric of the everyday also goes hand in hand with the new statistical science, a new rationalistic view of reality. Narratives of gradualism – “nature does not make leaps” – as Stephen Jay Gould said slowly subplanted narratives of catastrophism, a view supported by Niles Eldredge (167). Unfortunately, however, natural catastrophes occur randomly, unexpectedly, un-statistically, exceptionally and they do not find a place in serious fictions.

When exemplifying two specific experiences, one real and one fictional, Ghosh stresses how in certain moments of face-to-face confrontation with nature, the latter looks back at us and reciprocates the gaze. First, during a prodigious tornado in New Delhi in 1978, the young Ghosh saw a terrible spectacle of devastation. It was a premonition of what today seems to have become the rule: flash floods, hurricanes, tornadoes, tempests or droughts. Only, people react with fatalism and often think that something will happen but not here, not now: elsewhere. On the contrary, all those natural catastrophes are real, they happen on this earth and in our time, and both surrealism and magic realism could not translate them into fiction. More precisely, Ghosh claims that it would not be ethical to translate them into magic occurrences. Second, there is the topical encounter of Kanai, the male protagonist of the novel *The Hungry Tide*, with a Bengal tiger in the archipelago of the Sunderbans. Looking at the tiger in the eyes means to be looked at in the same way: with recognition, as an act of mute communication. The mystery that is enveloped in that instant of recognition is “uncanny”, says Amitav Ghosh.³

In this case, Ghosh uses a term with specific connotations, because of its use in the field of psychoanalysis, as well as in the field of philosophy. The German word used by Otto Rank and Sigmund Freud to define something disturbing and unfamiliar is *das Unheimliche*. This word contains the notion of ‘das Heim’, which means house. The prefix ‘un’ serves as negation. Thus, *unheimlich* is what is not of the house, what is unfamiliar. The word also has to do with *das Ge-heimniss*, what is ‘secret’. Now, the English translation of the psychoanalytical term is ‘uncanny’, similarly composed of a negative prefix ‘un-’ and an adjective deriving from ancient Scott, ‘canny’, meaning something that has to do with the supernatural,

3 “These and other literary novels not only offer simulated experiences of environmental disasters, they explore ideas for handling them, possible actions that individuals and organizations might take, and the ethical dilemmas such challenges will create. At their best these novels can also make visible ideological commitments” (Levene et al. 2010, 225).

the magic, the mischievous. In Italian, the term has been translated in psychoanalytical literature as *perturbante*, which has something in common with *perturbazione*, as in a meteorological perturbation. Finally, the shift from *unheimlich*, to ‘uncanny’, to *perturbante*, although only loosely related, brings us closer to weather phenomena.

Furthermore, the term has been used by Heidegger in a different way. According to Heidegger, our human experience of being is ‘uncanny’, that is, our human existence is strange to itself. Our limitations, in terms of what we cannot grasp completely about our self-knowledge gives us a sense of our being uncanny. Thus this is a way of seeing ourselves as if from the outside. And that is the experience lived by Kanai in his encounter with the tiger. Uncanny, thus, means not being at home in one’s being (30, 169).⁴

What is implied here is that a confrontation with a natural catastrophe, as the confrontation with a Bengal tiger is a mute dialogue with deadly forces and deadly potentials that pushes us to the limits of our finite possibility to understand ourselves. It is also an experience that is not known all of a sudden, but is rather pre-understood through our power of recognition (Heidegger 2001).

The Italian translators are therefore right in translating ‘uncanny’ sometimes with ‘estrangement’, which is closer to the Heideggerian definition of what Ghosh has framed in the icons of the Delhi tornado and of the Bengal tiger:

no other word comes close to expressing the strangeness of what is unfolding around us. [...] that is to say, the presence and proximity of non human interlocutors. (Ghosh 2016, 30)

Although, the term non-human, standing for nature, flora, fauna, minerals, but also water, salt, landscapes, maintains and fixes the old Fichtian dichotomy between the ‘I’ and ‘not-I’, man and nature, as well as the Cartesian *res-cogitans* and *res-extensa* binary, what Ghosh does is not so much to claim the affinity between the biological nature of man and other natural beings, but to claim a rationality and a will, an intelligence to “nature”: those beings, Ghosh writes, show our same “capacities of will, thought, and consciousness” (31). Therefore, the uncanny as it manifests itself in portentous natural events is different from the ghosts, doubles and psychic projections of the past, for tornados and such apocalyptic events are due to our human modification of the environment and, like a boomerang, they are now turning back at us.

Ghosh concludes his first lecture by admitting that climate-change-connected disasters are now an irreversible fact, against which governments

4 For this definition cf. Andersen 2016.

cannot do much. When he allows questions, a member of the audience claims that science shares the same difficulty in finding a credible narrative about draughts. They are becoming more and more frequent in various parts of the world, but science has not found so far a reasonable cause-effect narrative. When asked if cinema, particularly 'dystopic films', is/are more successful than literature in showing climate change effects, Ghosh agrees that this might be true. Yet, he adds, literature is a logo-centered art and what it is experiencing is a failure of the logos. His central question remains: "Do we have a language that can frame climate change within the structure of a novel?" Amitav Ghosh asks himself.

Another man in the audience informs the public that mangroves in the Sunderbans are now suffering because of persistent and repeated floods. Ghosh acknowledges that it is a fact that the sea level is rising, while deltas are sinking at four times the rate, thus allowing salt water to eat up even cultivated land. Ghosh claims, when given the chance, that one of his major interests as a novelist is science, "descriptive sciences" he calls it. Moreover, family stories and history are also relevant to his writing. Two questions from the audience touch - what in my opinion are - two crucial points of Ghosh's discourse: the first is about the, so to speak, 'mis-use' of the word non-human. The second is about whether magical realistic narratives do participate in the concealment of catastrophic events. In the first case, Ghosh agrees that the term 'non-human' persists in maintaining those same dichotomies it tries to dismantle, that is the enlightenment heritage, but he says that sometimes its use is a mere matter of rhetoric. Anyway, the author admits that "we must look for a new and renewed language".

On the second point, Ghosh is keen on seeing magical realism as a form of concealment as much as the realistic, modern novel. However, this is a debatable question. For why and how can we praise the novels of Gabriel Garcia Marquez and Isabel Allende as political and civil exemplary novels, even though they are acclaimed magical realistic masterpieces and deny them the capacity to speak convincingly about nature and its behaviour? Or why should it be unacceptable that *Imaginings of Sand* (1996) by André Brink had been defined a magical realistic text, in spite of the fact that it is a political novel, for it deals with the first democratic elections in South Africa, as if the former could diminish and belittle the latter? One more writer who spoke of nature with a language imbued with quantum physics, that is with a precise scientific discourse, and whose main concern was the workings and the failure of the imagination is Wilson Harris, author and waters surveyor in British Guyana, whose marvellous realism was not only aesthetic lyricism, but also ethical commitment:

The concept of 'marvelous realism' constitutes for me an alchemical pilgrimage... a ceaseless adventure within the self and without the self

in nature and beings that are undervalued or that have been eclipsed or imprisoned by models of conquest. (Fabre 1991, 48)

Perhaps, the prejudice lies in the labelling of genres and subgenres, according to hierarchies, which are fashioned and shaped by the same academic/journalistic enlightenment that Ghosh is trying to resist and fight, but this is particularly relevant in North America. Thus, Ghosh is brought to admit that serious fiction cannot embed climate change, otherwise it would be labelled 'science fiction', and would never be reviewed seriously by serious literary magazines in North America. An example of all this is provided by Margaret Atwood, who – with her *MaddAddam* trilogy (2014) – had to defend her work by saying that her trilogy is not set in the outer space, or on other planets. On the contrary, being set on our earth, and foretelling a plausible future development for it, it deserves to be called 'speculative fiction'. That is, a fiction based on hypotheses about a possible future for our planet. Yet, it would be better to conceive of this type of fiction as detaining a philosophical, meditative, reflexive quality; or, as literature embedding a specific and peculiar (new?) philosophy of nature. Atwood, too, is a writer with a deep knowledge in science and with an earnest environmental concern. Yet the two writers' concern for cultural and literary labels, shows how this topic is more relevant in North America, than it possibly is in Europe. Another example of this type of complaint is to be found in the lines by Marilyn Dumont, a Métis Canadian poet in her "The Devil's Language":

one wrong sound and you're shelved in the Native Literature
section
resistance writing
a mad Indian
unpredictable
on the war path
native ethnic protest
The Great White way could silence us all.

Once again the anxiety of being misinterpreted and therefore labelled and wrongly shelved by critics, librarians and book-sellers is evident in this poem, for it means being culturally discriminated and excluded from mainstream literature and its market.

The second lecture (30 September 2015) carries on the discourse on *Fiction*. It was introduced by Srikanth Reddy, of Chicago University. His presentation is both a homage to Amitav Ghosh and a model piece of literary criticism.

His first remark was about a rudimentary air conditioner that appeared in nineteenth century Calcutta in *Sea of Poppies* (2008) the first volume

of the *Ibis* trilogy: a ‘term antidote’. A name, for a piece of technology that showed the Westerners’ preoccupation to create an antidote to our climate. This device, although ineffective, allows a dialogue between Paulette and Zachary and – unexpectedly (as any climate change) – propels the narrative forwards. Ghosh, says Reddy, has been thinking how the weather informs, distorts and evades our literary imaginary. But, in spite of Ghosh’s admission of not being able to write fictionally about climate, Reddy quotes a passage from the beginning of *River of Smoke* (2011), where Deeti describes the storm at sea “as wrapped around an eye”. Her vision is revolutionary for 1838, the year of that storm when a scientist for the first time suggested that a hurricane could be composed of winds rotating around a still centre, an eye. Deeti’s cave painting anticipates scientific theories of storm formation in the Victorian era. Certainly, Ghosh enjoys the luxury of authorial hindsight, endowing his characters with the gift of prophecy. This is how the historical novel and, in a sense, how history itself works. We do not ask novels to predict what the weather will be like tomorrow. We read fiction to imagine what a historical climate felt like to others before us, passing through the eye of the storm, that still turning point, where the freaky phenomenon looks back at you. Ghosh’s characters encounter the uncanny but they also feel something that verges on wonder. The exiled former Zamindar, Neel, learns that storms, too, have eyes. Reddy reminds us of what he sees:

a gigantic oculus at the far end of a great spinning telescope examining everything it passed over, appending some things and leaving others unscathed, looking for new possibilities, creating fresh beginnings, re-writing destinies and throwing people together, who would never have met. (Author’s transcription)

This meteorological event, claims Reddy, sounds a lot like a novelist. That day in Delhi, when the eye of the storm passed over an aspiring novelist, a sequence of events, a historical narrative was set into motion in a kind of reverse butterfly effect: that vanished tornado brought Amitav Ghosh here to speak about climate change.

In his theses on the philosophy of history Walter Benjamin memorably describes a kind of attitude toward the past. This is how one pictures the angel of history, writes Benjamin: his face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead and make whole what has been smashed. But a storm is blown from Paradise, it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him to the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we

call progress. The angel of history, not to be confused with his cousin, the angel of historical materialism, in Benjamin's celestial order, faces the storm that blows him backward into the future. The angel of art in Ghosh's meteorological imagination suffers from a different predicament: he finds himself for a brief spell in the storm's travelling eye, as it were, facing inward. An equally awkward position, but one that offers its own necessary illuminations. Every novel by Ghosh is a literary dispatch from the eye of the storm. Few authors are so qualified to predict what will come next if not in tomorrow's weather report, then for the novel as a cultural form in the coming years.

Effective examples of works that provide nature with a decisional power can be found in Ghosh's narrative, both in fiction and in non-fiction. For instance, in the final chapter of the novel *The Hungry Tide*, a cyclone hits the Sunderbans and some of the characters in the plot in realistic and dramatic ways. Moreover, we find similar images in the moving, similarly realistic, factual but also beautifully-narrated reportage on the Tsunami of 2004 in the Nicobar and Andaman Islands, entitled "The Town by the Sea" (2005) and published in the collection of essays *Incendiary Circumstances*. What Ghosh hints at in both that reportage and in this more recent work is a critique to the way in which even huge cities have been built too close to the sea shore, even subtracting lands to the sea as happened in Mumbai, in Amsterdam and in New York (Manhattan). Water will soon claim those lands back due to global warming, the melting of the ice at the Poles and the rising of sea level. Or simply, and more dramatically, they can be affected by cyclones, and floods, sharing this destiny with Singapore and Hong Kong, among other cities. Ghosh, moreover, sees the matrix of a repetitive colonial project in terms of predatory urban planning and daringly 'criminal' architectural infrastructures among the responsible causes for the present state of being. What he noticed in the Nicobars is that the tsunami destroyed everything human, whereas coconut palms were still there, untouched. To be hit most seriously had been the houses of the higher ranks of the officials and military staff for their houses - and even the bases - had been built too close to the shore line. Ghosh claims that

there must be a special place in hell for planners who build with such reckless disregard for their surroundings. (2016, 36)

Similarly, the rows of apartment buildings along Long Island are exposed to risks of floods, for they stand on what once were barrier islands, a natural protection to the interior, where the airport now is. Amitav Ghosh's accusation echoes a similar invective by architect and painter Friedrich Hundertwasser, when he claims:

today we experience the triumph of rationalism, but at the same time we find ourselves exposed to emptiness, aesthetic nothingness, a uniform desert, murderous sterility [...] the architect is a coward, a criminal. The architect is building criminal structures, unworthy for men to live in, or insane evolutions that became a reality in ferro-cement, they have been in concentration camps, their men's soul is perishing. The architect is like a criminal of war, he executes orders even against his consciousness, he is building cancerous structures which are killing nature and man. These cancerous structures can be easily seen from above, from airplanes. (Hundertwasser 1990, Author's transcription)⁵

Both artists, a writer and a humanist, an architect and painter, criticise the application of global norms that derive from European colonial models. They, too, like meteorologists and climatologists, remain unheard, like modern Cassandras. The same urban models are to be found in Mumbai, Madras, Hong Kong, Singapore (Sethi 2017, 1, 42). It is the voice of Sonali Deraniyangala, in her autobiographical memoir *Wave* (2013), however, that most tragically accuses builders and planners to have built a hotel too close to the sea, and because of that, she lost her parents, her husband, and her two children in the 2004 tsunami, in Yala, Sri Lanka:

this was the hotel. It had been flattened. There were no walls standing, it was as though they'd been sliced off the floor. [...] I had learned some facts by now, so I recited them in my head. The wave was more than thirty feet high here. It moved through the land at twenty-five miles an hour. It charged inland for more than two miles, then went back into the ocean. All that I saw around me had been submerged. (70-1)

Furthermore, on the one hand it is be extremely difficult, if not totally impossible, for governments to organise effective and efficient evacuation plans, on the other hand it is extremely difficult to convince people to leave the places of their life, no matter how dangerous it is to stay there. The earthquakes in Italy have taught us a lesson. Like some heartbreaking novels, such as for instance Anne Michael's *The Winter Vault* (2009) does, when she speaks of the grief and sorrow of forcedly removed people, due to the building of megadams.

The novel is the crucial issue in Ghosh's discourse. He proceeds to list all that the modern bourgeois novel has expunged from its pages. First of all, everything that is extraordinary, unpredictable, too large in scale, while the gap between nature and culture is made larger and larger. Second,

5 Hundertwasser, Friedrich (1990). *Hundertwasser in New Zealand. Island of Lost Desire* [DVD]. Vienna: Published by Joram Harel Management. The speech here reported was delivered in Wellington at a city planners meeting (Author's transcription).

a concept of time that is not a progressive movement forward. Third, the novel is purified from the presence of nature, which is relegated to scientific discourse. There was a ban on hybrids and this is why science fiction became a subgenre separated by mainstream literature. But this partitioning of disciplines causes the diminishing value of science fiction. There is not yet a subgenre called 'cli-fi'. But 'cli-fi' would be a set of disastrous catastrophes happening in the future, and that to me is exactly the rub, claims Amitav Ghosh, the future is only one aspect of the Anthropocene, it implies also the recent past and the present. In fact, the Anthropocene resists science fiction. For instance, petrofiction is not a popular subject matter in narratives. This topic is already present in an essay by Ghosh, *Petrofiction*, where he reviews two novels *Salt City* (1984) and *The Trench* (1991) by Jordan-Saudi writer Abdul Rahman Munif.⁶ Apart from dealing with oil, the two novels show a strong sense of community, which is rare in western fictions. But the novel was claimed unsuccessful by John Updike because it did not involve "individual moral adventure", but a community of people. Why the moral should be more important than the political, the intellectual, or the spiritual, asks Ghosh? Updike speaks of novels that are produced exactly in the space and time that coincide with Carbon emission acceleration and with the ethics all this implies (Updike 1988).

The most challenging attitude, however, consists in understanding ways of speaking the same language as nature, only we do not consider them as communicative acts requiring an interpretation. But the Anthropocene has shown that nature speaks through us. So a new language must be sought: perhaps a language made of images, no longer a language based on logocentrism. That is why cinema and tv are more successful in dealing with climate change than fiction. One more element that was expunged from modern novels is images – illuminated pages, illustrations, pictorial images – and that goes back to the invention of print. Luckily, the Internet allows an easy matching of words and images and therefore there is hope for the future, for new hybrid forms, so that even our reading practice should change accordingly.

The third lecture (6 October 2015) on *History* was introduced by James Chandler of the University of Chicago. He picks up the point where Ghosh summarises the crisis and the critical positioning of literary fictions in so much as it "is about the moral adventure of a single individual" to use John Updike's words. Professor Chandler also stresses the principle of the "ordinary" that obsessively characterised nineteenth century British literature, exemplifying it in a review of Jane Austen by Sir Walter Scott. He then proceeds in appreciations of the *Ibis* trilogy as a work by a writer with a historian gift. A historian is by necessity also a geographer and

6 The term 'petrofiction' used by Ghosh started a whole tradition of critical thinking on oil and petro-narratives, within the environmental humanities and ecocriticism.

Ghosh starts his third lecture by mentioning the case of Asia, where the population density will cause fluxes of millions of climate refugees. In spite of the “vulnerability” of Asian people, the author does not fail to notice that while capitalism and imperialism have strongly contributed to global warming and climate crises, imperialism has probably prevented Asia from contributing to the acceleration of carbon emissions, for it stopped and prevented its economic and industrial activities. For instance, the production of steam engines was forbidden in India under British Rule, for these technologies had to be bought straight from the motherland. Thus, the suffocation of China’s and India’s economies had slowed down their contribution to global warming. Asia is both protagonist now, and victim of the same blindness that entraps us all. Very interesting, then, is the discourse on the figure of Gandhi, who was trying to slow down India’s aspirations to modernity in opposition to Nehru, who was favouring a technological escalation. All these implications show how climate change transforms the involuntary effects of our human presence on the planet, or, in other words, it is indissolubly part of our human History. To claim that climate change is a historical fact and product implies cultural and political consequences.

The fourth lecture (7 October 2015) is dedicated to *Politics* and was introduced by Martha Neussbaum, professor of Law and Ethics at Chicago University and author of the well-known essay *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* (2010). Professor Neussbaum highlights how politics is looked at through the lens of novelists. She mentions the great Indian tradition of Bankim Chandra Chatterjee, Mulk Raj Anand, Rabindranath Tagore and modern novelists, among whom Ghosh is a leading figure nowadays. They engage with politics – casts, nationhood, the status of women – from the inside out, by exploring people’s struggles for life and human emotions. She exemplifies how politics is (re)presented in Ghosh’s fiction. First, politics can appear as frustratingly, incomprehensibly “external”, that is to say, as an imposition of limitations on people’s lives. As happens with the figure of the Grandmother in *The Shadow Lines* (1988), who is about to go back to her birthplace, Dhaka, but she discovers that she has to fill up forms for Dacha is no longer in India. Second, the other and complementary role that politics plays is “internal”. For example, Arjun, in *The Glass Palace* (2000), is an officer in the British army and he is invited to desert the army by Indian nationalists. It is partly a discussion on the nature of loyalty, but it is also a political discourse in so far as it is also real and personal, because both parties try to inhabit a dignified and self-respecting politics in a moment of world change. Amitav Ghosh also discusses literature in his final lecture and, symmetrically, in the last chapter of his volume. But one among the interesting approaches of his philosophical reflections results in an exemplary model of text analysis and discourse analysis, when Ghosh compares the style and rhetoric of the Encyclical Letter *Laudato Si’* by Pope Francis and the bureaucratic

and hypocritical language of the *Cop. 21*, or *Paris Agreement* of 2015. Finally, in this chapter Amitav Ghosh makes a plea to a mobilization of democratic forces – ground roots activism, religious activism and civic activism – but also to a new literature and new art forms on climate change. Amitav Ghosh's last chapter, a call to arms that balances the *j'accuse* tone of the previous chapters with his invitation to activism, is in tune with the closing chapter of Ramachandra Guha's *Environmentalism. A Global History* (1999), who also mentions the mobilization of various social and civic forces together with religious groups, as a possible way to the future of our planet. Together with activism a new art-ivism is also encouraged in the forms of fictions that stage anthropogenic climate change and its specific, scientific paradigm. In this way Amitav Ghosh's essay achieves its target of inspiration for writers, artists and a whole world of readers. It is not a chance that Amitav Ghosh is quoted in a volume addressed to young adults: *Teaching Climate Change to Adolescents* (Beach et al. 2017).

It must be said that Amitav Ghosh is not alone in his call, Naomi Klein, Martha Nussbaum, Slavoj Žižek and Zigmunt Bauman also continue to express concern for the future of the planet, for the rising of people's consciousness and for wise socio-political actions.

Bibliography

- Andersen, Gregers (2016). "Cli-fi and the Uncanny". *ISLE*, 23(4), 855-66.
- Beach, Richard et al. (eds.) (2017). *Teaching Climate Change to Adolescents. Reading, Writing, and Making a Difference*. New York: Routledge.
- Chakrabarty, Dipesh (2009). "The Climate of History. Four Theses". *Critical Inquiry*, 35(2), 197-222.
- Chakrabarty, Dipesh (2007). *Provincialising Europe*. Princeton: Princeton University Press.
- Deraniyagala, Sonali (2013). *Wave*. New York: Alfred & Knopf.
- Dumont, Marilyn (1996). "The Devil's Language" [online]. *A Really Good Brown Girl*. London: Brick Books. URL <http://abbraccimag.weebly.com/blog/the-devils-language-a-poem-by-marilyn-dumont> (2017-11-29).
- Fabre, Michel (1991). "Recovering Precious Words. On Wilson Harris and the Language of Imagination". Maes-Jelinek, Hene (ed.), *Wilson Harris. The Uncompromising Imagination*. Sydney: Dangaroo Press, 39-48.
- Freud, Sigmund [1919] (2003). *The Uncanny*. Transl. by David McLintock. London: Penguin, 121-62.
- Ghosh, Amitav [1992] (2005). "Petrofiction. The Oil Encounter and the Novel". *Incendiary Circumstances. A Chronicle of the Turmoil of Our Time*. Boston: Houghton Mifflin Company, 138-51.
- Ghosh, Amitav (2000). *The Glass Palace*. Toronto: Penguin Books.
- Ghosh, Amitav (2005a). *The Hungry Tide*. London: Harper Collins.

- Ghosh, Amitav (2005b). "The Town by the Sea". *Incendiary Circumstances. A Chronicle of the Turmoil of Our Time*. New York: Houghton Mifflin, 1-25.
- Ghosh, Amitav (2008). *Sea of Poppies*. London: John Murray.
- Ghosh, Amitav (2011a). *River of Smoke*. London: John Murray.
- Ghosh, Amitav (2011b). *The Shadow Lines*. London: Bloomsbury.
- Ghosh, Amitav (2015). *The Great Derangement: Fiction, History, and Politics in the Age of Global Warming. The 2015 Berlin Family Lectures = Conference Proceedings* (University of Chicago Division of the Humanities, 29 September 2015) [online]. URL <https://berlinfamilylectures.uchicago.edu/2015-amitav-ghosh> (2017-12-01).
- Ghosh, Amitav (2015). "The Great Derangement. Literature, History, and Politics in the Age of Global Warming". Lecture 1 "Fiction I" (Lecture 1 of 4) [online]. Ghosh 2015. URL <https://www.youtube.com/watch?v=ZW8n6RAAxTg> (2017-11-30).
- Ghosh, Amitav (2015). "The Great Derangement. Literature, History, and Politics in the Age of Global Warming". Lecture 2 "Fiction II" (Lecture 2 of 4) [online]. Ghosh 2015. URL <https://www.youtube.com/watch?v=Svvi1Babbog> (2017-11-30).
- Ghosh, Amitav (2015). "The Great Derangement. Literature, History, and Politics in the Age of Global Warming". Lecture Three "History" (Lecture 3 of 4) [online]. Ghosh 2015. URL https://www.youtube.com/watch?v=L1KJ0r_2__Y (2017-11-30).
- Ghosh, Amitav (2015). *Flood of Fire*. London: John Murray.
- Ghosh, Amitav (2015). "The Great Derangement. Literature, History, and Politics in the Age of Global Warming". Lecture Four "Politics" (Lecture 4 of 4) [online]. Ghosh 2015. URL <https://www.youtube.com/watch?v=KNoSxNTPFHU> (2017-11-30).
- Ghosh, Amitav (2016). *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: Chicago University Press.
- Guha, Ramachandra (1999). *Environmentalism. A Global History*. London: Pearson.
- Heidegger, Martin (2001). *Being and Time*. Transl. by John Macquarrie, Edward Robinson. Oxford: Blackwell.
- Hundertwasser, Friedrich (1990). *Hundertwasser in New Zealand. Island of Lost Desire* [DVD]. Vienna: Joram Harel Management.
- Kincaid, Jamaica [1990] (2002). *Lucy*. New York: Farrar Straus & Giroux.
- Lahiri, Jhumpa (2003). *The Namesake*. New York: Houghton Mifflin.
- Levene, Mark et al. (eds.) (2010). *History of the End of the World? History, Climate Change and the Possibility of Closure*. Penrith (USA): Humanities Ebooks LLP.
- Maes-Jelinek, Hene (ed.) (1991). *Wilson Harris. The Uncompromising Imagination*. Sydney: Dangaroo Press.
- Nadotti, Anna; Gobetti, Norman (trad.) (2017). *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*. Vicenza: Neri Pozza. Trad. di: *The Great*

Derangement. Climate Change and the Unthinkable. Chicago: Chicago University Press, 2016.

Rank, Otto [1914] (1971). *The Double.* Transl. by Harry Tucker. North Carolina: University of North Carolina Press.

Said, Edward (1993). *Culture and Imperialism.* London: Chatto & Windus.

Sethi, Mahendra (2017). *Climate Change and Urban Settlements. A Spacial Perspective of Carbon Footprint and Beyond.* London: Routledge.

Updike, John (1988). "Review of City of Salt". *The New Yorker*, 17 (October), 117.

“Pip is my story” Cross-Fertilising Narratives in Lloyd Jones’s *Mister Pip*

Caterina Colomba
(Università del Salento, Italia)

Abstract In *Mister Pip* (2006), New Zealander writer Lloyd Jones transfers Charles Dickens’ *Great Expectations* to Papua New Guinea. Through a skilful play of metanarrative cross-references, Jones gives lifeblood back to the Victorian text while creating a new artistic work in which the 19th century enters into a dialogue with contemporary times offering its reader a modern ‘female’ *Bildungsroman*. This paper explores how *Great Expectations* turns out to be instrumental for the growth of Matilda, Jones’s main character, and for the development of the plot in a way that invites us to reflect on the imaginative power of literature and the unpredictable nature of its consequences in the world outside literary fiction.

Keywords Great Expectations. Mister Pip. Lloyd Jones. Bildungsroman. Postcolonial literature.

A person entranced by a book simply forgets to breathe. The house can catch alight and a reader deep in a book will not look up until the wallpaper is in flames. For me, Matilda, *Great Expectations* is such a book. It gave me permission to change my life.
(Lloyd Jones, *Mister Pip*, 2006)

In Lloyd Jones’s 2006 novel *Mister Pip*,¹ Dickensian characters transmute from Victorian London to the Pacific.² Mr. Watts, the only white man left on the Papua New Guinea island of Bougainville at the time of a military blockade, initiates a group of local children into the imaginatively remote world of *Great Expectations*, “the greatest novel by the greatest English writer of the nineteenth century, Charles Dickens” (21).³ As the narrative

1 The novel was shortlisted for the Man Booker Prize and won the Commonwealth Writers’ Prize Best Book Award in 2007.

2 Jones places at the beginning of his novel an epigraph taken from Umberto Eco: “characters migrate”. This particular concept resonates throughout the entire work and clarifies both title and text.

3 Jones 2006. All references to *Mister Pip* will be to this edition.

unfolds, the 1861 *Bildungsroman* becomes central to the development of the plot and to the destiny of the whole local community in a way that invites us to reflect on the imaginative power of literature and the unpredictable nature of its consequences in the world outside literary fiction.

Mister Pip can be read as both a postmodern rewriting of *Great Expectations* and as a tribute to the narrative art of Dickens, whose enduring popularity at more than two hundred years since his birth equals that of few other writers. His work has been subject to various postcolonial appropriations⁴ aimed primarily at challenging the fixity of colonial texts through operations of textual hybridization, as well as by processes of intertextual and metatextual dismantling and reassembling. Yet *Mister Pip*'s revision of *Great Expectations* is in a sense unconventional by comparison. Jones's postcolonial response to Dickens is not of the strictly counter-discursive kind aimed at bridging narrative gaps (as happens for example in *Jack Maggs* by the Australian author Peter Carey); rather, the story of the orphan Pip turns out to be instrumental in the novel in problematizing the concept of 'home' and the act of 'returning', as well as in exploring the process of constructing one's identity. "If you're from a migrant society", the New Zealander writer affirms in an interview published in *The Observer*, "it's easy to see the orphan and the migrant as interchangeable. For both, the past is at best a fading photograph" (Jones in Bedell 2007).

Set in the early '90s against the backdrop of a brutal civil war that Jones himself had experienced as a journalist, the story is told from the perspective of Matilda, a young indigenous girl who, exactly like Dickens's Pip, is the subject of a first-person retrospective narration. For her (and her schoolmates) Dickens represents an escape from the atrocities of the conflict.⁵ Once they cross the threshold of the school they enter a new dimension and imaginatively live in another place: "[I]t was always a relief", Matilda comments, "to return to *Great Expectations*. It contained a world that was whole and made sense, unlike ours" (64). The children wait expectantly for their daily chapter of Dickens' novel as their engagement with Victorian England becomes gradually stronger – so much so that processes of personal projection and identification with Dickens's characters cannot be avoided. Matilda, in particular, seems to have found a "new friend" (23) in Pip, who becomes at times more real than the people actually surrounding her, and who enables her to go beyond the boundaries of the self, and to mediate and construct her experience of the world from that point on.

4 Kathy Acker's *Great Expectations* (1982), Michael Noonan's *Magwitch* (1982), Sue Roe's *Estella: Her Expectations* (1982), John Irving's *The Cider House Rules* (1985), Alanna Knight's *Estella* (1986) and Peter Ackroyd's *English Music* (1992) are among the many texts that engage with Dickens's *Great Expectations* in various ways.

5 An analogy might be found in Kipling's 1926 short story "The Janeites" in which Jane Austen's work constitutes a redemptive influence in a war-torn society.

Jones develops Matilda's story in parallel with that of Pip. From the moment she first begins to participate imaginatively in the early life of the Victorian orphan, to the events occurring in a much later period in her life recounted in the epilogue of the novel, she will perceive and interpret her life in the light of the Dickensian prototext. Moving closer to the 'literary' universe, however, means for Matilda distancing herself from the village's cultural and religious dogmatisms as they are symbolised by her mother, Dolores, who for her own part feels that her daughter's new exposure to a new cultural reality has raised a wall between the two of them. She fears that the teachings of "what she calls the Good Book" (42) (a legacy of German missionaries who had first exposed the local people to the Bible, the contents of which Dolores has absorbed and combined with traditional knowledge) might be compromised by Mr. Watts's antidogmatic principles and that she might lose her daughter to Victorian England (36). While the encounter with the new teacher (and with Dickens) represents the catalyst for the protagonist's process of emancipation and formation, it is seen as a threat by her mother who, at a certain point, in an attempt to protect the girl from the damaging influence of Mr. Watts's deviant readings, steals the only available copy of *Great Expectations* and hides it in their hut, a gesture which - as we will see later - leads to disastrous consequences for the entire community.

When we first meet Mr. Watts at the outset of Jones's compact novel, he is portrayed in the act of performing a ritual he repeats on certain days, wearing a clown's nose and pulling a trolley on which his wife, a mad local woman named Grace, stands as an "ice queen" (2). Referred to as 'Pop Eye'⁶ by the locals, this white man who is mysterious to their eyes does not fit in with the ethos of the island; he has emerged from a world they do not really know (11). It is *Great Expectations* that will provide the children with the key to this alien and remote world and enable them to establish contact with Mr. Watts's culture of origin - if the general assumption is true that literature reflects values and ideologies of a particular society. "He had given us Pip", Matilda affirms, "and I had come to know this Pip as if he were real and I could feel his breath on my cheek. I had learned to enter the soul of another. Now I tried to do the same with Mr. Watts" (57). For two months - from 10 December 1991 to 10 February 1992 - this surrogate teacher leads the children by the hand through what would otherwise be a tortuous path, helping them to decode different cultural signs and overcome linguistic barriers.

6 Jones is as careful as Dickens in creating his characters' names. For instance, Pop (in Pop Eye) is like Pip (and Pirrip) a palindromic word. The potential reversibility of the name suggests a double possibility of reading which, in this case, and at a metaphorical level, corresponds to the ambiguity of the character(s).

“I had never been read to in English before”, observes Matilda,

[n]or had the others. We didn't have books in our homes, and before the blockade our only books had come from Moresby, and those were written in pidgin. When Mr. Watts read to us we fell quiet. It was a new sound in the world. He read slowly so we heard the shape of each word. (20)

As Matilda discovers later in the novel, Mr. Watts simplifies the text for their “young ears” (228) (though without changing the meaning of the story), adjusting the London context to the local environment and giving significance back to it; he, ultimately, ‘(re)writes’ *Great Expectations*, transforming himself from reader into reader-author and so providing the first of the many variations on the Dickens story Jones’s novel contains. When the book disappears we witness yet another rewriting of the Victorian masterpiece, this time by the young students invited by Mr. Watts to “retrieve” (126) the story from their memory. These are exhorted not to linger over details but to recreate its “gist” (131) setting one fragment next to the other and “fill[ing] in the gaps with [their] own worlds” (131), fragments which he would transcribe into a notebook “to save Mr Dickens’ finest work from extinction” (147), – a scene that might recall Ray Bradbury’s *Fahrenheit 451* (Walker 2011, 232). “At a symbolic level,” as Alistair Fox suggests, “one sees here the dynamics of a two-way hybridity that is meant to result in the creation of an entirely new imaginative space, one that is capable of accommodating the worlds of both cultures” (Fox 2009, 270-1). This is not the first time the children try to reconstruct *Great Expectations* though; they have in fact previously engaged in recreating the story of Pip in the evening for the benefit of their families, producing, chapter after chapter, another version of the already considerably revised reading Mr. Watts has offered them. The Victorian novel’s central themes are readily understood by the children; still, they remain at a superficial level in their interpretation of the story, and are unable to see the multiplicities of connotations an artistic work can contain. It will be Matilda who, at the end of her path of formation/transformation, and having become both adult and educated, arrives at a place where she can enjoy the literary work not as an enclosed entity but rather in its plurality of possibilities and achieve that full maturity that enables her to narrate her story the way in which we read it. After all, in the widely noted words of Julia Kristeva, “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (Kristeva 1980, 66).

Although they are not clearly revealed, the narration adroitly conveys a series of implications concerning colonial/postcolonial dynamics and related ideological stances. For instance, in his reading a canonical text of English literature to the children Mr. Watts might initially recall the figure of the coloniser who, through literature (traditionally regarded as

a bastion of *Englishness*), seeks to impose Western cultural models and thereby conquer colonised people's consciousness, while also legitimating and consolidating imperial power – "I want this to be a place of light" (16) the temporary teacher affirms during his first lesson (the conventional dichotomies of light/darkness, coloniser/colonised, superior/inferior are clearly evoked here). However, such an interpretation is soon undermined as, in the course of the following days, the same Mr. Watts invites the students' parents and relatives to tell their *own* stories to the classroom, restoring dignity and respectability to non-European civilizations, once excluded from or marginalized within master narratives. He thus opens up a space in which Dickens coexists with local myths and traditions, with stories about the magical powers of the color blue and the life cycle of the mayfly, with songs, parables and sermons about moral and immoral behaviour; a space in which written and oral intermingle one with another in a dialogue that, transcending time and place, seems to abrogate boundaries and cultural differences, including any form of hierarchical relation between teacher and pupil. Outside this microcosm, where fears and uncertainties are temporarily attenuated, lies a reality rife with racial and social tensions as a consequence of a secessionist struggle between local insurgents ('rambos'), who have revolted against a mining company exploiting the island's copper and government troops ('redskins').⁷ Jones focuses on a particularly critical phase in the conflict raging in this isolated village "where the most unspeakable things happened without once raising the ire of the outside world" (166) and in so doing, as many reviewers underlined at the time of the publication of the novel, he entrusts literature (and *significantly* the voice of a black female character) with the task of bringing a dramatic episode in contemporary history to the attention of an international audience.

If "[i]n its first half [...] [*Mister Pip*] seems a wonderful piece of meta-fiction, celebrating storytelling's power to enrapture and transport", as John Thieme has underlined in his review of the novel, "[m]idway through

7 "According to Port Moresby we are one country. According to us we are black as the night. The soldiers looked like people leached up out of the red earth. That's why they were known as redskins" (9), Matilda clarifies. Bougainville people, closer to the ethnic and traditional values of Solomon Islanders than Papua New Guineans are, in the words of Anthony Regan, "a united group with a sense of a separate identity, centred particularly on their very dark skin colour, much darker than the average in the rest of Papua New Guinea" (Regan in Phillips 2015). Throughout the centuries Papua New Guinea has experienced a long history of colonization by different rulers. After the Second World War it came under Australian control and in 1975 gained independence. In the '90s a dispute between Bougainvilleans and the government of Papua New Guinea arose in relation to the management of a copper mine at Panguna and its damaging effects on the local environment. The civil war that followed was devastating, exacerbated by local conflict between secessionists in Bougainville (led by Francis Ona, a former mine-worker) and anti-secession Bougainvilleans. It is in this context that Jones's novel takes place.

its direction changes, as the political backdrop to the action begins to intrude into the villagers' world more directly" (Thieme 2007, 55). Both rebels and army pay visits to the village at different times in this second half of the novel and it is during one of these raids that they see a beachfront shrine that Matilda has previously erected around the name of Pip written on the sand. They mistake the name of Pip for that of a rebel fighter. The fact that the only copy of *Great Expectations* has been stolen by Dolores, and that no one is able to produce evidence that Pip is no more than a fictional character, generates misunderstanding and a catastrophic turn of events beginning with the burning of all the villagers' houses (and the book hidden in Dolores's hut with them) by the soldiers as an act of revenge for their refusal to reveal the identity of the person they are supposedly protecting. Suspicions against the community are increased by the presence on the island of Mr. Watts, a white man whose identity and place of origin are unknown. In an attempt to save the villagers Mr. Watts first makes the soldiers believe that he is Mr. Dickens.⁸ Later, during a subsequent visit by the rambos, he responds to their persistent questionings by identifying himself as Mr. Pip. This wavering of the boundaries between the actual and the fictional worlds, between the reality depicted by Jones and that constructed through the reading of *Great Expectations*, is especially evident in the chapters that follow when we witness Mr. Watts (as Mr. Pip) telling his story in a way that, beyond the frame of the novel, poses questions about the relationship between fiction and reality and calls our attention to what can happen when literature trespasses on the world outside the text.

