

Il Tolomeo

e-ISSN 2499-5975

Vol. 24
Dicembre | December | Décembre 2022



Edizioni
Ca' Foscari



e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo

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

Direttore | Director | Directeur
Alessandro Costantini

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
Fondazione Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
URL <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) Alessandro Costantini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Fazzini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico editoriale | Editorial Scientific Board | Comité scientifique Esterino Adami (Università degli Studi di Torino, Italia) Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Carmen Concilio (Università degli Studi di Torino, Italia) Alessandro Costantini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Fazzini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Serenella Iovino (University of North Carolina, USA) Lila Lamrous (Université Clermont-Auvergne, France) Pablo Mukherjee (University of Warwick, UK) Michal Obszynski (University of Gdańsk, Poland) Yolaine Parisot (Université Paris Val de Marne, France)

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) Elleke Boehmer (University of Oxford, UK) Andrea Cali (Università del Salento, Italia) Yves Chemla (Université Paris V, France) Kathleen Gysels (University of Antwerpen, Belgium) Graham Huggan (University of Leeds, UK) Jean Jonassaint (Syracuse University, USA) Józef Kwaterko (Uniwersytet Warszawski, Polska) Marco Modenesi (Università di Milano, Italia) Radhika Mohanran (Cardiff University, UK) Armando Pajalich (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sandra Ponzanesi (University College Utrecht, Nederland) Itala Vivian (Università degli Studi di Milano, Italia) Tony Voss (University of Kwa-Zulu Natal, Southafrica)

Comitato di redazione | Editorial Board | Comité de rédaction Gerardo Acerenza (Università di Trento, Italia) Maha Badr (Lebanese University, Beyrouth, Liban) Silvia Boraso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elisa Bordin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela A. Calderaro (Università degli Studi di Trieste, Italia) Marta Cariello (Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli», Italia) Roberta Cimarosti (Wake Forest University Venezia, Italia) Carmen Concilio (Università degli Studi di Torino, Italia) Alessandro Costantini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Chayma Dellagi (Université Paul Valéry, Montpellier, France) Irene De Angelis (Università degli Studi di Torino, Italia) Lucio De Capitani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emir Délic (Université Sainte-Anne, Canada) Sara Del Rossi (Uniwersytet Warszawski, Polska) Carla Valeria De Souza Faria (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gregory Dowling (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriano Elia (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Marco Fazzini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alice Giroto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria Paola Guarducci (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Yannick Hamon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Dorgelès Roméo Houessou (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire) Marie-Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Pierre Leroux (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, France) Marco Medugno (Newcastle University, UK) Ada Milani (Università Statale di Milano; Università di Siena, Italia) Mônica Muniz De Souza Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) David Newbold (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Luca Raimondi (King's College London, UK) Silvia Riva (Università degli Studi di Milano, Italia) Biancamaria Rizzardi (Università di Pisa, Italia) Piotr Sadkowski (Université de Torun, Pologne) Giuseppe Serpillo (Università degli Studi di Sassari, Italia) Francesca Todesco (Università degli Studi di Udine, Italia) Eliana Vicari (Université Paris Nanterre, Nanterre Cedex) Alessia Vignoli (Instytut Romanistyki, Uniwersytet Warszawski, Polska) Ilaria Vitali (Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia)

Segreteria di redazione | Editorial assistants | Secrétaires de rédaction Silvia Boraso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Lucio De Capitani (redattore capo; Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alice Giroto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Giuseppe Sofò (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

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 | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2022 Università Ca' Foscari Venezia

© 2022 Edizioni Ca' Foscari 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: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di doppia 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: all essays published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through a double-blind peer review process under the responsibility of the Advisory Board of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Sommario | Table of contents | Résumé

TESTI CREATIVI | CREATIVE WORKS | CRÉATIONS

White Seed Black Canvas

Lethokuhle Msimang 9

History

Douglas Reid Skinner 11

Approaches

Tony Voss 13

Durban, July, the Run

Tony Voss 15

The Fire-Walking

Tony Voss 17

Haïti chérie

Eric Sarner 23

bain rituel

Louis-Philippe Dalembert 25

DOSSIER. Transmedialità postcoloniali | Postcolonial Transmediality | Transmédialité postcoloniale

Notes de la rédaction : transmédialités postcoloniales |

Editorial Notes: Postcolonial Transmediality

Les récits postcoloniaux à travers les médias |

Postcolonial Narratives Across Media

Silvia Boraso 29



Humeurs dans les bois Prélude photo-poétique Maha Badr	35
Trauma, Multimodal Mental Imagery and Intermediality in Arundhati Roy's <i>The God of Small Things</i> Paola Carmagnani	41
La banalizzazione dello sguardo: <i>Tempo di uccidere</i> dal romanzo al film Silvia Lilli	61
La chanson comme moyen de diffusion de la culture et de la tragédie de l'archipel des Chagos Bruno Cunniah	83
Narrer la Négritude de façon transmédiiale : le cas du rappeur Youssoupha Francesca Aiuti	103
VARIA	
La construction de l'altérité par la « définition naturelle » Enjeux linguistiques, culturels et identitaires du discours missionnaire Paola Puccini	121
La littérature haïtienne en Italie : diffusion, réception et enjeux (2004-20) Alba Pessini	145
Émancipation identitaire : une analyse de <i>La discrétion</i> de Faïza Guène Fulvia Ardenghi	159
<i>La Lézarde</i> (1958) et <i>Malemort</i> (1975) d'Édouard Glissant : dire l'esthétique archipélique depuis la Martinique et l'aire des Caraïbes Mohamed Lamine Rhimi	177
Musical/Textual Double Consciousness in W.E.B. Du Bois's <i>The Souls of Black Folk</i> Adriano Elia	199

Human Rights, Human Wrongs: Gender and the Affective Dimensions of Sex Trafficking in Chika Unigwe's *On Black Sisters' Street*
Isabella Villanova 215

Antigone Power: una straniera alle frontiere dell'Europa
Gaia De Luca 235

INTERVISTE | INTERVIEWS | INTERVIEWS

Branca Clara das Neves conversa com Alice Giroto
Alice Giroto 253

Intervista a Guergana Radeva (settembre 2021)
Luisa Emanuele 265

**« La trace que laissent en nous les choses qu'on a perdues »
Entretien avec la bédéiste Zeina Abirached**
Anastasia Salvatelli 271

RECENSIONI | REVIEWS | COMPTES RENDUS

Yves Chemla, Alba Pessini
« Jean-Claude Charles, 1949-2008. La 'voix fêlée, comme une hirondelle grippée' »
Silvia Boraso 281

Andrea Battistini, Bruna Conconi, Éric Lysøe, Paola Puccini
L'Europa o la lingua sognata. Studi in onore di Anna Soncini Fratta
Silvia Boraso 287

Victoria Famin
« Anthony Phelps : la force poétique d'une voix envoûtante et d'une écriture exigeante »
Silvia Boraso 295

Cristina Schiavone
Écritures Dakaroises. Dynamiques du français urbain au Sénégal
Cécile Leguy 301

Sandrine Hallion
« Contact des langues au Manitoba et en Acadie »
Fabio Regattin 305

Kathleen Gyssels, Kanaté Dahouda « René Maran » Fabiana Fianco	309
Menna Elfyn <i>Bondo/Gronde</i> Marco Fazzini	313
Shara McCallum <i>No Ruined Stone</i> Michela Calderaro	317
Wayétu Moore <i>The Dragons, the Giant, the Women</i> Roberta Ylenia Tartaglia	323
Oodgeroo Noonuccal <i>My People / La mia gente</i> Lorenzo Mari	329
Lucilene Reginaldo, Roquinaldo Ferreira <i>África, margens e oceanos: perspectivas de história social</i> Mônica Muniz De Sousa Simas	333
Ângela Ferreira <i>Atlantica. Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora</i> Alice Giroto	337
NECROLOGI OBITUARIES NÉCROLOGIES	
Hommage à Marie-Claire Blais Anne De Vaucher Gravili	345
BIO-BIBLIOGRAFIE BIO-BIBLIOGRAPHIES BIO-BIBLIOGRAPHIES	
Bio-bibliographies	351

Testi Creativi | Creative Works | Créations

White Seed Black Canvas

Lethokuhle Msimang

Writer

She stands against the window
in a striped cardigan draped
over her nakedness, He cannot
imagine the simplicity of her ambition:

to be wanted, to be asked to stay
in the act of leaving,
to have eyes hover over her body,
to witness a man, erect.

Secretly, she wanted the man who had conquered
her father, the white man, the beast on his knees
in awe of the vast expanse of her backside,
unsure whether to worship or covet.

This body will bear the weight of even
the mightiest of men. It will bend,
its long neck strangled, with hands over
its shoulders, forcing it to yield.

White seed, black canvas.
The white man has his fingers over
her lips. He doesn't know she is rich,
he believes he is saving her:

“This has to be a secret, you are my secret,”
and she cannot tell what arouses her more:
to be his, or to be a secret.
He draws a line between her breasts,



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2022-10-06
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Msimang | 4.0



Citation Msimang, L. (2022). "History". *Il Tolomeo*, 24, 9-10.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/001

circles the edges with his fingertips,
slowly wraps himself within her legs.
Between them, there is wetness,
and there is the sharp pain of his entry.

His are the first hands to grasp her body,
to pull her out of her mother's womb,
the first man to burst her open,
to expose the allure of licentiousness.

There is a white man calling her out of her body,
his arms are stretched open,
his body is broken, he hollows her out,
then fills her up, first with himself,

then with the faces of the lowest of men.
And the black man will promise his warmth in a bed of snow,
the black man will straddle her back to lift himself
out from the cold.

The white man will lay out a pillow
and a scarf deep in his closet,
the scent of shame laced with
the lingering odour of his passion

and she will remain there, supine,
a secret, hidden yet warm,
the shell of herself, wanting to live,
still.

Lethokuhle Msimang was born in Durban, KwaZulu-Natal. She graduated with a BA in Literary Studies and Creative Arts from the American University of Paris and an MA in Creative Writing from Rhodes University. Her poems have appeared in *New Coin*, *Grocott's Mail*, *Hanging Loose*, *The Paris/Atlantic* and *Stanzas*, amongst others. A collection of poems, *Hubris*, has been published and a novella, *The Frightened*, is forthcoming.

Marco Fazzini

History

Douglas Reid Skinner

Writer

In May 1987, a fleet of tall ships – the *Søren Larsen*, *R Tucker Thompson*, *Anna Kristina*, *Amorina*, *Tradewind*, *Our Svanen*, and *Bounty* – sailed from Portsmouth, England to Australia via Tenerife, Rio de Janeiro, Cape Town and Mauritius in an historical re-enactment of the First Fleet that colonised Australia in 1788.

*That's how it was: bottles and bits
of old wood, cork and sodden paper
driven by tide and wind into corners
where quay meets quay and small waves
mutter against seawalls, the weather
a mixture of wind, sunshine and squalls,*

*the tall ships docked, their sails furled
their decks washed clean of salt and dried.
But ropes and chains will soon be
unhitched again, the journey south
through windy passages resumed.
After months at sea they will arrive*

*at the edge of a country that, no matter
how many roads and buildings are made
to occupy the land, can only be imagined,
is mostly desert possessed by dreams.
How frail they seem to be in this
age of rockets and nuclear fusion,*



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-06

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Skinner | © 4.0



Citation Skinner, D.R. (2022). "History". *Il Tolomeo*, 24, 11-12.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/002

almost too weak to weather slate clouds
and what they bring. Meanwhile the trees
in squares and streets bow and shake
as wind and city wake, and everyone goes
about the intricate patterns of life
that lead across the waves to horizons.

Douglas Reid Skinner was born in Upington, South Africa. He has published eight collections, most recently *A Short Treatise on Mortality* (uHlanga, 2022), and ten books of translation, most recently *Gaius Valerius Catullus: Selected Lyric Poems*, from the Latin, with Richard Whitaker (Crane River, 2020) and *Poesie Scelte: Selected Poems 1989–2019*, from the Italian of Marco Fazzini (Edizioni Fili d’Aquilone, 2020). He is editor of *Stanzas* and English editor and translator for the AVBOB Poetry Project.

Marco Fazzini

Approaches

Tony Voss

Writer

I Building

This city builds its future on its past:
Stark tower blocks shining like new china
In the sun, wool-sheds and workers' cottages
Razed and dug away, for the garages.
Across the road a block is rising now,
Telling its storeys as it climbs, arrayed
In waterproof and scaffolding, sprouting
Cranes, the roof-wetting only months away.

The opening will be a grand affair.
If I can get myself an invitation,
Tall glass doors will open on a foyer.
I'll avoid the cheese and wine, make my way
To the elevator and take a ride
To the top floor, out on to the roof. Free,
To breathe the freshest air, to take a taste
Of something infinite, and hear the sea.

II Growing

We have fashioned sturdy planter-boxes
Of pine and ply, filled with bright sods, rich
With cow manure, deep enough for okra,
Lima beans and tomatoes, winter squash,
Pumpkins, asparagus and artichokes.
Now you have sown the seeds and turned the loam,



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-06
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Voss | 4.0



Citation Voss, T. (2022). "Approaches". *Il Tolomeo*, 24, 13-14.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/003

And watered seedlings, we look forward to
A healthy table for our urban home.

Is there a season waiting, strange but due,
When all the beds will ripen on a day,
Above and below the ground? All will bear
Their gifts of savour, sustenance and spray
To make one feast, like nothing seen before.
From that day, the kind garden will not spare,
The plants will ripen with the dawn, always
In fruit, unworked and free. And I'll be there.

III Walking

In the gardens of the seminary
We walk the modest labyrinth, a path
Bricked in the sandy grass, a pilgrimage
In miniature. There are no dead-ends here,
This is not a maze: one way will lead you,
Even though, as you approach, you may think
That you're losing your way, to the still heart.
There turn around and wind back to the brink.

I will return to walk the labyrinth
Until one day the grass is green, the earth
Is rich, the bricks are bright and clean, the trees
In leaf and bloom and filled with singing birds.
No detours, no deceptions: remember,
A labyrinth is not a maze. My way
Will be along the new familiar path
To the still welcome heart. And there I'll stay.

IV Crossing

Holding a handsome arc, from east to west,
(Or is it west to east?), the footbridge spans
The soiled canal. Visible from the south,
As from the north, but out of bounds, taboo
To pioneer pedestrians who know
That the slim bow is held in custody,
Like toxic waste, among the furnaces
And forges, the mills and the machinery.

One day an artless track will find its way
To lead me to the footbridge I have seen;
The old canal will shine again, the banks
Will bloom with bottlebrush and lily, fern
And weeping grass, keen to the nightly call
Of curlew, the song of whistler and wren.
Crossing from east to west (or west to east),
The world will never be the same again.

Durban, July, the Run

Tony Voss

Writer

Here, a couple of kilometres out,
the sea is as busy as the harbour.
We are drifting near the northernmost tip

of the cool plume of winter water wafting
up the coast, inshore of the southward-
flowing Agulhas current. Beneath us

are huge prairies of protein. For a few
brief days this sub-tropical briny stays
cool and nutritious enough to draw sardines

from their southern home: penned in a cold camp
by the warm off-shore waters, easy meat
for game predators, dolphin, shark, gannet

and human, all of whom respond in kind,
feasting on the caravan of bounty.
If the sardines are moving close enough


to the shore, they may beach, seine fishermen
will come out to harvest, and the gleaners
and the gazers take their share. Within sight



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-06
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Voss |  4.0



Citation Voss, T. (2022). "Durban, July, the Run". *Il Tolomeo*, 24, 15-16.

DOI [10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/004](https://doi.org/10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/004)

are small craft of all designs and colours.
Further out to sea the whales are breaching,
blowing and tailing. Dolphins surf in pods

around us, herding the sardines. Gannets
are raining down over the sea. We see
albatross and petrel. Beneath us fins

will cut through vast depths of silver, huddled
into huge protective cylinders, only
to become silos of food for the sharks

and gamefish: shad, garrick, geelbek, tuna.
The vision comes and goes. We rise and fall
on a sweet swell, for a moment seeming

to have made our peace with the elements,
when, suddenly, our old inflatable
is on its darting course like a pinball.

The Fire-Walking

Tony Voss

Writer

On Saturday morning Leila and I had arranged to go with Obed and Walleto to watch the fire-walking for the Kavadi festival at the Second River Temple in Bellair Road. After only a couple of hours' sleep, I was still tired, but I wrote a short note to Sister le Feuvre, expressing my sympathy for her loss and explaining, in unclassified terms, my connection, such as it was, with her father.

We took the Pulsar despite its having proved so recalcitrant, and to offset the mistrust in not taking Leila's Rover, and drove down to Albert Street to fetch Obed. He was dressed exactly as he would be if he were catching the bus to the Institute on a workaday morning, and he seemed keen to talk about the progress of the tests, but I asked him to save it all for Monday and we turned along the Esplanade to the art deco block where Walleto had an apartment. I had not seen Walleto for a while. He had been badly shaken up by his uncle's death, and Leila had invited him out to help him deal with his grief and rage. Waiting for us on the pavement, he looked characteristically Bohemian and colonial, wearing a safari suit and a peaked cap decorated with a badge showing Barbarella riding a red dragon, and an extensive sun-flap hung protectively around his neck and ears. He carried an elaborate and ruthless-looking camera. We set out down the South Coast Freeway before turning west along Edwin Swales V.C. Drive and then on to Bellair Road.

The new teaching hospital towers over the whole area now, but the temple has undergone enough history, so much large-scale and small-scale violence, all the bleak landscaping and social engineering of group areas, freeways, overways, underways, canals, bridges, electricity pylons and sub-stations, in its short century of life. The pantheon of Hindu deities has survived at a price: here at the southern end of Cato Manor, it is hard to recall the hectares of tin shacks that once covered the whole valley, the hundreds of thousands of families moved north and south, the violent riots and their equally violent suppression. After decades of flowing like a wide green river from north to south just west of the city, the valley has filled up again with shacks from the north. Cato Manor Road divides the informal settlements of the valley from the rate-paying suburbs on the east. There are rumours of war-lords and rack-rentiers.

None of this is visible as we walk from Bellair Road on to the dirt track that leads into the temple complex. Two fire-walking pits have been dug at the base of the hill



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2022-10-06

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Voss | 4.0



Citation Voss, T. (2022). "The Fire-Walking". *Il Tolomeo*, 24, 17-22.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/006

on which the school and the temple stand. The rectangular shapes of the fuel are still clear below and within the leaping red flames. Hesitantly forming into groups, a number of devotees who have already committed to tread the coals hover around the heat. Ahead of us the crowd is closing behind the procession of the faithful carrying a spectacular wooden contrivance in honour of the lord *Subramanya* and the mother *Draupadi*. Their burden, extravagantly decorated with marigolds and feathers, is the *kavadi*, from which are suspended pots of milk and rice as offerings to the gods. This *kavadi* has come a long way from the river from which it set out at dawn and here its way though the crowd is lined by other devotees carrying large decorated brass pots, filled with water and overflowing with flowers. The music of voice, drum, bell and flute is exciting in its rapid rhythm and endless melodic line. The intense heart of the occasion for the moment beats in the many and scattered half-naked figures whose upper bodies are peppered with metal: hooks and needles and nails gleam even more brightly than the sweating skin through which they pierce. One man is drawing a heavy hand-made cart by a meat-hook though the shallow flesh of his back: another shuffles along on naked feet strapped to sandals of nails. I am stretching to look over many heads when the ebb of the crowd pushes the person immediately in front of me into my arms. Leila is at my shoulder and together we gently lower the featherweight body towards the ground. I look down into the face of a young woman whose eyes are glazed, her mouth open and her tongue transfixed by a gleaming skewer. But the brief relapse re-launches her into the floating dance of possession, and Leila and I close up the gap left by the wraith's departure.

The green slope before us is draped with the brightly-coloured cloth of a crowd dressed for the most part in saris or long white shirts and trousers: the impressionist patchwork almost touches the sculpted relief of the eastern façade of the temple, which is still catching the late morning sun. We can hear the singing of prayers of worship and supplication, the breathing of drums and the ringing of bells. The scent of the slowly flattening fires mingles with the fragrance of curry, *dahl* and *nahn*. As we approach the hill the competing sounds of the ice-cream lorries and mineral water vendors recede. In and out of the crowd of spectators moves the long procession of the possessed, who have been fasting for days, awake since before dawn, their heart-beat quickened by the insistent music. In the eyes of the other worshippers these have been invaded by the god. In time with the deep, irresistible beat of the drums, they are bearing their burdens to the temple: the splendid and garish *kavadi*, the burnished and refulgent bowls of the *goron gon*, their own need and faith and pain, all the needles and skewers and hooks that pierce the skin on to the threshold of fire.

Despite, or because of, the crowd, we decide to make our way up the hill towards the temple, and move easily through the sympathetically flexible press of people. We move as if by choice but the crowd carries us. The anticipation of the encounter with the god, the concentration of people and the gradual heat of noon paradoxically both unite and individualise the crowd. Whether or not we believe, we all ask ourselves "Will I walk the fire?" So the faces of individuals both stand out from and contribute to the total impression. Near the bottom of the hill I recognise Froneman.

"Are you walking, Mr. Froneman?"

"No, man. I'm here on duty. I'm looking out for Patel, he's walking". Froneman is wearing the uniform of a Red Cross volunteer.

Here and there among the colours and whites and sheens of the saris there are smart casual outfits (the uniform that admits patrons to the Musgrave restaurants), safari suits, denim.

Leila, Obed, Walter and I are lucky: we find a spot between the doors of the temple and the tall concrete *kodi* pole from which a small tree-goddess seems to ac-

knowledge her colleagues gazing eastwards out from the temple façade. We have a clear view over the pits: workers lean patiently on rakes waiting for the planks, timber-yard rejects or the skeletons of coastal settler bungalows, to subside into coals. Above us the gods wait to join their mortal embodiments in the flame. Deities in their hundreds: two huge guardians flanking Ganesa; the many-headed peacock-mounted *Subrahmanya*; *Shiva* and *Parvati* riding the bull; *Vishnu*, smiling among many consorts, appears now and again along the frieze, here lost in the embrace of *Laksmi*, there seated under the sheltering cobra, recurring as if in a dance, choreographed in stone and cement. The pantheon mocks all categories: gods blossom into mundane transformations of themselves, mortals live for ever, monarchs sing and beg in the streets, the spirit runs like a current through all the forms and ambiguities of the created world. To look up from here is to look down: the sculpture, like the sari-dotted company, both absorbs and highlights the individual figures. Among the temple-haunting gods and animals are recognisably local traders, artisans and housewives, uniformed civil servants and soldiers. Those in the know would identify the likenesses of the patron's family. I am half expecting to recognise Philip McEdon or the Hundred Percent Boys.

By now the sun is directly overhead, there is no wind, the smoke from the pits rises vertically into a vacant sky and I am grateful for my dark glasses and the old cricket hat which I have brought with me. Pulling the brim down I gaze out at the crowd, which stretches from all around the temple down the slope to the tarred road, lined in both directions with parked cars. People are still streaming into the sanctuary. We will be here at least until the sun sets behind us. I adjust my sights to the variable perspective of the crowd. For one moment I sense that I am being watched: I search systematically around me trying to identify the eyes I am feeling. From the corner of my circling gaze I catch a glimpse of reflected light moving away. The flash comes from a pair of dark glasses worn by a tall woman separated from me by a few metres of crowd. Her lime-green sari is draped around her head, wound around her waist, and falls to the ground; she cuts a striking figure, and I stare at her in an effort to make her look my way, but she is statuesque. It is only when I recognise the young man next to her as Ganymede that I realise I am looking at Ada Mastra. On her far side I can make out the clerically gnomonic figure of Metro Max. He is wearing a dark Mao jacket with scrambled egg collar. I would not be surprised to see Ada suddenly lifted shoulder-high by the crowd around her, to reveal herself as an idol of the pantheon.

Within the overall spill of colour and pointillism that is the crowd there are patches of white, brown, grey: where the canvas has been left stretched and sized, primed or washed over with some serviceable base. In these less colourful spaces hover spectators like us, not dressed in any way to look like devotees or even adherents, some still in the uniform of their trade or calling: bus-drivers, nurses, municipal workers, policemen. We all know that once the procession reaches the temple and leaves its gifts, the road of fire will be open.

A change in the rhythm of the music and a long ringing of bells signal that the time has come. The crowd re-adjusts itself to focus on the fire-pits. Those who have already made their commitment to the coals, gather at the northern end of the cleared spaces that are opening up around the beds of heat. Saris and loin-cloths seem to have retained crisp whiteness and clarity of colour.

“You know, Daniel, no satisfactory scientific explanation has ever been offered for the fact that fire walkers apparently suffer no pain, in many cases no burns”.

“Well, you could say that religious ecstasy generates temporary insensibility”.

“Ah yes, colleague, but that would be to shift the terms of our discussion: ‘ecstasy’ is not a scientific term”.

“Perhaps not, but it refers to an observable state. I’m sure you would find significant metabolic changes in the celebrants before and after their *pyromachia*: heart-rate, body-temperature, blood-pressure. All would prove to be abnormal before the event, and would return quite rapidly to normal afterwards. In that sense ‘ecstasy’ is empirically observable, and hence scientific. The individual is taken out of the self by the process of dedication and walks over fire in the person of a god, distanced from his or her own body”.

“Ingenious, Daniel. But that is the argument of a metaphysician rather than a scientist. You are in the line of descent from Samuel Alexander, with whom I always thought twentieth-century metaphysics had passed away. At least, you are working with Alexander’s primary categories of matter, life and mind”.

“Obed, I’ve never read Samuel Alexander. You’ll have to explain some other time”.

The music was loud again and marshals were directing devotees to follow orders in their approach to the glowing beds. Some had almost to be carried: they showed no resistance but seemed simply to have left the mortal forms of their personal embodiment behind. In the end, the walkers followed a sequence of their own.

“I may have time now for a brief exposition”.

The first walker is a middle-aged woman who holds her bearing all the way across the coals. She has no need of the foot-basins of water waiting at the further end, and disappears at once into the spectators. She is followed by a various crowd that starts as a continuation of the procession, gradually slowing down to allow devotees on to the field of fire singly or in pairs.

“Here we are, all of us, in space-time, the cosmic system: observers, participants, temple, grass, fire. This is the manifestation of order as we can apprehend it now. At one level, this is simply matter, but we can see that it is matter with life, and we can be assured that there is mind here too. Mind is one, and only one, of our primary categories, but it enables the system to understand itself and it is that category which makes the whole system capable of, and manoeuvres it towards, Deity”.

Obed, at my ear, is clearly audible in the melisma of music, chanting, shouts of encouragement and screams at the intensity of experience itself. The stream of fire-walkers is constant and uninterrupted for what seems to be a long time.

“Mind, uniquely, has the property of consciousness, and mind does not necessarily lodge in individuals, but consciousness is what enables mind to achieve Deity, which is the end to which our whole system is tending. So the consciousness of this event, of this stage on the journey towards Deity, is not yours or mine, but ours: we are all tending towards Deity; those on the fire, those in the earth, those at the water and those in the air”.

Obed, like the first fire-walkers, has taken his time. He has finished what he wanted to say and there is no distraction: his brief disquisition is an essential part of what the day is becoming, and I know that Obed’s silence is a beginning and not an ending. I will have questions to ask, of myself, if not of him: more probably of both. The festival has reached the limit of its parabolic approach to Deity. For the moment, as if at a signal, with the last phrase of Obed’s Alexandrine interlude the pyro-pilgrimage has lost its processional quality, become more haphazard and been joined by the less rigorously prepared, by some caught up in the rush or challenge of the moment, who gather the skirts of their saris or roll up their jeans or neatly pressed grey flannel trousers and scuttle across the cooling sacred hearth.

Is the fire-walking a manifestation of the battle between Vishnu and Shiva? Over the destructive element we walk, maintaining our *dharma*, our dignity and our balance.

(From an unpublished novel)

Tony Voss was born in Swakopmund in 1935. He went to school at St. George's Grammar School, Cape Town, and graduated from Rhodes University and the University of Washington, and Seattle. He taught in universities until his retirement from the University of Natal in 1995, since when he and his wife Carol have lived in Sydney. His first collection of poems, *The Mushroom Summer of Skipper Darling*, was published by Crane River Press in 2019.

Marco Fazzini

Haïti chérie

Eric Sarner

Poète, écrivain, journaliste

La langue créole travaille comme le rêve.
Elle contracte les mots, les agrège, fait rouler les sens
Les uns sur les autres, dans les autres.
S'y mêlent de vieux mots d'origine indienne,
Du français de plusieurs siècles,
Des traces de langues africaines,
De l'espagnol, de l'anglais et de pures inventions.
C'est le créole qui lia l'esclave et le maître, coulant le français
Dans la syntaxe africaine, dans le parler *langaj*.
Il faudra encore d'immenses études sur cette langue,
Ses origines, son évolution. Mais rien ne viendra démentir
Ce qui se dit là, dans la voix et les corps d'aujourd'hui,
Et qui passait dans les lazzis des nègres créolisés
À l'adresse des *bossales*, les nouveaux venus :
Que le créole rit et danse, et pleure aussi et médite.
Pas joué manman caïman toute temps ou pas fini passé rivè
Mieux vaut ne pas maudire la mère du caïman
Avant d'avoir franchi le fleuve.
Ainsi se forgea le créole, langue cocktail de
Toutes les frénésies et contradictions.
Dans les campagnes d'Haïti aujourd'hui,
Les paysans sont créolophones, la plupart unilingues,
Parfois tenus pour barbares par les citadins.
On dit que la lutte pour le maintien du créole haïtien
Est menée par les Américains.
On dit qu'une fois le créole officialisé,
L'anglais pourrait plus facilement remplacer le français
Comme langue internationale.
Haïti chérie.



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2022-10-06
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Sarner | 4.0



Citation Sarner, E. (2022). "Haïti chérie". *Il Tolomeo*, 24, 23-24.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/007

Poète, écrivain et journaliste (*Le Monde*, *Libération*, *Géo*, *Autrement*, etc.), Eric Sarner est l'auteur d'une douzaine de textes poétiques publiés aussi bien dans des revues que dans des recueils, parmi lesquels nous pouvons citer : *Solitude des mots* (éd. Tarabuste, 2017) ; *22 Figures au passage* (éd. Les Venterniers, 2015) ; *Cœur chronique* (éd. Castor astral, 2013), pour lequel il a reçu le Prix Max Jacob en 2014. Plasticien, il a fait des expositions de créations plastiques relatives au rapport mot/image : *Tentations et Tâches de femmes*, iconotextes (Galerie Marianne Cat, Marseille, 2004 et Théâtre Hop Altrove, Gênes, 2005) ; *Souçons d'épopées*, collages et photographies (Galerie Marianne Cat, Marseille, 2005). Il est également traducteur de l'anglais et de l'espagnol. Parmi ses dernières traductions, nous pouvons mentionner : *Complainte pour Ignacio Sanchez Mejias* de F.G. Lorca et *Poèmes (La Ultima Antologia)* d'Idea Vilariño. Auteur et réalisateur, il a produit une vingtaine de films documentaires – *Sénac, Jean, Algérien, poète* (2010) parmi tant d'autres – consacrés à des sujets culturels, notamment au voyage. En particulier, ses reportages ont porté sur : la Route 66, Barcelone, le Nicaragua, Haïti, le Liban, Budapest, les Philippines, Istanbul et l'Afrique du Sud. Il est également l'auteur du ciné-poème « Le Ravissement de Palmyre » (2015). Son recueil, *Éblouissements de Chet Baker*, est disponible en italien : *Salto nel sole oscuro. Abbagliamenti di Chet Baker* (Terra d'Ulivi, 2016). En 2022, un volume de la prestigieuse collection Poésie/Gallimard lui a été consacré, reprenant trois recueils précédemment publiés.

Marco Fazzini

bain rituel

Louis-Philippe Dalembert

Poète, romancier, essayiste, journaliste

j'ai pris le bain rituel
à la source de l'enfance
un long bain de feuilles vertes
et de mots parfumés de tendresse
les premiers pas fusèrent de ce cérémonial
qui aujourd'hui encore
dessinent leurs sillons dans le tracé vaste du monde

j'ai pris le bain rituel
à la source de l'enfance
et oint j'ai marché
vaillant à l'encontre de la terre
de ses défis sans cesse recommencés
ses plaies d'hier comme celles à venir
ses joies si abondantes
qu'on les dirait intarissables

j'ai pris le bain rituel
ineffable panacée contre la désolation du monde
l'enfance est de cette eau-là
de souffle aussi long que l'humain
elle bruit de proscription
comme de vagabondage elle bruit
de la légèreté des pas au petit matin de la vie

mais la perte est la même quand résonnent les ténèbres

la perte est d'effroi face à l'oubli primal
quand s'étiolent les forêts de l'antan
dans le rétrécissement des rêves
que l'ailleurs n'a point d'attrait



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-06
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Dalembert | 4.0



Citation Dalembert, L.-P. (2022). "bain rituel". *Il Tolomeo*, 24, 25-26.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/009

sinon l'impossible virevolte des chiffres
au plus loin et plus lourd de la danse
qui s'épuise à rimer avec le jour premier
quand le font d'une cuvette paraissait abyssal

l'enfance est de ce souffle-là
exsangue et drue à l'approche des ténèbres

longtemps après alors que nous ne serons plus
il restera nos portraits et les brigandages de l'enfance
longtemps peut-être
dans l'enchevêtrement des nuages

Paris, décembre 2016

Louis-Philippe Dalembert est un poète, romancier, essayiste et journaliste haïtien. Né à Port-au-Prince, il travaille comme journaliste dans son pays natal avant de partir en 1986 en France poursuivre ses études qu'il achève – après avoir obtenu un diplôme de journalisme – à la Sorbonne par un doctorat en littérature comparée sur l'écrivain cubain Alejo Carpentier. Après avoir quitté Haïti, il a vécu, entre autres, à Paris, Rome (où il a séjourné en tant que pensionnaire de la Villa Medici), Jérusalem, Berlin, Milwaukee et Berne. Il a arpenté le monde, de l'Amérique à l'Afrique, en passant par l'Europe.

Traduite vers plusieurs langues, parmi lesquelles l'italien, son œuvre porte les signes de ce vagabondage qui met en relation deux, voire plusieurs lieux. Adoptant le point de vue d'un immigré extracommunautaire, *Ballata di un amore incompiuto* (Frassinelli, 2014) a été le tout premier roman à être publié sur le tremblement de terre des Abruzzes. *Avant que les ombres s'effacent* (Sabine Wespieser éditeur, 2017) porte sur le rôle joué par Haïti dans le sauvetage des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. Son dernier roman, *Milwaukee Blues* (Sabine Wespieser éditeur, 2021), a connu un grand succès auprès de la critique et du grand public. Finaliste du prix Goncourt 2021, le livre s'est vu octroyer le Choix Goncourt de la Belgique et de l'Espagne, le prix des *Lecteurs des Écrivains du Sud* et le prix *Patrimoines 2021* de la banque privée BPE. À cela s'ajoutent les nombreux prix littéraires que Dalembert a reçus pendant sa carrière, parmi lesquels figurent le Berliner Künstlerprogramm des DAAD et le prix Casa de las Américas. Parmi ses derniers recueils poétiques, nous pouvons citer : *Cantique du balbutiement* (Bruno Doucey, 2020) ; *En marche sur la terre* (Bruno Doucey, 2017) ; disponible en italien, *Poesia per accompagnare l'assenza* (Ellis Edizioni, 2010).

Marco Fazzini

Dossier

Transmedialità postcoloniali | Postcolonial Transmediality |
Transmédialité postcoloniale

Notes de la rédaction : transmédialités postcoloniales

Les récits postcoloniaux à travers les médias

Silvia Boraso

Università Ca' Foscari Venezia, Italia ; Université Paris-Est Créteil, France

Ces dernières décennies, l'intérêt de la critique pour des structures narratives fondamentales non plus réservées à la littérature mais spécifiques à tout média capable de raconter une histoire, s'est traduit par une multiplication considérable de publications consacrées à la *narratologie transmédi*ale.¹ Si l'idée d'une grammaire des récits propre à l'ensemble des médias avait déjà été proposée par les pionniers de la narratologie (cf. *Communications*, 8, 1966), la discipline ne s'est que très récemment émancipée de son périmètre littéraire d'origine (Baroni 2017, 155). Aujourd'hui, les spécialistes préfèrent plutôt parler de *narratologie transmédi*ale pour mettre davantage l'accent sur le caractère pluriel de certains phénomènes narratifs, en renvoyant ainsi à une approche comparative des médias qui ne privilégie pas un support particulier au détriment des autres (Wolf 2011, 5). Si l'identification de pratiques narratives communes aux différents médias demeure un objectif majeur de la discipline, R. Baroni et A. Goudmand (2019) soulignent cependant que la narratologie transmédi

1 Nous pouvons citer à titre d'exemple : l'étude monographique de Thon (2016) ; l'article de Baroni (2017) ; le texte de Ryan (2018) ; les deux numéros monographiques des revues *Mediapolis - Revista de Comunicação, Jornalismo e Espaço Público* (2018) et *2i - Revista de Estudos de Identidade e Intermedialidade* (2020).



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-11-16

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Boraso | 4.0



Citation Boraso, S. (2022). "Editorial Notes: Postcolonial Transmediality. Postcolonial Narratives Across Media". *Il Tolomeo*, 24, 29-34.

les ressources particulières du support dans lesquels ils s'inscrivent afin d'actualiser ces invariants dans une forme spécifique ».

Dans le domaine postcolonial, les intellectuels et les artistes ont attiré l'attention sur le rôle que le cinéma, la radio, la télévision, internet et les réseaux sociaux ont joué et jouent encore plus aujourd'hui, à l'ère de la révolution numérique dans la médiation de pratiques culturelles qui non seulement définissent, mais également défient, réorganisent les barrières sociales et des notions binaires telle que l'opposition entre centre et périphérie, entre local et global, mettant en cause l'idée moderne d'État-Nation.

Puissants moyens de communication capables d'atteindre un vaste public en peu de temps, les médias peuvent se révéler un dangereux vecteur d'idéologies aux conséquences souvent tragiques - pour ne citer que le fait historique le plus récent, nous rappelons le rôle dramatique joué par la radio dans le génocide rwandais. Cependant, les médias peuvent également contribuer à la création et à la consolidation d'une culture populaire et décoloniale qui dépasse toute division de classe, qui résiste à l'assimilation culturelle imposée par les anciens colonisateurs et prouve tout son potentiel émancipateur en mettant en place un processus continu d'autocritique (Cabral 1970).

Parmi les études postcoloniales sur la transmédialité, de nombreuses recherches ont été consacrées à des aires géographiques et/ou à des médias spécifiques, comme dans le cas des réflexions de F. Fanon sur le cinéma : dans *Peau Noire, Masques Blancs* (1952), l'auteur analyse les différents degrés d'identification vécus par les publics antillais et européen en regardant le film *Tarzan*. Nous pouvons également citer l'étude de F. Stadler sur l'influence formelle du cinéma indien dans les romans de Salman Rushdie (2013) ainsi que le manuel d'A.M. Leite et al. sur le rôle joué par le récit littéraire et cinématographique dans la construction d'un imaginaire national au sein des anciennes colonies portugaises en Afrique (2018). Cependant, des textes fondateurs qui examinent des phénomènes transnationaux ne manquent pas, comme en témoigne le manuel de R. Ceballos et al. sur les récits transmédiaux et transculturels (2009).

Ce dossier de la revue *Il Tolomeo* s'inscrit dans ce sillage et a pour but de faire avancer une réflexion sur des histoires, des mémoires et des récits postcoloniaux à travers les médias dans leur ensemble. En particulier, il vise à mettre en lumière les stratégies pluri-, inter- et transmédiales d'œuvres qui appartiennent à différents contextes postcoloniaux et qui portent sur un ou plusieurs médias.

La section thématique s'ouvre sur un texte créatif de Maha Badr, « Photos_Pensées ». Fil rouge des cinq photographies qui composent la série, l'élément végétal s'impose, au niveau de la composition, comme le point focal de l'image, conférant aux clichés une dimension intemporelle, mais non moins subjective. La lecture croisée des textes et des images permet en effet au lecteur-observateur de dé-

celer la composante intime de la souffrance éprouvée par la terre, reflet de la douleur du peuple libanais qui, comme le cèdre – l’arbre national symbole de fermeté et d’immortalité –, trouvera la force de renaître de ses cendres.

La douleur et la mémoire sont également au centre du premier article du dossier, « La chanson comme moyen de diffusion de la culture et de la tragédie de l’archipel des Chagos » de Bruno Cunniah. Se concentrant sur un corpus hétérogène de chansons chagossiennes (*ségas*), Cunniah souligne le rôle central que la musique joue dans des sociétés majoritairement orales. Dans le cas des Chagossiens, la chanson constitue une pratique culturelle qui permet notamment de dénoncer et d’exorciser le traumatisme de l’exil.

La contribution de Francesca Aiuti, « Narrer la Négritude de façon transmédiatique: le cas du rappeur Youssoupha », propose également une réflexion centrée sur la chanson. Mettant en avant les éléments intertextuels et transmédiaux de la production musicale de Youssoupha, Aiuti interprète l’utilisation chez le rappeur de plusieurs médias propres au monde de la musique (chansons, albums, vidéos, publicités sur le web) comme une stratégie discursive lui permettant de démultiplier sa critique d’une notion – l’universalisme français – aujourd’hui remise en cause.

Déplaçant l’accent du discours sur d’autres médias, Silvia Lilli propose une étude croisée du film *Tempo di Uccidere* (1989) de Giuliano Montaldo et du roman éponyme d’Ennio Flaiano (1947). Son article intitulé « La banalizzazione dello sguardo: *Tempo di uccidere* dal romanzo al film » se focalise sur l’essentialisation de la question coloniale dans le film qui n’a pas su traduire la position critique de Flaiano à l’égard de la conquête italienne de l’Éthiopie.

Le dossier se termine par l’article de Paola Carmagnani, « Multimodal Mental Imagery and Intermediality in Arundhati Roy’s *The God of Small Things* ». Dans son analyse, Carmagnani propose de voir la dimension multimodale de l’imagerie mentale évoquée dans le récit comme un puissant outil narratif que Roy utilise pour donner au lecteur la possibilité de visualiser et de comprendre, aussi bien sur le plan émotif que sur le plan herméneutique, les expériences traumatiques décrites dans le roman.

Editorial Notes: Postcolonial Transmediality Postcolonial Narratives Across Media

In recent decades, the interest of critics in fundamental narrative structures, no longer exclusive to literature, but identifiable in all media capable of telling a story, has resulted in a significant increase in publications focusing on transmedia narratology.² Although the idea of a grammar of storytelling specific to all media had already been proposed by the pioneers of narratology (cf. *Communications* 1966), it is only recently that this field of research has emancipated itself from the literary horizon of departure (Baroni 2017, 155).

Today, specialists seem to prefer the term transmedia narratology in order to further emphasise the multivocal character of certain narrative phenomena and to examine them from a comparative media perspective that refuses to privilege a single medium to the detriment of the others (Wolf 2011, 5). While the identification of invariable narrative instances across media thus remains one of the main goals of the field, R. Baroni and A. Goudmand (2019) recall that it is the task of transmedia narratology to emphasise how these instances are also shaped by the specificities of each medium.

Within postcolonial studies, scholars and artists have highlighted the role that cinema, radio, television and - even more so today, in the age of the digital revolution - the internet and social media have played and continue to play in mediating cultural practices that not only define, but often challenge and reorganise social barriers and binary notions such as the opposition between centre and periphery, or between local and global - undermining the modern idea of the nation-state. As powerful communication tools capable of reaching a very wide audience in a short time, the media can become a dangerous vehicle for ideologies with often tragic consequences - let us recall, to mention a recent historical case, the fundamental role played by the radio during the Rwandan genocide. However, they can also contribute to the creation and consolidation of a popular and decolonial culture that transcends all class divisions, that has been able to resist the cultural assimilation imposed by the former colonisers and that proves its emancipatory potential by implementing a continuous process of self-criticism (Cabral 1970).

Postcolonial studies on transmediality have been devoted to particular geographical areas and/or media, as in the case of F. Fanon's reflections on cinema in *Peau Noire, Masques Blancs* (1952), in which

² Examples are the monographic study by Thon (2016), Baroni's article (2017), Ryan's essay (2018), or the monographic issues of the journals *Mediapolis - Revista de Comunicação, Jornalismo e Espaço Público* (2018) and *2i - Revista de Estudos de Identidade e Intermedialidade* (2020).

the different degrees of audience identification when watching the film *Tarzan* in the West Indies and Europe are analysed. Other examples may be the study of the stylistic influence of Indian cinema on Salman Rushdie's novels proposed by F. Stadler (2013) and the volume edited by A.M. Leite et al. on the role of both literary and cinematic narration in the construction of the national imaginary of Portugal's former African colonies (2018). However, there is no lack of programmatic texts that examine transnational phenomena, such as the volume on transmedia and transcultural narratives by R. Ceballos et al. (2009).

The aim of this monographic issue of *Il Tolomeo* is to propose a reflection on postcolonial histories, memories and narratives that engage through multiple media and highlight multi-, inter-, and trans-media phenomena in works stemming from the different contexts of postcolonial literatures and structured around one or more media.

The thematic section opens with a creative text by Maha Badr, "Photos Pensées". The vegetal element, which is the common theme of the five photographs that make up the series, imposes itself as the focal point of the image at the compositional level, conferring a timeless, but no less subjective dimension on the photographs. The cross-reading of texts and images allows the reader-observer to detect the intimate component of the suffering experienced by the Lebanese land, reflection of the pains and sorrows of the Lebanese people who, like the cedar - the national tree symbol of firmness and immortality - will find the strength to rise from its ashes.

Pain and memory are also the main focus of the first article of the section, "La chanson comme moyen de diffusion de la culture et de la tragédie de l'archipel des Chagos" by Bruno Cunniah. Focusing on a heterogeneous corpus of Chagos songs (*ségas*), Cunniah highlights the central role music plays in predominantly oral societies. In the case of the Chagos people, music is a cultural practice that allows them to denounce and exorcise the trauma of exile.

Francesca Aiuti's text, "Narrer la Négritude de façon transmédiatique: le cas du rappeur Youssoupha", is also centred on music and songs. By highlighting the intertextual and transmedia elements present in Youssoupha's musical production, Aiuti sees the rapper's use of several media specific to the world of music (songs, albums, videos, web advertisements) as a discursive strategy enabling him to multiply his critique of the highly questioned notion of French universalism.

Shifting the focus to other media, Silvia Lilli provides a comparative analysis of Ennio Flaiano's novel's *Tempo di Uccidere* (1947) and Giuliano Montaldo's film of the same name (1989) ("La banalizzazione dello sguardo: *Tempo di uccidere* dal romanzo al film"). In particular, the article focuses on the banalisation of the colonial discourse within the movie, which thus fails to reflect Flaiano's critical stance towards the Italian conquest of Ethiopia.

The thematic section ends with Paola Carmagnani's article, "Multimodal Mental Imagery and Intermediality in Arundhati Roy's *The God of Small Things*". In her analysis, Carmagnani suggests that Roy uses multimodal mental imagery as a powerful narrative tool to allow the reader to visualise and understand, both emotionally and hermeneutically, the traumatic experiences described in the novel.

Bibliographie | Bibliography

- Baroni, R. (2017). « Pour une narratologie transmédiiale ». *Poétique*, 182, 155-75.
- Baroni, R. ; Goudmand, A (2019). « Narratologie transmédiiale / Transmedial Narratology ». *Glossaire du RéNaF*, 21 mars 2019. <https://wp.unil.ch/narratologie/2019/03/narratologie-transmediale-transmediale-narratology/>.
- Cabral, A. (1970). « National Liberation and Culture ». *Eduardo Mondlane Memorial Lecture Series*. <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/cabraln1ac.html#1>.
- Ceballos, R. et al. (2009). *Passagen: Hybridity, Transmédiialité, Transculturalidad*. Hildesheim : Olms.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil.
- Leite, A.M. et al. (éds) (2018). *Nação e narrativa pós-colonial. III-IV, Literatura & cinema: Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe*. Lisboa : Colibri.
- Núñez Sabarís, X. ; Tavares, D. (éds) (2020). « Literatura e televisão: novas narrativas – Ficções transmédiia ». *2i – Revista de Estudos de Identidade e Intermedialidade*, 2(1).
- « Personagens mediáticas: teoria, problemas, análises » (2018). *Mediapolis – Revista de Comunicação, Jornalismo e Espaço Público*, 6.
- « Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit ». *Communications*, 8, 1966.
- Ryan, M.-L. (2018). « Sur les fondements théoriques de la narratologie transmédiiale ». Patron, S. (éd.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 147-66.
- Stadtler, F. (2013). *Fiction, Film and Indian Popular Cinema : Salman Rushdie's Novels and the Cinematic Imagination*. New York : Routledge.
- Thon, J.-N. (2016). *Transmedial Narratology and Contemporary Culture*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Wolf, W. (2011). « (Inter)mediality and the Study of Literature ». *Comparative Literature and Culture*, 13(3). <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/>.

Humeurs dans les bois

Prélude photo-poétique

Maha Badr

Écrivaine, chercheuse, professeure

Dans “Photos-pensées”, les mots épousent instantanément et subtilement les flux des images. Chaque photo raconte une histoire visuelle qui n’est que la transposition d’une émotion cherchant un ‘lieu’ pour se libérer.




Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-06

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Badr |  4.0



Citation Badr, M. (2022). “Humeurs dans les bois. Prélude photo-poétique”. *Il Tolomeo*, 24, 35-40.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/010



Au cœur alchimique des nuées

Réponds à notre impatience
Phénix réveille toi !



Dans le sombre du soir

Les masques rappellent
Les ravages d'une mémoire répétée
La rage d'un arbre mutilé
Déplore les frissons des rêves
Les traîtres plis de l'illusion
Et le décombre de l'être



On crève de l'abcès des maux !



Dans le cœur d'un arbre millénaire
Un hibou crie la rage d'un châtiment éternel



La mélancolie d'un oeil guetteur

Trauma, Multimodal Mental Imagery and Intermediality in Arundhati Roy's *The God of Small Things*

Paola Carmagnani

Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract Arundhati Roy's *The God of Small Things* has been effectively described by N. Rokatnitz as a narrative that accesses and arouses sensory modes of reception and perception, infiltrating reader's preconscious and subconscious levels of understanding and thus enhancing the vividness of immersion in a text that ultimately renders its moral code physically tangible. This use of multimodal mental imagery, which per se vouches for a transmedia understanding of narrative as a "multimedia construct" (Ryan 2004), is an integral part of a literary representation of trauma that also integrates explicit reference to other media, namely cinema and traditional dance performance. The essay addresses the role of these media within the socio-cultural frame of Roy's novel and interrogates their function in shaping the literary narrative of trauma and healing, integrating the writing's multimodal imagery and contributing to the reader's emotional and intellectual responses.

Keywords Multimodal mental imagery. Embodied cognition. Enactment. Trauma. Healing. Affective focalization. Empathy. Intermediality.

Summary 1 Introduction. – 2 Towards Trauma: The Filmic Experience. – 3 Towards a Healing Space: The *Kathakali* Dance-Performance. – 4 Conclusions.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-07-30
Accepted 2022-10-15
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Carmagnani | © 4.0



Citation Carmagnani, P. (2022). "Trauma, Multimodal Mental Imagery and Intermediality in Arundhati Roy's *The God of Small Things*". *Il Tolomeo*, 24, 41-60.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/011

1 Introduction

The God of Small Things has been definitively brought into the field of trauma studies by Elizabeth Outka, who argued that the novel's restructuring of narrative time, mostly analysed in relation to post-colonial criticism, should be considered primarily as a mark of trauma (Outka 2011). In the novel's "temporal hybridity", writes Outka,

the present moment is at once a dangerous blending of many times, but also, paradoxically, a refusal of these moments to blend, signalling the past traumatic event's refusal to be integrated into an unfolding narrative. (23)

Founded on the modernist aesthetic of fragmentation, a major trope of trauma studies' first wave, Outka's argument affirms that the novel's hybrid temporal structure puts the readers in the position of experiencing themselves, to some degree, the aftereffects of trauma: "The narrative returns to images, phrases, and sensory experiences [...] giving a textual demonstration of the paralysis experienced by the characters" and directly transmitting, rather than representing, "what is otherwise unrepresentable in traumatic experience" (30-1). Rather than on the novel's fragmented structure, I will focus here on these "images, phrases and sensory experiences", which must be grouped under the general denomination of "multimodal mental imagery".

As stressed by Naomi Rokotnitz, Roy's multimodal mental images combine "abstract metaphoric concepts with a direct appeal to readers' bodies, [...] accessing and arousing sensory modes of reception and perception" and thus anchoring "ideational content in her readers' bodies" (Rokotnitz 2017, 274). Elaborated within the theoretical framework of embodied cognition, this notion of an enactive multimodal imagery has been developed by recent studies in cognitive and affective narratology, where it is linked to the experience of the immersive reading of literary texts: even in the absence of direct perception, argues Pierre-Louis Patoine, the reader can actually feel the somatic sensation described by the text, mobilizing and combining different sensory modalities as well as a set of related affective aspects (Patoine 2019, 205). The enactive experience elicited by multimodal images is thus "felt to occur spontaneously [...] and seemingly without much cognitive effort" (Kužmičová 2014, 283), and may help the reader's interpretation of the textual construct. As suggested by Barbara Dancyngier, stylistic patterns such as words, expressions and other linguistic forms may function as "narrative anchors", prompting the meaning construction of fragmented narratives not "by directly adding information in the way we expect all texts to do", but by "setting up narrative [mental] spaces and links across the spaces" (Dancyngier 2007, 146). This is indeed the case of Roy's novel, where multimodal mental images function as

“affective prompts” that “infiltrate the readers’ preconscious and sub-conscious levels of understanding”, rendering the “moral codes” of the text “physically tangible” (Rokotnitz 2017, 274-5).

Despite overcoming a view of trauma as necessarily linked to the impossibility of its narrative knowledge, the enormous potential of literary multimodal mental imagery in the representation of trauma has not yet resonated much in the field of trauma studies. An affective understanding of trauma seems however to be supported by new findings in neurosciences, where traumatic memories are seen as embodied and inextricably integrated with the affective dimensions of associated emotional responses: recollection is *per se* an attenuated form of re-enactment, and traumatic memories are unreconcilable embodied traces of memory whose emotional profile cannot be overridden, defying the abstract semantic categories we normally use to sort, organize and manipulate memory (Seeley 2018). “Situation models for narrative comprehension”, writes William P. Seeley, “show us that these same neurobiological processes underwrite narrative understanding”, suggesting that “literary texts can be used as a resource for representing, re-enacting, and understanding traumatic experience” (159). To my knowledge, the only attempt to actually bring the notion of trauma to the terrain of an affective understanding and representation is to date a body of research collected in the volume *Traumatic Affect* (Atkinson, Richardson 2013). In their introduction, Meera Atkinson and Michael Richardson describe “traumatic affect” as “the experience of the body, moved by an encounter – with a text, with another, with art or culture, politics or experience”, emphasizing however that this “is not a prescriptive and contained object, but an open one”, around which very different approaches can be developed (7, 12). Elaborating on the broad notion of traumatic affect, I consider here that the enactive multimodal imagery of Roy’s novel is the instrument of an ‘affective encounter’ with the reader, capable of rendering physically tangible not only the traumatic experience itself, but also the general meaning of the fragmented narrative and the dimension of a possible healing related to the trauma narrative.

My analysis will focus on two particular episodes of the novel, each of them included in one of the two interwoven temporal threads that build its structure, mingling past and present events, circling around, and offering at the same time a retrospective vision, as past events return in the present, and proleptic announcements of the story to come. Respectively marking the reader’s first introduction into the narrative space of trauma and the passage towards a space of healing, the two episodes are significantly defined by reference to other media. How, then, do the sensory tracks specifically connected to other media’s expressive power interact with the text’s own multimodal imagery? How does intermediality contribute to the novel’s shaping of trauma and healing?

2 Towards Trauma: The Filmic Experience

The first intermedial episode coincides with the first of the traumatic chain of events that form the “bleached bones” of the story (Roy 2007, 33. From now on: *T.G.S.T.*). Included in the fourth chapter, the episode opens up in the cinema where Estha and Rahel, the protagonist twin children, have been accompanied by their mother Ammu and their aunt Baby Kochamma to see one of their favourite movies, *The Sound of Music*, a 1965 American world-famous musical drama starring Julie Andrews in the role of a young Austrian nun who is sent to the house of a widower officer to be the governess of his seven children, and eventually marries him.

As noted by Anita Sharma, despite mingling fragments of different events and the experiences of different characters in the novel “there is no polyvalence of perspectives simultaneously constructing a complex experience” (Sharma 1998, 169). The story is told by a third-person omniscient narrator, offering in fact a single point of view: that of those who have no power in the violent movement of history and are destined to be destroyed by it. It is a political choice that identifies the narrative with the point of view of some specific characters, mainly the twin children, who look at the adult world trying to understand it and will eventually be broken by its violence. The point of view of the powerless, however, is not restricted to an explicit focalization through those specific characters and the ironic inflexions that describe other characters. One of the most relevant and original features of the novel is indeed the extensive use of an “affective focalization”,¹ which informs the narrative even when apparently maintaining a non-focalized mode, blending the omniscient narrator’s voice with recurring words and expressions that refer mainly to the children’s affective experience.

The chapter’s opening sets up a narrative space that breaks up with the preceding images, presented in chapter two, of the trip from the family home in Ayemenem towards the cinema, in the town of Cochin. There, the children had been described as happy and excited, despite the adults’ conflicts: it was “a skyblue day”, in a “skyblue Plymouth” (*T.G.S.T.* 35). A recurring expression evoking the children’s mental representation of two distinct words, the adjective “skyblue” marks the space of innocent childhood, those “early amorphous years

¹ “Zero-focalization”, argues Patrick Colm Hogan, “is a situation in which there is a narrator with emotions - emotions that lead him or her to select certain facts of the story world and not others - but whose reports are not focalized by any character of the story. [...] Given that narrators select according to interest and preference, it may be that focalization [...] is not always a matter of limitation in knowledge. It may equally be a matter of limitation in interest. In other words, we may distinguish between epistemic and affective focalization” (Colm Hogan 2010, 77-8).

when Memory had only just begun, when life was full of Beginnings and no Ends, and Everything was For Ever” (2). It is a sort of mythological space of the origins not yet tarnished by the traumas that are about to happen, where the twins, capable of having access to each other’s memories, perceptions and emotions, find their peculiar functional relationship. Now, presenting the family in the cinema lobby, the narrative immediately introduces a physical break into this crucial symbiotic bond, marked by Estha’s first adult assignment:

The toilets were called HIS and HERS. HERS for Ammu, Rahel and Baby Kochamma. HIS for Estha alone. [...] Through the red Formica door that closed slowly on its own, Rahel followed Ammu and Baby Kochamma into HERS. She turned to wave across the slippery marble floor at Estha Alone (with a comb), in his beige and pointy shoes. Estha waited in the dirty marble lobby with the lonely, watching mirrors till the red door took his sister away. Then he turned and padded off to HIS. (94)

Anežka Kuzmičová argues that the vividness of spatial imagery is one key element in eliciting the readers’ immersion into the storyworld, depending on a “first-person, *enactive* process of sensorimotor simulation/resonance, rather than from mere visualizing from the perspective of a passive, third-person observer”:

A higher degree of spatial vividness [...] is achieved when certain forms of human bodily movement are rendered in the narrative, namely simple and “dynamically veracious” bodily actions. (Kuzmičová 2012, 24-5)

Here, the affective focalization which informs the description of the cinema lobby, with the dirty, slippery marble floor and the “lonely, watching mirrors”, acquires a particular vividness through the simple movement of Rahel, slowly taken away by the red Formica door, conveying to the reader the sense of having physically entered a tangible, doom-laden environment where Estha becomes “Estha Alone”. This expression belongs to a particular group of nominalised descriptions, which identify the children by their physical and emotional state at precise moments of the story and are eventually resumed, modified and expanded at other moments. The expression “Estha Alone” is significantly accompanied by the mention of two objects that hark back to the “skyblue” trip to Cochin, when Estha was featured in his “Special Outing” outfit: an “Elvis puff” and the “beige and pointy shoes” (*T.G.S.T.* 37).

Within the immersive vividness of the doom-laden lobby, the combination of these objects with the nominalised description places Estha in a space of vulnerability emotionally perceived by the read-

er, announcing the trauma that the child is about to undergo. In a following passage, showing “Estha alone in HIS”, the sensorimotor images are furtherly elaborated through the studious actions performed by the child, searching for some “Height” in order to reach the urinal. Finding two rusty cans in a corner, “Estha Alone [...] stood on them, one foot on each, and pissed carefully, with minimal wobble. Like a Man”. Then, moving the cans in front of the mirror, he washes his hands, wets his hair, and carefully reconstructs his puff, “dwarfed by the size of Ammu’s comb that was too big for him”. Finally, he replaces the tins back where he found them and ceremoniously bows to them - “‘Bow,’ He said, and smiled, because when he was younger, he had been under the impression that you had to say ‘Bow’ when you bowed. That you had to say it to do it” (96-7). The accuracy of Estha’s movements, which allow him to gain “Height” and urinate “like a Man”, his adult “special outing” outfit and the final bowing, reminding him of a time (not so long ago) when he was little, build up the vivid image of a dignified little man, arousing the reader’s empathy. “Estha Alone of the uneven teeth” (97), resumes the narrator, including in the original nominalised description a material sign of Estha’s childhood that marks his vulnerability. Eventually, the emotional response aroused by the cumulative effect of these multimodal images finds an explicit mirroring in the description of Ammu’s reaction when meeting Estha outside the toilets, “a sudden clutch of love for her reserved, dignified little son, in his beige and pointy shoes, who had just completed his first adult assignment” (97).

Having broken the twin’s symbiotic identity through the space of Estha’s vulnerable aloneness, the narrative proceeds to focalize on Rahel, walking up the stairs towards the cinema room “like an excited mosquito on a leash”. Reproducing the rhythm of Rahel’s bodily movements from her own internal perception - “Up two steps. Down two. Up one” - the text implicitly connects them to the rhythm of a song that she is singing in her mind, immediately transcribed onto the page.

I’m Popey the sailor man dum dum
I live in a cara-van dum dum
I op-en the door

And Fall on the floor
I’m Popey the sailor man dum dum

“Excitement Always Leads To Tears. Dum dum” (98), says the adults’ reprimand in Rahel’s mind, and from now on the “dum dum” of the happy childish song is transformed into the ominous rhythm of trauma and violence, returning through the whole narrative. Here, when the family eventually enters the cinema room, the text resumes

through Rahel's perception the image of Estha's childish vulnerability, announcing again the trauma to come through the words and rhythm of the Popeye song: "Estha had the tickets. Little Man. He lived in a cara-van. Dum Dum" (99).

The narrative of the filmic experience integrates this construction, mediating the passage from the "skyblue" world towards the first traumatic event that will shatter it. The children's pleasure of immersing again into the beloved story-world of their favourite film is conveyed here through the olfactory familiar perceptions in "the fan-whirring, peanut-crunching darkness" of the cinema room - "It smelled of breathing people and hairoil. And old carpets. A magical, *Sound of Music* smell that Rahel remembered and treasured. Smells, like music, hold memories. She breathed deep, and bottled it up for posterity" (98-9). The film has begun, and the narrative focuses on the family's movements in the darkness of the cinema room, squeezing "past irritated people who moved their legs this way and that to make space", and finally finding their seats (99). Eliciting the reader's presence in the cinema besides an excited Rahel and a dignified Estha, the narrative gives access to the film's secondary story-world through the registration of the camera movements. Implicitly focalized through Rahel's perception, the camera "soars up into the skyblue (car-coloured) Austrian sky", showing from above the abbey's courtyard, with shining cobblestones and nuns walking across it "like slow cigars" (99). The nuns "had complaints to make to their Reverend Mother", "sweet-singing complaints" about Julie Andrews who is always late for mass:

She climbs a tree and scrapes her knees

the nuns sneaked musically.

*Her dress has got a tear
She waltzes on her way to Mass
And whistles on the stairs...*

People in the audience were turning around.
"Shhh!" they said.
Shhh! Shhh! Shhh!
(99-100)

The shift from the images of the film to the sound of its music marks the transition from Rahel to Estha's experience, whose voice, "clear and true", suddenly raises from outside the picture causing the angry reactions of the audience: "It was Estha who was singing. A nun with a puff. An Elvis Pelvis Nun. He couldn't help it" (100).

Stressing the sudden interruption of Estha's immersive experience, the narrator describes the menacing faces of the audience, twist-

ing around “like bottle caps”, “with mouths and moustaches. Hissing mouths with teeth like sharks. Many of them. Like stickers on a card” (100). However, Estha “couldn’t help it”, and the repeated, angry injunctions to silence – “‘Get him out of here!’ [...] Shutup or Getout. Getout or Shutup”, says the audience; “shut UP”, says Ammu – reactivate and expand the images of his vulnerability, projecting him towards the traumatic event that he is about to live. “The Audience was a Big Man. Estha was a Little Man, with the tickets”, resumes the narrator, showing Estha getting up and moving past “angry Ammu”, past “Rahel concentrating through her knees”, past Baby Kochamma, and past the “Audience”, “that had to move its legs again. This-wayandthat”, towards the “red sign over the door [that] said EXIT in a red light”. “Estha EXITED” (100-1): out of the familiar skyblue world of the film’s music and back towards the grim space of the chapter’s opening, where the “Big Man” anticipated by the audience’s image turns into the “Orangedrinks Lemondrinks Man” who will abuse him.

Out of the cinema room and back into the lobby, the doom-laden atmosphere of the chapter’s opening is transformed into an enchanted stillness, leading the reader into the space of trauma:

In the lobby, the orangedrinks were waiting. The lemondriks were waiting. The melty chocolates were waiting. The electric blue foamleather car-sofas were waiting. The *Coming Soon!* Posters were waiting.

Behind the refreshment counter, a man wakes up and sees “Estha Alone in his beige and pointy shoes. And his spoiled puff”, sitting on the electric blue foam-leather car-sofa and deeply immersed in the film’s song that he’s now free to sing aloud – “*How do you hold a moonbeam in your hand?*”. Estha does not see him watching and in the enchanted stillness of the scene the man’s wiping becomes a hypnotic, menacing movement, conveying to the reader alone his predatory presence: “And he waited. And waiting he wiped. And wiping he waited. And watched Estha sing” (101). The images of this passage take us into a black fairy-tale, where objects come alive and innocent children happily sing, unaware of the menacing stare of a man that looks like “an unfriendly jewelled bear”, reproaching Estha for waking him up and inviting him behind the counter, where the “lonely, watching mirrors” described in the chapter’s opening are watching Estha, too (102). Estha hesitates, but the image of the audience’s menacing shark teeth returns, elaborated into that of the man’s yellow teeth, watching “little Elvis the Pelvis” “like yellow piano keys”: “His yellow teeth were magnets. They saw, they smiled, they sang, they smelled, they moved. They mesmerized”, and “Estha went. Drawn by yellow teeth” (102-3).

Reintroducing the focalization on Estha's sensory perceptions, heightened and distorted by fear, the narrative proceeds to offer an enactive rendition of Estha's abuse:

"Now, if you'll kindly hold this for me," the Orangedrink Lemon-drink Man said, handing Estha his penis through his soft white muslin dhoti, "I'll get you your drink. Orange? Lemon?" Estha held it because he had to. [...] He got a cold bottle and a straw. So he held a bottle in one hand and a penis in the other. Hard, hot, veiny.

"Not a moonbeam" (103) comments the narrator, evoking the song's words to mark the traumatic shattering of Estha's skyblue world. Then, focusing on the man's "tight and sweaty" hand closing over Estha's hand and impressing an increasingly fast movement, the text transposes the very act of abuse into a tongue-twister that reproduces its rhythm:

*Fast faster fest
Never let it rest
Until the fast is faster,
And the faster's fest.*
(104)

Extensively used throughout the novel to convey the children's sensory perceptions and emotions, language play is now made available to an enactive transcription of the dissociative mechanism experienced by Estha, who finds in the harmless tongue-twister a protective shelter from what is actually happening to him. A similar defensive mechanism is then conveyed through one of the many lists that translate into the text the children's attempts to keep at bay the chaotic violence of trauma (in this case a list of the pickles and preserves produced by Estha's grandmother).

Between the tongue-twister and the list, the central image of Estha's abuse is the "liquid lemon sweetness" rising from his drink, - "Sticky-sweet lemon bubbles of the drink he couldn't drink" - associated with the "wet and hot and sticky" sperm of the Orangedrink Lemon-drink Man on Estha's hand - "White egg white. Quarter-boiled" (104). Those images are analysed by Chris L. Fox as part of the novel's peculiar "narrative deployment of the abject and the traumatic", where the abject "is everything that the human excretes in order to live, all that might endanger our lives should we touch or ingest it" (Fox 2002, 35-6). Estha's sexual abuse, notes Fox, prepares him and the readers for the later, crucial trauma caused by the police attack on Velutha, the Untouchable carpenter who is the twins' secret friend and their mother's lover: Estha will be forced to watch Velutha's beloved body at the police-station, transformed

into a near-corpse, whose bones and flesh have been transposed and whose inside-belonging blood, urine, and faeces are now not belonging, outside. (39)

The sticky sweetness that marks the “abjection” of Estha’s sexual abuse is indeed linked to the image of Velutha’s blood, “Sicksweet. Like old roses on a breeze” (*T.G.S.T.* 293) one of the recurring multimodal images that since the beginning of the novel convey fragments of that crucial episode, inscribed into the children’s traumatic memory.

Estha’s post-traumatic condition informs the second part of the intermedial narrative, transforming the familiar immersion within the well-known images and sounds into a painful experience announced by the image of Estha’s “Other Hand”, which instead of a moonbeam held the Orangedrink Lemondrink Man’s penis and is now soiled by his “white egg white”: while regaining his seat, Estha carefully holds it upwards, “as though he was holding an imagined orange” (105). Wiping off every reference to the sound of music, the narrative is now restricted to the songs’ words and the film’s images, registered as static descriptions of a story-world that has lost its magic. Divested from its specific narrative power, the filmic medium thus becomes the vehicle for the narrative of Estha’s post-traumatic perception, dominated by the shameful guilt embodied in his “Other Hand” and mainly conveyed in the form of other lists. The whole passage is centred around the opposition between the film’s perfect story-world and the children’s flawed lives and identities. Describing the film’s story-world through their emotional point of view, the novel opens up an idealized space of ‘whiteness’ and ‘cleanness’, implicitly opposed to the twins’ ‘non whiteness’ and to the shared sense of filth produced by Estha’s abuse. Directly connected to this opposition appears their sense of being unworthy of love, as much as the film’s “clean, white children” are, instead, loved by their father, Captain von Trapp, and by Julie Andrews, who puts them all “in her clean bed” (105-6):

Oh Captain von Trapp, Captain von Trapp, could you love the little fellow with the orange in the smelly auditorium? [...] And his twin sister? [...] Could you love her too? (106)

The initial “magical *Sound of Music* smell” has turned into a disagreeable smell and the twins’ questions are followed by a list of Captain von Trapp’s own questions – “Are they clean white children?”, is the one that opens the list; “Have they, either or both, ever held strangers’ soo-soo?”, is the closing one: ““Then I’m sorry,’ Captain von Clapp-Trap said. ‘It’s out of the question. I cannot love them’” (107).

The idealized images of ‘whiteness’ and ‘cleanness’ produced by the twin’s post-traumatic experience of the film function here as sensorimotor cues, emotionally conveying the cultural significance of the

film itself and situating the episode within a broader net of symbolic connections. The twins' painful perception of their own unworthiness harks back to their family's 'Anglophilia', a concept that had been previously explained by their uncle and condensed within the crucial image of the "History House" (53), identified by the children's imagination with the abandoned estate of an Englishman, "Ayemenem's own Kurtz" who made it "his private Heart of Darkness" (52). History, explained the twins' uncle, is "like an old house at night. With all lamps lit. And ancestors whispering inside", where they cannot enter because they have been "locked out", "pointed in the wrong direction, trapped outside their own history, and unable to retrace their steps because their footprints had been swept away": "because our minds have been invaded by a war. [...] A war that captures dreams and re-dreams them. A war that has made us adore our conquerors and despise ourselves" (52-3). The white and clean story-world of the children's beloved film is in itself a symbol of the colonization of the dominated minds, whose dreams have been captured and re-dreamed by a white culture, deeply inscribing a long-lasting sense of unworthiness and inferiority.

Announced since the beginning of the chapter as a break with the skyblue childhood, Estha's trauma marks thus the first fall out of a mythical time where "Everything was For Ever" into the awareness of History's violence, connecting the episode to a collective traumatic dimension. Within this broader dimension, the abuse of the Orange-drink Lemondrink Man must also be seen as an expression of post-colonial class-conflict. Resenting Estha's anglophile privileged position and using his adult power to intimidate and punish him, he reproaches his victim for singing English songs in the lobby and for wasting his drink while he's abusing him - "Think of all the poor people who have nothing to eat or drink. You're a lucky rich boy, with pocket-munny and a grandmother's factory to inherit. You should Thank God that you have no worries" (104-5). At the level of the characters' individual story, we must also note that the film's title, *The Sound of Music*, and Estha's immersive experience of it, hark back to the temporal thread that opens the novel, twenty-three years after Estha's abuse and the following traumatic events: Estha has by now stopped talking, withdrawing into a silence that, together with his traumatic memories, has definitively shut up the 'sound of music' of his skyblue childhood - "Shutup or Getout. Getout or Shutup" (100).

3 **Towards a Healing Space: the Kathakali Dance-performance**

The second intermedial occurrence entirely occupies chapter twelve and consists in the description of a traditional form of dance-drama performance called *Kathakali* (literally, a ‘story play’), watched in the Ayemenem temple by the adult twins. Typical of the Kerala region and dating back to the 17th century, Kathakali adapts stories from the *Mahabharata* epic poem, recited by vocalists and performed by male actor dancers accompanied by *chenda* percussions. The first function of the episode is to elaborate an aspect of the environmental and cultural trauma produced by modern Indian economy. In a preceding chapter, we have already seen the transformations of the landscape around the old family house, where a barrage built by the landowners has turned the big river into “a slow, sludging green ribbon lawn that ferried fetid garbage to the sea” (*T.G.S.T.* 124), and the “House of History”, bought by an international five-star hotel chain, has become a tourists’ paradise publicized as “Gods’ Own Country”. In the evenings, “the tourists were treated to truncated kathakali performances”, where “ancient stories were collapsed and amputated”, “slashed to twenty-minutes cameos” staged by the swimming-pool - “‘Small attention spans,’ the Hotel People explained to the dancers” (127).

Chapter twelve resumes this narrative, showing the degradation of traditional culture through the point of view of the Kathakali dancers, who after the humiliation suffered at the “Gods’ Own Country” stop at the Ayemenem’s temple “to ask pardon of their gods. To apologize for corrupting their stories. For encasing their identities. Misappropriating their lives”: “In the broad, covered corridor - the colonnaded kuthambalam abutting the heart of the temple where the Blue God lived with his flute, the drummers drummed and the dancers danced, their colours turning slowly in the night” (229). Converted to tourism by despair, the Kathakali dancers are here reinstated to their original power: “The Kathakali Man”, says the narrator,

is the most beautiful of men. Because his body is his soul. His only instrument. From the age of three it has been planned and polished, pared down, harnessed wholly in the task of story-telling. He has magic in him, this man within painted mask and swirling skirts. (230)

However, the presence of an artistic form of expression that literally embodies its stories is translated into a surprisingly static narrative, summarizing the dancers’ stylized bodily movements from an external perspective, corresponding to the passive watching of the adult twins and conveying their post-traumatic emotional paralysis.

Staging the violent confrontation between two powerful warriors, the closing of the performance brings back to the twins' memory the image of the policemen's deliberate destruction of Velutha's body, not yet narrated but, as we said, repeatedly anticipated by scattered fragments of multimodal images:

It was no performance. Esthappen and Rahel recognized it. They had seen its work before. Another morning. Another stage. Another kind of frenzy (with millipedes on the sole of its shoes). The brutal extravagance of this matched by the savage economy of that. (235)

The image of Bhima clubbing Dhausana to the floor and pursuing "every feeble tremor in the dying body with his mace, hammering at it until it was stilled", as "an ironsmith flattening a sheet of recalcitrant metal. Systematically smoothing every pit and bulge" (235), is indeed connected to the "sourmetal smell" of the handcuffs uselessly immobilising Velutha's already destroyed body and, through it, to a wider cluster of multimodal images - "Still, they brought up the handcuffs. Cold. With the sourmetal smell", and after having smashed his penis (the "frenzy" of the policeman's boot, "with millipedes curled into its sole"), they "locked his arms across his back. Click. And click. [...] He had goosebumps where the handcuffs touched his skin" (310-11).

As noted by Emilienne Baneth-Nouailhetas, however, "the point here is not to link the image with an individual memory, but more to tighten the web of reverberations and resonances in the text" (2002, 60). Beyond the punctual echoing of Velutha's brutal capture, the Kathakali episode finds its place within a net of multimodal images that in the last chapters of the novel offer, together with the missing pieces of the trauma narrative, a possible space of healing. Built around the central image of Velutha as the "God of Small Things", this space is introduced by the Kathakali dancers, healing their humiliation through the nightly performance in the temple. Here, the desperate Kathakali Man with hollows in his crown and a darned costume transforms into the gods to which his body gives life:

In his abject defeat lies his supreme triumph. He is Karna, whom the world has abandoned. Karna Alone. [...] A prince raised in poverty. Born to die unfairly, unarmed and alone. (231-2)

Resuming and modifying Estha's nominalised description, the image of "Karna Alone", abandoned by the world, anticipates the narrative of Velutha's solitude and despair during the escape that will lead him to the House of History, to the policemen's beating and eventually to his death. In that narrative, in fact, the poor Untouchable carpenter is also transformed into a godlike image, healed from despair at the

very moment when, emerging from the river's waters, he steps onto the path leading to his violent death:

He held his mundu spread about to dry. The wind lifted it like a sail. He was suddenly happy. *Things will get worse*, he thought to himself. *Then better*. He was walking swiftly now, towards the Heart of Darkness. As lonely as a wolf. The God of Loss. The God of Small Things. (290)

The first identification of Velutha with the God of Small Things occurs however in the chapter immediately preceding the Kathakali episode, in the narrative of a dream that reveals to Ammu her own unacknowledged desire for Velutha's body. In Ammu's dream, Velutha is never designated by his name but only as "The God of Loss", "The God of Small Things": a young man with "ridges of muscle on his stomach [...] like divisions on a slab of chocolate", a shining body "as though he had been polished with a high-wax body polish", and one single arm - "He had no other arm with which to fight the shadows that flickered around him on the floor" (*T.G.S.T.* 215). Born from Ammu's desire, Velutha's transformation into a godlike figure parallels the power of the dancers' body, while his distinctive attribute, the single arm, is the symbol of the same inescapable defeat in front of a world that crushes those who are unarmed and powerless - Untouchable men who cannot be touched by Touchable women, and traditional dancers who have become "condemned goods", derided by their children and mocked by tourists' "nakedness" and "imported attention spans" (*T.G.S.T.* 230-1). In Ammu's dream, the God of Small Things holds her close:

She could have touched his body lightly with her fingers, and felt his stomach skin turn to gooseflesh. She could have let her fingers stray to the base of his flat stomach. Carelessly, over those burnished chocolate ridges. And left patterned trails of bumpy gooseflesh on his body. (*T.G.S.T.* 215)

The passage brings back the image of Velutha's goose bumps under the policemen's handcuffs evoked in the closing of the performance, and yet, the desire embodied in Ammu's fingers seems capable here to transform it into a healing image of pleasure. "She could so easily have done that, but she didn't" (*T.G.S.T.* 215): thus, the suspended movement of her touch, as well as the static description of the dance-performance, draw around both Velutha and the Kathakali dancers a space of possible and yet unreachable healing.

After having brought the trauma narrative to its tragic conclusions, the unreachable space of healing built through the net of multimodal images connecting the Kathakali performance to Velutha's

godlike nature is unexpectedly opened up by the novel's ending, which takes us back to the beginning of the story, before the main traumatic experiences that have shattered the characters' lives. "The structure of the book", said Roy,

ambushes the story - by that I mean that the novel ends more or less in the middle of the story, and it ends with Ammu and Velutha making love and it ends with the word tomorrow. (Mullaney 2002, 56)

It is what we would call a "plot twist", a metaphor suggesting

that a surprising revelation of narrative information traces a quasi-circular pattern, as if the recipient of the narrative were, quite literally, 'plotting' the plot. (Caracciolo 2014, 55)

Beyond "the linguistic surface of plot's embodied metaphors", argues Caracciolo, discursive patterns can "take on rhythmic qualities", building the readers' understanding of narrative structures "on more basic, physical modes of engagement with the world" (56). The complex and much discussed response aroused by the novel's ending depends indeed, I believe, on the conflict produced by the conceptual awareness of a plot twist that seems artfully intended to mitigate the narrative of trauma's destructive impact and the spontaneous response elicited by the embodied images of healing.

Described throughout the novel only through an external and critical point of view, Velutha and Ammu's forbidden relationship is now presented through the affective focalization on the lovers' experience of their first night together. In this last scattered piece of the story, useless for the simple purposes of reconstructing the fragmented narrative but crucial to the reader's emotional response, we are taken back to the night following Ammu's dream of Velutha as the God of Small Things: she "suddenly rose from her chair and walked out of her world like a witch. To a happier, better place" (*T.G.S.T.* 332), towards the bank of the river on the other side of the House of History, where nothing terrible has happened yet. Here, once again, Velutha emerges from the water as a god, emanated from the natural environment to which he seems to organically belong:

As he rose from the dark river and walked up the stone steps, she saw that the world they stood in was his. That he belonged to it. That it belonged to him. The water. The mud. The trees. The fish. The stars. (333-4)

Intimately connected to the "small things" of nature, the humble carpenter's body reveals to Ammu's gaze the godlike "quality of his

beauty”, shaped by the same wood to which his extraordinary craftsmanship gives shape (234). Finally, the suspended movements of the Kathakali performance and of Ammu’s dream come to life within a long, detailed erotic scene, where every sensory perception is embodied into the characters’ love-making movements, explicitly assimilated to a dance capable to bring them beyond terror and trauma:

Biology designed the dance. Terror timed it. Dictated the rhythm with which their bodies answered to each other. As though they knew already that for each tremor of pleasure they would pay with an equal measure of pain. [...] So they held back. Tormented each other. Gave of each other slowly. [...] Once he was inside her, fear was derailed and biology took over. Clouded eyes held clouded eyes in a steady gaze and a luminous woman gave herself to a luminous man. [...] He kissed her eyes. Her ears. Her breasts. Her belly. Her seven silver stretchmarks from her twins. The line down that that led from her navel to her dark triangle, that told him where she wanted him to go. The inside of her legs, where her skin was softest. The carpenter’s hands lifted her hips and an un-touchable tongue touched the innermost part of her. Drank long and deep from the bowl of her. She danced for him. On that boat-shaped piece of earth. She lived. (335-7)

Like the Kathakali men in the temple, “dancing as though they couldn’t stop” (234), Ammu and Velutha make love as though they couldn’t stop, transfigured into the characters of one of the *Mahabharata*’s stories where, as it was narrated in the dance-performance episode, a beautiful woman gave herself to a “shimmering young god” by whose beauty she had been bewitched (232). Here, where the lovers’ touching is perceptibly made available to the reader, the writing seems to embrace the epic narrative of the “Great Stories” performed by the Kathakali dancers,² “stories of the gods” whose “yarn is spun from the ungodly, human heart” (209, 210). “Amputated” by the performances at the “Gods’ Own Country” hotel, these stories were healed and revived by the nightly Kathakali performance in the temple, where they had become the dancer’s “safety net”: “all he has to keep him from crushing though the world like a falling stone”, “the vessel into which he pours himself”, that “gives him shape” and

² Alex Tickell shows that “Roy’s definition of the ‘Great Stories’ actually operates as an umbrella term for various composite or ‘threaded’ forms of epic and mythical narratives”, offering a “sense of generic fluidity” that is echoed in the novel by the presence of various godlike figures, the most relevant of whom is undoubtedly the figure of Velutha as the “God of Small Things” (Tickell 2007, 157). Tickell suggests that Roy “emulates some of the ‘Great Stories’ effects” (166): the most remarkable occurrence of this “emulation” is in fact to be found, I believe, in the novel’s conclusion.

“contains him. His Love. His Madness. His Hope” (231). However, it is only in those last pages of the novel, through Ammu and Velutha’s love-making, that the “Great Stories” finally find the bodily movements capable of conveying to the reader the sense of being physically present in a redeeming space of healing. It is an ephemeral space, where the images of the dancers and the lovers’ bodies meet: a space of “small things” that, for a brief lapse of time, saves us from the History’s heart of darkness and then closes again, giving back the Kathakali Men to their abjection and despair, Ammu and Velutha to their lonely deaths, and the twins to their shared inescapable trauma. And yet, the novel’s last word is indeed “Tomorrow”, “*Naaley*”, the “one small promise” (339) that since that first night the lovers exchanged each time they parted, blurring one more time the chronological sequence of the events: not to convey trauma this time, but to offer instead a space of healing that, though definitively closed to the characters, remains open to the readers.

4 Conclusions

The immersive reading elicited by multimodal mental images necessarily “entails a sense of medium transparency”: “In the instant of experiencing enactment-imagery”, stresses Kužmičová, “the reader-imager comes as close as one possibly can to forgetting that the experience was in fact mediated by a string of words on a page” (2014, 283). This is what makes Roy’s narrative so effective in directly conveying to the reader the experience of Estha’s abuse. However, if the reader “forgets” that his experience is mediated by a string of words on a page, all the more so he does not perceive the material peculiarity of the medium evoked by the intermedial narrative. This is what happens in the narrative of the filmic experience preceding Estha’s abuse, where the sensory tracks specifically connected to the film’s expressive power are integrated into the broader multimodal imagery provided by a text which functions as a “mental equivalent of a multimedia construct” (Ryan 2004, 12).

The intermedial references contained in the two episodes seem instead particularly relevant insofar as they signal the passage from the ‘skyblue’ space of the twins’ childhood towards their post-traumatic emotional numbness, and from that numbness towards a space of healing. As we have seen, both in the second part of the filmic narrative, after Estha’s abuse, and in the episode of the dance-performance, the enactive sensorimotor experience that the two media would normally arouse are voluntarily nullified by the narrative, together with its own multimodal resources. In both episodes, the reference to other media thus becomes paradoxically perceptible only at the very moment when the media summoned by the novel lose their expressive power.

Intermediality contributes therefore to shape trauma as an experience of loss, conveyed to the reader through an unexpected disconnection from the emotional flow of multimedia mental images. On the other hand, however, the intermedial references also contribute to the shaping of a double mythical space of origins – the “skyblue” childhood before the trauma in the first part of the filmic experience, and the love-making images that close the novel, bringing to life the stillness of the dance-performance and transforming the past from before the trauma into an affective image of the future. In this sense, intermediality intervenes to mark the circular pattern of a narrative in which the brutal violence of trauma coexists with the desire for healing: the “God of Loss” is also the “God of Small Things”, and the images of Velutha’s body in the space of the love-making dance do not mitigate, but spontaneously redeem, those of his butchered body, of Estha’s soiled “Other Hand”, and of the whole “martyrology of the abject” reiterated throughout the novel.

Bibliography

- Atkinson, M.; Richardson M. (2013). *Trauma Affect*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Baneth-Nouailhetas, E. (2002). “*The God of Small Things*”: Arundhati Roy. Paris: Armand Colin.
- Caracciolo, M. (2014). “Tell-Tale Rhythms: Embodiment and Narrative Discourse”. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 6(2), 49-73. <https://doi.org/10.5250/storyworlds.6.2.0049>.
- Colm Hogan, P. (2010). “A Passion for Plot: Prolegomena to Affective Narratology”. *Symplokē*, 18(1-2), 65-81. <https://doi.org/10.5250/symploke.18.1-2.0065>.
- Dancygier, B. (2007). “Narrative Anchors and the Processes of Story Construction: The Case of Margaret Atwood’s *The Blind Assassin*”. *Style*, 41(2), 133-51.
- Fox, L.C. (2002). “A Martyrology of the Abject: Witnessing and Trauma in Arundhati Roy’s ‘The God of Small Things’”. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 33(3-4), 35-60.
- Mullaney, J. (2002). *Arundhati Roy’s “The God of the Small Things”: A Reader’s Guide*. London; New York: Continuum.
- Outka, E. (2011). “Trauma and Temporal Hybridity in Arundhati Roy’s ‘The God of Small Things’”. *Contemporary Literature*, 52(1), 21-53.
- Patoine, P.-L. (2019). “Representation and Immersion. The Embodied Meaning of Literature”. *Gestalt Theory*, 41(2), 201-15. <https://doi.org/10.2478/gth-2019-0019>.
- Kuzmičova, A. (2012). “Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Motor Enactment”. *Semiotica*, 189(1-4), 23-48. <https://doi.org/10.1515/semi.2011.071>.
- Kuzmičova, A. (2014). “Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition”. *Style*, 48(3), 275-93.

- Ryan, M.-L. (2004). "Introduction". Ryan, M.-L. (ed.), *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1-40.
- Rokotnitz, N. (2017). "Goosebumps, Shivers, Visualization, and Embodied Resonance in the Reading Experience: 'The God of the Small Things'". *Poetics Today*, 382, 273-93. <https://doi.org/10.1215/03335372-3868603>.
- Roy, A. [1997] (2017). *The God of Small Things*. London: Harper Collins.
- Seeley, W.P. (2018). "Neuroscience, Narrative, and Emotion Regulation". Kurtz, R. (ed.), *Trauma and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 153-66. <https://doi.org/10.1017/9781316817155.012>.
- Sharma A. (1998). "Truths of Memory and Transgression: 'The God of Small Things'". *India International Centre Quarterly*, 25(1), 168-71.
- Tickell A. (2007). "'The Epic Side of Truth': Storytelling and Performance in 'The God of Small Things'". Tickell, A. (ed.), *Arundhati Roy's 'The God of Small Things'*. London; New York: Routledge, 155-66. <https://doi.org/10.4324/9780203004593>.

La banalizzazione dello sguardo: *Tempo di uccidere* dal romanzo al film

Silvia Lilli

Università di Roma «Tor Vergata», Italia

Abstract In 1989 was released the cinematographic adaptation of Ennio Flaiano's novel (1947) *Tempo di uccidere* (Time to kill) directed by Giuliano Montaldo. This contribution analyses the narratological features of the two versions, showing how in the medial switch the critical sight on Italian colonialism of the novel is turned to a shallow tale where is instead enforced the traditional view of white male superiority, due to the loss of the inner focus, the misread representation of characters, and the underestimation of episodes which served in the book to undermine colonizer's self-sight and disclose the identity crisis of the following chapters.

Keywords Postcolonialism. Narrativity. Intermediality. Intertextuality. Cinematography.

Sommario 1 Introduzione. – 2 *Tempo di uccidere*: un romanzo postcoloniale? – 3 Il confronto intermediale. – 4 I tentativi di adattamento cinematografico. – 5 La banalizzazione dello sguardo sul colonialismo dal romanzo al film. – 5.1 La diegesi. – 5.2 La rappresentazione dei personaggi. – 5.3 La scelta degli episodi. – 5.4 Una scena esemplare: l'incontro tra Mariam e il tenente. – 6 Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-06-29
Accepted 2022-10-14
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Lilli | 4.0



Citation Lilli, S. (2022). "La banalizzazione dello sguardo: *Tempo di uccidere* dal romanzo al film". *Il Tolomeo*, 24, 61-82.

1 Introduzione

Nel settembre del 1989, dopo quarant'anni di peripezie, viene presentato nella sezione «Venezia Notte» della 46^a Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia il film *Tempo di uccidere* tratto dal romanzo omonimo di Ennio Flaiano, prodotto da Leo Pescarolo e Guido De Laurentiis, con la regia di Giuliano Montaldo. Il film è accolto freddamente, giudicato troppo realista, incapace di rendere la complessità psicologica del personaggio e l'atmosfera surreale del libro, nonostante il cast importante: un giovane Nicolas Cage da Hollywood, tra gli italiani Ricky Tognazzi, Giancarlo Giannini, e la colonna sonora firmata Ennio Morricone. Ad anni di distanza, in un'intervista, lo stesso regista confesserà amaramente di aver sentito, durante la realizzazione del film, che stava «tradendo, tra virgolette, il grande Ennio» e di essere stato poi così male da rinunciare alla regia di nuovi film per molti anni.¹

Ma in cosa consiste il tradimento di cui parla Montaldo? Pur rifiutando l'idea della superiorità gerarchica dell'originale e della fedeltà come parametro di giudizio, resta il fatto che la natura di 'adattamento' del film, dichiarata nei titoli di apertura, rende possibile (e inevitabile) il confronto tra il testo di partenza e il suo palinsesto. Attraverso un'analisi delle strategie narrative impiegate nella traduzione del contenuto da un *medium* all'altro, quindi, è possibile mettere in luce quali elementi siano stati efficacemente tradotti, e quali invece siano andati perduti.

L'obiettivo di queste pagine è mostrare come tale perdita abbia investito primariamente il 'discorso' sull'esperienza coloniale italiana, ridotto nel film a un esotismo per lo più di contorno. L'ipotesi interpretativa di partenza è che, al contrario, nel romanzo tale contenuto abbia un valore pregnante e definisca una posizione critica dell'autore nei confronti dell'impresa coloniale italiana, tanto da riconoscere in *Tempo di uccidere* forse il primo testo 'postcoloniale' della letteratura italiana.²

¹ L'intervista è tratta dal documentario *Flaiano: il meglio è passato* (2010), di Steve Della Casa e Giancarlo Rolandi, presentato fuori concorso alla 67^a Mostra di Venezia nella sezione «Controcampo Italiano».

² L'uso del termine 'postcoloniale', com'è noto, è ampiamente dibattuto (cf. Shohat 1992; Lombardi-Diop, Romeo 2014, 1-25). In questa sede usiamo il termine come utile generalizzazione descrittiva (Lomba 2000, 34), per indicare una posizione critica sull'ideologia e sugli eventi legati al colonialismo italiano attribuibile a Flaiano al momento della stesura del romanzo. In questo contesto, esso può essere facilmente inteso come sinonimo di 'anticoloniale', evitando connotazioni più complesse.

2 *Tempo di uccidere*: un romanzo postcoloniale?

Che alla base del romanzo vi sia una prospettiva ‘postcoloniale’ o, meglio, anticoloniale è un’acquisizione recente della critica, e piuttosto controversa. Alla sua uscita, infatti, e fino ai primi anni Novanta, i critici hanno letto *Tempo di uccidere* per lo più nell’ambito della corrente esistenzialista, interpretando l’ambientazione africana come una ricostruzione fantastica dell’inconscio, un’allegoria entro cui il protagonista vive il proprio dramma interiore (cf. Comparini 2017, 56).³ Oltre all’atmosfera surreale e scarsamente ‘esotica’ del romanzo (Bandinelli 1994; Fracassa 2012, 51), contribuì forse al mancato riconoscimento della ‘storicità’ dell’ambientazione la diceria diffusa sulla vicinanza dell’autore agli ambienti di destra del suo editore Longanesi, e conseguentemente la scarsa attenzione per un eventuale atteggiamento critico verso la Campagna d’Etiopia, cui Flaiano aveva partecipato in prima persona, come invece emergerà chiaramente nel diario di quegli anni.⁴ Del resto, la presenza nel romanzo di molti elementi tipici del genere ‘coloniale’ italiano degli anni Trenta (e della più antica letteratura esotica)⁵ hanno facilitato una lettura banalizzata del romanzo in chiave di genere, come evidente, ad esempio, nella prima edizione inglese del 1951 tradotta da Stuart Hood (*The Short Cut*, cf. Nasson 2012, 45). Un’altra ragione che sfavorì l’approfondimento degli elementi coloniali del romanzo negli anni successivi alla pubblicazione fu lo stesso contesto culturale dell’Italia postbel-

3 Ricapitoliamo sinteticamente la trama: il romanzo è ambientato in Etiopia durante la guerra del 1935-36; il protagonista e narratore, un anonimo tenente dell’Esercito Italiano, durante un *detour* solitario provocato da un mal di denti, si imbatte in una giovane etiopie (Mariam) intenta a lavarsi in una pozza d’acqua. Dopo averla violentata, la ferisce per errore, e poi la uccide volontariamente. L’episodio spinge il tenente a una serie di peregrinazioni e ulteriori (tentati) crimini, provocati da un senso di persecuzione crescente e dal timore di aver contratto dalla donna la lebbra, per via d’una ferita che non si rimargina. Solo il (presunto) padre della ragazza, Johannes, al cui villaggio il tenente finisce per rifugiarsi, saprà guarire la piaga, ma solo quando l’ufficiale confessa finalmente la propria colpa e mostra il luogo della tomba di Mariam. Nell’ultimo capitolo, il tenente riflette sugli eventi con il sottotenente a cui ha confessato la propria storia, il quale ‘razionalizza’ quanto accaduto attribuendone la colpa a una catena di circostanze imprevedibili e non ricostruibili nelle loro relazioni di causa-effetto. La stessa ‘guarigione’ del tenente finisce per essere messa in dubbio, lasciando un senso di incertezza anche sul ritorno in patria con cui si chiude il romanzo.

4 L’impatto della partecipazione di Flaiano alla Campagna e la disillusione che provocò rispetto al fascismo e al colonialismo furono espressi dall’autore nel diario dei mesi trascorsi in Etiopia (pubblicato per la prima volta con il titolo *Aethiopia. Appunti per una canzonetta 1935-1936*, in appendice all’edizione Rizzoli di *Un bel giorno di libertà*, in Flaiano 1990, 259-82), e poi ancora in lettere e interviste (Flaiano 1988, 1210; Flaiano 1995, 11). Per una ricostruzione dettagliata del contesto di ricezione del romanzo, e delle posizioni critiche di Flaiano sul colonialismo cf. Trubiano 2010, 29-43.

5 Oltre all’ambientazione africana, vi compaiono l’incontro amoroso con l’indigena, lo smarrimento identitario, il fascino e la repulsione verso l’‘altro’, la prospettiva eurocentrica del protagonista/narratore (Tomasello 1984; Pagliara 2001; Stefani 2007, 79-108).

lica: recependo un atteggiamento anche politico, la critica letteraria era intenta a esaltare l'esperienza della Resistenza nei romanzi neorealisti, eclissando le responsabilità storiche dell'impresa coloniale e quindi il dibattito conseguente.⁶

Il valore storico e realistico dell'ambientazione africana, pur filtrato dalla visione soggettiva del narratore, sarà riconosciuto solo dagli anni Settanta, seguendo la lettura innovativa proposta da Sergio Pautasso (1976, ora 1992), e inaugurando una stagione critica che fiorirà definitivamente con il diffondersi degli studi postcoloniali in Italia. A partire dai saggi di Orlandini (1992) e Domenichelli (1997), infatti, nutrito è negli anni Duemila l'elenco dei contributi che interpretano *Tempo di uccidere* in una prospettiva decisamente postcoloniale, ovvero evidenziando l'atteggiamento critico implicito verso il colonialismo ravvisabile nel romanzo.⁷

Tuttavia, permane la difficoltà di assumere una posizione netta nell'identificare l'ideologia sottesa alla narrazione: ciò risiede nel modo in cui Flaiano presenta la coscienza del protagonista/narratore, di fatto costruita sugli stereotipi della propaganda liberale e fascista (Stefani 2007, 31-45), senza un'esplicita contestazione o superamento della prospettiva eurocentrica del colonizzatore. Per questa ragione, alcuni critici, pur riconoscendo l'importanza del contesto storico rappresentato, limitano la volontà 'politica' del testo, interpretando invece la critica flaianea come rivolta contro gli strumenti conoscitivi ed ermeneutici della realtà, e quindi contro il genere stesso del romanzo, che ne sarebbe la traduzione letteraria (Raccis 2012; Comparini 2017), o anche in relazione più stretta con le dinamiche dell'inconscio, tra attrazione per il 'perturbante' freudiano (Coburn 2015), ed espiazione del senso di colpa per l'abbandono familiare (Fracassa 2012, 62-3).

Ma in quali elementi è possibile leggere la prospettiva anticoloniale del romanzo, se non ricavabile da posizioni esplicite? E, ancora, cosa assicura dai rischi di un'interpretazione arbitraria in questo senso? Rimandando ai saggi citati per una trattazione esaustiva degli argomenti, mi soffermerò qui su tre aspetti che a mio parere contribuiscono significativamente a tale interpretazione, e che affronterò più in dettaglio nel corso della mia analisi: in primo luogo, il rapporto complesso che lega l'io narrante con l'io narrato, tale da minarne l'affidabilità di giudizio (e quindi la posizione morale che egli espri-

⁶ L'apertura della riflessione storica sul colonialismo italiano sarà avviata sistematicamente soltanto dagli anni Settanta, grazie ai lavori soprattutto di Giorgio Rochat (1973) e Angelo Del Boca (1976-84). Sulla rimozione del colonialismo dalla coscienza storica dell'Italia postbellica cf. Del Boca 1992; Labanca 2002; Calchi Novati 2008.

⁷ Palumbo 2002; Baraldi 2004; Iaconis 2004; Maxia 2004; Derobertis 2009; Brunetti 2010; Bazzocchi 2012; Benvenuti 2012; Nasson 2012; Prisco 2012; Skocki 2012; Menzoni 2016; Re 2017.

me); in secondo luogo, il contrasto spesso marcato tra la rappresentazione stereotipata dell'‘altro’ e la relazione che il protagonista vi instaura, dalla quale egli risulta uscire il più delle volte sconfitto; infine, l'evolvere stesso della trama: dal sorgere del rimorso per la colpa commessa, somatizzata nella piaga e nel terrore del contagio, alla guarigione ottenuta solo con l'ammissione del delitto e il ‘perdono’ del padre della vittima, per finire con il rovesciamento del capitolo 7, che fugge la giustificazione di un finale assolutivo, in ciò proiettando la vicenda da un piano puramente individuale, allegorico-biblico, a un piano storico (cf. Baraldi 2004, 100).

Per quanto riguarda la seconda domanda, la questione meriterebbe una discussione approfondita; ci limitiamo in questa sede a segnalare che la posizione assunta esplicitamente da Flaiano in *Aethiopia: Appunti per una canzonetta* e in altre occasioni,⁸ come espresso da Nasson (2012, 55),

is certainly enough to suggest that the author wrote *Tempo di uccidere* with a clear vision in mind. While there is little of a rigid political stance (for political judgement is primarily replaced by moral judgement in the novel), when one looks the portrayal of the colonial experience in the context of Flaiano's own views, the ambivalence of the novel can easily be interpreted as veiled anticolonialism.

3 Il confronto intermediale

Prima di procedere nell'analisi comparativa, è bene soffermarsi brevemente sulle premesse metodologiche di questo studio, definendone l'oggetto d'analisi. Nel caso specifico, siamo di fronte a un testo di partenza, un ‘originale’, che ha subito un processo di adattamento da una forma mediale (letteraria) a un'altra (cinematografica), e che per questo possiamo definire ‘intermediale’ (Zecca 2015).⁹ Proprio la natura di ‘adattamento’ del film *Tempo di uccidere* apre due possibilità interpretative: l'analisi filmica dell'opera come oggetto autonomo, o l'analisi dell'adattamento in quanto adattamento, ponendo il focus sulle relazioni che il testo intrattiene con il suo testo ‘origine’. Ciò non significa valutare l'adattamento secondo il parametro della

⁸ Si legga ad esempio l'intervista rilasciata ad Aldo Rosselli nel 1972 (Flaiano 1988, 1210).

⁹ Zecca prende in esame i diversi termini impiegati nella critica dedicata alla convergenza dei media (‘crossmediale’, ‘multimediale’, ‘transmediale’ e ‘intermediale’), proponendo di distinguerne univocamente il campo d'applicazione sulla base di due parametri: il ‘cosa’ entra in relazione, e il ‘come’ avviene la relazione.

fedeltà all'originale,¹⁰ bensì interrogarsi sulle relazioni intertestuali che con esso intrattiene.¹¹ L'adattamento intermediale si fonda, difatti, sulla traduzione da un *medium* all'altro delle «unità di linguaggio che compongono i piani dell'espressione e del contenuto di un testo» (Zecca 2015, 214), «ponendo in essere una dialettica fra appropriazione e ibridazione» (215). Che si consideri in generale la 'storia' il contenuto oggetto della traduzione, come assumono la maggior parte delle teorie degli adattamenti, o, piuttosto i 'temi', secondo vari livelli di estensione e profondità (cf. Hutcheon 2011, 23-30; Zecca 2013), le modalità di trasposizione di contenuti da un sistema semiotico a un altro¹² coinvolgono senza dubbio un numero molto grande di elementi: alcuni inerenti al testo di partenza e al suo contesto di produzione, altri a quello di arrivo, altri che coinvolgono l'autore dell'adattamento e la sua interpretazione del testo, le motivazioni artistiche e commerciali che spingono all'adattamento, e così via. Altri elementi, altrettanto numerosi, dipendono dal passaggio di *medium*, e dalle specificità espressive di ciascuno.¹³

Obiettivo di questo saggio è concentrare l'indagine su un aspetto specifico del processo di adattamento di *Tempo di uccidere*; cioè sulle modalità in cui è avvenuta la traduzione di un determinato contenuto tematico - il colonialismo - da un *medium* all'altro, ovvero sul-

10 Il cosiddetto *fidelity criticism* è stato messo in discussione già dagli anni Ottanta (Dudley 1980; Orr 1984), insieme all'impiego per gli adattamenti di un lessico fortemente connotato in negativo: 'tradimento', 'deformazione', 'infedeltà', 'dissacrazione' (cf. Stam 2000, 54), che presuppone non solo l'attribuzione di uno statuto intrinsecamente superiore al testo adattato in quanto 'originale', ma anche in quanto opera letteraria, in ossequio a una visione gerarchica dei media, distorta quanto radicata, secondo cui il romanzo avrebbe valore artistico maggiore rispetto al film o al videogioco.

11 L'elaborazione di una compiuta teoria degli adattamenti basata sul concetto di 'intertestualità' invece che di 'fedeltà' ha inizio dalla metà degli anni Novanta: fondamentali i lavori di McFarlane 1996; Naremore 2000; Hutcheon 2006 (ed. it. 2011); contemporaneamente, l'analisi delle relazioni intertestuali anche oltre il testo di partenza ha ampliato incredibilmente il campo di studi, con il rischio di confondere sotto la definizione di adattamento qualsiasi 'riscrittura' che intrattiene rapporti intertestuali con aspetti della realtà culturale in genere (cf. Cardwell 2018).

12 La complessità di quella che Roman Jakobson (2002, 57) chiama 'traduzione intersemiotica' apre anche in questo caso una serie di questioni controverse sui confini tra 'traduzione' (e teoria della traduzione) e 'adattamento', quando entrano in connessione due universi semiotici diversi come quello letterario e quello audiovisivo. L'ampiezza del dibattito impedisce qui di darne conto opportunamente; per una sintesi dei temi si rimanda al numero monografico della rivista *Versus. Quaderni di studi semiotici* a cura di Dusi, Nergaard 2000.

13 È merito di Hutcheon 2011 aver sfatato sistematicamente alcuni luoghi comuni sul passaggio tra le tre modalità di coinvolgimento proprie dei diversi media (*telling, showing, interacting*) come, ad esempio, il naturalismo caratteristico del cinema che renderebbe più complessa la rappresentazione dell'interiorità, o la pertinenza delle relazioni che coinvolgono passato, presente e futuro solo alla modalità narrativa. Per un discorso analogo in prospettiva narratologica transmediale un ulteriore contributo teorico è venuto da Jan-Noël Thon (2016).

le diverse strategie narrative impiegate nella sua trasmissione e sul modo in cui, in virtù di queste, tale contenuto è andato trasformandosi dal romanzo al film.

Ma se non è funzionale alla costruzione di un giudizio estetico sul risultato dell'adattamento, qual è il senso allora di un'analisi di questo tipo? In realtà, è proprio il rapporto di derivazione tra i due testi che stimola e richiede una riflessione comparativa: come già accennato, l'intertestualità in un adattamento che si dichiara tale è un fattore che non può essere trascurato, poiché è parte integrante dell'effetto che il nuovo testo produce sui suoi fruitori, secondo i vari gradi di conoscenza e consapevolezza che essi possiedono dell'originale adattato. Non solo: l'adattamento produce di rimando una modificazione profonda anche dell'immaginario dei fruitori del primo testo che, vedendo il film tratto da un libro, ad esempio, difficilmente conserveranno memoria della costruzione immaginativa precedente, qualora lo abbiano letto, o saranno in grado di costruirne una autonoma, qualora lo leggessero in seguito (Hutcheon 2011, 48-55). In base a questa complessa e forte interazione, un'analisi intermediale può avere il merito allora di illuminare criticamente aspetti di entrambi i testi: dell'adattamento, in quanto elaborazione di un contenuto dato, e del testo di partenza, in quanto l'adattamento stesso ne rappresenta, in fondo, una nuova interpretazione.

4 I tentativi di adattamento cinematografico

Le vicende della trasposizione cinematografica di *Tempo di uccidere* hanno inizio negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione del romanzo. Ce ne dà testimonianza l'epistolario flaiano pubblicato nel 1994 e soprattutto le note alle lettere della curatrice Diana Rüesch (Flaiano 1995; cf. Natalini 2019). L'idea iniziale fu del regista americano Jules Dassin nel 1950, di cui Flaiano era grande ammiratore, ma il progetto non andò in porto, forse per la reticenza dello scrittore nel seguire la trattativa (Flaiano 1995, 443) o piuttosto per il trasferimento forzato del regista a Londra in seguito alla denuncia di comunismo (Natalini 2019, 51). Il pensiero di una versione cinematografica del romanzo deve aver stimolato l'immaginazione di Flaiano, che si impegnò comunque nella stesura di un trattamento¹⁴ (1952, oggi in Flaiano 2001, 169-241) per una produzione italiana. Il fallimento anche di questo progetto portò Flaiano nel 1956 a cedere i diritti alla Prima-Film di proprietà di Darryl Zanuck, che li passò nel

¹⁴ Con il termine 'trattamento' (calco dell'inglese *treatment*) o 'scenario' in cinematografia si intende una stesura intermedia tra il soggetto e la sceneggiatura, di cui costituirà il punto di partenza, solitamente scritto in forma di racconto.

1962 alla 20th Century Fox sempre di sua proprietà (Flaiano 1995, 443-5). Diversi furono i tentativi da parte di registi e produttori italiani di recuperare i diritti,¹⁵ ma solo nel 1987 vi riuscì la Ellepi Film di Leo Pescarolo e Luciano Martino, che affidarono la regia a Giuliano Montaldo tentando di replicare il successo ottenuto nello stesso anno con un altro adattamento, questa volta del romanzo di Giorgio Bassani *Gli occhiali d'oro*, candidato al Leone d'Oro alla Mostra di Venezia del 1987. La trasposizione di *Tempo di uccidere*, coprodotto con la Italfrance, vide la luce due anni dopo, tra molte difficoltà dovute alla *location*,¹⁶ ma finì per non convincere i critici contemporanei (D'Agostini 1989; Fofi 1989; Kezich 1990; Flaiano 1995, XX) e pure lo stesso regista, che, come abbiamo visto, sembra ammettere in fondo il fallimento del desiderio espresso da Flaiano con estrema lucidità in una lettera a Dassin del 1950:

io non sono uno di quegli autori che 'difendono' la loro opera. So che un direttore può vedere le cose diversamente da un autore e prendere ciò che gli occorre, gettando via il resto. Prenda pure dal mio libro ciò che Le occorre, purché ne salvi lo spirito. (Flaiano 1995, 30)

In cosa consista lo 'spirito' di un romanzo, è argomento che potrebbe dibattersi all'infinito. Certo è che gli sceneggiatori Furio e Giacomo Scarpelli, Paolo Virzì e Giuliano Montaldo ignorarono completamente il trattamento flaianeo esistente: il confronto tra i tre testi rivela differenze interessanti (cf. Natalini 2019, 53) anche per gli scopi di questo saggio, tanto più che, in quanto palinsesto 'd'autore', esso rappresenta una preziosa testimonianza di come Flaiano, che nel cinema lavorerà fino alla fine, immaginava che un adattamento «in buona fede» (Flaiano 1995, 30) del proprio romanzo avrebbe dovuto essere.

5 La banalizzazione dello sguardo sul colonialismo dal romanzo al film

Passerò ora ad analizzare nel dettaglio come il tema del colonialismo risulti affrontato nelle diverse strategie narrative impiegate nel romanzo e nel film, e occasionalmente nel trattamento, concentrandomi prima di tutto sulla diegesi, poi sulla rappresentazione dei per-

¹⁵ Il primo fu Francesco Rosi nel 1964 (con lo stesso Zanuck) e nel 1974, poi gli eredi di Flaiano nel 1975, Valerio Zurlini nel 1976, e infine Giancarlo Bertelli nel 1986, che portò a termine la trattativa l'anno successivo per la Ellepi.

¹⁶ Di cui testimonia lo stesso Montaldo nell'intervista citata in *Flaiano: il meglio è passato*: gli scontri tra etiopi ed eritrei costringono a spostare le riprese dall'Etiopia al Kenya, e poi in Zimbabwe (cf. anche Fusco 1989; Mori 1989).

sonaggi e sulla selezione degli episodi, per concludere con l'analisi esemplificativa della scena dell'incontro tra Mariam e il tenente, fulcro dello sviluppo narrativo successivo e primo confronto/scontro tra il colonizzatore e il colonizzato.

5.1 La diegesi

Gran parte della complessità del romanzo *Tempo di uccidere* risiede nella figura del narratore, come molti hanno notato, chi evidenziando l'atteggiamento ironico dell'io narrante verso le 'superficialità' del tenente (Orlandini 1992) o il divario tra propositi dichiarati e azioni del protagonista (Sergiacomo 1994, 40-5), chi mostrando come la forte soggettività sia il risultato di elementi stilistici (Longoni 1994). Affronterò qui la questione da un punto di vista narratologico, per estendere l'analisi in prospettiva intermediale.

Nel romanzo, il racconto è riferito da un narratore omodiegetico (in quanto anche personaggio del racconto) e autodiegetico (in quanto protagonista del racconto), ma posto fuori dei riferimenti spazio-temporali degli eventi narrati, e perciò extradiegetico. Ne risulta la creazione di due distinti mondi narrativi per l'io narrante' e l'io agente': se il secondo è descritto verbalmente nelle sequenze descrittive e narrative, il primo può essere conosciuto in maniera solo inferenziale in base alla relazione che intrattiene con gli eventi. L'uso dei tempi verbali al passato è qui l'unico indizio per identificare il racconto come memoria del narratore riferita a distanza di tempo, ma l'assenza di qualsiasi anticipazione su eventi futuri impedisce di conoscere di più sul mondo a cui appartiene.

L'interesse nel collocare spazio-temporalmente il narratore non è un gioco fine a sé stesso; significa poter determinare il tipo di relazione che l'io narrante intrattiene con il sé più giovane. Di fatto, però, solo in rari casi le osservazioni sono attribuibili chiaramente all'uno o all'altro personaggio: ciò produce un'ambiguità di fondo che rende impossibile separare il 'discorso' dalla 'storia', e definire di conseguenza lo *storyworld* appartenente all'uno o all'altro livello diegetico.¹⁷ L'autore, non esplicitando la posizione ideologica del narratore, lasciando spesso inespressa l'attribuzione dei pensieri all'uno o all'altro, accostando continuamente pensieri inconsistenti (tra loro e rispetto alle azioni), lascia aperta la possibilità per il lettore di co-

¹⁷ Non concordo con Orlandini (1992) che vede un divario costitutivo tra la prospettiva matura e aperta alla differenza culturale del narratore e quella del protagonista, tradotta in un atteggiamento costantemente ironico verso il sé agente.

struire più di un'interpretazione del mondo rappresentato.¹⁸ Dove ci aspetteremmo un narratore che sa più del personaggio, per via del posizionamento extradiegetico, la focalizzazione è invece interna e perciò inaffidabile (*unreliable*: cf. Booth 1961, 158-9) dato lo scarto che il lettore è costretto a postulare tra la visione del narratore e quella che suppone la 'norma' della visione dell'autore (coscienza dei fatti, giudizio sulle azioni e intenzioni). La critica anticoloniale del romanzo, in questo senso, emerge quindi dalla destabilizzazione degli strumenti conoscitivi del lettore attraverso la messa in discussione della visione del narratore - e dell'ideologia espressa nelle sue affermazioni - che dovrebbe fornire piuttosto l'universo di 'verità' entro cui interpretare gli eventi (cf. Baraldi 2004, 98).

Interessante è che, a partire dall'estrema soggettività nella diegesi del romanzo, nel trattamento Flaiano scelga la strada opposta: eliminare la narrazione in prima persona (con ciò, si suppone, escludendo la voce fuori campo) in favore di un'esposizione non narrativa dei fatti, affidata soltanto ad aspetti visivi e sonori (*showing* e non *telling*). Ma l'eliminazione della cornice narrativa non implica necessariamente la rinuncia alla soggettività. Nel cinema, infatti, le strategie di 'focalizzazione' o, meglio, di 'rappresentazione della soggettività' (Thon 2016, 236 ss.) possono essere rese dall'elemento audiovisivo senza passare da quello verbale, attraverso tecniche quali il *point-of-view* o *perception shot*, *flashback* non narrativi, ma anche marcatori di soggettività come titoli in sovraimpressione, *slow motion*, modifiche nella luce o nel colore ecc. (cf. Branigan 1984, 79 ss.; Wilson 2006; Thon 2016, 251 ss.).¹⁹ Ferma restando l'impossibilità di giudicare quanto non realizzato, rimangono alcuni indizi nel trattamento che suggeriscono una rappresentazione soggettiva: l'insistenza sui dettagli della visione, le indicazioni di percezione metaforica, la connotazione suggerita per le percezioni visive del tenente e così via.