In the same way in which Mr. Watts has fascinated his students by reading Dickens in the classroom, he enthralles the rebels sitting around a campfire "with their mouths and ears open to catch every word," and "their weapons resting on the ground in front of their bare feet like useless relics" (165). The impact of this scene is strong and meaningful, and the pages that follow are the highest expression of the power of storytelling, which is able to suspend, though only temporarily, the struggles and the horrors of the war. Offering his audience a singular fresco in which events from his own life are intermingled with scenes from *Great Expectations* and local ancestral stories, Mr. Watts reveals as well as revisits his past for his own purposes through a potential act of re-writing his own identity. Paraphrasing the famous incipit of Dickens's novel, he begins his autobiographic narration with: "My Christian name is Philip, but my infant tongue could make of it nothing longer or more explicit, so I called myself Pip, and came to be called Pip" (162) and, once wearing the clothing of the Victorian

8 Daniel, one of the children, ingenuously exclaims to the soldiers: "'Pip belongs to Mr. Dickens, sir,' [...] point[ing] in the direction of the schoolhouse" (97), a gesture which is clearly misinterpreted.

character, he proceeds with his fictitious account aided by the complicit children, above all Matilda who is asked by her teacher to translate his words into the local language to the rambos who, unaware of Mr. Watts's fabrication, absorb the story through the girl's voice.

Mr. Watts's personal rewriting of the Dickensian novel harks back to that polyphony of worlds which had already taken shape in the classroom, and is enriched in this retelling by episodes in his own life in New Zealand before his migration to Bougainville: his meeting with Grace, and the death of their daughter Sarah from meningitis soon after her birth. Particularly notable is the passage in which he refers to the "spare room" (179) which, in addition to the implications it produces of a strictly linguistic nature,⁹ serves as an exceptionally powerful metaphor within a wider discourse of cross-cultural interaction that *Mister Pip* brings to light at different levels throughout the entire narration, and provides an opening for a series of ideological reflections on the postcolonial condition. On the walls of that room Mr. Watts and Grace had oddly written their "separate histories and ideas" (184) as a way of transforming it into a place in which two different cultural spheres might converge and cohabit, as they imagined a possible hybridised future for "their coffee-coloured child. [...] They agreed to gather their worlds side by side, and leave it to their daughter to pick and choose what she wanted" (179). This zone of exchange and negotiation can be seen as a visual actualization of Homi Bhabha's 'Third Space',¹⁰ which in this case, however, tellingly remains unexplored as the premature death of the baby annuls that possible hybridised future. It is unclear whether the room is one of the fantasies Mr. Watts is creating for the benefit of his audience or has really existed. What is certain is that he attributes to his wife local stories that have really been gleaned from the villagers, a device which allows him to revive, in Monica Latham's words,

a culture threatened with extinction as the newer generation listens suspiciously to their parents' stories in class and are sometimes ashamed of them. The ancestral tales, which celebrate a reverence for nature, rely on a deep understanding and knowledge of the earth, rhythms of life, wisdom and observation, are absorbed by Mr Watts, a *bricoleur* [...] who riffs on Dickens' novel, digests the natives' individual tales and then serves them back to them as a collective, hybrid story wrapped in his own experience, diction and language. (Latham 2011, 87)

9 Matilda here struggles in overcoming cultural and semantic barriers. "The spare room. This presented some translation difficulty", the girl confesses. "I talked about a womb to be filled, a hull to fill with fish. I spoke of the coconut hollowed out of its white flesh and milk" (179).

10 Bhabha 1994. For an in-depth analysis of *Mister Pip* and hybridization see Latham 2011.

In a postcolonial context, can the novel thus be read in a positive light as an example of polyphony in Bakhtinian terms, as an attempt to bridge the distance between two worlds and even to merge their cultures? Or, after all, are the children (and Matilda in particular) ‘colonised’ by Dickens (and by Mr. Watts) in a manner that will inevitably affect their future? It might seem that even though the colonial experience is evoked in such a way as to call to our mind old paradigms, Jones invites his reader to perceive in the power of the ‘word’ a possible way of working through those paradigms and overcoming them. As Matilda affirms, referring to Mr. Watts’s orations: “my Mr. Dickens had taught every one of us kids that our voice was special, and we should remember this whenever we used it, and remember that whatever else happened to us in our lives our voice could never be taken away from us” (256).¹¹

Telling his story does not, however, save Mr. Watts from a tragic end. If his strategy was to buy time for an escape – and it is in fact for this reason that he had asked the rebels to spread his account over seven nights – the return of the redskins to the village interrupts his “Pacific version of *Great Expectations*” (175) (which significantly remains ‘open’), and he is cruelly killed, chopped up and thrown in pieces to the pigs (173). The same destiny befalls Matilda’s mother, who is raped and later killed as she refuses to remain silent before such an atrocity. Recalling those painful events at a distance of time, Matilda sees her mother in a different perspective, connecting her with the figure of the Dickensian ‘gentleman’ – defined by Mr. Watts during his lessons as someone “who will always do the right thing” (53) – a term that he substitutes in more recent times with “*moral person*” (210). “He said that to be human is to be moral”, recounts Matilda “and you cannot have a day off when it suits. My brave mum had known this when she stepped forward to proclaim herself God’s witness to the cold-blooded butchery of her old enemy, Mr. Watts” (210). She is in a certain sense responsible for the events that have caused the teacher’s death, and, as is typical of Dickensian female characters, she tries to redeem herself for her mistakes before dying.

After having witnessed the inhuman murder of her mother and her teacher (her ‘putative father’ in a sense) the girl is able to escape the

11 In discussing the “issue of counteracting the ‘voicelessness’ and ‘historylessness’ of the dominated culture” which is raised in this novel, Dana Shiller writes: “However true to one’s imagination or lived experience this notion may be, it expresses an idea that must seem naive to readers familiar with the line of criticism exemplified by Gayatri Spivak’s work, which highlights the complexities of the debate about ‘voice’ in a postcolonial context. Spivak advances the notion that Westerners granting collective speech to the ‘subaltern’, or member of a marginalized category, cannot help but re-inscribe the subaltern’s subordinate position in society [...]. Spivak’s argument would complicate any simple conflation of Matilda’s voice with self-expression, but the novel already complicates such a view itself, in that it is through both Dickens’ ironic novel and through Mr Watt’s refraction of that novel that Matilda finds what she needs to construct her own life” (Shiller 2012, 94).

island (following a flood in which she almost drowns)¹² and be reunited with her 'real' father in Townsville.¹³ Jones's reflection on the art of narrating becomes more elaborate here. The path of formation started by Mr. Watts in the small village of the Pacific island when Matilda was thirteen years old continues in Australia and subsequently in London, where we find her researching Charles Dickens as a Ph.D. student and witness her passage from reader to fictitious writer of the story conceived by Jones. This transition is encapsulated in the last pages of the novel in Matilda's symbolic gesture of taking the top sheet of paper from her thesis (significantly titled "Dickens' Orphans") and beginning to write on the back of it "Everyone called him Pop Eye" (253). In a perfect circular structure the end rejoins the beginning and we understand that we have just read the protagonist's memoir; *Mister Pip* might thus be seen as a 'self-begetting novel' in which, in Patricia Waugh's words, the "emphasis is on the development of the narrator, on the modernist concern of *consciousness* rather than the post-modernist one of *fictionality*" (Waugh 2003, 14). If Dickens had once taught her to 'escape' from the reality of her island home through imagination and to develop 'expectations' of her own, the Victorian writer (whose work and personal life are now critically and more fully comprehended) helps her to come to terms with *that* reality and leads her to delineate and renegotiate her own identity. As a survivor and witness to a traumatic experience (understood in LaCaprian terms)¹⁴ Matilda recognises in the act of telling her story a way to confront her past and to put the pieces of her self back together (going through what Toni Morrison calls a process of "re-memory", cf. Morrison 1987). "I do not know what you are supposed to do with memories like these", Matilda confesses. "It

12 She is saved from drowning by a log which she tellingly names Mr. Jagers after the man who saves Pip's life.

13 Matilda's father had joined the miners and gone to work in Australia, another element that Matilda feels she shares with Dickens's character. In her words: "Me and Pip had something else in common; I was eleven when my father left, so neither of us really knew our fathers" (25).

14 In *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*, Dominik LaCapra distinguishes "between the traumatic (or traumatizing) event (or events) and the traumatic experience. The event in historical trauma is punctual and datable. It is situated in the past. The experience is not punctual and has an elusive aspect insofar as it relates to a past that has not passed away - a past that intrusively invades the present and may block or obviate possibilities in the future. So-called traumatic memory carries the experience into the present and future in that the events are compulsively relived or reexperienced as if there were no distance or difference between past and present. In traumatic memory the past is not simply history as over and done with. It lives on experientially and haunts or possesses the self or the community (in the case of shared traumatic events) and must be worked through in order for it to be remembered with some degree of conscious control and critical perspective that enables survival and, in the best of circumstances, ethical and political agency in the present" (LaCapra 2004, 55-6). See also LaCapra 2014.

feels wrong to want to forget. Perhaps this is why we write these things down, so we can move on" (209-10). As it is typical of the *Bildungsroman*, Jones's novel ends with Matilda "making some choice, thereby confirming that the protagonist has achieved a coherent self" (Mickelsen 1986, 418). Forgetting is, conversely, what it seems Mr. Watts has tried to do. A crucial moment in the process of filling those gaps left by her teacher is the visit that Matilda, as a grown up woman, pays to Mr. Watts's first wife in New Zealand. The picture that this woman provides of her husband is explanatory as well as disconcerting. Old photographs in a scrapbook are shown to Matilda and we understand now that the ritual Mr. Watts and Grace repeated on the island was an act they performed in the theatre – "The Queen of Sheba" – and we understand, more importantly, that Mr. Watts has throughout his life mounted a number of such 'performances', constructing multiple 'identities' and related versions of his own self within what is an essentially literary space.

If we read Mr. Watts's life and Matilda's life through that of Pip it might seem that the difference between the two characters in Jones' novel turns precisely on the possibility/impossibility of creating a new identity and on the concept of 'home' and 'homecoming'. As Franco Moretti reminds us, Pip makes more mistakes than any other character in the Dickensian gallery; he has "joyfully grasped at the chance to break away from the world of his childhood" and he will pay for this – his "only desire [...] to return to his first love [...] will be denied him" (Moretti 2000, 184). One might argue that both Mr. Watts and Pip turn away from their own pasts and that for this they will pay. Matilda, however, can seemingly succeed where Mr. Watts/Pip have not. In her concluding words: "Pip was my story, even if I was once a girl, and my face black as the shining night. Pip is my story, and in the next day I would try where Pip had failed. I would try to return home" (256). If in the traditional *Bildungsroman* the notion of a 'return' gives the process of achieving identity a quality of closure which re-establishes the link between childhood and growth, past and present, in the postcolonial *Bildungsroman* such a 'return' takes the form of shedding upon the present the disquieting light of the past. We do not know if that of Matilda is to be understood as a figurative return or not. But however complex the notions of 'home' and 'return' might be, the writer allows his reader to perceive at least a glimpse of hope.

Bibliography

- Bedell, Geraldine (2007). "From Hard Times to Great Expectations" [online]. *The Observer*, October. URL <http://www.guardian.co.uk/books/2007/oct/14/bookerprize2007.thebookerprize> (2017-11-30).
- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. London; New York: Routledge.
- Dickens, Charles. [1861] (1994). *Great Expectations*. London: Penguin Books.
- Fox, Alistair (2009). "Inwardness, Insularity, and the Man Alone. Post-colonial Anxiety in the New Zealand Novel". *Journal of Postcolonial Writing*, 45(3), 263-73.
- Genette, Gérard (1997). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln; London: University of Nebraska Press.
- Gribble, Jennifer (2008). "Portable Property. Postcolonial Appropriations of *Great Expectations*". Gay, Penny et al. (eds.), *Victorian Turns, Neo-Victorian Returns. Essays on Fiction and Culture*. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 182-92.
- Jones, Lloyd (2006). *Mister Pip*. New York: Random House.
- Kossew, Sue (2009). "'Pip in the Pacific'. Reading as Sensation in Lloyd Jones's *Mr Pip*". Uhlmann, Anthony et al. (eds.), *Literature and Sensation*. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 280-89.
- Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- LaCapra, Dominik (2004). *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- LaCapra, Dominik [2001] (2014). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Latham, Monica (2011). "'The Battle for the Spare Room' and the Triumph of Hybridity in Lloyd Jones's *Mister Pip*". Guignery, Vanessa et al. (eds.), *Hybridity. Forms and Figures in Literature and Visual Arts*. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 82-91.
- Mickelsen, David (1986). "The *Bildungsroman* in Africa. The Case of *Mission terminée*". *The French Review*, 59(3), 418-27.
- Moretti, Franco [1987] (2000). *The Way of the World. The 'Bildungsroman' in European Culture*. London; New York: Verso.
- Marroni, Francesco (a cura di) (2006). *Great Expectations. Nel laboratorio di Charles Dickens*. Roma: Aracne.
- Morrison, Toni (1987). *Beloved*. New York: Knopf.
- Phillips, Keri (2015). "Bougainville at a Crossroads. Independence and the Mine" [online]. *Rear Vision. ABC*, June. URL <http://www.abc.net.au/radionational/programs/rearvision/bougainville-at-a-crossroads/6514544> (2017-11-06).
- Said, Edward (1993). *Culture and Imperialism*. London: Vintage.

- Shiller, Dana (2012). "The Pleasures and Limits of Dickensian Plot, or 'I Have Met Mr. Dickens, and This is not Him'". *Neo-Victorian Studies*, 5(2), 84-103.
- Thieme, John (2007). "Pip in the Pacific". *Literary Review*, September, 55.
- Walker, Benjamin (2011). "Great Expectations of Human Rights. The Post-colonial *Bildungsroman* in *Mr. Pip*". *Pacific Asia Inquiry*, 2(1), 230-37.
- Waugh, Patricia [1984] (2003). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fictions*. London; New York: Routledge.

Interviste | Interviews | Interviews

Dermot Bolger in Conversation with Irene De Angelis

Irene De Angelis

(Università degli Studi di Torino, Italia)

Dermot Bolger is an acclaimed Irish writer, whose novels *The Journey Home* and *The Family on Paradise Pier* were both published in Italian by Fazi (*Verso casa*, 1997; *Figli del passato*, 2007 – translation by Lucia Olivieri). His numerous plays include *The Ballymun Trilogy* (2010), charting forty years of life in a Dublin working-class suburb, and a stage adaptation of Joyce's *Ulysses*, which has toured China. He is also a poet: his *New and Selected Poems* appeared in 2015. As an 18-year-old factory hand, he founded the radical Raven Arts Press which first published many of his contemporaries. He closed this press in 1992 to co-found New Island Books, one of Ireland's leading publishers. A former Writer Fellow at Trinity College, Dublin and Playwright in Association with the Abbey Theatre, Bolger writes for most of Ireland's leading newspapers and in 2012 was named Commentator of the Year at the Irish Newspaper Awards. He was invited to give a lecture at the University of Turin, as part of the EFACIS Irish Itinerary 2017. This interview took place on 27th March 2017 in the Luxemburg International Bookshop in Turin.

IRENE DE ANGELIS You were born and raised in Finglas, North Dublin. When did you feel you would become a writer?

DERMOT BOLGER That is an impossible question to answer really. My mother died when I was ten, and as I was not mature enough to cope with the emotional enormity of it, I did for a short time invent my first alternative parallel imaginative universe, where I imagined that she was actually still alive, that there had been a mix up at the hospital and we would soon be reunited. Maybe this is where the instinct to create imaginative worlds to help explain the complex narrative of the real world took root and it came out again, years later, in novels and plays. But this is speculation, nothing is ever black and white, I am always wary of easy answers and maybe, without any of this, I would have become a writer anyway, although perhaps a different type of one.

I.D.A. Your work, which combines lyrical images with brutal realism, is often concerned with the articulation of the experiences of working-

class characters who, for various reasons, feel alienated from society. Do you feel the need to preserve the memories, hopes and dreams of those living on the margins?

D.B. I just simply write to try and explain the world for myself and hopefully, in the process of doing so, I may throw light on it also for a small number of readers. Because I came from a working-class urban Irish background and because I found that, at the time I began to write, nothing, or very little, of this world was reflected in contemporary Irish writing, I think that I felt the need to explore this world for myself and hopefully for any readers willing to go on that imaginative journey with me. I always think that the margins are more interesting than the centre and I wanted to write about a marginalised world. But that does not make me a spokesperson for the world or the people I grew up with or worked with – I can only write what feels true to me and realise that every other person from that same background may have a different but equally valid perspective on it.

I.D.A. In your first novel, *The Night Shift* (1985), you introduce many of the themes that will resurface in your later writing. Could it be considered as an autobiographical meditation on what it meant to be Irish in the latter part of the 20th century?

D.B. When I write books, I put my heart and soul into them, and then move on, leaving the interpretation and judgement of them to others. *The Night Shift* is set in the welding rod making factory where I worked after leaving school. When writing it, I wanted to write about my experience as someone in their late teens, suddenly thrust with a world of tough but friendly workmen, in the midst of industrial and trade union unrest. I write it thinking that here was a world that – in Irish terms – had never been written about and a novel that I fully expected never to be published. Writers learn to disguise the people they are writing about by inserting filters and changing details in the later drafts of a book, but – not expecting it to be published – I changed very little about my co-workers with the result that, when I returned to the factory a decade later, with a film crew making a documentary about me, they were all still working there, all instantly recognisable, and in many cases they had immediately recognised themselves, although they were all fine and amused by the notion of the book. I always see that factory as my university, where I had to grow up fast.

I.D.A. *The Journey Home* (1990) was a controversial Irish bestseller. It was originally published by Penguin and later re-issued by Harper Collins. Why did it take eighteen years to be published in the United States?

D.B. It was indeed – and perhaps even still is – a controversial book in Ireland, which had achieved its purpose in dividing opinion and making

certain types of people feel very uncomfortable with it. I have always been delighted that Fazi had the courage to publish it in Italian. It is an angry book, about a generation disenfranchised and disconnected from the ruling ethos of the society in which they were born, and is a young man's book, more polemic in parts than I would write it now. Eighteen years after being turned down by all the big American publishers, a small university Press in the United States published it in a series devoted to classic European novels that had never appeared in the US, and to their amazement (as I do not think they had ever even had any type of review in the *New York Times Review of Books*) it would get a lead review on the front cover. In music terms, it would be like a singer songwriter getting the front cover of *Rolling Stone* for an album released eighteen years before, except of course that the musician would have more hair and less dandruff than me. It showed that the book still had the power to move and to shock. What was interesting, however, is that – despite the major exposure of this lead review – all the same big US publishers turned down the chance to publish it in softback yet again. But books find their way out there regardless, and I still get letters from young readers who rediscover the book and feel that it represents, in some way, their own feelings and experiences.

- I.D.A. The three teenage protagonists of *The Journey Home* are supposed to embody the future (“We are the young Europeans”): they have freedoms their elders never enjoyed, or at least the illusion of them, the range of choices that come from not being bound to the land. Hano and Shay earn a living in deadening office jobs, and their opportunities abroad are no longer limited to the UK or the US. And sex and drugs liven their nights that follow bad days. Yet they are afflicted by a nostalgia, which seems as general as the snow over Ireland in *The Dead*. They veer between wanting everything to change and wanting everything to stay the same forever. Is this why you call them “the children of limbo”?
- D.B. While Katie (the girl who is part of the romantic triangle in the book), may have some nostalgia for the countryside, in that she was born there and lived there until the death of her parents, she is also well aware of the harsh realities of life there. So she is homesick for a personal childhood that she knows she cannot return to. But this notion that Hano possesses some nostalgia for the countryside that his parents left, out of economic necessity, to seek work in the city, is, I think, due to a lazy reading of the book by one academic whose misinterpretation gained currency. When Hano flees Dublin he is simply fleeing Dublin, and the countryside he finds himself fleeing through is as alien to him, as a city person, as the landscape of Poland or Sardinia would be. It is most definitely home, and his journey home is not a

journey back into the past or into the countryside, but as he realises in the final pages, a journey to a place within himself, where he can step out of the shadow of Shay – his more confident old friend – and stop trying to be the different versions of himself that other characters in the book are trying to shape him into being and he learns to simply be himself. He carries his own home inside him or wherever he is – be in Dublin, Mayo or New York. If he got that far, home would essentially be that new place and new life that he would make with Katie, whom he slowly grows to love. The landscape they traverse while he comes to this realisation is actually incidental.

- I.D.A. The novel tackles the taboo of sexual perversity, which is strictly linked to political corruption and embodied by the Plunkett brothers, Pascal the politician and Patrick the businessman. They are grandsons of a working-class socialist hero from Mayo, deployed as evidence of their supposed republican credentials. Could one say that they personify the Freudian ‘return of the repressed’ in the twisted, violent and bizarre details of their sexual lives? And your writing has been compared to Pier Paolo Pasolini’s, especially his *Ragazzi di vita* and *Una vita violenta*. Were you somehow influenced by the Italian writer and director?
- D.B. I knew and loved Pasolini first and foremost as a poet, but when I read these two Roman novels I felt for the first time that I was reading a book about Finglas (where I am from in Dublin). Obviously the landscapes were utterly different and the time period different, but there were people creating a new world on the margins of the city that chimed with me, so those novels were important pointers for me. Years later, a man came up to me at a reading in Canada, and said that my debut *Night Shift* had captured the essence of his childhood. I asked him what part of Dublin he was from, and he replied that he was from Chicago, and I was delighted because what he meant was that he recognised the essence of his childhood world as existing within *Night Shift* (despite the obvious physical differences). Years before I had possessed the same feeling about Pasolini’s novels. When I wrote *Night Shift* I had never seen Pasolini’s film *Salò* and indeed have never seen it since. But I had published a small edition of his *Lutheran Letters* with my tiny publishing house, Raven Arts Press, in Dublin and put on the cover a quote from him in that book: “To forget at once the great successes and to continue, unafraid, obstinate, eternally contrary; to demand, to will, to identify yourself with all that is different – to scandalise and to blaspheme.” That probably sums up *The Journey Home* and also explains why it is still awaiting a mainstream US release a quarter century later. But I knew the essence of *Salò* and so I stole the notion of sexual perversion as a metaphor for political corruption. I wanted to explore the theme of political cor-

ruption within the book, but in Ireland the corruption was so subtle and insidious that if I just presented it, half the audience would not even recognise it as corruption. So, instead, it comes out within the Plunkett's – the political family in the book – as a form of sexual perversion, but in reality they are more like vampires trying to literally suck the blood from the younger characters they prey on. Like I say, it was a young and angry book. I actually needed to correct the proofs again when it came out in hardback with that US University Press ten years ago, and there were loads of things I wanted to change and modify and just improve the writing, but I realised that I had no right to do so: this was the testament of my younger self, and my older self had no right to change a word of it.

I.D.A. The only time when Hano seems at home is with the old woman in a caravan. Is she based on a real life figure?

D.B. People always see the old woman living in a caravan, who gives refuge to Hano and Katie, as a metaphor or a mystical figure, but in truth she was based on a real life woman, Sheila Fitzgerald, who grew up in what would be called 'a big house' in Ireland, i.e. from the ascendancy class, but who in reality was a free spirit who had rejected her background and class and spent her life in search for the essential core of happiness which is simplicity. Her simple caravan only had one clock in it, with the hands removed and the word NOW written across the clock face. I met her when I was eighteen and hitchhiking across Ireland, and she was seventy-three. She taught me a huge amount about life and about how to cope with tragedy and still keeping a flame of happiness and openness alive. Her caravan was called The Ark and was in a field near a small village, just like in the book, and she gave refuge to me when I was young and to many other wanderers of all ages whom she befriended. She just wove her way into the book.

I.D.A. Is there a link between *The Journey Home* and the saga *The Family on Paradise Pier* (2005)? And is not the latter novel about how a family and a class can find themselves displaced and considered foreigners within their own land?

D.B. Sheila Fitzgerald, whom I just mentioned, actually lived into her late '90s and I made some tapes about her life in the years before her death, with the idea of trying to write about her remarkable family. She was one of five Gould Verschoyle children – physically striking, headstrong, and raised in Donegal amid a freethinking babble of debate, where no viewpoint was taboo. Sheila was second born, with one older sister, and three younger brothers. She was closest in age to Neil, the heir apparent, her special friend, confidant and minder. Neil was set to inherit the family property as the eldest son of the

eldest son, under a strict legal indenture that could never be broken. Neil Gould Verschoyle would reject his inheritance and become a vehement communist, move to Moscow and be forced to leave a wife and child behind during Stalin's 1930s purges, living and working and proselytising amid Dublin's worst slums, and suffering incarceration in Irish jails for communist agitation. He renounced his privileged Protestant upbringing and isolated himself from the family he loved. Few Irish communists renounced more for that cause, yet his name rarely appears in histories of communism.

Neil was an earnest, handsome youth in Sheila's childhood memories. So indeed is her youngest brother Brian. Brian wore comical hats and seemed dwarfed by his older brothers. Nothing prepares you for the fate he would suffer as a volunteer working with the Russians in the Spanish Civil War. Growing disillusioned, he was tricked onto a Soviet ship in Barcelona and disappeared. Imprisoned in Soviet Gulags, while his mother desperately sought his whereabouts, he died in the hellhole of a Soviet Gulag. Brian's name also never occurs in histories of the Irish left.

In later life, although Sheila did not become as entangled as her brothers in politics, she too campaigned tirelessly for causes she believed in. The artist Pauline Bewick remembers her in 1950s Dublin as a tiny crusader covered in flour hurled by an outraged citizen after Sheila took part in a protest. The poet Paul Durcan attended her utterly innovative art classes for children, which started his passion for painting. Other young artists like Camille Souter found lodgings in her home in Frankfurt Avenue, with walls covered in paintings by children – sometimes on whitewashed sheets of newspaper when Sheila could not afford blank sheets.

Sheila's quest was spiritual, to strip away the veneer of complexity and strive – despite tragedies and setbacks – to grasp the joy at the core of life. As I say, she was still a bohemian alternative thinker when I met her first in 1977. At seventy-three, her caravan in Mayo was an ark for stray animals and people. She taught me to believe in my dreams, and my life was never the same again. Her father – a pacifist who supported Home Rule – treated every local person equally. A utopian barrister, who often defended locals up on petty charges without seeking payment, his passion was composing music. Household decisions often fell to her eldest daughter, who, when the IRA stole the family car, visited the cottage where she heard the local IRA were based to plead for its return. Startled volunteers played her protestant hymns on a gramophone until their commander returned and handed back the car. It helped that the family was related to the rebel Countess Markievicz, although Northern Irish cousins were Orangemen. Sheila recalled writing poems in support of the IRA, and

her autograph book suggests similar Nationalist sympathies by other siblings. The family looked forward to playing their role in a new Ireland, not realising how the new Catholics who controlled Ireland would allow no role for them. It seems a long way from *Night Shift* or *The Journey Home*, but to me they were another family marginalised by the realities of the new state.

I always wanted to know more about Sheila's life in the decades before I met her. About her struggles as a newlywed in Mayo, her return to a dilapidated woodland house there with two children during the war, her estrangement from the husband who accused her of living 'in the ether', and her quest for freedom as a separated woman and then a widow. I wondered what motivated her brothers in Moscow and Spain, how her family was splintered by Neil's entrenched renunciation of the family property, which he inherited, and how they coped with the mystery of Brian's disappearance and never knowing if he was alive or dead.

Sheila often talked of writing her life story. Yet I never realised how seriously she wanted to be a writer until I discovered her passport from 1968, listing her occupation as 'writer'. Beside it, a tattered page listed stories she had written, and the helpful comments of editors who rejected them. She was sixty-five when applying for that passport, travelling to cheap parts of Spain and Morocco, trying to write and live a full spiritual life, engaging with new ideas and people. *The Family on Paradise Pier* originated in taped conversations about her life that I made in 1992 when Sheila, then almost ninety years old, still enjoyed her alternative life-style in her caravan. We discussed the idea of my writing a novel based on her life one day, and Sheila preferred a form of inter-linking vignettes, with some name changes and blurring of facts.

For years I hesitated to write this novel, knowing that I could never capture her unique essence or tell the essential truth of her story, like Sheila would have done had she been able to write it down. There was also the problem of what was the 'essential truth', in that siblings all remember things differently. Whose truth could I tell? If Sheila's impressionist memories were inaccurate on one level, a strict historian's logic might create a reality that Sheila could not identify with, having experienced events on a different emotional level. I struggled with these dilemmas and with discovering facts - even from MI5 files - that contradicted Sheila's memories. There is the further contradiction between fiction and reality. Novels have an eventual logic and make sense, whereas our lives rarely do. After two years of work I had to start again, this time first and foremost as a novelist.

I took courage from a line by Sheila about admiring artists with the courage to create something new. *The Family on Paradise Pier* deliberately plays with aspects of reality. I changed the first names

to show that the siblings were recreations shaped by my own imagination, but retained the family name because the Goold Verschoyle children were too unique to be any other family. Fiction can never tell the full truth, but perhaps it tells different, equally important truths. Biographies may not tell the full truth either, because our experience is funnelled through whatever version of truth we decide to construct from selected memories.

Sheila died in 2000 in Wexford. At her request, her body was taken to Dublin by young friends not in a hearse or conventional coffin, but in a plain wooden box lovingly painted in bright colours. In Glasnevin crematorium no clergyman spoke, but Tennyson's *Crossing the Bar* was recited before the body she had outgrown entered the flames to the joyous final chorus of Beethoven's *9th Symphony*. Sheila's handmade coffin looked like a small boat that would cause only the barest ripple. Only afterwards did her friends realise how that ripple had spread out across her lifetime to touch distant shores, and how it still keeps moving on its own course, long after many of the seemingly great waves of her time have died away. My book was my tribute to her.

I.D.A. How was your experience devising the collaborative novels *Finbar's Hotel* and its sequel, to which some of Ireland's best known writers anonymously contributed chapters?

D.B. In 1997 after I finished my large novel called *Father's Music*, I thought a lot about Mark Twain and certainly about Tom Sawyer and especially about how Tom managed to get his aunt's fence whitewashed. I had written *Father's Music* in a 19th century cell in a Dublin seminary where it stretched from 70,000 words to 140,000 words. Unfortunately my deadline did not stretch and I lost two stones in weight and was hospitalised for heart tests afterwards. As I rested up, I realised that there had to be an easier way to write novels and, while walking my dog one night, Tom Sawyer's answer to his paint job dilemma came back to me. Of course. Get your friends to write it for you. Thus began the extraordinary adventure of *Finbar's Hotel* for seven Irish friends and writers. I invented a hotel in Dublin - once the hub of political intrigue and late-night haunt of priests, politicians and prostitutes, but now fallen on hard times. I gave it a history, filled out the public events of one night in its life and then gave each writer a room number. They could mix with my imaginary staff, drink in the bars, eat in the restaurant, but once they closed their own doors they were on their own.

For me, as editor, the process was fascinating, watching how seven writers can take the same starting point and go in utterly different directions, while sharing the integrity of the location. Then, in rewrites, they began to share characters, so that somebody invented by Roddy Doyle, Joseph O'Connor or Colm Toibin could pop up in a chapter by

Hugo Hamilton, Jennifer Johnston, Anne Enright or myself. It became such an egoless project that I then nudged them a little further. "You know how some critics never say a good word about certain writers, yet can never bring themselves to criticise other writers. Let's frighten the wits out of them by taking our names off the stories. We'll have seven writers and seven chapters but leave it to discerning readers to decide who wrote what." Between reviews and competitions, several hundred readers have tried. None have guessed all seven identities and only one got five correct.

Indeed my friends laughed so much at the prospect of 'reviewing the reviewers', that I even coaxed all seven into bed together for the cover photo. I'm not saying who wrote what story, but in the old days I used to say that the Pope had the third secret of Fatima and I had the first secret of Finglas (the identity of who wrote what chapter of *Finbar's Hotel*) and that I was perfectly happy to meet him half-way, say in Paris, and swap secrets. It never happened, alas.

I.D.A. You adapted Joyce's *Ulysses* for the stage: how was it received in Ireland and abroad?

D.B. In 1993 the highly respected English theatre director, Greg Doran of the Royal Shakespeare Company, phoned to say that he had recently staged Derek Walcott's acclaimed version of *The Odyssey* and wanted to follow it with a stage version of James Joyce's masterpiece *Ulysses*. I told him why I would never attempt this nearly impossible task. I explained my reasons again over lunch, after he flew into Dublin to see me. I was still explaining why I would not consider it, when - in one of those metamorphoses that occur between the main course and coffee - I started drawing diagrams on my napkins to show how it might be staged. As Greg departed for London, I stood outside the restaurant, feeling palpable terror, because in explaining how it could not be done, I had somehow agreed to transpose Joyce's masterpiece of 265,000 words - in eighteen episodes, alternating through a dazzling array of linguistic styles - into a play, due to have a staged reading in a 1,300 seat Philadelphia theatre the following Bloomsday.

Then I realised that my terror at approaching it as a playwright reflected the terror many readers feel at approaching it as a book. *Ulysses* has a deserved mystique. Nobody could call it an easy read. Joyce joked about wanting to keep critics busy for centuries. Ninety years on, he remains on track, with an industry surrounding the book. Much of what is written laudably attempts to open up the book's myriad meanings. But some criticism is so abstruse as to place barriers around it being simply enjoyed as a novel.

Therefore I took as my starting point a complaint by Nora Barnacle - Joyce's great love - that he kept her awake at night, laughing so

much as he wrote it. Starting my adaptation, I quickly realised why Joyce laughed at subtly getting under the skin and prejudices of the claustrophobic city Stephen knows he must escape from. The writing teems with brilliance and virtuosity, but also with deep humanity and insights into the human condition that remain as true today as in 1904. What impressed me most as a reader was what scared me most as a playwright. Joyce not only creates remarkable characters in all their contradictions, but his book expands to encompass the physical and psychological backdrop of an entire city. *Ulysses* could be said to be devoid of minor characters, because Joyce brilliantly conjures entire lives for people who appear only fleetingly.

Such expansiveness is the privilege of fiction: secondary worlds can be explored that are not pivotal to the narrative, but inform it by being the common bedrock from which the characters spring. However, a play cannot sit down and digress too overtly from its central preoccupations. Playwrights enter into an unspoken pact with their audience, but also a silent duel. An audience will follow a playwright anywhere, once they are being propelled forward by the engine of curiosity. If they get ahead of the playwright, the spell is punctured. The taut string precariously holding a play afloat loses its tension and all drama dies. One difficulty for a playwright is that *Ulysses* could expand into fifty plays. Gut-wrenching dramas could be conjured from something as minor as the disastrous marriage of Bloom's former belle, Josie Breen or the entangled, delusional life of Bloom's clandestine erotic correspondent, Martha Clifford.

I needed to stick to the dynamic of the two journeys, that eventually bring together a cuckolded and ridiculed older man (who has lost his son but never loses his humanity and intellectual curiosity) and a young man estranged from his own father, intent on true independence by refusing to let any boundary limit his intellectual freedom. No playwright could ever match the expanse of Joyce's vision. I could only go where my curiosity led me, hoping that the relationships that most fascinated me might intrigue other people.

After the Philadelphia performance, the book went back into copyright. It had initially lapsed fifty years after the author's death, but the EU - with its love of harmonisation - then standardised copyright law, making it seventy years from the author's death. So my version was forgotten about by everyone including myself, until I met a great director, Andy Arnold, from the Tron Theatre in Glasgow, who wanted to do a stage version of *Ulysses* and I told him that, as they say on cookery programmes, I had one already made in the oven. The Tron toured it to several venues and then took it on tour to China, which was extraordinary, and in October 2017 - 23 years after it was written - the Abbey Theatre, Ireland's National Theatre, are staging it

on their main stage in the Dublin Theatre Festival. So essentially the secret - as Leonard Cohen showed - is just to live long enough for your work to be seen in its own light.

I.D.A. Who are the emerging writers, both in Ireland and abroad, that you follow with greater interest?

D.B. I admire anyone who tries to make a living with just the thin sliver of their imagination, in whatever field or genre.

I.D.A. What advice would you give to somebody wishing to become a writer?

D.B. I would refer them to the quote by Pasolini above and also to the knowledge gleamed (as can be seen by my other answers) from the fact that it took *The Journey Home* eighteen years to reach America and my adaption of *Ulysses* twenty-three years to reach the Abbey stage, that while you need to live and write in the here and now, with your antenna tuned into the hidden fault lines in your society, you also need to take a long term view and realise that writing is not a sprint but a marathon and so not get over phased either by immediate success or failure. The big victories you will achieve will not be awards or prizes, but the feeling that comes on a slow Tuesday afternoon when you sit in a room for hours, unable to write a word but then the slow miracle happens and you emerge that evening with a 1,000 good words, realising that you have won today's skirmish with language. Success and publication and all those things are nice and economically important, but a writer's real battle is with themselves, and any day when you can conjure a 1,000 good words from nowhere is a good day when you can walk away satisfied, and then let time take its own course.

In Conversation with Michael Barker-Caven, Director of *Richard II* for Ouroboros Theatre, Ireland, in a Co-Production with the Abbey Theatre/Everyman Theatre, Cork, April 2013

Loredana Salis

(Università degli Studi di Sassari, Italia)

At the time when I first met Michael Barker Caven, he was Artistic Director of the Everyman Theatre, Cork. Prior to that, between 1995 and 2004, he had been Artistic Director of Ouroboros Theatre Company (previously Theatreworks). In 2013 he joined hands with actor Denis Conway, then the Director of Ouroboros, in a co-production with the Abbey Theatre where a new version of *Richard II* was staged. The project was part of the company's investigation of Shakespeare's history plays through a relocation of a classic tale into contemporary times.

A prolific and internationally acclaimed theatre, musical and opera director, Barker-Caven has worked extensively in London's West End as well as directing several award-winning shows in Ireland over the past twenty years. His theatre works include *Best Man* (Everyman Theatre/Project Arts Centre), *October*, *Miss Julie*, *Alice in Wonderland*, *Blackbird*, *The Secret Garden*, *Dandelions*, *The Goat, or Who is Sylvia?* and *Skylight* (Landmark Productions), *Little Women*, *Les Liaisons Dangereuses*, *Anna Karenina*, *Old Times*, *The Shape of Things*. Among his opera work it is worth recalling *Albert Herring* (Mid Wales Opera), *Pagliacci* (Everyman/Cork Operatic), *Medea* (Glimmerglass Opera, New York), *The Duenna* (ETO/Royal Opera House), *The Mines of Sulphur*, and *Transformations* (Wexford Festival).

He has been awarded the Irish Times Theatre Award Winner for Best Opera in 2006 and 2008, prestigious Irish Times, Irish Theatre Awards in 2006, 2008 and 2012 with a further six personal nominations in 1998, 2001, 2002 and twice in 2014 (including three for Best Director). Since 1998, his productions have received twenty-five nominations at these annual awards.

LOREDANA SALIS The Ouroboros script for *Richard II* follows Shakespeare's text rather faithfully, although about 500 lines are omitted and the dramatis personae are reduced by about 11 characters. This was done probably to shorten a long text (about three hours on the stage) and speed up the play's tempo. And there were also role double ups.

MICHAEL BARKER-CAVEN Yes, it was in part due to doubling up, culling of characters, cutting of text etc.

L.S. What was omitted were mostly lines from minor characters. Some were missing, while others acquired a special role. I am thinking of your recasting of the usurper Bolingbroke as Irish 'hero' Michael Collins. The two images seemed to collide, or perhaps you wanted to suggest Collins' responsibility for the Treaty that led to Partition? In other words, Ireland was usurped of the six northern counties also because of Collins' doubts?