Nella versione cinematografica del 1989 le situazioni narrative diventano tre. Una cornice extradiegetica affidata al sottotenente contiene altre due narrazioni ipodiegetiche (o *embedded*: cf. Bal 2009, 49 ss.; Thon 2016, 49-50). Nella prima, dal minuto 9, il tenente racconta quanto accaduto lungo la scorciatoia, in un esteso *flashback* spo-

¹⁸ L'ambiguità nella rappresentazione è resa possibile dal fatto che l'immagine dello *storyworld* è il risultato di una forma complessa di «intersubjective meaning making» tra la «given narrative» e il «receiver» (Thon 2016, 51). In altre parole, la costruzione di un 'mondo' narrativo (tanto al livello intradiegetico che extradiegetico) è un atto attivo da parte del lettore, di comprensione del dato ma insieme di interpretazione anche del 'non dato'. Pertanto, «representations [...] employ ambiguity to such an extent that more than one storyworld can be intersubjectively constructed» (Thon 2016, 55).

¹⁹ Il presupposto del *perception shot* è che gli strumenti tecnici di ripresa, lo zoom, l'illuminazione, il focus ecc., divengono 'metafore' della visione soggettiva. Il solo elemento tecnico, chiaramente, non è sufficiente: ciò che conta è come esso partecipi di una costruzione soggettiva nel complesso (Branigan 1984, 80-1).

radicamento accompagnato dalla *voice-over*. La voce fuori campo ha qui una funzione di ‘complementarità’ (Kozloff 1988, 102-3), richiamando la diegesi e fornendo dettagli aggiuntivi rispetto alle immagini, ma è poco usata per la rappresentazione degli stati mentali interiori (pensieri, emozioni). Con il ritorno al ‘presente’, al minuto 32, la storia procederà linearmente fino alla fine del film; senonché al minuto 91 la voce fuori campo del tenente ricompare improvvisamente, questa volta per confessare, contro quanto sostenuto nel primo racconto, che la morte di Mariam è frutto di un’uccisione volontaria.

Questa terza situazione narrativa si inserisce senza marcatori a priori, ancorandosi alla scena in cui il tenente rivela a Johannes la tomba di Mariam, e istituendo perciò un parallelo tra la confessione a Johannes e quella resa al sottotenente, a cui capiamo che il tenente si rivolge poiché lo chiama per nome. La situazione narrativa si chiarisce nella scena conclusiva,²⁰ nella quale vediamo il sottotenente e il tenente rincontrarsi sulla nave che li riporterà in patria, e concludere il discorso idealmente iniziato al principio del film. L’affermazione del tenente che ciò che ha vissuto può essere stato solo un sogno suggerisce l’inaffidabilità del sub-narratore, incentivata dal discredito delle battute finali del sottotenente che chiude il *frame* extradiegetico (fornendo indicazioni sulla sua collocazione spazio-temporale: dopo il ritorno in Italia e lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale). La prospettiva esterna ai fatti dovrebbe servire a rendere l’atteggiamento critico del libro, tanto più che alcuni dettagli – il grado di sottotenente, il taccuino di memorie a cui fa riferimento, l’assunzione di responsabilità dello svolgersi dei fatti e la maggiore ‘conoscenza’ di essi – suggeriscono l’identificazione del narratore primario con lo stesso autore Flaiano, i cui appunti africani fornirono lo spunto per la stesura del romanzo; ma la critica è troppo debole e bonaria e gli interventi del sottotenente troppo sporadici. La moltiplicazione dei piani narrativi finisce per risultare caotica e inefficace a orientare l’interpretazione: da una parte indebolisce la soggettività, che ancorandosi alla visione introspettiva e focalizzata sul tenente avrebbe potuto mettere in crisi la prospettiva coloniale attraverso un ‘dramma morale’ vissuto nell’anima del personaggio (soluzione scelta da Flaiano nel proprio trattamento); dall’altra indebolisce la critica che poteva venire dalla visione matura e onnisciente ancorata alla prospettiva extradiegetica del sottotenente.

20 Presumibilmente, poiché alcuni bruschi passaggi rendono complessa l’attribuzione della sequenza verbale alla scena finale: l’inserzione nel mezzo di filmati d’epoca dell’esercito imbarcato per il ritorno in patria, il passaggio conseguente all’immagine in bianco e nero, la netta differenza di tono (dal negativo al positivo) nella voce del tenente, e così via.

5.2 La rappresentazione dei personaggi

Nel romanzo, la rappresentazione degli altri, italiani o etiopi, è filtrata attraverso la duplice soggettività del tenente personaggio e narratore, e pertanto caratterizza l' 'io' a cui la percezione appartiene più che garantire l' 'oggettività' di quanto osservato. Il film propone una rappresentazione più realistica, a partire da un elemento macroscopico: l'attribuzione di nomi ai personaggi - Enrico Silvestri per il tenente e Mario per il sottotenente - la cui anonimia nel romanzo faceva risaltare, per contrasto, proprio i nomi biblici degli indigeni (Mariam, Johannes ed Elias).²¹ Partendo dal sottotenente, esso compare nel romanzo dal secondo capitolo, *Il dente*, solo dopo la deviazione e il delitto. La prima impressione che ne ha il protagonista è di simpatia e fiducia, ma nel proseguire degli eventi la sua presenza, che ricompare ciclicamente come veicolo di contatto con la realtà del luogo (la vita al campo, le ragazze con il fonografo, le lebbrose), viene man mano trasfigurata nella 'figura scomoda' della coscienza, complice di una malattia storica, oltre che individuale:

'C'è qualcosa di guasto in questo paese' dissi. Pensavo al sottotenente, che anche lui 'sapeva'. (134)²²

Per questo, è scelto come 'confessore' dal tenente, quando la scoperta dell'assenza di denunce a suo carico mette in crisi la certezza dell'esperienza vissuta. Il capitolo finale, *Punti oscuri*, è l'unica concessione fatta nel romanzo al punto di vista esterno al narratore, l'unico 'dialogo' reale. Il sottotenente non riconosce la realtà che il tenente ha riconosciuto per sé stesso, la colpa e la guarigione, e di-rada la responsabilità in una ricerca di cause che è impossibile definire, complicando la presa di posizione morale in una diatriba intellettualistica, per determinare alla fine che «nessuno vince, è un dado senza punti, che ora è a posto» (254). Nel film, il sottotenente (Ricky Tognazzi), narratore extradiegetico, compare da subito come compagno di stanza del tenente. L'identificazione con Flaiano orienta la sua caratterizzazione: esso appare giovane, ma maturo, saggio, e in apprensione per il suo superiore quando non lo vede tornare per tempo. È lui, nelle battute iniziali, ad assumersi la responsabilità di quanto accaduto, non avendo insistito perché il tenente attendesse

²¹ L'assenza di determinazioni anagrafiche, e spesso geografiche, proietta ancora più la storia nella «realtà fittizia» dell'opera d'arte, fuori dai dettami del (neo)realismo e alla ricerca di una verità più profonda (Quarantotto 1994). Nel trattamento, Flaiano (2001, 174) segnala che anche la fotografia della moglie (la «Lei» nel romanzo) non doveva essere mostrata, diversamente dalla scelta fatta da Montaldo.

²² I numeri di pagina indicati tra parentesi si riferiscono all'edizione Bompiani (Flaiano 1990).

il convoglio ufficiale e, alla fine, sarà lui a contribuire al suo discredito commentandone l'odore marcio della pomata per capelli, allegoria del marciume morale.²³ L'assenza di un giudizio etico veramente espresso, però, determina la riduzione del ruolo negativo e destrutturante che il sottotenente assumeva nel capitolo 7, malgrado l'interpretazione convincente del giovane Tognazzi.

Impersonato da Nicholas Cage, il tenente subisce delle trasformazioni ancora più importanti. Nel romanzo è ipocrita, debole, contemplato con antipatia: non ha nulla dell'eroe coloniale di Conrad che affronta la *darkness* con occhi sbarrati, e nella sua miseria morale il lettore deve specchiarsi «senza alcun infingimento estetizzante» (Domenichelli 1997, 657). Sua caratteristica sostanziale è l'inetitudine, riscontrabile in molti elementi (Sergiacomo 1994): le fantasticherie, la viltà, l'incapacità di capire, l'intellettualismo, l'alternanza di propositi, la malattia, e il confronto tra inetto e forte. Quest'ultimo punto risulta particolarmente carente nel film di Montaldo, dove l'inetitudine del personaggio nel confronto-scontro con l'altro era invece significativa nel discorso postcoloniale: l'incontro con Mariam e con Johannes nel romanzo determina la sconfitta continua dell'europeo, che non è in grado di dimostrare la superiorità che ideologicamente pensa di riconoscere a sé stesso. E lo stesso avviene anche con gli 'antagonisti' che minacciano di arrestarlo, il dottore e il maggiore: dove il tenente crede di riportare una vittoria, sono gli oppositori a segnare l'ultimo punto, persino nella beffa finale delle mancate denunce. Nel film Enrico Silvestri ha invece i connotati della forza, dell'aggressività, il suo atteggiamento raramente è succube; negli eventi sembra districarsi abilmente, più che inciampare. La mancata introspezione, inoltre, impedisce di comprendere veramente i motivi delle sue azioni: l'ossessione per Mariam è determinata dall'attrazione fisica, dal senso di colpa per l'assassinio (nel film rivelato solo alla fine), o dalla paura della malattia? Nel romanzo l'itinerario è chiaro (fermo restando il rovesciamento finale): dall'impulso sessuale e dal diritto di possesso della prospettiva coloniale, al senso di persecuzione determinato dalla paura del contagio, fino al riconoscimento conclusivo del valore allegorico della piaga come necessità di spiare il senso di colpa per l'assassinio, e insieme il riconoscimento dell'altro in quanto soggetto autonomo. Ma nel film le motivazioni sono confuse, e gli scatti di ira del tenente poco inseriti nella ricostruzione coerente di un profilo psicologico.

La rappresentazione di Johannes è quella che si avvicina più all'originale, a metà tra «santo anacoreta e vecchio insolente e infido»

23 Con un rovesciamento significativo rispetto al romanzo, dove il commento è fatto dal tenente al sottotenente, ma illusoriamente, perché «la scia di quel fetore» lo precedeva (255).

(Sergiacomo 1994, 42), ed efficace è anche la raffigurazione della popolazione etiopica sullo sfondo, con una serie di fermi immagine 'a distanza', accompagnati solo dalla musica suggestiva di Morricone. L'immagine, in questo caso, realizza perfettamente l'assenza di contatto tra i due mondi, l'incomunicabilità, la percezione della popolazione locale come 'parte del paesaggio' che caratterizza lo sguardo coloniale nel romanzo. La rappresentazione di Mariam, al contrario, se ne allontana di molto: dove era descritta con i connotati di un'etiope meticciosa, dalla pelle straordinariamente chiara, retaggio del passaggio dei portoghesi, e con i capelli non intrecciati ma lisci, nel film è rappresentata invece col «fascino esotico» dell'attrice Patrice-Flora Praxo (Kezich 1990) «un tenero, meraviglioso animaletto», come la definisce in modo inquietante Montaldo (riportato da Fusco 1989) replicando uno stereotipo colonialista di antica data (Stefani 2007, 104; cf. Ohealy 2009). La ragione per cui Flaiano sceglie una caratterizzazione 'meticciosa' sembra, invece, richiamare l'ambiguità, storica più che individuale, tra i sentimenti di attrazione e repulsione suscitati dal contatto con l'indigeno:

la costruzione del colonizzato come 'altro' da parte del colonizzatore e il suo desiderio di essere 'come lui' non sono impulsi conflittuali ma sovrapposti. Infatti, maggiore il senso di alterità, maggiore il desiderio mimetico, e viceversa. (Stefani 2007, 116)

L'individuazione del familiare, del noto, permette di avvicinarsi al diverso facendolo rientrare «con calcolata intenzione nelle categorie domestiche» (Bandinelli 1994, 88). Significa negare l'alterità nel momento in cui la (con)fusione con l'altro rende impossibile sostenere la propria identità fondata sulla separazione, sul confine, sul posizionamento dell'altro come diverso (Mellino 2005, 73). Forse, rendere cinematograficamente la complessità dell'atteggiamento del tenente nei confronti di Mariam non era semplice, fuori dall'impiego diretto del racconto in prima persona; ma anche qui la scelta registica finisce per appiattire il discorso originale.

5.3 La scelta degli episodi

Nella selezione degli episodi dal romanzo al film, l'assenza più importante nel trattamento di Flaiano è il confronto-confessione tra il tenente e il sottotenente del capitolo 7. La storia si conclude con il perdono di Johannes, senza il sospetto del tenente di non essere guarito. Un finale positivo, meno amaro e più edificante, che suggerisce la risoluzione della storia nel 'dramma morale' vissuto dal protagonista. Nella sceneggiatura un'assenza significativa riguarda invece il paragrafo 5 del capitolo 3, *L'oro*, nel quale alcuni soldati rinvergono delle

pietruzze dorate nel terreno scambiandole per oro. L'episodio ha una consistenza trascurabile, eppure dà il nome all'intero capitolo, dominato dall'ossessivo e involontario ritorno del tenente sui luoghi del delitto, dove il plotone ha avviato gli scavi alla ricerca del metallo prezioso.

L'episodio alimenta il terrore del tenente di essere scoperto,²⁴ diviene occasione per misurarsi più apertamente con il senso di colpa e con la sua ipocrita assoluzione,²⁵ e fornisce nuovi elementi alla percezione errata che gli altri costruiscono del tenente, l'immagine di un burlone, dongiovanni, vincente e furbo, esattamente l'opposto di quello che realmente il tenente è. Il contrasto tra la percezione degli altri e la propria, inizialmente vissuta con compiacimento, progressivamente crea una discrepanza tale che la maschera diventa insostenibile e finisce per coinvolgere pirandellianamente anche la certezza della propria identità. Il tenente, nel capitolo successivo, sarà sempre più incapace di fingere di essere come gli altri, e come gli altri lo vedono, e la piaga è il mezzo che lo riporta continuamente alla sua 'diversità'.

Cosa dicevano i due ufficiali, perché ridevano, di chi ridevano? Volevo anch'io partecipare, sentirmi vivo con loro, affermare la mia esistenza. 'Mi lasciano indietro', pensai. Cosa dicevano? (112)

Stessa perdita produce anche il taglio di un secondo episodio del capitolo 2, dove il tenente e il maggiore si recano nella casa di due ragazze etiopi per avere rapporti sessuali. Il tenente, mosso quasi dalla volontà di testare le proprie convinzioni ideologiche (la possibilità di disporre della donna indigena come un oggetto), non riesce però a sopportare di vederle concretizzate negli atti del suo superiore, e tentando di fermarlo pronuncia per due volte la celebre affermazione:

l'Africa è lo sgabuzzino delle porcherie. Ci si va a sgranchirsi la coscienza. (71)

Nel film, Enrico sembra ergersi solitario tra gli altri, ma in modo quasi eroico, non conflittuale, quasi ignorando la percezione di sé all'e-

24 Questo l'aspetto più evidente nel trattamento. I soldati nell'atto di scavare per seguire il filone d'oro minacciano la scoperta della tomba che il tenente protegge sedendovi sopra. Il pericolo è sventato dall'arrivo improvviso del telegramma che ordina di spostare l'accampamento al luogo di imbarco per il rimpatrio. La scena si conclude con un «crudele sorriso di vittoria [...] che si tramuta ben presto in una risata aperta, frenetica, liberatrice» (Flaiano 2001, 199).

25 «'Dopotutto', dicevo 'non sono pentito. Non potevo fare altrimenti'»; «Giunsi a considerare serenamente la mia colpa e non le trovai un castigo. [...] Non contava la donna, ma solo la mia colpa verso gli altri. Anch'essa era sfumata, dal momento che non la palesavo» ecc. (101).

sterno. Ma il confronto con i propri simili è importante, invece, per comprendere come lo smarrimento sia frutto di un posizionamento personale con e contro qualcun altro: la costruzione identitaria del tenente dovrebbe essere quella riconosciuta ai propri simili, ma egli, dopo il contatto con l'altro, non riesce più a riconoscersi in essa.

5.4 Una scena esemplare: l'incontro tra Mariam e il tenente

Concludiamo questo percorso tra le due versioni di *Tempo di uccidere* analizzando la scena tra il tenente e Mariam, dove più evidenti si notano le semplificazioni della versione cinematografica. Già l'idea dello smarrimento nella selva, richiamo all'allegoria dantesca, è appena accennata nel film; il paesaggio è meno duro e inospitale, e il tenente arriva alla pozza d'acqua, o meglio a un lago ai piedi di una cascata, quasi nel corso di una passeggiata tranquilla. La vista di Mariam non provoca in lui alcun turbamento, se non il sorgere di un desiderio percepito del tutto normalmente. L'approccio con la ragazza è diretto: il tenente si toglie virilmente la camicia come a tentare un corteggiamento, e la richiesta di indicazioni in cambio del sapone è formulata con sicurezza e superiorità. Lo sguardo della ragazza è intriso di curiosità, e sembra annullare quella distanza epocale evocata nel romanzo, ridotta a una banale incomprensione linguistica.

Nel romanzo (15-23), lo sguardo che l'italiano posa sull'indigena è invece ambiguo, oscillante tra ideologie colonialiste e maschiliste consolidate («accosciata come un buon animale domestico», «I suoi pensieri, se ne aveva, si muovevano pigramente», «Ero un 'signore', potevo anche esprimere la mia volontà»), e timore per l'inconoscibilità di ciò che si ha di fronte, che spinge a supposizioni ingenuie e fantasiose («Forse lei non sapeva niente della sua bellezza», «mi sarebbe rimasta fedele senza sforzo»). La fantasticheria è interrotta bruscamente dalla violenza. La donna smette di sorridere e fugge nella pozza «quasi con terrore», ma il tenente, pur dichiarando di rinunciarci, prosegue nell'aggressione giustificandola ancora con affermazioni di superiorità («Cominciava a riconoscermi dei diritti») e trasfigurando la donna da essere umano a persona mitica, atemporale, esistente solo nelle categorie preconcepite del conquistatore:

lei mi respingeva con fermezza, ma il mio desiderio [...] non l'offendeva [...]. Respingeva le mie mani perché così Eva aveva respinto le mani di Adamo, in una boscaglia simile a quella. [...] Non era certo la paura di essere violata, ma quella più profonda della schiava che cede al padrone. (22)

Ma l'insistenza quasi ossessiva sul bisogno di giustificare la violenza sessuale ne tradisce il contenuto inaccettabile e inconfessabile a

sé stesso. È la scoperta del sé più oscuro che impedirà al tenente, d'ora in poi, di lasciare la donna (27: «Di nuovo lo sgomento di cadere in quel fiume secolare, di nuovo la gioia di caderci e la certezza che era inutile uscirne»), e lo porterà progressivamente a sviluppare un rancore che da sé stesso viene trasferito su di lei, come «temendo che nascondesse un odioso disegno» (28) perché come tutte le cose semplici «non era possibile che non nascondesse un segreto» (34), e alternativamente guardandola come 'principessa' o insopportabile 'animale diffidente':

qualcosa di più di un albero e qualcosa di meno di una donna. (37)

Di tutto ciò, nel film rimane poco. Lo sguardo della ragazza non è indifferente, ma malizioso, la donna lo respinge, ma scarsamente,²⁶ e mostra di preoccuparsi per la ferita che il tenente ha sulla mano, quasi anticipando un sentimento tenero che comincia a provare per lui. Vi è, in poche parole, la resa di una scena classica da romanzo esotico, dove tra l'europeo e l'indigena, dopo una breve resistenza 'culturale', scatta l'universalità della passione sospinta dall'attrazione fisica, accompagnata dalla musica romantica in sottofondo: «un incontro d'amore tenerissimo che si conclude tragicamente», come lo definì Maria Pia Fusco intervistando Montaldo al termine delle riprese (1989).²⁷ Manca interamente la complessità del rapporto impari tra colonizzatore e colonizzato, con le certezze alimentate dalla propaganda e nelle quali il tenente non sa bene se credere fino in fondo, mentre nell'intimo cerca qualcosa di familiare, negli occhi della donna «che ritrovano i miei come dopo una lunga assenza» (34). Troppo breve è anche la scena del ferimento e della morte: il continuo muoversi avanti e indietro, la rabbia scagliata su di lei, divenuta improvvisamente brutta, la viltà giustificata sotto molteplici bugie. Tutto nel film accade con la rapidità accresciuta dal *flashback*, anche la sepoltura. Quello che nel romanzo ha i contorni di un funerale sacralizzato (la scelta attenta delle pietre, la veste posata come sudario, la preghiera, la croce perché era cristiana) diviene un tentativo

26 Questo nel trattamento: «La donna fa per sfuggire, l'uomo l'afferra. La donna si difende con forza, quasi con orrore. E una lotta silenziosa, accanita. Ma, di colpo, la donna, quasi stremata dal suo stesso sforzo o vinta dal desiderio, s'abbandona tra le braccia del Tenente» (Flaiano 2001, 176). La congiunzione disgiuntiva 'o' sottolinea l'egocentrismo della percezione. Prova la donna desiderio o no? La prospettiva dell'altro è inconoscibile. D'ora in poi la donna assumerà sempre più un ruolo antagonista, ingaggiando una lotta implicita in cui alternativamente l'uno ha la meglio sull'altro.

27 O'Healy 2009, 184 sostiene che nel film è presente una «implicit critique of colonialism», sebbene «occluded in this blatant and thoroughly conventional attempt to market the image of the African woman as an object of erotic interest». Il solo svolgimento della trama, a mio parere, non è sufficiente però a veicolare la critica riconosciuta dalla studiosa.

repentino di nascondere il corpo e le tracce. Non c'è nulla del rituale allegorico, che illude il tenente di aver seppellito il male, portandolo indietro solo gli insegnamenti della donna:

Ed è forse perciò che cammino serenamente e mi sento diverso, più grande, di un peso più vivo, poiché tutte le esperienze arricchiscono. Guardo questa sordida boscaglia con altri occhi. (50)

Ma sono gli occhi spalancati sull'incubo della propria (in)coscienza.

6 Conclusioni

Se prendiamo come assunto quanto sostenuto nella trattazione precedente, ovvero che gli elementi narrativi nel romanzo siano intesi a veicolare una prospettiva anticolonialista o, se pure si volesse procedere più cautamente, riconoscendo almeno una problematicità della posizione di Flaiano in *Tempo di uccidere*, è evidente dall'analisi condotta che tale prospettiva nel film risulta fortemente depotenziata, con un effetto di banalizzazione che riporta l'ambiente coloniale ai caratteri tipici dell'esotismo, senza problematizzazione dei rapporti tra colonizzato e colonizzatore. Certo, per l'adattamento in quanto opera a sé stante, la rinuncia a tale contenuto non significa necessariamente uno scadimento di valore, che dipende in gran parte da fattori interni all'opera cinematografica, e la causa dell'insuccesso del film, più che la mancanza del contenuto specifico sul colonialismo, forse è da ricercare meglio nella perdita di 'profondità': nella mancata compensazione, cioè, degli elementi perduti nella traduzione con nuovi contenuti propri capaci di dotare l'adattamento di analogo spessore.

Ma senza la volontà di aggiungere un giudizio critico sul film di Montaldo, vorrei qui piuttosto sottolineare come la realizzazione del film abbia significato, ancora, un'occasione mancata di riflessione sul colonialismo italiano: tanto nel 1947, all'uscita del romanzo, per il contesto storico-culturale dell'Italia postbellica impreparata a recepire lo spunto flaianeo, quanto nel 1989, per la banalizzazione dello sguardo ambiguo e inquietante sul colonialismo che era invece uno degli elementi più fertili del testo originale.

Bibliografia

- Associazione Culturale Ennio Flaiano (1994). *Tempo di uccidere = Atti del convegno nazionale* (Pescara, 27-28 maggio 1994). Pescara: Ediards.
- Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3rd ed. Toronto: University of Toronto Press.
- Bandinelli, A. (1994). «Un’Africa senza esotismo». Associazione Culturale Ennio Flaiano 1994, 83-92.
- Baraldi, M. (2004). «Il cuore di tenebra di un uomo ridicolo». *Quaderni del '900*, 4, 97-104.
- Bárberi Squarotti, G. (1994). «Un romanzo esemplare». Associazione Culturale Ennio Flaiano 1994, 7-12.
- Bazzocchi, M.A. (2012). «Il corpo e le piaghe: L’Africa di Flaiano». *Narrativa*, 33-34, 301-9.
- Benvenuti, G. (2012). «Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali». *Narrativa*, 33-34, 311-21.
- Booth, W.C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226065595.001.0001>.
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.2307/1772108>.
- Brunetti, B. (2010). «Modernità malata. Note su *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano». *Derobertis* 2010, 57-71.
- Calchi Novati, G.P. (2008). «Italy and Africa. How to Forget Colonialism». *Journal of Modern Italian Studies*, 13(1), 41-57.
- Calchi Novati, G.P. (2019). *L’Africa d’Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*. Roma: Carocci. Aulamagna 68.
- Cardwell, S. (2018). «Pause, Rewind, Replay. Adaptation, Intertextuality and (Re)defining Adaptation Studies». Cutchins, D.; Krebs, K.; Voigts, E. (eds). *The Routledge Companion to Adaptation*. London: Routledge, 7-17. <https://doi.org/10.4324/9781315690254-3>.
- Coburn, M. (2015). «The Uncanny from Freud to Flaiano. A Reprise». *Italica*, 92(4), 874-92. <http://www.jstor.org/stable/43896057>.
- Comparini, A. (2017). «Flaiano Twenty Years Later. Re-Reading *Tempo di uccidere* (1947)». *Modernità letteraria*, 10, 51-63. <https://doi.org/10.19272/201730301004>.
- D’Agostini, P. (1989). «Flaiano thriller». *La Repubblica*, 30 novembre. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/11/30/flaiano-thriller.html>.
- Del Boca, A. (1976-1984). *Gli italiani in Africa Orientale*. 4 voll. Roma-Bari: Laterza.
- Del Boca, A. (1992). *L’Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*. Roma-Bari: Laterza.
- Derobertis, R. (2009). «Per una critica di una modernità maschile e coloniale italiana. Note su *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano e *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi». Gurreri, C. et al. (a cura di) *Moderno e modernità: la letteratura italiana = XII Congresso nazionale dell’ADI* (Roma, 17-20 settembre 2008). Redazione elettronica di E. Bartoli. Roma. <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Derobertis%20Roberto.pdf>.

- Derobertis, R. (a cura di) (2010). *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*. Roma: Aracne Editrice.
- Domenichelli, M. (1997). «Il contagio della terra straniera». Domenichelli, M.; Fasano, P. (a cura di), *Lo straniero = Atti del Convegno di Studi* (Cagliari, 16-19 novembre 1994), vol. 2. Roma, 645-60.
- Dudley, A. (1980). «The Well-Worn Muse. Adaptation in Film History and Theory». Conger, S.M.; Welsh, J.R. (eds). *Narrative Strategies. Original Essays in Film and Prose Fiction*. Macomb: Western Illinois University Press, 9-17.
- Dusi, N.; Nergaard, S. (a cura di) (2000). «Sulla traduzione intersemiotica». Num. monogr., *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-86-87.
- Flaiano, E. (1988). *Opere*. Vol. 1: *Scritti Postumi*. Introduzione di M. Corti. A cura di M. Corti; A. Longoni. Milano: Bompiani. Classici Bompiani.
- Flaiano, E. (1990). *Opere*. Vol. 2: *1947-1972*. A cura di M. Corti e A. Longoni. Milano: Bompiani. Classici Bompiani.
- Flaiano, E. (1995). *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*. A cura di A. Longoni; D. Rüesch. Milano: Bompiani.
- Flaiano, E. (2001). *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*. A cura di D. Rüesch. Milano: Bompiani.
- Fofi, G. (1989). «La nostra Africa». *Panorama*, 27(1220), 3 settembre, 68.
- Fracassa, U. (2012). *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*. Roma: Giulio Perrone Editore.
- Fusco, M.P. (1989). «È dura e bellissima l'Africa di Flaiano». *La Repubblica*, 2 giugno. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/06/02/dura-bellissima-africa-di-flaiano.html>.
- Hutcheon, L. (2011). *Teoria degli adattamenti. I percorsi della storia tra letteratura, cinema, nuovi media*. Roma: Armando.
- Iaconis, G. (2004). «Alcuni aggiornamenti sulla ricezione letteraria del colonialismo italiano». *Quaderni del '900*, 4, 89-96.
- Jakobson, R. (2002). *Saggi di linguistica generale*. Cura e introduzione di L. Heilmann. Traduzione di L. Heilmann; L. Grassi. Milano: Feltrinelli.
- Kezich, T. (1990). *Il filmnovanta. Cinque anni al cinema 1986-1990*. Milano: Mondadori, 279-80.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520909663>.
- Labanca, N. (2002). *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*. Bologna: il Mulino.
- Lombardi-Diop, C.; Romeo, C. (a cura di) (2014). *L'Italia postcoloniale*. Milano: Le Monnier Università.
- Longoni, A. (1994). «*Tempo di uccidere* e la narrazione frantumata. Il romanzo e l'altro Flaiano». Associazione Culturale Ennio Flaiano 1994, 23-34.
- Loomba, A. (2000). *Colonialismo/postcolonialismo*. Roma: Meltemi.
- Manai, F. (2012). «Il colonialismo italiano in Ennio Flaiano, Luciano Marrocu e Carlo Lucarelli». *Narrativa*, 33-34, 323-31. <https://doi.org/10.4000/narrativa.1459>.
- Maxia, S. (2004). «Una stagione in Etiopia. *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano. Appunti di lettura». *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, vol. 2. Caltanissetta: Editori del Sole; Edizioni Lussografica; Salvatore Sciascia Editore, 225-49.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

- Mellino, M. (2005). *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*. Roma: Meltemi.
- Mengozi, C. (2016). «Lo sguardo e la colpa: *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano e la dialettica servo-signore alla prova del colonialismo». *MLN*, 131(1), 174-95. Italian Issue. <https://doi.org/10.1353/mln.2016.0010>.
- Mori, A.M. (1989). «L'Africa assurda di un milite ignoto». *La Repubblica*, 25 agosto. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/08/25/africa-assurda-di-un-milite-ignoto.html>.
- Naremore, J. (ed.) (2000). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Nasson, L. (2012). «'Alla base di ogni espansione, il desiderio sessuale'. Negotiating exoticism and colonial conquest in Ennio Flaiano's *Tempo di uccidere*». *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe*, 25(1), 40-58. <https://www.ajol.info/index.php/issa/article/view/75113>.
- Natalini, F. (2019). «Ennio Flaiano e i settant'anni di *Tempo di uccidere*: il trattamento 'dimenticato'». *Sinestesiaonline*, 8(26), 49-55. <http://dx.doi.org/10.14273/unisa-2272>.
- O'Healy, A. (2009). «'[Non] è una somala'. Deconstructing African Femininity in Italian Film». *The Italianist*, 29(2), 175-98. <https://doi.org/10.1179/026143409X12488561926306>.
- Orlandini, R. (1992). «(Anti)colonialismo in *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano». *Italica*, 69(4), 478-88. <https://doi.org/10.2307/479692>.
- Orr, C. (1984). «The Discourse on Adaptation». *Wide Angle*, 6(2), 72-6.
- Pagliara, M. (2001). *Il romanzo coloniale tra imperialismo e rimorso*. Roma-Bari: Laterza.
- Palumbo, P. (2002). «National Integrity and African Malaise in Ennio Flaiano's *Tempo di uccidere*». *Forum Italicum*, 36, 53-68. <https://doi.org/10.1177/001458580203600103>.
- Pautasso, S. (1992). «Attualità di un romanzo». *Sergiacomo* 1992, 107-10.
- Prisco, M. (2012). «Il significato dello svelamento dei crimini del colonialismo italiano in *Tempo di uccidere*, *Regina di fiori e di perle* ed *Oltre Babilonia*». *Quaderni del '900*, 12, 103-8.
- Quarantotto, C. (1994). «Flaiano e il Neorealismo, ovvero 'la ridicola corsa dell'artista dietro la realtà'». *Associazione Culturale Ennio Flaiano* 1994, 61-71.
- Raccis, G. (2012). «*Tempo di uccidere*. Un antiromanzo allegorico». *ACME*, 65(2), 133-55. https://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-12-II_06_Raccis.pdf.
- Re, L. (2017). «Italy's First Postcolonial Novel and the End of (Neo)realism». *The Italianist*, 37(3), 416-35. <https://doi.org/10.1080/02614340.2017.1407988>.
- Rochat, G. (1973). *Il colonialismo italiano*. Torino: Loescher.
- Sergiacomo, L. (1992). *La critica e Flaiano*. Associazione Culturale Ennio Flaiano. Pescara: Edians.
- Sergiacomo, L. (1994). «Il tema dell'inettitudine in *Tempo di uccidere*». *Associazione Culturale Ennio Flaiano* 1994, 35-55.
- Shohat, E. (1992). «Notes on the 'Post-Colonial'». *Social Text*, 3132, 99-113. <https://doi.org/10.2307/466220>.

- Skocki, T. (2012). «Il soldato italiano in colonia e il suo rapporto con l'Altro. Il *Giovane maronita* di Alessandro Spina e *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano». *Narrativa*, 33-34. <https://doi.org/10.4000/narrativa.1460>.
- Stam, R. (2000). «The Dialogics of Adaptation». *Naremore* 2000, 54-76.
- Stam, R.; Raengo, A. (eds) (2004). *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell. <https://doi.org/10.1002/97804709999127>.
- Stefani, G. (2007). *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*. Verona: Ombre Corte.
- Thon, J.-N. (2016). *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln; London: University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d8h8vn>.
- Tomasello, G. (1984). *La letteratura coloniale italiana dalle avanguardie al fascismo*. Palermo: Sellerio Editore.
- Trubiano, M.S. (2010). *Ennio Flaiano and His Italy. Postcards from a Changing World*. Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press. <https://doi.org/10.33137/q.i.v32i1.15950>.
- Wilson, G. (2006). «Transparency and Twist in Narrative Fiction Film». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(1), 81-96. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2006.00231.x>.
- Zecca, F. (2013). *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine: Forum.
- Zecca, F. (2015). «Le relazioni tra i media nell'epoca della convergenza». *Fata Morgana*, 9(26), 203-15. https://www.academia.edu/20102715/Le_relazioni_tra_i_media_nellepoca_della_convergenza.

La chanson comme moyen de diffusion de la culture et de la tragédie de l'archipel des Chagos

Bruno Cunniah

University of Mauritius, Mauritius

Abstract Between 1965 and 1973, the United States and Great Britain were going to conceive and execute a plan which involved the deportation of about two thousand islanders to set up a military base on the island of Diego Garcia located right in the middle of the Indian Ocean. Beyond the strategic, political and financial stakes, only one form of cultural practices managed to capture the joys, the pain and the hopes of that population: the *ségas* and the *çantés*. Indeed, the musical culture became the medium of choice of a then mostly illiterate population. Hence, all the songs of the Chagos shared a common heritage: the permanent evocation of the lost islands. Therefore, the objective of this paper is to show how the collective imagination of the exiled population is essentially portrayed in songs that initially referred to everyday life in their former place of abode. Once the spoliation process came into effect, the songs started to focus on a return to a fantasy island which with time has acquired mythical overtones.

Keywords Music. Popular culture. Exile. Spoliation. Diego Garcia.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Avant le déplacement forcé. – 3 Les deux grandes dames de la chanson chagossienne. – 4 Après le déplacement forcé.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-06-20
Accepted 2022-09-28
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Cunniah | 4.0



Citation Cunniah, B. (2022). "La chanson comme moyen de diffusion de la culture et de la tragédie de l'archipel des Chagos". *Il Tolomeo*, 24, 83-102.

1 Introduction

L'archipel des Chagos situé dans le nord de l'océan Indien et de l'île Maurice ont en commun un passé colonial où s'entremêlent les notions de domination et d'exploitation commerciale. L'histoire officielle de l'archipel des Chagos commence en 1715, quand Guillaume Dufresne D'Arsel annexe l'île Maurice au nom du roi Louis XIV. Devenue « Isle de France », ce bout de terre va devenir un port de commerce sous le contrôle de la Compagnie Française de l'Inde et de l'Est. La France va aussi prendre possession des Seychelles et de l'archipel des Chagos. Pour l'historien Amédée Nagapen, ce sont ces événements qui sont à l'origine du « monde de la créolie indiaocéanique » (1996, 191). Selon la *Truth and Justice Commission* (2011, 630), c'est en 1778, que des colons français reçoivent la permission de développer la production d'huile de coco dans l'archipel des Chagos. En contrepartie, ils doivent y gérer une colonie de lépreux. C'est à la suite de cette implantation que des esclaves provenant de Madagascar, du Mozambique et du Sénégal feront leur apparition sur les îles. Pour De L'Estrac (2011, 37), c'est grâce à l'excellent travail accompli par les esclaves que les plantations de palmiers sont un succès commercial. Désormais, les îles de l'archipel seront connues sous le nom des *Oil Islands* (îles à huile). À la suite des guerres napoléoniennes, l'île de France ainsi que toutes les îles qui lui sont rattachées, nommément Rodrigues, Agaléga, les Seychelles et les Chagos, passent sous juridiction britannique. Bien que le commerce des esclaves soit aboli au sein de l'empire britannique en 1805, il faudra attendre 1835 pour que sous l'impulsion de Robert Townsend Farquhar, l'abolition soit promulguée à Maurice et aux îles qui lui sont rattachées. D'après Pierre de Sornay (1950, 107), en accord avec le système d'apprentissage mis en place dans les colonies, les anciens esclaves demeurent avec leurs anciens maîtres le temps que les Noirs maîtrisent un moyen pour gagner leurs vies. Un tel système donne le temps aux propriétaires des plantations de trouver une source de main d'œuvre alternative comme le montre Hervé de Raulville (1908, 64). C'est ainsi que les esclaves résidant sur l'archipel des Chagos, une fois libérés, vont continuer à travailler dans la production d'huile. Vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, la demande pour l'huile de coco ne cesse d'augmenter. Face à une pénurie de main d'œuvre, les Anglais font appel à des travailleurs d'origine indienne qui seront transportés dans l'archipel de Maurice et des Seychelles. Sur le plan commercial, cette perspective semble tout à fait satisfaisante car selon Tayyab Mahmud (1999, 1239), les travailleurs venus de l'Inde coûtent moins chers que les esclaves. Aussi, l'introduction d'une main d'œuvre d'origine indienne dans l'archipel se fera à une très petite échelle contrairement à l'île Maurice.

Sept atolls totalisant cinquante-cinq îles éparses dont les plus connues sont Diego Garcia, les îles Salomon et l'atoll de Peros Banhos

composent l'archipel des Chagos. Personne ne peut affirmer clairement d'où provient le nom de « Chagos ». Selon Maureen Tong (2009), il est fort probable que le nom ait comme source les explorateurs portugais qui débarquent dans l'île au XV^e siècle. En effet, le nom « Chagos » en portugais se réfère quelquefois aux plaies du Christ. Toujours selon cette chercheuse, le nom pourrait être dérivé du portugais « Cinquo Chagas » qui signifie « les cinq plaies du Christ ». Certains pourront trouver dans cette appellation un caractère prophétique mais vers la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, la vie dans l'archipel des Chagos est relativement agréable. Les anciens esclaves devenus des travailleurs indépendants possèdent désormais leurs propres habitations et cela sans rien avoir à déboursier. Ils sont autorisés à avoir un jardin potager et même à élever des animaux dans le but d'améliorer l'ordinaire. L'éducation de même que les soins médicaux, bien que sommaires, sont gratuits. N'oublions pas le rôle vital que tient l'océan, source de vie et de pêche. Voilà pourquoi Tong n'hésite pas à dire : « Comparés aux autres esclaves des îles de l'océan Indien, les esclaves des Chagos recevaient de meilleurs traitements de la part de leurs maîtres pour des raisons géographiques et politiques » (2009, 208). C'est vers cette période que la vie dans l'archipel des Chagos va commencer à graduellement se différencier de la vie à l'île Maurice. Contrairement aux Mauriciens rattachés à un système monétaire, les travailleurs des Chagos sont principalement payés en termes de denrées et de services. Cela ne veut pas dire que l'argent y est absent mais il est surtout utilisé pour le voyage vers et de Maurice par le navire qui assure le ravitaillement. En effet, la vie dans l'archipel est rythmée par l'arrivée de ce fameux navire. C'est grâce à lui qu'arrivent les provisions, le courrier et c'est aussi lui qui se charge du rapatriement du copra. En d'autres termes, sans son existence, la vie n'est pas possible dans l'archipel ; ce navire est un véritable cordon ombilical.

Au fil du temps, le peuple des Chagos a fini par élaborer une culture qui lui est propre. Ces descendants d'Africains, de Malgaches et d'Indiens se sont constitués en un groupe homogène qui possède sa propre langue (une forme de créole distinct de celui en vigueur à Maurice), sa propre nourriture et surtout, ce qui est au cœur de cette présente étude, son propre univers musical. Selon le journaliste Henry Marimootoo (1997), il s'agit là d'une communauté bien spécifique, définition qui ne semble pas faire l'unanimité surtout du côté des autorités britanniques qui maintiennent, pour des raisons politiques, que les habitants ne sont ni plus ni moins, que des travailleurs sous contrat dans l'archipel. Cet argument sera d'ailleurs au cœur du déplacement forcé dont ce peuple sera victime et c'est de là que provient le thème principal de la chanson chagossienne contemporaine. En effet, ce peuple qui vit sur ces îles depuis 1783 selon David Vine (2006, 56) se verra du jour au lendemain chassé de son ter-

ritoire à la faveur d'un accord entre l'île Maurice et l'Angleterre. Le 8 novembre 1965, l'île Maurice échange son indépendance de l'empire britannique contre l'excision des Chagos et de ses dépendances insulaires. Suite à cette entente, les Britanniques permettront aux Américains de construire une base militaire sur Diego Garcia. Les conséquences pour le peuple chagossien seront désastreuses.

Dans ce qui suit, nous allons tenter de montrer comment le changement de vie sous la contrainte des habitants de l'archipel des Chagos se traduit à travers leurs chansons. Celles-ci peuvent être divisées en deux catégories bien distinctes : celles d'avant le déplacement forcé et celles qui ont été produites lors de l'exil, processus créatif qui continue encore aujourd'hui. Notre échantillon par rapport aux chansons d'avant l'exil provient exclusivement des récits de voyages du père Dussercle, des œuvres de Charlésia Alexis et de Lisette Talate. Comme la culture des Chagos d'avant 1973 est essentiellement orale, très peu d'éléments demeurent. Après avoir considéré l'ensemble des documents disponibles, une trentaine de chansons utilisables, nous avons choisi de centrer notre analyse sur celles qui évoquent les pratiques culturelles de ce peuple. Notre recensement ayant relevé des motifs récurrents, notre sélection s'est alors portée sur les textes les plus significatifs sur le plan du contenu. En ce qui concerne les chansons d'après le déplacement, nous nous sommes focalisés sur celles qui ont le plus marqué l'imaginaire des auditeurs nommément les deux grands succès de la chanson chagossienne contemporaine, *Bourik mo tonton* (L'âne de mon oncle) de Claude Lafoudre et *Peros vert* (Peros la verte) de Ton Vié. Une fois les données collectées, les textes ont été soumis à une analyse sociocritique dans le but de cerner la spécificité de la socialité de la communauté chagossienne.

2 Avant le déplacement forcé

Dans son rapport sur l'archipel des Chagos, C. Anyangwe (2001) maintient que les Français sont les premiers à débarquer sur Diego Garcia, la plus grande île de l'archipel en 1776. Cela dit, la première exploitation commerciale de l'île est celle d'un colon français, Pierre Marie Le Normand. Il y débarque en 1783 accompagné d'une vingtaine d'esclaves. Ainsi, c'est vers la fin du XVIII^e siècle que commence la création d'une communauté rattachée à l'archipel. Sans pénétrer au cœur des batailles juridiques pour déterminer l'existence ou non d'un peuple autochtone aux Chagos, il nous semble qu'il existe bien un peuple qui n'a jamais connu d'autre terre natale que l'archipel des Chagos. Cette culture autochtone née de l'esclavage produit une forme de *séga*, une expression musicale rythmée centrée autour du tambour en forme de cercle nommé « ravanne ». Ainsi, au sein des Mascareignes, il existe un *séga* chagossien, qui côtoie

le *séga* mauricien, réunionnais, rodriguais et seychellois. Que tous ces vecteurs musicaux aient en commun une même base rythmique où le tambour prédomine est indéniable. Cependant, c'est surtout au niveau de la conceptualisation thématique que se situent les divergences culturelles. En effet, chaque île évoque des sujets qui la préoccupent. Alors que les instances juridiques internationales se disputent sur la validité de l'existence du peuple chagossien, il suffit d'analyser le patrimoine musical de l'archipel pour saisir le caractère unique de sa culture.

Vers le début du XX^e siècle, sur l'archipel des Chagos, le *séga* est joué avec les instruments suivants : la ravanne, la maravanne, et le bobre. Ces instruments d'inspiration africaine sont parfois accompagnés d'un accordéon ou d'un harmonica. Le premier à documenter cette pratique culturelle est le père Roger Dussercle (1902-1975), un prêtre missionnaire catholique qui, à partir de 1935, dessert les îles qui relèvent du diocèse mauricien. Lors de sa mission dans l'archipel, le père Dussercle (1937, 138-48) établit une classification aléatoire de la musique des Chagos : (1) *Séga Zenfants* (chants pour enfants), (2) *Séga Cordéon* (*séga* joué avec un accordéon), (3) *Séga navire* (*séga* exécuté au départ du navire de ravitaillement en guise de remerciement), (4) *Séga Bananné* (*séga* pour les festivités du nouvel an), (5) *Séga La Vierge* (*séga* pour la fête de l'assomption) (6) *Çanté Zaviron* (chants exécutés par les pêcheurs en naviguant), (7) *Çanté Zistaires* (chants qui racontent la vie sociale), (8) *Çanté la mort* (chants de deuil), (9) *Chants du berceau* (berceuses créoles), (10) *Chants domestiques* (chants des tâches de tous les jours), (11) *Danser français* (valse, polka, mazurka et toutes les danses modernes occidentales). Cela dit, toutes les occasions sont bonnes pour justifier la tenue d'une soirée de *séga*. Au-delà du simple divertissement, la profusion et la diversité des chansons sont une bonne indication quant au rôle capital que tient la musique dans la vie des Chagossiens. Ce fait est confirmé par les observations du Père Dussercle qui écrit :

Il n'existe pas de répertoire spécial : la provision des *ségas* et des *çantés zavirons* étant assez abondante pour agrémenter tous les petits labeurs ou circonstances de la vie familiale qui se déroulent ordinairement dans une très suave ambiance de chansons fredonnées ou 'coulées'. (Dussercle 1937, 178)

À ce stade, il serait important d'établir une distinction entre les *ségas* et les différents *çantés* (chants). Dans les îles des Mascareignes, le *séga* est, avant tout, une danse rythmée par des tambours que l'on nomme les *ravannes*. D'origine africaine et malgache, la danse se réduit à un balancement du corps agrémenté de mouvements des bras et des mains. Les ondulations du corps qui accompagnent cette danse augmentent d'intensité au fur et à mesure que le tempo s'ac-

croît. Aux Chagos, nous notons une augmentation graduelle du tempo du *séga* après chaque couplet. Le résultat, en bout de course, est une danse assez frénétique rythmée par des tambours (ravannes) endiablés. Quant aux *çantés*, ce sont des chants qui ne sont pas généralement accompagnés de danses.

Les indications de Dussercle montrent qu'il ne semble pas y avoir de si grandes différences au niveau des mouvements de danse entre le *séga* de Maurice et celui des Chagos. Comme dans le cas de l'île Maurice, le *séga* typique est une activité de groupe où les couples dansent sur un terrain où plusieurs brasiers ont été allumés et où les musiciens se tiennent en retrait. Le père Dussercle remarque aussi la présence quasi obligatoire d'alcool lors des soirées de danses. Si dans les îles de l'Indiocéanie, à cause de la culture de la canne à sucre, la boisson de prédilection demeure le rhum, le père Dussercle précise que c'est le vin qui donne l'ivresse aux Chagos : « De plus il faut boire, et en temps ordinaire on boit... du vin qui *faire la tête virer* (qui fait tourner la tête), et quand la tête n'y est plus, on peut s'imaginer ce que cela devient » (1937, 163). Dans un tel contexte, le *séga* est avant tout un divertissement populaire qui a lieu généralement le samedi car le dimanche est un jour de repos dans les îles. En fait, c'est l'unique divertissement populaire des îles de l'archipel. Les soirées dansantes sont à la base de toute la vie sociale de l'île car l'ivresse aidante, de telles manifestations festives ont toutes sortes de répercussions aussi bien de nature positives que négatives. Dans un environnement si limité spatialement, il ne faut pas s'étonner des bagarres et autres histoires d'adultères. Voilà pourquoi les soirées de *ségas* sont extrêmement réglementées par l'administration des îles. Par conséquent, une telle soirée ne doit pas durer au-delà de vingt heures trente et il faut une autorisation administrative pour le déroulement d'une telle manifestation.

Les *çantés* de l'archipel des Chagos sont aussi variées qu'il y a d'occasions pour danser le *séga*. Ici, nous établissons une distinction entre *séga* et *çanté* dans la mesure où cette dernière ne se danse pas. Au même titre que le *séga* et peut-être plus encore, les *çantés* incarnent la mémoire collective de l'archipel. Quelque part, l'histoire des Chagos est inscrite dans ses chansons et cela même à l'heure où des milliers de documents officiels, classifiés ou déclassifiés existent par rapport à ces îles. À partir de là, nous sommes en droit de nous demander ce que contiennent ces chansons. De quoi parlent-elles réellement ? Avant la date fatidique de 1965, les *çantés* racontent tous les événements qui se déroulent sur l'île. Au début du XX^e siècle, Aline Mandrilly précise que « la majorité des Chagossiens étaient malheureusement analphabètes » (2006, 7). Alors, ces chansons qui n'ont pas de titres vont servir de témoignage sur la vie quotidienne des îles. Voilà pourquoi Dussercle a tant de mal à classer ce relevé folklorique : « Le répertoire des chansons de *séga* varie à l'infi-

ni. Il y en a d'absolument immondes, de très anodines aussi, et puis des entre-deux naturellement » (1937, 164). Ce qui suit est un extrait d'un *séga zenfants* :

(Refrain)

Prends la glace, guett' to figure (bis)
Guette to figure coument été :
 Li coument brisants bord déhors

(Couplet)

Tous mo camarade apé manzer (3 fois)
 Moi tout sel paye paye tout ça la...
Mo lingè là haut la corde (3 fois)
 Coument la çaine bonita...
L'année apé arriver (bis)
Mo camarad' tirer metter ;
 En' sél réçanze lor moi.

(Refrain)¹

Prend un miroir et regarde ton visage
 Regarde comment est ta figure :
 Elle est comme les contours des brisants

(Couplet)

Tous mes camarades sont en train de manger (3 fois)
 Seule, je paie les pots cassés
 Mon lingè sèche sur la corde (3 fois)
 Comme un filet pour pêcher la bonite
 La nouvelle année arrive (bis)
 Mon ami se devêt et se rhabile ;
 Je n'ai que les vêtements que je porte.
 (Dussercle 1937, 162)

Ce premier texte nous montre déjà que l'archipel des Chagos n'a été un paradis que dans l'imaginaire de certains. Dans une étude sur les enfants chagossiens, Sandra J.T.M. Evers montre bien qu'avec le recul, les déportés imaginent leur archipel comme un paradis et ils transmettent cela à leur descendance : « The narratives of parents and grandparents about Chagos as paradise are echoed in the representations of Chagos by the children » (2011, 262). À aucun moment, les déportés ne font mention des conditions de vie relativement précaires. Voilà pourquoi cette chanson est un excellent exemple de la dure réalité de certains Chagossiens. Ce *séga zenfants*, commence

¹ Toutes les traductions en français sont de l'auteur de l'article.

par un refrain où des enfants se moquent d'une camarade à cause de sa pauvreté apparente. Dans les couplets qui suivent, celle-ci raconte ses malheurs. Ainsi, nous y apprenons que son ventre demeure vide alors que les autres se gavent. L'enfant nous raconte aussi que ses vêtements sont si troués qu'ils ressemblent aux mailles d'un filet. Enfin, alors que ses camarades auront des vêtements neufs pour la nouvelle année, la personne concernée n'aura rien. Le refrain qui revient après chaque couplet est d'une grande cruauté car ses camarades, au lieu de prendre l'enfant en pitié, ne font que rire à ses dépens à cause de sa pauvreté. Au bout du compte, cette chanson n'invente rien ; elle n'est qu'une observation à peine romancée des conditions de vie de certains des habitants de l'île.

Au-delà de la pauvreté, l'île fait aussi face à un problème de violence, conséquence de la vie en vase clos et du manque de distractions. Il n'existe aucune donnée sur la fréquence des incidents liés à la violence mais le fait que les jeux de cartes soient interdits sur l'île est une indication viable de l'existence de dérapages qui ont d'énormes répercussions sur une communauté condamnée à vivre sur un territoire si exigu. Or, aucune loi n'est jamais arrivée à bout de la violence des hommes. C'est précisément le sujet de la chanson qui suit :

*Bo matin, mo léver ;
Mo tend' èn ti tapaz dans camp,
Mo gal' pé, mo all' guetter...
Zil' Labat' apé batt Vélana
A caus' posson dorade
Zil' Labat' apé batt Vélana...*

Je me réveille de beau matin ;
J'entends un petit bruit dans le camp,
Je cours voir ce qui se passe...
Jules Labat est en train de battre Vélana
Pour une histoire de dorades
Jules Labat est en train de battre Vélana...
(Dussercle 1937, 38)

Ici, à cause d'une sombre histoire de partage équitable des dorades péchées, Jules Labat, ancien concubin de la dite Vélana, profite de l'occasion pour régler ses comptes avec elle. Aussi les ex-amants n'hésitent pas à recourir à la violence qu'importe le sort réservé aux innocents comme le démontre l'extrait suivant :

Papa zenfant
Ti apé zett' manzé zenfant lor cimin
Zenfant innocemment
Ça la faut' là ti arrive la caus' so maman ..

Le père de l'enfant
 Était en train de jeter la nourriture de l'enfant sur le chemin
 L'enfant est innocent
 Cette faute-là est celle de sa maman ..
 (Dussercle 1935, 14)

Cette chanson triste en mode mineur est un exemple d'un *çanté zavi-ron*. Ici, il s'agit d'une histoire de revanche qui se fait sur le dos d'un innocent. Au-delà de la simple vengeance, cette chanson montre le pouvoir patriarcal dans cet univers colonial où la femme demeure subordonnée à l'homme. Dès le début de la colonisation, à cause du fait que la population était composée de plus de femmes que d'hommes, on a toujours laissé entendre que l'archipel des Chagos était une société matriarcale. Or, le fait qu'une société puisse être matriarcale ou pas ne dépend pas des données quantitatives. D'ailleurs, avec le temps, ce déséquilibre sera inversé comme nous l'indique clairement le *Final Report on the Census Enumeration Made in the Colony of Mauritius and Its Dependencies on April 26th 1931* (1933). En parcourant le patrimoine musical de l'archipel, il ressort que le concubinage et l'adultère sont des pratiques courantes dans l'île comme l'attestent aussi les diverses missions du père Dussercle dans l'archipel : « Alors au lieu du simple concubinage, c'est l'adultère » (1935, 59). En effet, ce dernier a bien du mal à instiller des valeurs chrétiennes aux habitants. D'ailleurs, l'ecclésiastique passe la plus grande partie de son temps à régulariser les situations matrimoniales non consacrées par l'Église. Notons que les habitants se conforment volontiers aux préceptes religieux. Cependant, le catholicisme, la religion de l'administration, existe en parallèle avec d'autres systèmes de croyances qui relèvent du paganisme et de la sorcellerie, pratiques que Dussercle nomme le « sabbat d'enfer » (1937, 96).

3 Les deux grandes dames de la chanson chagossienne

Sans l'héritage légué par madame Charlésia Alexis et madame Lisette Talate, nous n'aurions aucun document sonore sur le patrimoine musical des Chagos. Voilà pourquoi, toute étude sur la musique de cet archipel ne serait complète sans l'évocation de ces deux grandes chanteuses. De nos jours, c'est certainement madame Charlésia Alexis qui est la plus connue et la plus médiatisée des artistes de l'archipel. En effet, son CD sorti en 2004 et intitulé *Charlesia Alexis - La voix est Chagos* (2004) est disponible sur divers sites internet dont *iTunes* et *YouTube*. Née dans l'île de Diego Garcia en septembre 1943, Marie Charlésia Lambo est issue d'une famille de neuf enfants. À l'âge de quatorze ans, elle épouse André Alexis avec qui elle aura dix enfants dont trois sont toujours en vie. Elle est encore

mineure quand elle tombe amoureuse. Cette thématique sera reprise dans sa chanson *La Zirodo*, extrait de son CD :

La Zirodo kifet ou ena leker bien dir ?
Mardi 6 zer la Giraudeau
Kriyé pasazé anbarké.

Tifi miner ;
 Nu get tifi miner anbarké.
 Tifi miner ;
Mé sa na pas o leker kontan.

Zet lékor,
Mo zet lekor dan dilo.
Zet lékor ;
 La Zirodo pa pu viré pu amas moi.

La Zirodo, pourquoi votre cœur est-il si dur ?
 Mardi à six heures, *La Zirodo*
 Demande aux passagers d'embarquer.

Jeune fille mineure ;
 Nous regardons la fille mineure embarquer.
 Jeune fille mineure ;
 Mais son cœur n'est pas content.

Je jette mon corps
 Je jette mon corps à la mer.
 Je jette mon corps ;
La Zirodo ne virera pas de bord pour me ramasser.
 (Alexis 2004b)

En écoutant cet extrait de *La Zirodo*, nous comprenons que Charlésia est non seulement la voix mais aussi la mémoire des Chagos. En d'autres mots, elle chante l'âme et l'histoire de son peuple. Sur le plan thématique, nous constatons que les relations amoureuses étaient gérées par un système de valeur propre à l'archipel, d'où la tâche ardue du père Dussercle qui a toutes les peines du monde à imposer une morale chrétienne. En fait, la majorité des chansons originaires de l'archipel évoque les vicissitudes de la vie sociale. *Katamouélo* de Charlésia Alexis constitue un exemple de ce répertoire traditionnel qui ne possède aucun titre particulier :

Sa la linn la mama,
 Ki figir monn all guété.
 Mo sorte dan mo lakaz
Mo al gagne la guerre katamouélo.

Katamouélo, bat li pa touye li ;
Bat li patouye li.
Mé si twa touye li twal kondané.

Maman, pendant cette lune,
 J'ai rencontré une personne bizarre.
 Je quitte ma maison
 Pour aller en guerre contre Katamouélo.]

Katamouélo, frappe-la mais ne la tue pas ;
 Frappe-la mais ne la tue pas.
 Mais si tu la tues, on te condamnera.
 (Alexis 2004a)

Les paroles évoquent la vie agréable d'une fille au sein de la maison maternelle. Sa vie bascule le jour où elle s'amourache d'un homme, Katamouélo, avec qui elle ne cesse de se bagarrer. La chanson demande à Katamouélo de limiter l'usage de la violence envers sa concubine car s'il la tue, il aura à faire face à des sanctions pénales. Dans la vraie vie, Charlésia Alexis aura souvent affaires aux autorités et connaîtra la prison en tant que figure de proue du mouvement pour le retour des Chagossiens déracinés dans leurs îles. Elle s'éteint le 17 décembre 2012 à Crawley, une banlieue de Londres. Lors d'une ultime messe d'adieu célébrée à l'église Saint-Sacrement de Cassis à Maurice, pratiquement en même temps que celle qui se déroulait en Angleterre, Kishore Mundil, un militant de la cause chagossienne déclare : « Charlésia était une *natural born leader* ! Elle était du calibre des grands et pouvait se mesurer aux leaders contemporains » (2014).

L'autre grande dame de la chanson chagossienne est Lisette Aurélie Talate. Née sur l'atoll de Diego Garcia en 1942, elle a été, de son vivant, une force inspiratrice pour ses compatriotes. Heureusement, quelques chansons de ce monument de la lutte chagossienne ont pu être préservées. Le CD *Île Maurice - Tambour Ravanne*, album de compilation de plusieurs titres contient trois contributions de Lisette Talate. Contrairement aux autres morceaux présents sur cette compilation disponible sur *iTunes*, ceux de la Chagossienne ne possèdent aucun titre. Fruit du devoir de mémoire, ils ne sont référencés que par l'appellation, *Chant chagossien*, *Chant chagossien (Part 2)* et *Chant chagossien (Part 3)*. Les sujets abordés par Talate notamment les relations toxiques, l'alcoolisme et la violence, sont en adéquation parfaite avec ceux d'Alexis ainsi que les observations du père Dus-

sercle. L'extrait qui suit, *Chant chagossien*, reprend le thème de l'alcoolisme et des problèmes de couples :

Cata sardine, di vin gros vin
Soular tomb dan la ri.
Kan mem to mari zalou ;
Galupé vinn vwar mwa.

Mo gaté, to détail, to tandé mo malade.
Kan mem to mari zalou ;
Galupé vinn vwar mwa.

Sardines et gros rouge,
Le soulard tombe dans la rue.
Même si ton mari est jaloux ;
Cours et viens me voir.

Ma chérie, tu t'enfuis quand tu entends que je suis malade.
Même si ton mari est jaloux ;
Cours et viens me voir.
(Talate 2011)

Comme dans le cas de *La Zirodo* de Charlésia Alexis, le personnage principal de la chanson est un homme. Celui-ci demande à une femme mariée de venir le rencontrer en dépit de la jalousie de son époux. Or, ce dernier est si souvent sous l'emprise de l'alcool qu'il tombe dans la rue. En apprenant que son amant est malade, la femme s'enfuit. Une fois de plus, nous avons un bref aperçu des problèmes sociaux de l'archipel qui semble, du moins dans certaines chansons, caractérisé par l'alcoolisme, l'adultère et la violence. Ce dernier facteur est d'ailleurs le thème principal du *Chant chagossien (Part 3)* dont voici un extrait :

La ba ti gran bé mo mama ;
La ba ti gran bé la ba.
.....

Désiré, mo mama,
Mo godé finn désiré mo mama.
Ler mo godé finn désiré,
Mo couto pa dan mo la min.

Dan mo lamin,
Si mo couto ti konn kosé ;
Si mo couto to ti konn kosé,
To tia rakonté ki to ti truvé.

Pa dan mo la main mo couto ;
 To pa dan mo la main.
Si mo couto ti dan mo la min,
 Tia mett menott dan mo la min.

Là-bas, c'était à Grand Bay ma mère ;
 Là-bas, c'était à Grand Bay, là-bas.

.....
 Déchirée, ma mère,
 Ma jupe a été déchirée, ma mère.
 Quand ma jupe fut déchirée,
 Mon couteau n'était pas entre mes mains.

Entre mes mains,
 Si mon couteau pouvait parler ;
 Si mon couteau, tu pouvais parler,
 Tu raconterais ce que tu as vu.

Mon couteau n'est pas entre mes mains ;
 Tu n'es pas entre mes mains.
 Si mon couteau était entre mes mains,
 On me passerait des menottes.
 (Talate 2011)

Avant la déportation, le discours présent dans les chansons est sans fard. Dans ce contexte, l'extrait ci-dessus assume une fonction thérapeutique dans le cadre de l'univers de la plantation. À travers cette jeune fille qui refuse le statut de victime, cet exemple du patrimoine culturel permet aux habitants de conjurer leurs frustrations, voire leur abatement face à une réalité de la vie dans l'archipel. Ici, la violence appelle la violence. Ce type de situation est confirmée sur le plan historique par David Vine (2009) qui évoque les incidences de violences contre les femmes dans l'archipel ainsi que la faiblesse socio-économique de celles-ci. Tout cela semble aller ainsi à l'encontre du fait que l'archipel des Chagos puisse être perçu comme étant un jardin d'Éden. Voilà pourquoi il est important de s'en tenir aux faits car certains éléments qui caractérisent la mémoire des Chagossiens aujourd'hui relèvent plus du mythe que de la réalité historique. En effet, la mythification de l'archipel a une fonction précise : le retour de ce peuple dans son pays natal.

4 Après le déplacement forcé

Le déplacement forcé des Chagossiens hors de leurs îles demeure encore de nos jours, un sujet très sensible. En échange de l'indépendance de Maurice obtenue en 1968, le gouvernement britannique va détacher les Chagos du territoire mauricien. Désormais, l'archipel devient un *BIOT* (*British Indian Ocean Territory*). Ensuite le gouvernement britannique loue l'archipel au gouvernement américain selon un accord qui se dessine dès 1961 entre le Président Kennedy et le premier ministre britannique de l'époque, Harold Macmillan. Selon De L'Estrac, un accord rendu public en 1966 prévoit que : « Les îles (du *BIOT*) resteront disponibles afin de satisfaire les éventuels objectifs militaires des deux gouvernements pour une période indéterminée » (2011, 93). Pour Alexandre et Koutouki, les gouvernements britanniques et américains y ont développé « une stratégie pour échapper à la *Charte des Nations Unies* » (2015, 7) ce qui les place dans l'illégalité. Cela explique pourquoi certains détails de la séparation de ce territoire seront longtemps gardés sous silence. Il faut attendre 1998 avec la déclassification de certains documents du *British Foreign Office* pour qu'enfin le public sache le rôle exact joué par le gouvernement mauricien dans cette triste affaire. Dès 1983, lors de leurs témoignages devant le *Select Committee* sur l'excision des Chagos, Sir Seewosagur Ramgoolam, le premier ministre mauricien de l'époque ainsi que d'autres membres du gouvernement et de l'opposition nommément Sir Gaëtan Duval, précisent qu'à aucun moment ils n'avaient été au courant de la création d'une base militaire sur Diego Garcia. Tout au plus, il devait être question d'un centre de communication. Cela n'empêche pas que le premier ministre a cautionné l'exode du peuple chagossien comme le montre cet extrait de son témoignage lors du *Select Committee* en question : « the delegates wanted to excise Chagos against preferential treatment trading terms especially sugar quota at a more remunerative terms and rice and flour from America at subsidised prices » (1983, 16). Le sujet est assez bien documenté pour ne pas nous y attarder. Avec le déplacement forcé, la vie des Chagossiens va prendre une tournure tragique qui va, bien évidemment, trouver un écho dans leur musique.

Le déplacement se fera par étapes. Selon Stephen Allen, dès 1965, les Chagossiens qui se rendent à Maurice sont surpris d'apprendre qu'ils ne pourront jamais retourner chez eux (2014, 11). En 1968, l'année où l'île Maurice obtient son indépendance de l'empire britannique, les résidents de Diego Garcia sont avertis qu'ils ont deux mois pour quitter l'île à tout jamais. David Snoxell précise que la plupart seront embarqués sur des navires en direction des îles Salomon et de Peros Banhos (2009, 130). Les jours des habitants des Chagos sur leurs îles font désormais l'objet d'un compte à rebours.

Finalement, en 1973, le dernier bateau, le *Nordvaer* ramène les derniers Chagossiens à l'île Maurice où ils refusent de débarquer. En tout, 2,500 personnes sont déportées. La majorité échouent dans les faubourgs malfamés de Port Louis, tandis que d'autres trouvent refuge au Seychelles et en Angleterre. Désormais, la chanson des Chagos aura le parfum de l'exil.

Il est indéniable que le déplacement forcé des Chagossiens soulève des questions relatives à la spoliation et à la justice sociale. Il n'est donc pas étonnant que les chansons produites par les déracinés depuis 1973 englobent toutes les thématiques que nous retrouvons dans les modèles consacrés aux populations déplacées à travers le monde tels que celui proposé par Robin Cohen (1996, 514). Celui de Micheal Cernea comprend la classification suivante : « (a) perte de terres, (b) perte d'emploi, (c) perte de domicile, (d) marginalisation, (e) augmentation de la morbidité, (f) insécurité alimentaire, (g) perte d'accès aux ressources de la communauté, (h) désagrégation de la communauté » (1998, 15). Beaucoup de ces notions théoriques sur les diasporas sont incarnées dans les chants du peuple chagossien. Un exemple par excellence est la chanson *Bourik mo tonton* (L'âne de mon oncle) par Claude Lafoudre, un natif de Peros Banhos, tout juste âgé de six ans, lorsqu'il quitte l'île en 1965 :

Gran tonton raconter so lavi déracine.
 Li *pa ti espere si enn zour li pu kitt so later natal*.
 Bato Nordvaer ti vini pu vinn pran zott pu ale ;
 Ça zour ki embarke lors bato regre dan leker, larm kule.

Mo tonton so bourik, sa ban zanimo ki li ti ena finn res la ba ;
 So la rap ki ti habitie rap coco,
 So marmite ki li ti habitie cuit séraz ;
 Tou finn res la ba - Oh oh oh !

Le grand oncle raconte qu'il est un déraciné.
 Il n'espérait pas qu'un jour il quitterait sa terre natale.
 Le navire *Nordvaer* est venu les prendre ;
 Le jour de l'embarquement, les regrets au cœur, les larmes qui
 coulent.

L'âne de mon oncle et ses autres animaux sont restés là-bas ;
 Sa râpe pour râper les noix de coco,
 Sa marmite où il cuisait son séraz ;
 Tout est resté là-bas - Oh ! Oh ! Oh !
 (Lafoudre 2004)

Ce qui frappe le plus dans cet extrait de cette chanson d'un Chagossien, c'est la manière élaborée dont elle est écrite. Cela dit, l'analyse

de notre corpus relève les différences majeures entre les chansons d'avant et après le déplacement forcé :

Chansons	Avant le déplacement	Après le déplacement
Langue	Créole chagossien	Créole mauricien
Thèmes principaux	Amour / alcoolisme / violence	L'île perdue / le traumatisme
Thèmes secondaires	La plantation	La pauvreté / le désespoir
Instrumentation	Traditionnelle / acoustique	Moderne / Électrique
Genre	Textes chantés / <i>Séga ravanne</i>	<i>Séga</i> contemporain / <i>seggae</i>
Contexte	Soirée dansante / fête	Revendication politique
Tempo	Présent	Passé
Lieu	Chagos	Chagos / Maurice
Public	Chagossien	Indiaocéanique / global
Objectif	Amusement	Devoir de mémoire

Bourik mo tonton correspond en tous points au modèle de chanson qui émerge après le déplacement forcé. Tous les marqueurs du déracinement sont présents tels que le *Nordvaer*, un symbole fort pour les déracinés. Utilisant le *séga* mauricien contemporain comme genre musicale, Lafoudre n'oublie pas non plus de souligner le traumatisme vécu par ceux qui ont vu leurs animaux domestiques être asphyxiés dans l'unique calorifère (four à chaux) de Diego Garcia. En effet, pour forcer les habitants de Diego à ne garder aucun lien avec leur île, les autorités britanniques ont regroupé tous les animaux domestiques des habitants au sein du calorifère pour les asphyxier.

Une évocation de la chanson contemporaine des Chagossiens serait incomplète sans le succès considérable qu'a été *Peros vert* (*Peros la verte*) de Ton Vié et cela aussi bien au sein de la communauté chagossienne que chez les Mauriciens. Le destin de Ton Vié de son vrai nom Olivier Sakir est représentatif du traumatisme vécu par bon nombre de déracinés. C'est en 1968 que le jeune Olivier, alors âgé de 10 ans débarque à l'île Maurice de Peros Banhos. Lors du voyage qu'il fait en compagnie de sa mère et de ses sœurs, la benjamine décède. Après trois mois passés à Maurice, la famille Sakir se prépare à rentrer à Peros Banhos quand on leur informe que le retour dans l'île n'est plus possible. *Peros vert* incarne une nouvelle forme de chanson chagossienne car elle se présente sous la forme d'un *seggae* (mélange de *séga* et de *reggae*) :

Peros vert autur li blan ;
So pep nwar (3 fois)

Zoizo krié, lisien zape,
Mone perdi mo zil ;
Goodbye Peros vert,

*Goodbye Salomon,
Goodbye Diego.*

*Si zame mo pu truv zot,
Mo lil, mo lil ;
Solei, la ter, mo lombri,
Mo lil, mo lil, mo lil.*

Peros la verte est entourée de blanc ;
Son peuple noir (3 fois)

.....
Les oiseaux crient, les chiens aboient,
J'ai perdu mon île ;
Au-revoir Peros la verte,
Au-revoir Salomon,
Au-revoir Diego.

Si jamais je ne vous retrouve,
Mon île, mon île ;
Le soleil, la terre, mon nombril,

Mon île, mon île. (Ton Vié 2002)

Produite en 2002, cette chanson résume à elle-seule le déchirement perpétuel dans lequel vivent les Chagossiens. Une fois de plus, le sort réservé aux animaux domestiques est évoqué comme une métaphore de la souffrance vécue par les exilés. Au-delà de la précarité, des préjugés et de l'ostracisme avec lesquels les déracinés doivent composer, il y a ce désir inné de retourner dans leur île qu'ils imaginent désormais comme un lieu idyllique. La répétition du terme « Au-revoir » démontre que l'espoir d'un retour au pays natal est plus que jamais présent.

La chanson contemporaine sur la tragédie des Chagossiens contient deux constantes qui reviennent inévitablement. Premièrement, il y a le concept de l'île en tant que lieu paradisiaque confirmé par les travaux de Sandra J.T.M. Evers que nous avons déjà évoqués précédemment ou encore l'étude de Laura Jeffery (2007). Basé sur des faits historiques, ce récit mythologique est si ancré dans l'imaginaire collectif des Chagossiens et de ceux qui soutiennent leur cause qu'il est repris dans toutes les chansons, même dans celles dont les auteurs ne sont pas de l'archipel. La deuxième constante qui revient dans toutes les chansons contemporaines sur les Chagos est la notion de « sagren » (chagrin). Dans un rapport rédigé par Tania Draebel pour l'*Organisation Mondiale de la Santé* (OMS), cette dernière écrit :

La notion du chagrin a une place importante dans le système explicatif de la maladie. Le chagrin est en effet une nostalgie pour les

îles de Chagos. Il s'agit de la profonde tristesse de faire face à l'impossibilité de rentrer chez soi sur l'archipel des Chagos. Pour la plupart des gens que nous avons rencontrés, ce chagrin explique les maladies et même la mort de certains membres de la communauté (Draebel 1997, 221).

Pour s'en convaincre, il suffit de se remémorer les paroles de Ton Vié déjà citées précédemment notamment la fin déchirante de *Perros vert* où l'auteur ne cesse de répéter « *mo lil, mo lil* (mon île, mon île) » (2002) comme si on lui avait arraché une partie de lui-même. Selon Steffen Johannessen, le terme « sagren » est un concept qui rassemble et définit les diverses expériences personnelles des Chagossiens (2005, 22). D'une certaine façon, ce concept serait communicable d'un individu à un autre.

Au-delà des enjeux stratégiques, politiques et surtout financiers, réside l'âme d'un peuple au destin tragique. Une seule forme de pratique culturelle a su capturer de manière authentique les joies, les peines et les espérances de ce peuple : ce sont les *ségas*, ce sont les *cantés*.

Bibliographie

- Alexandre, C.; Koutouki, K. (2015). « Les déplacés des Chagos. Retour sur la lutte de ces habitants pour récupérer leur terre ancestrale ». *Revue québécoise de droit international*, 27(2), 1-26.
- Alexis, C. (2004a). *Katamouélo. La voix des Chagos*. La Réunion : PRMA.
- Alexis, C. (2004b). *La Zirodo. La voix des Chagos*. La Réunion : PRMA.
- Allen, S. (2014). *The Chagos Islanders and International Law*. Oxford ; Portland : Hart Publishing.
- Anyangwe, C. (2001). *Questions of the Chagos Archipelago : Report on the Fact-finding Mission to Mauritius*. Sahrington Report. Luzaka, Zambia : Inter-African Network for Human Rights Development.
- Cernea, M. (1998). « La sociologie des déplacements forcés : un modèle théorique ». Laissailly-Jacobs, V. (ed.), *Communautés déracinées dans les pays du Sud*. Trad. par M. Taylor. Paris : Autrepart-ORSTOM, 11-28.
- « Chagos : Ultime hommage à Charlésia Alexis ». <http://www.lemauricien.com/article/chagos-ultime-hommage-charlesia-alexis/>.
- Cohen, R. (1996). « Diasporas and the State : From Victims to Challengers ». *International Affairs*, 72(3), 507-20.
- De L'Estrac, J.C. (2011). *L'an prochain à Diego Garcia... île Maurice* : Éditions Le Printemps.
- De Rauville, H. (1908). *L'île de France contemporaine*. Paris : Nouvelle Librairie Nationale.
- De Sornay, P. (1950). *Isle de France, île Maurice*. Île Maurice : The General Printing & Stationery Cy. Ltd.
- Draebel, T. (1997). *Évaluation des besoins sociaux de la communauté déplacée de l'archipel des Chagos*. Vol. 1, *Santé et éducation*. Île Maurice : Ministère de la Sécurité Sociale.

- Dussercle, R.P. (1935). *Archipel de Chagos*. Île Maurice : The General Printing & Stationery Cy. Ltd.
- Dussercle, R.P. (1937). *Dans les 'Ziles la-haut'*. Île Maurice : The General Printing & Stationery Cy. Ltd.
- Evers, S. J.T.M. (2011). « Longing and Belonging in Real Time : How Chagossian Children in Mauritian Imagine the Chagos Islands ». Evers, S. J.T.M ; Kooy, M. (eds), *Eviction from the Chagos Islands : Displacement and Struggle for Identity Against Two World Powers*. Leiden : Brill, 241-72.
- Final Report on the Census Enumeration Made in the Colony of Mauritius and Its Dependencies, 31st March 1931* (1933). Port Louis : R.W. Brooks, Government Printer.
- Jeffery, L. (2007). « How a Plantation Became Paradise : Changing Representations of the Homeland Among Displaced Chagos Islanders ». *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13(4), 951-8.
- Johannessen, S. (2005). *Contested Roots : The Contemporary Exile of the Chagossian Community in Mauritius* [MA thesis]. Norway : The University of Oslo.
- Lafoudre, C. (2004). *Bourik mo tonton*. Île Maurice : Cassiya Productions.
- Mandrilly, A. (2006). *Les exiles de l'océan Indien : du malheur de soi au malheur d'eux-mêmes (Îles Chagos)* [Mémoire de licence]. Bordeaux : Université Bordeaux II.
- Marimootoo, H. (1999). « Diego Files ». *Weekend*, 17 Août 1997. Maurice.
- Mauritius Legislative Assembly (1983). *Report of the Select Committee on the excision of the Chagos Archipelago*. Port Louis : L.C. Achille.
- Nagapen, A. (1996). *Histoire de la Colonie : Isle de France-Île Maurice 1721-1968*. Maurice : Diocèse de Port-Louis.
- Snoxell, D. (2009). « Anglo/American Complicity in the Removal of the Inhabitants of the Chagos Islands, 1964-1973 ». *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, 37(1), 127-34.
- Talate, L. (2011). *Chant chagossien (Part 1, 2, 3)*. Île Maurice – Tambour Ravanne. France : Radio France.
- Tayyab, M. (1999). « Colonialism and Modern Construction of Race : A Preliminary Inquiry ». *University of Miami Law Review*, 53(4), 1219.
- Ton Vié (2002). *Peros vert*. Île Maurice : Géda Music.
- Tong, M. (2009). *Le droit à l'autodétermination et à la restitution : L'affaire du peuple de l'archipel des Chagos* [PhD dissertation]. Strasbourg : Université de Strasbourg.
- Truth and Justice Commission (2011). *Report of the Truth and Justice Commission*, vol. 2. Mauritius : Government Printing, 2011.
- Vine, D. (2006). *Empire's Footprint : Expulsion and the U.S. Military Base on Diego Garcia* [PhD dissertation]. New York : City University of New York Graduate Center.
- Vine, D. (2009). *Island of Shame : The Secret History of the U.S. Military Base on Diego Garcia*. Princeton : Princeton University Press.

Narrer la Négritude de façon transmédiiale : le cas du rappeur Youssoupha

Francesca Aiuti

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract French rap music provides an original contribution to literary exposition, redefinition and re-adaptation. As a postcolonial product, rap music rehabilitates the memory of an often forgotten colonial past and offers a new transdisciplinary and post-colonial perspective on contemporary French society. Through his music, French-Congolese rapper Youssoupha enters into dialogue with French Martinican poet, author and politician Aimé Césaire, one of the founders of the Négritude movement in Francophone literature. Through the analysis of the albums *Sur les chemins du retour* (2007), *Noir D***** (2012) and *NGRTD* (2015), the purpose of the present study is to investigate how Youssoupha unfolds and actualizes Césaire's works and the concept of Négritude across multiple media channels.

Keywords Rap music. Youssoupha. Aimé Césaire. Négritude. Transmedia narratology.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Rapper pour ne pas s'effacer. – 3 Rapper « avec le flow » des poètes de la Négritude. – 4 Conclusion : la Négritude transmédiiale de Youssoupha.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-07-07
Accepted 2022-10-03
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Aiuti | 4.0



Citation Aiuti, F. (2022). "Narrer la Négritude de façon transmédiiale : le cas du rappeur Youssoupha". *Il Tolomeo*, 24, 103-118.

1 Introduction

En France, le rap se diffuse à partir des années 1980 surtout parmi les jeunes noirs et d'origine maghrébine des banlieues, auxquels il insuffle une « énergie de survie, [...] la force de se battre, de ne pas subir » (Bazin 1995, 26). C'est le cas, en particulier, de l'artiste français d'origine congolaise Youssoupha Mabiki, connu sous le nom de Youssoupha, qui a trouvé dans le rap un moyen d'expression par lequel faire entendre sa propre voix. Né le 29 août 1979 à Kinshasa, Youssoupha est arrivé en France, en banlieue parisienne, à l'âge de dix ans. Après des études littéraires, Youssoupha s'oriente vers le rap, dans lequel il découvre un moyen artistique capable de satisfaire son goût de l'écriture et son besoin de dénoncer la précarité sociale et les désillusions vécues en France par les immigrés, relégués aux quartiers périphériques déclassés. Son premier album est en effet dédié à *chaque frère* (2007) issu de la banlieue. Les deux albums suivants, *Sur les chemins du retour* (2009) et *Noir D***** (2012), s'inspirent aussi de la vie en banlieue. Son quatrième album *NGRTD* (2015), devenu disque d'or, se concentre quant à lui sur la condition noire. En septembre 2018, Youssoupha a sorti son cinquième album *Polaroid Expérience*, suivi en 2021 par *Neptune Terminus*, dans lequel le rappeur se situe dans un espace afro-futuriste.

« Lyriciste de Bantou¹ »,² « HLM résident, blédard bucolique »,³ Youssoupha met ensemble des éléments à l'apparence antithétiques pour créer un « flow insolent » qui lui permet d'ajouter « un cheveu sur la langue de Molière »⁴ et de redonner ainsi un sens nouveau « au bleu blanc rouge ». ⁵ Comme nous essayerons de le montrer dans cet article, la reprise et la reformulation de la pensée d'Aimé Césaire et de la poétique de la Négritude jouent un rôle fondamental dans cet élargissement de perspective à la fois sur lui-même et sur la société française. Notre objectif sera donc de mettre en exergue la manière dont Youssoupha s'inspire de ce passé littéraire pour le renouveler artistiquement et politiquement dans ses albums *Sur les chemins du retour* (2009), *Noir D***** (2012) et *NGRTD* (2015). Dans un premier temps, nous analyserons les raisons qui ont conduit l'artiste à se tourner vers le médium rap et vers le mouvement de la Négritude. Dans un second temps, nous étudierons les échos entre Youssoupha et la pensée poétique et politique d'Aimé Césaire en particulier et des autres pères fondateurs de la Négritude en général, tout

1 Sous-ensemble de la grande famille des langues nigéro-congolaises.

2 Youssoupha. « Apprentissage ». *Sur les chemins du retour*. Bomayé musik, 2009.

3 Youssoupha. « Bouche à oreille ». *Noir D*****. Bomayé musik, 2012.

4 Youssoupha. « Où est l'amour ? ». *NGRTD*. Bomayé musik, 2015.

5 Youssoupha. « Points communs ». *NGRTD*. Bomayé musik, 2015.

en examinant comment ces échos se matérialisent sous forme d'une narration transmédiat, capable d'élargir les frontières du littéraire et des études postcoloniales. En effet, nous entendons contribuer, dans la mesure du possible, à combler le « lien manquant » (« missing link ») (Creech, Kayoori 2016, 72) entre études postcoloniales et études sur les médias, nécessaire pour comprendre comment certains médias permettent aux acteurs postcoloniaux « de mettre en avant des expériences nouvelles et de créer des valeurs capables de modifier l'environnement culturel et politique » (Davis, Fischer-Horung, Kardux 2011, 1).

2 Rapper pour ne pas s'effacer

D'après Nick Couldry, faire entendre sa voix constitue un acte fortement politique, car la voix est le processus qui articule le monde en fonction de la position occupée par le sujet (2010, 8). Néanmoins, alors que le sujet énonciateur est toujours un individu « situé », dont le savoir est partiel et « incorporé » (Haraway 2007, 120), c'est-à-dire inscrit dans le corps et lié à la position que l'individu occupe dans la société, la voix en revanche est *incorporée*. Ainsi, pour qu'elle soit entendue, « *les individus doivent d'abord être visibles [...]* ; ils doivent premièrement être considérés comme faisant partie intégrante du paysage où sont menées les luttes pour la voix »⁶ (Couldry 2010, 130).

En ce qui concerne la condition noire, Frantz Fanon en premier a affirmé que « le Noir n'est pas un homme », puisque chez lui « il y a une zone de non-être, une région extraordinairement stérile et aride, une rampe essentiellement dépouillée » (1952, 6). Une rampe que l'on pourrait identifier avec l'Histoire qui structure et définit l'homme comme tel, de laquelle l'homme noir a longtemps été exclu et dans laquelle il a été rendu invisible. Toutefois, c'est précisément à partir de la conscience de ce manque, de cette rampe « dépouillée », que « un authentique surgissement peut prendre naissance » (6). C'est cette même idée de récupération historique que Fanon cherche à implanter dans l'esprit des *Damnés de la terre* :

Il ne faut pas seulement combattre pour la liberté de son peuple. Il faut aussi pendant tout le temps que dure le combat *réapprendre à ce peuple et d'abord réapprendre à soi-même la dimension de l'homme*. Il faut remonter les chemins de l'histoire, de l'histoire de l'homme damné par les hommes, et provoquer, rendre possible la rencontre de son peuple et des autres hommes. (2002, 283 ; italiques ajoutés)

⁶ Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l'Auteur.

Comme l'a remarqué Norman Ajari, aujourd'hui encore « être africain ou afrodescendant, c'est provenir d'un peuple dont l'humanité fut contestée sur les plans juridique, scientifique, philosophique, théologique, économique, psychiatrique » (4). La condition noire actuelle continue ainsi à être définie par « l'indigne » (11), la dignité étant, selon Ajari, « la capacité de l'opprimé à tenir debout entre la vie et la mort » (4). La capacité, précisément, à se redécouvrir homme, doté d'une histoire et d'un passé signifiants. La question de l'invisibilité de la population noire en France reste ainsi un sujet épineux du débat public. Pour Pap Ndiaye, les Noirs continuent à constituer une minorité située entre une invisibilité juridique (les Noirs, « en tant que groupe social[,] sont censés ne pas exister » (2008, 17), puisque la République française ne reconnaît pas officiellement les minorités) et une visibilité d'ordre racial.

D'où l'importance d'insister encore sur la dimension sociale et historique de l'expérience noire afin de la légitimer, de la rendre visible tout en la soustrayant du regard extérieur qui est posé sur elle. Mais, comme l'a souligné Nick Couldry, la visibilité ne suffit pas à elle seule à prévenir les discriminations et à encourager l'égalité, puisque

la voix a besoin d'une forme matérielle, qu'elle soit individuelle, collective ou distribuée. La voix ne sort pas de nous sans un support. [...] elle demande des ressources sociales, mais elle demande surtout une forme : tous les deux sont des aspects de la matérialité de la voix. (Couldry 2010, 9)

Elle doit donc se manifester de manière sensible dans un médium. Pour Elena Tedeschi, « c'est le médium qui crée le *frame*, qui définit la situation dans laquelle les sentiments et les vécus prennent forme » (2002, 7). Or, à notre ère contemporaine, caractérisée par une « hypermédiation » (Bolter, Grusin 2000, 5), les supports de communication se sont fortement multipliés et ont permis une « démocratisation communicative » (Débray 1991, 218). Le rap en particulier s'est révélé être, pour les générations issues de l'immigration postcoloniale, un « modulateur de présence » (Citton 2017, 87) et un producteur d'« infrastructures » capable « [d'atteindre] et [de relier] les membres de son public d'une façon spécifique » (125). Surtout, comme le dirait Homi K. Bhabha, il a créé à travers ses produits multimédias un espace culturel « hybride » de mémoire et d'action politique (1994, 7).

Comme nous essayerons de le montrer dans ce paragraphe, à travers le recours au médium rap, qui utilise la technique du *sampling* (en français « échantillonnage ») pour reprendre et remanier des contenus propres à d'autres chansons et/ou à d'autres médias (cinéma, radio, littérature etc.), Youssoupha a poursuivi le combat pour la visibilité et la reconnaissance historiques et politiques de la population noire. Dans une interview au magazine *l'Abcdrduson*, il a

souligné cet engagement qui forge la spécificité de sa démarche artistique :

J'aime que le rap soit varié. Mais le dénominateur commun c'est qu'on représente les gens qui sont sous-représentés sur le plan médiatique et politique. On a un micro devant la bouche et on a des responsabilités. [...] C'est pour moi la particularité du rap que de garder une dimension politique et sociale qui lui est intrinsèque. Même quand on fait des trucs plus légers, on est obligé de porter un discours et de représenter des gens qui n'ont pas de tribune pour s'exprimer. (Abcdrduson 2009)

Le rap de Youssoupha naît en effet d'un constat de marginalisation :

Isolé loin des autres comme un *damné*
Désolé pour mes fautes depuis des années
J'suis *désarmé*, je sais désormais
Qu'la vie est un apprentissage qui ne finit jamais.⁷

À la manière des *Damnés de la terre* de Frantz Fanon, Youssoupha se rend compte que dans la société postcoloniale se reproduit encore « la compartimentation du monde colonial » (Fanon 2002, 53). Une mise à l'écart non seulement spatiale, liée à une « mauvaise adresse »,⁸ mais aussi physique, à cause du « teint de [son] corps [qui le] délimite ».⁹ « Désarmé » face à cette situation subie, Youssoupha découvre dans le rap un outil de défense :

Il y a de la rage dans nos propos
Mais comment rester sage, vu l'image que l'on nous propose ?
J'ai plaidé *légitime défense* dans ma déposition
Qui peut prétendre faire du rap sans prendre position ?¹⁰

Or, cet outil s'appuie, à son tour, sur des modes d'engagement issus du passé. Dans ce passage, le rappeur fait en effet référence à la revue surréaliste *Légitime Défense*, point de départ pour la naissance et le développement de la Négritude, publiée en 1932 par un groupe d'étudiants martiniquais ayant pour but de s'opposer à l'assimilation culturelle post esclavagiste et à l'effacement de l'identité. À la manière de ces jeunes intellectuels, Youssoupha emploie « la rhétorique du bled

⁷ Youssoupha. « Apprentissage ». *Sur les chemins du retour*. Bomayé musik, 2009. Italiques ajoutés.

⁸ Youssoupha. « La Même Adresse ». *Sur les chemins du retour*. Bomayé musik, 2009.

⁹ Youssoupha. « Apprentissage ». *Sur les chemins du retour*. Bomayé musik, 2009.

¹⁰ Youssoupha. « Menace de mort ». *Noir D*****. Bomayé musik, 2012.

et de [...] banlieues froides »¹¹ pour porter l'attention sur les vies situées à la marge, les revaloriser et leur donner précisément une « Espérance de vie » contre toute « Menace de mort » sociale et identitaire. Depuis son isolement de damné, Youssoupha comprend ainsi que

L'important c'est pas l'temps qu'on gagne pour aller au summum
L'économ' c'est l'temps qu'on perd à *devenir un homme*.¹²

Contre le manque de repères causé par une Éducation nationale et une société qui font « des ravages » historiques, Youssoupha, dans le sillage de Fanon, décide alors de se réapproprier ce passé refoulé en racontant « la joie, les pleurs, l'espoir, les peurs, que des histoires vraies »,¹³ afin de devenir acteur conscient de l'Histoire :

L'ignorance reste la pire des soumissions
J'suis pas issu de l'immigration, moi, j'suis issu de la colonisation
J'prie pour la mobilisation, l'espoir après les crises
J'veux pas être victime de l'Histoire
J'veux que mes enfants l'écrivent.¹⁴

Grâce à son enquête historique, culturelle et identitaire Youssoupha comprend qu'il est un sujet postcolonial, issu d'un pan de l'histoire française souvent refoulé dans un « trou de mémoire » (Bancel, Blanchard 2000, 80). Pour réhabiliter ainsi son être (humain) noir et retracer son histoire de sujet postcolonial, il s'inspire de l'engagement des poètes de la Négritude, en considérant leur œuvre comme « un outillage logique capable de donner consistance » (Zourabichvili 2003, 90) aux messages véhiculés dans ses chansons. Comme le souligne Virginie Brinker, « les textes [de rap] retiennent les positions de [certains] penseurs contre la domination coloniale et les actualisent en une pensée et une poétique postcoloniales » (2020, 98).

Désarmé au début, Youssoupha comprend enfin que « le savoir est [son] arme »¹⁵ puisqu'« avec le temps les armes changent, mais [il a] les mêmes cibles »¹⁶ que les poètes d'antan. Par le truchement du rap, Youssoupha crée donc un dialogue avec ces poètes et leur pensée, renouvelant un combat toujours actuel, un combat à travers lequel

11 Youssoupha. « Espérance de vie ». *Noir D*****. Bomayé musik, 2012.

12 Youssoupha. « Apprentissage ». *Sur les chemins du retour*. Bomayé musik, 2009. Italiques ajoutés.

13 Youssoupha. « Histoires vraies ». *Noir D*****. Bomayé musik, 2012.

14 Youssoupha, « Black-Out ». *NGRTD*. Bomayé musik, 2015.

15 Youssoupha. « Itinéraire d'un blédard devenu banlieusard ». *Sur les chemins du retour*. Bomayé musik, 2009.

16 Youssoupha. « Irréversible ». *Noir D*****. Bomayé musik, 2012.

« le peuple de la périphérie réécrit l'histoire et la fiction du centre » (Bhabha 1990, 6).

3 Rapper « avec le flow » des poètes de la Négritude

Comme on le sait, né à Paris dans l'entre-deux-guerres, le mouvement de libération culturelle et politique de la Négritude, né à Paris dans l'entre-deux-guerres, a été fondé par le Martiniquais Aimé Césaire, le Sénégalais Léopold Sédar Senghor et le Guyanais Léon-Gontran Damas dans le milieu étudiant de la Sorbonne. C'est dans la revue *L'Étudiant noir* qu'Aimé Césaire emploie pour la première fois le terme de « négritude » afin de désigner la volonté et le besoin des Noirs de « connaître [leurs] propres valeurs, [...] leurs forces par personnelle expérience, creuser [leur] propre profondeur » (Césaire 1935). En effet, loin d'exalter une race contre les autres, la Négritude est avant tout un mouvement de « résurrection » et de réhabilitation des mémoires, des histoires et des valeurs propres à la population noire. Il s'agit donc d'un mouvement révolutionnaire car il s'attelle à renverser le regard occidental dominant et colonisateur sur l'homme noir en lui restituant sa propre « puissance de signifier » (Ajari 2019, 23) et de s'exprimer en tant que tel. La Négritude cherche ainsi à redonner la voix aux opprimés à travers la ré-légitimation de la « situation d'énonciation noire » (24) et à travers la récupération d'une essence noire « comprise comme une mémoire et un faisceau d'attachements vécus » (32). Dans son *Discours sur la Négritude*, prononcé à l'Université internationale de Floride en 1987, Césaire explicite cette volonté de conscientisation en re-définissant la « Négritude » de la manière suivante :

La Négritude au premier degré peut se définir d'abord comme prise de conscience de la différence, comme mémoire, comme fidélité et comme solidarité.

Mais la Négritude n'est pas seulement passive.

Elle n'est pas de l'ordre du pâtir et du subir.

Ce n'est ni un pathétisme ni un dolorisme.

La Négritude résulte d'une attitude active et offensive de l'esprit.

Elle est sursaut, et sursaut de *dignité*.

Elle est refus, je veux dire refus de l'oppression.

Elle est combat, c'est-à-dire combat contre l'inégalité.

Elle est aussi révolte [...] contre ce que j'appellerai le réductionnisme

européen.

(Césaire 1987a ; emphases ajoutées)

Le rappeur Youssoupha emprunte l'idée de Césaire d'un activisme intellectuel visant à retrouver la dignité des Noirs à travers une opération archéologique de récupération et de réhabilitation de leurs mémoires et de leurs histoires refoulées. Dans son texte « Noir Désir », il affirme en effet :

Les abrutis diront que j'ai toujours le même thème
L'Histoire se répète, donc j'utilise les mêmes termes...
Noir est le code, certaines luttes nous terrassent
La Négritude c'est une histoire de culture, pas une question de race
Et ça dérape quand l'espoir se meurt
Où le devoir de mémoire si l'Histoire souffre
D'Alzheimer.¹⁷

La démarche de Youssoupha consiste à créer un continuum historique pour bâtir une argumentation solide et efficace. Le titre « Noir Désir », choisi pour la chanson et pour l'album *Noir D***** dont elle est issue, est aussi le nom d'un groupe français de rock, formé dans les années 1980 et dissout en 2010, qui a eu beaucoup de succès. Un groupe qui, comme Youssoupha, a concilié la vie artistique et l'engagement citoyen, en particulier contre le Front national dans le texte « Un Jour en France », et qui s'est servi de nombreuses références littéraires (Lautréamont, Rimbaud, Maïakovski, Mallarmé). Néanmoins, à la différence des membres du groupe, tous Français « de souche » qui se revendiquent antifascistes et qui luttent contre la guerre et le racisme, Youssoupha représente une prise de parole communautaire plus ancrée dans la réalité de l'inégalité vécue par les groupes sociaux marginalisés. Chez lui, en effet, le « noir désir » désigne la volonté de restituer un passé partagé, indispensable à la construction d'un présent commun où l'esprit noir cesse d'être réduit et blessé. Un désir qui rencontre encore des difficultés à se concrétiser. D'où peut-être le choix d'utiliser les astérisques dans le titre de l'album *Noir D*****, autre que pour des raisons de copyright. En effet, dans une interview le rappeur explique à propos de ce titre :

Je le trouve fascinant. C'est une façon pour moi d'aborder la question noire et de parler de l'amour dans sa plus grande complexité, la manière dont il lie les gens. J'ai toujours évoqué de près ou de loin ma culture noire, elle habite toujours mes textes mais, dans cet album, elle n'est pas centrale. On peut considérer que c'est mon ADN. Ce titre est peut-être aussi un clin d'œil à la frustration par rapport à la culture d'origine, il peut cacher un manque, qu'on fantasme ou qu'on exalte [...] Il y a une foule de questions

¹⁷ Youssoupha. « Noir Désir ». *Noir D*****. Bomayé musik, 2012.

à se poser, mais déjà une certitude : la place des Noirs en France n'est pas encore faite. (Aros 2012)

Comme l'a remarqué Sandrine Lemaire, transmettre l'histoire de France dans toute sa complexité contre la marginalisation du passé colonial est fondamental car « il ne peut y avoir de conscience nationale qui ne soit l'aboutissement d'un passé commun intégré dans le présent » (2005, 108). Cette intégration est pourtant encore à réaliser de manière exhaustive, laissant ainsi la blessure historique toujours ouverte. Ann Laura Stoler parle à ce propos d'« histoire mutilée » face à laquelle il est urgent de repenser l'histoire du point de vue des minorités pour en « élargir les sources [...] et dépasser le récit des 'peuples sans histoire' » (2010, 25).

Mû par l'urgence de « composer un récit pour soi et pour les autres » (Stoler 2010, 24), Youssoupha se plie à cette exigence en s'inspirant de l'attitude active d'Aimé Césaire.

La poésie de Césaire naît en effet d'une fente, comme le montre le poème « Calendrier lagunaire » du recueil *Moi, laminaire...* :

j'habite une blessure sacrée
j'habite des ancêtres imaginaires
j'habite un vouloir obscur
j'habite un long silence
j'habite une soif irrémédiable
j'habite un voyage de mille ans
j'habite une guerre de trois cents ans
j'habite une culture désaffecté...
j'habite de temps en temps une de mes plaies...
tourbillon de feu
ascidie comme nulle autre pour poussières
de mondes égarés
ayant craché volcan mes entrailles d'eau vive
je reste avec mes pains de mots et mes minerais
secrets.
(2006, 97)

Comme la laminaire, une algue marine brune capable de capter la lumière du soleil pour se développer, le « Je » du poète jaillit de l'ombre de « l'antique déchirure » (2006, 161) dans un mouvement poétique et existentiel de révolte-éruption. En se réappropriant les éléments de son paysage natal - la Martinique est une île d'origine volcanique -, le poète transforme ainsi la blessure infligée en élan créatif et vital. On retrouve cette même transformation chez Youssoupha, et notamment dans son album *NGRTD* :

Mon peuple a dix-mille plaintes, la France est trop sévère
 Donc mon album aura un titre en hommage à Césaire...
 Notre identité est grande, faut qu'on soit digne de sa grandeur...
 Ma négritude met ce pays face à ses grandes peurs
 La rancœur, la pression est telle
 Tant de questions pour une culture à la couleur ébène...
 Me prends pas pour un leader, j'suis limité
 J'suis un mauvais porte-parole, je n'en n'ai même pas la légitimité
 J'ai imité le poète en reprenant ses termes
 Je rends à Césaire ce qui appartient à Césaire

D'une identité, c'est sûr, d'une identité, réconciliée

Avec, avec l'universel
 Pour être universel, il fallait commencer par nier que l'on est nègre
Au contraire, je vous disais, plus on est nègre, plus on sera
*universel.*¹⁸

Youssoupha explicite dans ce passage son inscription dans la révolte césairienne. Cependant, « je rends à Césaire ce qui appartient à Césaire », est un jeu de mots que l'on trouve aussi dans le roman *Verre cassé* de l'écrivain franco-congolais Alain Mabanckou. Youssoupha semble ainsi vouloir mettre ensemble, pour les valoriser, des références issues d'une tradition différente de la tradition occidentale. À la manière de Césaire, Youssoupha se réapproprie en effet les cris de douleur du peuple noir pour les faire résonner comme des cris de révolte, d'insurrection, contre un universalisme longtemps confondu avec l'eurocentrisme. Comme l'a souligné Walter Mignolo, à notre époque postmoderne et (post)coloniale il est nécessaire de développer une « pensée dé-coloniale » (2007a, 155) qui représente une dissociation (« de-linking ») d'une vision occidentale du monde basée sur « une Totalité qui renie, exclut, obstrue la différence et la possibilité d'autres totalités » (2007b, 451). C'est seulement à travers cette rupture épistémologique qu'il sera en effet possible de donner place à des « histoires structurales hétérogènes », en favorisant ainsi « la pluriversalité comme un projet universel » (452-3). En insérant dans son texte, intitulé précisément « Négritude », un extrait de l'interview à Aimé Césaire faite dans le cadre du *courrier de l'UNESCO* en mai 1997, Youssoupha revendique cette « pluriversalité » qui passe à travers l'idée césairienne que se reconnaître en tant que « nègre », mot qui porte en lui la tragédie de l'esclavage, de la colonisation et du racisme, signifie récupérer et ne pas oublier tout un passé de luttes contre la domination. C'est pour cela que, comme il l'explique dans une interview, le fait

¹⁸ Youssoupha. « Négritude ». *NGRTD*. Bomayé musik, 2015. Italique dans l'original.

d'avoir dû employer le titre « NGRTD » parce qu'il n'avait pas le droit d'utiliser le terme « Négritude », confisqué par « un businessman qui n'a [...] rien à voir avec Aimé Césaire », l'a profondément désappointé. Pour lui, en effet, « Négritude », de même que « républicain », fait partie du patrimoine culturel », puisque ce terme « a redonné confiance à ceux [...] qui ont su se l'approprier pour mieux exister » (Fara 2015). Le rappeur souligne en effet, comme le poète, que l'identité noire ne peut atteindre l'idéal d'universalité que si elle est reconnue et acceptée en tant que telle. Sa grandeur réside précisément dans sa capacité à lutter contre la soumission et l'effacement, à rester *debout* pour s'affirmer. Dans le recueil *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire met l'accent sur cette nécessité d'ascension :

Et elle est debout la négraille
 la négraille assise
 inattendument debout...
 debout sous les étoiles
 debout
 et
 libre.
 (1983, 61-2)

La mise en relief du mot « libre » après le mot « debout » explicite le fait que la libération du peuple noir est strictement liée à l'action de se lever, de s'opposer, d'être l'algue laminaire qui, de l'ombre, capture la lumière. Dans son texte « Noir Désir », Youssoupha aussi exprime le désir et la nécessité de rester debout, de lever sa voix, pour réclamer ses origines. Le refrain est en effet en lingala, langue bantoue parlée en République démocratique du Congo :

Mutu muindo lamuka telema pé o tala hé ko uta bu coco nayo
 Yo sali se ko lala lamuka nano o tala nde nge moyi ébimi

Homme noir réveille-toi, lève-toi et
 Regarde vers tes ancêtres
 Tu es en train de dormir
 Réveille-toi un peu et regarde
 Pour voir comment le jour se lève.¹⁹

Espace ouvert au plurilinguisme et à la diversité, le rap permet ainsi à Youssoupha de prolonger le message césairien sur la sauvegarde et la valorisation des particularismes culturels et identitaires contre le concept d'assimilation. Comme l'affirme le rappeur, l'Homme noir

¹⁹ Youssoupha. « Noir Désir ». *Noir D*****. Bomayé musik, 2012.

doit d'abord s'inscrire dans la lignée de ces ancêtres pour pouvoir ensuite trouver sa voie, « ne pas céder, rester debout, les poings serrés, résister ». ²⁰ Les poings serrés du rappeur sont aussi ceux du personnage du rebelle dans la pièce théâtrale de Césaire *Et les chiens se taisaient* :

LE REBELLE Mon nom : offensé ; mon prénom : humilié ; mon état : révolté ; mon âge : l'âge de pierre.

LA MÈRE Ma race : la race humaine. Ma religion : la fraternité.

LE REBELLE Ma race : la race tombée. Ma religion... mais ce n'est pas vous qui la préparerez avec votre désarmement... C'est moi avec ma révolte et *mes pauvres poings serrés* et ma tête hirsute. (Césaire 1958, 68)

Comme le rebelle de Césaire, prêt à tout pour réussir la révolution, Youssoupha est déterminé à manifester fermement son être noir (le montre, entre autres, le titre « Noir désir ») pour abattre les « ghettos dans la tête qui... rendent solitaires » ²¹ et pour réaffirmer ainsi l'importance d'admettre et d'accepter les différences. En effet, dans le texte « L'Enfer c'est les autres », dont le titre fait référence à la pièce *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre, le rappeur insère aussi comme interlude un extrait du débat consacré précisément à l'intolérance entre Bernard Pivot, journaliste, animateur d'émissions culturelles à la télévision et écrivain, Casamayor, conseiller à la Cour d'appel de Paris, et Pierre Juquin, député et membre du Parti communiste français :

Quelle est votre définition de l'intolérance ?
C'est le refus de reconnaître la liberté des autres, c'est-à-dire leur droit à exister différemment
C'est bien simple : c'est une maladie de la différence
On passe de l'indifférence à l'opposition, et puis après on passe à l'exclusion. ²²

Youssoupha fait face alors à ce refus à travers son rap, où il « mêle amour, violence et colère ». ²³ Si l'important c'est de retrouver la force de se rebeller, cette même rébellion vise à travailler pour « le bien

²⁰ Youssoupha. « Le Score ». *NGRTD*. Bomayé musik, 2015.

²¹ Youssoupha. « L'Enfer c'est les autres ». *Noir D*****. Bomayé musik, 2012.

²² Youssoupha. « L'Enfer c'est les autres ». *Noir D*****. Bomayé musik, 2012.

²³ Youssoupha. « Où est l'amour ? ». *NGRTD*. Bomayé musik, 2015.

commun ». ²⁴ Un bien cher aussi aux poètes de la Négritude, dont la parole se situe toujours entre solitude et solidarité. C'est précisément pour cela que le rappeur complète l'*Outro* de son texte « Où est l'amour » avec la voix, cette fois, de Léopold Sédar Senghor, autre père de la Négritude et ex-président du Sénégal, enregistrée pendant un entretien avec Édouard J. Maunick, poète et diplomate mauricien :

J'ai toujours pris de longues
Vacances pour pouvoir m'isoler,
Pour pouvoir vivre vraiment en
Moi-même, au fond de moi-même,
Et écrire ce que j'avais besoin
D'écrire et que j'accumulais tout au
Long de l'année. Et je vis mon
Poème des semaines, des mois,
Parfois des années. ²⁵

Comme les poètes noirs d'antan, le rappeur Youssoupha utilise l'art de la parole pour se connaître et se relever en tant que Noir et pour transmettre un message d'ouverture, de promotion de la diversité et d'universalisme élargi à tous les êtres humains. Un élargissement dont son rap est le miroir, puisqu'il se présente comme une juxtaposition de voix, d'individus et de médias. En effet, les valeurs de la Négritude sont aussi renforcées aussi par les images : celles des couvertures de ses albums (*Noir D***** et *NGRTD* sont représentées respectivement par un enfant et une femme noirs ailés pour signifier l'élan vers le haut, le « rester debout » typique de la Négritude) et celles de ses vidéos qui mettent toujours en avant sa corporalité et celle d'autres individus noirs. Youssoupha crée ainsi une manière nouvelle de narrer la Négritude qui dépasse les frontières artistiques et identitaires pour s'ouvrir à d'autres modes d'intelligibilité de la culture et de l'espace collectif.

4 Conclusion : la Négritude transmédiiale de Youssoupha

Dans le paragraphe précédent, nous avons pu constater que le rappeur Youssoupha ne se limite pas à des simples références à l'œuvre des poètes de la Négritude, mais il complète ses chansons en y insérant leurs mots ou directement leurs voix à travers la reprise d'extraits d'interview et d'entretiens ou en les accompagnant avec des images efficaces. Il donne forme ainsi à sa Négritude à lui

²⁴ Youssoupha. « Points communs ». *NGRTD*. Bomayé musik, 2015.

²⁵ Youssoupha. « Où est l'amour ? ». *NGRTD*. Bomayé musik, 2015.

en la sortant d'un cadre strictement académique pour l'actualiser et le divulguer à travers une narration transmédiiale. Henry Jenkins a employé le terme de « transmedia storytelling » (2007, 129) pour désigner le phénomène par lequel certains contenus voyagent à travers plusieurs plateformes médiatiques, chacune représentant à sa manière une contribution à l'ensemble (95). Raphaël Baroni, quant à lui, a exprimé la nécessité d'encadrer les récits contemporains dans une véritable « narratologie transmédiiale » pour souligner le fait qu'ils « se déclinent sur une vaste gamme de supports médiatiques, souvent coordonnés » (2017, 155). En effet, l'idée de « transmédiia », comme a affirmé Pascal Krajewski, dit « la capacité d'une œuvre à se développer en dehors d'un unique média, par l'apport de contenus produits selon d'autres logiques médiatiques », cela « pour produire et transmettre au plus grand nombre des contenus riches sous des formes variées » (Krajewski 2015).

Nous proposons donc d'inclure aussi le rap dans cette diversité aussi le rap – et la musique en général – puisque, avec son mélange de paroles, de sons et d'images à travers les vidéo-clips, il élargit les formes et les manières de raconter et de se raconter. Mais la spécificité de Youssoupha dans l'emploi de cette transmédiialité ne se limite pas aux images et aux clips puisque, devenu l'interprète d'un genre de plus en plus populaire, il s'est servi de sa notoriété et de sa visibilité pour faire circuler la question de la Négritude sur une pluralité de canaux (radios, webzines, podcasts, Youtube, blogs, documentaire) et pour la mettre ainsi au centre du débat public. On peut citer, à titre d'exemple, son « Hommage à la 'Négritude' » sur France 24, son explication de la Négritude dans la web-série Conscience Noire ou sa présence dans les colonnes de Libération pour « raconter la Négritude à [sa] manière ».

Il a ainsi contribué à ouvrir des voies nouvelles par lesquelles la Négritude peut être racontée et diffusée à un public plus varié. D'une part, en effet, Youssoupha a reformulé des œuvres ou des textes des poètes de la Négritude pour redécouvrir son Histoire et pouvoir ainsi se revendiquer en tant que français *et* noir. D'autre part, la prise de conscience de soi l'a amené à actualiser un autre aspect typique de la Négritude qui est le développement d'une solidarité, la création d'un réseau, pour la lutte contre les inégalités. À travers la reprise d'Aimé Césaire, Youssoupha essaie d'être à son tour un porte-parole capable de donner du courage et de la force d'action aux sujets qui en sont démunis. Il se transforme ainsi en un homme-pont entre lui et les poètes révolutionnaires du passé, mais aussi entre lui et les membres de son public. « Tous les gens dans mon public sont aussi de ma famille »,²⁶ affirme-t-il. Comme l'a remarqué Steven Gamble, la mu-

26 Youssoupha. « Polaroid Expérience ». *Polaroid Expérience*. Bomayé musik, 2018.

sique rap donne du pouvoir (« empowers ») précisément parce qu'elle représente un « processus expérientiel » dans lequel se croisent plusieurs éléments : le corps, l'environnement, l'identité et la communauté (2021, 1). C'est donc en diffusant, sous une forme nouvelle, populaire et transmédiat, des valeurs émancipatrices et communautaires du passé, que Youssoupha arrive à réhabiliter « un espace culturel, une visibilité sociale [et] une voix politique » (Davis, Fischer-Horung, Kardux 2011, 4).

Bibliographie

- Abcdrduson (2009). « Interview-Youssoupha : 'J'ai toujours voulu faire du rap français décomplexé' ». 25 octobre. <https://www.abcdrduson.com/interviews/youssoupha/>.
- Ajari, N. (2019). *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*. Paris : La Découverte.
- Aros (2012). « Youssoupha s'explique sur le titre *Noir Désir* ». *Booska*, 18 Janvier. <https://www.booska-p.com/musique/actualites/youssoupha-sexplique-sur-le-titre-noir-desir/>.
- Bancel, N.; Blanchard, P. (2000). « L'héritage colonial : un trou de mémoire ». *Hommes et Migrations*, 1228, 80-92.
- Baroni, R. (2017). « Pour une narratologie transmédiat ». *Poétique*, 182, 155-75. <https://doi.org/10.3917/poeti.182.0155>.
- Bazin, H. (1995). *La culture hip-hop*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Bhabha, H.K. (1990). *Nation and Narration*. London : Routledge.
- Bhabha, H.K. (1994). *The Location of Culture*. London : Routledge.
- Bolter, J.D.; Grusin, R. (2000). *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Brinker, V. (2020). « Héritages de Césaire, Fanon et Glissant : enjeux politiques et identitaires des références ». Carinos, E.; Hammou, K.; (eds), *Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop*. Marseille : Presses Universitaires de Provence, 95-106.
- Césaire, A. (1935). « Conscience raciale et révolution sociale ». *L'Étudiant Noir*, 3. <https://letudiant-noir.webs.com/>.
- Césaire, A. (1958). *Et les chiens se taisaient*. Paris : Présence Africaine.
- Césaire, A. (1983). *Cahier d'un retour au pays natal (1939-1947)*. Paris : Présence Africaine.
- Césaire, A. (1987a). *Discours sur le colonialisme*. http://blog.ac-versailles.fr/1ereInerval/public/LA_2_Cesaire__Discours_sur_la_Negritude.pdf.
- Césaire, A. (1987b). *Discours sur la Négritude*. http://blog.ac-versailles.fr/1ereInerval/public/LA_2_Cesaire__Discours_sur_la_Negritude.pdf.
- Césaire, A. (2006). *Cadastre suivi de Moi, laminaire...* Paris : Seuil.
- Citton, Y. (2017). *Médiarchie*. Paris : Seuil.
- Couldry, N. (2010). *Why Voice Matters. Culture and Politics After Neoliberalism*. London ; Los Angeles ; New Delhi ; Singapore ; Washington, D.C. : Sage.
- Creech, B.; Kayoori, A. (2016). « Transcultural Subjectivity : Beyond the Global/Local Divide – Towards a Transcultural Understanding of Mediated Subjectivity ».

- tivity ». Merten, K. ; Krämer, L. (eds), *Postcolonial Studies Meets Media Studies : A Critical Encounter*. Bielefeld : Transcript Verlag, 67-102.
- Davis, R.G. ; Fischer-Hornung, D. ; Kardux, J.C. (eds) (2011). *Aesthetics Practices and Politics in Media, Music, and Art. Performing Migration*. New York : Routledge.
- Debray, R. (1991). *Cours de médiologie générale*. Paris : Gallimard.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil.
- Fanon, F. [1961] (2002). *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte.
- Fara, C. (2015). « Youssoupha, activiste sans peur et sans reproche de la métaphore ». *L'Humanité*, 11 Septembre. <https://www.humanite.fr/culture-et-savoirs/fete-de-lhumanite-2015/yousoupha-activiste-sans-peur-et-sans-reproche-de-la-0>.
- Gamble, S. (2021). *How Music Empowers : Listening to Modern Rap and Metal*. London ; New York : Routledge.
- Haraway, D. (2007). « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle ». Allard, L. ; Gardey, D. ; Magnan, N. (eds), *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*. Paris : Exils, 107-42.
- Jenkins, H. (2007). *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*. New York ; London : New York University Press.
- Krajewski, P. (2015). « Qu'appelle-t-on un médium ? ». *Appareil*. <http://doi.org/10.4000/appareil.2152>.
- Lemaire, S. (2005). « Colonisation et immigration : des 'points aveugles' de l'histoire à l'école ? ». Blanchard, P. ; Bancel, N. ; Lemaire, S. (éds), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris : La Découverte, 97-108.
- Maigret, É. ; Macé, É. (2005). *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : Armand Colin.
- Maunick, E.J. (1990). *Entretien avec Léopold Sédar Senghor. Le poète ; la négritude*. Paris : Hatier.
- Mignolo, W. (2007a). « Introduction : Coloniality Power and De-colonial Thinking ». *Cultural Studies*, 21(2-3), 155-67. <https://doi.org/10.1080/09502380601162498>.
- Mignolo, W. (2007b). « Delinking : The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-coloniality ». *Cultural Studies*, 21(2-3), 449-514. <https://doi.org/10.1080/09502380601162647>.
- Ndiaye, P. (2008). *La condition noire. Essai sur une minorité française*. Paris : Calmann-Lévy.
- Ndiaye, P. (2008). *La condition noire. Essai sur une minorité française*. Paris : Calmann-Lévy.
- Rose, T. (1994). *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover (NH) : Wesleyan University Press.
- Stoler, A.L. (2010). « L'aphasie coloniale française : l'histoire mutilée ». Bancel, N. ; Bernault, F. ; Blanchard, P. ; Boubeker, A. ; Mbembe, A. ; Vergès, F. (éds), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. Paris : La Découverte, 62-78.
- Tedeschi, E. (2002). *Il potere dell'audience*. Roma : Meltemi.
- Zourabichvili, F. (2003). *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris : Ellipses.