M.B. Because we were deliberately using the play to travel through a wide period of Irish history - from a late 19th century world right up to the present day - Bolingbroke went through a number of phases; part Patrick Pearse, part Michael Collins, part de Valera, part Charles Haughey, part Enda Kenny. He moved through all these stages to show how the ideals of the formation of the Republic were eroded by the ambitions and limitations of those who took up the mantle of leading it. The production charted the fall of a flawed but once noble cosmically empowered wisdom tradition (embodied by the king) and the rise of a noble but eventually flawed secular political tradition (embodied by Bolingbroke). As one falls the other rises into power, but as one rises into power it loses all sense of its role in the cosmic balance that true leadership should provide. In a sense it was about a wisdom tradition that had gone to seed and has to fall before it can be reclaimed in the direst, most marginalised of places (hence Richard as a hunger striker discussing with us the most profound meanings in life) whilst simultaneously something rotten within comes to the surface and supplants the old tradition, replacing it with a mechanical, machine like *Realpolitik* mindset. The 'nothing' that Shakespeare proposes is of course a necessary death of ego - death of what Carlos Castaneda termed the Predators Mind - from which a new understanding can be born. The 'rebel' that Richard becomes is now imprisoned and awaiting the final sentence. But as such he has never been freer whilst the ideals of Pearse and Collins have been hijacked and imprisoned into a 'power of state' mentality and become as bad as those they sought to replace. I hope this makes sense?

L.S. How did the audience in Cork, Collins's birthplace, react?

M.B. In Cork we found no obvious opposition and a great deal of appreciation for this journey; interestingly the most intelligent and perceptive review of the production was posted by the political editor in a leader column of the local newspaper.

- L.S. Another interesting character change regards Bagot. In your version of the story, Bagot is not part of the triad against Bolingbroke, and at one stage this 'other' Bagot goes off 'to Wales', not to Ireland, as in the original. People laughed at that line during the performance.
- M.B. There was nothing particularly special about Bagot other than he was more the clown, the court jester (but no true fool!) than Bushy and Green. We treated the three rather like the three witches in Macbeth (which they in some ways pre-empt), each with a particular controlling aspect over Richard's 'fate'. The decision not to stay together but for them to part once news of Bolingbroke's landing arrives, seals their fate. Because we cut the part of Salisbury it made sense that Bagot should be the one to vainly try to rally the Welsh forces (hence his saying he will go to Wales not Ireland); the foppish clown has no power to stop the cosmic order from righting itself. I think people laughed simply because they recognised a rat fleeing a sinking ship and looking for any excuse not to get trapped with his two comrades. They also perhaps 'got' his hopeless task in the face of such an invading army.
- L.S. It is interesting that *your* Bagot betrays Richard.
- M.B. Yes we did play on the fact that Bagot betrays the king; his 'fool' cannot aide him as Lear's does, and his betrayal is one of the first harsh lessons the pleasure seeking, indulgent, narcissistic king has to face. I do see *Richard II* as one of the blue prints for Shakespeare's later works. People treat it as a political/history play but it is far deeper than that - it is an esoteric text charting the fall, 'death', rebirth and final triumphant resurrection of his heroic vision of a lost whole soul.
- L.S. Such a religious ritualistic vision of the world depicted by Shakespeare seems to be a crucial aspect of your reading. In the Programme Notes for *Richard II* you speak of "cosmic consequences" and make references to myth and the ritual of ancient drama. The Ouroboros performance opened and ended with rituals - half pagan half Christian - and Queen Isabella played a fundamental role there. She was evidently more than Richard's wife.
- M.B. The Queen to us was absolutely pivotal. She opened and closed our production; the blooms of the flowering tree were her pivotal concern. She was the embodiment of lost, traumatised, ancient goddess wisdom (symbolising the divine knowledge of the fully embraced universe). The film you saw¹ sadly goes blank during Richard's prison monologue, his murder and through to the revealing of the King's

1 M.B. refers to the recording of the performance at Cork's Everyman Theatre on 23 April 2013. That video is available online. URL vimeo.com/67800873 (2017-11-15).

body to Bolingbroke. What you miss is that the Queen has become a captive 'wife' of the new regime, bound by Bolingbroke to him in dumb acquiesce. Only at Richard's death does she get to show what lives on inside her; the truth of Love. And the flower she clutches to her breast as she lies in his grave is their child to be in the future... whatever that may prove to be.

L.S. There is little doubt as to the importance of the female presence both in Shakespeare and in your reworking of *Richard II*. You truly gave it prominence.

M.B. Indeed the Queen was a central part of our production. As you know the 'female' presence - or absence, or misappropriation, or misunderstanding - is for me the key element of Shakespeare's work whether it be personal, social, cultural, religious, political or mythical. I am hugely in line with Ted Hughes on this matter. For me it is the pivotal issue that Shakespeare was attempting to explore, nay fix, within his work - a reconciliation and growth of understanding that he took through his work until eventual completion in the last great series of plays culminating with *The Tempest*. In essence it is the absent goddess figure that western culture finally interred in the form of the Virgin Mary, the culmination of a process that dates back beyond the Bronze Age and which has so deformed our world. The great mother goddess who once was the source of everything - all life, all bounty all wisdom of being - that our ancient ancestors once lived by, but bit by strange bit dismantled with such catastrophic consequences for the modern psyche. The imposition of the monotheistic mindset, denying the feminine as part and parcel of godhead, reached its apotheosis in the reformation and in some senses that madness was the last battle for her belonging, for Catholicism still contained her embers in the form of Mary, mangled and stripped of her creative powers as she may be, a figure that Protestantism was seeking to final displace along with the feared 'Whore of Babylon' and all other female psychic images. The collective unconscious as a result went mad and for me Shakespeare is the artist who captures that turmoil in his work. Hence in our production the Queen represented this ousted, centrifugal force without which Richard as King is both incomplete and misaligned. It's there in the text although as always with the truly mythic levels of Shakespeare's verse, not so easy to see on a surface reading.

L.S. And you tried to make it visible by making her perform different roles.

M.B. In our ritualised opening dream dumb show, the queen sleep walks on in her night clothes to the sacred tree in full bloom which she guards and treasures but upon which begins to fall an icy snow - she turns to Richard, who ignores her implicit request, and instead points

to Mowbray to take away a trussed up body, (the remains of the murdered Duke of Gloucester), and depose of it. This sequence set up their separation and her turmoil; for the tree was her and him together, the tree of wisdom and life, and the cosmic forces now bring to it an icy blast in response to their divide and Richard's stuttering rule.

As we began our work for real she is a silent figure (a classic Shakespearean device). Present at court but silent and powerless. Her position beside the king has been taken over by three men, who like the three witches in *Macbeth*, show all the signs of being men/women (that is of ambiguous origin) and who greedily surround Richard as sycophant controllers who in some sense hold him in their spell. It is as if Richard has handed over his sexual relationship, his intimacy and his access to wisdom to these men, territories that should have been the queen's. One relatively early moment really stood out for me; when Richard visits Old John of Gaunt she accompanies him, but says almost nothing during the terrible scene of humiliation that follows where Richard wilfully strips the old man of status and wealth. At the end of that scene we played a full verse line of silence between them before he squeezes out:

Come on, our queen: to-morrow must we part;
Be merry, for our time of stay is short.

In this couplet the bareness and fakery of their current state of affairs is so pitifully played out. She does not answer but follows sadly in his wake. The next time we meet her she is held 'captive' by the three whilst Richard is away. She is driven to the point of madness by what is going on - the leaves and blooms are falling from her tree and she tries desperately to replace them as they berate her (again bare foot in her nightdress, stripped of her dignity but in a way showing her purity of spirit and her unsullied soul in contrast to their finery and decadence). She feels at her core the danger that is now abroad - she is in a state of near mourning for life and she will not be placated. Her lines are key...

Some unborn sorrow, ripe in fortune's womb,
Is coming towards me, and my inward soul
With nothing trembles: at something it grieves

All is wrong and a terrible future awaits. She is prophetess at this stage, feeling the terror to come before it arrives in the conscious awareness of others. The "nothing" of course is non-being, death, decay - the cyclical calamity that must come before a new awareness can be born from the ashes, which is what will happen to Richard.

When the news arrives of Bolingbroke's betrayal she knows it like a truth long known, and when we next see her she is being carefully marshalled by the maid who we played as a plant of York's to manage her. It is as if no one realises/faces up to what they have done to her and now she must be 'disposed of'.

So we find her in the garden having to 'play' with her shallow watcher. In her despair she tears up the roots of the now barren tree she is responsible for with the furious words: "Was I born to this...? Pray God the plants thou graft'st may never grow". Hers is a curse... for the realm will not blossom again in such circumstances (though the gardener plants some herbs of grace where her tears fell - the sign that something of honesty will eventually be reborn).

We next meet her, alone, on the side of the road waiting to see her husband dragged through the crowds in chains like a common prisoner (like one of the women awaiting Christ as he carries his cross). It is her words of nobility and fierce courage which awaken something in him and pulls him from the brink of his self-pity.

Finally we see her in the last scene as almost a shadow. Dressed in plain black, captured by Bolingbroke (who by now is in his full modern politician look) she is now his silent, dark mistress - she dumbly dresses him in robotic fashion which he ignores as he gives instructions to others as to how the new regime will work - the shallow modern politician with his trophy wife. But then the body of Richard is revealed, lying in her earth, cleansed and reborn in death. As Bolingbroke leaves to go on his fake pilgrimage to the Holy Land (think about the so called 'War on Terror' we have sleep walked into) she walks silently to her love's grave and seeing the shoots of a new tree growing beside him, plucks a spray in flower and lays herself down at his side, wrapping herself around him as she always was.

L.S. She embodies the coming full circle of the Ouroboros, you could almost say. But then Richard too goes through his personal path of death, reconciliation and rebirth. Clearly, the transition to the status of tragic hero begins with the mirror scene. Unlike other performances and film adaptations, in your case the glass does not 'shatter' - as Shakespeare has it - but it cracks. Is this deliberate? Is there any deliberate reference to Ireland and England, and the distorted image of the cracked looking glass?

M.B. To be honest this was due to the technical limitations we faced. Once we had decided that Richard should handle and inspect the broken mirror then using real glass was no longer an option and we could not afford a sugar glass mirror to shatter each night (which I would have preferred). We played it that it cracked down the middle, which

for the actor was equally symbolic, for yes indeed the two halves of many images were captured for us by that single broken glass.

L.S. Speaking of what was symbolic in performance, and going back to where we began – things you added and things you omitted – I'd like to ask you about the music. There is music in Shakespeare, of course, and you seem to translate this quality of his work too, and use once again a contemporary dictionary, we may say. A distinctive feature of your production is definitely its varied musical repertoire. Did you choose the tracks, and what tracks were they?

M.B. I always direct through the use of music, both as a dramatic soundscape and as symbolic insertions that add texture and substance to the work. Almost all the music was either Irish or spiritually/ethnically derived – I wanted to make a clear 'Irish' statement throughout the piece. I used a wide number of sources but a voice that was particularly associated with the queen was that of Irish Singer Sinead O'Connor and the Australian Irish singer Lisa Gerrard – I wanted a strong female presence in the music. I also wanted the richness and shamanic calling of their voices to haunt the work to the same effect that religious music such as Gregorian chant or nuns singing can have. And I also wanted to use contemporary artists to express the feeling of now so that this old English text could be wrestled into a contemporary Irish consciousness. I also used some appropriate film score music – something I have always done as this form of music is deliberately crafted to suit dramatic works.

L.S. A reviewer observed, somehow ungenerously, that you took too much liberty and this excess of poetic licence resulted into a big restless chaos.

M.B. It was somewhat surprising to learn how literal and linear some of our theatre critics remain – that the art of symbolism seems entirely lost upon overly rational minds. To my mind such observers reveal their ignorance and are clearly ill equipped to do their professional task justice. I do understand that some choices took some people aback. Probably the most contentious was my use of *Bloody Sunday* by U2. This was a deliberate act of provocation to an Irish audience who would associate this rock anthem with the struggle against the English (although its composers have always resisted such shallow interpretations) and our playing it as Richard was imprisoned was shocking for many. That was the point – to shift the audience into a new state of discomfort and possible awareness for here was the English king, as political prisoner in his 'H block' cell, throwing excrement on his cell walls in dirty protest. I wanted the audience to deal with antithesis and to see him now as a human rebel, a stripped bare soul

able to think outside the box in the same way the Irish IRA prisoners managed to in the North. It certainly got everyone talking! No one didn't have an opinion on it. And that was the point. It was also the perfect piece to dramatically create his cell by and the actors really made it work visually. I still stand by my choice.

In 2014 Ouroboros ceased its activities as a theatre company. Michael Barker-Caven left the Cork Everyman Theatre, and went on to direct *The Bloody Irish... Songs of the 1916 Rising*, a theatrical recreation of the events occurred in Dublin during the Easter week, in 1916, which would lead to independence for Ireland and "mark the beginning of the end for the British Empire worldwide". Since 2016 he has been the Artistic Director of The Civic Theatre, Dublin.

La francophonie littéraire dans le système universitaire français et sur le marché du livre en France

Entretien avec Romuald Fonkoua, directeur du Centre international d'études francophones à l'Université Paris-Sorbonne et rédacteur en chef de la revue *Présence africaine*

Michał Obszyński

(Institut d'études romanes, Université de Gdansk, Pologne)

MICHAŁ OBSZYŃSKI Bonjour, Romuald Fonkoua. Merci de m'accueillir au Centre international d'études francophones à la Sorbonne.

ROMUALD FONKOUA Bonjour.

M.O. Vous êtes en même temps rédacteur en chef de la revue *Présence africaine*. Je voudrais aujourd'hui aborder dans mes questions les deux domaines que couvre votre activité, à savoir les aspects académiques ainsi que les débats intellectuels et littéraires, et notamment la place qu'occupe dans ces deux domaines la littérature francophone. Tout d'abord, comment percevez-vous cette dernière ? Devrait-on parler justement de la littérature francophone, des littératures francophones ? Est-ce que ces termes sont encore viables de nos jours ?

R.F. Savoir si ces termes sont viables aujourd'hui dépend précisément des sens qu'ils prennent au singulier ou au pluriel. Je pense que, de façon générale, la littérature francophone, au singulier, désigne une discipline qui se situe aux frontières de disciplines proches ou plus ou moins éloignées. Parmi les disciplines proches, on compte la littérature française et la littérature générale et comparée. Parmi les disciplines éloignées, en particulier pour le cas de la France, il y a les Langues et cultures régionales qui se sont constituées effectivement comme des disciplines spécifiques. Je ne prends pas en compte les disciplines liées aux langues (anglaise, allemande, italienne, néerlandaise, etc.) qui partagent avec la littérature francophone une culture coloniale identique, ni les disciplines des Arts de la scène qui acceptent le théâtre et le spectacle vivant. Je pense que, du point de vue disciplinaire, il y a des rapprochements qu'on peut faire entre

ces domaines en terme de méthodes, d'espaces géographiques, de problématiques. Alors que, quand on parle des littératures francophones, cela ne désigne plus une discipline, mais plutôt des objets. Et là, effectivement, le pluriel se justifie parce que dans l'espace de la francophonie littéraire, il y a plusieurs francophonies qui sont à la fois semblables et différentes. Elles sont semblables parce qu'elles utilisent toutes la langue française. Elles sont différentes à cause des cultures différentes qu'elles véhiculent, des idéologies qu'elles charrient, des problématiques qu'elles posent, et, d'une certaine façon, des visions du monde qu'elles produisent. En somme, je pense que les deux termes, au singulier ou au pluriel, peuvent être utilisés, à condition de savoir exactement de quoi on parle, c'est-à-dire de littérature et non de sciences politiques. Car c'est avec ce domaine que la francophonie littéraire entre plus souvent en concurrence dans l'esprit du grand public à cause de l'influence des institutions internationales qui la prennent en charge, comme l'Organisation Internationale de Francophonie (OIF) par exemple, ou l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF).

M.O. En ce qui concerne le premier aspect que vous avez évoqué, celui d'une discipline universitaire et de recherches, comment voyez-vous la place de la littérature francophone au sein du système académique en France ?

R.F. Au sein du système universitaire français, c'est une discipline qui s'agrège souvent beaucoup mieux aux disciplines littéraires. C'est le cas dans cette université Paris-Sorbonne où la francophonie est liée à la littérature française. Dans d'autres universités, elle est attachée à la littérature comparée comme à l'université Paris-Est (Paris XII-Créteil). Donc, en fonction de l'histoire de chacune des universités, la place de la littérature francophone comme discipline n'est pas exactement la même. Et cela s'explique très bien, à la fois, par l'histoire des relations entre la littérature francophone et ces deux autres disciplines, et par l'évolution de ces disciplines elles-mêmes.

Par l'histoire des rapports aux langues d'abord : il n'y pas si longtemps encore, la littérature francophone était considérée comme étant une littérature utilisant le français comme langue étrangère. Elle relevait plutôt de la littérature générale et comparée. Mais cela n'allait pas sans quelque résistance car il fallait encore convaincre les comparatistes (déjà menacés dans leur position par rapport aux spécialistes de littérature française jugée hégémonique) que la comparaison ne se faisait pas uniquement entre des langues différentes : le français, l'allemand, l'espagnol, l'anglais, etc., mais qu'elle pouvait aussi se faire à l'intérieur de la langue française. Il a également fallu qu'un débat sur la langue s'ouvre et qu'on admette que toutes les

langues du monde se valent en comparaison, qu'il s'agisse de langues européennes ou d'états des langues.

Par l'évolution des disciplines elles-mêmes ensuite : la littérature française qui s'est établie comme discipline dès la fin du XIXe siècle (dans une relation étroite entre langue, culture et nation), a fixé des canons critiques immuables parmi lesquelles la fameuse tradition séculaire qui permet d'organiser l'approche de la chose littéraire. Après le Moyen Age qui était une période particulière, il y a eu la Renaissance (le XVIe siècle), le Grand Siècle (le XVIIe), le siècle des Lumières (le XVIIIe), le XIXe, le XXe. On a longtemps cru que la littérature francophone ne fonctionnait dans cette longue histoire qu'à partir du XXe siècle. Il a fallu, là aussi comprendre que ce n'était pas toujours vrai ; qu'elle faisait partie de l'histoire depuis le XVIIIe siècle, voire depuis la Renaissance. Il suffisait simplement de regarder l'expansion de la France hors de l'Hexagone et de la langue française hors de France, pour s'apercevoir que le Canada déjà, et le Québec en particulier, Haïti aussi, avaient fondé une littérature au XVIIIe siècle ; que la Louisiane, l'Afrique noire (et en particulier l'Afrique occidentale française), ou le Machrek produisent des littératures écrites de langue française dès le XIXe siècle. Si on remonte dans le temps en faisant attention à la production dans cette langue, on s'aperçoit qu'au XVIIIe siècle il y avait des poètes francophones à la Réunion par exemple. Ainsi, toutes ces révisions historiques permettent aujourd'hui de situer la littérature francophone comme faisant partie des littératures françaises. Et j'emploie ici le pluriel à bon escient car la littérature française, longtemps perçue comme une discipline à part entière, peut devenir de nos jours un ensemble de disciplines. La création récente à la Sorbonne d'une UMR (Unité Mixte de Recherche) du CNRS intitulée Centre d'études de la langue et des littératures françaises est un bon exemple de cette évolution.

Si l'université française a beaucoup évolué aujourd'hui sur cette présence en son sein de la littérature francophone, c'est aussi parce que la littérature francophone s'est imposée partout dans le monde et dans d'autres grandes institutions françaises. L'Académie française en est un bon baromètre. Elle a fait le choix politique d'intégrer toutes les francophonies du monde (chinoise, russe, québécoise, antillaise, africaine, libanaise, maghrébine, argentine). Les universités françaises ne pouvaient faire moins bien que la Compagnie !

M.O. Les mutations institutionnelles dont vous parlez me font penser au manifeste « Pour une 'littérature-monde' en français ». C'est dans ce texte que les écrivains francophones revendiquaient une ouverture des institutions hexagonales au monde francophone. Puisque on s'approche du dixième anniversaire de la publication du manifeste,

pourriez-vous dresser un petit bilan du débat qui a suivi sa parution ? Est-ce qu'il a pu être à la source, au moins partiellement, des mutations dont vous parlez ?

R.F. Je pensais et je pense toujours que le Manifeste était bienvenu mais que le débat qu'il a suscité - en partie à cause de ses propres contradictions idéologiques - a soulevé des problèmes qui sont complètement « à côté de la plaque » pour les spécialistes. Car ceux qui ont lancé le débat se trouvaient encore dans une période de l'histoire antérieure à l'évolution que j'ai dite plus haut, et ne connaissaient pas bien la francophonie littéraire prise dans la longue durée et dans une étendue vaste. Michel Le Bris ou Jean Rouaud, même si j'ai beaucoup de respect pour les deux, regardaient la francophonie à partir d'un point de vue qui contestait leur propre Manifeste, à savoir le point de vue de ceux qui ont vécu pendant longtemps une marginalisation de leur statut d'écrivain par le microcosme parisien avant leur entrée triomphante dans le champ littéraire. Quand on lit le Manifeste, on sent bien qu'il s'agit d'abord d'un débat franco-français-parisien. Pour les auteurs de cette initiative, le problème mondial, en fait, n'est qu'un problème secondaire par rapport aux tensions entre le centre parisien et la province. Je pense que les auteurs du Manifeste ont trouvé chez les auteurs francophones une sorte de soutien dans une lutte qui a toujours opposé en France le centre (Paris) et la périphérie (la Province), le microcosme parisien et ceux qui se portaient depuis toujours au large vers d'autres ailleurs géographiques et littéraires (l'Amérique par exemple). Quand on regarde la « littérature-monde en français », on voit bien que le concept a été forgé à l'instar de ceux qui étaient conçus dans le monde germanique (*Weltliteratur*) et anglo-saxon (*World Literature*). Mais si on regarde finalement le français en soi, comme langue, et son histoire, on s'aperçoit qu'il y avait bel et bien une francophonie mondiale déjà au XI^e ou XIII^e siècle. La littérature-monde en français (la *World Literature in French*) existait déjà avant le Manifeste de 2007 comme viennent de le rappeler les auteurs du désormais fameux *French Global*. Il aurait été utile tout simplement de revenir à cette base et de penser la francophonie à partir de cette base loin de toute polémique. Mais dans ces conditions, le Manifeste n'aurait alors eu aucun intérêt.

M.O. L'une des revendications du Manifeste est la fin de la francophonie institutionnalisée, liée à l'Organisation Internationale de la Francophonie et à d'autres agences ou institutions subventionnées par l'État français. Comment percevez-vous cette francophonie non institutionnalisée qui fonctionne dans le monde à travers de nombreuses initiatives et des projets locaux comme par exemple les festivals littéraires ?

R.F. Je pense que le Manifeste a commis une erreur en parlant de l'OIF de façon aussi critique et rapide, c'est-à-dire en la considérant d'un strict point de vue colonial, ce qu'elle n'est pas. L'erreur historique, c'est d'avoir juste oublié que les pères fondateurs de la Francophonie sont africains (Léopold Sédar Senghor, Habib Bourguiba, Hamani Diori) que leurs détracteurs accusaient d'assimilés ! D'ailleurs son Secrétaire général de l'époque, Abdou Diouf, ne s'était pas privé de répondre au Manifeste. Je ne dis pas que l'OIF soit exempte de toute critique. Mais la choisir comme cible en 2007 était un contresens absolu. Mais dans tout Manifeste il faut bien une cible ! Et plus celle-ci est voyante, plus l'attaque est retentissante.

De fait, si on parle de littérature, on ne peut pas ignorer qu'à l'OIF, deux éléments institutionnels ont été mis en place pour sa défense. Le premier, c'est la direction de la langue française qui a été totalement réorganisée pour tenir compte de l'évolution des français dans le monde. Elle n'est plus arc-boutée sur la défense de la langue exclusivement française qui doit s'imposer de l'Hexagone (ou la métropole) vers les ailleurs. Elle travaille aux relations de la langue française avec ses langues dites aujourd'hui partenaires. Le français est une langue que nous partageons tous, quels que soient les moyens par lesquels on l'a reçue, quelles que soient les formes de sa pratique. Et on peut faire dialoguer le français, le lingala et le sango ou le bambara sans entrer dans la logique de l'hégémonie. Le deuxième élément institutionnel, c'est le soutien à la littérature de langue française dans le monde, à travers le Prix des Cinq Continents dont le but est de mettre ensemble toutes les francophonies du monde : du Vietnam, de Cambodge, d'Afrique, de Chine, du Japon, et bientôt, pour quoi pas, du Qatar (puisque le Qatar fait partie de l'OIF) ; ainsi que le soutien à la chaîne du livre sans quoi il n'y a pas de lecture. Tout ceci montre qu'on ne peut pas réduire la francophonie à ce qu'on peut appeler un espace de domination lié à l'esclavage et à la colonisation.

Ceci étant dit, c'est bien d'abord dans sa visée immédiate, en effet, c'est-à-dire comme moyen de manifester sa présence au monde, dans un champ littéraire ou dans un espace social ou socio-politique, ou encore comme un moyen de prendre la parole, qu'il faut envisager l'avènement du Manifeste. Sur un plan proprement médiatique, la date de sortie du Manifeste coïncide avec le Festival Étonnants voyageurs sur lequel son fondateur, Michel Le Bris, de façon astucieuse, voulait jeter la lumière. Le Manifeste doit être lu, de ce point de vue, comme le moyen de défendre justement les festivals qui font la promotion de la littérature et des écrivains contre les institutions qui – selon ses auteurs – ne font rien ni pour elle, ni pour eux. Il faut reconnaître que la manœuvre est une réussite. Peut-être les organisateurs de ce Salon du livre attendaient-ils un soutien moral et/ou financier plus

grand de cette Organisation internationale qui n'est jamais venu... Mais la défense des salons littéraires et la promotion de la littérature sont bel et bien les buts des auteurs de ce Manifeste...

M.O. Il y aurait donc des prix littéraires de la francophonie, comme le Prix des Cinq Continents, destinés à récompenser des auteurs francophones, qui ne seraient pas attribués en France et qui, malgré tout, auraient un impact sur la réception de ces auteurs en France ?

R.F. Oui. À la différence des prix littéraires français dont le jury est exclusivement national (mais les lauréats parfois internationaux), le Prix des cinq continents lui est entièrement international. Mais il y a d'autres prix dans la Francophonie. Prenons l'exemple du Québec. Quand on regarde la manière dont les écrivains québécois sont distingués au Québec et la manière dont ils sont reconnus en France, on voit bien l'influence des prix littéraires québécois sur la distinction française. On le voit aussi pour les prix littéraires suisses, luxembourgeois, ou belges. On le voit moins en revanche pour les prix littéraires en Afrique. Contre tous ceux qui disent qu'il faut supprimer les prix, j'ai coutume de penser que quand un écrivain africain reçoit un prix littéraire en France, la notoriété qu'il acquiert rejaillit dans son propre pays et, au fond, on parle de lui beaucoup plus. À mon avis, cela fait quand même un effet boule de neige et encourage la circulation des auteurs et des œuvres.

M.O. En ce sens, il faudrait sortir de la logique binaire qui oppose le centre et la périphérie et qui sous-tend la distinction entre les prix littéraires français et les prix littéraires francophones. Ceci permettrait de les apprécier tous.

R.F. Oui. Sinon cela devient contre-productif : parce qu'un prix littéraire aujourd'hui, quel qu'il soit, même s'il est attribué dans un petit pays – et ceci n'est pas un jugement de valeur – comme la Côte d'Ivoire, il a des échos un peu partout. Certes, c'est un cercle assez restreint, mais cela n'empêche pas que ces prix existent.

M.O. Je vous propose de passer maintenant à la revue *Présence africaine* et sa maison d'édition. Comment voyez-vous actuellement le rôle de la revue dans le débat universitaire et littéraire sur la littérature africaine et sa place dans la francophonie ?

R.F. *Présence africaine* n'a jamais été une revue francophone. C'est une revue bilingue. Même si plusieurs textes ont été écrits en français, même si le premier numéro a été presque entièrement écrit en français, même si le soutien de la revue, à sa naissance, était celui des intellectuels français, l'esprit était totalement bilingue. Si, dès le départ, cette revue s'est voulu bilingue, c'est parce que la diaspora

africaine n'était pas exclusivement française ; elle était afro-américaine aussi et caribéenne. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, entre 1947-1950, il fallait absolument s'exprimer en anglais. Au début, sûrement, l'idée principale était la défense du monde noir, quel que soit le sujet ou le domaine que l'on pouvait emprunter (histoire, géographie, société, culture). Au fil du temps, la position de la revue est devenue complexe parce que le problème noir devenait complexe, parce que le monde des Noirs devenait complexe. Dès les années 1960, avec l'indépendance des pays africains, il y a eu une coupure entre l'Afrique noire et les diasporas en Europe et aux États-Unis. À cette époque, *Présence africaine* s'est beaucoup plus occupé des problèmes africains que de ceux des Antillais ou des problèmes de l'Amérique du Nord, sans pour autant les oublier. Elle a suivi les combats des opprimés nombreux et divers du moment : la ségrégation raciale aux États-Unis et surtout en Afrique du sud, au milieu des années 1980, les luttes pour l'indépendance des pays lusophones au cours des années 1970 sans oublier les problèmes liés à la défense et à l'affirmation des cultures noires.

M.O. Quels sont les principaux axes de la ligne éditoriale de la revue de nos jours ?

R.F. Mon activité depuis vingt ans se résume en deux choses. L'une, c'est de reconstituer, à travers des numéros thématiques, une vue d'ensemble d'un problème posé par la revue depuis au moins quarante ans et faire le bilan ou le point. Il s'agit de reprendre les thématiques anciennes et de rechercher dans les archives des sujets communs. On s'est également lancé dans un travail autour des figures qu'on considérait centrales pour montrer comment certains intellectuels ont abordé les sujets importants pour l'Afrique. Récemment, on a adopté une démarche qui consiste à interroger les intellectuels sur des questions d'actualité, telles que l'éducation, l'eau, les énergies renouvelables. Ce n'est pas simple car il faut suivre une pensée africaine qui est absolument diverse partout dans le monde, et qui évolue sans cesse.

M.O. Pour terminer notre entretien, une question sur la maison d'édition *Présence africaine*. Comment voyez-vous son statut sur le marché du livre en France ?

R.F. Pendant à peu près quarante ans, mettons de 1954 à 1994, *Présence africaine* a été la seule maison d'édition qui, à Paris, publiait les Africains. Tout le monde le savait. Le travail éditorial était bien fait. Je ne sais pas combien de temps un manuscrit restait à *Présence africaine* avant d'être publié, mais l'attente signifiait la qualité. Depuis un certain temps, le marché du livre ne fonctionne plus comme cela. Nous sommes entrés dans une époque de l'édition de la rapidité,

et Présence africaine refuse de prendre part à cette course effrénée. Cela a des conséquences sur les choix éditoriaux, des répercussions sur l'image et la représentation de la maison d'édition. Les choix éditoriaux poussent vers la recherche de nouveaux talents. C'est le cas de jeunes écrivains comme Mbougar Sarr qui a reçu le prix Ahmadou Kourouma du Salon du livre de Genève pour son premier roman. C'est aussi le cas de jeunes écrivaines comme Antoinette Tidjani Alou ou de jeunes plumes comme Elgass. Quelques figures de cette littérature africaine qui montent dans le paysage. La reconstruction de l'image et la représentation de la littérature passent par l'utilisation de tous les outils modernes de communication.

M.O. Merci, Romuald Fonkoua, pour ces réflexions et bon courage pour la suite de vos activités.

R.F. Merci.

Entretien réalisé le 12 décembre 2016 dans le cadre d'une bourse de recherche postdoctorale financée par le Centre National de la Science en accord avec la décision nr. DEC-2015/16/S/HS2/00124.

De l'hypnose sidérante d'un écran à une démarche sensorielle de vie et de rencontre

Interview à Ritta Baddoura

Francesca Tumia

(Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, France)

Poète libanaise née en 1980 à Beyrouth, Ritta Baddoura a tissé un lien particulier avec l'écriture dès son plus jeune âge. Son regard marqué mais jamais déformé par la guerre explore constamment les possibilités d'une forme poétique visant la rencontre des êtres humains. Cette rencontre est envisagée à travers des moments de partage avec son public, fondés sur l'expérience multisensorielle lors de ses lectures-performances et sur un échange immédiat des poèmes et de commentaires à travers l'Internet.¹

En effet, après la publication de ses recueils *Étoiles d'araignée*² et *La Naissance du dé*,³ à travers la création de son blog *Ritta parmi les bombes*, Baddoura a développé un rapport à la poésie et au public qui a changé son écriture ; elle conçoit la poésie comme un don.

Ce n'est que l'une des étapes d'une évolution créative saisissante dont les résidences d'écriture à l'Akademie Schloss Solitude à Stuttgart en Allemagne⁴ ainsi qu'à la ZIP (Zone d'Intérêt Poétique) Plaine plage à Barjols pour son recueil *Arisko Palace*⁵ représenteront un enjeu crucial.

Son exil volontaire en France en 2010 marque un tournant dans son rapport à l'arabe libanais, sa langue d'origine, mais également à la langue française qu'elle avait choisie comme langue d'écriture bien avant de se

1 Cet échange des poèmes à travers l'Internet ayant eu lieu de juillet 2006 à décembre 2013, le lien rittabaddouraparmilesbombes.chezblog.com n'est plus actif depuis fin décembre 2013 et il n'est plus consultable depuis janvier 2015. Néanmoins, des textes et poèmes sont disponibles grâce à la publication de ces derniers dans Baddoura, Ritta (2008). *Ritta parmi les bombes*. Londres ; San Francisco ; Beyrouth : SAQI.

2 Baddoura, Ritta (2000). *Étoiles d'araignée*. Beyrouth : Mokhtarar.

3 Baddoura, Ritta (2003). *La Naissance du dé*. Beyrouth : Éditions Dar An-Nahar.

4 Cette résidence d'écriture a eu lieu en 2007 dans ce prestigieux endroit et est tout particulièrement importante car ce fut la première expérience hors du Liban pour Baddoura. Pendant cette période d'environ un an, l'auteur a écrit de la poésie et a fait beaucoup de lectures et de lectures-performances en Allemagne et ailleurs en Europe.

5 Baddoura, Ritta (2014). *Arisko palace*. Barjols : Éd. Plaine page.

transférer dans l'hexagone. C'est ainsi que se posent les bases pour bâtir ce parcours de formes de la langue que sera *Parler étrangement*⁶ qui lui vaut le Prix Max Jacob découverte 2015.

C'est pendant une interview téléphonique avec l'auteur le 11 juillet 2016⁷ que nous avons ainsi eu la possibilité d'avoir un riche et dense échange sur sa conception originale de l'écriture poétique, de la présence d'une violence que Baddoura a d'abord subie et ensuite a réussi à anéantir par le poème, de la transmission et la diffusion de la parole poétique au public et finalement sur son rapport à la langue d'origine, d'écriture et aux langues en général.

FRANCESCA TUMIA Dans « Amorce diptyque d'un avènement »⁸ vous racontez l'expérience de l'attente et du silence de la poésie. Après ce silence, arrive le moment du « choix des armes blanches » : « Je saisis, l'une après l'autres, les lettres à bras-le-corps. [...] Les mots s'écroulent, envahissent mon histoire ; intraitable assaut de l'imaginaire par l'imaginaire. Rapprochements inouïs, étreintes émouvantes, le sens écorche sa mante de maux. Vaste, il résonne. Aphasique, lumineuse, intense de synesthésie, la peau-mémoire se fait horizon ». Cette dynamique surgissant de votre approche sensorielle de la poésie unie à cette identification des mots poétiques aux « armes blanches » constitue-t-il un élément fondateur de votre œuvre ?

RITTA BADDOURA Dans le sens de la guerre une arme blanche c'est une arme qui va au corps directement, il y a un corps à corps, il n'y a pas la distance et on attaque directement. [...] ⁹ Mais c'est une arme blanche aussi dans un sens plus imaginaire, c'est quelque chose quasiment de transparent, d'invisible, de lumineux et qui est porteur d'une innocence [...] et blanc aussi parce qu'il y a une forme de pacifisme. [...] C'est tout ça la littérature aussi, c'est tous ces mots, le sens des mots, ce qui peut se cacher derrière ce blanc quand on dit arme blanche.

6 Baddoura, Ritta (2014). *Parler étrangement*. Amay : Maison de la Poésie d'Amay, l'Arbre à Paroles. Collection iF.

7 Une partie de cette interview a été publiée dans Tumia, Francesca « Ritta parmi les bombes et Parler étrangement. Les nouvelles possibilités du poème explorées par Ritta Baddoura » (2016). *Il Tolomeo*, 18. Venezia : Edizioni Ca' Foscari, 99-113. DOI 10.14277/2499-5975/ToI-18-16-7.

8 Dans Cassir, Michel (éd.) (2004). *De l'obscur à étincelle. Nouvelle poésie d'expression française*. Préface de Gérard Augustin. Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan.

9 Le présent entretien représentant une sélection de l'interview complète dont la taille est conséquente, toutes les occurrences de parenthèses carrées dans les réponses de Baddoura correspondront aux parties omises compte tenu des normes rédactionnelles de la revue et après accord de l'auteur-même.

F.T. Enfant, vous avez vécu la Guerre Civile, adulte vous l'avez d'abord subie puis soudainement vous avez réagi par le biais de l'écriture. Pourriez-vous nous raconter votre enfance pendant la guerre et si vous estimez que cette enfance écrasée par le conflit ait posé les conditions de votre choix d'écrire ?

R.B. C'était des rythmes très imprévus et irréguliers, on pouvait aller deux ou trois mois quasiment tous les jours à l'école, puis on pouvait être bloqués à l'école [à cause des bombardements] et les parents venaient nous récupérer le soir. [...] On s'abritait sous les escaliers. Lorsque je voyais que les enfants [...] arrivaient à s'amuser alors qu'on était par terre sur des coussins et des draps dans les escaliers, dans l'entrée de l'immeuble et qu'on était à la lueur de la bougie parce que l'électricité était coupée et on attendait de voir si la bombe allait tomber sur notre immeuble ou sur celui d'à côté, où dans la vallée voisine... moi je n'y arrivais pas. [...] Je pense qu'ils arrivaient à rester dans une forme d'insouciance. [...] Ils n'étaient pas non plus dans un monde parallèle, mais ils arrivaient à rester insouciant, à rester dans quelque chose d'un peu plus propre à l'enfant. Moi j'étais enfant, je n'étais pas non plus une adulte, mais j'avais compris l'imposture, j'avais compris à un moment que les adultes étaient autant terrorisés que nous parce que les bombardements étaient très forts, parfois ils avaient plus peur que nous, et que quelque part ils ne pouvaient rien arrêter. [...] En fait on se rend compte que les adultes et les enfants sont presque égaux, que bien sûr l'adulte te prend dans ses bras, il essaye de te consoler mais que devant la mort on est tous égaux, je l'ai compris très tôt, je l'ai intellectualisé, c'est-à-dire que je l'ai pensé comme ça quand je n'avais pas encore 10 ans.

Dans ce sens, mes premiers poèmes dans le 'cahier mauve' [le cahier de poèmes qu'elle utilisait alors qu'elle était à l'école primaire dont la couverture était mauve] parlaient de la guerre. Mes premiers poèmes parlaient de l'enfance qui est tâchée de sang, de la fin de l'insouciance, de la fin de l'innocence, de l'enfant qui paye un prix cher, de l'enfance ici qui n'est pas la même enfance qu'ailleurs. Un profond sentiment d'injustice. [...] Je pense que j'ai compris à un moment que c'est quelque chose que les enfants ne devraient pas vivre. [...] Peut-être que pour moi ce qui a été le plus violent a été le moment où j'ai compris que les adultes ne pouvaient rien faire. C'est le moment où ce mythe de l'adulte protecteur s'est cassé. Je pense que ça a été quelque chose de très violent parce que j'ai bien vu que les autres enfants n'en étaient pas là. J'étais enfant, mais j'étais sortie du cercle des enfants. Je n'étais ni chez les enfants, ni chez les adultes. Je pense donc que la guerre a joué quelque chose dans mon écriture et que l'on ne peut pas dire que les événements que l'on a vécu n'alimentent pas notre univers symbolique, notre univers émotionnel,

nos fantasmes. Mais je ne suis pas uniquement une poète qui parle de la guerre comme j'ai pu le lire dans certains articles, je trouve que c'est réducteur. Je parle aussi d'enfance, d'émotions, de voyages. La violence n'est pas que dans la guerre, elle est dans plein de choses, pour moi c'est quelque chose qui fait partie de mon histoire.