Varia

La construction de l'altérité par la « définition naturelle » Enjeux linguistiques, culturels et identitaires du discours missionnaire

Paola Puccini

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Abstract Through his works, Celestino Testore gave an important reflection on the construction of otherness by the “natural definition”. The missionary discourse ends up confirming or invalidating, through the play of representation, the identity of the young protagonists. In order to understand the linguistic and cultural issues of missionary discourse in a given intercultural context, this article is centred on a corpus of 23 missionary narratives for youth. These texts – published in Quebec and edited by l'Apostolat de la Presse – present a classical ethnological approach for which the identification of the Other results in a closed network of meanings that use comparisons based on an ethno-centred perspective. However, in this kind of discourse we can also observe some unexpected signs of interculturality.

Keywords Missionary discourse. Definitional linguistic activity. Quebec literature. Intercultural communication.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Préliminaires à l'analyse. – 3 Les énoncés définitoires qui affirment des équivalences. – 4 Les énoncés explicitement métalinguistiques. – 5 Les énoncés définitoires copulatifs (EDC). – 5.1 La nature linguistique des énoncés définitoires copulatifs (EDC). – 5.2 La représentation de l'Autre à travers les EDC. – 6 Vers un changement de perspective : le croisement des regards et des catégories. – 7 Conclusions.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-10-28
Accepted 2022-11-21
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Puccini | 4.0



Citation Puccini, P. (2022). “La construction de l'altérité par la ‘définition naturelle’ : Enjeux linguistiques, culturels et identitaires du discours missionnaire”. *Il Tolomeo*, 24, 121-144.

DOI [10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/015](https://doi.org/10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/015)

1 Introduction

« La définition naturelle » est, selon Robert Martin, la définition des mots du langage ordinaire, c'est-à-dire la définition d'objets naturels (Martin 1990, 86). S'opposant à la définition conventionnelle, dont la principale activité est prescriptive et stipulatoire, elle « vise à saisir le contenu naturel des mots, c'est-à-dire le contenu plus ou moins vague que spontanément, et souvent inconsciemment, les locuteurs y associent » (Martin 1990, 87). Le discours missionnaire, qui est au centre de notre recherche, s'affiche grâce à la présence d'énoncés définitoires qui le caractérisent en tant que texte didactique. L'énonciateur de ce type de discours se distingue par sa position énonciative à partir de laquelle il définit l'Autre et sa culture. Cette opération linguistique se double d'une opération culturelle : l'identité de l'Autre, objet de la pratique définitionnelle, finit, dans la volonté de l'énonciateur, par fournir des explications (présentées comme rationnelles) aux incompréhensions et aux difficultés de la rencontre interculturelle.

Pour essayer de comprendre les enjeux linguistiques et culturels du discours missionnaire dans un contexte interculturel donné, nous nous sommes fondée sur un corpus de 23 récits missionnaires pour la jeunesse. Il s'agit de textes publiés au Québec (entre 1947 et 1960) et édités par « L'Apostolat de la Presse », une maison d'édition catholique voulue par le Père Giacomo Alberione et fondée en 1914 par la Congrégation italienne de la « Pia Società San Paolo ». Elle s'était donné « pour mission de répandre la Parole de Dieu partout dans le monde par le biais des médias de masse, au bénéfice de toutes les couches sociales » (Marcoux 2000, 12). La collection présente un seul auteur : le Père Celestino Testore, un jésuite italien qui, pendant les années trente du XX^e siècle, écrit, en italien, pour la « Pia Società San Paolo ». « L'Apostolat de la Presse » reprend toute la collection traduite en français par son auteur. Le Père Celestino Testore, qui a certainement lu l'« Apostolato Stampa », – un manuel « directif » de formation et d'apostolat¹ – poursuit les objectifs que le fondateur de la maison d'édition indique comme prioritaires : éduquer et instruire dans la foi catholique. Tout en présentant le récit comme vraisemblable et lié à un fait réel, à l'image des paraboles de la Bible, l'énonciateur doit capturer l'attention par des lectures amènes qui s'adressent à la fantaisie de son lecteur. Dans le manuel en italien, le Père Giacomo Alberione indique aussi les procédés linguistiques à utiliser pour atteindre ces objectifs. Aussi conseille-t-il d'employer les similitudes et les comparaisons qui aident à l'explication des vé-

¹ Ce manuel a été rédigé en 1933, par le Père Giacomo Alberione et repris, par le même, avec le titre de *L'Apostolato dell'edizione* en 1944.

rités chrétiennes et qui contribuent à la formation du sentiment religieux, tout en frappant l'imagination et le cœur des jeunes lecteurs. Les descriptions sont également indiquées comme un moyen pour susciter la curiosité, l'intérêt et la compassion vis-à-vis des populations étrangères, protagonistes des récits missionnaires.

Ce corpus constitue un intéressant « lieu de mémoire » à partir duquel réfléchir sur la nature linguistico-culturelle de la communication interculturelle et de sa représentation à travers le langage. Il s'agit d'analyser, comme le souligne Greemblatt, une zone ambiguë de rencontre entre réalité, fiction et vraisemblance à partir de laquelle se fait la représentation de l'Autre (cf. Greemblatt 1991, 8).

Avec ce type de discours nous sommes loin d'une approche interculturelle impliquant l'idée d'interrelation de rapports et d'échanges entre des cultures différentes. Ce discours est plutôt captif d'une approche ethnologique classique pour laquelle l'identification d'autrui correspond à sa fermeture dans un réseau de significations qui se servent de comparaisons sur la base d'une échelle ethno-centrée (cf. Ladmiral, Lipiansky 1989, 11).

L'altérité est donc, à l'époque, un phénomène objectif qu'il faut définir et décrire pour le circonscrire. Cela explique pourquoi l'activité définitoire dans toute la collection est extrêmement importante.

L'étranger a une double valence : d'un côté sa définition sert à satisfaire la curiosité de l'adolescent face à l'inconnu, de l'autre, il constitue son alter-ego nécessaire à la recherche et à la construction de son identité. Cette dernière passe par la prise en compte de la différence et se joue sur une série d'oppositions qui, selon Ladmiral, sont généralement « des signifiants qui font fonctionner les codes sociaux - même/autre, familier/étranger, masculin/féminin, dominant/dominé, enfant/adulte, ami/ennemi, etc. - » (Ladmiral, Lipiansky 1989, 130). Il y a donc tout un mouvement d'identification qui se met en marche dans le discours missionnaire grâce à la pratique définitoire qui investit les protagonistes des récits.

D'ailleurs, comme Maed le souligne :

si l'individu s'éprouve lui-même comme tel, c'est d'abord en adoptant le point de vue des autres du groupe social auquel il appartient et des autres groupes : le soi est essentiellement une structure culturelle et sociale qui naît des interactions quotidiennes. (Maed 1963, 125)

Dans la construction identitaire, le rôle de la définition est capital ; le discours missionnaire, à travers le jeu de représentation, finit par confirmer ou infirmer l'identité des jeunes protagonistes. De plus, l'identité affichée dans le discours missionnaire, qui s'adresse aux jeunes, concerne aussi l'identité religieuse des lecteurs. L'énonciateur doit aider l'adolescent à « se construire une propre identité dans

la foi et il doit lui faire prendre conscience de ses énergies canalisées vers les vérités de l'Église » (Alberione 1944, 249). Or, l'objectif est atteint par Testore grâce à un travail de définition qui permet d'entrevoir une interculturalité insoupçonnée dont l'analyse fait l'objet de ce travail.

2 Préliminaires à l'analyse

En extrapolant des 23 récits missionnaires tous les énoncés à visée définitoire, nous avons constitué un corpus formé de 71 énoncés² numérotés par ordre chronologique de publication.³ Nous avons ensuite divisé, en suivant la classification de Martin Riegel (1987), les énoncés définitoires en trois grandes catégories sur la base de leurs caractéristiques linguistiques :

Les énoncés définitoires qui affirment des équivalences
Les énoncés explicitement métalinguistiques
Les énoncés définitoires copulatifs

Le résultat de ce travail peut être ainsi résumé dans ce tableau où la première colonne présente la typologie de l'énoncé, la deuxième la structure linguistique analysée, la troisième l'exemple concerné⁴ et la dernière le numéro des occurrences :

Tableau 1 Les énoncés définitoires qui affirment des équivalences

1-1	x, y	2, 10, 11, 18, 29, 39, 41, 42, 43, 44, 54, 56, 61, 65, 71	15
1-2	x contexte → y	6, 7, 8, 9, 26, 33, 47, 67, 68, 69	10
1-3	x (y)	1, 48, 52, 53, 59	5
1-4	x sorte de y	45, 46, 56, 58	4
1-5	x c'est-à-dire y	34, 49, 60, 63	4
1-6	x espèce de y	3, 50	2
1-7	x ou y	37, 38	2
1-8	y, x	4, 5	2
		Total	44

2 Le corpus est consultable en Annexe A.

3 A ce propos voir l'Annexe B qui présente tous les titres des récits par ordre chronologique de parution.

4 Voir l'Annexe A.

Tableau 2 Les énoncés explicitement métalinguistiques

2-1	Appeler	20, 36, 39, 43, 56, 57	6
2-2	Avoir le sens de/Signifier	12, 27, 30, 34	4
2-3	Nommer	31, 35, 55	3
		Total	13

Tableau 3 Les énoncés définitoires copulatifs

3-1	Les EDC (énoncés définitoires copulatifs)	13, 14, 19, 21, 23, 24, 25, 28, 32, 51, 62, 64, 66, 70	
		Total	14

3 Les énoncés définitoires qui affirment des équivalences

Les énoncés définitoires qui affirment des équivalences sont les plus nombreux (44 occurrences) et se présentent sous huit structures différentes.

Par exemple :

1. **x, y**

Le *definiendum* (N-0), c'est-à-dire l'unité lexicale à définir, est suivi du *definiens*, la séquence définissante (N-1) ; les deux ne sont séparés que par une virgule :

Ex : 11. « Le mussoro, la taxe annuelle du gouvernement ».⁵

2. **x contexte → y**

Le *definiendum* (N-0) est accompagné d'une séquence capable de fournir sa définition à partir du contexte :

Ex : 6. « En repliant les larges manches de son lungyi, elle aperçut sur son bras droit des marques livides de formes et grandeurs variées ».

3. **x (y)**

Le *definiendum* (N-0) est suivi du *definiens* (N-1) entre parenthèse :

Ex : 1. « Le temps presse, le bogno (l'étranger) est arrivé ».

4. **x sorte de y**

Le *definiendum* (N-0) est suivi d'un marqueur de catégorisation (sorte de) qui introduit le *definiens* (N-1) :

⁵ Le premier numéro (11) se réfère à la place de l'énoncé dans le corpus (voir Annexe A).

Ex : 45. « En plus de l'habituel maxtli, sorte de tablier orné de plumes, la plupart des guerriers portaient une espèce de cuirasse de toile bourrée d'ouate ».

5. **x c'est-à-dire y**

Le *definiendum* (N-0) est suivi d'une expression parenthétique (c'est-à-dire) qui introduit le *definiens* (N-1) :

Ex : 34. « Ils avaient adopté le port de vêtements misérables, d'où le nom qu'on leur donné : farrapes, c'est-à-dire, va-nu-pieds ».

6. **x espèce de y**

Le *definiendum* (N-0) est suivi d'un marqueur de catégorisation (espèce de) qui introduit le *definiens* (N-1) :

Ex : 3. « Cet enclos n'empêche guère les parriah, espèce de chiens semi-sauvages d'entrer et de sortir à leur grès du village ».

7. **x ou y**

Le *definiendum* (N-0) est suivi d'une expression appositive (ou) qui introduit le *definiens* (N-1) :

Ex : 38. « Chitzen-Itza possédait deux grandes et plusieurs petites cenotes ou fontaines, alimentées de sources souterraines et communiquant entre elles ».

8. **y, x**

L'ordre habituel est inversé et nous trouvons d'abord le *definiens* (N-1) suivi du *definiendum* (N-0) et séparé par la virgule :

Ex : 4. « Le monastère est habité par le chef spirituel du village, le hpoongyi, qui de temps à autre fait son apparition à l'entrée de la pagode ».

Ces énoncés, qui affirment une équivalence entre x et y, posent un premier problème de vérification. Étant donnée la nature exotique du *definiendum*, cette vérification n'est pas possible et le définisseur acquiert un « pouvoir linguistique » grâce à la traduction et à la définition qu'il donne de ces mots opaques à la compréhension du destinataire.

À travers la définition de ces mots, l'énonciateur opère des sélections et des catégorisations qui lui servent à organiser l'expérience de ses jeunes lecteurs et à mettre de l'ordre là où le contact avec l'altérité pourrait les dérouter. En effet, « sans la catégorisation et les catégories, c'est-à-dire sans cette capacité de dépasser les entités individuelles pour aboutir à une structuration conceptuelle, l'environnement perçu serait chaotique et perpétuellement nouveau » (Simeoni 2000, 63).

Le discours missionnaire, dont la vocation didactique est déclarée, utilise de préférence les marqueurs de catégorisation, qui servent, selon Porhiel, à « guider, baliser le chemin de la pensée du lecteur, inscrire le discours dans un univers de croyance et faire exister les choses en donnant une légende de lecture » (Porhiel 1995, 82). Ce rôle de demiurge porte l'énonciateur à créer l'Autre et sa culture. Sa re-

présentation, donnée comme objective, est, de fait, le fruit d'une opération subjective. Car, toutes les fois que nous organisons le perçu à l'aide de marqueurs de catégorisation, nous utilisons des structures invisibles qui sont le produit de notre éducation, de notre culture et de notre histoire. C'est donc à travers les « lunettes » de l'énonciateur que les jeunes lecteurs perçoivent l'Autre et le représentent à eux-mêmes.

À travers ce procédé linguistique, l'énonciateur finit par enfermer l'Autre dans une représentation, fruit de sa catégorisation. Sa définition devient une frontière difficilement franchissable qui éloigne la possibilité de tout contact avec l'altérité. La nature sémantique du *definiendum* permet de comprendre que l'Autre est représenté non pas en tant qu'individu, mais en tant que spécimen d'une culture spécifique dont les différents éléments font l'objet de la définition. Ainsi l'énonciateur nous parle de l'Autre à travers ses artefacts (instruments de musiques, vases de terre cuite), ses armes, sa monnaie, ses vêtements, sa nourriture, ou à travers les animaux et les plantes de la forêt où il vit.

Toutes ces définitions ont une valeur interprétative évidente et posent leur définisseur dans le rôle du savant qui transmet sa propre expérience à un public qui est censé avoir un manque à satisfaire.

4 Les énoncés explicitement métalinguistiques

Dans les énoncés explicitement métalinguistiques, verbalisés par les verbes métalinguistiques */avoir le sens de/, /signifier/*, l'énonciateur construit deux types de relations : une relation référentielle entre un signe et ce qu'il signifie, et une relation sémantique entre un signe et son signifié. À travers le rapport de désignation, verbalisé par les verbes */appeler/nommer/*, l'énonciateur explicite la convention de dénomination qui associe le mot x à une catégorie référentielle. Dans les deux cas, c'est la méthode de l'exemplification qui est utilisée par l'énonciateur qui présente x comme le nom commun à un genre dont il esquisse l'extension par un choix d'exemples typiques (cf. Riegel 1987, 38).

Par ce procédé, l'énonciateur du discours missionnaire continue de sélectionner les éléments qui lui servent pour faire le portrait de l'Autre, portrait qui se fait, encore une fois, par la représentation de ses objets et de sa culture.

Voilà quelques exemples de *definiendum* insérés dans un énoncé explicitement métalinguistique qui ont la structure phrastique N-0 (*definiendum*)/verbe métalinguistique/N-1 (*definiens*) :

Ex. 27 : « Om » signifie le symbole de la trinité hindouiste : le dieu créateur, le dieu conservateur et le dieu destructeur ».

- Ex. 34 : « Farrapes signifie en portugais va-nu-pieds ».
Ex. 12 : « Aller au tim veut dire aller travailler hors province ».
Ex. 30 : « Faire le train signifiait donner à manger et à boire aux animaux, nettoyer et garnir la litière ».

Nous trouvons aussi des exemples qui suivent la structure phrastique N-1 *(definiens)*/ verbe de dénomination/N-0 *(definiendum)* :

- Ex. 36 : « C'est le cri d'un oiseau singulier qu'on appelle chasseur de serpent ».
Ex. 39 : « Une jupe de coton tissée de couleurs variées, retenue à la taille par une écharpe à pompons, descendait jusqu'aux genoux, on l'appelle le curitl ».
Ex. 56 : « Le figuier qui sert à la fabrication d'une étoffe appelée lubago ».
Ex. 57 : « On enveloppa le mort dans une étoffe de fibre appelée kibogo ».

Les mêmes précédées observés pour les énoncés affirmant des équivalences reviennent dans les énoncés explicitement métalinguistiques : la même volonté de souligner l'exotisme des mots et, encore une fois, l'idée d'équivalence entre N-0 et N-1.

La nature sémantique des signifiés (objets et pratiques culturelles de la vie quotidienne) permet de confirmer la conception de l'altérité de la part de l'énonciateur du discours missionnaire ; elle reste un phénomène objectif qu'il suffit de décrire. Par leur nature linguistique, ces énoncés à visée définitoire affichent ouvertement la nature de l'acte linguistique qu'ils effectuent : un acte de définition directe qui se prête à la construction d'un vocabulaire de base de l'altérité simplifiant l'approche à l'Autre. Nous sommes irrémédiablement loin d'une approche interculturelle qui dynamise la rencontre et qui n'enferme pas l'identification de l'Autre dans une rigidité à laquelle l'Autre n'échappe pas.

5 Les énoncés définitoires copulatifs (EDC)

L'analyse de ce type d'énoncé confirme l'attitude ethnocentrique de l'énonciateur.

Toutefois, la représentation subit une modification par rapport aux structures linguistiques analysées précédemment.

5.1 La nature linguistique des énoncés définitoires copulatifs (EDC)

Dans le cas des EDC, dont normalement la forme phrastique est associée à un usage métalinguistique, la construction est copulative :

Art (le-les-un) + N-0 + être + Art + N-1 + X

Ex. 66 : « Le simoun est la terreur des caravanes ».

La structure des EDC est, ici, celle d'une phrase non métalinguistique qui, littéralement, ne parle pas d'un mot et n'énonce aucune convention de désignation. Cette particularité est intéressante parce qu'elle introduit dans le discours missionnaire une nouvelle forme définitoire qui parle de l'Autre et de sa culture de manière plus « naturelle ». Les EDC font entrer l'Autre dans le discours et même si de fait l'énonciateur continue à le définir, il le fait de manière plus nuancée et presque inaperçue.

De cette manière, comme le suggère Riegel :

Les EDC sont couramment utilisés pour formuler ou solliciter une définition et se substituent aux énoncés définitoires de désignation dont ils fournissent des paraphrases plus naturelles parce que dépourvues de termes techniques liés à l'autonomie et à l'usage de relayeurs métalinguistiques. (Riegel 1987, 45)

Cependant les EDC supportent bien une interprétation équative, car « l'EDC est une phrase d'identité référentielle qui caractérise tous les énoncés assertant l'identité des deux termes. La construction du verbe *être* marque la prédication d'identité entre Art + N-0 et Art + N-1- X » (Riegel 1987, 47). Les EDC possèdent aussi une autre particularité intéressante : il s'agit de phrases affirmatives qui répondent à une question qui s'interprète discursivement comme une demande d'identification de N-0 sous la forme d'une définition. Ils sont donc très utilisés dans le discours didactique et s'intègrent bien dans le discours des missionnaires dont la volonté est fortement éducative. Le Père Giacomo Alberione indiquait dans son manuel l'importance d'introduire dans le discours missionnaire des questions suivies de réponses appropriées et censées satisfaire la curiosité des enfants.

Les EDC finissent donc par représenter le lecteur en quête d'un savoir. Ils constituent la partie terminale d'un scénario à deux rôles qui met en scène un demandeur et un répondeur :

le premier demande au second de lui fournir une définition d'un mot ou d'une expression. A cet effet, il utilise une procédure d'interrogation où le terme à définir est généralement interprété comme le thème d'un questionnement sur sa propre interprétation. (Riegel 1990, 99)

Cette procédure, dont la fréquence est significative dans le discours missionnaire, sert à l'énonciateur pour continuer à mieux définir. Deux échanges peuvent bien expliciter la procédure : dans le premier, le petit indien s'adresse au missionnaire :

Kamou me posa des questions qui témoignait de son intérêt pour cette matière.

- Est-il bien vrai que le Dieu des Blancs nous voit et nous suit partout ?
- Oui Kamou, le Dieu des blancs est capable de tout voir, lui répondis-je mettant à profit la belle occasion qui m'était offerte. (3 : 32)⁶

et dans le deuxième, le personnage de Robert, futur missionnaire, s'adresse à un indien pour connaître les secrets de la tribu :

- Puis-je me permettre une dernière question ? Ne pourrais-je savoir rien d'autre ? – N'insiste pas, car je ne puis en dire davantage ; l'histoire du fatal serpent c'est le secret de la tribu. (3 : 24-5)

5.2 La représentation de l'Autre à travers les EDC

La structure copulative Art (le-les-un) + N-0 + être + Art + N-1 + X permet de comprendre si la représentation de l'Autre marque une évolution.

Une toute première réflexion concerne la nature sémantique des N-0 qui entrent dans ces EDC. On observe que le trait /humain/ est le prédominant.

Contrairement à la nature sémantique du *definiendum* présent dans les structures linguistiques précédemment analysées, qui

⁶ Le premier numéro (3) se réfère au récit missionnaire (voir Annexe B) et le deuxième numéro (32) à la page du récit d'où a été tirée la citation. Ainsi de suite.

concernaient surtout des objets (artefacts, vêtements, armes), le schéma phrastique des EDC est privilégié pour parler de l'Autre en tant qu'individu. Si les EDC englobent davantage le lecteur et l'insèrent dans un scénario définitoire, ils lui attribuent aussi un autre rôle de premier plan : celui d'être le porte-parole d'un questionnaire crucial, celui qui concerne l'identité. À l'adolescence la question : « L'Autre, c'est qui ? », s'accompagne d'une autre question : « Moi, qui suis-je ? » car la construction de l'identité d'un individu passe par la confrontation avec l'Autre. L'énonciateur, en éducateur et psychologue, sait que la définition qu'il donne de l'Autre sert au jeune lecteur pour former sa propre identité. Encore une fois, l'énonciateur utilise la catégorisation pour définir un concept abstrait et une notion de grande extension : l'identité de l'Autre.

Le risque de transformer l'Autre en type et de donner de lui une définition stéréotypée, est évident, car

L'appartenance catégorielle affectera d'autant plus la représentation que l'on se fait de la personne ou du groupe que la catégorie est mal connue. Dans les contacts interculturels il aura une représentation plus stéréotypée de l'étranger que sa culture lui est peu familière. (Ladmiral, Lipiansky 1989, 204)

Le discours missionnaire présente de manière évidente la tendance à percevoir l'Autre comme « typique » et cela est aisément observable dans l'analyse des formes possibles sous lesquelles se présente l'article, qui, dans le schéma phrastique Art (le-les-un) + N-0 + être + Art + N-1 + X précède le N-0.

Nous pouvons distinguer trois cas :

1. Article défini singulier : /le-N-0/

Dans ce cas, l'énonciateur donne du référent une représentation abstraite, largement déterminée par des facteurs subjectifs. Il dénote un « type » d'individu et non un individu. Encore une fois ce n'est pas la rencontre avec l'Autre en tant que personne, mais la rencontre avec un individu dont les caractéristiques renvoient à une abstraction. Ce dont témoigne l'énoncé n. 14 : « L'Indien est la patience personnifiée et ne sent jamais l'aiguillon de la hâte » (4 : 100).

2. Article défini pluriel : /les-N-0/

Dans ce cas, la forme /les-N-0/ se réfère à la classe des entités constituant l'extension de N-0. Il s'agit d'une classe potentielle regroupant tous les individus susceptibles d'être dénommés par N-0. L'article défini pluriel fonctionne alors « comme un opérateur d'extension minimale dans tous les mondes possibles qui construit une classe à partir d'une caractéristique commune : la conformité au type dénoté par N-0 » (Riegel 1987, 50). Voilà deux exemples :

Ex. 51 : « -Les Hurons sont courageux comme les ours de leurs forêts et prudents comme les castors de leur lac. -Et les Iroquois sont rusés comme des renards et prennent la fuite comme des perdrix » (15 : 9).

Ex. 64 : « Les mahdistes, enrichis par le butin pillé, et peu habitués à posséder de l'argent, étaient comme des enfants, ne pouvant résister à la tentation devant la moindre babiole » (21 : 23).

3. Article indéfini singulier : /un-N-0/

L'article indéfini exprime une vision de l'individuation indéterminée ; il se réfère à une occurrence non spécifique identifiée par sa seule conformité au type, c'est-à-dire à n'importe quel membre de la classe en tant que spécimen ou échantillon représentatif du type. Nous pouvons donc substituer /tout/ à /un/ et souligner l'indétermination référentielle de l'exemplaire typique. En dépit de la connotation positive l'Autre reste dans cet exemple prisonnier d'une typologie :

Ex. 13 : « Tout indien est comme un professeur émérite d'histoire naturelle, car, à son âme impressionnable la forêt a raconté ses secrets, les herbes cachées, les fleurs étranges ont dit leurs vertus et leurs remèdes » (3 : 31).

En conclusion de cette analyse des formes possibles sous lesquelles se présente l'article, qui précède le N-0, il est clair que les énoncés définitoires copulatifs, « assertent l'identité entre d'une part un type [le-N-0], et de l'autre la classe virtuelle qu'il détermine [les-N-0] ou un exemplaire typique désigné par [un/tout-N-0] » (Riegel 1987, 50).

À première vue, l'énonciateur ne fait donc que répéter sa manière de représenter l'Autre en utilisant un autre procédé définitoire. L'individu, de même que les objets qui finissent par le représenter, est également déterminé par sa différence qui l'éloigne irrémédiablement d'un contact interculturel. Les deux groupes en présence, celui auquel appartient l'énonciateur, son lecteur et le groupe de l'Autre, s'opposent par rapport à un effet de différenciation catégorielle. La seule catégorie prise en compte ici est l'identité nationale. Nous pouvons observer par la suite que les résultats ne sont pas les mêmes dans le cas où ce sont plusieurs catégories qui se croisent.

6 Vers un changement de perspective : le croisement des regards et des catégories

Le croisement des regards et des catégories semble produire dans le discours un changement de perspective ayant comme résultat une variation dans la représentation.

Notre corpus montre aussi des énoncés à visée définitoire où l'énonciateur inverse les rôles. Ce n'est plus le personnage du missionnaire qui est détenteur du savoir, mais c'est l'Autre, indien, chinois, arabe ou japonais, qui occupe la place du définisseur. Les regards des personnages finissent par se croiser et le personnage du missionnaire, devenu l'objet du regard de l'Autre, prend sa place comme sujet à définir.

Il en résulte des définitions à contrario pour lesquelles nous proposons trois exemples :

Ex. 23 : « – Tu mens, tu fais semblant de ne pas savoir ce qu'est un missionnaire catholique. – Je le connais ! C'est l'ennemi mortel des esprits ! – Des esprits du mal, oui, certes l'ennemi des sorciers aussi ! ». (8 : 32)

Ex. 24 : « Il (le missionnaire blanc) n'est pas comme nos prêtres des idoles, qui n'aspirent qu'à s'assouvir du sang de leur victimes ». (8 : 74)

Ex. 25 : « Ce missionnaire est un démon ! cria Koupé ». (8 : 78)

À ce croisement de regard s'ajoute un croisement de catégories. D'ailleurs les linguistes affirment que catégoriser une identité est plus difficile que catégoriser un objet. Simeoni souligne que tout se passe comme si, en se référant ici à l'identité québécoise, « dans le cadre du débat identitaire il était plus aisé de caractériser les y (non-québécois) que les x (québécois) » (Simeoni 2000, 87). Dans le discours missionnaire analysé, de fait, bien souvent, la catégorisation du discours est simple : le Blanc (X) vs l'Autre (Y).

Cependant, quelques énoncés sont repérables où cette dichotomie est cassée par l'introduction de sous-catégories qui articulent différemment la représentation de X et de Y, et leur rapport. Nous trouvons alors que X peut se distinguer en :

X-1 : blanc catholique

X-2 : blanc protestant

Également, Y peut se distinguer à son tour en :

Y-1 : Autre non catholique

Y-2 : Autre converti

L'introduction de la catégorie /religion/ permet de créer, au-delà de la différence, une ressemblance. Dans le cas de X-1 et Y-2, X et Y s'op-

posent dans la catégorie /identité nationale/, mais sont semblables dans la catégorie : /religion/. Ainsi : X (le blanc) # Y (l'autre), mais X-1 (le blanc catholique) = Y-2 (l'autre converti).

D'ailleurs, comme nous le rappelle Ladmiral :

Dans les sociétés industrielles, c'est le cadre national qui a tendu à s'imposer comme le niveau le plus significatif dans une structuration différentielle de la culture. L'identité suppose en effet la différence : la conscience d'appartenir à une même collectivité n'émerge que face à d'autres collectivités ressenties comme étrangères. Cependant si la nation peut apparaître dans le monde moderne comme le support privilégié d'un sentiment d'identité et de solidarité, elle n'exclut nullement d'autres niveaux de différenciation (régionaux, socioprofessionnels, idéologiques, religieux). (Ladmiral, Lipiansky 1989, 9)

L'exemple qui suit permet de voir comment l'énonciateur arrive à croiser les catégories :

Ex. 70 – Mais ce missionnaire et ces Indiens si charitables tu ne me trompes pas ? Ils sont vraiment catholiques ? [...] C'est que...ils semblent bien différents de ce qu'on m'avait dit. On m'a toujours dépeint les missionnaires catholiques comme des êtres froids, intolérants, égoïstes, et au contraire. – C'est vrai, monsieur le commandant ; mais cette peinture est fausse. Le missionnaire catholique est tout amour, toute charité. (22 : 100)

Ce croisement des catégories opère un changement qui facilite la reconnaissance des préjugés et leur dénonciation qui frappent les Blancs (Ex. 16) tout autant que les Indiens (Ex. 17). Tels sont les exemples dans lesquels l'énonciateur amène son destinataire à découvrir une réalité insoupçonnée :

Ex. 16 Le Père Gérard est donc un prêtre papiste ? Interrogea Annie, comme accablée sous cette douloureuse révélation. – Oui un papiste, répondit la tante. Pour toi, c'est un nom que tu as appris à mépriser, car on l'entoure bien souvent d'un voile de calomnie et de mensonge. Mais c'est en réalité un titre d'honneur, et un prêtre qui, malgré la persécution et les obstacles semées sans cesse sous ses pas, demeure fidèle à son poste, à la garde du troupeau qui lui est confié, est au contraire digne de notre admiration et de notre sympathie. (6 : 10-11)

Ex. 17 : Simon commençait à voir sous une toute autre lumière le caractère des Indiens. On les lui avait dépeints comme des barbares assoiffés de sang, audacieux et cruels, ne reculant devant

aucune férocité, anxieux seulement de satisfaire leurs sauvages instincts dans le sang des blancs. Il avait maintenant découvert un aspect noble et généreux de leur caractère. Ils lui apparaissaient comme des persécutés, des êtres délogés de leurs terres par la rapacité des envahisseurs, des défenseurs de leur sol et de leur famille. Qui pouvait les blâmer de leur haine contre les étrangers et de leur désir de vengeance ? (6 : 69-70)

X et Y ne sont plus des blocs pris en compte à partir de leur unicité et représentativité, c'est l'individu qui ressort en tant que personne.

Dans le rapport à l'Autre, la langue et la culture représentent le premier obstacle. Ce sont les parties visibles de l'iceberg, qui cachent pourtant les ressemblances se situant à un niveau plus profond. La reconnaissance de l'Autre remplace sa connaissance. Le contact et la prise en compte de la ressemblance fait chavirer la représentation de l'Autre. En se dynamisant, elle finit par atténuer le mécanisme discriminatoire et par permettre une meilleure intercompréhension.

C'est que « la définition d'une catégorie identitaire n'est pas un processus abstrait définitivement donné ». Et Simeoni d'expliquer que

les X (les québécois) n'appartiennent pas au domaine en soi ; en particuliers ils dépendent des Y (les non-québécois) en passe de devenir des X et de tous ceux qui se perçoivent sur cette zone de frontière où le passage s'apparente plus à une transmutation graduelle qu'un franchissement abrupt. (Simeoni 2000, 88)

Ladmiral lui fait écho en affirmant que :

Le croisement des appartenances catégorielles contribue à atténuer le mécanisme discriminatoire et donc à permettre une meilleure intercompréhension. La découverte et la compréhension de l'altérité passe par la compréhension et le dépassement des mécanismes différenciateurs. (Ladmiral, Lipiansky 1989, 209)

7 Conclusions

Le Père Celestino Testore, l'énonciateur du discours missionnaire analysé, n'avait sans doute pas conscience du fait que la découverte et la compréhension de l'altérité passe par la compréhension et le dépassement des mécanismes différenciateurs. Son discours paraît naître de l'idéologie de l'époque coloniale où l'ethnologie classique considérait l'altérité comme un phénomène objectif dont la description et la définition sont au fond possibles et souhaitables. Comme nous venons de le voir, le discours définitoire joue un rôle de premier plan dans la collection. L'énonciateur y affirme son pouvoir linguis-

tique et y joue son rôle de maître, dont l'autorité et l'expérience ne sont pas contestées.

L'Autre et la merveille qu'il suscite deviennent ainsi une manière de le posséder et de le transformer en signe. Ce signe est l'objet d'une définition qui opère, dans la majorité des cas, des simples substitutions : N-1(*definiens*) à la place de N-0 (*definiendum*).

Cependant, le merveilleux que l'on éprouve face à l'altérité est aussi le signe de l'étonnante reconnaissance de l'Autre en Soi et de Soi dans l'Autre. Dans ses récits missionnaires, Testore annonce cette reconnaissance toutes les fois qu'il croise le regard des personnages se percevant grâce à l'autre. Par son esprit universaliste, esprit qui anime le discours de l'Église, l'énonciateur finit par parler de la rencontre entre les cultures en mettant l'accent sur une série de mouvements qui permettent de percevoir le rapport entre les cultures comme dynamique et relationnel. Le discours missionnaire, d'ailleurs, se caractérise par une série de mouvements. Le mouvement des jeunes, dont l'heureuse expérience de l'enfance et de l'adolescence, les pousse tout naturellement vers l'Autre et le mouvement de la conversion et de la transformation opérée par la foi.

La représentation de l'Autre finit donc par devenir plus souple et complexe : la prise en compte de plusieurs catégories porte à la construction d'une zone de contact où la rencontre paraît pouvoir se réaliser dans la reconnaissance réciproque.

L'intérêt de ce discours réside, justement, dans cet « inbetween » que Homi Bhabha définit comme une « zone d'intersection où toutes les significations culturellement déterminées sont mises en discussion par un hybridisme irrésolu et difficilement résoluble » (Bhabha 2001, 27). Bien sûr, nous ne sommes là qu'au tout début d'une approche interculturelle authentique, mais ces textes montrent, par moments, une interculturalité naissante et presque impossible à concevoir, vu le contexte dans lequel ces récits missionnaires ont vu le jour.

Bibliographie

- Alberione, G. (1933). *Apostolato Stampa*. Alba : Pia Società San Paolo.
- Alberione, G. (1944). *L'Apostolato dell'edizione. Manuale direttivo di formazione e di Apostolato*. Milano : Edizioni San Paolo.
- Bejoint, H. (1997). « Regards sur la définition en terminologie ». *Cahiers de lexicologie*, 70, 19-26.
- Bejoint, H. (2000). « Schéma définitionnel, définition et traitement lexicographique des termes ». *Cahiers de lexicologie*, 80, 121-34.
- Bhabha, H. (2001). *I luoghi della cultura*. Roma : Meltemi.
- La définition* (1990). Centre d'étude sur le lexique. Paris : Larousse.
- Boudon, P. (2003). « Propriétés sémantiques et représentation des connaissances ». *Cahiers de lexicologie*, 83, 5-23.
- Duranti, A. (2000). *Antropologia del linguaggio*. Roma : Meltemi.
- Greenblatt, S. (1991). *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*. Oxford : Clarendon Press.
- Ladmiral, J.-R. ; Lipiansky, E.M. (1989). *La communication interculturelle*. Paris : Armand Colin.
- Mead, G. (1963). *L'Esprit, le soi et la société*. Paris : PUF.
- Marcoux, J. (2000). *Littérature de jeunesse au Québec*, Montréal : Éditions Pau-
lines.
- Martin, R. (1990). « La définition naturelle ». *La définition*, 86-95.
- Porhiel, S. (1995). « Les marques de catégorisation ». *Cahiers de lexicologie*, 66, 77-93.
- Puccini, P. (2021). « Se remémorer les oubliés. Les romans missionnaires de l'Apostolat de la Presse : une production double entre l'Italie et le Québec par le biais de l'autotraduction ». Battistini, A. ; Conconi, B. ; Lysøe, E. ; Puccini, P. (a cura di), *L'Europa o la lingua sognata. Studi in onore di Anna Paola Soncini Fratta*. Bologna : I libri di Emil di Odoia, 435-48.
- Rey-Debove, J. (1970). « La définition lexicographique : recherches sur l'équation sémique ». *Cahiers de lexicologie*, 50, 71-94.
- Riegel, M. (1987). « Définition directe et indirecte dans le langage ordinaire : les énoncés définitoires copulatifs ». *Langue française*, 73, 29-53.
- Riegel, M. (1990). « La définition acte de langage ordinaire. De la forme aux interprétations ». *La définition*, 97-110.
- Sarfati, G. (1999). *Discours ordinaires et identités juives*. Paris : International.
- Shapira, C. (2000). « Du prototype au stéréotype et inversement. Le cliché comme + SN ». *Cahiers de lexicologie*, 76, 27-40.
- Simeoni, D. (2000). « La catégorisation en pratique. À propos du lexique identitaire ». *Cahiers de lexicologie*, 77, 63-96.

Annexe A⁷

1. Le temps presse, le bogno (l'étranger) est arrivé (2 : 15).
2. Aujourd'hui est arrivé ce bogno détesté qui prétend faire demain encore d'autres Kitiens, d'autres traitres aux coutumes et traditions chillouks (2 : 16).
3. Cet enclos n'empêche guère les parriah, espèce de chiens semi-sauvages d'entrer et de sortir à leur grès du village (2 : 49).
4. Le monastère est habité par le chef spirituel du village, le hpoongyi, qui de temps à autre fait son apparition à l'entrée de la pagode, dans son caractéristique habit jaune (2 : 49).
5. A l'intérieure de l'enceinte, dans la plus belle et la plus grande des maisonnettes de bois réside le chef civil, le thugyi, reconnu du gouvernement et choisi parmi les habitants du village (2 : 50).
6. En repliant les larges manches de son lungyi, elle aperçut sur son bras droit des marques livides de formes et grandeurs variées (2 : 54).
7. A droite, le roulement monotone de l'Irawady ; à gauche, au loin, la masse sombre de la forêt dans laquelle croissent les essences précieuses du teck et du pyinkado (2 : 56).
8. Mapayo était attentive également à ce que le lungyi de soie noire et le kimono que portaient ses petites, soient toujours à une propreté impeccable (2 : 62).
9. Les Sœurs avaient en effet donné à Mapayo les quelques annas nécessaires pour payer le transport sur le bateau qui faisait service sur l'Irawady (2 : 75).
10. Leur (les petites birmanes) curiosité est fortement piquée par deux hommes postés à une croisée de chemin et qui jouent le kigi-waing et le saing-waing, instruments de musique composés de dix-huit tambours (2 : 79).
11. Le mussoro, la taxe annuelle du gouvernement (2 : 117).
12. L'an dernier, pour payer l'impôt, j'ai dû vendre la dernière vache de mon étable ; cette année j'ai dû aller au tim. Aller au tim, pour les Atcholis, veut dire aller travailler hors de la province (2 : 117-8).
13. Nos étapes s'accompagnaient de discours divers : plantes, fleurs, oiseaux. Tout indien est comme un professeur émérite d'histoire naturelle, car, à son âme impressionnable la forêt a raconté ses secrets, les herbes cachées, les fleurs étranges ont dit leurs vertus et leurs remèdes (3 : 31).
14. L'Indien est la patience personnifiée et ne sent jamais l'aiguillon de la hâte (4 : 100).

⁷ Le premier numéro (1) se réfère à la place de l'énoncé dans le corpus. Le deuxième numéro (2) se réfère au récit missionnaire (voir Annexe B) et le dernier numéro (15) à la page du récit d'où a été tirée la citation.

15. Superstitieux comme tous les Abyssins, le marchand bondit de côté et remit sans plus discuter les trois hommes à l'Abuna (5 : 122).

16. – Le Père Gérard est donc un prêtre papiste ? Interrogea Annie, comme accablée sous cette douloureuse révélation.

– Oui un papiste, répondit la tante. Pour toi, c'est un nom que tu as appris à mépriser, car on l'entoure bien souvent d'un voile de calomnie et de mensonge. Mais c'est en réalité un titre d'honneur, et un prêtre qui, malgré la persécution et les obstacles semées sans cesse sous ses pas, demeure fidèle à son poste, à la garde du troupeau qui lui est confié, est au contraire digne de notre admiration et de notre sympathie (6 : 10-11).

17. Simon commençait à voir sous une toute autre lumière le caractère des Indiens. On les lui avait dépeints comme des barbares assoiffés de sang, audacieux et cruels, ne reculant devant aucune férocité, anxieux seulement de satisfaire leurs sauvages instincts dans le sang des blancs. Il avait maintenant découvert un aspect noble et généreux de leur caractère. Ils lui apparaissaient comme des persécutés, des êtres délogés de leurs terres par la rapacité des envahisseurs, des défenseurs de leur sol et de leur famille. Qui pouvait les blâmer de leur haine contre les étrangers et de leur désir de vengeance ? (6 : 69-70).

18. C'était un Tug, ce vieillard n'ayant que la peau et les os, et une longue barbe fleurie, sa tunique soigneusement fermée au cou voulait cacher le mieux possible le tatouage, signe de sa tribu (7 : 7).

19. Il connaissait bien leurs suppôts, tougs, fakirs, parias, charmeurs de serpents ; ces gens ignorants et fanatiques étaient de dociles instruments pour exécuter même leurs plus criminels desseins (7 : 8).

20. Toi, Père, tu pourras parler si tu veux, faire le tour avec la sébile, recueillir les offrandes et stimuler les gens à la générosité. Voici la sébile (7 : 47-8).

21. La « barre » est une large bande de sable amoncelé contre la cote de l'Atlantique, qui ne laisse pas assez d'eau à l'approche des navires, les contraint à jeter l'ancre à un ou deux kilomètres au large et force les passagers à une promenade en barque, qui n'est pas sans danger ! (8 : 11).

22. On est là, au seuil de la sombre forêt africaine, à la fois attrayante et insidieuse (8 : 16).

23. – Tu mens, tu fais semblant de ne pas savoir ce qu'est un missionnaire catholique.

– Je le connais ! C'est l'ennemi mortel des esprits !

– des esprits du mal, oui, certes ! ennemi des sorciers aussi ! (8 : 32).

24. Il (le missionnaire blanc) n'est pas comme nos prêtres des idoles, qui n'aspirent qu'à s'assouvir du sang de leur victimes (8 : 74).

25. – Ce missionnaire est un démon ! cria Koupé (8 : 78).

26. Il (le missionnaire) a un canoë sans rame qui semble voler sur l'eau ! (Yacht) (9 : 75).
27. « Om » est le symbole de la trinité hindouiste : le dieu créateur, le dieu conservateur et le dieu destructeur. La répétition de cette syllabe doit préserver l'âme d'une réincarnation au monde des dieux (10 : 5-6).
28. Le « skushok », en effet est la réincarnation d'une des nombreuses divinités de l'Olympe tibétain à l'exemple de Bouddha, l'antique vieillard qui, arrivé au sommet de la perfection et de la vertu, eut, au moment de sa mort, la faculté de choisir entre deux vies : s'évanouir dans le Nirvana ou renaître sur terre sous les traits d'un enfant (10 : 25-6).
29. Je crois reconnaître des Chou-kou-tsé, les voleurs de la montagne (10 : 104).
30. J'appris aussi à « faire le train ». C'était, si je me rappelle bien : donner à manger et à boire aux animaux, nettoyer et garnir la litière des vaches et des chevaux. Travaux qu'un fils de cultivateur exécute dès l'âge de dix ans ou onze ans (11 : 11).
31. On me surnomma dès lors « pénétank », nom barbare destiné à jeter la risée sur celui qui portait maintenant des mocassins (chaussures indiennes) (11 : 12).
32. - L'ours blanc, dit-il (Jack) est un animal dangereux. Il faut s'en méfier. C'est le plus vorace des animaux du nord. Il flaire la chair humaine à distance et attaque l'homme (11 : 49).
33. Le ciel est vilain. Il se peut qu'une bourrasque éclate. Il n'y a rien de pire qu'une « poudrerie » sur un lac. En effet la neige tomba plus dru, à gros flacons serrés (11 : 51).
34. Ils avaient adopté le port de vêtements misérables, d'où le nom qu'on leur donna : farrapes, c'est-à-dire, en portugais, va-nu-pieds (12 : 6).
35. On les nomme justement singes-araignées, car malgré leur voracité, ils restent toujours aussi maigres et la longueur disproportionnée de leurs membres les fait ressembler à des araignées géantes (12 : 34).
36. C'est le cri d'un oiseau singulier qu'on appelle « chasseur de serpent ». Vraiment ? Il existe un oiseau si audacieux ? - Il se tient toujours dans les voisinages des reptiles et se nourrit de leur chair. Aussi sa présence est un indice certain qu'un serpent est aux environs. [...] Sa tête est munie d'une sorte de corne aiguë et ses ailes portent des pointes dures à leurs extrémités (12 : 83).
37. Chaque ville possédait son « Tlaxtli » ou jeu de balle, construit avec un goût remarquable, comme en font foi les ruines encore existantes ; mais celui de Bacab, où se disputaient les meilleurs joueurs du Yucatan, avait été construit avec un luxe vraiment prodigieux. Une terrasse rectangulaire bordée en toute sa longueur d'estrades en gradins, constituait le terrain de jeu, qui mesurait environ trois

cents pieds de longueur et cent de largeur. Les deux extrémités du champ restaient libres (13 : 7-8).

38. Chitzen-Itza possédait deux grandes et plusieurs petites cenotes ou fontaines, alimentées de sources souterraines et communiquant entre elles. La plus grande et la plus belle, la « Fontaine Sacrée », au nord de la ville, existe encore de nos jours. Son bassin de forme ovale mesure environ 125 par 150 pieds. Ses murs lisses descendent obliquement jusqu'à une profondeur de 60 pieds sous l'eau (13 : 197).

39. Isabelle put ainsi observer la mode indienne de se vêtir : une jupe de coton tissée de couleurs variées, retenue à la taille par une écharpe à pompons, descendait jusqu'aux genoux. C'était le curtil. L'huepelli, qui ressemblait à une courte chemisette sans manches, couvrait le buste. [...] Leur toilette terminée, les fillettes se rendirent sur la terrasse principale pour prendre la collation, qui consistait en atolli, pâte épaisse faite de farine de maïs, cuite deux fois et servie avec du miel dans des plats fabriqués avec des citrouilles desséchées, creusées et peintes de couleurs vives (13 : 53).

40. Voici Centleotl, expliquait Blanche), la patronne des vierges consacrées et la déesse de la terre et des moissons. Et celle-ci est Coatlicue, la déesse des fleurs (13 : 56).

41. - Qu'est-ce que ceci ? demanda-t-elle (Isabelle) en s'approchant ? Toute droite, se détachant d'un bas-relief admirablement sculpté, une grande croix tendait ses bras ornés de fleurs, portant une colombe en son centre. À gauche et à droite de la croix, se tenaient un homme et une femme, les bras levés en geste d'offrande. C'était le symbole de Tlaloc, le dieu de la pluie, qui avait déjà trompé les guerriers espagnols. [...] C'est Tlaloc, murmura Blanche. - Non, c'est la sainte Croix, reprit Isabelle, toute fière, ne voulant pas se laisser induire en erreur par l'étrange nom prononcé (13 : 57).

42. Les jeux commencèrent par une ronde des guerriers. Ils avaient revêtu leurs armures les plus brillantes et agitaient de leur main droite un éventail de plumes et de la gauche, le *aiacxtili*, vase de terre cuite rempli de cailloux (13 : 75).

43. C'étaient les papas, prêtres des idoles, vêtus de leur blanche tunique, le gros anneau de cuivre qui pendait de leur nez donnait à leur visage barbouillé de lignes noires un aspect encore plus rébarbatif (13 : 32).

44. Certes, il (Gomez) aurait préféré combattre avec une épée espagnole, mais il commença tout de suite à s'exercer avec le *maquaiult*, lame de bois noir, longue de trois pieds et demi dans laquelle on encastrait des éclats d'obsidienne (pierre volcanique ayant la durée et l'éclat du verre). Cette épée rudimentaire n'avait presque pas de pointe, les assaillants portant plutôt des coups véhéments qui faisaient des entailles terribles (13 : 68).

45. En plus de l'habituel *maxtli* (sorte de tablier orné de plumes) la plupart des guerriers portaient une espèce de cuirasse de toile bour-

rée d'ouate ; les chefs avaient en outre sur les épaules une peau de panthère ou un manteau de plumes multicolores. Des casques en forme de têtes d'animaux féroces étincelaient dans la lumière matinale (13 : 125).

46. Il plaça ses enfants dans une sorte de panier suspendu à la selle de son cheval et prit aussi sa femme avec lui (13 : 135).

47. Gomez put donc sans encombre atteindre la Fontaine et, à l'aide des cucuiu qu'il avait apporté dans un vase, trouver les sentiers menant à la hutte d'Ocatl (13 : 132).

48. Au sortir de l'orphelinat il est allé à l'école des maîtres étrangers. Aujourd'hui il parle non seulement la langue du Milieu (le chinois) mais aussi celle d'occident (14 : 26).

49. Il lui expliqua donc comment les « diables d'occident », c'est-à-dire les Européens, avaient découvert ...une terre merveilleuse (14 : 29).

50. Les mets les plus recherchés des chinois : vers roulés dans le sucre, limaces rouges confites, « trepang » (espèce de vers marins) œufs gâtés de pigeons, nageant dans une sauce indescriptible ! (14 : 40).

51. - Les Hurons sont courageux comme les ours de leurs forêts et prudents comme les castors de leur lac.

- Et le Iroquois sont rusés comme des renards et prennent la fuite comme des perdrix (15 : 9).

52. Il en résulta une dispute ; les esprits s'échauffèrent, les lèvres laissèrent échapper des mots enflammés et...soudain, sans qu'on ne s'y attendit ils sortirent de leurs poches de petites « Knack-knack » (revolvers) et l'un d'eux étendit raide mort (17 : 44).

53. [...] pour les remettre au tribunal de « Yes-yes » (Canadiens) (17 : 46-7).

54. Ils avaient engagé pour le transport des bagages, trois cent porteurs, escortés d'une centaine d'askaris, soldats indigènes (18 : 9).

55. - Je ne serais pas entré ici sans ta permission. Je suis Mapéra, l'invité du roi Mtéça, et je me dirige vers son royaume avec mes compagnons. (Mapéra, nom donné par les Indigènes au Père Lourdel) (18 : 13).

56. Plus loin la forêt africaine aux essences variées : le nkoba, arbre d'une hauteur d'une cinquantaine de pieds qui se couvre de larges fleurs jaunes ; le muvule, arbre sacré que l'on plante sur la tombe des rois ; le musizi, sorte d'acacia, en forme de parasol ; le kiboko palmier dont les feuilles servent à la fabrication des nattes ; le nazi qui produit des dattes sauvages ; le nkonna, palmier dont le bois est utilisé dans la construction ; le figuier qui sert à la fabrication d'une étoffe appelée : lubago ; le mavâfu, dont la résine est transformée en encens et qui produit un fruit semblable à l'olive (18 : 26-7).

57. On enveloppa le mort dans une étoffe de fibre appelée kibogo et l'on creusa un trou d'au moins dix pieds de profondeur dans la cour intérieure de la case (18 : 39).

58. Enfin, on plaça de grosses pierres sur l'emplacement de la fosse afin d'empêcher les hyènes (sorte de chiens-loups) de venir déterrer le cadavre durant la nuit et de le dévorer (18 : 39-40).
59. Un morceau de phacochère (cochon sauvage), cuit à la broche, servit de repas et donna au missionnaire les forces suffisantes pour continuer la route (18 : 45).
60. Et qu'est-ce que fit le missionnaire ? Insista le roi. – Il prit un peu d'eau et la lui versa sur la tête, répondit Kizito.
– C'est-à-dire qu'il le baptisa, précisa Mtéça parfaitement renseigné sur les rites du sacrement du Baptême (18 : 48).
61. Elle conclut en distribuant aux messagers une poignée de « cauri », petites coquilles qui leur servaient de monnaie (19 : 62).
62. Décrire une fantasia arabe n'est pas facile : c'est à la fois une cavalcade, une course, un tournoi, dans lequel chaque chevalier cherche à se distinguer, à se donner en spectacle, espérant que sa bravoure soit remarquée, que ses exploits se racontent dans les tribus, dans les veillées du village, dans les oasis lointaines (19 : 86).
63. Sorti de l'obscurité où il avait vécu jusqu'alors, il s'était proclamé mahdi, c'est-à-dire envoyé de Dieu pour accomplir cette sublime mission libératrice (21 : 8).
64. Les mahdistes, enrichis par le butin pillé, et peu habitués à posséder de l'argent, étaient comme des enfants, ne pouvant résister à la tentation devant la moindre babiole (21 : 23).
65. Hassan fit tant de promesses éblouissantes au calife, qu'il reçut sans difficulté une petite troupe de douze mulezems, soldats dressés à toutes les besognes (21 : 51).
66. Le simoun est la terreur des caravanes : combien ont péri ensevelis dans le sable ou dans l'agonie d'une soif inextinguible (21 : 57).
67. Les indiens les tiendront à une distance respectueuse, eux qui n'ont que leurs tomahaks et leurs flèches pour se défendre (22 : 34).
68. Les « Huri » du paradis peuvent-elles faire du mal ? demanda-t-elle tranquillement (23 : 13).
69. Auparavant, donne-moi un peu de « cuscus » que je m'éclaircisse les idées. [...] Elle avala un grand verre de « cuscus » et s'accroupi (23 : 27).
70. – Mais... ce missionnaire et ces Indiens si charitables...tu ne me trompes pas ? Ils sont vraiment catholiques ? [...] C'est que... ils semblent bien différents de ce qu'on m'avait dit... On m'a toujours dépeint les missionnaires catholiques comme des êtres froids, intolérants, égoïstes, et au contraire... C'est vrai, monsieur le commandant ; mais cette peinture est fautive. Le missionnaire catholique est tout amour, toute charité (22 : 100).
71. Guy part en dernier, portant fièrement un phaéton aérien, l'oiseau le plus rare et le plus difficile à capturer parce qu'il vole toujours à très haute altitude et lorsqu'il descend prendre un peu de repos, il

ne se pose jamais à terre ou sur les arbres, mais sur les eaux, où il se fait, de ses ailes étendues, une sorte de barque (23 : 39).

Annexe B

Romans et dates d'édition

1	1947	Cœur de jeune fille
2	1947	Cœurs généreux
3	1947	Enseveli vivant
4	1947	La Caverne sous le lac
5	1947	La Colère de l'Abuna
6	1947	La Vierge de la forêt
7	1947	Le Diamant du rajah
8	1947	Le Fétiche du Dahomey
9	1947	Le Piège du maori
10	1950	Om-mani-padme-um
11	1952	Claude l'orphélin
12	1953	La Fin du cacique
13	1953	La Victime du Yucatan
14	1953	La Trahison du Bonze
15	1953	Le Bucher des diables rouges
16	1953	L'Or des Incas
17	1953	L'Or du Klondike
18	1954	Au pays des lions
19	1956	L'Astuce de Bahadu
20	1957	Le Cris des Haou Haou
21	1957	Les Captifs de Abdullahi
22	1959	Les Enfants des bois
23	1960	Buby

La littérature haïtienne en Italie : diffusion, réception et enjeux (2004-20)

Alba Pessini

Università di Parma, Italia

Abstract Centered on the dissemination and legitimisation of Haitian literature in Italy, this article will provide a provisional state of the art of Haitian literature in the peninsula. The Italian case deserves particular attention as Italian universities took an early interest in Francophone literatures by promoting the creation of specific PhD programs, academic positions, and specialised journals. For our analysis, we will take as a starting point studies that have already addressed the issue – like Alessandro Costantini’s “Per un’introduzione alla letteratura haitiana: le opere tradotte in italiano” (2004) – and will try to understand the reasons why critics, in recent years, have been neglecting the subject, given that a systematic investigation has not been conducted since 2004. The legitimisation of Haitian literature in Italy occurs in various ways. We will take into account the different entities that contribute to its dissemination, like publishing houses, cultural and academic centers, journals, websites, etc. We will then focus on criticism in its broadest sense and will finally examine the critical productions published in Italian journals in order to detect the aesthetic orientations specific to the Haitian literary field.

Keywords Haitian literature. Reception of Haitian literature. Italian translations. Literary journals. Francophonie.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Les traductions. – 2 Les revues. – 4 Conclusion.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-06-17
Accepted 2022-08-28
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Pessini | 4.0



Citation Pessini, A. (2022). “La littérature haïtienne en Italie : diffusion, réception et enjeux (2004-20)”. *Il Tolomeo*, 24, 145-158.