F.T. En 2006 vous avez déclaré dans *Le Magazine Littéraire* que le déclic du commencement de votre blog *Ritta parmi les bombes* est venu de celui du dessinateur Mazen Kerbaj qui jouait « de la trompette comme pour accompagner ou défier le son des bombes ». Quelle démarche avez-vous suivi dans la réalisation de votre blog ?

R.B. Au début je n'avais même pas pensé écrire sur internet. [...] C'est une amie en fait qui m'en avait parlé. [...] Je suis allée voir dans un internet café ce blog [de Mazen] ça m'a fait rire déjà parce qu'il y avait beaucoup d'humour, c'était ironique, c'était un humour assez noir, et car il y avait quelque chose de frais, de vivant, qui était en phase avec ce qui se passait dans le présent. Durant les deux premières semaines de juillet 2006, je me rappelle que soit je regardais la télé soit je m'allongeais. J'étais complètement sous la torpeur de cette chaleur et de ce choc et quand j'ai vu le blog de Mazen et j'ai commencé à lire d'autres choses, je me suis dit : « je peux peut-être écrire quelque chose ! ». Je suis quelqu'un qui écrit lentement, qui prend le temps, qui a un processus d'écriture qui peut être assez laborieux [...] finalement que je me suis dit que je n'allais pas pouvoir le faire. Puis, encouragée par des amis, je me suis dit « je vais essayer d'écrire quelque chose ! ». [...] Le premier texte [...] s'appelle *Fajr Free Jazz* car à l'époque j'écoutais beaucoup un album de Free Jazz de Miles Davis qui s'appelle *Bitches' brew* et, parce que là où j'habitais avec mes parents au Liban, en face de l'ambassade américaine, il y avait tout le temps des hélicoptères qui faisaient arriver des politiques [...] et parfois également le bruit des bombes – dont certaines étaient dénommées « Fajr » (Aube en arabe) – car la banlieue sud aussi a été bombardée. [...] Donc il y avait ce lien de musique, de bruit, de chaleur, de bourdonnement des bombes et c'est parti de là. [...] A l'époque, en 2006, je commençais à griffonner sur du papier, ensuite je recopiais sur l'ordinateur et puis le fait de voir que les gens lisaient et mettaient des commentaires a débloquent quelque chose en moi, j'ai commencé à écrire plus souvent, parfois directement sur ordinateur.

F.T. Vous avez en effet considéré ce blog comme une issue de votre passivité, un moyen qui vous donnait « l'impression d'agir ». Pourriez-vous nous en dire plus sur cette « impression d'agir » par le biais d'une écriture poétique diffusée prioritairement via le média du web ?

R.B. A cette époque là, il y avait cette forme de torpeur physique, et une torpeur psychique aussi, j'étais assez affectée par le fait de regarder la télé. [...] Dans *Ritta parmi les bombes* il y avait ce rapport à l'écran qui était sidérant, il y avait une sorte d'hypnose sidérante dont j'ai voulu rendre compte : on y voyait les morceaux de chair, on voyait les cadavres d'enfants sortis de sous les décombres, un peu verts à cause de l'usage de certaines bombes qui sont interdites. Il y avait quelque chose d'assez dur, et on était choqué [parce qu'on voyait ça et on se disait] « le monde entier sait que ça se passe et personne ne fait rien pour arrêter ». [...] Il y avait quelque chose de complètement démesuré, les nombres s'alignaient sur l'écran, c'est-à-dire qu'on voyait défiler ces bandes, quand il y avait ces choses urgentes de la dernière minute, où le chiffre [du nombre des morts] augmentait et augmentait. Dire qu'il y avait eu quatre-vingt morts ou cent morts ou deux-cent morts dans une explosion, ça devenait au quotidien quelque chose de complètement tolérable, ou en tout cas qui était censé être tolérable. [...] Ecrire le blog *Ritta parmi les bombes* a marqué quelque chose d'important : j'ai vu que les gens, quand il n'y a pas la forme du livre, avaient moins de filtres, moins de résistance à lire [avec une] sorte de circulation libérée, en s'aventurant ainsi dans la poésie.

F.T. Est-ce que vous pensez donc que le recours au web et aux lectures-performance rentre dans une conception de poésie où le contact avec le public et les retours immédiats des lecteurs sont au centre de ses nouveaux enjeux ? Et si c'est le cas, comment cette dynamique influence-t-elle votre rapport à l'écriture puis à la lecture en public ?

R.B. Dès le début je n'ai pas lu de manière classique [...] j'ai lâché par moments le livre car la poésie doit être écoutée aussi, elle doit être reçue. D'un côté il y a un rapport au livre, un rapport de solitude, d'intimité, de silence et qu'on le veuille ou pas, quand on est en train de lire face à un public, même si celui ou celle qui écoute ferme les yeux, il/elle ne peut recevoir la voix du poète comme lorsqu'il/elle lit tout seul. De l'autre côté, lorsque l'on lit face à un public, il y a une autre configuration, on est avec d'autres gens [...] donc il n'y a pas la même facilité à se retrouver dans cette même intimité. Dans ce dernier cas il y a tout d'abord quelque chose qui est de l'ordre du voir et de l'entendre et qui est multisensoriel. Puis il y a la personne du poète. C'est-à-dire qu'il y a le poète dans ce qu'il écrit, et il y a le poète dans la vraie vie qui va venir tel qu'il est, et je distingue en tout cas ces deux moments : le moment de lecture seule et le moment où la poésie est donnée, où elle est dite, où il y a une oralité. Dès ma première lecture-performance j'ai commencé à appréhender différemment ces deux rapports, à me saisir de la possibilité de rencontre véhiculée par l'oralité. [...] Je travaille beaucoup avec l'espace, [...] le

mouvement, la voix et surtout avec la présence : la mienne et celles des personnes qui écoutent. C'est une expérience qui fait des déclics. [...] Ma démarche lors des lectures n'est pas une démarche intellectuelle, c'est une démarche sensorielle, c'est une démarche de vie et de rencontre. [...] Le but de cette démarche sensorielle avec une part d'improvisation, ouverte à l'inconnu, c'est le moment présent, c'est d'être là, c'est quelque chose d'éphémère qui existe dans le moment et puis une demie heure plus tard à partir de textes relativement similaires, je faisais quelque chose de complètement différent avec peu de mouvement ou au contraire avec beaucoup de chant. C'est ce que j'aime, il y a une mise en danger, parfois ça peut énormément réussir pour moi, ou parfois c'est frustrant car je vois que je n'arrive pas à décoller. J'ai senti des choses pareilles dans des résidences d'écriture où je devais travailler avec des personnes qui étaient en alphabétisation et où certains organisateurs ou responsables me disaient, comme pour s'excuser d'avance : « il y a parmi ces personnes beaucoup qui ne sont jamais allées voir un spectacle ou qui n'ont jamais lu un roman ou de la poésie, donc ne t'attends pas à ce qu'ils s'intéressent à l'atelier d'écriture ou aux poèmes », mais en fait ce n'était pas vrai. Il y a même eu des moments de grâce avec certaines de ces personnes, justement parce que tout le monde est capable de rêver, d'exprimer une part de son imaginaire et de son monde intérieur si on lui en donne la possibilité. [...] Il y a eu des moments très touchants pour moi par exemple pendant la période de *Ritta parmi les bombes* il y avait des gens qui pleuraient pas parce que c'était des poèmes au nerf dramatique (ce n'est pas le cas de tous les poèmes de ce recueil), mais parce que les gens arrivaient à connecter à d'autres expériences, ils n'avaient pas forcément connu la guerre, mais ça les faisait penser à d'autres expériences [...] qui leur sont personnelles, et cela a vraiment changé mon écriture. Mais je pense que j'ai eu besoin de temps parce qu'au début c'était plus intellectuel et plus cérébral pour moi. [...] Par exemple dans la *Naissance du Dé* il y a un rapport à la forme, un travail sur l'architecture du poème dans l'espace de la page. Dans les dernières années je sens que je me suis un peu plus libérée de ça. Je m'interroge si ce n'est peut-être pas le fait d'être venue vivre en France et d'avoir eu à éprouver autrement ma langue d'écriture. C'est pour ça que *Parler étrangement* a énormément troublé mon rapport à l'écriture, [...] là il y avait une liberté, une sorte de détachement qui vient de toutes ces expériences [de voyages et de rencontres] et peut-être aussi de la pratique de l'écriture sur des supports différents, [...] c'est un peu tout cela qui fait que la forme de l'écriture et le souffle changent.

F.T. En effet grâce aux poèmes de ce recueil, *Parler Etrangement*, le lecteur suit le parcours de votre rapport à la langue d'origine dès votre enfance. Mais il y a également une invitation à réfléchir sur le rapport à la langue française et aux langues en général. Comment entendez-vous le terme de langue « provisoire » et quelle est sa place dans votre poésie ?

R.B. Je pense que toute langue est provisoire. [...] Il y a la langue parlée, la langue du corps, la langue des signes, des yeux, du silence, [...] il y a la langue de la folie, de la terreur, de la musique, il y aussi la langue à travers laquelle on échange avec un enfant. Une langue ne peut être que provisoire. Il y a un vers aussi qui m'avait marqué de Paul Eluard qui disait « le tout est de tout dire et je manque de mots » : c'est que l'on ne peut jamais tout dire, jamais tout exprimer, pas assez de mots pour dire les choses, pas assez de sonorités [...] c'est des musiques, c'est une manière d'utiliser la gorge, la poitrine, le souffle, le chant. Ainsi on ne peut jamais habiter complètement une langue, on peut entrer et sortir, l'occuper, l'apprivoiser. On peut ne parler qu'une seule langue, mais même en ne parlant qu'une seule langue, elle est provisoire parce que vient toujours un moment où il faut autre chose. C'est pour montrer que, tout en étant essentielle parce qu'on en a besoin pour aller vers les autres, pour être aussi à l'intérieur de soi, pour être dans le langage, dans le symbole, une langue peut être aussi, je ne dirais pas accessoire, mais à la fois essentielle et parfois elle peut ne pas être utile. C'est plus une pensée personnelle de la langue mais cela n'a pas un rapport à une langue particulière, toute langue peut être provisoire.

F.T. Est-ce que cela implique que le français est lui-même provisoire dans le sens où lorsque vous ne pouvez pas tout exprimer uniquement à travers cette langue, vous avez recours également aux mots et aux sonorités d'autres langues dans le français ? Et ce, parce que cela vous permet de retrouver cette partie essentielle de votre être ?

R.B. Oui [...] la langue en elle-même est une forme, elle est une musique, elle n'est pas le fond, elle essaye de porter le fond, elle est une médiatrice de quelque chose, elle est une intermédiaire entre nous et nous-mêmes, entre nous et les autres. [...] Mon rapport à ma langue d'origine est devenu encore plus important et encore plus intime depuis que je vis à l'étranger parce que je l'entends autrement, parce que j'ai eu cette distance pour la vivre autrement et qu'elle vit en moi autrement. C'est une langue que je parle encore, mais c'est une langue qui me manque beaucoup plus ces dernières années, [...] les premières années à l'étranger je sentais moins ce manque. Il y a un certain temps où elle revient. Ce n'est même pas une nostalgie, c'est une envie, un manque, un désir de la parler dans ma bouche, dans

mes mâchoires, elle est là. [...] Je la découvre autrement aujourd'hui parce que je me suis plongée suffisamment dans autre chose [...] c'est de ça que parle *Parler étrangement* : de toutes ces langues qui ne sont pas pareilles mais qui se connaissent en nous et qui échangent certaines de leurs spécificités et qui sont toutes rendues étrangères et familières par la poésie, via son parler étrange. Parler et écrire en français en étant étrangère même si les gens disent « mais tu parles parfaitement » ce n'est pas ça la question, c'est de quel français il s'agit. [...] Quand on habite un pays, dans mon cas la France aujourd'hui, on achète son pain en français, on pleure en français, cela ne pourra pas être pareil pour quelqu'un qui est né dans cette langue, même en la parlant beaucoup. Même en l'apprenant très jeune, ce n'est pas la même langue [...] une langue c'est une et plusieurs à la fois. [...] Enfin, la langue c'est un pays, c'est un lieu aussi qui n'existe nulle part mais que l'on peut emporter avec soi-même et qui change et c'est pour cela qu'elle ne peut être que provisoire. Quand on dit provisoire cela ne veut pas dire que c'est fini et que après il n'y a plus rien, ça veut dire que c'est quelque chose qui est ouvert au mouvement, c'est que s'attacher à une langue comme quelque chose de figé c'est quelque chose d'impossible, elle évolue dans le temps. [...] On ne parle pas la même langue si on est sous occupation, ou si on est dans un pays libre, on n'a pas le même rapport aux choses, tout change et la langue porte tout cela, tout ce qui est véhiculé et qui fait que, à la fois, il faut l'accueillir et être ouvert à tout ce qu'elle apporte.

Recensioni | Reviews | Comptes rendus

**Schwarz-Bart, André ; Schwarz-Bart, Simone (2017).
Adieu Bogota. Paris : Éditions du Seuil, 265 pp.
Suite – et fin ? – du cycle antillais schwarz-bartien**

Kathleen Gyssels
(Antwerp University, Belgique)

Je connais du [*Dernier des Justes*] une version antérieure à celle qui a été publiée, et il m'est difficile de voir le roman comme une version achevée et définitive, dont la portée et la signification viennent de son état actuel et désormais immuable, de cette forme cristallisée qui ne sera jamais différente de ce qu'elle est pour le lecteur découvrant ce livre comme une brusque révélation. A mes yeux, *Le Dernier des Justes* gardera toujours des contours flous ; comme s'il pouvait changer encore, subir encore des métamorphoses. (Marienstras 1975, 131)

Avec *Adieu Bogota*,¹ sorti en mai 2017, Simone Schwarz-Bart reprend et achève le cycle romanesque entamé par son époux, André Schwarz-Bart (1928-2006). C'est du moins ce que la quatrième de couverture prétend. Or, dans plusieurs entretiens (à Laure Adler, par exemple, dans l'émission *L'Heure bleue*), Simone souligne que d'autres volumes suivront et elle corrige l'intervieweuse en précisant que ce « volume » était pensé et conçu par eux deux.

Sans doute n'est-ce pas inutile de rappeler ici l'historique des trois inédits disponibles à présent. Tâchons, en d'autres mots, de faire le point sur le cycle antillais et la coécriture en cet espace limité de pages. Rappelons d'abord que, par exemple, pour le premier sorti à titre posthume *L'étoile du matin*, elle a travaillé à partir de notes et de feuilles manuscrites

1 L'auteure intitule sans virgule le titre que, pour ma part, j'aurais préféré séparé, comme dans la formule 'Adieu, Foulards', chanson bien antillaise par ailleurs. Ou encore comme *Adieu, vive clarté...* (1998) de Jorge Semprun, titre assez analogue à celui qui finalement a été retenu pour le premier récit posthume. Le titre faussement nostalgique rime peu avec le lieu traumatique. Bogota se conçoit mal comme une ville dont Mariotte garderait des souvenirs agréables, eus égard à l'épisode tortionnaire. Qu'André ait retenu ce titre est à prendre avec une graine de sel, puisque le roman a été monté de toutes pièces. Cette attribution titrologique relève de la mise en scène comme l'Introduction, où l'auteure prétend qu'elle se serait sentie désignée à publier par la simple découverte d'un post-it dans le bureau de son époux.

d'André et que ce premier inédit, tout au moins, relève entièrement de la plume de son époux. Ce récit est par ailleurs comme je l'ai montré dans *Marrane et marronne*, un volume qui se rattacherait davantage au cycle ashkénaze.² Rappelons encore que, tantôt, la romancière cosigne le récit, comme c'est le cas pour le troisième inédit, si bien qu'André est, comme pour le précédent *L'ancêtre en solitude*, sorti en février 2015, co-auteur à titre intégral. Tantôt, elle signe seulement l'Introduction et laisse la signature à André seul (pour le premier titre paru à titre posthume). Rarement on a vu, dans le champ des belles lettres, une histoire romanesque aussi exceptionnelle, mais aussi 'embrouillée', sans donner à ce terme une connotation péjorative. En effet, il me semble que l'œuvre schwarz-bartienne invite et incite à repenser radicalement *authorship*, terme anglais plus suggestif de qui détient l'autorité de clamer tel ou tel texte comme le sien ; quelle valeur apporte la signature ? Où finit, dans le cadre d'un partenariat aussi sensible et précieux d'une coécriture conjugale, le travail de l'un et de l'autre ? Quel rôle assigner aux conjoints ? Véritable défi qui dicte aussi, me semble-t-il, une attitude désormais différente de la critique face à l'œuvre posthume d'un auteur. Précisons encore que lors du lancement d'*Adieu Bogota*, tout laissait croire qu'un cycle se serait donc complété post-mortem ; et osons soulever que les deux autres récits à titre posthume qu'on a vu sortir n'ont ni de lien interne entre eux, ni qu'ils ont beaucoup remué la presse française et francophone.

Et pourtant. *L'étoile du matin* (2009) était aurolé d'une date anniversaire : le premier titre fêtait les cinquante ans du Goncourt magistral qu'était et qu'est toujours *Le Dernier des Justes*. Autant *L'étoile du matin* renoue avec 'la veine juive', autant *L'ancêtre en solitude* (2015)³ renoue avec *Un plat de porc aux bananes vertes*. En effet, il reprend le personnage de la grand-mère de Mariotte du préambule qu'est *Un plat de porc* :

2 Dans *Marrane et Marronne : la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart* (Gyssels 2014), j'avais fait la distinction entre cycle antillais et cycle ashkénaze et traité de chacun des aspects permettant d'étayer l'atelier de co-écriture. Cependant, que la distinction puisse se révéler artificielle, je m'en doute bien. De même que l'attente que chacun des inédits vienne compléter certains morceaux d'un puzzle incomplet, se révèle finalement vaine. Si l'accent sur le concept 'cycle' laissait penser qu'avec l'inédit on peut restructurer le 'plan de travail' d'André, étalé dans le temps, mûri dans les nombreuses années de solitude, entre Goyave et le XIII^{ème} arrondissement parisien, entre le Sénégal et l'Indonésie, et bien d'autres lieux d'exil encore, force est de nuancer ce vaste plan romanesque. Si l'on compte aussi la pièce *Ton beau capitaine*, on a bien sept volumes comme autant de branches d'une menorah, symbole des dix (ou douze ?) tribus disséminées à travers le monde. Selon cette projection, André aurait eu à l'esprit la dissémination noire à travers le temps (passé, présent, futur) et l'espace (sur plusieurs continents, plusieurs pays). De nouvelles directions (Panama et la Guyane, avec Mariotte quittant Saint-Pierre détruit par le volcan, en 1902) complètent la chronique diasporique.

3 Signé par leurs deux noms et avec une majuscule sur la page de garde, alors que les différents comptes rendus affichent une minuscule.

la négrophobe Man Louise, qui se trouve être l'enfant bâtarde dont accouche la Diola engrossée pendant la 'traversée du milieu'. C'est-à-dire la protagoniste du roman aussi monumental et mémorial que *Le dernier des justes*, *La mulâtresse solitude* (1972).

Si Simone Schwarz-Bart nous livre à présent une suite à *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967) cosignée, il me surprend qu'elle ne dise plus rien de ses deux romans à elle. Comme si elle maintenait séparées les deux œuvres, là où, me semble-t-il, l'écriture schwarz-bartienne est inséparable et insécable. Dans les (rares) entretiens lors du lancement d'*Adieu Bogota* et de *Lancêtre en solitude*, plus de rappels à Télumée et à Ti Jean, héros fabuleux, inoubliables, des deux romans éponymes signés d'elle seule. Avec un peu de bonne volonté, la griffe de son mari s'y décèle aisément. Mais avec *la suite schwarz-bartienne* (en écho au beau roman d'Irène Némirovsky, sorti après la mort de l'auteure), regardons la complétude et l'incomplétude, la finition et l'infinitude...

Plusieurs détails intriguent quelque peu. Après le retentissant best-seller sur la Shoah, force est de constater que le lecteur fidèle risque de ne pas trouver toutes les réponses laissées en suspens dans ledit 'Préambule' : ne promettait-il pas la connexion entre les deux cycles, les deux 'diasporas', la juive et la Noire ? Par le couple que formeraient Mariotte et Moritz Lévy, ce dernier personnage tout droit sorti du *Dernier des Justes*, on aurait le joint entre les deux cycles. Nouer un lien entre les deux tragédies, tel était le vœu explicite de l'auteur. Dans un rare entretien, lors du roman paru huit ans après *Le Dernier des Justes*, André Schwarz-Bart explique à Robert Kanters le changement de cap qu'il pressentait comme difficile, car insolite et risquant d'être incompris. Ce long entretien paru dans *Le Figaro* explicite l'articulation entre la destruction des juifs de l'Europe et l'esclavage aux Amériques. Quelques fils tissés dans le tissu narratif indiquaient ce 'raccord', et convaincu de la réversibilité entre l'histoire de l'esclavage des Africains et des juifs sous le Pharaon, c'est l'humanité dominée, discriminée, déportée qu'il cherche à réhabiliter et à commémorer. Car entre la déportation d'Africains et celle des juifs, un 'retournement' se dictait à lui (ce que ses amis parisiens, tel Richard Marienstras, constataient finement). Dans son essai, ce remarquable angliciste remarque que, ayant parcouru les versions antérieures du *Dernier des Justes*, le jeu du « retournement » (que pour ma part j'ai appelé « réversibilité ») s'est imposé à lui. Dans *Etre un peuple en diaspora*, il souligne combien entre « hassides » et « chrétiens », il ne devrait pas y être de frontière, puisque les principes des deux religions (l'amour du prochain, tolérance, etc.) correspondent (Marienstras, 1976). Dans le jeu métissé des *Holocaust Studies et Postcolonial Studies*, cela s'appellera un demi-siècle plus tard le « nœud de mémoire » (Michael Rothberg 2010). En effet, les destins du frère d'Ernie Lévy, Moritz (le seul à revenir de la mort à Auschwitz), et Marie, « négresse ahurie » errant dans la capitale

de la métropole, convergent. D'où une certaine attente du lecteur fidèle de retrouver les traces dans ce premier, deuxième, troisième inédits. Or, l'on reste sur sa faim quant à l'éventuel couple qu'auraient formé dans l'après-Shoah le rescapé et la Noire, dans un *quasi*-reflet spéculaire du couple d'auteurs.⁴

Récapitulons. Seul survivant de la famille Lévy, le frère aîné Moritz (dont on ne sait rien une fois fermé le Goncourt 1959), aurait été aperçu, un soir d'hiver, par Mariotte mourante. La vieille « câpresse » martiniquaise aurait croisé, pense-t-elle, à Paris, l'ami ou l'amant, on ne sait trop, perdu à jamais. Insistons encore sur le côté onirique de cette apparition de Mariotte qui, comme tant de rescapés d'Auschwitz, est comme persécutée par des spectres du passé. Syndrome commun aux rescapés, le sentiment d'être poursuivi par les disparus, malaise vécu même par leurs enfants et petits-enfants. L'individu qui a perdu ses proches erre sans répit et sans repères, à la recherche éternelle d'autres survivants, habité par ses *dibbouks*. Dans le frêle espoir de tomber sur des proches et sur des amis que « la Catastrophe » a happés, comme la Bête a enseveli les habitants de Fond-Zombi, dans *Ti Jean L'Horizon*, cette Odyssée qui se laisse lire aussi, au second degré, comme une quête de la Terre Promise, la nouvelle Jérusalem étant la petite île de la Guadeloupe... narrateur et personnages avancent à tâtons dans la meilleure tradition du réalisme magique, rapprochement et comparaison avec lesquels on essaie à nouveau d'allécher le lecteur potentiel, donc de vendre *Adieu Bogota*. Il suffit de ce nom de la capitale colombienne pour que le nom de García-Márquez soit prononcé. Une lecture en profondeur des deux romans des deux grands auteurs respectifs donnerait une tout autre image : c'est le Prix Nobel « Gabo » qui aurait emprunté à l'auteur André Schwarz-Bart plusieurs idées magistrales pour *Cent ans de solitude*. C'est là une autre histoire (*Marrane et marronne* 2014). Retenons que le peu d'égards qu'a reçus André Schwarz-Bart *intramuros* avant de mourir dans sa 'settler colony', Guadeloupe, il les a reçus de manière muséale dans le musée pour la mémoire juive, Yad Vashem. Car la fin du bestseller est un *kaddish* atypique, gravé en version bilingue sur le mur de Yad Vashem.

Malgré cette homologation extraordinaire, comme un second couronnement après le Goncourt, l'auteur, cependant, reste tourmenté à vie par la

4 Mariotte *croit* apercevoir Moritz Lévy à la fin d'*Un plat de porc aux bananes vertes* : ce dernier ne fait qu'une fugace réapparition à présent dans *Adieu Bogota*. De même, ce nouvel inédit nous rappelle encore l'internée Jeanne dont Marie semble bien proche dans ce 'Trou' parisien. Le récit a beau s'ouvrir sur la Jeanne, défunte, l'on perd sa trace en cours de route. Qu'il y aurait encore un manuscrit intitulé *Les Enfants du XXème siècle*, dans lequel Mariotte aurait épousé Moritz, en fournit la preuve, mais c'est là une rumeur. Que de surcroît les deux personnages se seraient donné la mort renforce un fil rouge dans l'œuvre : le suicide qui, de tome en tome, est implicite. L'impulsion suicidaire serait une caractéristique de l'univers de plantation comme de l'univers des camps et confirme que l'écriture schwarz-bartienne est née du gouffre (le « Black Atlantic »).

Catastrophe. Comme il l'avait expliqué toujours dans l'entretien de 1967 à Robert Kanters, il avait à cœur de ne pas dissocier la tragédie juive d'autres tragédies, notamment, celle de l'esclavage. Il est clair que l'écrivain souffrait du « complexe du *dibbouk* », ou encore du « revenant » (pour emprunter un titre et terme à Georges Perec qui l'avait défendu contre quelques mauvaises langues lors de la parution du *Dernier des Justes*). Signalons au passage combien André Schwarz-Bart était proche de cet Oulipien, ayant un ami en commun, Robert Bober. Intimidé de publier un deuxième roman qui devait être aussi grandiose que son début en littérature, André continua, inlassablement, d'écrire, mais aussi de détruire, étrange entreprise de littérature. Il y a à cette autocensure une raison simplement sociétale et sociologique. Sidéré que dix ans après la fin de la Seconde Guerre, on plombait la Shoah d'un silence quasi-total, pendant que les réflexes négrophobes et judéophobes, réapparaissaient. La société française semblait tristement grippée dans le colonialisme, inchangée quant au regard sur l'Autre. Les couples mixtes (entre Françaises et Algériens, dont Mariotte donne un exemple dans ses Cahiers) semblaient condamnés à l'exclusion, voire à l'exil.

La composition d'un journal, la rédaction d'un roman total semblait un défi immense dans ces conditions difficiles et dans un entourage aussi inamical, note Mariotte dans ses Cahiers décousus et même déroutants, abandonnant brusquement l'autofiction parcellaire. La même impression d'inachèvement⁵ n'est pas étrangère à *Adieu Bogota* : comme *L'étoile du matin*, le nouveau récit a un air d'inabouti, comme si le fil tendu à la toute fin des *Cahiers* devait d'être cassé, et que l'ouvrage devait rester interrompu. Mariotte ressemble à ces témoins juifs dont on a retrouvé des brins d'écriture, carnets intimes trouvés à moitié détruits ou cachés dans des planches, enterrés ici et là dans l'Europe piétinée par les nazis. Que ce soit à Vittel (où Katzenelson, cité en exergue dans *Le Dernier des Justes*, enterra ses poèmes) ou à Varsovie (où l'on déterra les archives d'Emanuel Ringelbaum), des écrits jaillissent des enfers, des échos surviennent d'outre-tombe. Les trois inédits schwarz-bartiens laissent l'im-

5 Reste le regret de voir le peu d'attention prêté au legs d'André Schwarz-Bart, voire des contre-sens quant à son impact sur d'autres auteurs de la génération suivante. Je pense à Gisèle Pineau, que Britton trouve plutôt inspiratrice d'André et de Simone, alors que c'est l'inverse (Britton 2014). Car de même que la « circonfession » d'André, publiée en 2009, ne recevait que peu d'attention vu les incohérences, scories et anomalies, de même les récits de 2015 et de 2017 ne sont pas sans failles. Personnellement, j'aurais préféré une édition critique en bonne et due forme (pensons aux travaux de C. Burgelin pour Georges Perec, ou encore, pour les lecteurs familiers des Antilles, de Roger Toumson pour Françoise Ega, ou encore, aux éditions posthumes pour un Michel de Certeau ou Maurice Halbwachs). Sans appareil critique et paratexte génétique instruisant le lecteur où et comment l'auteure modifia l'original ou remania les manuscrits, l'on ignore de surcroît de quand datent ces Inédits, quelles notes ont été (heureusement ou malheureusement) gardées, etc.

pression que l'interminable et l'indéchiffrable trame se poursuit dans l'au-delà. Mais encore, les publications posthumes semblent 'recycler' des morceaux entiers de versions et brouillons : prenons la figure du Juste. Dans *Le Dernier des Justes*, c'est le médecin et professeur Janusz Korczak, resté avec les orphelins jusqu'au bout, qui est salué à nouveau. Il refait son apparition dans le premier volet de *L'étoile du matin* (Gyssels 2013). L'on conçoit bien qu'il s'agisse de personnages cycliques, mais alors pourquoi certains restent aussi embryonnaires ? Mariotte aurait rencontré dans le ventre de Paris le « juif errant » Moritz, comme elle a « connu » – verbe polysémique – un Sénégalais au cours de son vagabondage, autre amant oublié en cours de route. *Adieu Bogota* ne développe toutefois pas ces pistes. À la place du rescapé de la Shoah, de l'Africain, c'est à présent un ancien bagnard, surnommé 'la Commune' (parce que des communards ont été déportés au Camp de la Transportation à Saint-Laurent de Maroni) qui devient son compagnon de route en Amérique latine et à New York. Avec cet ex-détenu, Mariotte refait sa vie : André Schwarz-Bart sympathise avec d'autres laissés-pour-compte, lui qui avait inclus dans *Le Dernier des Justes* des gitans et des Antillais du quartier de Belle-de-Mai. Ayant visité le Camp de la Transportation à Saint-Laurent de Maroni en Guyane française, l'éternel curieux d'autres cultures et des rapports (de parenté) constatait que l'univers concentrationnaire avait ses variantes sous toutes les latitudes. Il eut à cœur de décrire l'univers concentrationnaire dans ses mécanismes les plus abjects. L'exercice abusif du pouvoir, le rapport maître-esclave, ne sont malheureusement pas confinés à un pays, un peuple, voire une civilisation. À ce stade, l'on perçoit aisément son message : tramer plusieurs 'lieux de la mort' lente où l'individu pourrit 'sur pied'. Ce lieu sinistre, le bagne, ressemble au dépotoir qu'est l'asile parisien, surnommé 'le Trou' ('anus mundi'). C'est avec cet étrange compagnon de route, autre 'loque humaine', que Mariotte se met en concubinage. Parcourant la Colombie, pays bien connu de Schwarz-Bart ayant exploré l'Amazonie sur les traces de Lévi-Strauss, le couple sera désuni lorsque la Commune l'abandonne. Dans la foulée d'une manifestation ouvrière à Bogota, Mariotte se trouve emprisonnée avec des Colombiens torturés, tués, disparaissant dans l'anonymat. Mêlée par accident à une 'marche' (située vaguement vers le début du XXe siècle), Mariotte est prise pour une manifestante protestant contre le régime dictatorial. Arrêtée et soumise à un interrogatoire qui n'a rien à envier aux méthodes nazies, elle est montée par un chien dressé à cet effet, une épouvantable déshumanisation qu'elle n'oublierait jamais. Cette mise en pâture de la dignité humaine brise sa résistance psychique et physique. Cette humiliation et cet anéantissement, rétrospectivement, sont déjà vaguement signalés dans *Un plat de porc*, faisant état de certaines atrocités qui ne « pouvai[ent] pas se franchir par des paroles (*sic*) ! » (*Un plat de porc*, 146). Pareillement, lorsque Mariotte d'*Un plat de porc* se

moquait du calvaire du Christ, à côté duquel son calvaire propre était au moins tout aussi effrayant, indicible, inimaginable, elle faisait sans doute allusion aux 'événements de Bogota' qui deviennent à présent plus explicites. Cela explique aussi que Mariotte sera la « bouche pour celle qui n'a pas de bouche », comme je l'ai montré ailleurs, témoin pour l'aphasique, voire pour l'absente (Gyssels 2010). C'est à ce stade de la narration que l'on manque de contexte et de repères. En réalité, avec une marge importante, les événements auxquels est faite allusion sont peut-être le massacre connu sous le nom de 'la Bogotazo', hécatombe de près de 3000 Colombiens en avril 1948, après l'assassinat du leader Jorge Eliécer Gaitán (1898-1948), surnommé 'el negro' (le Nègre) parce qu'il avait l'air d'un métis. Il est possible qu'André s'intéresse d'autant plus à ce personnage qu'il était soupçonné d'être sang-mêlé et qu'il était sans doute d'origine juive, comme son second prénom (Eléazar donnant en espagnol Eliécer) le fait croire. Leader communiste, 'El Negro' avait vingt ans avant protesté violemment contre la répression sanglante de la grève à la *United Fruit Company*, société américaine qui exploita scandaleusement les cueilleurs de banane en Colombie. Pour mémoire, cet épisode est relaté dans *Cent ans de Solitude* par 'Gabo', le Prix Nobel de littérature, G. Garcia-Marquez. C'est dans ce chapitre du roman qu'une phrase me semble empruntée au *Dernier des Justes*. Contactant l'agent de presse du Latino-Américain le plus célèbre, celui-ci préféra garder le secret. Déchargée comme du rebut à la mer, la masse d'ouvriers colombiens assassinés s'élevait à trois mille d'après l'écrivain Gabriel García-Márquez. Ce dernier eut alors cette fameuse phrase calquée sur une phrase du *Dernier des Justes* évoquant l'amoncellement de corps morts dans les wagons :

Puis [Ernie] souleva la dépouille du gamin et la déposa avec une douceur infinie au-dessus du monceau grandissant d'*hommes juifs, de femmes juives, d'enfants juifs* que les cahots du train bringuebalaient dans leur dernier sommeil. (*Le Dernier des Justes* 1959, 335)

L'auteur de *Cent ans de solitude* (acclamé comme le meilleur représentant du réalisme merveilleux de surcroît) écrit :

José Arcadio le Second [...] voyait les *hommes morts, les morts femmes et les morts enfants* qu'on emmenait pour précipiter à la mer comme des régiments de bananes au rebut. (*Cent ans de solitude*, trad. française 1995, 291)

Avec Seymour Menton, la vérité historico-littéraire est rétablie (Gyssels 2014, 276-90). Mais voilà que, par un étrange sort, c'est maintenant André Schwarz-Bart qui mêle un chapitre occulté (traité par l'écrivain qui l'a imité, pour ne pas dire plagié) à l'étrange destinée de son personnage Ma-

riotte ! Par un retour de l'histoire, los disturbios del 9 de Aprile à Bogota ont longuement hanté un ami d'André, l'ex-ministre de la culture colombien, poète et romancier 'afrodescendente'. Armado Palacio, auteur de *Las estrellas son negras* (1949) lui aurait confié cette terrible histoire, d'après Simone que je remercie pour ce précieux complément d'information.

Le 26 juin 2017, l'on apprit que Simone Schwarz-Bart suspendait l'énorme chantier de l'atelier d'André : désormais un *rangement* (Jeanne Hyvrard)⁶ sera complété et digitalisé à l'ITEM (Institut des textes et des manuscrits) et les nombreux cahiers et notes, fichiers et tapuscrits seront transférés à Paris. Si j'applaudis à l'évidence ce transfert, il ne concerne pour l'instant que le dernier tapuscrit du *Dernier des Justes* et celui de *L'étoile du matin*. Un nombre de questions se posent : y aura-t-il la correspondance de l'auteur ? Ses nombreuses photos (dont celles prises lors de ses 'missions' en Amazonie) seront-elles jointes ? Y aura-t-il copie de nos échanges avec l'auteur à propos de telle ou telle permission ?⁷ Est-ce que le dépouillement permettra de recomposer le 'cycle ashkénaze', tant le premier inédit, hautement autobiographique, révèle le souffle juif ? Surtout, le legs de l'auteur sera-t-il enfin pleinement pris en compte, vu qu'il avait inspiré cinéastes (J. Dassin et Lisa St Aubin de Terán, fille de Jan Carew) et artistes (le compositeur Elias Tanenbaum, à New York, Maurice Delaistier, à Paris). Certains avaient contacté André, d'autres, comme l'Américain Jon Magnussen basé à Honolulu, m'avaient parlé de leurs tentatives vaines (Gyssels 2008). Puisque tous ces matériaux étaient restés inaccessibles, il est fort à parier que ce dépôt à la BnF (Bibliothèque nationale de France) initiera de nouvelles recherches révélant de nouvelles pistes. Il est fort à parier que l'énorme bibliothèque - que j'ai eu le privilège d'avoir pu visiter - recèle bien des surprises et laisse augurer de nouvelles découvertes. Aussi longtemps que le Fonds André et Simone Schwarz-Bart ne soit accessible pour le bonheur du chercheur, on risque de se contredire sur de nombreux aspects d'une œuvre co-écrite, dense, entourée de mystères vu la rareté d'entretiens. De plus, le critique inconditionnel qui veut trouver une suite dans l'architecture du cycle, constate que, eu égard avec ce qui a précédé, plusieurs fils ont été coupés dans le tissu réversible, au lieu d'être *reprisés*. On cerne là toute la difficulté de publier à titre posthume : Elie Duprey et Francine Kaufmann ont réécrit (comment ?, où ?) des passages entiers avec la permission de Simone. N'empêche que dans *L'ancêtre en solitude* comme

6 L'Antillaise d'adoption signa un récit où elle explique comment garder l'ordre dans sa bibliothèque. L'auteure de *Mère la mort* (1976) et de *Prunes de Cythère* (1975) partage maint sujet de prédilection avec des auteurs inclassables, comme Salvat Etchard (Basque qui vécut plusieurs années aux Antilles avant de se donner la mort à Montréal, très ami avec André et Simone Schwarz-Bart).

7 Dont j'ai heureusement gardé l'inventaire.

dans *Adieu Bogota*, plusieurs séquences ressemblent plus à une reprise, voire à une première ébauche ; il aurait sans doute fallu accompagner les trois inédits d'un appareil critique et génétique qui renseignerait sur les choix éditoriaux et les éventuelles coupures ou au contraire 'extensions du domaine' qu'aurait décidées Simone, toujours en accord avec quelques proches qui, je l'ai dit ailleurs, frôlent dès lors avec le rôle de co-auteur, compliquant davantage encore l'écriture 'à quatre mains'.⁸

Bref, s'il est incontestable que le nom d'André Schwarz-Bart s'associe à jamais à deux romans remarquables, monumentaux, mémoriels, j'aimerais revenir sur leur côté réversible, aussi au sens que lui donne Paul. B. Dixon dans *Reversible Readings. Ambiguity in Four Modern Latin American Novels* (1985). Non seulement on peut les lire comme des allégories de la diaspora noire et juive, entremêlée et connectée, mais encore les romans posent plus de questions qu'ils n'en résolvent et la critique reste indécise quant au message optimiste ou pessimiste pour notamment les romans signés par Simone. Quoique cette réversibilité se décèle encore dans *L'étoile du matin* et *Adieu Bogota*, elle est moins effilée et donc moins convaincante. C'est par ailleurs outre-Atlantique, lorsque *Morning Star* parut en 2011 dans une excellente traduction de Julie Rose, que l'on objecta prudemment qu'il aurait peut-être mieux valu s'abstenir, ou offrir les feuillets dans l'état ? C'est aussi en Amérique du Nord que le premier roman antillais avait rencontré un vif succès, plusieurs (je pense à Friedman 1973, 353) rapprochant *A Woman Named Solitude* des romans emblématiques d'une portée universelle, de la main de Piotr Rawicz (qui connut André Schwarz-Bart), de William Styron (*The Confessions of Nat Turner*) et de Herman Melville (*Benito Cereno*).

Mais en France, il semble inconcevable de formuler quelques bémols, d'exprimer son désenchantement, quand bien même on a dévoué plus d'un quart de siècle de son temps de recherche audit corpus. Quelle responsabilité, enfin, porte l'éditeur ? Ne serait-il pas temps que les grandes maisons d'édition (Seuil et Gallimard) face à l'inflation de titres à chaque rentrée, conseillent leur pléthore d'auteurs, au risque de tempérer la parution jusqu'à nouvel ordre ? Quant aux Antillais dans leurs catalogues respectifs, il semble qu'il manque le temps de regarder de plus près et qu'ils donnent carte blanche aux noms retentissants. Que leurs collections respectives comptent des noms célèbres, et ce dès l'après-guerre, ne garantit malheureusement plus une présélection pour le Goncourt ou une autre récompense honorifique. Tant la finition de leurs produits que l'avis et les recommandations des critiques devraient peser un peu plus dans le marché

8 Un focus génétique aurait permis de tirer au clair l'intention de l'auteur. L'on aurait tout au moins suivi et donc pu comprendre le type d'interventions des adjuvants que sont Kaufmann et Duprey. Remercés à juste titre, ils ont accompagné à chaque stade le recopiage et l'assemblage, le 'trituration' ces récits parus à titre posthume.

du livre parisien. Sinon, des retombées se feront inéluctablement sentir. En guise de contre-exemple, je pense à Actes Sud, ‘petite maison provinciale’ qui prête l’oreille à des critiques veillant au beau livre et ce, à chaque stade de sa finition.

Bibliographie

- Bloomfield, Camille (2015). « Une écriture réellement collaborative ? Incidences génétiques du fonctionnement démocratique de l’Oulipo » [online]. *Genesis*, 410, 119-30. URL <https://genesis.revues.org/1549> (2017-11-09).
- Britton, Celia (2009). « Exile, Incarceration and the Homeland. Jewish References in French Caribbean Novels ». Keownx, Michelle ; Murphy, David ; Procter, James (eds.), *Comparing Postcolonial Diasporas*. New York : Palgrave, 149-67. Reprinted in Britton, Celia (2014). *Language and Literary Form in French Caribbean Writing*. Liverpool : Liverpool University Press.
- Dixon, Paul B. (1985). *Reversible Readings. Ambiguity in Four Modern Latin American Novels*. Alabama : UP Alabama.
- Effa, G.P. (2017). *Le miraculé de Saint-Pierre*. Paris : Éditions Gallimard.
- Friedman, Alan (1973). « A Woman Named Solitude » [online]. *The New York Times*, 11, February, 353. URL <http://www.nytimes.com/1973/02/11/archives/a-woman-named-solitude-by-andre-schwarzbart-translated-from-the.html> (2017-11-09).
- Gyssels, Kathleen (2008). « Hommage à André Schwarz-Bart ». *Tribune des Antilles*, 54, novembre, 30-9.
- Gyssels, Kathleen (2010). « Shoah and Slavery Intertwined ». *The IUP Journal of Commonwealth Literature*, 2(2), 7-23.
- Gyssels, Kathleen (2012). « Man, This Food is a Real Afro-dizziac ! - Le manger créole dans *Pig Tails’n Breadfruit* (Austin Clarke) et *Un plat de porc aux bananes vertes* (Simone et André Schwarz-Bart) » [online]. Canepari, Michela ; Pessini, Alba (eds.), *Food in Postcolonial and Migrant Literatures*. Berlin : Peter Lang, 195-220. URL <http://www.potomitan.info/bibliographie/plat.php> (2017-11-09).
- Gyssels, Kathleen (2013). « A. Schwarz-Bart à Auschwitz et Jérusalem » [online]. *Image & Narrative*, 14(2). URL <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/310> (2017-11-09).
- Gyssels, Kathleen (2014). *Marrane et marronne, la co-écriture réversible d’André et de Simone Schwarz-Bart*. Leyde : Brill.
- Gyssels, Kathleen (2015). « A Posthumous Novel and Two Diasporas » [online]. SWAN, February. URL <http://southernworldartsnews.blogspot.it/2015/10/a-posthumous-caribbean-novel-and-two.html> (2017-11-09).
- Gyssels, Kathleen (2016). « From *By the Rivers of Babylon* to *Un plat de porc*. Intricacies of the Post-War and Post-Jewish Condition ». Wilson,

- Janet ; Ringrose, Chris (eds.), *New Soundings in Postcolonial Writings*. Leyde : Brill, 35-62.
- Gyssels, Kathleen (2017). « Shoah et esclavage à l'écran. Schwarz-Bart scénariste ». Ueckmann, Natasha ; Febel, Gisela (Hrsgg.), *Mémoires transmédiales. Geschichte und Gedächtnis in der Karibik und ihrer Diaspora*. Berlin : Timme, 159-83.
- Gyssels, Kathleen (2017). « Vers une transhumanisme avec la lentille bifocale d'André Schwarz-Bart ». *Études de Brno*, 37, 87-99.
- Marienstras, Richard (1975). « Sur *Le Dernier des Justes* ». *Être un peuple en diaspora*. Paris : François Maspéro, 132-43.
- Perec, Georges (2015). *Lignes générales. Une aventure des années soixante*. Paris : Seuil.
- Rothberg, Michael (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford : Stanford University Press.
- Rothberg, Michael et al. (2010). « From 'lieux de mémoire' to 'nœuds de mémoire' ». *Yale French Studies*, 118/119, 4-10.
- Schwarz-Bart, André (1959). *Le Dernier des Justes*. Paris : Seuil.
- Schwarz-Bart, André (1972). *La Mulâtresse Solitude*. Paris : Seuil.
- Schwarz-Bart, André ; Schwarz-Bart, Simone (1967). *Un plat de porc aux bananes vertes*. Paris : Seuil.
- Schwarz-Bart, André ; Schwarz-Bart, Simone (2009). *L'étoile du matin*. Paris : Seuil.
- Schwarz-Bart, André ; Schwarz-Bart, Simone (2015). *L'ancêtre en solitude*. Paris : Seuil.
- Schwarz-Bart, André ; Schwarz-Bart, Simone (2017). *Adieu Bogota*. Paris : Seuil.
- Schwarz-Bart, Simone (1972). *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris : Seuil.
- Semprun, Jorge (1998). *Adieu, vive clarté*. Paris : Éditions Gallimard.

Dalembert, Louis-Philippe (2017). *Avant que les ombres s’effacent*. Paris : Sabine Wespieser éditeur, 296 pp.

Alessia Vignoli
(Uniwersytet Warszawski, Polska)

En mai 1939, le président de la République d’Haïti, Sténio Vincent, approuve un décret-loi permettant aux Juifs persécutés en Europe d’obtenir la citoyenneté haïtienne, selon une procédure appelée ‘naturalisation *in absentia*’. Deux ans plus tard, en décembre 1941, la première république noire au monde, ancienne ‘Perle des Antilles’ de l’époque coloniale, déclare la guerre au III^e Reich et au Royaume d’Italie. Ces événements sont très probablement méconnus de la plupart des lecteurs qui s’apprêtent à lire le dernier ouvrage de Louis-Philippe Dalembert *Avant que les ombres s’effacent*. Le romancier et poète haïtien les évoque dans le prologue, en guise de prélude à la narration des mésaventures qui ont conduit le personnage principal, le docteur allemand d’origine polonaise Ruben Schwarzberg, jusqu’en Haïti.

Fidèle à certaines thématiques qui traversent toute son œuvre, notamment l’errance et la perte de l’enfance vécue comme événement traumatique, Dalembert s’est approprié un épisode glorieux de l’histoire haïtienne, le sauvetage des réfugiés Juifs avant et pendant la Seconde Guerre mondiale, pour l’arracher de l’oubli et le faire revivre à travers le récit de Ruben Schwarzberg. Dans cette vaste fresque imprégnée d’imaginaire juif et haïtien à la fois, l’auteur mélange des événements historiques et fictionnels en se gardant de sombrer dans un ton larmoyant, malgré le caractère tragique de la période traitée, dont la menace principale est symbolisée par l’évocation des ‘bottes nazies’ qui parcourent le Vieux Continent. C’est au contraire un certain humour qui traverse le roman, repérable par exemple dans les scènes consacrées à la famille Schwarzberg et à la description de ses membres : les grands-parents maternels de Ruben, sa mère Judith et son père Néhémiah, la tante Ruth, l’oncle Joe et Salomé, la sœur aînée de Ruben.

Installé en Haïti depuis 1939, Schwarzberg est connu pour ses réticences en ce qui concerne son passé ; quand Port-au-Prince est frappé par « le séisme le plus dévastateur dont les entrailles de la Caraïbe aient jamais accouché » (117), en janvier 2010, le vieux docteur a plus de 95 ans et il est miraculeusement épargné par la colère de la terre. Des souvenirs restés dans l’oubli pendant longtemps resurgissent face à la mort qui

règne dans la ville, dans une ambiance comparable à celle de Buchenwald, où Schwarzberg avait été interné en 1939. Sa rencontre avec Deborah, jeune médecin accourue en Haïti avec le contingent israélien au lendemain du séisme, déclenche un mécanisme de remémoration du passé. La présence de Deborah, qui s'avère être la petite-fille de sa tante Ruth, dans le scénario post-catastrophique de Port-au-Prince, est le signe que le docteur attendait depuis longtemps pour enfin raconter sa vie d'errances et ainsi assurer la transmission d'une mémoire à la fois familiale (celle de la tribu des Schwarzberg) et collective (celle du peuple Juif et de la Shoah). Ce « vieil ours berlinois réfugié au sommet de sa montagne » (121) accepte ainsi de narrer son passé, conscient que la mort qui l'entoure pourrait bientôt l'attraper.

Dans son récit rythmé par le son des tambours vaudou provenant des mornes voisins, Schwarzberg retrace son parcours à partir de sa naissance en 1913, dans la ville polonaise de Łódź, qu'il a quitté à l'âge de cinq ans, au moment où la famille décide de s'installer à Berlin. Dans la capitale allemande, nouveau lieu d'enracinement de la tribu des Schwarzberg, Ruben passe une adolescence paisible et fait des études en médecine. La nuit du 9 au 10 novembre 1938, passée à l'histoire sous le nom de *Kristallnacht*, Ruben et son père échappent au pogrom grâce à l'intervention providentielle du représentant d'Haïti à Berlin ; cet épisode marque un tournant dans le destin des membres de la famille, obligés encore une fois d'« aller ancrer leur errance ailleurs » (57). Cette fois-ci pourtant, le groupe se disperse dans plusieurs lieux d'exil : Salomé et son mari choisissent New York, suivis quelque temps après par les parents et les grands-parents, alors que tante Ruth opte pour Jérusalem ; Ruben et oncle Joe se voient refuser le permis de débarquer aux États-Unis et, le jour du départ du reste de la famille, ils sont arrêtés près de la gare de Hambourg et déportés dans le camp de concentration de Buchenwald. Lors de la détention, les deux hommes rencontrent Johnny l'Américain, un personnage central de l'intrigue dont Ruben apprendra la véritable identité seulement après : Jean-Marcel Nicolas, Haïtien de Port-au-Prince résidant à Paris. Grâce à l'intervention d'un ancien professeur de Ruben, le jeune docteur et son oncle sont libérés de Buchenwald en avril 1939 et regagnent Berlin, mais le prix à payer pour leur libération est le départ de l'Allemagne ; dans le mois de mai de la même année ils s'embarquent pour Cuba à bord du navire Saint-Louis, avec des centaines d'autres réfugiés Juifs fuyant les persécutions nazies. L'errance de Ruben Schwarzberg ne s'arrête pas à La Havane, car les autorités cubaines, états-uniennes et canadiennes refusent d'accueillir les réfugiés. Si oncle Joe, en s'infligeant une blessure avec un rasoir, obtient le permis de rester à Cuba, Ruben est renvoyé en Europe avec les reste des migrants. Après avoir déposé une demande d'asile pour la France, Ruben rejoint Paris, où il se lie d'amitié avec deux personnalités haïtiennes, la poétesse Ida Faubert et le poète et diplomate Roussan Camille, un bon vivant qui l'amène à la découverte de

la communauté haïtienne et des plaisirs nocturnes du Bal Nègre. Peu après la déclaration de guerre de la France au IIIe Reich, en septembre 1939, Ruben se rend à l'ambassade d'Haïti pour demander la naturalisation haïtienne et abandonner, ceci faisant, sa nationalité allemande ; quelques jours plus tard, juste avant de retirer son passeport haïtien, il est arrêté par des policiers parisiens qui le considèrent un individu dangereux et il est envoyé au centre de rassemblement d'Argenteuil. Libéré grâce à ses connaissances haïtiennes, il peut enfin quitter l'Europe après tant de péripéties et, en octobre 1939, il débarque sur le lieu de son enracinement définitif : Haïti. Commencent ainsi les pages les plus précieuses du roman, celles consacrées à la description de la découverte du 'pays réel' de la part du docteur Schwarzberg : ses rapports avec les patients, l'adaptation à la culture paysanne, l'apprentissage du créole, les premiers contacts avec le vaudou, le déménagement de l'oncle Joe à Port-au-Prince, le mariage avec Sara, la naissance de ses trois enfants...

Même si Haïti n'est que la fin du long voyage accompli par Schwarzberg, on a l'impression que le pays a accompagné le protagoniste tout au long de son existence. La vie du docteur semble en effet être placée sous la protection des esprits du vaudou dès sa naissance, car sa sœur Salomé choisit le prénom Ruben à partir de la lecture de l'ouvrage *De l'égalité des races humaines*, de l'Haïtien Anténor Firmin, apporté à la maison par l'oncle Joe, et ce n'est que le début de la longue intrusion d'Haïti dans la vie du docteur. Plusieurs personnages réels qui croisent le chemin de Schwarzberg et l'aident dans des circonstances souvent dramatiques sont des Haïtiens : d'abord le diplomate à Berlin lors de la nuit des pogroms, ensuite Jean-Marcel Nicolas, grâce auquel Ruben entre en contact avec les Haïtiens de Paris ; parmi eux Ida Faubert, Roussan Camille et le ministre Léon Laleau, ce qui lui permettra de prendre connaissance du décret promulgué par l'État haïtien et d'obtenir la naturalisation. D'autres références à des personnalités haïtiennes sont repérables dans le roman, comme le poète Joubert Satyre, le médecin Jean Price-Mars, les romanciers Jacques Roumain et Jacques Stephen Alexis. À un niveau plus profond, Dalembert a mis en scène l'un des aspects les plus caractéristiques de l'âme haïtienne, c'est-à-dire la transmission orale du passé par le conteur à l'auditoire. La jeune Deborah reçoit la Parole de Schwarzberg au cours d'une nuit entourée de mystères, le moment de la journée ou les esprits voyagent.

L'histoire de ce Juif polonais et allemand qui choisit d'être haïtien et parvient à le devenir « au point de passer inaperçu dans le paysage » (117) est transmise dans un style jamais pathétique, souvent enrichi d'un humour percutant et influencé par le registre de l'oral. En abordant des épisodes historiques à partir du présent tragique de l'époque post-sismique, *Avant que les ombres s'effacent* est un hommage fascinant par lequel Louis-Philippe Dalembert a secoué la poussière que les décombres avaient déposé sur sa terre natale pour faire remonter à la surface l'âme et la fierté du peuple haïtien.

**Magdelaine-Andrianjafitrimo, Valérie (éd.)
(2015). *Écrivaines de l'Île Maurice et de La Réunion.
'Tisser des fils épars'*. Num. monogr., *Interculturel
Francophonies*, 28, novembre-décembre, 311 pp.**

Anna Da Rozze

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Le numéro 28 de la revue *Interculturel Francophonies* s'occupe des écrivaines de l'Île Maurice et de La Réunion, appelées souvent « les îles sœurs » (9). Comme Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo nous le fait remarquer dans sa présentation, il ne s'agit pas d'une tentative de proposer « une catégorisation de genre non interrogée, 'les femmes' » et « une aire géographique et culturelle unifiée » (9), c'est-à-dire les deux îles de l'Océan Indien. Au contraire, cet ensemble d'articles vise à aborder la question des auteures par rapport à l'histoire, la politique et la mémoire de leur pays, suite aux effets de la diaspora et aux évolutions différentes qui ont caractérisé Maurice et La Réunion.

« Les femmes seraient la mémoire vive des populations, du lieu, d'une culture, d'un savoir » (75). La femme, cette 'mémoire vive' évoquée dans le troisième article du numéro par Sandrine Bertrand, a demeuré longtemps dans l'oubli, à cause autant de la mentalité misogyne du milieu littéraire des deux îles que du système patriarcal à la base de la société post-coloniale.

En effet, jusqu'à la fin du XXe siècle, les femmes n'étaient pas considérées autant que les hommes dans le panorama littéraire francophone de l'Océan Indien : les premières attestations de la présence d'écrivaines mauriciennes, par exemple, datent de 1978, par main de Jean-George Prosper (33), qui a consacré quelques mots à la présentation des auteures locales, en s'arrêtant aussi sur leur accueil en France. Malgré cette première tentative d'introduire des noms de femmes dans le patrimoine national de l'Île Maurice, l'acceptation de la voix féminine reste souvent un but encore lointain et difficile à atteindre.

Si le contexte oppressif et marginalisant pour les femmes, typique de la société post-coloniale, est un aspect commun aux deux îles en question, il faut bien se méfier de toute théorie qui voudrait assimiler le destin de Maurice et celui de La Réunion. Tandis que la première île est indépendante depuis 1968, la deuxième est devenue un département français en 1946, ce qui motive le fait que la production mauricienne ait « pris le pas très nettement sur La

Réunion » en faisant de Maurice « une patrie de la littérature francophone » (10), affirme la présentatrice du numéro. « En revanche », continue Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, les auteures réunionnaises « ne jouissent d'une certaine aura que si elles quittent l'île » (10).

Dans la première section de ce volume, composée de trois articles et intitulée « Émergences » (31-92), on décrit la naissance de la littérature féminine dans les îles Mascareignes. Aliénées et méprisées, les femmes se consacrent d'abord aux genres littéraires « mineurs », comme la nouvelle, le conte et, enfin, la poésie, pour s'affirmer ensuite avec l'écriture de romans seulement entre la fin du XXe et le début du XXIe siècle (34). D'abord, la plupart des écrivaines croyait devoir « se reposer sur les hommes pour publier [ses] textes » (34) et être reconnue, souligne Vicram Ramharai, dans le premier article. C'est pour cette raison que les femmes éduquées « sont en quête au moins d'une égalité intellectuelle à défaut d'une égalité sociale » (37), conclut Ramharai. C'est seulement après la Première Guerre mondiale qu'on commence à voir circuler des textes écrits par des femmes, les « pionnières » (58) de la littérature féminine à Maurice : cependant, il s'agit encore d'une production 'blanche' et bourgeoise, animée par un esprit francophile, privilégiant l'assimilation à la culture française, plutôt que l'affirmation d'une identité mauricienne.

Suite à une deuxième génération d'écrivaines - la « génération de transition », représentée par le roman de Marie-Thérèse Humbert *À l'autre bout de moi* en 1979 (56) - nous arrivons à une troisième génération, caractérisée par l'œuvre de Nathacha Appanah et, surtout, d'Ananda Devi. Contrairement aux auteures précédentes, ces dernières cherchent à démystifier les stéréotypes à la base de la mentalité coloniale et post-coloniale, en proposant des personnages féminins qui essaient de bouleverser le système patriarcal et dépasser ses bornes.

La première partie de ce volume se termine avec un article sur La Réunion de Sandrine Bertrand, qui analyse les rapports entre le surnaturel et la mémoire dans l'ouvrage de Marguerite-Hélène Mahé *Sortilèges créoles, Eudora ou l'île enchantée* (1985). Riche en images stéréotypées, ce texte se présente en tant que mélange d'histoire et légendes, raconté par des voix féminines qui s'alternent l'une à l'autre, en parcourant un passé marqué par la violence et les horreurs de l'esclavage. L'auteure de cet article remarque l'ambiguïté du rôle de la protagoniste au sein de la société post-coloniale : malgré son appartenance aux groupes dominants, elle se voit toujours obligée de suivre certaines normes sociales, garantissant sa soumission aux hommes.

La deuxième section de la revue, « Politiques des corps : genres et nations » (93-156), est organisée en trois articles centrés sur l'histoire de l'île Maurice.

Nous avons déjà souligné la différence fondamentale qui a nettement séparé les destins des deux îles : si Maurice a progressé dans son itinéraire libérateur grâce à l'indépendance de 1968, la départementalisation de La Réunion « coupe les élans d'une parole de revendication » (19).

Mohit Chandna et Ashwiny O. Kistnareddy consacrent leurs articles aux voix engagées d'Ananda Devi et Nathacha Appanah, qui ont montré non seulement leur totale opposition au patriarcat, mais aussi la possibilité d'introduire en littérature des personnages masculins faibles, dont la virilité est fortement critiquée et amoindrie.

Profondément fragmentée dans une pluralité de communautés, organisées selon le système des castes, vers la fin du XXe siècle l'île Maurice est devenue l'une des patries de la littérature francophone : en particulier, l'écriture d'auteurs comme Appanah et Devi, ce « mouvement d'exploration, de tramage de fils épars » (13) – comme nous le suggère le titre même de ce numéro –, a exploré analytiquement les blessures encore ouvertes dans l'histoire d'un peuple divisé et en quête d'identité.

La troisième partie du volume est consacrée, justement, aux « Identités et mémoires : interculturalités ambiguës » (157-231). Composée de quatre articles – dont trois sur Maurice et un sur La Réunion –, cette section se penche sur la question de la diaspora dans les deux îles de l'Océan Indien, un phénomène traumatique qui a impliqué plusieurs groupes ethniques dans ces terres.

Les deux premiers articles analysent le drame des Chagossiens, décrit dans le docu-roman *Le silence des Chagos* (2005) de Shenaz Patel. Karel Plaiche et Markus Arnold nous accompagnent dans la reconstruction de la tragédie de ce peuple, longtemps occultée pour des raisons politiques. En effet, les habitants originaires de l'archipel de Chagos ont été expulsés de leur terre à partir de 1965, pour permettre la construction d'une base militaire américaine sur Diego Garcia, l'île principale. C'est grâce à cet accord secret des Britanniques avec les États Unis, écrit Karel Plaiche au début de son article (159), que Maurice a pu obtenir l'indépendance en 1968. La dislocation violente subie par les Chagossiens, extirpés de leur pays comme « 'travailleurs temporaires' mauriciens et britanniques » (160), n'est pas le seul événement diasporique tachant l'histoire de cette île. *Les Rochers de Poudre d'or* de Nathacha Appanah (2002) raconte les errances des travailleurs engagés indiens à la fin du XIXe siècle vers Maurice. Une fois quitté l'Inde, les figures diasporiques doivent se confronter avec la violence d'un presque-esclavage, l'exploitation des noirs de la part des maîtres, dans une « société coloniale aux fortes hiérarchies et tensions ethniques » (183). De cette façon, Appanah propose une confrontation entre les anciens esclaves africains et la nouvelle génération d'esclaves indiens, en remettant en jeu la question identitaire et ses interrogations principales.

Le seul article à caractère réunionnais de cette partie, étudie le processus de prise de conscience de l'identité diasporique dans les communautés issues de l'immigration, à travers l'analyse des *Fous de Bhowani* et *La maison de Wencheng* de Monique Agéonor, regroupés dans le recueil *Cocos-de-mer* (2000).

Avec cette écrivaine le drame du déracinement prend une tournure nouvelle, voire positive : malgré la douleur provoquée par leur soudaine

perte de racines et d'identité, ses héroïnes indiennes et chinoises voient dans leur dislocation le symbole d'une réinvention personnelle. Bénédicte Mauguière remarque cet aspect novateur notamment dans *La maison de Wencheng*, où, en décrivant la communauté chinoise réunionnaise, Monique Agénor abandonne définitivement ce que Freud appelle la « mémoire traumatique » – qui est vécue comme un « deuil inachevé » (205) –, pour la tourner en « mémoire exemplaire » (207) qui, au contraire, permet la transformation du deuil dans une tentative – dont la réussite n'est pas toujours partagée (209) – de créolisation.

Pour conclure, la quatrième section du volume prend le titre d'« Interconnectivités » (233-99). Composée de deux articles et d'un entretien – tous concernant l'île Maurice – la dernière partie de ce numéro d'*Interculturel Francophonies* touche la complexité des rapports à la base de toute définition identitaire. En particulier, comment pourrions-nous parler d'identité mauricienne fixe, dans une société qui est si profondément divisée par les castes, les richesses et les préjugés de la couleur ?

En opérant une synthèse entre la conception d'identification polymorphe d'Ella Shohat et la notion d'identification vue comme processus en perpétuelle évolution, proposée par Stuart Hall, Ananda Devi et Nathacha Appanah ont mis en discussion l'idée traditionnelle d'appartenance et d'identité. À travers l'histoire de leurs personnages, ces auteures cherchent à dépasser les frontières culturelles et nationales qui nous limitent dans des définitions rigides, en faveur d'une identité transnationale, celle des « non-appartenants » (248).

La rencontre féminine racontée dans *Indian Tango* (2007), le neuvième roman de Devi, est l'un des exemples les plus frappants des conceptions d'identité et d'altérité avancées par l'écrivaine mauricienne. Grâce à cet ouvrage, l'auteure crée des rapports d'« affiliations polymorphes » (248) avec les gens que ses personnages rencontrent dans la rue : Devi redéfinit ainsi les notions d'étrangeté et d'appartenance, en montrant que, comme les êtres humains, le territoire – à qui on a l'habitude d'attribuer une position figée – est lui aussi sujet à des mouvements persistants.

De son côté, Appanah décrit dans *Le Dernier Frère* (2007) la mémoire d'une amitié sincère entre un garçon indo-mauricien et un Juif, qui ont eu la force de défier les barrières sociales. Les sentiments qui lient les deux jeunes finissent par les rapprocher de plus en plus, en supprimant, à leurs yeux, toutes les différences physiques et culturelles : c'est la défaite du pouvoir des préjugés en faveur de l'amour et de la notion d'humanité, un lien indissoluble parmi tous les hommes.

En abandonnant toute théorie qui voudrait considérer l'identité comme une entité stable et figée, Ananda Devi et Nathacha Appanah ont ainsi essayé de promouvoir une idée d'identité fondée sur la notion d'altérité, c'est-à-dire sur la prise de conscience de la réalité métisse qui caractérise le mosaïque ethnique de l'univers francophone.

Enfin, notre parcours dans l'histoire de la littérature féminine de l'Océan Indien se termine avec l'entretien entre Emmanuel Bruno Jean-François et l'écrivaine blanche d'origine mauricienne Eileen Lohka qui, après avoir obtenu une licence et une maîtrise en anglais, suivies d'un doctorat en France, s'est installée définitivement au Canada.

Dans ce colloque intime, on aborde notamment la question de la mémoire, le thème le plus cher à l'auteure francophone, qui débute sa carrière avec la publication de *Miettes et morceaux* (2005). Ainsi que l'évoque le titre du texte, il s'agit d'un recueil de « bribes de souvenirs, de réflexion, voire d'introspection [fragmentées] écrites à divers moments » (280) sous la forme de nouvelles et de poésies. À travers ce texte, elle a pu donner une voix à son « 'moi' profond » (281), qui risquait de se perdre à cause de l'éloignement de son île natale. Cependant, Eileen Lohka ne se limite pas à transmettre ses propres souvenirs, mais elle les inscrit dans un mélange avec la mémoire historique et collective de Maurice, dont la distance lui permet d'acquérir une sensibilité et une vision plus lucides sur la situation de l'ancienne colonie anglo-française.

Toutes les thématiques abordées dans les pages de ce volume – la position de la femme, la politique, la mémoire, la diaspora et la question identitaire – reviennent, comme des échos, dans cet échange final, avec la pesanteur d'une situation qui n'a pas encore vraiment évolué. En effet, malgré les parcours de libération et de prise de conscience que nous avons remarqués chez certaines écrivaines des 'îles sœurs', l'espoir d'abattre les frontières issues de l'époque coloniale – le patriarcat et les préjugés de la couleur – apparaît encore comme un but utopique.

Ce numéro de la revue *Interculturel Francophonies* nous permet d'approfondir les questions caractérisant les littératures francophones de l'Océan Indien, leurs enjeux et leurs problématiques principales. Avec des articles à la fois historiques et littéraires, les auteurs nous illustrent les obstacles fondamentaux qui ont 'ralenti' le chemin des femmes, ainsi que les tares qui, encore aujourd'hui, renferment ces îles dans une mentalité coloniale.

Là où la politique et le gouvernement d'un pays ne sont pas encore prêts à opérer des changements en faveur de la cohésion des peuples et de la suppression des barrières sociales, la littérature peut – et devrait – s'engager : en tissant ses 'fils épars', les auteur(e)s donnent leur contribution active dans cette grande opération d'unification, de transmission de la mémoire et de l'histoire de leur terre – même lorsqu'il s'agit d'ouvrir des anciennes blessures restées longtemps cachées. La relation intime et silencieuse qui s'instaure entre l'écrivain et son lecteur participe de cette tentative d'interconnectivité globale, que Eileen Lohka résume par ces mots :

J'aime croire en la complicité de mon lecteur, en son attitude active et engagée, en son ouverture et son désir de créer, lui aussi, cette interconnectivité qui fait la force de la littérature. (299)

Brinker, V. (éd.). « Poétique d'Abdourahman A. Waberi. Héritages et singularités » (2016). Num. monogr., *Interculturel Francophonies*, 29, juin-juillet, 248 pp.

Anna Michieletto

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ce volume d'*Interculturel Francophonies* est consacré à Abdourahman Ali Waberi, écrivain du nomadisme et de l'errance qui a fait connaître son pays, Djibouti, la plus jeune république africaine (son indépendance date de 1977), dans le monde entier. Il contribue aussi au débat littéraire international sur la francophonie et la Littérature-monde et au renouvellement des genres narratifs qu'il utilise, toujours caractérisés par l'intertextualité et la relation avec d'autres auteurs, d'autres époques et d'autres espaces réels, imaginaires ou virtuels.

Notre voyage dans son monde littéraire commence avec une « Ouverture », « L'ouvre-œil comme porte poétique. Dialogue entre Raharimanana et Abdourahman A. Waberi » (21), retranscription de la correspondance informelle entre les deux écrivains africains. Le lecteur est plongé dans l'univers de Waberi : une suite d'images indépendantes de la volonté de l'individu qui se pose à l'écoute de ce qu'il appelle « ouvre-œil » (24), un langage narratif très proche du langage poétique et symbolique, issu du croisement des langues. Le français est la langue de choix pour la création littéraire et pour raconter la Corne de l'Afrique, ses mythes et son histoire, qui accompagnent l'errance du romancier.

Dans le premier article de la section « Héritages » (31), Jacques Poirier nous introduit dans la bibliothèque européenne de l'auteur, qui témoigne dans ses textes d'une « intertextualité exubérante » (33), non seulement postcoloniale. Il renvoie à la vie même de Waberi, francophone et angliciste, professeur aux Etats-Unis et marié avec une Française. Son nomadisme se retrouve donc dans ses écrits : cette « déterritorialisation » (34) l'aide à retourner à son petit pays de Djibouti et à soi-même. Il fait ainsi preuve d'une « écriture savante qui garde le souci du monde » (35). Les références aux célèbres écrivains voyageurs qui ont visité ou entrevu Djibouti résonnent en écho dans ses livres, à côté d'analogies et de rapprochements inattendus : le pays natal est à la fois le paradis perdu où faire retour, tel qu'un Ulysse contemporain, et un « cruel lointain »

(40) qui « dévore sa portée » (40), comme l'Irlande de Joyce. Le réalisme est refusé : à sa place se situent le mythe, la démesure, la « migrance » (41) et les « implications » (41), mot inventé par l'Oulipo qui indique les citations implicites. Les textes utilisent des formes fragmentaires, telles que les maximes ou les épigraphes, et jouent avec leurs sujets variés, pas uniquement postcoloniaux. Ils aboutissent ainsi lucidement à une « écriture luxuriante, qui procède par 'Son-mêlé' » (45), et qui réconcilie l'homme et le monde. Cette « écriture dérivante » (45) promeut le dialogue avec l'Autre et « préserve l'Ouvert » (45).

Moussa Souleiman Obsieh souligne l'importance de la mythologie pastorale et des héroïnes dans la première trilogie de Waberi (*Le Pays sans ombre*, *Cahier nomade* et *Balbala*). Le mythe nomade somali d'Arawello, reine charmante, tyrannique et machiavélique, appartient à la conscience collective de la Corne de l'Afrique et rappelle celui des Amazones grecques. Différemment de la mythologie occidentale, les personnages sont proches du réel et les histoires sont vraisemblables. Dans le mythe, les hommes sont réduits en esclavage et c'est le petit-fils borgne d'Arawello qui guide la révolte et leur permet de reprendre le pouvoir. Alors que la castration des hommes leur enlève la virilité dans le mythe africain, les Amazones ont des rapports exclusivement charnels avec les hommes et sacrifient une partie de leur féminité en se coupant le sein droit. Arawello pourrait être aussi une déformation de l'histoire de la reine de Saba ou de l'égyptienne Hatshepsout. Il faut pourtant tenir compte que ces histoires sont toujours racontées par des hommes. D'autres femmes, telle que Marwo l'« intelligente » (59), qui refuse d'obéir aux hommes et part pour un voyage initiatique en brousse, ou Anab, « la femme-fruit » (59) qui se révolte contre le patriarcat et ne tait pas la vérité, se rapprochent des personnages féminins de l'auteur somalien Nuruddin Farah : elles contribuent en effet à reconstruire le pays, détruit par la guerre financée par les hommes. Obsieh trouve dans chacune de ces femmes une facette de l'héroïne originale Arawello. Waberi « porte un regard neuf et authentique [...] sur les traditions orales de la Corne de l'Afrique » (63), bien représenté dans *Balbala*, roman féministe qui montre comment l'image littéraire de la femme africaine évolue.

Dans la section « Dialogues critiques » (67), Said Ared Djama analyse la même trilogie de Waberi du point de vue de l'espace exigu de Djibouti, que l'auteur tente de redéfinir à travers son « réalisme imaginaire » (69). L'échec social, dû au désenchantement suivi à l'indépendance, se reflète sur un espace social aussi inhospitalier que le climat, où des personnages désillusionnés traînent sans épaisseur. Avec « ironie subversive » (71), Waberi retrace l'histoire mythique orale de l'ogresse cannibale des origines, « image d'une damnation perpétuelle » (72) : les autochtones sont maudits, les colonisateurs échouent, à présent règnent dogmatisme et conformisme. Le soleil symbolise le dictateur climatique qui envoie sur

le pays la sécheresse et la passivité des habitants drogués de khat ; le contexte social est caractérisé par la souffrance, et la révolte est vouée à la résignation. L'espace est poétisé par la plume de Waberi, teintée de lyrisme et de nostalgie, comme dans la production d'autres Djiboutiens tels que Chehem Watta, où la dimension spatiale exprime l'imagination. Watta, Abdi et Waberi utilisent l'écriture pour dénoncer les problèmes de la société dans le but de « favoriser l'union et la cohésion sociale » (81).

Le sujet de l'article de Jean-Christophe Delmeule est un autre texte de Waberi : *La Divine Chanson*. Il s'inspire de la vie de Gil Scott-Heron, caractérisée par la fugue et la drogue, l'imaginaire et la musique. Le narrateur est un chat, « témoin impuissant » (88) et presque le double du protagoniste, qui peint l'Amérique comme un espace de la « dépossession » (90) et de la « déshumanisation » (90), où l'on arrive à exprimer « l'indicible du déracinement » (90) à travers la musique. Cette démarche ne parvient cependant pas à promouvoir un changement social radical. Waberi réinvente le territoire grâce à une « poétique de la relation » (92) : Djibouti, lieu originel, s'efface au fil des ouvrages pour se transformer comme sous l'empreinte du khat ; le langage devient incompréhensible (un personnage parle en créole martiniquais) et l'identité bascule. Pour Waberi « le premier lieu du texte est le texte lui-même » (94) : les cultures nomades mélancoliques et le nomadisme intertextuel de sa « *sentimenthèque* » (94) lui permettent de créer une littérature ouverte, où les personnages ont le don de l'ubiquité ou de la télépathie et le chaos spatio-temporel charpente son œuvre. Jean-Christophe Delmeule fait référence au concept de « rhizome » (96) de Deleuze et Guattari pour citer l'hybridité, et à celui d'« hétérotopies [ou] *contre*-espaces » (96) de Foucault, tout comme à l'hypothèse de la physique quantique, selon laquelle espace et sensibilité seraient liés dans notre perception. Dans *La Divine Chanson*, l'immatériel se matérialise grâce à la verve qui mêle différents espaces à travers le « son épiphanique » (98) de la musique de Sammy et de sa déraison.

L'article suivant nous conduit dans un univers tout à fait autre : Karel Plaiche écrit à propos des « malaises » (101) dans *Moisson de crânes*, où le sujet est le génocide des Tutsis au Rwanda en 1994. Le texte appartient à *Fest'Africa*, le projet littéraire de sensibilisation « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » (102). Le témoignage prévoit dans ce sens la figure de l'écrivain « témoinnaire » (101) : ni victime ni bourreau, parce qu'il n'a pas vécu le génocide, son rôle de restaurateur du pacte social reste très délicat quant à sa légitimité. Il s'agit d'un volume de récits hétéroclites où fiction et réalité sont assemblées dans le brouillage des genres et dans l'hybridité qui caractérisent l'auteur djiboutien. Plaiche s'en prend à l'« écriture du *pathos* » (103) en tant que modalité d'énonciation esthétisante de la représentation de la violence extrême. Le risque est au carrefour entre approche subjective et perspective critique, distance et mesure, intellectualisation aseptisée et écriture sensationnelle. On assiste

à une approche de dramatisation qui suscite le pathos : titre accrocheur et dessin, quatrième de couverture, paratexte séduisant. Selon Plaiche, l'auteur répond ainsi aux attentes du lecteur/voyeur occidental, et vise à le manipuler à travers la mise en scène d'un « imaginaire morbide » (110), même dans les titres. La poétique de la démesure et de l'abject comme objet esthétique porte Plaiche à dénoncer l'« écriture pornographique de la violence par le regard du bourreau » (114) et « l'omniscience voyeuriste » (117 ; c'est l'auteur qui souligne). Plaiche indique que ces choix de Waberi pourraient viser à la catharsis et à la dénonciation, mais il n'en reste pas moins que le choc émotionnel provoqué pourrait aussi bien renvoyer à une démarche de marketing. Les textes factuels sur les voyages de l'auteur au Rwanda et au Burundi, avec leur « style dépouillé » (118), recouvrent mieux le rôle mémoriel de l'œuvre et le décalage entre les deux approches proposées pourrait donc représenter, selon Delmeule, la situation génocidaire de 1994.