1 Introduction

Marie-José Hoyet, professeure de littérature française à l'Université de L'Aquila, décline, dans son article « Da *Ainsi parla l'oncle* (1928) a *Ainsi parle le fleuve noir* » (2000), la chronique de la rencontre entre l'Italie, Haïti et sa littérature, où elle nous rappelle les trois dates mémorables qui constituent aujourd'hui les archives de cette histoire. La première en 1959, lors du deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs¹ eut lieu à Rome et vit Jean-Price Mars, à l'époque président de l'Association Africaine de Culture et ambassadeur d'Haïti à Paris, tenir le discours de réception en présence du président de la République italienne ainsi que celui d'ouverture des travaux au Capitole, devant toutes les autorités et les nombreux participants. La deuxième, Hoyet la situe en 1978, au moment de la publication de *Poésie vivante d'Haïti* (Baridon, Philoctète 1978), fruit d'une collaboration entre le poète René Philoctète et Silvio Baridon, professeur de langue et littérature françaises dans différentes universités italiennes. Ce dernier « a eu le mérite d'introduire les études de la littérature haïtienne dans le domaine universitaire italien » (Hoyet 2000, 33). Et enfin, la troisième remonte à l'année 1995 au moment du colloque organisé par le prix littéraire Grinzane Cavour en collaboration avec le professeur Sergio Zoppi de l'Université de Turin, sur les littératures de la Caraïbe intitulé « Letterature dei Caraibi dal nuovo mondo al mondo nuovo ». Parmi la quinzaine d'écrivains invités dont Carlos Fuentes, Senel Paz, Rosario Ferré, Ana Lidia Vega, Édouard Glissant, Raphaël Confiant et bien d'autres, figuraient aussi les haïtiens René Depestre, qui remporta le Prix Grinzane Cavour pour la littérature étrangère avec son roman *Le Mât de cocagne* (1979), Louis-Philippe Dalembert et Frankétienne. Marie-José Hoyet retient cette date comme historique puisque l'Italie fut le lieu de la première rencontre entre René Depestre et Frankétienne, Depestre exilé de première date et Frankétienne qui n'avait jamais quitté son île. À ces trois dates, je voudrais en ajouter une autre, celle de 1998, sans doute moins retentissante au niveau international, au cours de laquelle a eu lieu le premier colloque italien uniquement consacré à la littérature haïtienne et qui se déroula en partie à Rome grâce à la collaboration entre l'Istituto Italo-Latino Americano et l'Ambassade d'Haïti en Italie. Je dis en partie, car ce fut un colloque itinérant au sein même de la ville de Rome dans différentes institutions, la Casa della Cultura à Trastevere, l'Université de Roma Tre, le siège même de l'Ilia. Les écrivains et poètes invités, Yanick Lahens, Frankétienne,

¹ À ce congrès et à ses conséquences a été récemment consacré le numéro 77 de la revue *Francofonia* (2019), « Soixante ans après le deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noirs (Rome, 1959) : l'héritage ».

Laënnec Hurbon, Anthony Phelps, Émile Ollivier, Lyonel Trouillot, Dany Laferrière, Stanley Péan participèrent à des lectures publiques, des conférences et des débats et certains d'entre eux se rendirent pour des interventions dans les universités de L'Aquila et de Naples. On ne saurait qualifier de coïncidence le fait que bon nombre de ces auteurs seront publiés en Italie suite à ces manifestations. Ces rencontres de Rome entre lecteurs, auteurs et spécialistes ont certainement contribué à la diffusion de la littérature haïtienne comme nous essaierons de le montrer.

Le travail que je propose d'illustrer ici relève justement de mon intention de dresser un état des lieux de la diffusion et de la légitimation de la littérature haïtienne dans la péninsule et surtout d'identifier les réseaux qui en ont permis la distribution au cours des quinze dernières années.

Dans cette perspective, j'ai choisi d'ancrer mon analyse sur une période qui va de 2004 à 2021 car d'autres chercheurs se sont interrogés sur les années qui précèdent et ont produit des articles qui ont fait date. Parmi eux, Graziano Benelli (1995) ou Francesca Torchi (2004) ont travaillé sur la réception italienne de la littérature haïtienne mais toujours en situant cette dernière dans le vaste ensemble du monde caraïbe francophone. Alessandro Costantini signe le premier article qui ne se focalise que sur la littérature haïtienne en 1999 dans la revue *AAAA*, il sera ensuite repris dans les « Actes du colloque de Rome » dont nous venons de parler. Dans *Haiti attraverso la sua letteratura* (2000) Costantini, en partant de la première traduction d'une œuvre haïtienne en Italie (*Gouverneurs de la rosée* [Roumain 1944] traduit en 1948), propose un historique et une réflexion sur les traductions des textes haïtiens dans la Péninsule. Costantini effectuera en 2014 une mise à jour de ses propres recherches dans son article intitulé « Cinquante ans de regards sur la littérature d'Haïti (les traductions italiennes de 1948 à 1998) » (*Interfrancophonies* 2014). Une autre étude dans le domaine francophone de la Caraïbe remonte à l'année 2007 et s'intitule « La littérature caribéenne francophone en Italie » (2007), insérée dans le volume *Caribbean Interfaces* où les auteures Carla Fratta et Francesca Torchi dressent un panorama de la recherche universitaire. Enfin un dernier article en date de Antonio Gurreri paru dans la revue *Filologia antica e moderna*, « Traduire la littérature francophone des Caraïbes en Italie » (2021), fournit surtout des exemples de traduction de textes martiniquais et guadeloupéens et fait une impasse sur les œuvres haïtiennes.

L'analyse attentive de ces études s'est révélée indispensable pour la poursuite du travail que je propose ici. En effet, il me semble qu'il fallait, après un long intervalle, reprendre le pouls de cette littérature, interroger les sources anciennes et nouvelles (si elles existent), pour nous informer sur son état de santé. Nous nous pencherons dans un premier temps sur les traductions publiées qui constituent un des

jalons fondamentaux permettant de mesurer l'ampleur de la diffusion des textes ainsi que le rôle indispensable et l'intérêt des maisons d'éditions face à cette littérature, pour passer ensuite à l'espace que cette production se taille dans les revues italiennes spécialisées dans les littératures francophones ou encore dans celles qui ne s'en occupent que partiellement et qui prennent également en compte d'autres littératures : anglophone, hispanophone ou lusophone.

2 Les traductions

Comme le souligne déjà Costantini en 1999, les auteurs haïtiens sont essentiellement accueillis par de petites et moyennes maisons d'éditions. Une comparaison entre celles qui publient des auteurs haïtiens avant 2004 et après cette date nous informe que la maison d'édition Edizioni lavoro (fondée en 1982) est la seule qui continue à publier après 2004 de la littérature haïtienne. Sa collection « L'altra Riva » a accueilli jusqu'à aujourd'hui 7 textes d'auteurs haïtiens. Née en 1986 sous le nom de « Il lato dell'ombra », elle avait l'objectif d'introduire en Italie des auteurs africains et des Caraïbes peu connus du lectorat national et qui n'avaient pas encore une reconnaissance internationale. Le changement de nom, m'a révélé Alessandra Belardelli responsable de rédaction et du bureau de presse dans un entretien, s'est imposé au moment où justement ces auteurs ont commencé à sortir de l'ombre. Cependant, depuis 2004, nous ne comptons que deux titres haïtiens traduits, *Bicentenaire* (2004) de Lyonel Trouillot et *Les Cloches de la Brésilienne* (2006) de Gary Victor. En examinant de plus près le catalogue de la collection entre 2004 et 2010, nous pouvons constater que les parutions annuelles varient entre 6 et 2 titres par an ; à partir de 2011, le nombre de titres chute à un, de plus au cours des années 2012, 2013 la collection n'affiche aucune sortie. Cette maison d'édition est sans doute une des premières à avoir davantage sensibilisé le public italien à ce qu'elle considère comme des littératures postcoloniales provenant de différents espaces géographiques ; sa collection se distingue par l'attention qui est réservée au paratexte afin d'assurer une bonne réception de l'œuvre auprès du lecteur qui s'apprête, comme c'est le cas du lecteur italien, à entrer dans un espace qui requiert un certain apprentissage. Dans le cas des œuvres haïtiennes que nous avons citées, ce sont des universitaires comme Marie-José Hoyet qui ont été interpellés pour rédiger les introductions, préfaces ou postfaces.

Rares sont les autres éditeurs qui, depuis 2004, ont recours au paratexte ; nous pouvons citer les éditions Epoché, une petite maison d'édition milanaise qui a ouvert ses portes en 2003 et les a fermées en 2010, avec en 2008 la traduction de *Thérèse en mille morceaux* (2000) et l'introduction de Marie-José Hoyet. La même maison d'édi-

tion avait publié, en 2007, *L'Heure hybride* (2005) de Kettly Mars. Les éditions Gorée n'ont pas non plus survécu, malgré un projet qui déclinait deux objectifs prédominants : affronter des thématiques sociales à travers la forme romanesque et offrir aux lecteurs la possibilité de se plonger dans des territoires littéraires lointains comme l'Afrique et l'Amérique latine. Les deux titres parus dans leur catalogue sont *Rosalie l'infâme* (2003) d'Évelyne Trouillot en 2005 et *L'Alphabet des nuits* (2004) de Jean-Euphèle Milcé en 2010 ; ce dernier texte est doté d'une postface rédigée par le traducteur Andrea Ughetto. Le recueil de nouvelles, *Haiti. Dodici racconti e un paese*, paru en janvier 2011, un an après le tremblement de terre, est le deuxième volume de la collection « Narramerica », voulue par L'Istituto Italoitalianoamericano et publié par l'éditeur romain Fahrenneit 451 sous la direction de Louis-Philippe Dalember qui, dans le prologue, se charge de l'introduire au lecteur. Enfin, la dernière traduction en date, accompagnée d'une introduction signée par l'universitaire Elena Pessini, est *Passages* d'Émile Ollivier paru en 2013 chez Nuova Editrice Berti, un éditeur de l'Émilie Romagne qui publie, comme son site internet l'indique, essentiellement de la littérature étrangère et donne la parole à des réalités géographiquement lointaines.

Nous le voyons, les projets éditoriaux qui s'occupent de la littérature haïtienne sont de plus en plus nombreux ; entre 2004 et aujourd'hui nous comptons 24 traductions d'auteurs haïtiens tous genres confondus alors que depuis la publication italienne de *Gouverneurs de la rosée* de 1948 à 2003, une plage temporelle bien plus longue, nous n'en comptons que 19. La plupart des textes appartiennent au genre narratif et il faudra attendre l'année 2004 pour que le théâtre haïtien soit enfin traduit en italien ; *Anacaona* (1989) de Jean Métellus paraît chez MUP Editore de Parme, un correspondant des Presses universitaires. L'attention accordée à la présentation et à la préface du texte souligne la volonté de l'éditeur de ne pas abandonner le lecteur et de lui fournir, surtout dans le cas de l'histoire de la Fleur d'or, les repères nécessaires pour pénétrer un univers qu'il aurait du mal à appréhender sans ce viatique. L'enjeu des préfaces, introductions, présentations dans les traductions est celui de garantir une meilleure lisibilité et unité du texte ; un tour d'horizon des différents paratextes indique l'exigence d'illustrer le profil de l'œuvre et de l'auteur, de fournir des jalons, même si sommaires, de l'histoire littéraire haïtienne, des références pour les auteurs qui ont tracé la voie mais aussi pour ceux qui écrivent aujourd'hui, des pistes de lecture, des critères d'analyse. Il s'agit, tout en concentrant l'attention sur l'œuvre que le lecteur s'apprête à lire, de livrer d'autres indications : Marie-José Hoyet, par exemple, dans sa préface à *Thérèse en mille morceaux* se penche sur le *topos* classique du double, sur ses innombrables combinaisons et convoque d'autres auteures comme Edwidge Danticat, Marie-Célie Agnant ou encore Marie Chau-

vet. Hoyet entend par là constituer un fil rouge et démontrer comment ces effets de miroirs se

relient à certains des mythes fondateurs de l’imaginaire haïtien et donc de la représentation de la réalité, que l’auteur nous invite à ne pas sous-évaluer parce qu’ils se sont développés à la fois sur une base historique [...] et intimement liés à la tradition vodou (comme par exemple les mythes complexes des *Marasa-zombi* et le voyage initiatique sous l’eau). (Hoyet 2008, 11-12)²

Le volume *Haiti : dodici racconti e un paese* (2011) est particulièrement intéressant puisqu’il est confectionné et pensé pour le lecteur italien, il s’agit, comme l’affirme Louis-Philippe Dalembert dans le prologue, de

donner à lire un panorama de cette littérature, à travers un genre, la nouvelle, qui a le mérite, plus peut-être qu’un poème ou un extrait de roman d’offrir un aperçu plus large de l’univers et du talent d’un auteur. (Dalembert 2011, 10)

Il est question aussi d’en donner une vue d’ensemble en prenant en compte les langues dans lesquelles elle s’écrit, les lieux de publications et de production tout autant que la tradition orale à laquelle le genre de la nouvelle est redevable, sans oublier la place et les rapports que cette littérature entretient avec les autres domaines littéraires.

Comment interpréter le choix fait par la maison d’édition Gorée d’insérer une postface pour *l’Alphabet des nuits* et en laisser *Rosalie l’infâme* dépourvue, étant donné que les deux participent du même espace géographique, historique et culturel ? Peut-être pourrions-nous avancer que le texte d’Évelyne Trouillot s’aligne sur les récits qui retracent la vie des esclaves dans la plantation, univers déshumanisant que le lecteur italien a déjà rencontré par le biais de la littérature américaine et de la cinématographie ; il ne se sent donc nullement dépaycé face à cette narration même si probablement certains détails quant à la réalité de Saint-Domingue lui échappent. Il me semble que le premier roman traduit de Jean-Euphèle Milcé n’est pas aussi facilement accessible et la postface du traducteur ajoute des informations qui éclairent cette histoire bien haïtienne, celle de l’intimidation constante du personnage Jeremy Assaël qui sous le joug d’un régime de terreur va devoir fuir l’île.

Les maisons d’édition qui ont fait paraître des traductions ces cinq dernières années ont délaissé cette pratique du paratexte et n’y at-

² Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l’Auteur.

tachent pas d'intérêt. Gremese, éditeur romain, présente sur son site une collection entièrement consacrée à des textes non littéraires en langue française et une autre regroupant les « Narratori francesi contemporanei ». C'est dans cette dernière que sont d'ailleurs insérés *Bain de lune* de Yanick Lahens et *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière et plus récemment *Saisons sauvages* de Kettly Mars, ce qui ; ces écrivains ne sont pas considérés comme francophones ou haïtiens mais bien comme français par cette maison d'édition. Enfin, c'est l'éditeur *66thand2nd* (le nom, comme nous pouvons le lire sur le site internet, est un hommage à New York où est née l'idée de cette maison d'édition qui est particulièrement attentive à la littérature angloaméricaine) qui a acheté les droits de *Tout bouge autour de moi* (Laferrière 2010), *L'Art perdu de ne rien faire* (Laferrière 2011), *Journal d'un écrivain en pyjama* (Laferrière 2013) et pour finir *Je suis un écrivain Japonais* (Laferrière 2008). Ces textes sont rangés dans la collection « Bazar » qui abrite des romans d'écrivains provenant du monde entier « vivant souvent loin de leur terre d'origine, aux prises avec les défis de l'intégration et de la conservation de leur propre identité culturelle »³ et sont publiés, à partir de 2014 au rythme de presque un par an (*Pays sans chapeau* [Laferrière 1996] paraît chez Nottetempo en 2015) ; l'élection de Laferrière à l'Académie n'est sans doute pas pour rien dans ce regain d'intérêt.

La poésie qui a toujours été un des genres les plus fréquentés en Haïti peine à se frayer une place de choix chez les éditeurs italiens. Le poème *Brexit* de James Noël paru en 2020 aux éditions Cafoscari-na dans la collection « Incroci di Civiltà » est une exception qui nous réjouit et nous régale tout à la fois. Il s'agit d'une expérience de collaboration entre traducteurs dont l'un d'entre eux, Giuseppe Sofo, nous explique, dans son texte qui clôt le volume, les tenants et les aboutissants. Son introduction invite le lecteur italien à la connaissance de cet écrivain « intranquille » qui s'est imposé comme l'un des plus grands poètes de l'île.⁴

³ <https://www.66thand2nd.com/collane.asp>.

⁴ James Noël est le « maître d'œuvre » avec la plasticienne Pascale Monnin de la très belle revue *IntranQu'illités* qui est aujourd'hui à son cinquième numéro. Une revue au souffle ample qui convoque les artistes les plus divers, toutes disciplines confondues : ils sont poètes, photographes, écrivains, philosophes, slameurs, peintres, dessinateurs ; ils convergent sur un nom, une thématique et donnent libre cours à cette puissante énergie qu'est la création.

3 Les revues

Si la diffusion de la littérature haïtienne se fait auprès du public des lecteurs italiens d'abord par le biais de la traduction, il ne faut pas oublier que l'influence de la recherche y joue un rôle primordial. Nous l'avons vu, nombreux sont les spécialistes du domaine caribéen qui préparent et signent les paratextes des ouvrages en traductions ; quant au choix opéré des textes à traduire il relève surtout, comme nous le signale déjà Carla Fratta dans son article « La littérature caribéenne francophone en Italie », « des goûts des traducteurs et des universitaires qui dirigent les revues ou bien des prix reçus par l'ouvrage » (Fratta, Torchi 331). La plupart des recherches italiennes qui se concentrent sur la littérature haïtienne paraissent dans des revues littéraires partiellement ou totalement consacrées aux littératures francophones. Par souci de précision et d'information, deux revues citées dans les études de Torchi et Fratta, *Caribana et Africa America Asia Australia*, ont interrompu leurs publications respectivement en 1996 (5 numéros) et 2002 (23 numéros).

Il est à regretter que la plus ancienne de ces revues *Studi Francesi*⁵ fondée en 1957 à Turin par Franco Simone, malgré sa notoriété et son prestige, ne compte parmi ses pages depuis 2004 aucun article concernant Haïti et sa littérature, et aucune autre étude concernant d'autres espaces francophones. Toutefois, dans la très vaste partie divisée selon les siècles que la revue réserve aux recensions d'ouvrages, une section intitulée « Letterature francofone extraeuropee » réunit les ouvrages critiques et les productions d'écrivains, poètes et dramaturges des différentes aires francophones, la littérature haïtienne a une place privilégiée.

L'absence d'une production critique dans *Studi Francesi* pourrait s'expliquer par la présence et la vitalité d'autres revues dont la vocation s'affiche d'emblée dans leur présentation. En particulier *Il Tolomeo*⁶ créée à Venise en 1995 par un groupe de chercheurs qui s'occupent du phénomène littéraire postcolonial francophone et anglophone, privilégie des approches comparatistes et interdisciplinaires ; la revue *Ponti/Ponti* qui naît en 2001 à Milan convie dans ses pages toute la francophonie littéraire, de la Caraïbe à l'Afrique subsaharienne, du Québec à l'Europe, aux autres archipels de par le monde. *Francofonia*, reliée depuis sa naissance en 1981 au pôle universitaire bolonais, rassemble, comme l'indique son site internet, « des analyses textuelles, des recherches philologiques, historico-littéraires, linguistiques ou encore culturelles, en privilégiant la diversité des approches méthodologiques et en intégrant les apports de

⁵ <https://journals.openedition.org/studifrancesi/>.

⁶ <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/il-tolomeo/>.

différentes disciplines »⁷. Une autre revue, *Interculturel Francophonies*, qui n'était pas signalée dans les recherches conduites auparavant, nous semble digne de mention. Son statut se révèle hybride du fait d'être publiée par l'Alliance Française qui cependant opère dans la ville italienne de Lecce et dont le directeur Andrea Cali est un universitaire italien qui a enseigné pendant longtemps la littérature à l'Université de la ville. Il faut ajouter à ces trois revues *InterFrancophonies*, créée en 2003, d'abord dirigée par Ruggero Campagnoli et Anna Soncini Fratta, et actuellement par Paola Puccini. L'objectif qu'elle s'est fixé est

sans exclure une perspective comparatiste, et sans se référer à un quelconque 'modèle', linguistique, politique ou économique, colonial ou postcolonial - [de] contribuer à la définition et à l'illustration de l'identité, des problèmes et des interrogations de chacun.⁸

Pendant la période qui fait l'objet de notre étude, l'intérêt croissant qui se manifeste en Italie autour des lettres haïtiennes est témoigné par 3 numéros de revue qui leur sont entièrement dédiés : nous commençons par le numéro 49 de la revue *Francofonia*, « Lectures et écritures haïtiennes » (2005, sous la direction de Alba Pessini et Elena Pessini) qui, paru juste après les événements de 2004 (le bicentenaire de l'indépendance d'Haïti), entend rappeler l'importance et la vitalité d'une littérature, où les contributeurs à travers leurs travaux ont voulu éclairer les débuts de cette littérature mais aussi se pencher sur les œuvres les plus récentes. Le numéro 12 d'*Interculturel Francophonies* (2007) dirigé par Yves Chemla et Alessandro Costantini, « Le Roman haïtien : intertextualité, parentés, affinités », interpelle le genre romanesque et les études qui y figurent ouvrent des perspectives nouvelles quant à la théorie littéraire sur le roman haïtien. Enfin le numéro 13 de la revue *Il Tolomeo* (2010), « Haïti, une nation et sa narration » sous la direction d'Alessandro Costantini et de Marie Hélène Laforest est un hommage à la littérature et à la culture haïtiennes juste après le séisme du 12 janvier. Ce numéro particulièrement dense accorde d'abord la parole aux écrivains qui racontent en français, anglais et créole, à travers des extraits de leur production, leur attachement à cette moitié d'île, pour laisser ensuite la place à des entretiens, des études plus critiques et comparatistes ainsi qu'à des réflexions sur le devenir d'Haïti à la suite de cette catastrophe. Ce numéro, par la variété et la richesse des études proposées, me paraît une contribution fondamentale pour un accès à la littérature et à la culture haïtiennes. Nous y trouvons entre autres

⁷ <http://www.lilec.it/francofonia/>.

⁸ <http://interfrancophonies.org/revue.html>.

des poésies d'Anthony Phelps traduites par Alessandro Costantini et Carla Fratta. La revue *Il Tolomeo* accueille depuis 2015 de nombreux articles sur des écrivains haïtiens (Louis-Philippe Dalembert, Suzanne Comhaire-Sylvain, Marie Vieux-Chauvet, René Depestre, Stanley Péan, un dossier entier consacré dans le numéro 21 [2019] à Jacques Stephen Alexis) ainsi que des inédits. Il faut ajouter à ces trois numéros, le numéro 30 (2016) d'*Interculturel Francophonies* dirigé par Yolaine Parisot « Dany Laferrière : mythologies de l'écrivain et énergie du roman » qui fait le point sur la vaste production du premier académicien d'origine haïtienne, en interroge les aspects autobiographiques, entre plus en détail dans l'écriture romanesque et questionne les différentes postures qu'assume l'écrivain. Quant à la revue *InterFrancophonies*, si aucun de ses numéros n'est entièrement consacré à Haïti et à ses auteurs, depuis 2011 l'intérêt porté à ce domaine de la recherche est croissant. À cette même date, elle propose un article sur la religion syncrétique qu'est le vodou haïtien (Costantini) ; en 2016, le numéro 7 dirigé par Alessandro Costantini et intitulé « Pistes pour la recherche de nouvelles formes de l'engagement littéraire » accueille des réflexions sur Frankétienne (Mazzotti), Lyonel Trouillot (E. Pessini), sur le théâtre haïtien de la période duvaliériste (Valerio) ou encore sur les différentes formes et figures de la dictature dans la production narrative francophone et hispanophone qui accorde une vaste place à des auteurs comme Anthony Phelps, René Depestre, Gérard Étienne et Dorsinville (Costantini).

L'ensemble de ces travaux a le mérite de considérer la pluralité des approches critiques, de renouveler les modalités de lectures, d'interroger l'intertextualité, la diversité des points de vue et des méthodologies convoquées. L'intérêt que suscite cette littérature ne semble pas se dissiper puisque deux autres numéros, le 80 de *Francofonia* (printemps 2021, sous la direction d'Yves Chemla et Alba Pessini) « Jean-Claude Charles, 1949-2008. 'La voix fêlée, comme une hirondelle grippée' », et le 39 d'*Interculturel Francophonies* « Anthony Phelps : la force poétique d'une voix envoûtante et d'une écriture exigeante » (juin-juillet 2021, sous la direction de Victoria Famin), se sont focalisés sur deux noms incontournables des Lettres haïtiennes.

D'autres revues qui se détachent du domaine universitaire traitent occasionnellement de littérature haïtienne même si leur orientation et leurs destinataires sont bien distincts. *L'Indice dei Libri del mese*, revue mensuelle d'information culturelle (version papier et en ligne) qui s'adresse à un public plus vaste, moins spécialisé mais d'un niveau culturel élevé, présente les recensions des traductions parues, c'est le cas pour *Pays sans chapeau* et *Tout bouge autour de moi* de Dany Laferrière (*L'Indice*, octobre 2015) ; *Balade d'un amour inachevé* de Louis Philippe Dalembert et *Passages* d'Émile Ollivier (*L'Indice*, 6, 2014) ; *L'Énigme du retour* (*L'Indice*, 12, 2014). Nous y trouvons aussi des articles plus structurés comme celui que Paola Ghinelli rédige en

2014 (*L'Indice*, 4) pour introduire au lectorat national le nouvel académicien Dany Laferrière, donner des informations concernant ses textes disponibles en italien, aborder de plus près, mais dans les limites de trois colonnes, les caractéristiques d'une œuvre féconde et variée ainsi qu'un style particulier que Ghinelli brosse de quelques coups de stylo. Ici encore le rôle des spécialistes, qu'ils soient affirmés ou jeunes chercheurs, est fondamental ; nous remarquons d'ailleurs, en bas de page, les mêmes signatures qui sont apposées à la fin d'articles de recherches universitaires. Ghinelli, traductrice de Kettly Mars et de Marie Célie Agnant et fine connaisseuse de l'aire caraïbe pour avoir obtenu un doctorat en Littérature francophone à l'Université de Bologne, met en garde le public sur quelques aspects peu convaincants de la traduction italienne. Les potentiels lecteurs de ces ouvrages auront l'occasion de lire les articles de *L'Indice* non seulement dans leur version papier ou en ligne mais ils les trouveront également insérés sur la page du site Internet d'une librairie en ligne, Internet Bookshop Italia (Ibs), en correspondance avec le texte choisi. Ce partenariat permet de « mettre en communication la revue et la promotion éditoriale » et de fournir au lecteur une voie d'accès à cette littérature.

Nigrizia, une revue mensuelle fondée en 1883 par les missionnaires comboniens est entièrement dédiée aux aspects économiques, politiques, religieux qui concernent les pays du continent africain. Haïti y est convoqué à intervalles irréguliers selon les anniversaires (le Bicentenaire de la république haïtienne en 2004), les vicissitudes politiques ou les catastrophes naturelles de l'île (le tremblement de terre de 2010); on y reconstruit son histoire valeureuse, ses faiblesses endémiques, on tente de retracer son parcours chaotique. *Nigrizia* réserve sa rubrique « Popoli e Culture » à des interventions sur les pratiques culturelles, sur les productions littéraires africaines et du monde noir traduites en italien. Ce sont, en général, encore une fois des universitaires qui y interviennent comme Itala Vivan pour le domaine anglophone et Marie-José Hoyet pour le versant francophone. L'un des articles publiés par Hoyet dans cette même rubrique remonte à 2011 à la suite du tremblement de terre et conduit le lecteur dans un voyage où la spécialiste souligne la nécessité de raconter Haïti autrement, non seulement et non plus « dalle immagini superficiali e dai giudizi distorti dei notiziari, quando invece tutto, nelle parole degli haitiani, era un invito a non fermarsi a quelle visioni catastrofiche ». ⁹ Ce sont les artistes, les écrivains, les poètes qui ont renversé cette tendance, mis l'accent sur le potentiel culturel de l'île, sur la riche production

⁹ « [À] travers les images superficielles des journaux télévisés alors que tout dans les mots des Haïtiens était une invitation à ne pas s'arrêter aux visions catastrophiques ». Hoyet 2011, 66.

littéraire qui la distingue depuis l'Indépendance, et ont souligné l'impératif, même dans un moment particulièrement tourmenté, d'affirmer le livre comme priorité. Marie-José Hoyet recense les œuvres qui ont fleuri après la catastrophe et offre au lecteur la possibilité d'appréhender Haïti d'un point de vue différent.

Une dernière mention va à la revue en ligne *El Ghibli*¹⁰ qui est centrée sur la littérature de la migration et a été pensée et fondée en 2003 par des écrivains migrants ; c'est un espace de rencontre virtuel mais aussi de publication d'œuvres d'auteurs étrangers qui résident en Italie. La revue accueille aussi d'autres histoires de migration provenant d'Afrique francophone et anglophone. L'espace caraïbe n'est convié, depuis sa création, qu'à deux reprises : lors d'un entretien de Paola Ghinelli en 2006 avec Rodney Saint-Éloi en tant qu'éditeur mais aussi poète et « migrant » et en 2007 avec une réflexion sur l'intertextualité entre les écrivains italiens et antillais (Glissant, Confiant, Chamoiseau) comme possibilité « d'ouverture de parcours encore inexplorés dans le contexte de la francophonie et des études littéraires italiennes » (*El Ghibli*, 16, 2007).

4 Conclusion

Ce panorama de la présence de la littérature haïtienne en Italie que nous avons dressé impose en conclusion quelques considérations. L'intérêt que suscite la littérature haïtienne n'est pas, comme il advient en France, de nature avant tout linguistique mais il relève plutôt d'un aspect géographique et culturel lié aux problématiques des littératures postcoloniales comme l'exil et la migration. Cependant, grâce aux spécialistes qui interviennent, nous l'avons vu, dans des secteurs qui ne leur sont pas exclusifs, la littérature haïtienne en Italie commence, de plus en plus, à s'imposer comme une littérature avec des spécificités qui lui sont propres et qui mettent en évidence ses relations avec l'histoire, la politique et la société. La littérature haïtienne en Italie tente, par le biais même de ses auteurs qui interviennent dans sa diffusion, de sortir d'un espace strictement francophone pour s'approprier l'identité plurilingue qui est la sienne et qui ressort de façon significative dans l'ouvrage déjà cité *Haïti 12 racconti e un paese*.

Enfin, la littérature haïtienne, me semble-t-il, doit pouvoir sortir de l'étau qui l'enserme encore même à l'intérieur des recherches universitaires. Depuis le célèbre colloque de Rome de 1998, aucun autre rendez-vous n'y a été consacré, Haïti est conviée à travers ses chercheurs italiens dans des colloques qui interpellent l'espace fran-

¹⁰ <http://www.el-ghibli.org/>.

cophone dans son acception la plus large comme celui de Macerata en 2016 intitulé : « L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte », avec l'intervention d'Emanuela Cacchioli sur *La fluidità dei luoghi definiti : Le cri des oiseaux fous di Dany Laferrière e una struttura architettonica con finestra sul passato e sul futuro*.

L'avenir de cette littérature passe, comme nous l'avons souligné pour certaines maisons d'édition, par son insertion à l'intérieur d'un domaine plus vaste qui englobe l'espace francophone dans une sphère pluriculturelle et linguistique.

Bibliographie

- Benelli, G. (1995). « Da un Mediterraneo all'altro. La letteratura caraibica francofona in Italia (1950-1978) ». *Africa America Asia Australia*, 18, 149-59.
- Baridon, S. ; Philoctète, R. (1978). *Poésie vivante d'Haïti*. Paris : Maurice Nadeau.
- Costantini, A. (1999). « Per un'introduzione alla letteratura haitiana : le opere tradotte in italiano ». *Africa America Asia Australia*, 22, 235-49.
- Costantini, A. (2000). « Per un'introduzione alla letteratura haitiana : le opere tradotte in italiano ». Dalembert, L.-P. (a cura di), *Haiti attraverso la sua letteratura*. Roma : Istituto Italo Latino Americano, 9-30.
- Costantini, A. (2002). « L'Italia alla scoperta di Haiti ». *Fantasmî narrativi e sovraversione linguistica*. Milano : Cisalpino, 11-30.
- Costantini, A. (2014). « Cinquante ans de regards sur la littérature d'Haïti (les traductions italiennes de 1948 à 1998) ». *InterFrancophonies (Mélanges), Revue de littératures et cultures d'expression française*. <http://interfrancophonies.org/ancienne-serie/melanges2/50-la-litterature-haiti-traductions-italiennes-1948-1998.html>.
- Dalembert, L.-P. (a cura di) (2000). *Haiti attraverso la sua letteratura*. Roma : Istituto Italo Latino Americano.
- Dalembert, L.-P. (a cura di) (2015). *Haiti : dodici racconti e un paese*. Roma : Fahrenheit 451.
- Depestre, R. (1979). *Le Mât de cognac*. Paris : Gallimard. Trad. it. : Brambilla, C. *L'Albero della cucagna*. Milano : Jaca Book, 1994.
- Fratra, C. ; Torti, F. (2007). « La littérature caribéenne francophone en Italie ». D'Hulst, L. ; Moura, J.M. ; De Bleeker, L. (eds), *Caribbean Interfaces*. Leiden : Brill Rodopi, 323-44.
- Gurreri, A. (2021). « Traduire la littérature francophone des Caraïbes en Italie ». *Filologia Antica e Moderna*, n.s. III, 1, (XXXI, 51), 201-15.
- Hoyet, M.-J. (2000). « Da *Ainsi parla l'oncle* (1928) a *Ainsi parle le fleuve noir* ». Dalembert, L.-P. (a cura di), *Haiti attraverso la sua letteratura*. Roma : Istituto Italo Latino Americano, 9-30.
- Hoyet, M.-J. (2011). « Ricostruire Haiti con i libri ». *Nigrizia*, luglio-agosto, 2011, 66.
- Laferrière, D. (1996). *Pays sans chapeau*. Outremont : Lanctôt ; Paris : Serpent à plumes, 1999 ; Monaco : Le Serpent à plumes, 2004 ; Montréal : Boréal, 2006 ; Paris : Zulma, 2018. Trad. it. : Poli, C. *Paese senza cappello*. Roma : Nottetempo, 2015.
- Laferrière, D. (2009). *L'Énigme du retour*. Paris : Grasset ; Montréal : Boréal. Trad. it. : Castorani, G. *L'Enigma del ritorno*. Roma : Gremese, 2014.

- Laferrrière, D. (2010). *Tout bouge autour de moi*. Montréal : Mémoire d'encrier ; Paris : Grasset, 2011. Trad. it. : Girimonti Greco, G. *Tutto si muove intorno a me*. Roma : 66thand2nd, 2015.
- Laferrrière, D. (2011). *L'Art presque perdu de ne rien faire*. Montréal : Boréal ; Paris : Grasset, 2014. Trad. it.: Scala, F. *L'Arte ormai perduta del dolce far niente*. Roma : 66thand2nd, 2016.
- Laferrrière, D. (2013). *Journal d'un écrivain en pyjama*. Montréal : Mémoire d'encrier ; Paris : Grasset. Trad. it.: Diez, C. *Diario di uno scrittore in pigiama*. Roma : 66thand2nd, 2017.
- Laferrrière, D. (2008). *Je suis un écrivain japonais*. Paris : Grasset ; Montréal : Boréal. Trad. it. : Scala, F. *Sono uno scrittore giapponese*. Roma : 66thand2nd, 2019.
- Lahens, Y. (2014). *Bain de lune*. Paris : Sabine Wespieser. Trad. it. : Bucci, M. *Bagno di luna*. Roma : Gremese, 2015.
- Mars, K. (2005). *L'Heure hybride*. La Roque d'Anthéron : Vents d'Ailleurs ; Montréal : Mémoire d'encrier, 2018. Trad. it. : Ghinelli, P. *L'ora ibrida*. Milano : Epoché, 2007.
- Mars, K. (2010). *Saisons sauvages*. Paris : Mercure. Trad. it. : Alessandrini, A. *Stagioni spietate*. Roma : Gremese, 2019.
- Métellus, J. (1986). *Anacaona*. Paris : Hatier ; Paris : Editions de l'Amandier, 2015. Trad. it. : Filotto, L. *Anacaona*. Parma : MUP editore, 2004.
- Milcé, J-E. (2004). *L'Alphabet des nuits*. Orbe : Campiche. Trad. it. : Ughetto, A. *L'Alfabeto delle notti*. Isea : Edizioni Gorée, 2010.
- Ollivier, É. (1991). *Passages*. Montréal : l'Hexagone ; Paris : Le Serpent à Plumes, 2001. Trad. it. : Pessini, E. *Passaggi*. Parma : Nuova Editrice Bertini, 2013.
- Roumain, J. (1944). *Gouverneurs de la rosée*. Port-au-Prince : Imprimerie de l'État. Trad. it. : Bianchetti, E. *Il giorno sorge sull'acqua*. Milano : Istituto Editoriale Italiano, 1948 ; Costantini, A. (a cura di). *Signori della rugiada*. Roma : Edizioni Lavoro, 1995.
- Torchi, F. (2004). « La letteratura francofona dei Caraibi in Italia ». *Francofonia*, 46, 49-66.
- Trouillot, É. (2003). *Rosalie l'infâme*. Paris : Dapper ; Port-au-Prince : Presses Nationales d'Haïti, 2007 ; Port-au-Prince : Atelier Jeudi Soir, 2018 ; Paris : Le Temps des Cerises, 2019. Trad. it. : D'Antonio, P. *Rosalie l'infame*. Isea : Edizioni Gorée, 2005.
- Trouillot, L. (2004). *Bicentenaire*. Arles : Actes Sud. Trad. it. : Ferrara, M. *Bicentenario*. Roma : Edizioni Lavoro, 2005.
- Trouillot, L. (2000). *Thérèse en mille morceaux*. Arles : Actes Sud. Trad. it. : Volteranni, E. *Teresa in mille pezzi*. Milano : Epoché, 2008.
- Victor, G. (2006). *Les Cloches de la Brésilienne*. La Roque d'Anthéron : Vents d'Ailleurs. Trad. it. : Hoyet, M.-J. *Il mistero delle campane mute*. Roma : Edizioni Lavoro, 2008.

Émancipation identitaire : une analyse de *La discrétion* de Faïza Guène

Fulvia Ardenghi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Faïza Guène's sixth novel *La discrétion* focuses on a Maghreb Muslim woman who, having migrated to France, is trying to reconstruct her personal and family history. It is a memoir whose aim is to make the experiences of first-generation migrants an integral part of cultural memory. This search for identity concerns the children of those migrants who try to relate to a fragmented, often suppressed family history they did not experience themselves, but whose burden they nonetheless inherited. The aim of this article will be to prove that what allows both the protagonist of the story and who tells it to free themselves from this overwhelming past is in fact the narrative itself, a process of identity construction with which each author is confronted.

Keywords Faïza Guène. Postcolonial identity and subjectivity. *La discrétion*. Memoirs. Beur.

Sommaire 1 Introduction : l'affranchissement du sujet dans le récit mémoriel. – 2 Analyse : du sondage de l'identité 'petite beur' à la construction d'un statut de Sujet. – 3 Conclusion : statut universel et inclusif de l'écrivain.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2022-02-04
Accepted	2022-02-06
Published	2022-02-10

Open access

© 2022 Ardenghi | © 4.0



Citation Ardenghi, F. (2022). "Émancipation identitaire : une analyse de *La discrétion* de Faïza Guène". *Il Tolomeo*, 24, [1-18] 159-176.

1 Introduction : l'affranchissement du sujet dans le récit mémoriel

Sixième roman de Faïza Guène, *La discrétion*, paru en 2020, est construit autour de l'histoire personnelle et familiale d'une femme musulmane maghrébine immigrée en France, telle Yamina, de sa naissance en Algérie en 1949 jusqu'à nos jours. Le narrateur nous la présente comme une femme dans les soixante-dix ans, résidant à Aubervilliers dès son arrivée sur le continent. Il se peut que l'auteure ait moulé le personnage de Yamina à partir de sa propre mère. En effet, Faïza Guène en première avoue que certains événements survenus à Yamina découlent justement de la transposition de quelques souvenirs que sa mère lui a racontés au sujet de son enfance et de sa jeunesse en Algérie et au Maroc.¹ Ce qui fait que *La discrétion* est ressentie par les (futurs) lecteurs comme un récit mémoriel, en partie autobiographique, fondé sur le thème du déracinement obligé, dénominateur commun à la première génération d'immigrés maghrébins. Alors ce roman pourrait être tenu comme appartenant à la littérature migrante, qui selon Daniel Chartier se caractérise

par des thèmes liés au déplacement et à l'hybridité et par des formes particulières, souvent teintées d'autobiographie. (Chartier 2002, 305)

Définition assez large, que Chartier reprend notamment pour éclaircir l'envergure et la spécificité d'un courant littéraire majeur à l'intérieur de l'histoire de la littérature québécoise, mais ayant le mérite de renouer les récits mémoriels des immigrés et de leurs enfants à un caractère universel relevant du postmodernisme, « qui remet en question l'unicité des référents culturels et identitaires » (304).

Comme quoi, le récit de mémoire pourrait mettre en relation le local et l'universel, en faisant éclater les a priori qui brident la production d'un auteur à la spécificité de sa condition sociale, familiale et résidentielle d'immigré. C'est d'ailleurs ce que suggère Isabelle Galichon dans son article « Pour une approche 'décoloniale' des récits de banlieue », où elle lie l'urgence d'une reconnaissance mémorielle

¹ Voir, par exemple, les affirmations de Faïza Guène recueillies par la journaliste Nadia Bouchenni, pour son article paru sur TV5 Monde : « Avec *La discrétion*, Faïza Guène veut 'réparer l'offense de l'oubli' » <https://information.tv5monde.com/info/avec-la-discretion-faiza-guene-veut-reparer-l-offense-de-l-oubli-376756>. La romancière y raconte, entre autres, avoir interrogé sa mère au sujet de ses souvenirs de jeunesse en Algérie et avoir été bouleversée par la cruauté du premier souvenir d'enfance qui vient à la surface et que sa mère consent à lui confier. Précisément cette circonstance l'aurait éclairée sur la nécessité de pousser sa mère à vaincre sa propre discrétion habituelle pour l'aider à sortir son vécu douloureux.

du vécu familial de l'immigration, ressentie par les auteurs encadrés sous le label d'« auteurs de banlieue », à la possibilité d'une 'de-marginalisation' de ces ouvrages, et par conséquent de leurs auteurs. En effet, l'urgence du récit de mémoire chez les enfants des immigrés s'explique aisément en termes de velléités de légitimation éthique et politique de ceux qui n'ont pas de voix dans la société dominante.²

Mais il est aussi intéressant de remarquer que les traits de ce type de textes au sein de la littérature migrante conduisent l'écrivain à se rapporter à des sujets différents et lointains de son propre vécu et à remémorer des déplacements dont il n'a pas une expérience directe, en personne. Ainsi, par le truchement de l'imaginaire de la fiction narrative, il arrive enfin à sortir du cadre et des codes propres à sa situation de banlieusard et/ou de 'petit beur' :

[f]ace à cette mobilité réduite qui caractérise les banlieues, l'écrivain accède à une liberté de mouvements dans son texte. (Galichon 2018, 13)

Donc, à travers le récit mémoriel propre au courant des littératures migrantes, l'auteur, loin d'être ghettoisé davantage,³ pourrait parcourir en revanche un double chemin d'émancipation : d'une part promouvoir la visibilité des « exilés, réfugiés, nomades, errants, immigrés - de *migrants* » (Combe 2008, 19) qui constituent une partie de son identité, ne serait-ce qu'en tant qu'héritage des charges et des souffrances familiales ; d'autre part, il aurait aussi la possibilité de secouer les étiquettes qui le cataloguent comme un 'à part' du fait de son identité inouïe et complexe, de Français à part entière en fait, tout en étant tiraillé entre intégration et assimilation.

Une question s'impose à présent : Faïza Guène aurait-elle joui de cette double émancipation grâce à la publication de son sixième roman ? Cet ouvrage relève de la quête identitaire d'une génération où il représente d'autres enjeux ? Pour répondre à ces questionnements nous aborderons dans ce travail une analyse du roman en nous appuyant sur différentes méthodes, en combinant l'étude du personnage⁴ à la narratologie structuraliste, en particulier en ce qui concerne les notions de distance modale, de focalisation et d'instance

² D'où il s'ensuit que « le travail de l'écrivain vise alors à rendre visibles ceux qui disparaissent dans la société » (Galichon 2018, 12).

³ « Le qualificatif d'écrivain 'migrant', qui a fait l'objet d'un colloque organisé par le magazine *Vice Versa* à l'université Concordia en 1985, est, depuis lors, àprement discuté. Le risque est grand d'enfermer auteurs et œuvres dans une communauté qui pourrait vite se révéler un ghetto, par l'ethnicisation du débat » (Combe 2008, 20).

⁴ Nous pensons à l'étude textuelle sémique du personnage, esquissée par Barthes en *S/Z* et dans *l'Introduction à l'analyse structurale des récits* (voir spécialement pages 16-17).

narrative. Nous essaierons donc de ne pas dissocier l'analyse narrative de l'ouvrage de celle de ses personnages – et même de la relation à l'auteur réel – mais plutôt de les agencer.

Dans le détail, nous commencerons par situer le roman à l'intérieur de l'œuvre de l'écrivaine. Ensuite, nous passerons à explorer la construction du récit, en analysant la distance entre la *fabula* et l'intrigue et le rapport entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Enfin, nous nous intéresserons à la caractérisation sémantique de Yamina et de ses enfants et aux effets de résonance archétypique du dénouement de l'histoire.

En choisissant ce parcours, nous souhaitons mettre en évidence comment le travail de mémoire s'entrelace dans ce roman à la quête identitaire, au point de transformer la quête d'abord dans une revendication, mais au final dans une construction nouvelle, complexe et inouïe.

2 Analyse : du sondage de l'identité 'petite beure' à la construction d'un statut de Sujet

Sans doute, cette construction identitaire nouvelle et complexe aurait-elle des conséquences intéressantes aussi sur la manière dont l'auteure est perçue par le public et par la critique. En effet, quand on parle de Faïza Guène on ne peut faire abstraction du succès immédiat et immense de son premier roman, *ce Kiffe kiffe demain*, paru chez Hachette en 2004, lorsqu'elle n'était âgée que de 19 ans. Aussitôt traduit en 26 langues, il a valu à cette jeune écrivaine française issue d'une famille franco-algérienne la place d'honneur parmi les auteurs milléniaux de la banlieue francilienne. Seize ans après, si on fait confiance aux moteurs de recherche, Faïza Guène écrirait essentiellement des comédies sociales – tantôt sous forme de romans tantôt sous forme de courts métrages – car ses ouvrages seraient toujours axés sur le vécu des classes populaires françaises résultant de l'immigration maghrébine. Peu importe qu'entre-temps les spécialistes de littératures francophones et postcoloniales, ainsi que les écrivains 'beurs' en personne, aient fait évoluer le concept de littérature beure, en passant par 'littérature-monde', littérature migrante, littérature de la *post-migration*, littérature de banlieue, jusqu'à littérature urbaine contemporaine et même 'inrangère'.⁵ Or, il est plausible que les

⁵ Un ouvrage important qui cherche à faire le point sur l'évolution dans la critique littéraire de l'utilisation de ces définitions est *Intrangers*, recueil d'essais divisé en 2 tomes, sous la direction d'Illaria Vitali. En particulier le premier tome s'intéresse à la naissance et à l'évolution de la littérature en question. Selon Vitali, le néologisme 'inrangère', emprunté à l'écrivain algérien Y.B., alias Yassir Benmiloud, qui l'utilise dans son roman *Allah superstar*, « semble saisir mieux que d'autres le concept d'une littérature

choix éditoriaux à l'aube du XXI^e siècle découlent de l'intensification des troubles en banlieue parisienne, dès les années quatre-vingt-dix, et spécialement de l'impact des émeutes des cités à partir de 2005. Il est légitime alors de se demander si Faïza Guène aurait été également encensée en tant que jeune écrivaine débutante, si elle n'avait pas été d'origine maghrébine et si elle n'avait pas habité en banlieue. Son premier ouvrage serait-il devenu un best-seller, si elle ne pouvait pas être tenue comme représentante et porte-parole d'un milieu social spécifique ? L'auteure s'est d'ailleurs posée en première le problème de l'influence de sa condition sociale sur son propre succès. Mais ce qui nous semble intéressant par rapport à la valeur de son dernier roman, et qui devient de plus en plus saisissable grâce à la quinzaine d'années qui nous séparent désormais de son premier volume, c'est le poids de l'étiquette que la critique littéraire et le journalisme parisien ont accolée à cette romancière. Parce que nous pensons que c'est justement cette étiquette, ce triage éditorial en amont opéré sur l'écrivaine, qui influence la réception de son œuvre et donc aussi de son dernier ouvrage. Par exemple, en suivant les suggestions dérivées par les mots-clés et par les passages les plus utilisés de *La discrétion* dans la campagne publicitaire dans la presse et dans les médias, et si l'on analyse les thèmes abordés dans les interviews avec l'auteure consacrées à la présentation au public du volume, on a l'impression que ce dernier roman est entièrement centré sur la figure de la mère immigrée.⁶ Le personnage principal serait cette Yamina, dont au fil des pages on reconstruit l'histoire de sa naissance en Algérie, en passant par sa jeunesse au Maroc, jusqu'à nos jours, à sa vie en France, passée presque entièrement à Aubervilliers. Une sorte d'hommage à toutes les femmes maghrébines qui, après avoir connu une enfance et une jeunesse de privations et de souffrances dans leur pays natal, ont été forcées par l'Histoire à continuer silencieusement leurs vies dans l'Hexagone, quitte à s'effacer dans la société, dans les cités, dans les pavillons, dans les rues, quitte surtout à taire leur vécu afin de protéger leur propre vie et celle de leurs en-

interstitielle, qui se bâtit à partir des assonances et des dissonances de deux cultures différentes que l'on s'efforce de mettre au diapason » (Vitali 2011a, 13).

6 Plusieurs extraits tirés des comptes rendus et des critiques du livre sur Internet pourraient être mentionnés à titre d'exemple. Par exemple, en ouverture de l'article de Nadia Bouchenni que nous venons de citer en note il y a un portrait-photo de Faïza Guène portant la légende suivante : « Quand ma fille lira ce livre plus tard, j'ai envie qu'elle sache de quelle lignée elle est issue, qu'elle en soit fière ». Dans son roman, « *La discrétion* », *Faïza Guène revient sur l'histoire de sa mère*, depuis son enfance en Algérie sous l'ère coloniale » (italique ajouté). Pareillement, sur *Le Point Afrique*, la journaliste Hassina Mechaï, intitule son entretien à Faïza Guène en choisissant de citer ce propos de l'écrivaine : « Ce livre est l'histoire de nos parents, un hommage aussi » https://www.lepoint.fr/afrique/faiza-guene-ce-livre-est-l-histoire-de-nos-parents-un-hommage-aussi-11-09-2020-2391431_3826.php.

fants. Faïza Guène, à travers l'histoire de Yamina, donnerait voix à ces immigrés qui ont choisi la discrétion comme mode de vie, parce qu'ils ne voulaient pas se faire remarquer, par instinct de survie, par instinct de protection des enfants et aussi parce que, tout compte fait, ils gardaient toujours confiance dans un retour 'là-bas'. Autant dire, un choix cornélien, obligé tout comme leur déracinement. Et si elle choisit de dresser le portrait de cette génération à travers la figure de la mère, peut-être la raison en est qu'elle s'est déjà occupée de la figure paternelle dans les romans précédents, notamment dans *Un homme, ça ne pleure pas* (2014). Sans oublier que, son père étant décédé en 2013, Guène n'a pas eu l'occasion de l'interroger directement sur ses souvenirs d'enfance, afin de mieux saisir certains événements personnellement vécus en Algérie et au Maroc par ses parents. C'est pourquoi il est probable que, en s'appuyant sur les souvenirs de sa mère, Guène ait naturellement décidé de construire une histoire au féminin ; le point de vue féminin la concernant d'autant plus en tant que femme et mère d'une enfant à son tour.

2.1 La discrétion et les romans précédents de Faïza Guène. Assonances

Ainsi, grâce à cette dernière publication relatant pour l'essentiel l'histoire d'une mère immigrée partagée entre une vie 'là-bas' à jamais révolue et un présent contemporain et métropolitain, les sujets abordés par l'auteure, dès son premier livre jusqu'à présent, donnent l'impression de constituer un ensemble cohérent. En effet, le personnage principal de son best-seller *Kiffe Kiffe demain* est une adolescente de 15 ans qui vit à Livry-Gargan avec sa mère ; dans son deuxième roman, *Du rêve pour les oufs* (2006), la voix narrative est encore une héroïne, âgée de 26 ans cette fois, qui vit à Yvry-sur-Seine avec son père et son frère et qui relate l'éclatement de sa cellule familiale ; dans *Les Gens du Balto* (2008), le décor se déplace de la cité à la banlieue des pavillons, mais la trame revient sur les familles d'immigrés en France, cette fois provenant de différentes parties de l'Europe. Ensuite, dans *Un homme, ça ne pleure pas* (2014), deuxième best-seller de Faïza Guène, on trouve un narrateur inédit car il s'agit d'un petit garçon, un petit beur résidant à Nice, mais qui voit également sa famille se déchirer entre intégration et assimilation. Finalement, dans *Millenium Blues* (2018) l'histoire de l'amitié entre deux femmes reflète les enjeux des événements tragiques du tournant du millénaire pour une entière génération d'enfants d'immigrés. Autant dire que l'imaginaire littéraire de Faïza Guène semble liée à la nécessité de voir en détail ce en quoi consiste l'identité nouvelle des petits beurs à laquelle elle appartient, d'en dresser noir sur blanc toutes les différentes nuances, tous les replis qui la différen-

cient en même temps de l'identité migrante des parents et de celle de ses pairs, à savoir des millennials français qui ne sont pas des enfants d'immigrés, et qui n'ont jamais vécu dans les espaces urbanisés autour des grandes agglomérations françaises. Ainsi, n'est-il pas étonnant que dans *La discrétion* Yamina, tout en étant le personnage principal, doive quand même littéralement partager le devant de la scène avec ses enfants.

2.2 Fabula et intrigue : une trame explosée

En ce qui concerne l'influence des différents personnages dans l'intrigue, la division en chapitres est très significative. Il s'agit de chapitres assez courts, allant d'un minimum de 2 pages à un maximum de 16. En tout, sur le total de 253 pages constituant le roman, on compte 35 chapitres, qui ne sont pas numérotés, mais qui en revanche portent chacun un titre. Et chaque titre est construit par l'indication du nom du lieu (souvent sous la forme de nom de la commune,⁷ suivi - si c'est le cas - par le nom du département), du pays (Algérie, France ou Maroc) et de l'année du déroulement des événements racontés. En plus, lorsqu'il s'agit du territoire français, le numéro du département est également indiqué, par l'ajout entre parenthèses du code postal.⁸ Souvent le nom du lieu est donné sous forme d'adresse complète, ou bien il porte en sus une précision, telle que : « Maxi Toys | 169, boulevard Mac-Donald - (75019) | France, 2019 » (Guène 2020, 174).⁹ Or, cette surabondance de détails offerts au début de chaque chapitre est loin d'accorder au récit une quelconque

7 Ou bien du 'douar', lorsqu'il s'agit des fractions territoriales de la commune en Algérie, à l'époque de l'administration française.

8 Un seul titre affiche les numéros de départements non français, il s'agit de « Wilaya d'Oran (31), d'Aïn Temouchent (46) et de Tlemcen (13) | Algérie, années 1999-2000, les vacances » (Guène 2020, 177).

9 Les quatorze autres précisions de lieu présentes dans le livre sont les suivantes: « Renault Talisman, 1.5 dci Eco Energy | Business (intérieur cuir) » (33), « Impasse Saint-François » (47 et 231), « Brasserie Le Coq français » (69), « Marché du boulevard de Oujda » (79), « Lav'story » (103), « Chemin des vignes » (111), « Les jardins familiaux d'Aubervilliers » (149), « Rue du Moutier » (167), « les vacances » (177), « Mairie de Bobigny » (199), « Bar Joséphine » (209), « Service de stomatologie et chirurgie maxillo-faciale | Groupe hospitalier Pitié-Salpêtrière » (217), « Cabinet de madame Aït Ahmad » (221). Les chapitres étant assez courts, la succession de ces intitulés très précis frappe la vue et ponctue les pages. L'auteur semble peut-être cligner des yeux sur les séries policières et sur quelques films d'action contemporains, où l'on recourt souvent à ces légendes dans les scènes lorsqu'il y a un changement d'ambiance. D'autre part, le fait d'insérer même l'intérieur d'une voiture, « Renault Talisman, 1.5 dci Eco Energy | Business (intérieur cuir) » (33), parmi les précisions de temps et d'espace qui précèdent chaque chapitre reflète également une certaine tendance de l'auteure à raconter les événements comme s'ils étaient la scénographie d'une série ou d'un film. D'ailleurs, Guène est aussi scénariste et donc elle maîtrise le code cinématographique.

uniformité. Le lecteur a certes la possibilité d'utiliser ces précisions comme des repères pour pouvoir s'orienter dans la narration, mais ce qu'en fait ces éclaircissements soulignent, c'est le caractère de l'alternance en contrepoint qui caractérise le roman dans son ensemble. Parce que si, au niveau de la *fabula*, il s'agit d'une histoire qui s'étend de l'année 1949 (année de la naissance de Yamina) à 2020, l'intrigue est construite par contre comme une succession d'allers-retours entre les années correspondantes à la contemporanéité (temps de la narration), qui vont de 2018 à 2020, et les épisodes du passé (de 1949 à 1999-2000). Les allers-retours intéressent essentiellement le roman entier, en ce sens qu'à un chapitre consacré aux événements du passé, fait suite un chapitre consacré à l'actualité. Par exemple : le roman s'ouvre sur l'année 2018, alors que le deuxième chapitre renvoie du coup à l'année 1949, et ainsi de suite. Aussi, la progression linéaire est-elle quand même assurée sur les deux fronts, à savoir qu'il n'y a pas d'analepses et de prolepses à l'intérieur des deux flux du récit. En d'autres termes, la narration avance tour à tour de 2018 à 2020 d'une part, et de 1949 à 1999-2000 de l'autre. La différence d'extension temporelle (2 années au lieu d'une cinquantaine d'années) est d'ailleurs résolue au moyen de quelques ellipses temporelles. Mais on aura tort de croire que les pages concernant les événements contemporains relatent la vie actuelle de Yamina, tandis que celles relatant les faits passés racontent son histoire dès qu'elle est venue au monde. Il ne s'agit pas de deux rubans tissant à eux seuls l'histoire de Yamina, mais plutôt des deux flux constituant le fil rouge sur lequel viennent se greffer les histoires des enfants de Yamina, tels les répliques des acteurs sur le canevas. Les enfants de l'héroïne sont les enfants Taleb, Yamina ayant épousé en 1981 Brahim Taleb, un émigré de dix ans plus âgé qu'elle et déjà émigré en France. Le couple va avoir au total 4 enfants, 3 filles et un garçon, tous nés en France dans la décennie quatre-vingt : Malika, Hannah, Imane et Omar. Rien n'est raconté de leur enfance, exception faite pour le lieu de naissance d'Omar, puisqu'il est précisé qu'il a vu le jour « à la clinique de la Roseraie à Aubervilliers, alias la Boucherie du 9.3 » (192). Au niveau de construction de l'intrigue, cela signifie que si le narrateur hétérodiégétique nous a habitués à suivre l'histoire de Yamina de très près, en relatant son passé par bonds temporaires allant généralement d'un an jusqu'à 5 ans et à 9 ans (ce qui n'arrive que deux fois), après le mariage et l'émigration du couple Taleb en France l'alternance s'arrête et on s'installe dans la narration de la vie contemporaine de la famille Taleb (correspondant aux événements arrivés entre 2018 et 2020). À deux exceptions près, représentées par deux synthèses temporaires au milieu d'une ellipse narrative qui couvre une quarantaine d'années, c'est-à-dire de l'installation à Aubervilliers du couple jusqu'au 2018. La première synthèse concerne le retour de la famille en Algérie pendant les vacances d'été des enfants,

tandis que la deuxième porte sur la manière dont les Taleb ont vécu, dans l'intimité de leur maison, les nouvelles effrayantes des attaques terroristes djihadistes de 2012, 2015 et 2016. Le changement de rythme est d'autant plus saisissable du fait que, si l'on excepte la parenthèse des vacances, depuis le mariage de Yamina et Brahim l'histoire se déroule constamment sur le sol français. D'une certaine manière, c'est comme si, une fois le couple installé de façon stable en France, les liens intérieurs de Yamina et de son mari avec le pays natal auraient été coupés à jamais. Ainsi, le déracinement avéré, le déplacement permanent fige-t-il la géographie réelle tout comme la psychologique en la partageant entre un 'ici' et un 'là-bas'. Il empêche également les allers-retours entre l'histoire passée de Yamina et son présent. Pour résumer, jusqu'à deux tiers du récit les chapitres vont et viennent du passé au présent, de l'Algérie ou du Maroc à la banlieue parisienne, se succédant en alternance de la manière suivante : chapitre « Paris et/ou banlieue parisienne, 2018 et suivants », suivi par un chapitre « Algérie ou Maroc, 1949 », pour revenir une nouvelle fois vers 2018-2020 à Paris, et ainsi de suite. Pourtant, à la page 167 un changement se produit :¹⁰

Yamina n'avait jamais vu un ciel si gris, des nuages si lourds, elle n'avait jamais connu de nuits si froides.