Virginie Brinker s'inscrit dans le même sillage avec son article ancré sur la métapoétique dans *Moisson de crânes*. Selon Brinker, Waberi utilise « la mise à distance du discours génocidaire rapporté, l'intertextualité, l'usage de l'humour noir » (126) et un écart entre la désarticulation du texte et une « littérarité exacerbée » (126), pour retrouver l'identité humaine et encourager la réflexion du lecteur. L'auteur aboutit par conséquent à révéler l'abjection par le rire et à toucher le lecteur en provoquant sa compassion. Différemment de ce qu'affirmait Delmeule, Brinker voit dans le fragment et le « désart » (désarticulé, 133) un questionnement sur la « faillite de l'écriture » (133). Le mélange des genres propose donc au public un art inachevé, éphémère, informe, dans le but d'irriter et bouleverser. Paradoxalement, pourtant, l'intertextualité biblique et les citations indiquent dans la création esthétique le seul moyen de retour à la parole après la violence mortifère du génocide. *Moisson de crânes* reste « ambigu, profondément polysémique » (139) dans son objectif de restaurer l'homme à travers la promesse de la littérature.

La dernière section du volume, « Singularités poétiques » (143), s'ouvre avec un article sur Waberi essayiste, signataire du manifeste anti-franco-centré de 2007 et chantre de la littérature-monde cosmopolite et transnationale. Dans *Eloge du nomadisme*, l'auteur voit sans contradiction l'enracinement et le mouvement, que ce soit autour du monde ou dans son for intérieur. Cela le conduit à s'interroger sur son rôle d'écrivain africain et à se placer dans « l'entre-deux » (148) : étudiant en Normandie, angliciste expert, comparatiste, il refuse la mentalité coloniale bipolaire centre-périphérie et légitime les ouvrages à partir de leur valeur esthétique et non de leurs contenus. Il est flâneur à Berlin suivant Walter Benjamin dans son roman *Passage des larmes*, tandis que, dans sa dissertation philosophique « Des récits au canon : la place de l'écrivain africain », il postule que comme on appartient à une seule race, on assiste aussi à une seule histoire,

celle de l'humanité, qui pose toutes les littératures en interaction. Ce même réseau d'une « unique matière vivante » (157) constitue un organisme ou, mieux encore, un « écosystème littéraire » (157) basé sur « *décentrement* » (158), « *mobilité* » (158), errance et voyage à la recherche d'un équilibre individus-environnement. La dispersion des écrivains du continent ne permet pas de les réduire au concept de « postcolonie » (159). L'auteur montre ainsi son penchant pour les théories des *subaltern studies* et des études postcoloniales anglo-saxonnes. Il prône dans les ouvrages l'intersection de la fonction sociale avec une logique globale premièrement esthétique. La poésie, par la connaissance intuitive de la pensée nomade et marginale de l'auteur-polémiste, essaie donc de concilier esthétique et sociopolitique dans un « éloge de la *circulation* » (162).

Omar Abdi Farah s'occupe de l'humour chez Waberi, notamment en ce qui concerne le renversement des situations, l'ironie et la caricature. Dans *Aux Etats-Unis d'Afrique*, l'Occident ravagé par des guerres civiles remplace le Tiers-Monde. Dans *Transit* l'auteur utilise le ton burlesque, la médisance, l'obscénité et la naïveté raisonnable de l'enfant-soldat Bachir pour décrire la guerre civile djiboutienne du début des années 90 comme un match de football. Bachir compare les politiciens aux bêtes et décrit l'apathie, la violence verbale et l'absurde atteints par les brouteurs du khat. Farah cite aussi l'humour noir de *Moisson de crânes*, cité plus haut, où les hommes deviennent des animaux.

Jean-Dominique Pénel nous présente une « Note sur les couleurs dans l'œuvre de Waberi » (183), qui les utilise au sens propre ou figuré et dont la palette est liée à un objet ou à une référence concrète. Des catégories plus larges sont celles du contraste entre l'ombre et la lumière, ainsi que celle de la transparence, ou celle des champs de variation de différentes teintes. Pénel analyse aussi la fréquence d'apparition des couleurs, avec le primat du blanc et du noir, et leur traitement : couleurs seules, opposées, variées selon les moments de la journée, ou la temporalité, la distance, le travail du peintre qui séduit l'écrivain. Il remarque l'attention de Waberi pour les glissements des couleurs, leur lien avec le goût ou les effets d'allitération. Il ne manque pas de souligner l'absence de la couleur du khat, si souvent nommé, ou de la peau des personnages, et souhaite une « analyse ultérieure plus fine » (206).

Jeanne Garane prend en considération Waberi en tant qu'écrivain de récits de voyage qui tracent un nouvel itinéraire, différent de celui qui conduit de l'ex-colonie à la métropole et vice-versa. Dans « Fragments of An African Discourse : Elements for a New Literary Ecosystem » (210), l'auteur djiboutien montre des « récits qui 'voyagent' ailleurs » (210) à partir de ceux d'Ibn Battouta, qui passe par Djibouti pour aller à la Mecque. Il refuse l'exotisme des récits concernant l'Afrique : son écriture du fragment multiplie narrateurs et points de vue pour donner une vision tout à fait originale du pays qu'il a quitté, mais dont il continue à raconter la culture nomade.

L'art du fragment revient justement dans le titre du dernier article, écrit par Cheikh M.S. Diop, en combinaison avec le désir d'absolu. Ces deux mots si éloignés sont conciliés dans l'œuvre de Waberi, ainsi que son petit pays et le monde ; il concilie également les connaissances scientifiques et l'imaginaire traditionnel, le narrateur et l'auteur, la dénonciation sociale et l'attention à l'esthétique. L'intertextualité « modifie le 'genre source' et réoriente la lecture dans l'étude de la relation intermédiaire » (224) dans ses œuvres. Les différents documents de départ (livres, tradition, médias tels que l'Internet, la musique ou le cinéma) se greffent sur la nouvelle et sur la poésie nomade, et la pensée critique de l'auteur-essayiste s'exprime contre la peinture coloniale d'un continent collapsé. Les outils multimédias aident donc à reconstruire l'Histoire ainsi que le substrat culturel « pour produire un 'patch-words' [...] et un imaginaire monde » (228). Dans *Le Pays sans ombre, Cahier nomade, Rift, routes, rails* et *Moisson de crânes*, un processus de résilience part du fragment pour recomposer l'histoire de Djibouti et, par « un savant mélange des registres antéislamiques et coraniques » (233) de son patrimoine culturel et religieux, il arrive à faire sortir la littérature du pays « de son statut de littérature mineure » (235). Waberi se réfère, en effet, à « un processus global envisagé par la notion de Littérature-monde en français » (237). Points de vue et perspectives historiques, populaires et mythiques se rencontrent sans solution de continuité dans *Transit*, roman que nous avons déjà cité et qui décrit comme un match de football la violence du terrorisme islamique. Les archétypes de l'imaginaire du pays, comme le mythe fondateur de l'ogresse - Djibouti signifie « la défaite (Jab) de l'ogresse (Bouti) » (233)-, mais aussi des références coraniques et des légendes arabes sur les femmes, entrent dans les fragments. De cette façon, la littérature djiboutienne acquiert, par la revalorisation du « réel remythifié » (235), plusieurs identités mobiles et nuancées, dans la restauration par Waberi « d'un art du dire et de variation des thématiques » (238).

Ecrivain et essayiste de la déterritorialisation, Waberi continue donc de s'interroger et de nous interroger à propos de sujets très actuels : l'identité, l'appartenance, le rôle de l'intellectuel dans la société, le rapport avec ses propres origines et traditions et leurs relations avec l'Histoire et les autres, leurs cultures et leurs pays, dans un cycle ininterrompu où différents temps et espaces s'entrecroisent et se parlent, comme il arrive dans ses ouvrages.

« Odeurs, senteurs, parfums ». *Ponti/Ponts. Langues, littératures et civilisations des Pays Francophones*, 16, 2016, 252 pp.

Sara Del Rossi

(Uniwersytet Warszawski, Polska)

Fidèle à sa ligne éditoriale à sujet unique, le seizième numéro de la revue *Ponti/Ponts*, fondée par Liane Nissim et actuellement dirigée par Marco Modenesi, explore l'univers olfactif, en se consacrant aux « Odeurs, senteurs, parfums ». La thématique est abordée à partir d'une perspective à la fois littéraire et linguistique, afin d'en sonder la richesse sémantique. De plus, cette livraison est enrichie par l'inédit *Rempart Nord*, de l'écrivain et critique belge Paul Mathieu.

La première contribution, « Odeurs, senteurs, parfums : signes et sens dans l'œuvre poétique de Senghor », de Liana Nissim, illustre les déclinaisons des parfums et des odeurs dans la poésie du poète et intellectuel sénégalais Léopold Sédar Senghor. Avant de se plonger dans l'Œuvre senghorienne, l'auteure présente les caractéristiques du style du poète, en soulignant l'influence de la poésie française sur sa création, surtout en ce qui concerne les techniques stylistiques réélaborées par Senghor pour représenter l'univers africain. Un cas exemplaire, montré par la spécialiste, est l'utilisation de la synesthésie baudelairienne pour donner un effet de « perception simultanée » (15) des sons, des parfums et des couleurs africains, en particulier dans les poèmes *Que m'accompagnent koras et balafong* et *Élégie des alizés*. À partir de ces deux poèmes, l'étude se focalise sur la détermination des différents emplois des sensations olfactives dans plusieurs poèmes. Le premier de ces procédés, bien visible dans les *Élégies majeures*, vise à recomposer l'image du fils décédé du poète alors que, dans d'autres recueils, « les parfums les plus envoûtants » (19) dépeignent les silhouettes féminines, si chères à Senghor. Selon Nissim, l'emploi de la figure rhétorique de la simultanéité sensorielle est représentative dans l'évocation du « royaume d'enfance » (25), surtout quand les souvenirs olfactifs d'Europe et d'Afrique et d'autres sensations s'entremêlent pour faire jaillir un nouvel espace pluri-sensoriel. L'étude se termine par le dernier usage des sensations olfactives examiné par l'auteure, lié à la thématique du messianisme senghorien ; le fait d'atteindre le sommet sensoriel permet à la Parole de se charger

de plusieurs esthésies pour dire la mémoire collective du passé afin de rendre clair le futur.

De l'Afrique subsaharienne l'on passe au Maghreb avec la contribution d'Elisabetta Bevilacqua, « Ces parfums qui fascinent : mémoires, réminiscences et souvenirs d'un Maghreb perdu chez Claude Brami ». L'étude se compose de trois parties : dans la première l'auteure analyse, en général, le rapport entre la mémoire et le parfum dans la littérature pieds-noirs et judéo-maghrébine ; la deuxième, plus théorique, est consacrée aux notions de 'mémoire collective' et de 'mémoire culturelle' de Régine Robin ; enfin, dans la dernière partie, Bevilacqua analyse le roman *Parfums des étés perdus* (1990) de Claude Brami, en se focalisant sur le rôle des sensations olfactives. Dans l'introduction, l'auteure souligne avant tout l'importance du côté autobiographique dans le roman. En effet, Bevilacqua, après avoir présenté certaines caractéristiques de l'œuvre de Brami, met en évidence le fait que ce roman n'a pas été publié sous un pseudonyme, contrairement aux autres ouvrages de l'auteur. À cela s'ajoute l'importance accordée à la mémoire olfactive dans la production judéo-maghrébine pour la recréation des lieux et, conséquemment, pour charger sensiblement la narration. Dans l'ouvrage de Brami, tout comme dans l'œuvre de Senghor, les odeurs et les parfums ont plusieurs fonctions mémorielles, qui aident l'auteur à approfondir le thème principal, repéré par l'auteure, du rapport entre la mémoire et la perte. La première fonction consiste en l'évocation des quartiers : chaque endroit possède une odeur spécifique, nuancée d'épices et d'aromes différents. Ensuite tout comme chez Senghor, l'on retrouve aussi, chez Brami, le lien affectif entre les senteurs et les personnages, en particulier ceux féminins ; Bevilacqua montre toutes les caractérisations olfactives attribuées aux femmes du roman. En guise de conclusion, la dernière fonction des sensations de l'odorat est celle de conforter l'exilé de retour au pays natal, où tout a changé sauf les parfums. Seulement ces derniers peuvent donner une ancre de salut à la mémoire et les fondations nécessaires au processus de reconstruction.

Avec la troisième contribution, « Sentir le traumatisme. Le sens de l'odorat dans *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis », d'Andrea Schincariol, même si l'on abandonne le continent africain pour celui américain, l'objectif est toujours le même : analyser les fonctions des sensations olfactives à l'intérieur de l'ouvrage considéré. Si dans les articles précédents, les parfums et les odeurs sont liés à la reconstruction mémorielle, selon Schincariol (50) dans le cas de Mavrikakis ils sont liés aux thèmes principaux du roman : la transmission de la tragédie, l'impossibilité de se réfugier dans l'oubli et, enfin, l'absurdité de l'existence. Dans son analyse graduelle de l'ouvrage, le critique donne d'abord un résumé thématique du roman, ensuite il avance dans son exploration et esquisse un « inventaire olfactif » (52), pour enfin conclure par l'examen du champ lexical de l'odorat. Le résultat est la prise de conscience des fonctions des

odeurs : masquer, démasquer et repousser les autres odeurs évoqués dans le roman. Malgré la carence de références olfactives dans le texte qui fait l'objet de son étude, Schincariol réussit à aller au-delà d'une simple analyse associative, jusqu'à trouver des correspondances paradoxales comme la « puanteur de la vérité » (56).

La dernière contribution, « Les acadianismes dans le dictionnaire Québécois Usito », par Karine Gauvin, est la seule représentante de la section linguistique de ce numéro. Dans son intervention, l'auteure focalise son intérêt sur le statut des acadianismes dans le dictionnaire en ligne québécois Usito. Même si l'on s'éloigne du thème principal de la livraison, le travail de Gauvin, grâce à son esprit didactique, nous permet de nous approcher aisément d'un sujet particulier et peu connu. En effet, la première partie de l'étude offre une description exhaustive de la situation linguistique des Acadiens du Nouveau-Brunswick, au Canada, qui nous permet de comprendre les complications qui concernent la production lexicographique. De plus, cette description est introduite par une brève, mais enrichissante, histoire de la langue acadienne. Dans la deuxième partie, l'auteure se focalise sur la véritable problématique de son étude : le statut des acadianismes dans le dictionnaire Usito. Après avoir montré les caractéristiques principales du dictionnaire, Gauvin analyse comment le vocabulaire proprement acadien y est intégré, en soulignant surtout la disparité avec les termes proprement québécois, mais aussi le caractère désuet des annexes acadiens. L'auteure termine son travail en souhaitant une prise en compte du contexte socioculturel acadien pour les mises à jour à venir du dictionnaire, mais surtout l'abandon de la vision « déformée et déformante » (85) de l'Acadie et la rédaction future d'un dictionnaire synchronique du français acadien.

Finalement, ce numéro de *Ponti/Ponts*, qui compte un nombre mineur de contributions critiques par rapport aux autres livraisons, est enrichi d'une vaste section de comptes-rendus pluridisciplinaires : « Études linguistiques » (édité par Cristina Brancaglioni), « Francophonie Européenne » (édité par Simonetta Valenti), « Francophonie du Maghreb » (édité par Daniela Mauri), « Francophonie de l'Afrique Subsaharienne » (édité par Maria Benedetta Collini), « Francophonie du Québec et du Canada » (édité par Alessandra Ferraro), « Francophonie des Caraïbes » (édité par Marco Modenesi) et, enfin, « Œuvres générales et autres francophonies » (édité par Silvia Riva).

Albertazzi, Silvia (2016). «Il bastone del comandante Sabarmati. Salman Rushdie, Saleem Sinai e il processo indiano più famoso del XX secolo». Foi 2016, 124-35

Costantini, Alessandro (2016). «Tra il dire e il fare c'è di mezzo l'Oceano. Code noir, schiavitù coloniale e letterature francofone». Foi 2016, 188-201

Zoppellari, Anna (2016). «'Vous êtes mon poème'. La letteratura carceraria degli anni di piombo in Marocco». Foi 2016, 174-87

Claudia Mansueto
(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Recentemente pubblicato per i tipi di EUT (Edizioni Università di Trieste), il volume *Diritto e letterature a confronto. Paradigmi, processi, transizioni*, curato da Maria Carolina Foi accoglie un significativo panorama di studiosi che hanno affrontato il problema dei rapporti tra il mondo della giurisprudenza e quello della letteratura a partire da diverse prospettive disciplinari e culturali, sempre con l'obiettivo di vedere come due discipline tanto distanti possano incontrarsi e influenzarsi vicendevolmente. I tre articoli dedicati alle letterature postcoloniali, di cui diamo nota in questo scritto, illuminano da un punto di vista tematico un angolo oscuro della produzione letteraria francofona ed anglofona: l'abisso della violenza. Scandalosa quando diventa uno strumento per vendicare l'onore offeso, sadica quando i padroni la esercitano sugli schiavi oppure cieca quando i potenti la impongono ai dissidenti, l'onda della violenza trascina senza pietà chi la esercita e chi la subisce.

Strumento di rievocazione, di rilettura acuta di un passato doloroso, la letteratura è spesso alimentata dalla realtà: in un gioco di rimandi e connessioni, la finzione e l'attualità *se mélangent* e il lettore si lascia trascinare in un magico percorso conoscitivo come quello che il giovane protagonista di *Midnight's Children* si prepara ad intraprendere. La storia del comandante Sabarmati, costruita da Rushdie sulla base del reale caso Nanavati, è solo una delle tante narrazioni «sovraffollate» (127) che alimentano il romanzo dell'autore anglo-indiano. «Emarginato, impotente

ed estremamente curioso» (128), Saleem Sinai, l'inconsapevole *voyeur* del capolavoro postcoloniale è il medium di una realtà rumorosa e variegata dove finzione e verità si intrecciano nel colorato universo rushdiano. Attenta e puntuale, l'analisi di Albertazzi riesce a mettere in luce la straordinaria varietà del micro-mondo indiano descritto dall'autore postcoloniale ed evidenzia l'intrinseca finalità che muove la sua penna: «tra eroismo e legge, tra passato mitico e presente» (133), lo scrittore tratteggia i confini labili e sognanti di una bizzarra porzione di mondo dove l'occhio del piccolo Saleem assume il ruolo di indispensabile catalizzatore.

Soffocati, disgregati ed umiliati, *les nègres esclaves* delle colonie francofone lasciano un segno dolente sulla pagina letteraria affinché l'agonia secolare di intere popolazioni non rimanga inascoltata. Assolutamente indifferente all'osservanza del *Code noir*, il padrone esercita sul suo schiavo il «diritto di vita e di morte, assumendo contemporaneamente il ruolo di offeso, accusatore, giudice e spesso anche di boia» (192). Mosso dal desiderio di far riemergere dalle nebbie dell'oblio la voce di testimoni oculari, come il saggista haitiano Baron de Vastey o Louis Timagène Houat, romanziere dell'isola della Réunion, Costantini riesce a ricreare un'atmosfera di dolore e di sadismo gratuito in cui il lettore si muove incerto e disorientato.

Veicolo indispensabile per alimentare la memoria di un tempo drammatico che rischia di essere fagocitato dalla forza devastatrice dell'indifferenza, la letteratura diventa l'approdo dei dissidenti, dei *visages à part* marocchini che, conclusasi l'esperienza politica e penale degli 'anni di piombo', «cercano di rileggere il passato» (178), di difendere il «dovere etico di far riemergere quanto è successo per lottare contro l'oblio» (179). Puntuale nel trasmettere la finalità della letteratura di Laâbi e del gruppo di *Souffles*, Zoppellari conduce il lettore alla scoperta o alla riscoperta del valore del ricordo e della testimonianza, sottolineando lo stretto rapporto tra memoria personale e collettiva, in quanto, come diceva Paul Ricœur «non si ricorda da soli, ma con l'aiuto dei ricordi altrui» (181).

In conclusione, i tre contributi di Albertazzi, Costantini e Zoppellari propongono, al di là delle differenti tematiche affrontate, una riflessione sul ruolo della letteratura: strumento di indagine, di denuncia o di testimonianza, la pagina scritta è un contributo fondamentale per approfondire avvenimenti storici che altrimenti rischierebbero di essere ignorati o fraintesi.

Bibliografia

Foi, Maria Carolina (a cura di) (2016). *Diritto e letterature a confronto. Paradigmi, processi, transizioni*. Trieste: EUT.

Fréchet, Claudine (éd.) (2016). *La variation du français dans le monde. Quelle place dans l'enseignement ?* Limoges : Lambert-Lucas, 129 pp.

Annick Farina

(Università degli Studi Firenze, Italia)

Les articles rassemblés dans l'ouvrage *La variation du français dans le monde : quelle place pour l'enseignement ?* offrent un panorama de la manière dont la variation linguistique est abordée dans l'enseignement du français sous différents angles et dans différents lieux et époques. Sont ainsi analysées les spécificités lexicales de la région Rhône-Alpes (Jean-Baptiste Martin), la base historique et géopolitique sur laquelle reposent les relations entre langue allemande, langue française et dialecte alémanique dans la région alsacienne (Marie-Thérèse Maurer-Feder), la place réservée aux helvétismes dans l'enseignement du français en Suisse (Jean-François De Pietro, Federica Diémoz et Marinette Matthey), l'influence de la représentation normative du français dans l'enseignement, en France et au cours des siècles (Marie-Madeleine Bertucci), la relation à la norme du français 'standard' et à la variation linguistique des apprenants italiens de FLE (Hugues Sheeren), la variation lexicale du français d'Afrique dans les manuels d'apprentissage du français d'Afrique subsaharienne (Cristelle Cavalla et Sascha Diwersy), la capacité à reconnaître des accents régionaux francophones et à comprendre des énoncés de locuteurs provenant de différentes régions de la francophonie par des étudiants en FLE germanophones et anglophones, pour mesurer leur formation aux compétences réceptives (Anika Falkert) et enfin des expériences didactiques visant à préparer les apprenants en FLE au développement de ces compétences dans le cadre d'une initiation aux accents francophones (Fanny Auzeau).

Cette liste peut donner une idée de l'ouvrage comme d'un assemblage de thèmes et de points de vue hétéroclites reliés à différents domaines (lexicologie, dialectologie, sociolinguistique, didactique, etc.) entre lesquels il nous semble difficile de trouver des affinités, mais ce n'est pas l'impression qui résulte de sa lecture, qui permet au contraire de comprendre la complexité du phénomène de la reconnaissance de la variation francophone et de son enseignement. L'introduction de Claudine Fréchet pose clairement les enjeux de cette reconnaissance :

Il convient que les enseignants, les formateurs, les rédacteurs de manuels approchent la norme d'une façon différente afin de permettre à chacun – formateur, apprenant allophone ou natif – de mieux apprécier la langue française qui est une langue riche d'une longue histoire. Pourquoi ne pas valoriser notre variété linguistique dans nos programmes à l'instar de la variété géographique ? Les deux variétés contribuent également à la diversité. (15)

L'analyse en diachronie tant de l'évolution du français dans son contact avec d'autres langues ou dialectes que des jugements de ses locuteurs et des institutions par rapport à cette évolution, qui apparaît dans les premiers articles, précède et confirme une description, présente dans la plupart des articles, des lacunes dans ce domaine des programmes d'enseignement et des ouvrages de référence pour l'apprentissage du français aussi bien langue maternelle que langue étrangère. Ces lacunes sont en effet le témoignage de la prégnance d'une vision normalisatrice de la langue et d'un enseignement basé principalement sur l'emmagasinage de règles orthographiques typiques d'une langue française écrite standardisée. Pourtant, comme le démontre Jean-Baptiste Martin, la littérature accueille depuis des siècles les régionalismes et nombre de dictionnaires des différentes variétés de français ont vu le jour ces dernières décennies. De nombreux textes officiels semblent aller aussi dans ce sens bien qu'ils ne s'arrêtent la plupart du temps qu'à une simple citation de la diversité linguistique (par exemple le *Projet de socle commun* français de 2014 cité par Marie-Madeleine Bertucci qui mentionne la « diversité des usages du français », le *Plan d'études romand* de 2011 cité par Jean-François De Pietro, Federica Diémoz et Marinette Matthey qui se réfère à l'apprentissage des régionalismes avec les registres de langue, ou le Cadre Européen cité par Fanny Auzeau qui prévoit lui aussi l'apprentissage des registres et « expressions idiomatiques et dialectales » (mais seulement aux niveaux C1 et C2). Les différentes expériences menées par plusieurs des auteurs sur des apprenants francophones et allophones et la description d'activités didactiques comprenant l'apprentissage de formes particulières à des variétés de français (par ex. « le voleur de mots » présenté par De Pietro, Diémoz et Matthey) démontrent la richesse et l'utilité des nouvelles approches, qui participent à sortir de l'image d'un français langue « démodée » décrite par Hugues Sheeren et correspondant aux nécessités de communication des apprenants confrontés à des réalités d'usages et d'accents multiples et qui n'y sont jusqu'à présent pas préparés comme le démontre l'enquête de Anika Falkert.

Joyce, James (2016). *Finnegans Wake, Libro terzo, Capitoli 1 e 2. Testo inglese a fronte, a cura di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone. Milano: Mondadori, 347 pp.*

Joyce, James (2016). *Lettere e saggi. A cura di Enrico Terrinoni; traduzioni di Giorgio Melchiori e R. Oliva. Milano: Il Saggiatore, 1101 pp.*

L'ansia della finitudine

Francesca Romana Paci

(Università degli Studi del Piemonte Orientale, Italia)

Con i primi due capitoli del *Libro terzo*, Terrinoni e Pedone proseguono l'opera traduttiva di *Finnegans Wake* iniziata molti anni or sono da Luigi Schenoni, che, nel 1982, vide pubblicata da Mondadori, con la prefazione di Giorgio Melchiori, la sua traduzione dei primi quattro capitoli del *Libro primo*. Schenoni, poi, pubblicò, sempre presso Mondadori, altre due puntate della sua traduzione di *Finnegans Wake: Libro primo, Capitoli 3-8*, nel 2001; *Libro secondo, Capitoli 1 e 2*, nel 2004; infine, nel 2011, uscì postuma la quarta puntata, *Libro secondo, Capitoli 3 e 4*. Nel 2011, Schenoni era ormai morto da tre anni; da due anni era morto anche Giorgio Melchiori, che lo aveva costantemente apprezzato, lo aveva presentato a Mondadori e aveva prefatto il suo lavoro.

In modo diverso, entrambi ora ritornano sulla scena degli studi joyciani (per inciso, Terrinoni e Pedone dedicano la loro traduzione proprio a Schenoni e Melchiori): Schenoni perché Terrinoni e Pedone, proseguendola, fanno implicitamente ri-vivere anche la traduzione di Schenoni; Melchiori, perché la nuova edizione delle lettere e dei saggi joyciani, ora pubblicata dal Saggiatore, ripropone la struttura e contiene, dichiarandolo, nel colophon, nell'indice e nella prefazione di Terrinoni al volume, anche il grande lavoro che Melchiori aveva dedicato alla prima edizione italiana delle lettere di Joyce nel 1974. Giorgio Melchiori, Giuliano Melchiori, Renato Oliva erano e sono anche nella edizione del Saggiatore i traduttori delle lettere scritte in inglese; Sara Sullam è traduttore delle lettere in francese e tedesco, e dei *Saggi* inglesi; Giorgio Melchiori, Franca Ruggieri, Enrico Terrinoni,

Francesca Scarpato introducono le cinque sezioni in cui compaiono le lettere - divise per luogo di provenienza - così come era nella edizione Mondadori.

La pubblicazione della traduzione italiana di Terrinoni e Pedone di altri due capitoli di *Finnegans Wake* è una nuova importante occasione per chiedersi perché James Joyce a un certo punto della sua vita abbia deciso di scrivere un'opera come *Finnegans Wake*. Possiamo chiedercelo, ma non possiamo, in realtà, garantirci alcuna risposta che sia del tutto appagante. Possiamo pensare, però, guardando l'insieme dell'opera omnia joyciana, che *Finnegans Wake* sia una specie di naturale proseguimento di *Ulysses*, a sua volta proseguimento delle opere precedenti. Joyce, nato nel 1882, non era ancora ventenne quando nel breve saggio *Drama and Life* (1899-1900) afferma:

Shall we put life - real life - on the stage? [...] Life indeed nowadays is often a sad bore. [...] Still I think out of the dreary sameness of existence, a measure of dramatic life may be drawn. Even the most commonplace, the deadest among the living, may play a part in a great drama. [...] Life we must accept as we see it before our eyes, men and women as we meet them in the real world [...]. The great human comedy in which each has share, gives limitless scope to the true artist [...].¹

In queste righe di *Drama and Life* Joyce mostra già di essere a suo modo un aristotelico, peculiare, selettivo, persino autocratico, ma comunque aristotelico; basti pensare, leggendo le righe sopra citate, agli ultranoti passi sulla *mimesis* della *Poetica*; in particolare a questo: «Poiché coloro che imitano imitano persone che agiscono, e queste di necessità sono serie o dappoco [...] ovvero migliori di noi o peggiori o anche quali noi siamo» (Arist. *Poet.* 2, 1-5; traduzione di Diego Lanza). Bisogna, ovviamente, anche intendersi sul significato di «*drama*» e sul senso che il termine assume nel saggio joyciano: «*drama*» è riferito, sì, al teatro, ma vuol dire prima di tutto 'creazione letteraria' (qui 'creazione letteraria' con un *telos* estetico. Rincontriamo il 'fine estetico', questa volta esplicito, pochi anni dopo, nelle brevi pagine del *Paris Notebook* (1903): «Art is the human disposition of sensible or intelligible matter for an aesthetic end», scriverà Joyce a Parigi - creazione, quindi, di «una materia sensibile e intellegibile» (traduzione di Sara Sullam) e congiuntamente sua rappresentazione. Del resto, la *Poetica* di Aristotele parla di «tragedia», ma, come è più che noto sia a Joyce sia a noi, gli aristotelici (incluso Shelley, difensore della poesia) hanno dato al frammento che chiamiamo *Poetica* una ben più ampia interpretazione. Cosa voleva fare dunque Joyce del «*limitless scope*» che gli offriva «*the*

1 Mason, Ellsworth; Ellmann, Richard (eds.) (1959). *The Critical Writings of James Joyce*. London: Faber, 44-5.

great human comedy»? Fin dall'inizio, fin da *Dubliners* voleva dire il più possibile, in qualche modo superare con i suoi mezzi umani l'impossibilità non solo di rappresentare, ma di essere *limitless* - superare la sua, la nostra finitudine, quella che necessariamente porta l'individuo dalla nascita alla morte. Tutte le strutture portanti di tutte le opere di Joyce mostrano l'ansia dell'uomo per la sua finitudine.

Innumerevoli volte è stato affermato dagli innumerevoli studiosi dell'opera joyciana che *Ulysses* è il libro del giorno e *Finnegans Wake* il libro della notte. Innegabilmente, in una visione grandangolare, è così, ma, appunto, il giorno e la notte umana se hanno in comune un enorme *reservoir* di materia prima, hanno, con-sustanzialmente, organizzazione e legislazione differenti. Come rappresentare il tutto umano? Cosa rappresentare? Come scegliere cosa rappresentare? Come differenziare e insieme connettere le parti del tutto? Come tradurre il sogno, un sogno, in linguaggio verbale? E in quale linguaggio verbale?

Ulysses come 'romanzo del giorno' e *Finnegans Wake* come 'romanzo della notte', entrambi, appunto, sono romanzi, sono creazione umana e rappresentazione - in breve, sono *fiction*, cui la «*great human comedy*» offre, come dice il giovanissimo Joyce, «*limitless scope*». L'operazione creativa, la messa in opera, la materiale stesura implicano scelta di che cosa fare e di cosa non fare entrare in ciascuno dei due romanzi. Tutto non ci può stare, perché 'tutto', come dice il giovane Joyce, è «*limitless*» - il realismo non può essere totale, partendo, se si vuole, dalle «modalità del visibile» (in *Proteo*, ma è solo uno dei tanti possibili punti di partenza) per trovarsi subito di fronte alla enciclopedia virtualmente infinita delle modalità del pensiero, della volontarietà e involontarietà dell'attività della mente e della ineludibile pre-potenza della corporeità. L'autore della creazione e rappresentazione letteraria, di fatto, stringe un patto con tutti i suoi lettori: credete alla mia scelta di rappresentazione entro il «*limitless scope*» e poi, perché no, ampliatela, con e oltre la lettura di quello che vi offro. È, comunque, la scelta che rende possibile l'esistenza del romanzo, che è appunto una forma fruibile da altri della capacità di un essere umano di produrre *fiction*. È sempre la scelta che poi consente alla *fiction* di conferire pluri-autonomie (l'etimologia di 'autonomo' è fondamentale) nella ricerca di rappresentazione. Di *fiction* e altro tratta Terrinoni nel suo saggio *James Joyce e la fine del romanzo* (2015). Il saggio di Terrinoni, ovviamente, mostra che non siamo alla «fine» del romanzo, e insieme, quasi nascostamente, gioca con i significati di 'fine' e con il cluster di parole che a 'fine' si collegano.

Ulysses non è una registrazione di tutto quello che un giorno può contenere, così come *Finnegans Wake* non è la registrazione di ogni elemento del linguaggio, parola e immagine dei sogni di una notte: sono entrambi romanzi, creazione, proprio in quanto scelta e rappresentazione. Quello che li fa sembrare differenti dalla forma di romanzo che nonostante la rivoluzione joyciana (Philippe Sollers ha sempre parlato di «rivoluzione»

joyciana) si continua anche oggi a produrre e a leggere, è proprio la scelta: di cosa, con quale focalizzazione, con quali prospettive e distanze, con quali coreografie e con quali ritmi rappresentare – e, ovviamente, con quale linguaggio. Sia le tecniche cinematografiche sia le tecniche fotografiche sia la grafica computerizzata, ovvero la quantità dei pixel di una immagine, possono offrire più o meno confacenti somiglianze con le scelte tecniche joyciane. La fotografia è in sé un esercizio di scelta in tutti i sensi; i pixel, *picture elements*, sono misura essenziale della rappresentazione. Joyce non era un esperto di tecnica fotografica, e neanche di tecnica cinematografica, ovviamente non lo era di elaborazione grafica di immagini tramite computer; era, però, un grande amante del cinema, e comunque, quando si legge la sua scrittura, soprattutto la sua narrativa, le tecniche di rappresentazione che impiega appaiono non solo di stupefacente varietà e perizia, ma anche sorprendentemente cinematografiche. Sembra che Joyce abbia sempre in funzione attiva una macchina da presa mentale e che ne usi tutte le possibilità, da quelle, numerose, del *long shot* (campo lungo) a quelle, ancora più numerose, del *close shot* e del *close-up*.

È più facile accettare *Ulysses* come romanzo, meno facile accettare *Finnegans Wake*, ma *Finnegans Wake*, ho sempre sostenuto, è *fiction* ed è un romanzo! Niente mi trova più d'accordo dell'affermazione di Terrinoni nel sopra citato saggio *James Joyce e la fine del romanzo*: «*Finnegans Wake* è soltanto un romanzo» (130).

Negli anni in cui lavorava a *Finnegans Wake* (grosso modo dal marzo 1923 al febbraio-aprile del 1939) Joyce non poteva saperlo, ma i sogni non si susseguono senza soluzione di continuità per tutta una notte di sonno. Solo nel 1953, dodici anni dopo la morte di Joyce, Nathaniel Kleitman offre al pubblico i suoi studi e risultati sulla fase REM del sonno: da allora si considera dimostrato che gli esseri umani sognino solo nella fase REM. In *Finnegans Wake* Joyce procede con una fluidità trascinate, senza creare soluzioni di continuità e nello stesso tempo producendo un susseguirsi di episodi: l'effetto d'insieme porta, o almeno può portare, la mente del lettore a percepire in *Finnegans Wake* una traslazione/traduzione in linguaggio dello *horror vacui* della fisica aristotelica, della quale non importano qui limitazioni e falli. Non ci sono spazi fisici vuoti nelle rappresentazioni joyciane, non ci sono spazi psichici vuoti; non ci sono vuoti nella attività della mente, nemmeno nel sonno c'è interruzione nella produzione di linguaggio, e, con il linguaggio, nella produzione di immagini, oppure il contrario, di immagini e con esse di linguaggio, in un continuo vincolo di generare ed essere generati. Joyce non si pone, forse (o forse, a suo modo, sì?), il problema da un punto di vista filosofico (Scoto, Cartesio, Kant), ma certamente rappresenta una *impossibilitas vacui* del fluire della attività mentale. Non si tratta di rappresentazione randomizzata di residui psichici diurni, ma di organizzazione deliberata di elementi, appunto, quindi di *fiction*. Inoltre, se volessimo vedere tutta la produzione joyciana come

una forma (una delle tante possibili) di autobiografia, allora potremmo immaginare Joyce proporre a se stesso un suo proprio *larvatus prodeo*, 'procedo mascherato' (Cartesio). Inoltre, da *Dubliners* a *Finnegans Wake* si può leggere tutto Joyce mantenendo nello sfondo della nostra mente di lettori l'ultima parte di un versetto dei *Fatti degli Apostoli* (2:17; traduzione di Diodati): «e i vostri giovani vedranno delle visioni, e i vostri vecchi sogneranno de' sogni» (nella *Authorized Version* «Their old men dream dreams and their young men have visions»).

La traduzione di Terrinoni e Pedone appare subito diversa da quella di Schenoni, nello stile, nella lexis e, nell'insieme, nella quantità proprio di traduzione in sé. Non è il caso di esprimere alcun giudizio di valore, entrambe le traduzioni sono pregevoli. Terrinoni e Pedone traducono di più, osano di più, trasferiscono una maggiore quantità di 'finneghiano' originale in 'finneghitaliano' rispetto al più ligio e cauto, quasi fedele, Schenoni. Il testo a fronte è fondamentale sia per la lettura *tout court* sia per riflettere sulle traduzioni e sulle scelte, ma certamente i due traduttori di oggi scelgono di aumentare per i lettori italiani la fruibilità del testo tradotto. Naturalmente aumenta anche la possibilità che i fruitori dissentano, criticino, rigettino la traduzione a favore di una propria interpretazione o di un proprio gusto, ma tutto questo è più che positivo, perché la creatività traduttiva dei due studiosi apre alla pluralità delle traduzioni possibili. Terrinoni e Pedone hanno lavorato a stretto e continuo contatto: non c'è praticamente parola o espressione che non abbiano discusso e deciso insieme. Il lavoro di collaborazione, naturalmente, si estende anche alle abbondantissime note, tutte interessanti, come, del resto, sono le altrettanto abbondanti note di Schenoni. Naturalmente le note potrebbero essere molte di più, il doppio, il triplo, e anche così non arriverebbero a spiegare tutto.

Finnegans Wake è un'opera che non solo è possibile leggere in gruppo, ma che, anzi, sembra richiedere una lettura orale di gruppo, sembra reclamare la partecipazione interpretativa di tutti. L'elemento sonoro, musicale, è imprescindibile, eppure anche quello infonde nei lettori molta libertà. Scegliere da *Finnegans Wake* un passo da citare lascia sempre l'impressione di fare in qualche modo un torto a molti altri passi, ma scegliere si deve. E quindi, ecco un esempio – suona la mezzanotte:

Pedwar pemp foify tray (it must be) twelve.
And low stole o'er stillness the heartbeats of sleep.
White fobgown spans. The arch embattled. Mark as capsules.

Quater quince pomp tri (farà) tuelf.
E supra la calma stolasciesero le pulsazioni del sonno.
Sbianca il nebbiobaleno. L'arco fortificato. Marchio sputato.
(Trad. di Terrinoni, Pedone 2016, 2-3)

Tralasciando le complessità di significato (legate a quello che precede e a quello che segue) si deve notare la cura dei traduttori nel reinventare il ritmo di Joyce, ricreando una linea sonora degli accenti tonici che diventano accenti ritmici. È impossibile ricordare qui tutti gli altri luoghi in cui i traduttori mostrano particolare attenzione al suono, sono molti e sono interessanti; qualche volta sconcertanti come il passo in cui Joyce richiama il canto di Mario Cavaradossi nella *Tosca* di Puccini, giocando a suo modo con il libretto di Giacosa e Illica:

And the stellas were shinings. And the earthnight strewed aromatose.
His pibrook creppt mong the donkness. A reek was waft on the luft-stream.
He was ours, all fragrance. And we were his for a lifetime. O
dulcid dreamings languidous! Taboccoo!