Voilà, elle est en France. (167)

Disparition textuelle de l'alternance temporelle, arrêt des mouvements mémoriaux à l'intérieur de la géographie intériorisée : le déracinement est un déplacement définitif, à jamais révolu. Englouti dans l'esprit de ceux qui l'ont vécu, inscrit dans leur chair, mais effacé de la narration. Pourtant l'histoire, au moins cette histoire, continue. Le récit avance et double l'histoire de Yamina de celles de ses enfants. L'alternance fait place entière à une histoire réfractée, ce qui pourtant ne représente surtout pas une innovation dans ce roman. Car, dès le début, le narrateur consacre les chapitres se déroulant en France tantôt à la description d'une Yamina dans les soixante-dix ans, tantôt à celles de ses enfants (chaque chapitre ne se concentrant à chaque fois que sur l'un d'entre eux). Ainsi, l'alternance qui s'instaure est plutôt la suivante : l'histoire passée de Yamina de 1948 à 1981 entre Algérie et Maroc, face à l'histoire présente de Yamina et d'Omar, d'Imane, d'Hannah et de Malika (présentés en suivant l'ordre de leur apparition dans le texte). L'alternance donc a toujours été une

10 Effectivement sur 253 pages de récit, nous nous trouvons à deux tiers de l'histoire. Ce qui prouve l'exactitude de ce que nous venons d'affirmer quelques lignes ci-dessus sur le fait que le narrateur nous avait désormais habitué à l'alternance régulière dans la construction de son histoire.

alternance multipliée, faite rebondir par des identités plurielles qui reflètent l'histoire de la famille Taleb chacune à sa manière.¹¹ Les points de vue se superposent, se rapprochent et diffèrent, en ponctuant la narration de l'histoire passée de Yamina et en cassant la chronologie. La trame, qui au début semblait un contrepoint entre un 'ici' et un 'là-bas', entre la vie actuelle et celle d'antan, explose comme une polyphonie. Les repères volent en éclats, en dépit des 35 coordonnées de temps et d'espace qui devraient baliser la lecture.

2.3 La quête identitaire des enfants Taleb

Mais de quoi parlent-ils les chapitres axés sur les enfants Taleb ? Il ne s'agit pas de parties dans lesquelles le narrateur confie la narration à un second personnage. Il n'arrive donc jamais que l'un des enfants Taleb prenne la parole à la première personne dans le récit. Il peut tout au plus arriver qu'il y ait plusieurs passages où un style indirect libre est identifiable, ce qui implique évidemment un glissement du point de vue du narrateur, passant de la focalisation zéro à une focalisation interne et vice versa, souvent en quelques phrases. D'ailleurs, la variation soudaine et répétée du point de vue du narrateur constitue la règle dans la plupart des récits. Ce qui intéresse alors dans ces brefs chapitres, c'est plutôt ce qu'ils apportent en termes de contenu à la saga familiale des Taleb. On n'y raconte pas les réflexions des enfants sur la condition de la mère, mais sur la façon dont ils ressentent leur propre condition. Ainsi, en termes actantiels, les personnages des enfants ne sont-ils présentés ni comme les adjuvants ni comme les opposants au personnage principal du roman. Parce que nul ne doute que Yamina est l'héroïne de *La discrétion*, il suffit de lire la quatrième de couverture du livre :

Yamina est née dans un cri. | À Msirda, en Algérie colonisée. | À peine adolescente, elle a brandi le drapeau de la liberté. | Quarante ans plus tard, à Aubervilliers, elle vit dans la discrétion. | Pour cette mère, n'est-ce pas une autre façon de résister ? | Mais la colère, même réprimée, se transmet l'air de rien.

11 Par souci d'exhaustivité, nous signalons qu'en fait il existe aussi un bref chapitre dédié à Brahim (voir pp. 227-30). Il s'agit quand même de la seule occurrence du roman et la manière dont le narrateur présente ce personnage dans ces pages est singulière, car son portrait se dessine grâce aux considérations de ses enfants, même si on n'a pas recours au discours direct. Il suffit de citer quelques considérations comme les suivantes : « Les enfants Taleb n'ont jamais entendu Brahim ne serait-ce qu'élever la voix sur leur mère » (Guène 2020, 228) ; « Comment voulez-vous que Malika, Hannah ou Imane se casent ? | *Ils ont tous l'air nul à côté de leur père* » (230).

On pourrait alors se demander si les enfants de Yamina ne représentent pas l'incarnation de cette colère aux yeux du narrateur. Si, après avoir raconté l'origine de cette histoire, il était question d'en illustrer l'héritage. En effet, sous cet éclairage il devient plus aisé de comprendre le rôle des enfants en tant que personnages du récit. Ils ne sont pas des adjuvants, moins encore des opposants, puisqu'ils partagent avec leur mère le rôle de personnages principaux. Si cela est vrai, le sujet et l'objet de l'action étant situés sur l'axe de la quête (ou du désir) d'après le schéma actantiel de la sémiotique greimasienne, qu'en est-il de leur quête (ou de leur désir) ? Sont-ils réellement agis par la colère, comme la quatrième de couverture semble le suggérer ? En fait, à l'exception d'Hannah, ils sont présentés comme des personnes assez pondérées, certainement non résolues, mais engagées quand même dans la recherche de leur équilibre personnel. De plus, à une Hannah qui manque de s'étrangler de sa propre rage quand elle accompagne sa mère à la préfecture,¹² fait contrepois la résignation mélancolique du benjamin :

Omar pense à tout l'amour qu'il a reçu, que ses sœurs ont reçu. Il pense à ses parents. Aux yeux tristes de sa mère. Il pense à tout ce que ces yeux-là ont vu. [...] Omar pense à tous les autres, aux gens en transit, aux cœurs exilés, et aux rêves abandonnés en route. Est-ce qu'il en sera de même pour ses rêves à lui ? (41)

Ce qui prouve que l'héritage de la colère ne semble pas être le véritable commun dénominateur entre les enfants Taleb. En revanche, ce qu'ils partagent est plutôt le problème de l'amour, car la relation amoureuse fait défaut à tous les quatre. Malika, la fille aînée, est divorcée. Son mariage avait été arrangé, comme celui entre Yamina et Brahim. Mais si ses parents ont fini par apprendre à s'apprécier et à s'aimer, le mari de Malika avait une autre famille ailleurs. Alors même Brahim dut céder à la fatalité du divorce. Ensuite, Malika est retournée vivre dans l'appartement de ses parents et ne semble pas particulièrement préoccupée par la recherche d'un autre partenaire.¹³ Les deux autres sœurs et Omar sont célibataires. Omar n'a pas encore trouvé la bonne fille et on le voit aux prises avec une cour maladroite à une cliente (Omar est provisoirement, comme il aime se le répéter, chauffeur Uber). Néanmoins, même si au début il pense que la cliente a accepté son invitation à sortir par politesse, à la fin du

¹² « Hannah sent une énorme vague monter dans sa poitrine, qui à tout instant risque de déborder. Il y a tellement de rage coincée dans sa gorge que ça lui laisse un goût aigre, une rage ancienne, de plus en plus difficile à contenir » (18).

¹³ La seule remarque sur un homme qu'elle juge intéressant est la suivante : « C'est dommage, ils sont jamais célibataires, les mecs comme ça. Tout ce qu'il reste de disponible, c'est des crétins sans cœur ; alors ça par contre, ça court les rues » (202).

roman ils continuent à se fréquenter. Hannah, par contre, ne trouve pas d'homme, notamment elle ne trouve pas d'homme arabe à sa hauteur. Certains sont trop occupés par eux-mêmes, certains ne s'intéressent qu'aux femmes blanches aux cheveux raides, mais surtout pas un n'est égal à son père. Imane, quant à elle, est indépendante, elle est la seule à avoir quitté le nid, avec tant de peine :

et si, pour ça, elle doit vivre à 256 balles par mois, elle le fera. (176)

Elle est « musulmane et féministe. Elle est française et algérienne » (234), mais quand son petit ami Thomas, sanglote dans cette impasse du XVIIIe où ils habitent, elle est dégoûtée. Peu importe que Thomas gagne bien sa vie, qu'il soit propriétaire de son appartement. Il est trop près de ses sous, mais surtout, il a baissé les yeux face à un mec qui cherchait bagarre dans un bar. Imane se doit d'avouer qu'elle n'arrive pas à éprouver de l'empathie pour un tel homme, son idéal amoureux s'étant forgé malgré elle sur la virilité, même brute, du mâle arabe. Le narrateur commente cet échec aporétique de la manière suivante :

Imane vit dans un monde qui n'est pas prêt à accueillir sa complexité. (234)

D'ailleurs, comme l'explique Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'occident*, le désir amoureux est lié au désir d'être sujet, d'affirmer son caractère. Dans l'autre, l'amoureux cherche lui-même. Tout désir, quel qu'il soit, est manque. Alors, le caractère pernicieux des relations amoureuses des enfants Taleb soulignerait cette soif de reconnaissance identitaire constituant la clé de voûte du roman, du fait de sa coïncidence au niveau narratologique avec la quête du schéma actantiel. Ce n'est pas un hasard si Yamina, qui a été au bord de la fuite pour échapper à son mariage arrangé, est la seule à ne pas montrer de soucis identitaires. En fait, elle ne montre aucun souci, en dépit de ce que donnerait à entendre la quatrième de couverture et qui est souvent repris par le narrateur, à savoir, en dépit de sa colère refoulée (mais on devrait peut-être dire de sa colère présumée).

2.4 Le nóstos de Yamina : retour à Ithaque, France

Malgré ce à quoi on pourrait s'attendre, Yamina dans ses soixantedix ans est présentée sur la page comme une femme simple et seraine. Son univers semble s'appuyer sur une routine établie, mais qui la rassure et la comble. Chaque samedi matin, elle prend le bus et se rend au marché. Elle est sincèrement satisfaite de ses achats, même s'il s'agit de ces gadgets ménagers dont l'utilité incontestable

est démontrée à coup sûr par le marchand ambulante. Elle ne se sent pas arnaquée, tout comme elle ne se sent pas traitée différemment par le médecin de famille, même s'il la visite avec brusquerie et lui parle comme à une débile. Elle est contente de rentrer à la maison et de constater que son mari regarde la télé et semble en paix avec lui-même. Elle est heureuse de préparer à manger pour ses 4 enfants qui vont déjeuner chez elle comme tous les samedis. Pour elle

si le bonheur avait une odeur, ce serait sans aucun doute celle de l'agneau qui mijote. (24)

Dans la relation avec les autres elle apparaît compréhensive et relativiste. Par exemple, il arrive parfois qu'elle doive rappeler à une voisine de tenir son chien en laisse, mais elle n'aime pas pour autant devoir lui expliquer que le problème c'est qu'elle est prête pour la prière et que, si le chien salit sa *djellaba*, elle devrait rentrer chez elle faire des ablutions pour se purifier à nouveau. Yamina préfère ne pas avoir à mener la conversation avec une femme non immigrée sur le terrain de la foi religieuse : mais elle accepte comme une différence culturelle normale le fait qu'en France certains considèrent les chiens comme des personnes. De même, elle ne s'énerve pas lorsqu'elle offre des plats aux voisins et qu'elle doit ensuite aller récupérer elle-même l'assiette vide. Elle comprend parfaitement que les bonnes manières dans des cultures différentes donnent lieu à des règles sociales différentes et ne semble pas vexée. De plus, sa famille a également reçu de la municipalité une portion de terrain de 150 mètres carrés dans les jardins familiaux d'Aubervilliers. Et elle, qui est née paysanne, en a fait son petit royaume. La chance a voulu que dans ce jardin il y eût déjà un majestueux figuier, en compensation tardive de ce figuier qui, avec un mulet et quelques poules maigres, constituait le paradis perdu de Yamina, la ferme où elle est née, « quelque part à l'ouest de l'Algérie » (27). Ce figuier qu'une fois revenue de l'exil marocain à la suite de la déclaration d'indépendance de l'Algérie, elle avait retrouvé desséché à jamais. La coïncidence symbolique de l'arbre de l'enfance est assez évidente, presque forcée, surtout si l'on se souvient que la valeur archétypale du figuier a un rapport avec l'alimentation parentale, comme l'explique Gilbert Durand dans son essai *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*.¹⁴ Il n'est donc pas surprenant que dans la conclusion du roman Yamina reconnaît qu'elle est devenue elle-même cet arbre fruitier : les prémices de son cœur étant ses enfants. Mais ce qui est intéressant, c'est que ce symbole de nourriture qu'est la sève du figuier est aussi présent dans le mo-

¹⁴ « Le figuier et la vigne sont nutritifs par excellence, à la fois porteurs de fruits et suggérant par leur suc le liquide nourricier primordial » (Durand 2016, 296).

dèle par excellence du roman de formation qu'est l'*Odyssée*. Comme le rappelle Claudine Paque dans l'un de ses articles où elle analyse la symbologie archétypale sous-tendant le retour d'Ulysse à Ithaque, Laërte reconnaît enfin son fils dans cet individu habillé en mendiant car Ulysse sait énumérer les arbres fruitiers que son père lui a donnés lorsqu'il était un enfant. Don symbolique parce qu'il ne s'agit pas que des biens que le père transmet à son fils, mais c'est une question de nourriture :

La sève blanche du figuier, assimilée au lait maternel ou au sperme, est symbole de fécondité. (Paque 2008, 105)

Par ailleurs, l'analogie archétypale ne s'arrête pas là, mais elle implique le thème du retour, du *nóstos*. Car, lorsque Yamina arrive à cette considération consolante d'avoir gardé en elle la valeur salvatrice et nourrissante de l'arbre symbole de son enfance perdue, elle est en vacances avec sa famille¹⁵ et, par immersion dans l'eau d'une piscine, elle redevient enfant. De plus, elle incarne aussi la joie enfantine de sa mère, Rahma, avant que la grossesse, la guerre et ses conséquences ne fassent d'elle une femme sévère, rigide et toujours méfiante. Rahma fillette, déjà enceinte de Yamina, aimait sautiller les pieds dans l'eau et « sentir la fraîcheur monter jusqu'au sommet de sa tête » (Guène 2020, 31). Pareillement, une fois surmontée la peur et l'émerveillement de sentir son corps dans l'eau (c'est la première fois qu'elle prend un bain) Yamina

éclate de rire [...] et continue de rire aux éclats en regardant le ciel bleu de Charente . [Elle] n'en revient pas d'être ici et de vivre ça. (249)

Le roman se termine donc par un dispositif circulaire, la légèreté de l'enfant Yamina étant retrouvée et pour ainsi dire réparée sur le sol français. Qu'en est-il de la colère ?

15 Le roman s'achève en Charente, dans une grande maison. C'est la première fois que la famille prend de vraies vacances. Les enfants se sont cotisés pour louer une maison de 170 m² à Pillac, avec piscine, ping-pong et balançoire. Tout autour, des champs à perte de vue, Yamina ne se lasse pas de les regarder.

3 Conclusion : statut universel et inclusif de l'écrivain

Nous avons montré comme Faïza Guène dans ce roman ne se limite pas à briser le cliché de la maman arabe effacée, vu que le récit s'intéresse également au vécu de ses enfants et que, par rapport à eux, Yamina apparaît dès le début, bien avant l'expérience métamorphosante et réparatrice de la baignade, comme une femme somme toute résolue. Donc, si le but de l'auteure était celui de raconter les existences rendues invisibles des premiers immigrés, afin de les soustraire à l'oubli et d'en revendiquer la dignité et le droit à être insérées enfin dans l'histoire de France, alors elle a atteint son but. En ce sens, la complexité de l'intrigue serait fonctionnelle à un certain effet de mimétisme, car elle représenterait la transposition au niveau narratologique à la fois de la fragmentation de la mémoire des parents et de leur réticence à en parler. Néanmoins, le fait que la résolution de l'intrigue se fasse sur le sol français nous semble confirmer que, pour l'auteure, il est spécialement nécessaire d'affirmer que l'histoire de cette famille est une histoire française. Ce n'est pas un hasard si dans la seule occurrence du texte où le narrateur s'adresse directement au lecteur, c'est pour lui rappeler cette appartenance :

Peut-être que ça ne vous frapperait pas immédiatement en la regardant, mais derrière Yamina, il y a une Histoire, comme derrière tout un chacun. (25)

Il s'agit d'une proposition teintée de revendication et d'amertume. La colère est réservée au personnage de Hannah. Pour le reste, l'impression est que le silence des parents sur les souffrances qu'ils ont endurées (dans leur lieu de naissance d'abord, mais aussi dans le pays qui les a accueillis) se soit transformé pour leurs enfants dans une sorte de traumatisme refoulé qu'ils ont reçu en héritage. Ce serait précisément cette peine saisie dans leur esprit et perçue dans leur chair qui les empêche d'avoir une relation amoureuse avec quiconque. Or, il nous semble que la construction de la voix narrative dans ce roman indique à elle seule une solution. Car la polyphonie due au fait que le narrateur ne se limite pas à assumer le point de vue des enfants Taleb, mais qu'il laisse place à leur voix à travers plusieurs occurrences de style indirect libre et parfois de monologue intérieur,¹⁶

¹⁶ Il n'est pas aisé de reconstruire l'attribution des différentes assertions dans le texte. Le narrateur recourt aux italiques pour rapporter le discours direct des personnages et il l'utilise aussi pour leurs monologues intérieurs, mais non d'une manière systématique. Parfois on trouve des brèves propositions en romain qu'il serait difficile d'attribuer au narrateur, même s'il partage avec ses personnages, surtout avec les jeunes, un registre familier emprunté à la langue orale. Par exemple, dans la citation suivante on peut se demander à qui il faut attribuer les mots « et ça, c'est hors de ques-

ne relève pas seulement de l'exigence de donner un aperçu de la manière dont ces traumatismes peuvent se manifester chez des individus différents. En fait, le relativisme ne serait que l'autre face de l'empathie, de la compassion. Par l'identification avec l'autre, on atteint un équilibre qui est propre à la personne charitable. La charité est en effet une vertu métamorphique, par laquelle on arrive à sublimer le piège de l'aliénation relativiste et l'on accède à l'universalité des expériences humaines. Et c'est précisément à cette capacité d'entrer en résonance avec l'autre que se réfère et s'inspire l'auteure, en choisissant de mettre en exergue une citation de James Baldwin tirée de *La Prochaine fois, le feu*, axée sur le concept de « souplesse spirituelle » nécessaire « pour ne pas haïr celui qui vous hait » (9). En effet, s'il n'est pas étonnant que le monologue intérieur des enfants Taleb se confonde parfois avec celui du narrateur, puisque l'on perçoit une sorte de coïncidence de point de vue, on ne s'attendrait pas en revanche à ce que le narrateur laisse aussi de la place à des personnages différents. C'est le cas du soldat français qui a bousculé Rahma enceinte, « Lui, il n'en avait rien à cirer de l'Algérie » (29) et de la fonctionnaire de la préfecture de Bobigny : « Fabienne est là pour faire respecter les procédures. [...] Merde à la fin. » (22). Faïza Guène dans ce roman construit alors une histoire qui relèverait de l'universel, puisqu'elle contourne à la fois les questions identitaires des (enfants des) migrants et les affres de la diffraction du sujet depuis le postmodernisme. Car sa quête concerne en fait le rapport à la subjectivité qui est propre à chaque écrivain, comme nous l'enseigne Montaigne qui atteint la subjectivité universelle, son projet d'autoportrait, grâce à la diffraction de la subjectivité dont se composent ses *Essais*. Le moi, cette identité toujours brisée et mouvante, ne pouvant être saisi que lorsqu'il se constitue comme récit. Une construction identitaire qui va au-delà de toute étiquette, puisqu'elle est le fondement de cette métamorphose qui est préalable à la naissance de tout écrivain, en tant que sujet. Il s'ensuit que, si auparavant on pouvait partager l'opinion d'Ali-Benali Zineb affirmant que sans doute Faïza Guène aurait rejoint son « statut d'écrivain (sans autre qualificatif) » (Zineb 2019, 22) par l'oubli de ses origines,¹⁷ avec *La discrétion* il nous semble qu'elle a réussi à surmonter ce défi sans devoir renoncer à rien, surtout pas à sa complexité identitaire. D'ailleurs, c'est elle-même qui, interrogée sur son appartenance identitaire au

tion. La faiblesse, c'est fini » : « Hannah pourrait en pleurer. [...] Mais pleurer, ce serait montrer sa faiblesse, et ça, c'est hors de question. La faiblesse, c'est fini. *Tu parles à qui, toi ?!* » (Guène 2020, 18).

17 « C'est par l'oubli de cette généalogie que se fera son «intégration» dans le champ de la littérature française » (Zineb 2019, 22).

cours de l'émission télévisée *La grande librairie*,¹⁸ a répondu de la manière suivante : « Moi, j'ai tranché [...] : j'ai décidé que mon territoire, mon pays, ce serait l'écriture ».

Bibliographie

- Ali-Benali, Z. (2019). « Une fabrique d'écrivain. *Le fruit ne tombe jamais loin de l'arbre* de Faïza Guène ». *Les cahiers du CRASC*, 36, 11-23. <https://cahiers.crasc.dz/pdfs/4-%20ali-benali%20v%203.pdf>.
- Barthes, R. (1966). « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications*, 8, 1-27.
- Bouchenni, N. (2020). « Avec *La discrétion*, Faïza Guène veut 'réparer l'offense de l'oubli' ». <https://information.tv5monde.com/info/avec-la-discrétion-faiza-guene-veut-reparer-l-offense-de-l-oubli-376756>.
- Chartier, D. (2002). « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles ». *Voix et Images*, 27(2), 303-16. <https://doi.org/10.7202/290058ar>.
- Combe, D. (2008). « Écritures migrantes : Régine Robin ». Lasserre, A.; Simon, A. (éds), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 19-28. <http://books.openedition.org/psn/1790>.
- Durand, G. [1960] (2016). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*. 12e ed. Paris : Dunod.
- Galichon, I. (2018). « Pour une approche 'décoloniale' des récits de banlieue ». *Romance Studies*, 36, 1-2, 5-17. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02639904.2018.1457822>.
- Guène, F. (2020). *La discrétion*. Paris : Plon.
- Paque, C. (2008). « Être reconnu : l'expérience d'Ulysse de retour à Ithaque ». *Sens-Dessous*, 4(2), 98-106. <https://doi.org/10.3917/sdes.004.0098>.
- Vitali, I. (éd.) (2011). *Intrangers (I). Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*. Louvain-La-Neuve : L'Harmattan.
- Vitali, I. (éd.) (2011). *Intrangers (II). Littérature beur, de l'écriture à la traduction*. Louvain-La-Neuve : L'Harmattan.

¹⁸ Voir l'interview de 24 septembre 2020 sur France Télévisions, intitulée « Faïza Guène : portrait d'une famille française », surtout à partir de la minute 2'. <https://www.youtube.com/watch?v=B7quE05YZSg>.

La Lézarde (1958) et Malemort (1975) d'Édouard Glissant : dire l'esthétique archipélique depuis la Martinique et l'aire des Caraïbes

Mohamed Lamine Rhimi

University of Tunis, Tunisia

Abstract In this work, we will mainly focus on Edouard Glissant's archipelago aesthetics. Indeed, the West Indian novelist-orator uses in *La Lézarde* (1958) and *Malemort* (1975) a kind of rhetoric which reflects not only the history of the slave trade, but also the Caribbean island landscape. This is how the writer cultivates Caribbean ethno-poetics, without falling into the trap of standardisation or reductionism. In other words, the fiery indictment that the writer has drawn up against the oppressors is inextricably linked to a plea made to defend the cause of West Indian culture, by exhorting the Caribbean people to recover their historical memory and to take their destiny into their own hands. It is specifically in that context that the Edouard Glissant's romantic epic and sublime beauty are fully in line with his archipelago aesthetics.

Keywords Archipelago aesthetics. Caribbean ethno-poetics. Edouard Glissant. *La Lézarde*. *Malemort*. Romantic epic. Sublime beauty.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Édouard Glissant ; un romancier-orateur caribéen. – 3 *La Lézarde* ou l'ethno-poétique de la révolte. – 4 *Malemort* ou la « malennaissance » antillaise. – 5 De l'épos au sublime insulaire. – 6 Conclusion :



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-07-07
Accepted 2022-09-29
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Rhimi | © 4.0



Citation Rhimi, M.L. (2022). "La Lézarde (1958) et Malemort (1975) d'Édouard Glissant : dire l'esthétique archipélique depuis la Martinique et l'aire des Caraïbes". *Il Tolomeo*, 24, 177-198.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/018

177

1 Introduction

À méditer sur l'*épos* qui marque l'œuvre romanesque glissantienne et en jaillit, il n'est pas sans intérêt pour nous de signaler que le discours épique insulaire opère en se plaçant sous le double signe de la sublimation et du dépassement. En effet, le narrateur ou les narrateurs dans les romans de Glissant relatent des épisodes du récit poignant de la Traite ou des Histoires des communautés qui furent aux prises avec la violence pour permettre, d'un côté, aux lecteurs, antillais en particulier, de se figurer le parcours de leurs ancêtres, et de l'autre, pour le transmuter en levier de création. Partant, les histoires de massacres, celles de l'éparpillement et de l'asservissement cessent (ou doivent cesser) d'être des complexes qui inhibent l'initiative personnelle chez les Caribéens. Tout à l'inverse, elles s'érigent en *stimuli* d'inventivité artistique et culturelle. D'ailleurs, c'est à cette fin que le romancier antillais arrive à sublimer les blessures pour les métamorphoser en esthétique romanesque archipélique. Il s'agit d'une parole heureuse et foisonnante qui naît de la matrice des douleurs et du calvaire. C'est à la lueur de cette dimension sublimatoire que revêt l'*épos* glissantien que l'on peut appréhender ce passage extrait de *Malemort* :

les noms surgis, non pas grossis dans la mémoire de ces cent cinquante années tombées en gouffre, mais comme engendrés par la pente, ou peut-être secrétés au trou de l'œil muet du monde, ou jaillis du puits sans fond où les boulets changèrent en perles dans l'entraille des noyés. (Glissant 1997a, 67)

Si l'épique et le sublime romanesque glissantiens s'inscrivent dans la droite ligne de la visée épictétique, en cela qu'ils s'emploient à souder les liens d'une société disloquée, à la suite de la colonisation, c'est qu'ils se vouent en premier ressort à magnifier le lieu, la terre archipélique, préalables à tout ralliement caribéen, et avant même le ralliement, à tout ancrage existentiel et culturel. À ce sujet, ce passage tiré de *La Lézarde* (1958) est on ne peut plus éloquent. Le narrateur y revient en effet sur la liaison dialectique qui s'établit entre le dire esthétique épique et la dimension tellurique, laquelle constitue le socle sur lequel repose l'éloquence épictétique :

et tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre, et il en est pour la dire avec des mots [...] et si un homme raconte un peu de sa terre (s'il essaie, et peut-être va-t-il tomber contre un haut mur flamboyant où toute parole se consume ?), on ne peut pas dire que c'est là un conte, non, même si cet homme parle de rêves imprécis qui, peu à peu, s'arrangent avec le réel sombre ; tout de même que si un homme dit qu'il a vu des récoltes fleurir dans le sol, on ne peut dire que c'est un conte : pour la raison que la terre parle

à chacun, comme un oreiller à l'oreille qui est dessus ; et si un homme dit qu'il a vu ceci ou cela, nul ne peut le contredire, à la condition que ceci ou cela soit dans la terre, enfoncé au plus profond de son entraille, comme un rêve qui est le miroir du fond de la terre, un rêve avec des racines en vrille dans la terre, et non pas un rêve en fumée, même pas né de la torche du dernier flambeau. (Glissant 1958, 105)

Somme toute, l'auteur cherche la mobilisation des auditeurs antillais pour qu'ils adhèrent, sans aucune réserve ni hésitation, à leur communauté et à leur antillanité. Il leur lance, via la visée délibérative qui est tournée vers le devenir des Caribéens, « l'appel au changement » (Glissant 1997a, 19), c'est-à-dire, il leur annonce l'ère nouvelle de l'antillanité.

Pour pouvoir être à la hauteur de la mission qui leur a été confiée, les auditeurs caribéens doivent avant toute autre chose répondre aux questions suivantes : « Mais alors, que faire ? Comment faire ? Qu'est-ce qu'il faut faire ? » (25). Il est ainsi indéniable que la renaissance antillaise ne peut se concevoir qu'en termes d'action culturelle plurielle et ne peut se réaliser qu'en passant à l'acte de la construction factuelle. Il s'agit là de tout acte de création sociétale ou d'inventivité artistique et civilisationnelle, s'inscrivant *ipso facto* dans le présent et le « *demain* » (Glissant 1993, 71) des Caribéens. C'est justement à partir de cette perspective que ce passage se focalise essentiellement sur le « faire », lequel se révèle à la fois corrélatif et coextensif à la poétique et à l'esthétique antillaises :

nous tombons, nous montons, instruits superbes, nègres à talent cousins évolués des nègres de houe, et nous commandons nous marionnettes dirigeons protestons véhémentons avons passion vocation mission et c'est nous au détour des étoiles, mais combien loin de nous, qui demandons : « Mais comment faire, qu'est-ce qu'il faut faire ? » - et tu ne nous dis si ce faire est affaire ou fâche, éphémère métier ou fondement de l'être ; nous te parlons, terre fragile, et pleine, nous te crions et nous naissons de ta bordée nous que voici tout au haut et voués à l'épais au lisse au gras des feuilles autour de nous. (Glissant 1997a, 41)

En quel sens l'esthétique archipélique¹ et l'anti-épopée² glissantienne participent-elles de la déconstruction des paradigmes de l'esclavage ? Dans quelle mesure l'« ethnopoétique » (Glissant 1981, 132)³ que cultive Glissant dans *La Lézarde* et *Malemort* est-elle mise à contribution pour inciter les insulaires à s'exprimer et dire leur entour et, partant, à participer à la culture plurielle et diversifiée de la « totalité-monde » (Glissant 1996, 44) ? Quelles seraient les retombées géoculturelles de cette esthétique et de cette ethnopoétique archipéliques sur la « totalité-Terre » (Glissant 1990, 45) ?

2 Édouard Glissant ; un romancier-orateur caribéen

À en croire Édouard Glissant, la rhétorique, en tant qu'armature de toute écriture et de toute œuvre artistique, représente la condition *sine qua non* de toute fiction et de toute création littéraire. Toutefois, les soubassements rhétoriques qui véhiculent le projet littéraire et le corroborent, recèlent des couches prégnantes, lesquelles, pour être décryptées, exigent une lecture ou une approche critique heuristique à même de sonder les fondements autour desquels s'articule tout dire poétique. Et Glissant de spécifier dans *L'Intention poétique* :

Il n'est pas d'intention qui résiste à la poussée de l'imagé. Mais il n'est pas d'œuvre qui, s'élaborant, ne s'arme d'une seule inaltérable et souvent incommunicable intention. Celle-ci, à s'accomplir, aussitôt se masque ; ce centre, éclairé, s'étoile. Pour le même temps le projet, d'être diffus et bientôt diffusé, se ramasse, se fortifie. Double volée : l'imaginé déporte le propos, le propos fixe peu à peu l'imaginaire et le somme. (1997b, 35)

Afin d'explorer cette intention, c'est-à-dire le substrat de la rhétorique qui sous-tend et régit l'esthétique romanesque du romancier

1 « La pensée archipélique est tout à l'opposé des pensées de systèmes, Elle s'accorde au tremblement de notre monde » (Glissant 2005, 37).

2 Il ne s'agit pas dans le répertoire glissantien d'une parodie de l'épopée occidentale qui célèbre souvent la poussée coloniale. Il est question d'une épopée romanesque qui se démarque de la tradition folklorique pour chanter la digenèse, le surgissement et la résistance des peuples composites. Ainsi, la modernité glissantienne a redonné vie à l'épopée qui ne se définit pas uniquement comme œuvre, mais aussi comme registre et surtout comme action sociétale. L'anti-épopée ou la contre-épopée insulaire s'assigne également l'objectif de transformer l'échec et les douleurs en réussite et en bonheur.

3 Glissant parle d'ethnopoétique pour accorder le droit à toute communauté de forger ou de créer ou encore d'inventer ses propres expressions artistiques, en toute liberté et loin de toutes formes de suivisme. Cette ethnopoétique prend particulièrement en considération les spécificités historiographiques, ethnologiques et anthropologiques de chaque communauté.

antillais, nous allons procéder à un exercice de décodage à la fois archéologique, heuristique et sémiotique de son style. En d'autres termes, la ligne directrice de notre approche consiste à emboîter le pas à Édouard Glissant et à ne pas nous borner aux « structures » de « surface », mais à atteindre le tuf des structures « de profondeur ».⁴ C'est particulièrement dans cette mesure que le poète recommande, dans *Un Champ d'îles* (1953), à ses lecteurs une démarche de sondage herméneutique de tout dire poétique et artistique : « Toute parole est une terre | Il est de fouiller son sous-sol » (Glissant 1994, 65).

Souscrivant pleinement à cette méthodologie archéologique, le romancier antillais s'avère, à juste titre, un sourcier en quête, sans répit, de ce qui pourrait être le trésor des Antillais. C'est dans *Malemort* que le narrateur revient sur cette démarche de sourcier à la recherche des trésors enfouis :

Dlan paisible enseignait aux enfants les trésors de l'en-dessous. Tu peux planter là-dessous, tu récoltes tout de suite. Il y a des soleils partout. C'est les soleils des profondeurs. (1997a, 142)

Autant dire que l'homme ou l'auditoire antillais, dans la logique glissantienne, ne saurait s'exempter de se livrer à la pratique ou aux techniques de cette archéologie rhétorique ; et ce, dans l'intention de comprendre sa situation dans le monde. Ainsi se profile le projet gnoséologique dont s'investit la rhétorique du romancier martiniquais, comme l'a bien montré l'auteur, à plusieurs reprises, dans *Malemort* comme par exemple : « Alors, fouiller c'est le mieux fait. Mais pour fouiller il faut savoir » (140). C'est à partir de ce point de vue que la méthode archéologique et la démarche heuristique dont procède l'écrivain occupent une place de premier plan dans sa rhétorique, comme le recommande l'auteur en ces termes : « Moi je te dis il faut descendre. Il faut fouiller en profondeur » (141). Dans cette optique, Glissant met les Antillais en garde contre l'oubli, comme le recommande l'auteur dans *La Lézarde* : « Nous venons de l'autre côté de la mer, rappelle-toi » (1958, 29). Par là même, l'auteur évoque, par la bouche de Mathieu, la question de l'ignorance qui demeure un problème de taille pour les Caribéens :

Elle [Valérie] n'a pas de passé ni d'attaches ! Comme moi [Mathieu], comme moi. Elle brûle dans son silence [...] Elle se consume

⁴ « Il se peut que la littérature [...] se renferme dans des obscurités, des secrets, des profondeurs [...] il faut prendre conscience que la littérature [...] rate le plus souvent son objet qui est de faire remonter à la surface des coordonnées, des vérités, des structures que personne ne voit d'ordinaire » (Glissant 2010, 71).

dans son cri [...] Elle est pour moi ! Son ignorance rejoint mon ignorance [...] Elle n'a pas de racine - qui est-elle ? (40)

Précisons ici qu'assumer pleinement « le tragique de la connaissance » (Glissant 1993, 59) est une exigence ontique indispensable pour l'auteur : « mais elle a plongé dans notre source, elle a remonté le temps, et connu cette puissance originelle » (Glissant 1958, 40-1). Somme toute, le projet gnoséologique dont se dote la rhétorique du romancier antillais porte entre autres sur l'abîme béant du transbord des Africains vers l'univers des plantations, vers l'autre rive de l'Atlantique où ceux-ci se trouvent en butte à l'asservissement. Il est, sans doute, question d'une « convocation » urgente à « franchir cette ligne de partage entre la nuit et le jour, l'invisible et le visible, l'ignorance et la connaissance » (Glissant 1958, 160-1). Néanmoins, franchir le cap et accéder aux vérités de la Traite négrière n'est pas une mission aisée, étant donné que les esclavagistes se sont investis à fond et ont corrélativement tout mis en œuvre pour camoufler, voire raturer les vérités historiques de la déportation des Noirs, des ancêtres de notre auteur qui reconnaît lui-même, dans *La Lézarde*, que la tâche de connaître est tellement ardue qu'elle requiert des compétences herméneutiques appropriées :

Tout est vague, tout est diffus par ici ! Mais c'est tant que nous n'avons pas pénétré le courant souterrain, le nœud de vie ! Quoi ? Souffrir, pleurer. La rage, comme une limaille affolée. La résignation, cadavre pourri. La nuit, une flambée !... Alors ? Interpréter les signes interdits ? [...] À quoi bon ? Tout est vague, tout est diffus, tant que l'homme n'a pas défini, et pesé. Je ne veux pas décrire, je ne veux pas souffrir, je veux connaître et enseigner (29).

Qui plus est, le projet épistémologique inhérent à la rhétorique fondant l'œuvre littéraire et informant l'esthétique de Glissant représente le préalable même du surgissement du peuple antillais et de sa culture. C'est en ce sens que Mycéa s'emploie dans *La Lézarde* à célébrer la venue au monde du peuple caribéen en ces termes :

Pourtant je suis assis au plein de ce bouillonnement, je crie dans cette naissance. Et nul ne m'entend. Je veux dire cette naissance et ensemble cela qui naît. Je veux conclure, signaler. (41)

Il s'agit, de toute façon, d'une des conditions sine qua non pour que l'identité antillaise s'affranchisse des enclaves ténébreuses du gouffre colonialiste. Retentit dans ce cadre la formule du romancier antillais qui s'attache dans, *Soleil de la conscience*, à exalter, par un biais mettant l'accent sur la teneur rhétorique de l'œuvre, l'avènement de la communauté caribéenne :

Que la parole du premier jour est épileptique, patine sur sa propre surface. Que ce bouillonnement s'apaise, quand surgit du néant de la mort et de la matrice irrémédiables la connaissance de la matrice et de la mort qui enfin les réduit, et est naissance. (Glissant 1997c, 60)

Dans cette optique, on évoquera le « recours à la rhétorique comme instrument de compréhension » (Fumaroli 2009, x). Et vu que « [la] connaissance [...] n'est pas dépérissement », ni « confusion de l'empaillage et de l'ordre réel » (Glissant 1997c, 60), elle devient la colonne vertébrale de la rhétorique de notre auteur et la boussole de l'œuvre littéraire dont elle est tributaire. Et Glissant de proclamer dans *Traité du Tout-Monde* :

Sans doute alors apportons-nous au concours de toute connaissance, quand nous nous efforçons de la partager, chacun ce qu'il a médité ou agité depuis longtemps et, pour ma part, les quelques pressentiments qui m'ont donné d'écrire et que j'ai sans cesse transcrits ou trahis par insuffisance, dans l'écriture. (Glissant 1997d, 15)

Dans cette perspective, l'écrivain n'a de cesse de réveiller la conscience de ses compatriotes, lesquels ne doivent pas ignorer tout ce qui concerne leur histoire raturée et leur identité mise sous tutelle. C'est ce qu'il confirme dans *L'Intention poétique* : « Toute littérature 'volontaire' [...] aujourd'hui prépare en conscience la maturité, arme par science le langage » (1997b, 43).

Parmi les privilèges du projet gnoséologique qui impulse la rhétorique glissantienne, figure celui de faire naître un art, une poésie et une esthétique. Autrement dit, ce savoir qui sourd de l'éloquence insulaire est une source intarissable de poétique, et Glissant s'en réclame en ces termes dans *Poétique de la Relation* : « Le dernier moment de la connaissance est toujours une poétique » (1990, 154). Partant, la rhétorique qui corrobore l'écriture, la poétique et l'œuvre romanesque de l'écrivain antillais se désolidarise en définitive des prêts-à-porter de la culture essentialiste. Elle se départit du statisme qui frappe de plein fouet la culture insulaire pour s'inscrire dans une mouvance génératrice de création artistique, sans pour autant céder le pas à l'enfermement et à l'égoïsme. Tout au contraire, cette rhétorique antillaise est placée sous le signe de ce que le romancier appelle « poétique de la Relation ». C'est dans cette optique que la formule de Glissant, extraite de son essai *Traité du Tout-Monde*, trouve sa résonance la plus parlante :

Quand nous disons : rhétorique, nous n'entendons pas ainsi un corps de préceptes savamment mis en œuvre ni une ruse de la dialectique, mais une dynamique aventurée de la parole, un pa-

ri qui s'expose, dans la relation dehors-dedans, soi-monde, existence-expression. (1997c, 135)

Dans cet ordre d'idées, il faut pointer l'un des principes opérants de la rhétorique qui travaille l'écriture, l'esthétique et le projet culturel de Glissant : il est question de la dimension heuristique qui est à même, à elle seule, de nous permettre de découvrir l'univers antillais, univers au sein duquel naît la rhétorique et la poétique de l'écrivain martiniquais. Cette découverte n'est pas sans nous renseigner sur les abus esclavagistes et l'avancée colonialiste, découverte qui représente le nerf du projet gnoséologique dont est investie l'éloquence glissantienne. À cet égard, Olivier Reboul nous rappelle :

En réalité, si l'on se sert de la rhétorique, ce n'est pas pour obtenir un certain pouvoir ; c'est aussi pour savoir, pour trouver quelque chose. Et c'est là la [...] fonction de la rhétorique [...] qu'on nommera 'heuristique', du verbe grec *euro*, *euréka*, qui signifie trouver. Bref, une fonction de découverte. (Reboul 2001, 10)

De ce point de vue, la rhétorique de Glissant met en œuvre une démarche heuristique qui discrédite la version historique des colonialistes et s'emploie à retracer l'histoire de la conquête, du déracinement et de l'asservissement dont les ancêtres du penseur étaient en proie quatre siècles durant. Il s'agit d'approcher cette « situation de ténèbres » (Glissant 1997b, 196). Somme toute, cette rhétorique s'évertue à faire parler le silence, à métamorphoser l'absence en présence, à ressusciter les morts des enclaves sépulcrales transatlantiques et de délivrer « les damnés de la terre » (2002), selon la formule de Frantz Fanon. Corrélativement, Glissant est en droit de valoriser cette démarche heuristique singulière, dont s'investit la rhétorique qui soutend son esthétique archipélique, et d'y recourir sans pour autant cacher le malaise identitaire qui procède, sans doute, de ce qu'il appelle significativement « une carence d'histoire » :

Une telle démarche apparaît certes incompréhensible, voire inutile sinon nuisible, à tel qui, loin de souffrir une carence d'histoire, au contraire peut penser qu'il subit le poids tyrannique de la sienne. Se débattre de (et dans) l'histoire est notre lot commun. Sur des bords opposés, les œuvres tentent de réduire une même insécurité de l'être. Monsieur Toussaint est un essai après d'autres, dans le cours de cette intention. (1998, 10)

Il faut remarquer ici que le romancier martiniquais ne peut souscrire à une rhétorique qui s'emploie à étouffer « les histoires des peuples », y compris, bien évidemment, celle de la communauté antillaise. C'est ce qu'il développe en particulier dans *Traité du Tout-Monde* :

Ces systèmes qui engendrent des rhétoriques, ne témoignent pas pour une peur millénaire, mais avec beaucoup de finesse pour une conscience de la multiplicité nouvelle du monde et pour la nostalgie de ne plus pouvoir le régir, de ne plus faire l'Histoire. Ces rhétoriques sont le lasso ingénieux ou le lacet imparable que la pensée occidentale (dans ce qu'elle offre de plus alerte) a passé au coup de l'Histoire. C'est ce qu'ils font. Relativiser l'Histoire, sans accepter pourtant de recevoir les histoires des peuples. (1997c, 106)

C'est bien dans cette mesure que Glissant est protagorassien, en ceci que Protagoras s'en prend fermement à l'existence d'une seule vérité pour épouser la relativité et cultiver le relativisme. Chaque être humain conçoit la vérité à l'aune qui lui est propre et spécifique et non par procuration, à travers une instance qui lui est extrinsèque. Dans ce cadre retentit la formule célèbre de Protagoras : « L'homme est la mesure de toutes choses, pour celles qui sont, de leur existence ; pour celles qui ne sont pas, de leur non-existence ».⁵ Glissant emboîte le pas à Protagoras qui, à l'instar de Prométhée, se révolte contre le pouvoir divin, rompt les attaches qui lient les humains aux dieux et détachent les vérités humaines de la tutelle divine. Écoutons Joëlle Gardes-Tamine qui se prononce en la matière :

Rappelons qu'un des grands changements introduits par Protagoras était de séparer l'homme des dieux et que c'est précisément pour lui parce que la vérité n'était pas garantie par l'ordre divin, l'homme étant la mesure de toute chose qu'il avait besoin de la rhétorique. (2011, 30)

L'écrivain martiniquais, pour sa part, met en œuvre une rhétorique qui mobilise l'écriture dans l'objectif de libérer les Antillais de la tutelle occidentale.

Glissant marche ainsi dans le sillage de Protagoras et réhabilite la rhétorique pour émanciper les Antillais de l'hégémonie coloniale. C'est dire que cette rhétorique adhère à une dynamique antipodale à l'ordre vertical et expansionniste de la conquête impérialiste occidentale, laquelle se passe des autres ethnies et cultures. Pour ce faire, la rhétorique glissantienne adopte une heuristique ethnographique et anthropologique, en mettant en jeu le kaléidoscope multifocal de l'altérité qui détermine et marque de son sceau le caractère hétérogène et hétéroclite des civilisations et des races. Précisons ici que la rhétorique qui était le projet littéraire glissantien est à même de contrer les systèmes hégémoniques et réificationnels qui pèsent lourd sur le réel et le sort des Antilles.

⁵ Protagoras, cité par Sextus Empiricus, in Dumont 1988, 990.

3 ***La Lézarde* (1958) ou l'ethnopoétique de la révolte**

La performativité dont est investie la rhétorique inhérente à l'œuvre glissantienne marque, d'une manière dense, sa présence dans *La Lézarde*. En fait, notre auteur semble se joindre à son auditoire, en utilisant la première personne du pluriel « nous » à l'impératif non seulement pour dire la nécessité de l'union de tous les Caribéens, mais aussi pour adhérer et faire adhérer son auditoire, sans aucune réserve, à la révolte qui transparaît dans ce roman :

Soyons sérieux. On a dit ce soir dans tous les détails le malheur de notre peuple. Sous-alimentation. Salaires de famine. La canne qui dévore. L'absence des débouchés. Rien. Aucune lumière. Aussi bien, dans sa souffrance, notre peuple a donné un nouveau contenu, *son* contenu, au mot de Liberté. Nous voulons, avec les peuples nos voisins, combattre l'aridité séculaire de notre condition. Nous voulons la lumière, nous voulons l'ouverture, la passe. Ce pays est beau. Ils ont étendu sur nos terres le manteau de la mort. Ils ont tué, voici dix ans, le meilleur de nos défenseurs, le plus capable de nos frères. C'est ainsi qu'ils pouvaient agir dans le temps. Aujourd'hui le peuple se réveille, comme Lazare il sort du tombeau. Mais il n'y a plus de miracle. Il n'y a plus que la vigilance et le combat Glissant. (1958, 133-4)

Il apparaît ainsi que l'ethnopoétique révoltée que signifie le romancier antillais s'inscrit dans la droite ligne du brassage oratoire qui se noue entre le genre judiciaire, l'éloquence épictétique et la visée délibérative. Il s'inscrit dans la logique du procès qu'il intente contre les colonisateurs - en ayant recouru aux termes dépréciatifs comme : « Ils ont tué, voici dix ans, le meilleur de nos défenseurs, le plus capable de nos frères », « le malheur de notre peuple », « Sous-alimentation », « Salaires de famine », « La canne qui dévore », « L'absence des débouchés », à la négation : « Rien. Aucune lumière » et à la personification ou à l'allégorie⁶ dans la phrase : « Ils ont étendu sur nos terres le manteau de la mort » - pour plaider la cause des transbordés, ô combien chosifiés et aliénés. Le romancier ne manque pas d'exploiter la visée délibérative dont « le caractère opportun ou inopportun d'une décision à prendre » (Aquien, Molinié 1996, 116) se révèle tranchant, comme l'ont bien montré Michèle Aquien et George Molinié :

⁶ « En fait, ce n'est pas la nature du comparant qui distingue la personification de l'allégorie (dans les deux figures, le comparant est un être vivant), mais celle du comparé. Il faut en effet, pour qu'il y ait allégorie, que le comparé (ce que l'allégorie représente) soit une notion abstraite » (Bacry 1992, 94).

Le genre délibératif envisage aussi ce qu'on appellerait aujourd'hui les conditions de faisabilité de l'éventuelle entreprise, en y incluant la considération des mœurs des personnes concernées. (116)

De ce point de vue, le *pathos* de l'auditoire insulaire se montre influencé positivement par le *docere* et les valeurs morales émanant de l'*ethos* du romancier antillais pour embrasser « la vigilance et le combat » (Glissant 1958, 134) et se décider pour la liberté, malgré les affres des tortures : « Aussi bien, dans sa souffrance, notre peuple a donné un nouveau contenu, *son* contenu, au mot de Liberté » (133). Somme toute, la communauté caribéenne se montre à même de gagner le défi et de triompher de ses ennemis. On assiste à l'éveil de la conscience d'un peuple qui prend en main son destin : « Aujourd'hui le peuple se réveille, comme Lazare il sort du tombeau » (134). Partant, l'écrivain s'avère être en mesure de faire l'éloge du pays archipélique. Il recourt aux vocables laudatifs. On est bel est bien dans le registre de l'éloquence épидictique : « Ce pays est beau » (133).

Et la révolte qui émerge dans *La Lézarde* prend d'ailleurs plusieurs formes. Elle fait d'abord office de protestation scripturale, s'orientant vers le passé, par le biais du pouvoir archéologique dont est investie la rhétorique glissantienne, pour retracer l'histoire des Antillais :

- On te confie l'écriture. C'est ça.
- Fais une histoire, dit Mathieu. Tu es le plus jeune, tu te rappelleras. Pas l'histoire avec nous, ce n'est pas intéressant. Pas les détails, Thaël a raison, nous les connaissons, nous. Fais un livre avec la chaleur, toute la chaleur. Celle qui te fait saoul, celle qui te rend nostalgique. La chaleur qui protège, qui enrichit. Et le soleil, on ne sait s'il faut pleurer ou crier. Le bon soleil maître des chairs. Notre protecteur éternel. Fais-le avec monotonie, les jours qui tombent, les voix pareilles, la nuit sans fin.
- Voilà, il te l'écrit, ton livre à mots.
- Fais-le comme un témoignage, dit Luc. Qu'on voie nos sottises. Qu'on comprenne notre chemin. Et n'oublie pas, n'oublie pas de dire que nous n'avions pas raison. C'est le pays qui a raison. Fais-le sec et droit au but. (223-4)

Dès lors, une autre manière de révolte se profile dans *La Lézarde*. C'est le fait d'envisager cette histoire passée dans ce que Glissant lui-même appelle significativement « *une vision prophétique du passé* » (Glissant 1981, 132 ; italiques dans l'original), c'est-à-dire établir les passerelles requises entre l'impulsion judiciaire et la visée délibérative pour que la communauté antillaise puisse se frayer le chemin qui lui est spécifique ; le chemin de l'action sociétale, de la créativité artistique et culturelle :

Mathieu méditait ainsi l'action future. Une jeune femme était près de lui, grande, semblait hautaine et timide, le regardait. De toute évidence elle n'habitait pas la ville et n'était venue que pour la circonstance particulière de jour. (Glissant 1958, 19)

Toutefois, la manifestation la plus élémentaire de la révolte, c'est de s'exprimer *hic et nunc* et de se prononcer pour son droit à la vie, au respect et à la dignité humaine : « L'homme sait que le premier travail est de lever la tête, il la lève ; de réclamer son pain, il le réclame » (52).