E luci eran le starle. E la notterra si spandeva olezzosa. Il suo muso
cornava torrendo nell'oscurità. Un tanfo alleggiava sul fluftiume. Lui
eira nostro, tutto fragranza. E noi suoi per tutta la vita. O dulcidi sogni
languidosi! Taboccoo! (50-1)

E ancora, per puro piacere, si segnala il passo dove Joyce evoca nel suo
ricchissimo, pluralissimo 'finneghiano' il famoso Capitolo 24 del *Libro del
Siracide (Ecclesiasticus)*, dove la Sapienza esalta se stessa:

Oasis, cedarous esaltarshoming Leafboughnoon!
Oisis, coolpressus onmountof Sighing!
Oasis, palmost esaltarshoming Gladdays!
Oisis, phantastichal roseway anjerichol!
Oasis, newleavos spaciosing encampness!

Oasis, cedaros casesaltar Leftbanum!
Oisis, cilpres sus montei Sionspiri!
Oasis, palmás casesaltar Gladdaiol!
Oisis, fantastial rosavia angerical!
Oasis, niulivs spaziosanti in campità!
(136-7)

Il volume *Lettere e saggi*, che il Saggiatore propone, o meglio, come sopra accennato, ri-propone ai lettori italiani, è veramente imponente, mille e centouno pagine. Come il titolo esplicitamente dichiara, è composto di una prima parte, le lettere, e di una seconda parte, i saggi. In entrambe, apparati, introduzioni generali, introduzioni alle singole sezioni, avvertenze, note intratesto e note finali, ecc, contribuiscono cospicuamente alla mole del libro e si rivelano assolutamente necessari, oltre che, cosa non da poco, di lettura piacevole. La prima parte del volume contiene, come la ri-

pubblicata introduzione mondadoriana di Melchiori dice, «due quinti delle lettere di Joyce venute alla luce e pubblicate dopo la sua scomparsa» (*Lettere e saggi*, 35). Le traduzioni sono quelle della edizione mondadoriana, riviste da Francesca Scarpato. Ci sono anche, aggiunge Terrinoni in una avvertenza, tre lettere inedite, delle quali una indirizzata alla figlia Lucia.

Gli epistolari di grandi uomini pubblici e di grandi artisti – pittori, scultori, musicisti, romanzieri, poeti – hanno sempre suscitato interesse, curiosità e aspettative, che vanno ben oltre la ricerca critica. La spinta a cercare, ricomporre, pubblicare e leggere epistolari è una spinta mista, non scevra da ambiguità, un istinto che ai suoi estremi contrapposti, o alla fine sovrapposti, sfuma sia in volontà didattica sia in gossip. La gamma intermedia è molto vasta. Certamente le lettere scritte da un artista sono importanti per ricostruire (o comporre?) la sua biografia e sono importanti per la comprensione della sua opera. Tuttavia, leggere lettere personali altrui e non dirette a noi, crea indubbiamente una situazione mista di piacere istintivo nello scoprire qualche informazione nuova o spiegare qualche mistero, e, insieme, di vago turbamento, perché stiamo spiando, guardando di nascosto qualcosa che non avremmo diritto di conoscere.

Eppure, tutti siamo attratti dagli epistolari, e soprattutto dagli epistolari di grandi artisti. Da un lato cerchiamo nelle lettere qualcosa che ci aiuti a capire meglio la loro opera, da un altro ci spinge una curiosità che non si può negare sia voyeuristica. Nel caso di uno scrittore come Joyce che ha metamorfizzato in arte tutta la sua vita e la sua ‘appercezione’ della realtà (lo dichiara, a suo modo, nel quinto capitolo del *Portrait*, «transmuting the daily bread of experience») l’attrazione esercitata dalle lettere è veramente fortissima. Il lettore, soprattutto se conosce le opere di Joyce, ma incredibilmente anche se le conosce poco, è trascinato, mesmerizzato, immerso nel corso della vita di un altro essere umano, un essere umano che sente diverso e insieme simile a se stesso. Joyce ha scritto un grande numero di lettere, alcune spontanee, altre attentamente composte, lettere dove ha riversato se non tutto certamente molto dei suoi desideri, speranze, aspirazioni, arroganze, preoccupazioni, difficoltà, delusioni, scoraggiamenti ai rifiuti che riceveva, soddisfazioni per quello che portava a compimento; e ancora, lettere dove mette quasi a nudo i suoi affetti, il bisogno di affetti, i sentimenti verso i figli, la moglie, il fratello, il padre; e le sue paure – paure esplicite e paure travestite spesso da *trivia*; paura e sofferenza soprattutto per la figlia, ma anche paura per sé: gli occhi, la vecchiaia, la mortalità.

La scelta di lettere è seguita, come sopra indicato, dalla raccolta completa degli scritti critici di Joyce. Non sono molti in assoluto, e, in realtà, sono molto disuguali e distribuiti irregolarmente nell’arco della carriera joyciana. Alcuni, cronologicamente i primi, sono veri saggi, pensati, ampi e, per quanto possibile, conclusi; altri sono frammenti, annotazioni che sembrano presupporre l’intenzione di completarli; altri sono recensioni,

per lo più brevi, e interventi occasionali su eventi altrettanto occasionali. I saggi 'veri' sono nell'insieme produzioni giovanili, perché Joyce smette di scriverne nel 1912, a soli trent'anni. I primi sono scritti a Dublino, quando era ancora studente (1898-1903); gli altri a Trieste (1907-1912), quando era un giovane padre e un insegnante di inglese che voleva farsi conoscere e apprezzare – nove sono in italiano, pubblicati sul *Piccolo della Sera*; tre, sempre in italiano, sono i testi di conferenze tenute all' Università Popolare di Trieste.

Tra i più interessanti e importanti per il rapporto con l'opera omnia di Joyce, *Dramma e vita* (1900); i due saggi su J. C. Mangan (1902 e 1907; il secondo in italiano); il saggio su Oscar Wilde (1909); *L'Irlanda: isola dei santi e dei savi* (1907; in italiano); *Verismo ed idealismo nella letteratura inglese* (1912; tratta, in italiano, di Daniel Defoe e di William Blake). Ma in realtà sono tutti interessanti, e alcuni, come *La cometa dell' 'Home Rule'* (1910) e *Il miraggio del pescatore di Aran. La valvola dell'Inghilterra in caso di guerra* (1912), smentiscono una vecchia e non più accettabile reputazione di Joyce come politicamente non impegnato – Joyce, in realtà, sembra avere idee ben chiare sulla situazione politica irlandese e su quella europea.

Quelli che si possono chiamare 'frammenti' in realtà sono solo due, le succinte annotazioni di estetica stese a Parigi e a Pola (1903 e 1904). A meno che non si considerino frammenti le *Note di Programma* che Joyce scrive a Zurigo per la compagnia teatrale degli English Players (1918). Sono note brevi, ma interessanti, che stimolano la curiosità del lettore (o almeno di alcuni lettori) circa il rapporto di Joyce con gli English Players durante il periodo di Zurigo (per inciso, agli English Players Joyce dedica una delle poesie di *Pomes Penyeach*). Particolarmente allettanti, proprio perché di frustrante brevità, sono la nota dedicata alla breve commedia *The Dark Lady of the Sonnets* di G.B. Shaw, e quella dedicata a *The Heather Field* di Edward Martyn, scrittore, studioso e politico irlandese (cugino di George Moore, legato a Yeats, Lady Gregory, allo Abbey Theatre, e a tutto il contesto dell'epoca, incluso il Sinn Féin). La prima reazione di chi scrive è stata quella di ritornare alla prima parte del libro, l'epistolario, e cercare nelle lettere scritte da Zurigo qualcosa che curasse la frustrazione; con risultati che accrescono la curiosità: gli English Players godono di poche menzioni, tra le quali una «Lettera aperta» dell'aprile 1919 (350-2), di rivendicazione generica e di carattere prevalentemente finanziario, e una nota di Terrinoni, che rimanda a una lettera dell'ottobre 1917 a Pound (qui non inclusa). Joyce era troppo occupato con *Ulysses* (e non solo). Ma la ricerca stimolata da quelle *Note* porta a ri-leggere lettere il cui ricordo può essere annebbiato, come quella scritta l'8 novembre 1916 a Harriet Shaw Weaver (319-21), dove Joyce riassume se stesso e la propria produzione fino a quel momento: una lettera straordinariamente trasparente. Questo è, naturalmente, solo un esempio di reazione e percorso molto personale,

ma suggerisce il fascino della lettura di queste oltre mille pagine di lettere e saggi che il Saggiatore sceglie di pubblicare in un solo volume.

Nelle ormai classiche edizioni di Ellmann e Mason (1959) e in quella di Barry (2000) gli scritti critici di Joyce sono pubblicati in ordine cronologico senza separare i saggi italiani dagli altri, nella edizione del Saggiatore sono separati. Un consistente apparato di note accompagna anche questa seconda parte, che, in aggiunta, è conclusa da una nota di Sara Sullam, traduttrice dei saggi inglesi, che appaiono qui in italiano per la prima volta. La nota ripercorre la storia delle traduzioni e pubblicazioni italiane dei saggi, ricordando gli studiosi, principalmente Franca Ruggieri, che se ne sono occupati. La nota, inoltre, attira l'attenzione su dettagli che molto facilmente potrebbero sfuggire, come, per esempio, un breve commento di Joyce su Zola, e mostra come ogni dettaglio espanda l'universo joyciano, e come non solo aiuti la lettura delle opere di Joyce, ma possa anche essere utile per guardare da un particolare angolo il mondo letterario in cui Joyce ha scritto e vissuto.

Joyce, James; Wilcock, J. Rodolfo (2016). *Finnegans Wake*. Traduzione di J. Rodolfo Wilcock; prefazione di Edoardo Camurri; con un saggio di Samuel Beckett. Macerata: Giometti, 140 pp.

Joyce, James (2017). *Pomes Penyeach (Pomi un penny l'uno/Poesie una pena l'una)*. Edited by Francesca Romana Paci. Torino: Nuova Trauben, 64 pp.

Marco Fazzini

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ci tengo a segnalare, in attesa d'una recensione più estesa per la nostra rivista, due libri di Joyce distanziati di pochi mesi uno dall'altro; due edizioni rare di materiali rari per esperimenti traduttivi di alta classe. Sembra che i volumi siano quasi ricreazioni autonome, tanto che il libro del *Finnegans Wake* lo dichiara già nel titolo, affiancando autore e traduttore in un binomio già eloquente.

In questa edizione del *Finnegans Wake*, l'originale di Joyce fa da contrappunto alla versione di Wilcock. Questa è preceduta da un saggio di Samuel Beckett – pubblicato per la prima volta nella miscellanea di scritti *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (Parigi, 1929) – voluto dallo stesso Joyce quale presentazione del futuro *Finnegans Wake*, al tempo ancora denominato *Work in progress*. Chiudono il volume una serie di testi che Wilcock, nel corso degli anni, ha dedicato alla figura di Joyce, analizzando il rapporto con le proprie opere, con i luoghi, e con altri maggiori autori della letteratura del Novecento.

La traduzione di J.R. Wilcock era apparsa per la prima ed unica volta nel terzo volume delle opere complete di Joyce (a cura di G. Debenedetti), nel 1961, ed è ora oggetto d'un ampio commento di Edoardo Camurri che, tra le altre cose, sul traduttore rileva:

Osservate la traduzione: è come se si fosse calato all'interno del testo, sprofondando nella sua notte, ma tenendo sempre ben salda la corda che, prima di scendere, ha assicurato con forza a qualche appiglio diurno... I mostri, ma anche i maestri, vanno sempre osservati mantenendosi in una posizione di sicurezza: gli spiriti affini, ed è questo il caso esatto

di Wilcock e di Joyce, si salutano e si riconoscono già di lontano. Chi ci è più vicino, va tenuto a distanza.

Affinità elettiva, quindi, ma di quelle che ti costringono a ricreare, tanto il testo originale è unico e irripetibile, sfuggente ad una traduzione 'accademica', o meditata col bilancino. La sfida è di quelle titaniche, eppure non mancano guizzi scritturali dall'indubbia poeticità:

Prima ella si sciolse i capelli, che flussarono giù fino ai suoi piedi in serpeggianti avvolgenti spire. Poi, madrenuda, si sciampò tutta con galacqua e fraguante fango di pistania, suffice e lievico, dalla testa alle piante. Poi si lisciò il solco della chiglia, verruche e nèi e prurigini, con burro antisozzico e trementimia e serpentiglia, e scorrendovi attorno unse con muffa di foglie le sue isole prunelle e i suoi foschi risolotti, quinconcella, quindi tutta la sua piccola mariemma. Oro fuso di cera sciolpita la pellatina del ventre e bronzo anguillare i suoi granelli d'incenso.

Pomes Penyeach costringe la traduttrice a due sottotitoli, perché si potessero rispettare le ambiguità d'apertura: *Pomi un penny l'uno* e *Poesie una pena l'una*; come dire: poesie come pomi dalla perfetta rotondità, ben fatti e dal costo preciso per la prelibatezza che offrono, e poesie dalla precisa pena scritturale, sia per il lettore sia per lo scrittore. L'obiettivo è comunicare l'ambizione di poter ultimare un'opera d'arte perfetta nella sua scultorea rotondità, e anche descrivere questo lavoro penoso a cui lo scrittore è chiamato quando fatica sulla parola, risucchiando poi il lettore in questo vortice sisifeo. Non si tratta della prima traduzione di queste complesse poesie di Joyce: pubblicate a Parigi all'inizio del luglio del 1927, e già contenenti molti degli enigmi di senso, linguaggio e concepimento dell'autore, furono oggetto di studio e traduzione per Raffaello Piccoli (tra il 1944 e il 1945), per Alberto Rossi (nel 1961), per Aldo Camerino (nel 1988), per Anton-Ranieri Parra (nel 1990), per Roberto Sanesi (nel 1991) e per Ilaria Natali (nel 2012).

In questa nuova edizione, Francesca Romana Paci ricorda come questi siano stati dei testi affrontati anche da Montale il quale, dopo i primi due, declinò il lavoro, e come Cesare Pavese si rifiutò anche solo di tentare una traduzione di *Pomes Penyeach*. Prima di ultimare questo lavoro, confessa Paci, lei conosceva solo quella di Alberto Rossi, dichiarandosi contenta di non aver letto preventivamente tutte le prove precedenti,

perché uno dei più comuni pericoli per un traduttore è quello di farsi magnetizzare da altre traduzioni. Alle traduzioni che conosco, comunque, anche quando le mie scelte dissentono, va la mia ammirazione. Nessuna traduzione è o può essere definitiva, tutte sono rapporti - più o meno come 'talento' e 'tradizione' nella visione di T.S. Eliot in *Tradition and Individual Talent*. Tutte le traduzioni sono, infatti, offerte di lettura.

In realtà, queste nuove traduzioni differiscono parecchio dalle poche precedenti, interpretando come 'unitaria' la raccolta, come un'opera strutturata al modo dei *Dubliners*, tanto che lo stesso titolo sembra proprio indicativo di tale 'unità', appunto ognuna delle poesie quale racconto d'una pena.

L'intento di Paci è quello di rispettare allitterazioni, assonanze, scelte lessicali, rimandi interni all'opera di Joyce e a quella degli autori che lui 'riscrive' nel suo continuo gioco intertestuale, segnalando e approfondendo l'intero macrotesto joyciano - un lavoro che la traduttrice compie anche grazie alla stesura di fitte note che

si occupano solo di aspetti in un modo o nell'altro connessi o connettibili con le traduzioni. Possono sembrare lunghe, ma le omissioni, volute per ragioni di spazio o/e dovute a involontaria ignoranza, sono numerose. In realtà, lasciandosi sedurre da non poche ramificazioni possibili, queste note potrebbero essere notevolmente ampliate.

Ecco un frammento di «Notturmo»:

Sparute nelle tenebre,
Pallide le stelle le torce loro,
Velate ondeggiando.
Spiritali fuochi da lontane falde di cielo tenui illuminano,
Archi su ascendenti archi,
La navata di scuro peccato della notte.

I testi, le traduzioni e le note di questa edizione esemplare di *Pomes Penyeach* ci conducono diritto all'oscura profondità della creazione, a quella piana abissale che spesso non riflette la luce degli astri, ma almeno ci prospetta, come dice Bachelard, una sorta di Paradiso: «Io vorrei che ogni giorno mi cadessero dal cielo a grandi fasci i libri che raccontano la giovinezza delle immagini... Lassù, in cielo, non è forse il paradiso un'immensa biblioteca?».

Bliss, Eliot (2015). *Spring Evenings in Sterling Street. Poems*. Edited by Michela A. Calderaro. Kindle Edition, 128 pp.

Eleonora Cecchin
(Independent Scholar)

Born and raised in Jamaica, the daughter of British officer John and Eva (née Lees) Plower Bliss, Eliot (née Eileen) Bliss (1903-90) spent her childhood in the Caribbean island. Raised a Catholic in a context where she did not belong to the white wealthy coloniser's, black's nor planters' communities, and never settling down in a conventional marital relationship, Bliss felt fleeing was the only possibility before her. Thus, as a young adult, she moved to the United Kingdom in search of a long-sought-after life, which she in fact achieved for a limited number of years, always struggling to stay afloat in a world she did not thoroughly belong to – as much as she did not feel she belonged to Jamaica (which she returned to for a brief period of time) either –, before definitely entering an undeserved oblivion.

The collection of poems edited by Calderaro sheds some light on a widely unknown author whose work, in fact, is as important and crucial to understanding the West Indian panorama as other postcolonial writers', such as Jean Rhys and, more recently Opal Palmer Adisa, Jacqueline Bishop and Lorna Goodison, to mention but a few. As it happens with virtually every author, her production, both in prose and poetry, is infused with a variety of autobiographical elements which recount the fascinating yet torn story of what it meant to be neither this nor that. Bliss was neither wealthy nor poor, neither English nor Jamaican, neither free from the cage of marriage nor openly a lesbian, in a world which was only then beginning to acknowledge deviation from tradition, but still failing to realise the blowing wind of change.

While the book is indeed a collection of poems by Eliot Bliss, it would be as accurate to state that without the work of reconstruction carried out by Calderaro – who was shown the poems disseminated all over the poet's apartment by Bliss's life-long partner Allan-Burns – the collection itself would have never come to light. Calderaro has, in fact, read, catalogued, and chosen the poems Bliss had kept in her Bishop Stortford apartment for several years, and which would have lain there for ever, had they not decided to undertake such enterprise. Not only did Calderaro sort the poems out and had them literally polished by a professional restorer, but

she also provided the readers with a fundamental introduction to ‘who’ Eliot Bliss was and ‘how’ we should read this collection.

In her life, Bliss has seen only two of her works published, namely two novels whose contribution to the literary scenario is manifold. With a wide range of autobiographical references to her sex, her gender, her heritage, her descent and her land, Bliss collocates herself within a blossoming tradition of postcolonial, gender and ultimately even queer studies which cannot deny Bliss a certain importance within such literary studies, if one is to take into account the absolute contemporaneity of her writings. The fact that Bliss was a white, lesbian Creole woman whose relationship with her native land and her parents’ descent, as well as with her place within standard gender roles, was never really solved, opens up a number of possible readings of her so-far unpublished poems which is potentially enormous and thoroughly deserved.

The collection of poems is divided into three sections named “Miscellaneous”, “Selection of Poems: 1922-31” and “The Wild Heart. To A.M.G., 1868-1922. A Selection over 7 Years Work 1922-9”. Of these sections, the last two are named after actual collections Bliss herself intended to publish. The two collections were found almost ready for publication, whereas those poems which Calderaro and Allan-Burns felt belong to neither group were then gathered under the first section of the book. The dating of most poems posed a number of issues, as it was necessary to relate the contents to the relative period in Bliss’s life, a task whose successful outcome Calderaro attributes to Allan-Burns.

The first section, as stated, gathers loose poems found in various parts of the author’s apartment which the editor and Bliss’s partner could not place in either group of poems Bliss had already arranged other poems in. The setting is “[g]rey-deep, sea-deep” England, where Bliss spends “these deathly English hours” (“The Scent of the Sun in Darkness”) and through which one clearly perceives a longing of the native land, which is at the same time sought after and yet, obscure, and ultimately as unwelcoming as the European refuge. The coexistence of these two lands is excruciating within Bliss:

I have brought into my room
 The yellow flowers of life -
 To dispel the November doom
 Of perpetual night.
 On the lush south coasts they bloom
 In rich black soil and warm white rain - [...]
 O I were wise to shun the scent of the sun!
 That brings such gold remembrance to my pain
 Of darkness - in a bowl of flowers!
 (“The Scent of the Sun in Darkness”)

The flowers, which brought back to mind her native land, contain features of both countries, such as the soil being defined as “rich” and “black”, and the rain as “warm” and “white”, and at the same time they pave the way for a possible juxtaposition, only to ultimately surrender to a good/evil dichotomy, in which the sun prevails over pain and darkness.

Yet this very nature takes a twisted turn in the second section, “Selection of Poems: 1922-31”. Infused with much darker, bleaker and more evil images, nature is now associated with death, with decaying love, and decaying manhood. The constant picture of death, so yearned for, this peculiar *trait d’union*, hovers all over the poems and touches all: a lover, a child, a leaf. There is no salvation for the child who will become a man, for the new love which will soon rot because of jealousy, nor for any floral, stellar or earthly symbol that would convey some sense of hope in the previous section. The portrayal of nature is, at times, cruel and wicked:

I stood among its many spiked leaves,
 They made metallic noises among themselves
 For the wind had beaten them and the rain spat upon them.
 (“The Tree Gives Counsel”)

If nature is ever to convey blissfulness, that is only allowed if and once death eventually comes:

I would pass over into a clear country
 Where the trees give even shade -
 Where one may see the flower of the grass grow -
 Spreading its luminous beauty blade by blade.
 O breathe on me - breathe on me - breathe on me -
 That I may pass over into this clear country.
 (“Clear Country - Song”)

Bliss’s painful condition - she suffered from arthritis - is more and more evident throughout her lines and God, when not likened to earthly, mundane, anthropomorphic issues, is longed for only as an unholy conveyor to the other side:

Curl me into your embrace,
 Good ancient earth,
 Plough me with human hearts,
 and with the silly mirth
 and tears of God, reduce me to an end.
 (“Awake at Night”)

The last section, "The Wild Heart", is dedicated to a mysterious A.M.G., whose identity Calderaro and Allan-Burns could not reconstruct, yet the dedication must not be there in vain, as it brings about a distinctive sense of hope, of joy and joke which the previous section clearly lacks. Therefore, although these poems cover almost the very same period as those from the previous section, the tone is quite different and it oozes a distinctively positive attitude Bliss must have somehow felt in independent time spans in those very same years. If the first and second sections manifestly display the dichotomous relationship with her native and adopted lands, and the sorrow and despair respectively, it is only fair to acknowledge the lighter, merrier flavour of this last collection. While religion and nature still play a considerable role in most verses, love and love-lovers find room to emerge and to convey a distinctively jolly – quite a recurring adjective – attitude. In addition to the above-mentioned dedication, tributes to Anna Wickman and Renée Vivien are being paid, the former being one of Bliss's closest friends and a mentor and the latter a famous poet, whom Bliss renders homage to by translating one of her poems and by dedicating one of her own to her.

In these verses lesbian love is not a taboo anymore and Bliss extensively discusses the struggle of

an existence
 Sharpened by want and endless striving,
 Exposed to the prejudice
 And oppression of ignorance.
 ("Spring Evenings in Sterling Street")

The poem's persona and her friend are caught up in detailed and careful observation of a couple living at the opposite window, whose same-sex relationship – if that might be the case, it is in fact left unsaid – is not fully disclosed as they are given the names of Theo and Louise but both being referred to by use of the possessive adjective 'her'. Of Theo and Louise, the two 'spying' friends envy their lives

lived as it were
 Inside a beautiful casket,
 Perfumed with the security and sweetness
 Of the mind at peace, in love
 With its best object.

As Calderaro points out when referring to Bliss's novels, nature is obviously present in these lines as well, and acts as a "co-protagonist [...] marking a total identification with the female protagonists" to the point where we can no longer tell whether the poet is addressing a lover or nature itself, whether a lover is a nature-like entity or nature is anthropomorphised into a lover:

Impassioned grass – farewell,
With daisies interlaced – dear daisy – flower
My love, my mistress, for an hour
Trees I have kissed whose eyes now watch and say –
‘Keep your heart clear for us another day.’
[...]
If I ever return to you
To lie beneath you, grass and dew,
O daisies, kiss my eyes, O trees,
Lean down and smile above my knees.
 (“Farewell to Friendly Fields”)

What about men? Is their presence ever to be felt in Bliss’s poems? As in her novels, where men play a marginal role and never a sexual or physical one, the same can be maintained for poems like “The Blue Hyacinth” where the stiff, upright plant with blue petals clearly stands as a not-too-concealed metaphor of the male-like figure, which the poet observes at a distance, both attracted and repelled by it, both yearning to see more of it and at the same time loathing its sight:

‘I shouldn’t dream of letting you inside,
I won’t change places with you for the world.’
[...]
There’s something very queer
About the tall blue hyacinth standing there,
With such a fixed and penetrating stare.
 (“The Blue Hyacinth”)

However, she will not concede to it and asks her lover Clara to put it out of the window.

So much is left to discover about this fascinating, indeed multifaceted insight into the poet’s life’s ups and downs, but thanks to Calderaro’s patient philological work, the audience can eventually get a glimpse of yet another author whose voice had been silenced for too long, and whose work surely deserves to be thoroughly investigated.

Vallorani, Nicoletta (ed.) (2016). *Introduzione ai Cultural Studies. UK, USA e paesi anglofoni*. Roma: Carrocci, 209 pp.

Luigi Cazzato

(Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia)

A volte la traiettoria personale può rappresentare bene anche quella di una disciplina, se così si possono chiamare gli studi culturali. Era la fine degli anni '80 e la relatrice della mia tesi di laurea a Pisa mentre si discuteva il possibile oggetto di studio, mi disse qualcosa come «ma tu allora vuoi fare studi culturali». Io non capii bene né chiesi nulla su questi studi tanto mi sembravano strani e generici. Probabilmente avrò pensato: quali studi non si occupano di cultura? E così non insistetti, accettando come oggetto della mia tesi un 'autore canonico' (Virginia Woolf) e un approccio canonicamente letterario.

Passa qualche anno e in Inghilterra, dove mi dividevo fra il Dipartimento di Italiano in cui lavoravo e quello di Inglese in cui continuavo a studiare, arrivai a due passi dal conoscere i Cultural Studies: Leicester non era lontana da Birmingham dove essi erano nati a cavallo fra gli anni '50 e '60. E, tuttavia, Raymond Williams non mi fu presentato come uno dei fondatori di questi studi bensì come un critico letterario, noto per il suo saggio *The Country and the City*, il quale era inserito nella *required reading list* per un modulo sul tema letterario della città. Insomma, siamo agli inizi degli anni '90, quando i curatori del volume della Routledge *Cultural Studies* sottolineano come questi studi stiano vivendo «an unprecedented international boom [... and] no list can constrain the topics cultural studies may address in the future» (Grossberg et al. 1992, 1). Eppure, un'università inglese a due passi dal CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) si poteva permettere di trascurarli. Se così poteva essere in Inghilterra negli anni '90, si capisce allora come mai ancor oggi in Italia gli studi culturali abbiano un ruolo, tutto sommato, periferico.

Non è un caso, allora, se Nicoletta Vallorani – nella cura di *Introduzione ai Cultural Studies*, di cui vogliamo parlare qui – esprime quella che lei chiama «una sensazione composita – di imbarazzo e orgoglio» quando deve dire di essere docente di Cultura Inglese: «apparentemente» – continua – una pratica *borderline*, di cui non si sa mai se andar fieri o vergognarsi» (17). Eppure, prima che il ministero della Pubblica Istruzione dettasse curricula rigidi e uniformi su scala nazionale – ricorda nella prefazione Carlo Pagetti

(uno degli artefici milanesi, insieme a Itala Vivan e Lidia De Michelis, della diffusione degli studi culturali in Italia, oltre quella della Scuola napoletana di Iain Chambers, Lidia Curti et al.) – ci fu una finestra temporale (fine anni '90?) durante la quale fu possibile introdurre insegnamenti specifici di cultura contemporanea. Oggi la dizione 'studi culturali' è adottata da pochissimi docenti e a parte qualche eccezione, sottolinea Michele Cometa, essi sono «completamente assenti dall'offerta formativa dell'università italiana, per quanto la parola 'cultura' ricorra in modo ossessivo in quasi tutti i corsi di studio di Lingue e letterature straniere e di beni culturali» (Cometa 2010, 50). Una ricorrenza tanto ossessiva quanto inutile.

Da qui forse l'ironia di Vallorani nell'introduzione al volume intitolata «Che cosa fare della cultura (e di questo volume)». Il primo capitolo contiene le «istruzioni per l'uso» del libro. Qui la curatrice ripercorre la storia di questi studi, a partire dai «padri fondatori» (Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward P. Thompson) e dai «numeri primi» (Start Hall, Paul Gilroy, *the holy trinity* postcoloniale formata da Edward W. Said, Homi K. Bhabha, Gayatri C. Spivak), intrecciando però da subito i *petits récits* di Lyotard con il *discours* di Foucault, ponendo l'accento, cioè, sull'intreccio fra nozione pluralistica e pulviscolare di storia e nesso lingua/potere insito nella categoria foucaultiana. Questo intreccio spiega la natura dei tratti distintivi costitutivi o i «due assi primari del lavoro culturalista in UK: l'impegno politico concreto nel mondo reale – di per sé non sempre una caratteristica fondante la ricerca accademica – e un profondo, persistente interesse per le problematiche della formazione» (26-7). Insomma, conclude Vallorani, «i professori esistono perché esistono gli studenti, e non c'è modo di girarci attorno» (21). Del resto, nel campo della ricerca umanistica qual è il terreno principe della verifica immediata delle proprie ricerche se non quello dell'aula?

Questo *commitment*, dentro e fuori i confini accademici, spiega la sfida della transdisciplinarietà di questi studi, che vogliono superare la divisione disciplinare del lavoro accademico per offrire quanto più possibile, a chi ne è più sprovvisto (originariamente la *working class*), validi strumenti di comprensione della realtà. Pertanto, se i Cultural Studies posseggono una ricca ed eterogenea cassetta degli attrezzi, tanto ricca ed eterogenea quanto lo sono i materiali analizzati, la teoria affonda rigorosamente le radici nel materialismo storico e ha come costante obiettivo antiegonico quello «di fornire gli strumenti formativi adeguati a chi non può permetterselo» (32). Pertanto, gli studi culturali non possono non essere una disciplina contemporaneista, anche quando fa storia. Questi i punti fermi teorici.

Per quanto riguarda l'evoluzione interna degli studi rispetto alle tre categorie williamsiane (*class, gender, race*), sicuramente si è passati dalla predominanza della classe a quella della 'razza' o *ethnicity*, a partire dalla centralità assunta da Stuart Hall al CCCS e all'incontro con gli studi postcoloniali; senza voler trascurare l'interruzione provocata ancor prima

dagli studi di genere, col femminismo che, come disse notoriamente Hall, «as the thief in the night, it broke in; interrupted, made an unseemly noise, seized the time, crapped on the table of cultural studies» (Hall 1992, 282).

Questo volume non può non riflettere questa storia. Nella prima parte intitolata «Letteratura e cultura» la curatrice e Paolo Caponi si cimentano in un saggio ponendo l'accento sulla letteratura come pratica discorsiva/occlusiva, *La Tempesta* shakespeariana e le sue riscritture. Il play shakespeariano non può non essere il luogo chiave da cui partire per indagare le dinamiche di linguaggio/potere (razzial-sessuale), a partire dal rivelatore appunto di Strehler, in dialogo con Agostino Lombardo, sul supposto «atteggiamento 'democratico'» di Shakespeare nei confronti di Calibano per il noto «You taught me language, and my profit on't | Is, I know how to curse». Anche i tre ulteriori saggi della sezione riflettono questioni di razza e genere: sia quello di Emanuele Monegato su cultura, potere e studi sul terrorismo con un'analisi testuale di *Saturday* (2005) di Ian McEwan; sia quello di Anna Pasolini su studi di genere e la narrativa di Angela Carter e Jeanette Winterson; sia, infine, quello di Serena Guarracino sul 'momento' degli studi postcoloniali e la riscrittura dell'archivio occidentale attraverso gli esempi letterari della scrittrice nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie e quelli critici di Spivak su autrici canoniche inglesi come Mary Shelley e Charlotte Brontë.

La seconda parte del volume è dedicata agli studi audio-visuali: dal graphic novel, indagato da Daniele Croci come «third space» interstiziale (à la Bhabha) fra cultura alta e bassa, alla musica non come linguaggio universale ma come «territorio di confine», legato, per esempio, al cosiddetto «sound repatriation» ovvero il ritorno nel luogo di origine degli archivi sonori non europei; dalle serie televisive americane (in particolare *The Sopranos*) indagate da Cinzia Scarpino, al recente cinema che si caratterizza per la cifra, anch'essa ibrida, fra *facts* e *fiction*, cui è dedicato il saggio finale di Vallorani. Quest'ultima precisa, a scanso di equivoci, che «la distinzione fra cinema di finzione e cinema del reale può diventare un dato accessorio. Quel che interessa, dal punto di vista culturalista, è il modo in cui il testo riesce a porre al centro della rappresentazione la problematizzazione della realtà dell'Altro e a investigarne il punto di vista» (186). Già, l'Altro, che è quasi sempre straniero, a conferma della centralità della categoria *race*.

Abbiamo detto che la storia degli studi culturali è stata caratterizzata dalle interruzioni di classe, genere e razza. E oggi? Qual è l'interruzione possibile, o in atto? Meglio, quale momento congiunturale stiamo vivendo che dall'esterno può provocare un'altra interruzione teorica? Nel 2007, durante una delle sue ultime uscite in pubblico, quando partecipò al grande convegno londinese *Cultural Studies Now*, dopo aver registrato come la lunga storia della secolarizzazione stesse finendo con la religione come principale oppositore al sistema neo-liberista globale, Hall provò a chiedere «what is the place of religion today and why does it move around

in this way in relation to social struggles of different kinds?».¹ Dette la risposta nella replica della tavola rotonda: dopo le tante campagne per la distruzione delle forme secolari di società socialiste in Medio Oriente, «it is no surprise that it is religion as the kind of last reserve of something that can be articulated against».² Sotto questa luce, è emblematica la parabola della lotta di liberazione palestinese, una lotta oggi guidata politicamente da Hamas, una formazione di matrice islamica, e completamente oscurata dalle azioni del cosiddetto 'Stato Islamico'.

Questo libro si occupa di molto ma non dell'emergenza del sacro, in generale, e della religione, in particolare, come luoghi della battaglia culturale. Prima o poi, forse qualcuno lo sta già facendo, bisognerà occuparsi anche di questo.

Bibliografia

- Cometa, Michele (2010). *Studi culturali*. Napoli: Guida.
- Hall, Stuart (1992). «Cultural Studies and its Theoretical Legacies».
- Grossberg, Lawrence et al. (eds.), *Cultural Studies*. New York; London: Routledge, 277-85.
- Grossberg, Lawrence et al. (1992). *Cultural Studies*. New York; London: Routledge.
- Vallorani, Nicoletta (ed.) (2016). *Introduzione ai Cultural Studies. UK, USA e paesi anglofoni*. Roma: Carrocci.

1 Cf. la trascrizione della tavola rotonda. URL http://culturalstudiesresearch.org/?page_id=12 (2017-03-22).

2 Cf. link nota 1.

Philp, Geoffrey (2016). *Garvey's Ghost*. Kingston: Carlong Publishers Ltd, 254 pp.

Donna Aza Weir-Soley

(Florida International University, USA)

Born in Jamaica, Geoffrey Philp is the author of the novel, *Garvey's Ghost*. Philp is a prolific writer whose body of work includes several books of poetry, two novels, numerous essays, interviews and reviews, children's books, short story collections, a play, and an internationally recognized Blog. His work is represented in nearly every anthology of Caribbean literature, and he is one of the few writers whose work has been published in *The Oxford Book of Caribbean Short Stories* and *The Oxford Book of Caribbean Verse*. A graduate of the University of Miami, where he earned an MA in English, Philp teaches English and creative writing at Miami Dade College. Geoffrey Philp's book, *Garvey's Ghost*, is a Young Adult novel with a message for all ages. When college student, Jasmine, disappears from home, her panicked mother is propelled on a journey of discovery that will yield much more than the daughter she thought she had lost. Philp's novel, which takes its title from Burning Spear's album, *Garvey's Ghost*, should send the curious reader in search of Burning Spear's music, potentially introducing a global community of reggae fans to a singer and songwriter whose genius and talent is under-rated outside of Jamaica.

Even more significantly, Philp's fast-paced novel, which is both a mystery and a love story, introduces international readers of all ages to the Pan-Africanist, Marcus Garvey, leader of one of the greatest mass movements in history.

Garvey's Universal Negro Improvement Association (UNIA) boasted membership in the millions from Africa, Europe, North, South and Central America during the '20s and '30s. He was charismatic, devoted to his people, and outspoken in his rejection of white hegemony. The Jamaican-born leader had a plan to do something about the global exploitation of Black people, and had managed to influence millions of followers on three continents. His *Back to Africa* movement was seen as a threat to America's ability to control its Black underclass, and a challenge to Europe's mission to colonize Africa. J. Edgar Hoover, then head of the FBI, made it his personal mission to stop Garvey and halt the advancement of Garveyism. His organization, the UNIA, was infiltrated, then his ships (purchased to take Blacks back to Africa) were sabotaged to the point of becoming un-

seaworthy. Subsequently, he was indicted on charges of mail fraud, having sold passages on his Black Star Line Shipping Company to his members via the US Mail. The trial focused on one ship, The Phillis Wheatley, named after the first African-American poet, that was advertised before its acquisition was completed. Marcus Garvey was tried, sentenced and deported back to Jamaica. His mission and vision was for the dispersed Africans, children of the slaves from all over the Western hemisphere, to repatriate to Africa to rebuild, repopulate and reclaim the land for Black Africans and their displaced children in the diaspora. Branded a racist, a separatist, and a fraud, the man who now occupies a place of honor in Jamaica as a National Hero, was effectively silenced, discredited and erased from the history of books in America.

Mr. Philp's invocation of Marcus Garvey in this novel offers a historical corrective in that it attempts to re-inscribe the former Black leader into contemporary academic discourse via a Young Adult novel whose primary audience will likely be junior high, high school and lower division college and university students. *Garvey's Ghost* tells a tale that is set in a modern era in the quintessentially Pan-Caribbean city of Miami, while paying tribute to Garvey's memory and legacy. Geoffrey Philp uses storytelling to resurrect a complex historiography, as well as to teach moral lessons to his young audience. For example, the vessel called the The Phillis Wheatley, also found its way into Philp's novel. This is important because Phillis Wheatley is rarely included on American syllabi. Ironically, the character in the novel who is a race-hustler is as charismatic as Garvey was reputed to be. Philp's Garvey-wanna-be is, like most race-hustlers, committed to his own self-aggrandizement and financial interest, and has no moral qualms about using his race for his own selfish motives. This is a risky move on Philp's part. Garvey's detractors are likely to read more similarities than differences between the fictional character and the historical one.

However, the character who represents Garvey's fidelity to Black people and his moral uprightness is neither an ideologue nor a man who trades in grand public gestures. Professor Jacob Virgo is a Pan-Africanist and a Garveyite, but he does not brainwash his students in order to find converts. He is a musician and a music professor whose quiet heroism cultivates internal revolution by providing young minds with information and the critical tools to use it to foster radical transformation for self and community. He is also a Rastafarian, highlighting the indebtedness of other Black social movements (Nation of Islam, Father Divine's Peace Movement, Rastafarianism, etc.) to Garveyism. In an interview with the Blog <http://jamaicans.com>, Philp tells the staff-writer: "Rastafari were solely responsible for keeping the memory of Marcus Garvey alive in Jamaica".

Garvey's Ghost makes innovations in form by employing several different narrators to tell the story of Jasmine's mysterious disappearance from her home and from her university. The reader is taken on a journey through contemporary Miami with Jasmine's desperate mother as she searches for

her daughter, and it is this journey that becomes the catalyst for multiple layering of stories in this Young Adult novel. Readers discover that the Trayvon Martin vs. George Zimmerman case has just been tried and Black Miami is completely disheartened by the verdict. Deftly avoiding what Nigerian writer Chimamanda Adiche dubs “the danger of a single story”, Philp’s narratology, which allows a first-person account from several main characters, invokes a polyphonic, Bakhtinian narrative technique within a modern, Pan-Caribbean setting, sensibility and plot. Adichie claims that “the single story” inevitably leaves out other voices, histories and perspectives, and allows dominant voices to speak for and possibly misrepresent the voices and experiences of subaltern others. Philp allows the story to be told by many voices, so readers get many perspectives and representations and no one voice emerges as dominant.

The characters in *Garvey’s Ghost* grapple with feelings of alienation, internalized racism, desperation, drug addiction, and familial and religious repression; nevertheless, some of them are full of life and hope. The main protagonist, Kathryn, is particularly likeable because no matter how many times she has been hurt, betrayed and abused, her heart remains open to love and to making and sustaining connections with others. Despite having been a teenage victim of rape and the daughter of an Afro-Jamaican father and an Indian-Jamaican mother who used religion to punish, shame and abuse her, Kathryn still manages to believe that she is worthy of a full and passionate life. Her resilience when love fails her, when life knocks her down, is what makes readers want to cheer for her.

Jacob Virgo is another character who is easy to fall in love with because he embodies compassion, raw male sexuality, sharp intellect and a deep commitment to his community. Like Kathryn, Jacob has a past that should have warped him, but has not. His father deserted his mother before he was born, leaving a father-sized hole that he tries to fill by being a mentor to his college students, and a source of support to other characters. Handsome enough to be a womanizer, Jacob chooses instead to be a kind and faithful lover. Kathryn and Jacob fill the cracks of their brokenness with gold; their physical and spiritual beauty, deep compassion and emotional maturity make these two characters appealing. Readers will find themselves rooting not just for the safety of Kathryn’s daughter, but for the nascent love affair developing between these two. Philp’s novel also celebrates friendship between women and highlights the ways in which Caribbean cultural norms, ideologies and customs migrate into the diaspora via food, relationships, spiritual traditions and contesting identities.

The polyglot of languages that pepper *Garvey’s Ghost* include English, Spanish, Haitian Creole, Jamaican Creole, Yoruba, Rastafarian dialect and Yiddish, and provides a perfect sound-track for the chaos of the hurricane that eventually, inevitably, passes through Miami. Similarly, multiple and diverse religious traditions (Judaism, Santeria, Voudun, Protestant, Jeho-

vah's Witnesses) underscore the diversity in Miami's ethnic communities. However, the instantiation of a pan-Caribbean sensibility in the novel runs the risk of glossing over the social realism of Black and Cuban relations in Miami, and the subordinate place that Blackness occupies in the Miami political imaginary. As Philp's character, Professor Jacob Virgo, observes: "Miami was still trying to pass for white" (123). Miami's diversity can be quite disarming in that it provides a camouflage for social segregation between different groups, including different groupings of Caribbean nationals. The friendship between the Jamaican female protagonist, Kathryn, and her Cuban best friend, Cristina (who acts as godmother to Jasmine's Cuban-passing daughter) is one such instantiation.

However, Philp recovers the social critique by allowing the reader a clear example of anti-Blackness from a Cuban character who clearly has bigoted views about interracial relationships and is not afraid to act out aggressively on these views. Anti-Black racism is a major source of Black socio-economic disempowerment in Miami. However, social and political ally-ship between Cubans (who hold significantly more political power) and Blacks, such as the one imagined in Philp's novel, could help to ameliorate Black disenfranchisement in significant ways.

Philp's narratology, then, reimagines creative possibilities of social sustainability, and political solidarity for a Pan-Caribbean Miami that utilizes diversity efficaciously. These positive interventions are important in a Young Adult novel whose primary audience is the next generation of Miamians.

Despite the revolutionary potential in the novel's themes and form, *Garvey's Ghost* does not depart much from the traditional Young Adult formula. In the end, the bad guys get their just desserts and the good guy wins the pretty woman and saves the young maiden. However, in today's political climate where Black Lives Matter is more of a question than a statement, the notion of Black love as first, possible, then as salvific, heroic, and redemptive for the Black family, is itself a radical intervention into Young Adult fiction.

Bibliography

Adichie, Chimamanda (2009). "The Danger of a Single Story" [online]. *TED*, July. URL https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story (2017-04-30).

Bromley, R. et al. (eds.) (2016). «CrOCEVIA. ENGAGING WOR(L)DS IN POSTCOLONIAL STUDIES. Human Rights, Environmental Humanities and Well-being». Monogr. no, *Ricognizioni*, 3(5), 170 pp.

Diana Osti

(Università degli Studi di Torino, Italia)

Soffre molto, quando scrive?

Eh, qualche volta sì.

(Primo Levi, *Conversazioni e interviste*, 1997)

Gli argomenti affrontati in questa sezione monografica di *Ricognizioni* sono numerosi ma prima di tutto urgenti in ambito postcoloniale. Senza andare in ordine di importanza, basterà notare l'aggancio del discorso postcoloniale al tema della crisi umanitaria dei rifugiati e dello spazio del campo profughi come fondamentale non-luogo della contemporaneità. Ugualmente necessario è l'accento posto sulle *environmental narratives* e sull'ecocritica come discorso da affiancare a quello sul *biopotere* e sull'esercizio egemonico della violenza.

Si può fornire una panoramica del discorso globale e del *fil rouge* che attraversa ogni saggio seguendo la struttura delle tre macro aree presenti nel titolo.

Human Rights

Il tema dei diritti umani erompe dagli argini sicuri della critica. È la responsabilità della scrittura a parlare, e lo fa raccontando dei campi profughi palestinesi come *border narrative*, narrazioni del confine. Marta Cariello, in «Female Genealogies of Place» articola il discorso del campo profughi come 'embodiment', come spazio di permanente differenza in cui l'essere umano viene confinato e definito nella sua non-appartenenza su basi politiche, etniche e di genere. Attraverso l'analisi del romanzo *The Inheritance of Exile: Stories of South Philly* (2007) dell'autrice palestinese Susan Muaddi Darraj ci mostra in particolare come questa differenza intrinseca si manifesti in forma ereditaria e femminile, in narrazioni trasmesse di generazione in generazione. La trasmissione della memoria in forma narrativa serve a ri-

configurare lo spazio (o non-spazio) del campo profughi in una problematica alternativa alla visione militante del suo stato di temporaneità, paragonato alla nazione palestinese in attesa del ritorno del suo popolo. Lo spazio del campo profughi è anche contrapposto o letto in parallelo allo spazio urbano di Philadelphia e alle sue comunità di immigrati di nuova generazione; le due realtà sono collegate simbolicamente attraverso l'uso del linguaggio, che crea una 'texture' in grado di unire due generazioni di donne in uno spazio metaforico, in cui ricorre la lotta alla sopravvivenza e alla permanenza, segnato dalla presenza del confine: nazionale, interno, tra generi.

Robert Bromley, nel suo testo «Out of Focus. The Migrant Journey» affronta, attraverso l'analisi delle graphic novels *The Arrival* di Shaun Tan (2015) e *Petit Manuel du Parfait Réfugié Politique* (2015) di Mana Neyestani, il tema del dibattito attorno alla Convenzione di Ginevra. L'autore si interroga sulla natura delle restrizioni riguardanti lo status di rifugiato, che limitano la categoria umanitaria a chi è in fuga da una persecuzione. Prendendo spunto dagli studi sociologici di Anthony Richmond, l'autore dimostra l'inadeguatezza dei criteri esistenti che definiscono la situazione del rifugiato. I due testi presi in esame hanno al centro la figura dell'immigrato: se il primo, apparentemente, emigra per ragioni economiche, il secondo è un richiedente asilo in fuga da una vera minaccia di persecuzione. Sebbene le sfide che i protagonisti affrontano varino da un testo all'altro, entrambe le figure vivono la stessa, profonda insicurezza esistenziale che caratterizza l'esperienza migratoria.

Environmental Humanities

La problematica legata al controllo e alla distribuzione dell'acqua nel mondo contemporaneo è tema di un'accesa controversia che assume dimensioni globali. Carmen Concilio affronta questa tematica nel suo saggio «Water and Dams. A Political and Lyrical Approach: Arundhati Roy and Ann Michels». Le *megadams* - dighe di proporzioni gigantesche - rappresentano un fattore di controllo non solo nei riguardi della distribuzione dell'acqua, ma anche nei riguardi delle vite stesse degli esseri umani: amministrare l'acqua significa infatti amministrare la vita. Questo tema è affrontato diversamente nell'opera delle due autrici che Concilio analizza in questo saggio. Arundhati Roy, nel suo pamphlet *The Greater Common Good* (1999), problematizza il tema della distribuzione dell'acqua come discorso politico inerente alla democrazia stessa. L'autrice e attivista ha infatti partecipato in prima persona al movimento di resistenza insorto attorno alla costruzione delle dighe di Narmada, le Narmada Bachao Andolan, attirando una grande attenzione da parte dei media, sfruttando la sua popolarità per elevare la protesta delle vittime dello sfruttamento ambientale a livello internazionale. Diversamente, l'autrice canadese Ann Michael, nel suo romanzo *The Winter Vault* (2009), mette a confronto la vicenda della costruzione delle

dighe Aswan in Egitto e del canale St. Lawrence in Canada accomunandoli sotto l'egida di sconvolgimenti causati dalla guerra. Egitto e Canada vengono in qualche modo avvicinati, paragonati l'uno all'altro dal punto di vista dell'esperienza coloniale e dello sfruttamento del territorio per mano inglese. Entrambe le autrici si concentrano in primo luogo sul fiume stesso, sulla sua sacralità e valenza storico-culturale, come fonte di vita non solo organica ma anche morale e spirituale per i popoli ad esso legati, proponendo un approccio di tipo etico e umanistico al discorso ambientalista.

Well Being

Il concetto di benessere - *well being*- è suscettibile a variazioni in termini culturali. Paola della Valle, in «Changing Notions of Well Being in New Zeland Literature» affronta il tema del cambiamento subito dalla Nuova Zelanda, in termini di salute della popolazione, nell'arco temporale che va dal 1870 al 1940 e nel periodo immediatamente seguente: il *post-contact period*, il periodo successivo all'installarsi dell'amministrazione britannica. In quella fase, un recente studio ha dimostrato che la Nuova Zelanda era una nazione con alto livello di salute, diffuso equamente tra la popolazione maori e quella installata. L'introduzione della cultura occidentale e del sistema economico capitalista hanno poi avuto un impatto letale sulla popolazione maori, al punto di spingerla sull'orlo dell'estinzione. La conseguente resistenza del popolo maori ha però stravolto la situazione: il governo neozelandese ha riconosciuto la diversità culturale di quest'ultimo come fattore identitario della nazione. Il riconoscimento ufficiale di precise necessità e punti di vista in termini di salute, sviluppo, strutture e benessere ha consentito il formarsi di specifiche istituzioni e reti. Il popolo maori ha influenzato anche le scelte del governo su tematiche interculturali, con un forte accento sulla conservazione ambientale. Questi argomenti si riscontrano nelle narrazioni degli autori maori (e non) Frank Sargeson, Roderick Finlayson, Noel Hilliard, Witi Ihimaera e Patricia Grace.

In-Between (Bar Bahar)

Prendo in prestito il titolo del film del regista palestinese Maysaloun Hamoud, di recente uscito nelle sale italiane, per raggruppare le tematiche degli altri saggi presenti nella sezione monografica. Si tratta infatti di un gruppo tematico che racchiude tutti i propositi finora affrontati, collocandosi in un punto di convergenza tra questi. Nella fattispecie, Il saggio di Nicoletta Vallorani «Running the City: Urban Marathon as Storytelling» parte dallo sfondo delle contemporanee rovine di Gaza per poi spostarsi alla Roma delle Olimpiadi del 1960. Attingendo dall'opera dell'antropolo-

go Arjun Appadurai *Modernity at Large. Cultural dimension of Globalization* (1998), e in particolare al concetto di pensarsi al di là della nazione, l'autrice ci mostra come le manifestazioni sportive, in particolare le maratone, possano trasformarsi in occasioni di appropriazione - conscie o inconscie - dello spazio urbano da parte dell'atleta che non vi appartiene. Questo atto di appropriazione genera una narrazione, diventa *storytelling* in grado di tematizzare il passaggio dalla ex colonia alla realtà postcoloniale e di veicolare l'attenzione anche sull'impatto avuto dalla globalizzazione sulle manifestazioni sportive. Le *narratives* prese a esempio di questa discussione sono, nella fattispecie, il video di *Parkour in Gaza*, in cui dieci ragazzi danzano, corrono e fanno capriole tra le rovine lasciate dai bombardamenti. Dietro l'ironia e il crudele realismo di quest'impresa sportiva si cela l'intenzione di produrre un nuovo tipo di 'psicogeografia': un viaggio emozionale, quasi un'anabasi attraverso uno spazio che necessita di essere riappropriato. Il secondo esempio riportato è quello di Abebe Bikila, maratoneta etiope che, a seguito di un disguido tecnico, decide di partecipare alla gara senza scarpe: una consuetudine per un atleta delle sue origini, che tuttavia diventa, in quel contesto, eccezionale. Bikila vincerà la gara, diventando icona della riappropriazione storica del proprio paese, l'Etiopia, ex-colonia italiana, e dell'intera storia postcoloniale africana.

In «Migratory Birds Takes Second Chance», Roberta Cimarosti affronta la lettura di *Heart of Darkness* di Joseph Conrad attraverso la lente della letteratura di migrazione. L'autrice indaga le forme in cui all'interno di *Heart of Darkness* è depositata la storia dell'inglese naturalizzato di Conrad, e il modo in cui il romanzo è stato recepito da quattro autori che nascono nell'ambito dell'inglese transculturale, arricchito dalla loro identità plurale (Chinua Achebe, David Dabydeen, Derek Walcott e Caryl Phillips), riscontrando, a seconda dei casi, o una ferita, o un percorso già tracciato, o soltanto un'ombra sul percorso migratorio.

Pietro Deandrea, in «Secret Thinker Sometimes Listening Aloud. Social Commitment in David Bowie's Lyrics» rende un particolare omaggio al cantante e icona del rock enfatizzando la particolare attenzione da lui dedicata, in alcuni suoi testi, ai diseredati e alle vittime della società. Bowie, agli inizi della sua carriera, fu infatti influenzato da scrittori della classe operaia come Alan Sillitoe e Keith Waterhouse. Quest'aspetto è spesso trascurato dagli studiosi, a discapito della sua importanza come icona del Postmoderno. Qui, Deandrea mostra come l'impegno sociale, lungi dallo scontrarsi con il suo stile postmoderno, si sposi con l'idea che il costruttivismo possa essere strumento di contestazione politica. Il saggio fa riferimento alla categoria del 'Nuovo Realismo' coniata da Maurizio Ferrari e alla sua critica al carattere reazionario dei paradigmi postmoderni, che ben si mostra nell'enfasi posta sul potere emancipatorio del 'gioco' presente nelle prime canzoni di Bowie, e nella sua successiva critica all'uso post-ideologico dell'ironia.

Maximilien Laroche

Nécrologe

Suzanne Crosta

(McMaster University, Hamilton, Canada)

C'est avec une profonde tristesse que j'annonce le décès de Maximilien Laroche ce jeudi au 27 juillet 2017, suite à une hémorragie cérébrale. Baigné dans la chaleur familiale de son épouse Xin, et de ses enfants Catherine et Olivier, Maximilien a pris son dernier souffle en toute quiétude et sérénité.

Fier d'avoir atteint ses 80 ans, Maximilien ne cessait d'être actif dans ses recherches, toujours curieux et assoiffé de connaissances, toujours heureux de s'engager dans la conversation. En effet, il incarnait en son for intérieur l'arbre à palabres d'antan.

Professeur titulaire de l'université Laval, il a enseigné et formé plusieurs générations de chercheurs et d'enseignants. Maximilien était le fondateur de la maison d'édition de GRELCA, auteur d'une vingtaine de livres et de quelques centaines d'articles. Dans le cadre de sa philosophie d'engagement et de sensibilisation, il a été professeur invité dans les universités du monde entier. Maximilien savait mettre en lumière la richesse littéraire et culturelle de son île natale, Haïti. La passion pour son sujet l'a amené à consacrer une grande partie de son temps, de son énergie et de ses ressources personnelles à partager ses connaissances et sa recherche non seulement avec les associations savantes internationales et nationales comme on pouvait s'y attendre, mais aussi dans des communautés loin de l'académie – appauvries, les communautés trop souvent ignorées. Pour lui, comprendre l'expérience haïtienne c'est tenir compte d'un point d'intersection clé dans notre monde : entre les Africains et les Caraïbes, les anciens et les nouveaux mondes, global et local, nord et sud, oral et écrit.

Nommé membre de l'Ordre de la Francophonie et de l'Académie des Lettres et des Sciences humaines, Chevalier de l'Ordre national Honneur et Mérite De la République d'Haïti et titulaire d'un doctorat honorifique de l'université McMaster, Maximilien est considéré comme un érudit de première importance dans le monde littéraire et culturel francophone, un fils d'Haïti dont les écrits ont inspiré et éclairé, un bâtisseur de ponts entre civilisations.

En Maxi, nous perdons un penseur infatigable, un père et époux dévoué, un ami fidèle et enthousiaste, un esprit rieur. Un géant de la littérature haïtienne s'est éteint et il nous manquera profondément.

Bio-bibliographies

BORASO, Silvia | silviaboraso93@gmail.com Silvia Boraso graduated in 2015 from Università del Piemonte Orientale and Université Savoie Mont Blanc (double degree project). Her thesis *Penser dans sa langue maternelle, écrire dans la langue des colonisateurs. Ahmadou Kourouma et la représentation langagière dans 'Allah n'est pas obligé'* analyses the representation of language in the novel *Allah n'est pas obligé* by Ahmadou Kourouma. Her researches focus on francophone and anglophone postcolonial literature. She is currently waiting to present her MA thesis on the representation of orality in the postcolonial novel.

BRUNETTO, Veronica | brunetto.veronica@gmail.com In July 2016 Veronica Brunetto graduated in European, American and Postcolonial languages and literatures at Ca' Foscari University of Venice, with a dissertation called *La métamorphose dans le conte folklorique haïtien: Deux perspectives d'analyse*. In December 2016 she published a review of the new edition of *Louisiana Folktales, Lapin, Bouki, and Other Creole Stories in French Dialect and English Translation*, by Alcée Fortier, on *Il Tolomeo* journal (nr. 18). She continues her research about Francophone Literatures, especially in what concerns folk tales' presence in written literature.

CALDERARO, Michela – michela@rialto.com Michela A. Calderaro has been an *Associate Editor of Calabash. A Journal of Caribbean Arts and Letters* for the entire decade of its publication and head of its book reviews section; and the Editor of the Ford Madox Ford Newsletter (1999-2006). Her critical works include a book on Ford Madox Ford, numerous articles on British, American and Anglophone Caribbean writers, and a series of interviews with major Caribbean poets. In both her critical works and interviews she focuses on issues of identity and memory, and the way memory (personal and collective) is processed by artists. She is currently working on a biography of Creole writer Eliot Bliss, and has edited a collection of Bliss' unpublished poems, *Spring Evenings in Sterling Street*.

CARIELLO, Marta | martacariello@gmail.com Marta Cariello, Ph.D., is a researcher in English Literature at Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italy. She has published on postcolonial literature, with a specific focus on Anglophone Arab women writers. Her latest volume is *Scrivere la distanza. Uno studio sulle geografie della separazione nella scrittura femminile araba anglofona* (Liguori, 2012). Her current research focuses on the cultural politics of migration in the Mediterranean, on nationhood and gendered postcolonial narratives, on poetry by women of the Palestinian diaspora. She is co-founder and co-director of the academic journal *De Genere. Journal of Literary, Postcolonial and Gender Studies*.

CAZZATO, Luigi | luigicarmine.cazzato@uniba.it Luigi Cazzato teaches Literatures and Cultures in English at the University of Bari. He is the author of several essays on the re-reading of the cultural relations between England and the South from a postcolonial and decolonial perspective. He has edited the multidisciplinary volumes *Orizzonte Sud: sguardi studi prospettive su Mezzogiorno, Mediterraneo e Sud globale*, Besa, 2011; *Anglo-Southern Relations: From Deculturation to Transculturation*, Negroamaro, 2011 and *S/Murare il Mediterraneo. Un/Walling the Mediterranean*, Lecce-Brescia: Pensa

Multimedia, 2016. His last study is *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano. Alle radici del meridionismo*, Milano: Mimesis, 2017.

CECCHIN, Eleonora | eleonora.cecchin@gmail.com Eleonora Cecchin teaches English to young learners and adults. She earned her Ph.D. in English Studies at the University of Verona in 2013 with a thesis on courtroom thrillers and the concepts of testimony and evidence. Her main interests of research are contemporary British literature and the internationally-recognised Law and Literature field. She has published a review on the a collection of essays discussing the intertwining of Law and Humanities and an essay, "Trial Scenes and the Concept of Justice in Ian McEwan's *Atonement*", published in 2015.

COLOMBA, Caterina | caterina.colomba@unisalento.it Caterina Colomba is a Research Fellow at the University of Salento and she was a visiting scholar at Columbia University, New York, for the academic year 2015-16. She holds a Ph.D. in postcolonial studies (2007) and has been the recipient of several awards, including an Australia-Europe scholarship for pursuing academic research in Australia. She has published essays and articles on English literature/s and, in particular, on Australian literature and culture. She has recently edited the volume *Pride and Prejudice: A Bicentennial Bricolage*, Udine: Forum, 2016, which includes her contribution "Dis/covering Characters: Clothes and Clothing in *Pride and Prejudice* and its Filmic Adaptations".

CONCILIO, Carmen | carmen.concilio@unito.it Carmen Concilio is Associate Professor of English and Postcolonial Literature at the University of Turin. Her research fields include British Modernism, Postcolonial and Environmental Studies. Her most recent publications include, as editor and author, *Word and Image in Literature and the Visual Arts* (Milan: Mimesis International, 2016); *New Critical Patterns in Postcolonial Discourse. Historical Traumas and Environmental Issues* (Turin: Trauben, 2012). She has also co-edited (with R. Bromley, P. Deandrea) "Engaging Wor(l)ds in Postcolonial Studies: Human Rights, Environmental Humanities and Well-being", *Ricognizioni*, 3(5), 2016; (with R.J. Lane) *Image Technologies in Canadian Literature: Narrative, Photography and Film* (Brussels: Peter Lang, 2009).

CROSTA, Suzanne | scrosta@mcmaster.ca Suzanne Crosta is professor of Francophone literatures and cinemas at McMaster University (Hamilton, Ontario, Canada). She has written extensively on issues of representation, mobility, and diversity in African and Caribbean diasporic literatures and screen media. Author of several monographs, she has contributed chapters to more than 20 collections of essays and books and the same number of peer-reviewed articles in her these fields. Her current research focuses on transcultural studies in African and Caribbean literatures and films.

DE ANGELIS, Irene | irene.deangelis@unito.it Irene De Angelis lectures in English Literature at the University of Turin. Her monographs include *The Japanese Effect in Contemporary Irish Poetry* (Palgrave Macmillan, 2012), *Oltre i confini. Orizzonti internazionali nella poesia di Derek Mahon* (2010) and *Strange intimacy. I drammi Noh di W.B. Yeats* (2010). Together with Joseph Woods she edited *Our Shared Japan. An Anthology of Contemporary Irish Poetry* (Dedalus Press, 2007), with an afterword by Seamus Heaney. Her research interests include Victorian Literature, Irish Orientalism and Japonisme, Contemporary Irish drama, poetry and fiction (W.B. Yeats, Samuel Beckett, Seamus Heaney, Derek Mahon), modern manuscript analysis, digital humanities, environmental humanities and the representation of ageing in Literatures in English.

DA ROZZE, Anna | tindiRed@hotmail.it Anna Da Rozze graduated in March 2017 in American and Postcolonial Language and Literature at Ca' Foscari University, where she obtained a double degree in French language and literature. In her master dissertation, *Marie-Vieux Chauvet et l'Amour aux temps de l'aliénation haïtienne*, she studied the figure of mulatto character in haitian postcolonial literature, with a special reference to Marie Vieux-Chauvet's novel *Amour*. By starting from her master

researches, she wrote the article “La chambre de Claire, ou l’espace du « non-je »”, where she analyses the role of the main character’s bedroom and its evolutions during the tale.

DEL ROSSI, Sara | saradelrossi88@gmail.com Sara Del Rossi is a Ph.D. candidate in Romance Languages and Literatures at the University of Warsaw, where she continues her research in the field of the Caribbean, and most particularly Haitian, oral literature. Her main interests are the different ways in which the diaspora (France, Québec and USA) memory influences the contemporary oral genres (folktales, proverbs, plays, slams, etc.). Last publications: “*Le Roman de Bouqui, entre tradition et innovation*” (*Interfrancophonies - Mélanges*, 2014) ; “La société haïtienne dans le recueil *Le Roman de Bouqui* de Suzanne Comhaire-Sylvain (analyse morphologique et sémiotique)” (*Il Tolomeo*, 18, 2016) and “Halka/Haïti: un projet inédit de collaboration culturelle” (*Année Francophone Internationale*, 2016-2017).

FARINA, Annick | annick.farina@unifi.it Annick Farina is a professor of French language and translation at the University of Florence and is President of the University’s Language Center (CLA). She is a member of the Interuniversity Study Center of Quebec (CISQ). She has worked primarily on dictionaries related to the society of Quebec (*Dictionnaires de langue française au Canada*, Paris: Champion, 2001) and on the francophone lexical variation within French dictionaries. She is presently coordinator of the research group Lessico dei Beni Culturali (<https://www.lessicobeniculturali.net>), participating in the construction of monolingual textual and translation databases and in editing lexicographical entries related to cultural heritage vocabulary.

FAZZINI, Marco | mfazzini@unive.it Marco Fazzini is a lecturer at the University of Ca’ Foscari, Venice. He has studied at the universities of Ca’ Foscari, Edinburgh and KwaZulu-Natal (Durban, South Africa). He has published articles and books on post-colonial literatures and has translated some of the major English-language contemporary poets: Philip Larkin, Norman MacCaig, Douglas Dunn, Edwin Morgan, Geoffrey Hill, Charles Tomlinson, Douglas Livingstone, Kenneth White. His latest books are a study on poetry and songwriting, *Canto un mondo libero* (2012), and two collections of interviews: *Conversations with Scottish Poets* (2015) and *The Saying of It* (2017). His major poetry collections are: *Nel vortice* (1999); *XX poesie* (2007); *Driftings and Wrecks* (2010); *Riding the Storm* (2015) and *21 Poesie/Poemas/Poems* (2017).

GYSELS, Kathleen | kathleen.gyssels@uantwerpen.be Kathleen Gyssels is Professor of Francophone Postcolonial Literature and Culture at Antwerp University. Her publications are principally concerned with African American, Caribbean, Jewish and African diasporas, Francophone authors. She studies postcolonial authors from a broad, comparative perspective. Her current research has extended her reach to include conflictual issues, such as the Memory Laws and the Memory Wars in the French Republic and postcolonial countries. Her Ph.D. was on the novels of André and Simone Schwarz-Bart (*Filles de Solitude*, L’Harmattan, 1996). Other essays include: “Black-Label ou les déboires de L.G. Damas”, 2016; “Marrane et maronne. La co-écriture réversible d’André et de Simone Schwarz-Bart”, 2014; “Passes et impasses dans le comparatisme caribéen postcolonial. Cinq traverses”, 2010.

JONASSAINT, Jean | jjsyracuse@yahoo.com Professor of French and Francophone Studies at Syracuse University (New York), Jean Jonassaint is mostly known for his works on Haitian novels, mainly by his books *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir. Des romanciers haïtiens de l’exil* (1986) and *Des romans de tradition haïtienne: sur un récit tragique* (2002). His growing interest in the questioning of traditional approaches to Francophone or Caribbean literatures led him more recently to critical and genetic edition of texts, as demonstrated by his ninety-page book chapter “Matériaux pour une édition critique,” in *Typo/Topo/Poétique: sur Frankétienne* (2008) and his article on the genesis of Manheim’s English translation of *La Tragédie du Roi Christophe* by Aimé Césaire in the journal

Présence Africaine (2014). Currently, he is working on a genetic edition of *Dézafi* and *Les Affres d'un défi* by Frankétienne in a single volume to be published in the series Planète libre of CNRS editions (Paris).

LUPPI, Fabio | fabio.luppi@uniroma3.it Fabio Luppi obtained a Ph.D. in Comparative Literatures, Università Roma Tre in 2008. He holds a Proficiency Certificate in English, obtained in 1999. He is Adjunct Professor of English Language and Translation at the Faculty of Education Sciences at Università Roma Tre and English Language and English Language and Literature at Università Guglielmo Marconi. He is author of the book *Cerimonie e Artifici nel Teatro di W.B. Yeats* (NEU, 2011), and co-edited with Giorgio Melchiori the book by Agostino Lombardo *Cronache e critiche teatrali 1971-1977* (Bulzoni Editore, 2007). He published articles on J. Joyce, F. O'Brien, W.B. Yeats, J. Banville, J. Keats, W. Shakespeare, G. Manganelli. His main fields of interest are Irish studies, Post-Colonial Studies and the Elizabethan Theatre. Awarded of a Short Term Fellowship at the Folger Shakespeare Library he is currently working on a book on *The Insatiate Countess* by John Marston (and others).

MANSUETO, Claudia | mansueto.claudia@email.it Teacher of French Language and Literature, Claudia Mansueto has a Ph.D. in Modern, Comparative and Postcolonial Literature and her research project entitled *The mother-daughter Relationship in Female Maghrebian Literature* (1980-2010), was followed by Professor Anna Zoppellari. During the academic years 2013-2014, 2015-16 and 2016-2017, she was a lecturer in French Literature contract at the faculty of Arts and Philosophy, Department of Foreign Languages and Literature at the University of Trieste. In 2016 she published the volume *The Mother-daughter Relationship in Maghreb's Female Literature* and the Italian translation of Jeanne Benameur's novel *Les Demeurées* (2002).

MARRA, Giulio | giulio.marra@me.com Giulio Marra was Professor of English at the Ca' Foscari University of Venice from 1981 to 2010. From 1987 to 1994, and from 2002 to 2008, he was Head of Department. In 1995 he founded and directed the literary journal *Il Tolomeo*. He is co-founder of AISLI and was President from 2001 to 2006. Key publications: "*Coscienza divisa*" e *poesia augustea*; *Il Neoclassicismo Inglese. Tradizione e Innovazione nel pensiero critico*; *Il tragico e il comico. Aspetti e saggi Shakespeariani*; *Shakespeare and This Imperfect World. Dramatic Form and the Nature of Knowing*; *Religion in Canadian Plays in Journal of Indo-Canadian Studies*; *Teatro canadese degli ultimi trent'anni*; *Diaspora in the Family: Father and Mother Figures in Canadian Theatre*, in *Diasporic Subjectivity and Cultural Brokering*; "*I am the lyrical warrior*": *G. E. Clarke's Black, in Africadian Atlantic*; *Teatro canadese: sei drammi*; *George Elliott Clarke, Poesie e Drammi*. Theatre: *Rapina in banca*; *Una piccola barca gialla e un aeroplano azzurro*; *Alias Alias*; *L'indovino*; *Il luogo del vero amore*; *L'amore in casa Collodi: tre atti unici dagli scritti di C. Collodi*; *Il mistero della tredicesima bara*; *Prospero e Caliban. Il tempo e la storia*. Novels: *Et in Arcadia Ego*; *Ca' del Lov*; *Roman e Kanè*. Short Stories: "Animali e la fine del regno"; "Viaggi"; "Giorni"; "Antonio e il cavallo di Seneca"; "Rumori quotidiani"; "Volando con l'ape color viola"; "A passeggio con la talpa"; "Echi quotidiani. Dell'uovo di cigno e di un salice piangente sul fiume Musestre".

MESSULAM, Federica | federica_messulam@yahoo.it Federica Messulam is a graduate of the Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori di Trieste (English and Russian). Her activity as a literary translator focuses primarily on writers of the Caribbean area. Among these, she translated a collection of short stories written by Lorna Goodison, Jamaica's first female Poet Laureate. She has contributed to the cultural events Incroci di Civiltà and Poetry in Vicenza, presenting in 2015 a selection of poems of Shara Mc Callum and in 2017 a selection of poems of Lasana Sekou. She is currently working in a team of translators on the first Italian edition of a collection of Sekou's poetry, for the publishing company House of Nehesi Publishers.

MICHIELETTO, Anna | leilaflower@yahoo.it After following her studies in French and English languages and literatures with a particular focus on post-colonial studies, Anna Michieletto obtained

her MA at the Ca' Foscari University of Venice with highest honours in 2006. She has taught English and French language and literature in a secondary school in Italy and Italian language for foreigners at "Laboratorio Internazionale della Comunicazione" in Gemona del Friuli. She worked as a teacher of French language in Spain (EU project "Comenius") and she taught Italian at Hacettepe University in Ankara (Turkey). She has collaborated with *Il Tolomeo*, literary review. She obtained another MA in anthropology at the Ca' Foscari University of Venice in 2012 and is very interested in travelling and studying other cultures.

OBSZYŃSKI, Michał | m.obszynski@gmail.com Michał Obszyński, Ph.D. (2014), is a researcher at the University of Gdańsk (Poland). He focuses his research on the socio-political aspects of the Francophone literary production of the Americas. His recent interests include the publishing strategies of the literary Francophonie.

PACI, Francesca Romana | francescaromana.paci@uniupo.it Francesca Romana Paci, for several years Professor of English at Ca' Foscari University in Venice, is now Professor Emeritus of English Literature and Postcolonial Literatures at "Amedeo Avogadro" University of Piemonte Orientale. Her main areas of interest are Romanticism and Contemporary Studies, particularly within the Post-Colonial frame. She has written on Smart, Coleridge, Shelley, Byron, Moore, Mangan, Joyce, MacNeice, Seamus Heaney; the Canadians Anne Michaels and Alistair MacLeod; the Africans Mutswairo, Vera, Brink, Wicomb, and others. She translated into Italian poems by Smart, Coleridge, Byron, Moore, MacNeice, Heaney, Michaels, Mangan, James Joyce and others.

PUCCIARELLI, Edvige | edvige.pucciarelli@unibg.it Edvige Pucciarelli taught, as a contract lecturer, English Literature at the Università Cattolica del Sacro Cuore of Milan and English Language both at the "Amedeo Avogadro" Università of Piemonte Orientale and the Università degli Studi di Bergamo. Her main fields of interest are the English Renaissance Literature and Culture and Canadian Literature. Her recent publications include: "A Reading of the Imperial Theme in Shakespeare's *Antony and Cleopatra*" (*Le Simplegadi*, 12, 274-89); "Paesaggio morale in *Free Radicals* di Alice Munro" (*Il Tolomeo*); *Il Mito di Albione, insularità e identità nell'Inghilterra giacomiana* (Roma: Anicia); *Gli angeli caduti di Morley Callaghan* (Mantova: Universitas Studiorum).

PUIG, Stève - puigs@stjohns.edu Stève Puig holds a doctorate in French from the City University of New York, and he is currently teaching French at St John's University in New York, where he is doing research on Caribbean literature and urban culture in the metropolitan France. His latest publications include articles on Haitian writer Louis-Philippe Dalembert and French-Martinican author Audrey Pulvar.

SALIS, Loredana - lsalis@uniss.it Loredana Salis is Researcher in English and Irish Literature at the Università di Sassari. She has published monographs on contemporary uses of myth (2009) and stage representations of the migrant other (2010) with special attention to the Irish context. Her research interest includes gender(e)d and exile narratives, and the remediation and adaptation of the English canon. She has published articles on Marlowe, Edna O'Brien, Marina Carr, Frank McGuinness, Mary Morrissy, and Seamus Heaney. She has contributed to the Italian translation of Dickens' theatre (2013) and of Yeats' prose (2015). Her most recent work is a critical edition of *Lettere dal carcere* di Constance Markievicz (Angelica 2017).

TUMIA, Francesca - francesca.tumia@libero.it Francesca Tumia has a Ph.D. of the University of Sorbonne Nouvelle, Paris 3 where she is a part-time lecturer at the French and Latin Literature and Linguistics Department. She is researching the transcultural implications in Francophone Lebanese literature. In particular, she has worked on the metaphor in both Vénus Khoury-Ghata's poetry and fiction through a national representation's perspective. This is the very first monograph doctoral

thesis in France about this important Francophone Lebanese author. She organised the international congress: *Vénus Khoury-Ghata: pour un dialogue transculturel* in partnership with the Institut d'Études Avancées of Paris. She is a member of the reading and editorial staff of TRANS- as well as a member of the scientific committee of Traits-d'Union reviews. She has published several articles for reviews as *Fabula LHT*, *Interfrancophonies*, *Prospero*, *Il Tolomeo*.

VIGNOLI, Alessia – alessia.vignoli89@gmail.com Alessia Vignoli is a Ph.D. candidate in Romance Languages and Literatures at the University of Warsaw. Her main research topic is the Caribbean literature of French expression, especially Haitian post-earthquake literature and the dynamics between roots and wanderings as it is represented in the works of some contemporary Haitian writers. Her Ph.D. thesis focuses on the comparative study of the literature of natural disasters in Haiti and the French Caribbean. Last published works: "Je bouge: donc je suis? (du mouvement et de l'immobilité de Laferrière)" (*Interculturel Francophonies*, 30, 2016); "Louis-Philippe Dalember, 'vagabond jusqu'au bout de la fatigue'" (*Il Tolomeo*, 18, 2016).

WEIR-SOLEY, Donna – weirsole@fiu.edu Dr. Donna Aza Weir-Soley was born in St. Catherine, Jamaica and migrated to the United States at the age of 17. She attended high school in both Jamaica and New York, but received her diploma from Andrew Jackson High School in Queens, New York. She graduated summa cum laude from the City University of New York, Hunter College. Weir-Soley was a Mellon Minority Undergraduate Fellow at the Oxford Center for African Studies at Jesus College, Oxford University in the summer of 1989. She received the Andrew Mellon Graduate Fellowship in the Humanities in 1990 to attend the University of California, Berkeley. Dr. Weir-Soley graduated from U.C. Berkeley with an MA in English (special emphasis in Creative Writing) in 1993, and a Ph.D. in English Literary Studies in 2000. She is currently an Associate Professor of English, African & African Diaspora Studies and Women's Studies at Florida International University. Dr. Weir-Soley won the Woodrow Wilson Career Enhancement Fellowship in 2004-2005 to complete her scholarly work, *Eroticism, Spirituality and Resistance in Black Women's Writings* (University Press of Florida, 2009). She is co-editor (with Opal Palmer Adisa) of the anthology *Caribbean Erotic* (Peepal Tree Press, 2010), and single author of two books of poetry: *First Rain* (full length, Peepal Tree Press, 2006) and *The Woman Who Knew* (chapbook, Finishing Line Press, 2016).

ZOPPELLARI, Anna – zoppelan@units.it Anna Zoppellari is Associate Professor of French Literature at the University of Trieste. Her main areas of interest are contemporary Francophone literatures and the relationships between literature and visual arts. She published several articles on French and Maghribi authors.

Rivista annuale
Annual journal
Revue annuelle
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia



ISSN 1594-1930



9 771594 193003 >