Dans cette optique de l'analyse de la révolte dans *La Lézarde*, le romancier s'en prend, d'une manière non moins ironique, aux mascarades des élections dans le pays insulaire qui ne font que prolonger l'état d'aliénation des Antillais et radicaliser leur situation. Ces élections font assurément partie de la systématisation colonialiste réificatrice ; il s'agit d'un organe de propagande qui est mobilisé dans l'objectif d'aveugler les Antillais pour les récupérer :

Le représentant a dit des choses importantes, cet homme est notre espoir, je suis d'accord avec lui, oh ! voisin ! on votera pour lui, ce type-là il a compris quelque chose, c'est à croire qu'il a trimé parmi nous, allez, vous verrez qu'on va enfin s'en sortir. (52)

La révolte, dans ce roman, s'inscrit pleinement sous l'ombrelle de l'intention épideictique qui, quant à elle, se penche fondamentalement sur la quête de l'identité insulaire, sur l'exaltation de l'histoire, de la mémoire collective et de la culture antillaises. Dans cet extrait de *La Lézarde*, l'auteur n'hésite pas à interpeller ses lecteurs antillais, en usant des phrases interrogatives, pour qu'ils aient conscience autant de leur identité insulaire que de leur véritable potentiel :

N'avait-elle pas compris ce désir, et cette passion sans laquelle le soleil même n'avait plus de sens ? Oui, cette passion, ce désir de percer tout horizon possible, de dépasser le temps ! Ne sommes-nous pas à essayer de nous connaître, nous qui couchons dans le champ de la nuit ? Ne sommes-nous pas à fouiller dans nos cœurs, et à vouloir deviner ce que nous serons demain ? Ne faut-il pas, avant d'aimer, brûler cette fièvre en nous ? Et comment s'étendre, mesurer le calme des jours, baigner dans le soleil, quand se dresse sur la chaleur, invisible et pourtant si palpable, l'apparition incertaine, la menace délétère, cette absence ? (27)

Le romancier ne peut aucunement souscrire à la rancœur, ni à la violence. C'est que la révolte qu'il entend généraliser dans les Caraïbes est intimement liée à « la profondeur de la révolution dans les mentalités, et de sa réalité dans les structures sociales » (Glissant 1981, 466). S'agissant de Valérie, elle est considérée dans cette optique se-

lon laquelle l'*ethos* glissantien fait montre de grandeur, fait preuve de tolérance et se dote d'une vision stratégique édifiante, comme une héroïne propitiatoire qui saurait être un point de ralliement pour l'auditoire caribéen. Auditoire qui devra, à en croire le romancier antillais, apporter son adhésion à l'antillanité. Dans ce fragment de *La Lézarde*, le narrateur conçoit la révolte en termes de responsabilité sociétale et d'espérance, et non de rancœur et de revanche :

À côté d'elle, Mathieu était une cascade de lumières, un grand corps clair que le soleil isolait. C'était la même tourmente, c'était le même charroi de révoltes et d'espoirs, mais apaisés, diffusés ; comme si les bras paresseux avaient retenu un peu de la sérénité des aubes et l'avaient étendu sur le gouffre. Couple témoin. Mycéa, offerte aux expiations futures ; Mathieu, résolument opposé au passé qui l'avait durci. (25)

4 **Malemort ou la « malenaissance » antillaise**

Le romancier antillais recourt, dans son roman *Malemort*, à l'impulsion judiciaire non seulement pour s'en prendre aux dominateurs, mais surtout pour discréditer les attitudes et dénigrer les comportements des Antillais qui se cantonnent dans un mutisme étouffant. C'est ce sur quoi revient l'auteur dans cet extrait :

mais nous ne pouvons rien nommer, nous avons été sans nous en apercevoir usés en nous-mêmes, réduits non pas tant à un silence qu'à cette absence défilée qui est la nôtre et où les caricatures de parler aussi bien que les mutités elles-mêmes ne signifient plus rien. (1975, 153)

Somme toute, Glissant réhabilite la rhétorique et la poétique romanesque pour exhorter ses auditeurs à l'expression et à la parole qui constituent quant à elles le préalable de leur liberté, la condition première de leur surgissement dans « la totalité-monde » (Glissant 2010, 38). C'est ce sur quoi le narrateur insiste dans *Malemort* :

Nous aimons leur plaisir à grossir les mots dans la bouche et à tourner les phrases jusqu'à terre. Ils se battent contre les mots, ils ne savent pas que la dentelle de phrases qu'ils découpent au-devant d'eux, comme suspendue en avant de leur souffle, est la marque d'un têtus besoin, le signal de leur essentielle différence. (1975, 153)

On en infère alors que la rhétorique qui s'ordonne autour du brassage des genres oratoires (le judiciaire, l'épidictique et le délibératif) et qui sous-tend *Malemort* et toute l'œuvre romanesque de Glissant

est à même de remettre en question la servilité des insulaires pour annoncer l'avènement d'une ère nouvelle, celle de la renaissance des Antillais et de leur culture, de l'antillanité. Cet extrait revient plus précisément sur le lien dialectique qui articule la parole à la remémoration des faits historiques :

Dans cet évidement où l'expiration de la voix et le geste du corps nous avait procuré ce balbutiement lourd ingrat : de sorte que sortir de l'engourdissement c'était aussi démener la voix et la mémoire en même temps, attelées au même cyclone de mots et de terres, puis descendre par le pays et le voir enfin et le crier afin simplement qu'il continue : l'échevèlement de bois qui perçait à travers la nuée verte, dessinant peu à peu des plages de patient hélage, des éblouissements d'horizon, tout un souvenir à forcer. (Glissant 1997a, 70)

Signalons ici que le romancier, en accusateur cette fois-ci, se dresse contre la naïveté et la sottise de ses auditeurs caribéens qui se laissent facilement leurrer par la systématisation colonisatrice aliénante. Le passage suivant constitue ainsi une diatribe acerbe lancée contre la transparence et la folklorisation que sécrètent les systèmes colonialistes :

Non pas seulement de friselis tiède enroulé autour des villas, au détour ombré de la route coloniale, mais au loin ce travail de verdure gonflé de hauts et qui à mesure s'est éclairci de brûlis en brûlis jusqu'à la côte (comme si la conscience trop lourde épaisse amarrée à sa nuit girant dans la nuit vers combien de pays arrachés combien de pays rêvés à la fin préférerait se perdre, doucement se perdre dans la bonne sottise et le renoncement où chacun sombrerait sachant qu'il sombre et préférant cette clarté sotte douce à l'empan de minuit qu'il eût fallu accepter de traverser pour se connaître vraiment). (169)

Ce processus d'auto-connaissance et d'auto-découverte n'est pas sans remonter le cours du temps, ni sans descendre aux tréfonds des sites infernaux de la Traite négrière. En effet, le romancier caribéen incite ses auditeurs, les Antillais, à se défaire des chaînes colonialistes, à s'affranchir des pièges impérialistes pour pouvoir remonter le fil de leur histoire, celle de la dissémination. L'auditoire antillais, à en croire l'écrivain qui tâche, par le truchement de *Malemort*, de lui communiquer les vérités historiques terrifiantes, doit saisir l'occasion et rompre avec la clarté aveuglante de la mondialisation, avec les pensées des systèmes néo-capitalistes, non seulement pour récupérer leur mémoire collective et maîtriser le « continuum » (Glissant 1990, 235) de leur histoire, mais encore pour avoir leur mot à dire concernant leur présent et leur « devenir » (Glissant 1993, 324). Bref, le romancier, en déparleur qui procède d'une manière non moins hallucina-

toire, exhorte les insulaires à se figurer le paysage archipélique et à se représenter leur existence loin de la tutelle métropolitaine ; des affres de la « malemort », il y a lieu d'aspirer à la naissance, à la renaissance de l'antillanité. Dans ce passage tiré de *Malemort*, cette renaissance est organiquement liée à l'autarcie économique :

ils ne savaient pas que c'était là ce que les livres nomment une ruse de l'histoire il leur restait à éprouver ces sortes de détours ils bondirent en avant dans le temps ils dévalèrent pour cette fois non les pentes ni les chemins mais les jours et les nuits ils quittèrent les jeunes des lycées la chemise ouverte qui couraient au-devant des grenades ils quittèrent les cageots de légumes et de fruits c'est-à-dire pommes poires raisins entassés dans l'entrée du monomag les caisses de Coca-Cola les emballages de reblochon de gruyère de fromage de Pyrénées les containers de vin de champagne les paquets de sapins de Noel entortillés dans leurs sortes d'épines sans piquant les bûches et les foies gras en boîtes tout le rebut d'emballages dans quoi le jeune garçon était tombé avant qu'on l'emmenât à la pharmacie en face et bientôt à l'oubli qui tout arrange ils quittèrent la petite ville bien atlantique et de banlieue au bord de la Caraïbe où pas un monsieur n'avait l'audace de penser vivre sans la métropole qu'il avait enroché dans non pas son cœur mais sa peur d'être seul ils dévalèrent vers le futur et l'histoire les déposa où où attendez ils avaient pendant deux mois couru de fonds en mornes en ravines en haut ils commençaient enfin à la fin des fins un parler de mots qui cherchaient non pas seulement à dire quelque chose mais aussi à arrêter à fixer au long du temps, le temps fait le temps qui quitte le temps, ce qui du temps sans arrêt s'effeuillait dans la nuit ils parlèrent deux mois durant dans la banane sans que nulle part ailleurs on entendit leur voix nouvelle. (132-3)

Somme toute, la renaissance antillaise s'apparente étroitement à une « malenaissance », car elle ne peut, en aucun cas, se réaliser et voir le jour avant que les Antillais eux-mêmes ne prennent conscience de la situation d'aliénation où ils s'ensavent, et avant qu'ils n'assument leur responsabilité ontologique, sociétale et culturelle. C'est justement pour cette raison que le romancier recourt à la visée délibérative et s'applique à éveiller la conscience de son auditoire et à le persuader du devoir qui lui incombe dans la mesure où ce dernier doit assumer sa renaissance culturelle dans le *chaos-monde*. C'est là le rêve du penseur martiniquais, comme le développe le narrateur dans cet extrait, rêve articulé essentiellement autour de l'union communautaire, et lié viscéralement au passage à l'acte au sein de la *polis* :

l'énorme rêve devra continuer (commencer ?) à partir du premier roulement de vitesse, d'ivresse, de nuit au-devant des chiens,

quand « nous » (non différencié, intact, humilié, chose et âme) s'échappait dans les bois sans peut-être savoir ce qui l'y poussait, et pourtant plus vif, plus chaudement mort et vainqueur qu'il ne le serait jamais, et quand « nous » (un seul, pour tous les autres qui n'avaient pas souri à la nuit et s'étaient acassés dans l'ombre fade du bateau) taillé, tronqué, apprenait à dire je, à penser je, à commencer (continuer ?) son infinie agrégation, sa si infime totalité, – qu'après tout donc, pourquoi pas ces trois-là, eux-mêmes nous, eux-mêmes fous, puisque les voici soudain ardues au soleil, en quête d'un ou deux billons, sereins éteints dans le maelström déchaîné par ce cochon, s'animant égosillés en marge l'un de l'autre, en répons parfaitement solidaires, n'ayant que faire de rêver au « comment-faire », si ce n'est qu'ils pistent et flairent le demi-franc d'un job (mais il n'y a vraiment de vraiment rien à faire) – et que les voici, ce nous semble, centre de nous et de ce rien où nous venons ? (Glissant 1997a, 25-6)

En d'autres termes, l'auteur s'emploie via son esthétique archipélique ou par le biais de son ethnopoétique insulaire à exhorter les Antillais pour qu'ils adhèrent aux valeurs de l'antillanité, en dépit des cicatrices indélébiles de la déportation et des traumatismes du servage méthodique. Il s'agit alors de transmuier la passivité de la malemort en l'action de « bâtir » l'édifice de la culture et, pour ainsi dire, de l'identité antillaise qui, elle, à l'instar du Phénix, renaît de ses cendres. Quant à l'auditoire antillais,

il lui [faudra], en virage et détour de soi, enrrouler la grande torche sur sa tête et sur la torche bloquer le drap linéolé de corde mahaut, et bâtir d'un coup, non, distiller le langage inconnu du pas corbeau. (19)

Dans quelle mesure l'*epos* et le sublime romanesques glissantiens reflètent-ils l'entour archipélique des Antilles ? En d'autres termes, comment incarnent-ils l'imaginaire de la communauté antillaise qui autorise l'écrivain martiniquais à entrer en interaction avec les imaginaires et les esthétiques de la « nouvelle région du monde » (Glissant 2006) ?

5 De l'*epos* au sublime insulaire

L'*epos* est un terme grec qui signifie « parole d'un chant » ou « vers ». Il n'est pas sans évoquer le terme « *poiein* » qui a le sens de « faire », et le terme « *epopoia* » qui désigne « poème épique ». En fait, l'*epos* ou discours épique se rattache organiquement à l'épopée, laquelle « est la mise en forme d'une parole primordiale essentielle – l'*epos* –

proférée par les poètes primitifs qui disent la genèse et la vérité du monde » (Madelénat 1984, 816).

Pour ce qui est de l'*epos* glissantien, il s'emploie à dire les vérités qui concernent l'Histoire de la communauté antillaise sans néanmoins souscrire à la notion de « genèse », qui consiste à légitimer l'affiliation et la culture atavique occidentales. C'est en ceci que le romancier antillais compte rompre avec l'épique occidental et procède, du coup, à l'invention d'une anti-épopée archipélique à même de prendre en charge les Histoires de toutes les communautés de la « totalité-Terre » (Glissant 1990, 45), comme le confirme Glissant dans *Faulkner, Mississippi* :

on doit renoncer aux ardeurs sauvages [...] de l'épique traditionnelle [...] on peut cependant "ouvrir" une autre errance et un autre enracinement, qui concernent notre présence consciente et méditée à cette totalité-monde. (1996a, 299 ; italiques dans l'original)

Précisons à ce propos que le romancier insulaire se penche, par le truchement de son discours épique, sur la « digenèse » des nations et des peuples et menacés d'extermination. Pour ce faire, il s'applique à convertir le processus de l'extinction et de la sclérose, auquel sont confrontés les Antillais et bien d'autres peuples, en processus de sauvetage de ces peuples, favorisant leur réapparition sur la scène culturelle mondiale, comme l'écrivent les deux signataires de *L'intraitable beauté du monde* :

Toutes nos villes, tous nos pays relèvent aujourd'hui d'une digenèse, d'une origine folle et démultipliée. La digenèse est une émergence qui ouvre à mille possibilités dans le passé, le présent, l'avenir. Ces mille possibilités nous préservent de la doctrine et du dogme, et nous installent dans ce que l'incertain, l'imprévisible, l'imprédictible ont de régénérant. (Glissant, Chamoiseau 2009, 51-2)

C'est dans cette optique qu'on peut appréhender le discours épique qui caractérise l'œuvre romanesque glissantienne. Prenons à ce propos un passage puisé dans *Mahagony* (1987) :

Le deuxième inconnu est de l'abîme marin. Quand les frégates donnent la chasse au navire négrier en infraction sur les règles, le plus simple est d'alléger la barque en jetant par-dessus bord la cargaison, chargée de boulets. Ce sont les signes de piste sous-marine, de la Côte-d'Or aux îles Sous-le-Vent. Toute navigation sur la splendeur d'océan suggère, avec une évidence d'algues, ces bas-fonds, ces profonds, ponctués de boulets qui rouillent à peine. (Glissant 1987, 216)

Dans cette perspective propre à l'anti-épopée archipélique où la *di-genèse* ordonne une autre histoire des communautés, Glissant tente, « par la transfiguration épique » (1983, 68) de transmuier l'absence des peuples en présence, leurs échecs en réussites et leur défaites en victoires. C'est que, comme le note Glissant, dans *Faulkner Mississippi* :

La littérature épique, celle qui entend conforter une communauté dans son destin et d'abord son identité, provient beaucoup plus naturellement (ou obscurément) de victoires incertaines ou ambiguës [...] ou de défaites de cette communauté [...] que de triomphes définitifs. (1996a, 32)

Le narrateur ou le rhapsode dans l'œuvre romanesque glissantienne, pour qui « [l]'épique est lucide, et tente de donner le change » (Glissant 1983, 68), « chante en victoires des défaites réelles » (80). Cet extrait d'*Ormerod* est à cet égard fort évocateur :

Pour vous reposer de tant de feux et de défaites trop prévisibles, dénouer l'enroulement patient et lent de la parole. L'histoire engendre son récit, qui l'entraîne à des profonds nouveaux, la langue du récit hésite au bord de ses obscurités. (Glissant 2003, 95)

Dans cette dynamique de reviviscence culturelle et de renouvellement civilisationnel dont s'accroît l'*epos* glissantien, en se révélant « le chant rédempteur de la défaite » (Glissant 1996, 36) des peuples asservis et aliénés, s'inscrit le Sublime en tant que « résonance d'une grande âme » et dans la mesure où « il confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'esprit de l'auditeur » (Aquié, Molinié 1996, 357), selon la formule du Pseudo-Longin. Cela revient à dire que le romancier opte pour les « [mots] stylés » (Glissant 1997a, 169) et emprunte « la route de perfection » (80), dans l'intention de rehausser la démarche de dépassement dont s'arme l'*epos* archipélique. Dès lors, le chant épique glissantien devient un chant à même de « sublimer » (Glissant 1996a, 35) les déceptions de la défaite pour les muer en leviers de créativité romanesque et de prospérité culturelle. Dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), le romancier rattache organiquement le discours épique au sublime en ces termes : « La poésie épique se prête à l'art sommaire du grand spectacle, parce qu'elle cache ses profondeurs sous l'éclat de sa narration » (Glissant 1999, 55). Il confie aussi bien à l'*epos* qu'au sublime dont il est question dans son œuvre romanesque le pouvoir de sortir ses auditeurs du gouffre en les poussant à se rallier autour de leur propre culture et à chercher le bonheur dans l'exaltation de ses valeurs : « Conte pour nous l'histoire, la légende, l'existence épique, l'exultation, le bon sort, la beauté » (82). C'est ce renforce-

ment du lien entre le discours épique et la parole [ou le style] sublime qu'on peut lire dans *Malemort* :

Mais qui peut comprendre cela ? Le monde ne te comprend pas si tu t'enlourdis dans ta voix, si tu ne claironnes pas tes mots avec leur jet d'écume ou le lait des splendeurs ensevelies : pour parler au monde, étrenne une langue d'éclats drossée sur les mers comme une nasse d'argent,

Sinon tiens-toi béant dans ton silence et mâche tes mots pour à la fin germer de ta tête un serpent de flammes qui de vrai nouera la terre à ton corps. (1975, 71)

Dans cette mesure, l'écrivain inscrit son *logos* romanesque dans une mouvance révoltée pour faire justice des stéréotypes esclavagistes selon lesquels les Antillais ne sont que des êtres de second degré, des êtres dénudés d'âmes, de cultures et, par conséquent, des gens inaptes au goût et à la moindre création artistique. D'autre part, il démontre à ses concitoyens que les prétextes colonialistes sont fallacieux, dans la mesure où les Antillais, à l'instar de Glissant lui-même, sont en mesure d'exceller dans tous les domaines de la création, y compris l'inventivité artistique et poétique. De ce point de vue, le sublime en tant que style romanesque glissantien, mais aussi en tant que structure mentale et existentielle archipélique, tient lieu, avant tout, d'acte libérateur autorisant les Caribéens à cultiver leur potentiel culturel et à embrasser la grandeur artistique et culturelle.

Nous assistons avec Glissant, partisan et chantre de l'antillanité, à une littérature « militante » qui lutte d'une manière acharnée contre l'extinction des cultures, et s'emploie, par le truchement du sublime, du grand style, à régénérer et magnifier non seulement la culture archipélique, mais aussi l'identité et l'ethnopoétique caribéenne. Il s'agit alors d'un moment historique et civilisationnel crucial pour la communauté antillaise. S'ensuit alors l'opinion que « toute circonstance exceptionnelle suscite un réveil de la rhétorique [...] le désir du haut langage, de la diction 'sublime' » (2011, 35-6), selon la formule de Joëlle Gardes-Tamine. Le romancier antillais revendique des valeurs esthétiques pour toute communauté, pour toute identité. Ces valeurs tiennent lieu de reviviscence culturelle pour ceux qui les adoptent et les réhabilitent, comme il le souligne à bon escient dans *Une nouvelle région du monde* :

Les esthétiques vont au Tout-monde [...] même si elles s'en tiennent pour chacun de nous [...] Nous, nous, extrême densité, multiple sens, extension incontournable, courbés à tous les vents qui nous tiennent debout. (Glissant 2006, 217)

Partant, le langage, le travail sur la langue, la recherche d'un « style nouveau » (Glissant 1999, 84) et « l'appel [...] à la beauté » (Glissant 2006, 200) occupent une place de première importance dans l'œuvre romanesque glissantienne ; il s'agit de la matière première par laquelle le romancier sculpte le monument de sa culture. C'est que « la doctrine du sublime qui est la plus proche de ce que nous entendons par 'littérature' » constitue « une sorte de salut esthétique dans et par le discours » (Fumaroli 2009, 68). De ce point de vue, le sublime glissantien conjugue l'aspect esthétique à une dimension existentielle pour s'ériger en une vision du monde qui permet aux insulaires de repenser non seulement leur histoire et leur culture mais aussi d'interroger leur existence et leur devenir. Cet extrait, puisé dans *Tout-Monde* (1993), expose la perspective agonistique à partir de laquelle l'écrivain se figure la beauté et appréhende l'esthétique :

En vérité de vrai, il avait éprouvé, tout au long de cette descente de la Lézarde, et encore plus au moment de son combat dans la caye de mer, et surtout, quand Valérie avait dévalé ce morne, combien il s'était dégagé, une fois pour toutes, de cette poétique effervescence, de ces inspirations juvéniles, de cette recherche de beauté farouche, où Mathieu et les autres s'étaient complu et se retrouvaient. (147)

6 Conclusion

Il est opportun de mentionner, en dernier ressort, que, dans la logique oratoire glissantienne, nous avons affaire non à la rhétorique, mais à une rhétorique parmi d'autres. Autant dire que chaque communauté, chaque littérature, chaque esthétique, chaque ethnopoétique, chaque œuvre d'art, et même chaque discours pourrait être investi d'une rhétorique qui lui est particulière.

S'agissant de son ethnopoétique archipélique, Glissant accrédite une sorte de méthodologie heuristique lorsqu'il allie viscéralement la visée ou l'intention rhétorique qui incarne « la structure profonde » - pour emprunter la terminologie de la grammaire générative - de toute œuvre littéraire à la structure de surface qui n'est autre que l'œuvre littéraire elle-même. C'est la visée rhétorique représentant, à en croire l'écrivain antillais, le nerf central de l'œuvre, qui incarne, par conséquent, le gage non seulement de la création de l'œuvre d'art ou de l'esthétique qui en découle, mais également de sa compréhension et/ou de son interprétation.

C'est justement dans cette perspective heuristique que toute l'œuvre littéraire et philosophique de Glissant fait écho à sa rhétorique qui permet d'une part à l'orateur de remonter à l'épisode de la Traite négrière, où les siens se sont voués à l'amnésie. D'autre part, il se fixe l'objectif de récupérer le trésor qui lui est propre ; il s'agit

là de réhabiliter la mémoire collective, séculairement ankylosée, des transbordés. « Il faut fouiller en profondeur » (Glissant 1997a, 141), lira-t-on ainsi dans *Malemort*. C'est d'ailleurs dans ce roman que l'orateur dévoile, à *plusieurs reprises*, sa méthode d'archéologue ou de radiesthésiste qui persévère inlassablement dans sa quête :

Une géographie de décombres et de gravats pour une stratégie de trésor. Si vous entendez le son c'est la jarre. Ils fouillent depuis trois jours. Le pain manquait à Trois-Rivières. Les nuits étaient poussiéreuses. Les matins fébriles. Les soirées tamboureuses. (142)

Cette fouille s'avère difficile, si bien qu'elle nécessite un savoir-faire et des compétences particulières, comme le recommande l'auteur par la bouche de l'un de ses personnages : « Mais pour fouiller il faut savoir » (140). Dès lors, il va sans dire que le questionnement archéologique, historique et herméneutique constitue le mot d'ordre de la rhétorique glissantienne qui sous-tend, autant son esthétique insulaire que son projet gnoséologique et culturel.

Rappelons également que le *logos* romanesque glissantien qui cultive le sublime esthétique, éthique, voire ontologique se révèle davantage « problématologique » qu'« apocritique », dans le sens où il « sert [...] à exprimer la problématique des situations et des êtres comme à communiquer ce qu'il en convient d'en penser », selon l'analyse de Michel Meyer (2010, 244). Le romancier caribéen fait prendre conscience à ses lecteurs antillais de leurs compétences artistiques laissées en friche, les exhortant ainsi à réfléchir sur leur pouvoir de créer l'art et d'inventer la culture. Et c'est en embrassant la beauté, l'esthétique et le sublime, en invitant ses auditeurs à le faire, que Glissant compte sortir les siens du marasme de l'inaction qui les engloutit. En d'autres termes, il est en mesure de pousser ses lecteurs à se défaire de leurs complexes, lesquels ne peuvent être que rédhibitoires, puisqu'ils entravent leur progrès et enrayent leur véritable libération. Le romancier martiniquais ne peut s'empêcher d'exhorter ses compatriotes à surmonter leurs défauts et de les transformer ainsi en moteurs de créativité. C'est à lui de

promettre le passage à autre chose, à quoi, en tout cas qui souffrent l'impossible de la beauté, l'appel et le renoncement à la beauté, c'est tout cela, simplement le poids terrifiant de ce que nous savons ne plus pouvoir atteindre à la beauté, et nous bégayons cette impuissance, et nous la crions plutôt dans toutes sortes d'outrances dont nous faisons de l'art. (Glissant 2006, 199-200)

Lira-t-on, à ce propos, dans *Une nouvelle région du monde*.

Bibliographie

- Aquien, M. ; Molinié, G. (1996). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : La Pochotèque, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française.
- Bacry, P. (1992). *Les figures de style*. Paris : Belin.
- Dumont, J.-P. (éd.) (1988). *Les Présocratiques*. Paris : Gallimard.
- Fanon, F. (2002). *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte.
- Fumaroli, M. (2009). *L'Âge de l'éloquence*. Genève : Droz.
- Gardes-Tamine, J. (2011). *La rhétorique*. Paris : Armand Colin.
- Glissant, É. (1958). *La Lézarde*. Paris : Éditions du Seuil.
- Glissant, É. (1981). *Le Discours antillais*. Paris : Éditions du Seuil.
- Glissant, É. (1983). « Entretien du CARE (Centre Antillais de Recherches et d'Études) avec Édouard Glissant ». *CARE*, 10.
- Glissant, É. (1987). *Mahagony*. Paris : Éditions du Seuil.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation (Poétique III)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1993). *Tout-Monde*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1994). *Poèmes complets*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1996). *Introduction à une poétique du Divers*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1996a). *Faulkner, Mississippi*. Paris : Éditions Stock.
- Glissant, É. (1997a). *Malemort*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1997b). *L'Intention Poétique (Poétique II)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1997c). *Soleil de la conscience (Poétique I)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1997d). *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1998). *Monsieur Toussaint*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1999). *Sartorius. Le roman des Batoutos*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (2003). *Ormerod*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (2005). *La Cohée du Lamentin (Poétique V)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (2006). *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (2010). *L'imaginaire des langues (Entretiens avec Lise Gauvin)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. ; Chamoiseau, P. (2009). *L'introuvable beauté du monde*. Paris : Gallimard Éditions.
- Madelénat, D. (1984). s.v. « Épopée ». Beaumarchais, J.-P. de ; Couty, D. ; Rey, A. (éds), *Dictionnaire des littératures de langue française*, t. 2. Paris : Bordas.
- Meyer, M. (2010). *Principia Rhetorica*. Paris : PUF.
- Reboul, O. (2001). *Introduction à la rhétorique*. Paris : PUF.

Musical/Textual Double Consciousness in W.E.B. Du Bois's *The Souls of Black Folk*

Adriano Elia

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract Besides introducing groundbreaking critical concepts such as double consciousness, colour line and the veil, W.E.B. Du Bois's *The Souls of Black Folk* (1903) was among the first books to attribute universal dignity to black music. It did so by devoting a whole chapter to the 'sorrow songs', seen as "the articulate message of the slave to the world", as well as by opening each chapter with epigraphs composed of bars of 'black' spirituals juxtaposed with lines of poetry by notable 'white' authors – Symons, Lowell, Byron, among others – in a musical/textual version of double consciousness. Reconsidering the composite formal structure of *The Souls of Black Folk* and the role of the spirituals as ceaseless reminders of freedom, the paper explores the ways in which Du Bois's speculations on black music foreshadow contemporary sonic/textual strategies.

Keywords W.E.B. Du Bois. The Souls of Black Folk. Double consciousness. Spirituals. Sound studies.

Summary 1 Forethought. – 2 Black Spirituals, White Poetry. – 3 The Sound of Black Folk. – 4 After-Thought.



Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-07-01
Accepted 2022-10-06
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Elia | 4.0



Citation Elia, A. (2022). "Musical/Textual Double Consciousness in W.E.B. Du Bois's *The Souls of Black Folk*". *Il Tolomeo*, 24, 199-214.

1 Forethought

Well over a century since its publication, W.E.B. Du Bois's seminal work *The Souls of Black Folk* (1903) continues to resonate and to produce an impact on the behavior of some parts of the African-American community. Throughout the decades, most scholarship has predictably focused on the three main critical concepts devised in this book - double consciousness, the color line, the veil - that have become essential to pinpoint the socio-economic, political, and existential condition of African Americans in the twentieth century. However, with few significant exceptions (Sundquist 1993; Weheliye 2005; Zamir 2008, among others), less attention has been paid to the crucial role of music, notably spirituals and 'sorrow songs', in Du Bois's collection and output at large, as an effective means to tackle racial discrimination. This essay will endeavour to contribute to bridging this critical gap by reassessing and updating in a twenty-first century scenario the relevance of Du Bois's approach to black music.

The Souls of Black Folk was indeed among the first books to attribute universal dignity to black music. It did so by devoting a whole chapter to the 'sorrow songs', considered as "the articulate message of the slave to the world" (Du Bois 1994, 157), as well as by opening each chapter with epigraphs composed of bars of 'black' spirituals juxtaposed with lines of poetry by notable 'white' authors - Symons, Byron, Tennyson, Mrs. Browning, among others - in a musical/textual version of double consciousness. Reconsidering the role of the spirituals as ceaseless reminders of freedom and the composite formal structure of *The Souls of Black Folk*, we aim here to explore the extent to which Du Bois's speculations on black music foreshadow contemporary sonic/textual strategies.

To this purpose, we will move in two different, yet interconnected, directions: in the first place, we examine the dialogic connection between the spirituals selected by Du Bois, their lyrics, and the poetical excerpts to which they are attached; secondly, we investigate the ways in which Du Bois's trans-medial contribution is still relevant and topical.

2 Black Spirituals, White Poetry

The term 'spiritual' derives from the King James Bible translation of *Ephesians* 5:19: "Speaking to yourselves in psalms and hymns and spiritual songs, singing and making melody in your heart to the Lord". The evocation of Biblical events is certainly the main source of inspiration for spirituals, but it is not the only one. While praising Du Bois's "unforgettable chapter", "a serious and proper social interpretation" of the sorrow songs, in his 1925 essay "The Negro Spirituals" Alain Locke (2015, 200, 205) identified four classes of spirituals:

the almost ritualistic prayer songs of pure Spirituals, the freer and more unrestrained evangelical 'shouts' or camp-meeting songs, the folk ballads so overlaid with the tradition of the Spirituals proper [...] and the work and labor song of strictly secular character.

A decade later, Zora Neale Hurston (1995, 870-1) defined the spirituals as "Negro religious songs, sung by a group [...] bent on expression of feelings" and highlighted their extensive scope in her typical outspoken style: "The idea of the whole body of spirituals as 'sorrow songs' is ridiculous. They cover a wide range of subjects from a peeve at gossipers to Death and Judgment". It is true that spirituals are mainly religious songs, based as they are on an eschatological concern for the Judgment Day, but the broadness of their thematic sources of inspiration - earthly liberation, escape North, return to Africa and, most crucially, the instilling of race consciousness, should not be overlooked (Sundquist 1993, 458).

Hurston also made a clear distinction between the spirituals and what she termed 'neo-spirituals'. The former, the real ones, are improvised songs characterized by dissonances, disharmony, shifting keys, broken time, in which each singing of the piece is a new creation, so that the rendition is a mood rather than any defined, final outcome. 'Neo-spirituals' are the work of Negro composers based on the spirituals, but not like them. For Hurston, even the Fisk Jubilee Singers, acclaimed by Du Bois in his chapter on the sorrow songs, sing 'neo-spirituals': while recognizing their value, Hurston argued that these are not the songs of the people as sung by them. Concert singers put their tuxedos on, get the pitch, iron out dissonances, and sing magnificent songs that are not like the real Negro songs.

Following Hurston's arguments, we are led to think that notating the spirituals' melody on pentagram bars may be a senseless operation. Spirituals lose their essence - ink and paper cannot convey the sorrow and pain felt by slaves, and this operation turns out to be an imposed Westernization of the original African culture. As Sundquist (1993, 530-1) noted, at the end of the nineteenth century, critics such as Jeanette Robinson Murphy were already aware of the difficulties of transcribing the spirituals, as some crucial performative features cannot be transferred on the musical score:

[T]he white singer must make his voice exceedingly nasal and undulating; that around every prominent note he must place a variety of small notes, called "trimmings", and he must sing tones not found in our scale [...] he should carry over his breath from line to line and from verse to verse, even at the risk of bursting a blood-vessel [...] He must also intersperse his singing with peculiar humming sounds—"hum-m-m-m."

In this respect, Susan Mizruchi (1996, 288) identified a paradox regarding the contradictory role of the spiritual bars in *The Souls of Black Folk*: “these songs represent at once an elite language, legible to those who read music, and a secret ethnic code audible only to those who know how the songs ‘really’ sound” (Zamir 2008, 14). Moreover, as the melody of the spirituals is far more ancient than the words, it is significant that the spiritual bars opening each chapter do not show the lyrics, but only the notes – hence the reader is forced to conduct further research on the origin and the meaning of the actual spirituals considered.

However, what interests us here are the unmentioned texts of the spirituals involved rather than the domesticated melody. Spirituals often displayed codified meanings, the ‘signifyin(g)’, to use Henry Louis Gates, Jr.’s famous coinage – for example, a cry for freedom could be heard beneath the apparent meaning of stories from the Old Testament such as *Go Down, Moses*, used by abolitionist Harriet Tubman as a code to escape to freedom; *Steal Away to Jesus* was another example seemingly referring to a religious episode reinterpreted as an incitement to escape slavery. For Du Bois, the painful experiences of the African-American slaves were historically analogous to the spiritual experience of the Jews. Written around 1800 by slaves inspired by the Biblical story of the Jews’ liberation from slavery in Egypt, *Go Down, Moses* epitomizes this connection: “Go down Moses | Way down in Egypt land | Tell old Pharaoh to | Let my people go!”. In the context of American slavery, Israel represents the African-American slaves, while Egypt stands for slave states and Pharaoh embodies the slave master.¹

Eric J. Sundquist’s magisterial book *To Wake the Nations* (the title itself being a quotation of a line from the spiritual *My Lord, What a Mourning*) provides us with an accurate reconstruction of the origins and the lyrics of the spirituals selected by Du Bois, as well as with a thorough discussion of the role of spirituals in Du Bois’s book. In *The Souls of Black Folk*, these layered meanings are amplified by the connection between the titles of the fourteen chapters, the poetical excerpts, and the attached spiritual bars opening each chapter, that can be summarized as follows:²

¹ See Gates, Jr. 2014; Elia, Volpi 2021, 85. Composed prior to 1862 by Wallace Willis, the author of *Swing Low, Sweet Chariot*, *Steal Away* also displays a veiled allusion to escape: “Steal away, steal away, steal away to Jesus | Steal away, steal away home | I ain’t got long to stay here | My Lord, He calls me | He calls me by the thunder | The trumpet sounds within-a my soul | I ain’t got long to stay here.”

² Du Bois’s bars of music were most likely taken from the volumes *Hampton and Its Students* and *The Story of the Jubilee Singers*. The first group of the *Fisk Jubilee Singers* was organized in 1871 to raise funds for Fisk University. Their early repertoire consisted mostly of traditional spirituals. The *Hampton Singers* were established in 1873

Chapter title	Poem	Spiritual
I. Of Our Spiritual Strivings	Arthur Symons: <i>The Crying of Water</i> (1901)	Nobody Knows the Trouble I've Seen
II. Of the Dawn of Freedom	James Russell Lowell: <i>The Present Crisis</i> (1845)	My Lord, What a Mourning
III. Of Mr. Booker T. Washington and Others	Lord Byron: <i>Childe Harold's Pilgrimage</i> (1812-18)	A Great Camp-Meeting in the Promised Land
IV. Of the Meaning of Progress	Schiller: <i>Die Jungfrau von Orleans</i> IV, i (1801)	My Way's Cloudy
V. Of the Wings of Atalanta	Whittier: <i>Howard at Atlanta</i> (1868)	The Rocks and the Mountains
VI. Of the Training of Black Men	Fitzgerald: <i>Omar Khayyám</i> (1872)	March On
VII. Of the Black Belt	The Song of Solomon: <i>King James Bible</i> 1:5-6 (1611)	Bright Sparkles in the Courtyard
VIII. Of the Quest of the Golden Fleece	William Vaughn Moody: <i>The Brute</i> (1901)	Children, You'll be Called On
IX. Of the Sons of Master and Man	Mrs. Browning: <i>A Vision of Poets</i> (1844)	I'm a Rolling
X. Of the Faith of the Fathers	Fiona Macleod: <i>Dim Face of Beauty</i>	Steal Away
XI. Of the Passing of the First-Born	Swinburne: <i>Itylus</i> (1866)	I Hope My Mother Will Be There
XII. Of Alexander Crummell	Tennyson: <i>Idylls of the King: The Passing of Arthur</i> (1869)	Swing Low, Sweet Chariot
XIII. Of the Coming of John	Mrs. Browning: <i>A Romance of the Ganges</i> (1838)	I'll Hear the Trumpet Sound (or, You May Bury Me in the East)
XIV. The Sorrow Songs	Negro Song (<i>Lay This Body Down</i>)	Wrestling Jacob

As there is no literary contribution from black writers to enhance the message of the spirituals, the connection between the spirituals and the attached poems initially subverts the reader's horizon of expectations. Du Bois seems deliberately to choose mostly white European poets, belonging to places both geographically and culturally far away from the African-American world, thus trespassing simultaneously the color, the class and even the gender line – Mrs. Browning, twice, and Fiona Macleod (in truth, a pseudonym of Scottish writer William Sharp). Being born and raised in Great Barrington, Massachusetts, Du Bois himself acknowledged the initial distance he had from the Southern spirituals, yet this distance soon disappeared; the songs “came out of the South unknown to me, one by one, and yet at once I knew them as of me and of mine” (1994, 155) – spirit-

in Hampton, Virginia, in order to raise money for what is now Hampton University. See Sundquist 1993, 491-2.

uals appealed instinctively even to those who were not readily connected to them.

This allegedly dissonant dialogic connection is brought to the fore from the very beginning: in the first chapter “Of Our Spiritual Strivings”, Du Bois selects a bar of the melody of the celebrated spiritual *Nobody Knows the Trouble I've Seen*, and combines it with the complete text of the poem *The Crying of Water* (1901) by Welsh poet Arthur Symons, one of the leaders of the British Decadent movement, an unusual choice that can hardly be associated with the African-American fight for freedom. Here is the first part of the epigraph, describing the experience of a speaker listening to and identifying with the water of the sea:

O water, voice of my heart, crying in the sand,
 All night long crying with a mournful cry,
 As I lie and listen, and cannot understand
 The voice of my heart in my side or the voice of the sea,
 O water, crying for rest, is it I, is it I?
 All night long the water is crying to me.

The second part of the poem reveals that this association is not as far-fetched as it would seem at a first glance. In *The Souls of Black Folk*, the Judgment Day is not generally seen as an apocalypse, yet there are moments, Zamir (2008, 19) argues, in which catastrophic visions are invoked, and the same sombre feelings are aroused by the second section of Symons's poem, foreseeing that “there never shall be rest | Till the last moon droop and the last tide fail, | And the fire of the end begin to burn in the West”. Here, the weeping sea symbolizes the speaker's heart, the speaker is “weary” and “wonder[s] and cries like the sea”, thus evoking Du Bois's statements that the African-American race was in a time of conflict, “the time of *Sturm und Drang*: storm and stress to-day rocks our little boat on the mad waters of the world-sea” (1994, 6). Symons's poem ends with the speaker claiming that he will spend “All life long crying without avail”, and likewise Du Bois's first chapter conveys a pessimistic view of the struggle of African Americans, a view slightly mitigated by the choice of a hymn of salvation (both at the Judgment Day and on earth through the acceptance of Jesus) such as *Nobody Knows the Trouble I've Seen*. Thus, despite Du Bois's apparently odd choice of Symons's poem, these paratextual additions (the poem, the lyrics and the music of the spirituals) offer meaningful clues on the chapter that follows, dealing with the spiritual strivings of the Negro.

In the second chapter, “Of the Dawn of Freedom”, a discussion of the role of the Freedman's Bureau, the celebrated spiritual *My Lord, What a Mourning* is juxtaposed to an epigraph from *The Present Cri-*

sis (1845), a long poem by James Russell Lowell.³ Here the connection between the spiritual, the attached poem and Du Bois's chapter is more consistent, as this poem was written when the United States government was considering the annexation of Texas as a state allowing slavery, and rapidly became an anthem of the antislavery movement, frequently quoted even by later twentieth-century activists such as Martin Luther King, Jr. In 1910, the poem also gave its title to the *National Association for the Advancement of Colored People's* magazine *The Crisis*, first edited by Du Bois. Here is the poetical excerpt:

Careless seems the great Avenger;
 History's lessons but record
 One death-grapple in the darkness
 'Twixt old systems and the Word;
 Truth forever on the scaffold,
 Wrong forever on the throne,
 Yet that scaffold sways the future,
 And, behind the dim unknown,
 Standeth God within the shadow,
 keeping watch above his own.

Sundquist (1993, 499) observed that *The Present Crisis* uncovers a struggle between neo-slavery and freedom, in Lowell's words "Twixt old systems and the Word", where truth is once more "on the scaffold / Wrong forever on the throne". As for the spiritual, the ambiguity elicited by the alternative spellings "mourning" and "morning", the latter also symbolizing the dawn of the millennium, triggers a parallelism between antebellum struggles as conveyed by the poem and the socio-cultural scenario at the time of the publication of *The Souls of Black Folk*.

The third chapter, "Of Mr. Booker T. Washington and Others", concerns the debate around the education of blacks. As is known, while Washington had declared that blacks should concentrate on vocational and agricultural training, Du Bois claimed instead they should pursue full legal and social equality with whites and maintained that the strategy of accommodation to white supremacy advanced by Washington would only serve to perpetuate black oppression. Their opposing views can still be found in some of today's discussions over the end of class and racial injustice and the role of black leadership. The chapter appropriately begins with a fragment from Lord Byron's *Chil-*

3 The Freedmen's Bureau was established in 1865 to help former black slaves and poor whites in the South in the aftermath of the Civil War. It provided food, housing and medical aid, established schools and offered legal assistance.

de Harold's Pilgrimage (1812-18), in particular two epigraphs on liberation, which are carefully chosen by Du Bois to reinforce his criticism of Washington's arguments. The first epigraph ridicules Washington's inadequate programs: "From birth till death enslaved; in word, in deed, unmanned!"; the second one ("Hereditary bondsmen! Know ye not | who would be free themselves must strike the blow?") played as a militant call to arms and thus became a rhetorical trope used in other works such as Frederick Douglass's revision of his autobiography, *The Life and Times of Frederick Douglass* (1845) and Martin R. Delany's novel *Blake; or, the Huts of America* (1859) (Sundquist 1993, 496). Although the context is different – the disillusioned hero's pilgrimage in foreign lands as against the African-American fight for social equality – there is an unexpected feeling of consistency connecting Du Bois's chapter and Byron's apparently culturally distant poem. This bond is strengthened by Du Bois's choice of the spiritual, which is quite appropriate: *A Great Camp-Meeting in the Promised Land* is a song of hope, reminding one of the promise of a better day to come and delivering a message of comradeship. 'Camp Meetings' were church meetings, and this spiritual is a joyful reminder of freedom and celebration, not only in Heaven, but also in earthly promised lands, including free states and territories.

After considering more contributions by white poets and writers, American (Whittier, Moody) or mostly European (Swinburne, Tennyson, Edward Fitzgerald, Mrs. Browning, even Friedrich Schiller), only in the final chapter on the sorrow songs is the supposed dissonance between the spirituals and the poems attached overcome by the use of an actual 'Negro Song', *Lay This Body Down*, as an accompaniment to the spiritual (in this case, *Wrestling Jacob*). The XIV chapter on the sorrow songs opens with this Negro song:

I walk through the churchyard
 To lay this body down;
 I know moon-rise, I know star-rise;
 I walk in the moonlight, I walk in the starlight;
 I'll lie in the grave and stretch out my arms,
 I'll go to judgment in the evening of the day,
 And my soul and thy soul shall meet that day,
 When I lay this body down.

This evocative poem, a meditation on the mystery of life and death, is followed by some bars from the spiritual *Wrestling Jacob*, dealing with Jacob's wrestling with the angel (or the Lord) in *Genesis 32*, signifying both the triumph and reconciliation that made him a patriarch of Israel (Sundquist 1993, 525):

Wrestling Jacob, Jacob day is a breaking;
 Wrestling Jacob, Jacob day, I will not let thee go...
 I will not let thee go,
 Until thou bless me.

Although the connection between *Lay This Body Down* and *Wrestling Jacob* seems to deliver a message of regained unity by breaking the established pattern 'black spiritual'/'white poem', the juxtaposition of these texts elicits a dialectical tension triggered by the pessimist resignation of the former as against the hopeful defiance of the latter. Du Bois's effective selection suggests that it is indeed impossible to separate these contradictory feelings, as they are inevitably merged and embodied in the same African-American characters.

Moreover, as we have seen, there is no contradiction, as it would seem at a first glance, between the 'white' poetical epigraphs and the 'black' spirituals. Arnold Rampersad (1976, 71) noted that they both expose the strivings of the souls towards noble ideals, reflecting their spiritual dignity and artistic capacity. This juxtaposition functions as a musical/textual version of double consciousness, where two "unreconciled strivings" and "warring ideals" seem to find a balance, albeit temporary, thus making it possible for a man to be "both a Negro and an American" (Du Bois 1994, 2-3).

In order to highlight the suggestive power of the spirituals, Du Bois (1994, vi, 155) used the adjective 'haunting' and the noun 'echo' twice: in the *Forethought*, he mentioned "some echo of the haunting melody from the only American music which welled up from black souls in the dark past"; and in the XIV chapter once again he alluded to "a haunting echo of these weird old songs in which the soul of the black slave spoke to men". It is indeed the erratic and eerie nature of the spirituals which endowed them with the fascination that still make them popular today. An alternative (and negative) interpretation of 'echo' might allude to Hurston's above-mentioned distinction between 'spirituals' and 'neo-spirituals'. These bars are thus just 'echoes' "because the songs as they have come down to Du Bois's time are already far removed from their original versions" (Zamir 2008, 14). For this reason, Du Bois (1994, 117), like Hurston, was critical of "debased imitations of Negro melodies", because they catch "the jingle but not the music, the body but not the soul, of the Jubilee songs".

Besides the layered meanings, another characteristic of the spirituals selected by Du Bois is their universal nature. Ever since their early diffusion, the universality of spirituals at large was soon underlined by Du Bois himself as well as by other remarkable personalities of that time. As for Du Bois, the omission of 'African' before 'American' in the quotation above is significant, where he referred to them as "the only American music which welled up from black souls". These songs are a gift to America, the "singular spiritual heritage of

the nation". A decade earlier, Czech composer Antonín Dvořák's had already predicted that "[t]he future of this country must be founded upon what are called the Negro melodies. This must be the real foundation of any serious and original school of composition to be developed in the United States"⁴ - in the early 1890s Dvořák was hired by an American philanthropist to lead the New York National Conservatory of Music, whose mission was to help American composers rid themselves of European influences to discover their own truly American voice. Dvořák had heard and loved *Swing Low, Sweet Chariot* and *Go Down, Moses*, hence his will to foster an American classical music style paradoxically based upon African-American and Indian roots.

Dvořák's interest for these appropriated Negro melodies was embraced by Du Bois, who, like him, was an admirer of Richard Wagner as well as of German philosopher Johann Gottfried Herder, whose concept of *Volksgeist* - the spiritual life of a nation - was adapted by Du Bois to connect folk wisdom and formal training. For Du Bois, the spirituals and the sorrow songs were examples of a popular cultural musical treasure that could produce a native classical musical language thanks to the work of accomplished black composers such as Samuel Coleridge-Taylor.⁵

3 The Sound of Black Folk

One critical commonplace regarding *The Souls of Black Folk* is its unevenness. As a matter of fact, a few months after the publication Du Bois himself acknowledged this as a possible weakness:

The Souls of Black Folk is a series of fourteen essays written under various circumstances and for different purposes during a period of seven years. It has, therefore, considerable, perhaps too great, diversity. There are bits of history and biography, some description of scenes and persons, something of controversy and criticism, some statistics and a bit of story-telling. All this leads to rather abrupt transitions of style, tone and viewpoint and, too, without doubt, to a distinct sense of incompleteness and sketchiness.

However, as we shall see, the book's heterogeneity and composite structure may also be considered as a springboard for new combinations and creative opportunities, the references to music being an important asset in this respect. In the same article, Du Bois himself continued pointing out that "there is a unity in the book, not simply

⁴ See Huizenga 2019; Horowitz 2019.

⁵ See Horowitz 2019; Appiah 2014, 45-6; Elia 2015, 11-12.

the general unity of the larger topic, but a unity of purpose in the distinctively subjective note that runs in each essay".⁶

The Souls of Black Folk is indeed one of the first examples of trans-medial texts in which the verbal message is occasionally amplified by musical references, notably the bars of the spirituals.⁷ More precisely, Du Bois's groundbreaking multivocal approach emerges in two different ways: firstly, as we have seen, in his early use of narratorial strategies across media; secondly, in his ability to mix disparate cultural sources as a contemporary disc jockey does with music.

Du Bois's contribution on black music is still relevant at the beginning of the twenty-first century. His poem *The Song of the Smoke* (1907), for example, may be regarded as an example of proto-hip hop lyrics conveying a spirit of assertiveness – it was indeed his pioneering role as a man of letters that helped forge the mentality that was to climax in the civil rights movements that from the 1960s onwards have developed in the United States and all over the world.⁸ Moreover, Alexander G. Weheliye (2005) has identified an affinity between Du Bois's *The Souls of Black Folk* and contemporary practices of disc jockeying. Du Bois's modernity emerges in his ability to 'mix' diverse material in order to achieve a unified whole. The book is not only a collection of essays, but also an extremely rich repository of disparate materials selected and mixed by Du Bois in a guise similar to what contemporary DJs do with records, isolating particular segments, often quite dissimilar from each other, and mixing them up together to obtain a new entity. The issues at stake – political history, economics, sociology, education, religion, the role of black music, among others – are combined wisely in a wide-ranging formal palette including essay-writing, autobiography, poetry, and even fiction: the presence of the short story "Of the Coming of John" confirms the fact that for Du Bois fiction could play a crucial role in the discussion of socio-political matters.

Therefore, the spirituals selected by Du Bois, their lyrics, the poetical epigraphs to which they are connected and the text of the actual chapters they introduce are all part of a mix carefully devised by Du Bois to communicate complex, layered, at times contradictory meanings. In particular, Du Bois (1994, 157, 162) himself expressed effectively the cultural impact of such polarizations (happiness vs unhappiness, sorrow vs hope) in the following terms:

⁶ Du Bois 1904; Zamir 2008, 9.

⁷ Among the vast scholarship on the multifaceted interrelationships between literature and music, see the pioneering Brown 1948, and later essays such as Kramer 1984; Favaro 2002; Bernhart, Wolf 2004; Benson 2006; da Sousa Correa 2006; Smyth 2008.

⁸ For an analysis of *The Song of the Smoke*, see Elia 2020, 35-51.

They tell us [...] that life was joyous to the black slave, careless and happy [...] [but] [t]hey are the music of an unhappy people [...] they tell of death and suffering and unvoiced longing toward a truer world [...] Through all the sorrow of the Sorrow Songs there breathes a hope—a faith in the ultimate justice of things [...] the meaning is always clear: that sometime, somewhere, men will judge men by their souls and not by their skins. Is such a hope justified? Do the Sorrow Songs sing true?

Contemporary disc jockeys are not only people who make people dance, but they are also sonic educators, and this is precisely the reason why Du Bois's early literary activity blending disparate sources may be regarded as similar to their art. If we consider the music, the lyrics and the texts included in *The Souls of Black Folk*, we perceive it as an interconnected work, a sort of well combined educative hypertext foreshadowing trans-medially an uplifting mixtape by an inspired DJ.

Moreover, Weheliye (2005, 3, 13) coined the term “sonic Afro-modernity” to refer to the emergence of modern black culture reconsidered not only in visual, but also in often overlooked aural terms, and highlighted the unsettling role of the musical bars at the beginning of each chapter, deemed “not as accurate mimetic representations but as distorted, layered, lingering traces that disrupt the flow of words”. His critical contribution triggered an interesting debate around Du Bois's connection with the contemporary praxis of Sound Studies. Among the issues addressed, the ways in which Du Bois remixed and decoded history, the ways in which he prefigured the critical terrain of contemporary Sound Studies, and the new futures we imagine when we ‘listen’ to Du Bois's work.⁹

Indeed, this insistence on the sense of hearing rather than on the sense of sight introduces us to another important subject. As Du Bois (1994, 157) put it: “I know little of music and can say nothing in technical phrase, but I know something of men, and knowing them, I know that these songs are the articulate message of the slave to the world.” Du Bois claimed to “know little of music”, yet his writings foreshadow the emergence of Sound Studies, by connecting language, music, sonic environments and aural communication (Carter-Ényì 2018). Jonathan Sterne (2012, 2) defined Sound Studies as “the interdisciplinary ferment in the human sciences that takes sound as its analytical point of departure or arrival [...] across disciplines and traditions” and identified in Du Bois's textual tactics one of the key inspiring moments for this new discipline. More precisely, as we have

⁹ See *Sounding Out!*, a sound studies blog edited by Jennifer Lynn Stoeber and Liana M. Silva (Stoeber, Silva 2018).

seen, in reconsidering the role of race in the American society, Du Bois (1994, 155-56) considered sound as a key modality for thinking through African-American culture:

[b]efore each thought that I have written in this book I have set a phrase, a haunting echo of these weird old songs in which the soul of the black slave spoke to men [...] the rhythmic cry of the slave—stands to-day not simply as the sole American music, but as the most beautiful expression of human experience born this side of the seas. It has been neglected, [...] mistaken and misunderstood; but notwithstanding, it still remains as the singular spiritual heritage of the nation and the greatest gift of the Negro people.

It is also thanks to pioneering efforts like Du Bois's that Sound Studies has now become an established inter-discipline, an effective critical response to our changing sonic world, questioning the alleged superiority of sight over hearing through extensive scholarship from across the humanities and social sciences. An important critical contribution was made by Jennifer Lynn Stoeber (2016), who, echoing Du Bois's celebrated notion of "color line", coined the phrase "sonic color line" to argue that ideologies of white supremacy are as dependent on what we hear (voices, musical taste, volume) as they are on skin color. Racism is generally a visual phenomenon based on the sense of sight, yet there are also elements linked to the sense of hearing that may become crucial as racial markers - the sonic color line thus refers to racialized aural representations operating at the level of the unseen. Stoeber shared a concern for the often neglected connection between blackness and sound focusing on the development of racialized listening practices, the power dynamics and ethics of listening, the construction of 'black' and 'white' voices, and the role of 'noise' in the production of racially segregated space.

In this respect, there is a significant affinity in the racialization of sound as it is described by Jon Cruz in his book *Culture on the Margins* (1999). Cruz discusses the 'discovery' of black music by white elites in the nineteenth century in contrast with the routine view by slave owners, who had always considered black songs as senseless 'noise' - the same treatment was reserved throughout the decades for other black American musical genres like jazz (especially bebop) and, more recently, hip hop. Inspired by Frederick Douglass's invitation to hear slaves' songs as witnesses to their inner worlds, abolitionists began to attribute social and political meaning to the music - an interpretive shift defined by Cruz (1999, 3) as 'ethnosympathy', "an interpretive ethos of pathos" which marks the beginning of a mainstream American interest in black traditional music.

The sound of black folk can be heard in the history of racism. For Du Bois, music was a source of great inspiration - for example,

he would go regularly to concerts of black tenor Roland Hayes. In a 1925 letter written after a concert at Carnegie Hall, Du Bois expressed his “very deep and enduring pleasure” and hoped that Hayes would carry his “great message further and further for an indefinite time” (Aptheker 1997, 328-9). The sound of black folk thus displayed a strong political message – Du Bois believed black music could change the narrative of black life, history and culture, delivering a decisive contribution for a constant redefinition of the historical and affective meanings transmitted to the future generations.

4 After-Thought

In the “After-Thought” closing *The Souls of Black Folk*, Du Bois (1994, 165) addressed the reader in the following terms: “Hear my cry, O God the Reader [...] Let the ears of a guilty tingle with truth”. Here Du Bois refers to his book in aural terms, as a ‘cry’ that should appeal to and flatter the ‘ears’ of “God the Reader” with “vigor of thought [...] to reap the harvest wonderful”. Reconsidering the crucial role of the spirituals for Du Bois, this auditory reference is not accidental. As we have seen, it is indeed the layered meanings achieved by embedding music into words that is essential to understand the ways in which black traditional music has played and continues to play (albeit in a different way) a crucial role as a means of enfranchisement.

Thus, we have sought to reconsider some particular aspects of *The Souls of Black Folk*, notably the early use of narratorial strategies across media and the ability to mix disparate cultural sources as a contemporary disc jockey does. Du Bois’s speculations on black music foreshadow contemporary sonic/textual strategies, as we understood by examining the dialogic connection between the spirituals selected by Du Bois, their lyrics, and the poetical excerpts to which they are attached. We investigated the ways in which Du Bois’s trans-medial contribution is still relevant, with a particular focus on the aural rather than the usually predominant visual aspect. Du Bois’s book also paved the way to contemporary critical approaches such as Postcolonial and Cultural Studies – it is worth mentioning that Paul Gilroy considered Du Bois as one of his main influences and devoted a whole chapter of *The Black Atlantic* to his critical contribution.

Ultimately, the final message of this landmark work in the literature of black protest is that education, in its widest sense, is the essential proxy for individual and social transformation. For this reason, the words of Nnyla Lampkin, a former freshman at Howard University who in 2018 was invited along with several other students by her African-American literature teacher Dana A. Williams to discuss the book, manage to define in simple, yet effective terms, the reason why Du Bois is still relevant today: “It was amazing to me

to hear somebody from the past speaking the way that some of us think today” (Neary 2018). This is further evidence of the fact that, as we suggested at the beginning of this article, Du Bois still generates – and will most likely continue to in the years to come – an ongoing impact on the mentality of contemporary young black people.

Bibliography

- Appiah, K.A. (2014). *Lines of Descent: W.E.B. Du Bois and the Emergence of Identity*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Aptheker, H. (ed.) (1997). *The Correspondence of W.E.B. Du Bois*. Vol. 1, *Selections, 1877-1934*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Benson, S. (2006). *Literary Music: Writing Music in Contemporary Fiction*. London; New York: Routledge.
- Bernhart, W.; Wolf, W. (eds) (2004). *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Brown, C.S. (1948). *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens (GA): University of Georgia Press.
- Carter-Ényì, A. (2018). “‘Music More Ancient than Words’: W.E.B. Du Bois’s Theories on Africana Aurality”. <https://soundstudiesblog.com/?s=music+more+ancient>.
- Cruz, J. (1999). *Culture on the Margins: The Black Spiritual and the Rise of American Cultural Interpretation*. Princeton: Princeton University Press.
- da Sousa Correa, D. (ed.) (2006). *Phrase and Subject: Studies in Literature and Music*. Oxford: Modern Humanities Research Association; Maney Publishing.
- Du Bois, W.E.B. [1903] (1994). *The Souls of Black Folk*. New York: Dover Publications.
- Du Bois, W.E.B. [1904] (1996). “The Souls of Black Folk”. Sundquist, E.J., *The Oxford W.E.B. Du Bois Reader*. New York; Oxford: Oxford University Press, 304-5.
- Elia, A. (2015). “*La Cometa*” di W.E.B. Du Bois. Roma: Roma TrE-Press.
- Elia, A. (2020). *W.E.B. Du Bois and Langston Hughes – Two Remarkable Men*. Aprilia: Novalogos.
- Elia, A.; Volpi, S.I. (2021). *Heading South with Zora Neale Hurston and Langston Hughes*. Padova: Libreriauniversitaria.it.
- Favaro, R. (2002). *La musica nel romanzo italiano del ‘900*. Lucca: Ricordi; LIM.
- Gates, H.L. Jr.; Oliver, T.H. (eds) (1999). *W.E.B. Du Bois. The Souls of Black Folk*. New York: Norton.
- Gates, H.L. Jr. [1988] (2014). *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*. London; New York: Verso Books.
- Horowitz, J. (2019). “New World Prophecy”. <https://theamericanscholar.org/new-world-prophecy/>.
- Huizenga, T. (2019). “Why Is American Classical Music So White?”. <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2019/09/20/762514169/why-is-american-classical-music-so-white/>.
- Hurston, Z.N. (1995). *Folklore, Memoirs and Other Writings*. New York: The Library of America.

- Kramer, L. (1984). *Music and Poetry: The Nineteenth-Century and After*. Berkeley: University of California Press.
- Locke, A. [1925] (2015). *The New Negro. An Interpretation*. Mansfield Centre (CT): Martino Publishing.
- Miles, K.T. (2000). "Haunting Music in *The Souls of Black Folks*". *Boundary 2*, 27(3), 199-214.
- Mizruchi, S. [1996] (1999). "Neighbors, Strangers, Corpses: Death and Sympathy in the Early Writings of W.E.B. Du Bois". Gates, Oliver 1999, 355-60.
- Murphy, J.R. (1899). "The Survival of African Music in America". *Popular Science Monthly*, 55, 660-72.
- Neary, L. (2018). "The Enduring Lyricism of W.E.B. Du Bois' *The Souls of Black Folk*". <https://soundstudiesblog.com/?s=music+more+ancient>.
- Rampersad, A. (1976). *The Art and Imagination of W.E.B. Du Bois*. Harvard: Harvard University Press.
- Smyth, G. (2008). *Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sterne, J. (ed.) (2012). *The Sound Studies Reader*. London; New York: Routledge.
- Stoever, J.L.; Silva, L.M. (2018). "'Music More Ancient than Words': W.E.B. Du Bois's Theories on Africana Aurality". <https://soundstudiesblog.com/2018/08/27/music-more-ancient-than-words-w-e-b-du-boiss-theories-on-africana-aurality/>.
- Stoever, J.L. (2016). *The Sonic Color Line. Race & The Cultural Politics of Listening*. New York: New York University Press.
- Sundquist, E.J. (1993). *To Wake the Nations. Race in the Making of American Literature*. Cambridge (MA): Belknap Press.
- Weheliye, A.G. (2005). *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity*. Durham (NC); London: Duke University Press.
- Zamir, S. (ed.) (2008). *The Cambridge Companion to W.E.B. Du Bois*. Cambridge: Cambridge University Press.

Human Rights, Human Wrongs: Gender and the Affective Dimensions of Sex Trafficking in Chika Unigwe's *On Black Sisters' Street*

Isabella Villanova

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This article analyses Chika Unigwe's novel *On Black Sisters' Street* as a socio-political narrative by examining the issue of sex trafficking and the subsequent violation of women's fundamental human rights. First, I will argue that gender is the primary cause of inequality to which African women are exposed, within and outside the continent. The novel's characters are indeed both victims and accomplices of the corrupt patriarchal capitalist system; they are subject to social constraints but also active agents capable of resisting the restrictions imposed on them. Second, I will draw on Sara Ahmed's thesis about the circulation of emotions to discuss how pain, disgust, anger, and hatred 'work' in modern global society and determine the affective dimensions of sex trafficking. I will demonstrate, therefore, how these emotions highlight the power dynamics of patriarchy and capitalism and simultaneously give voice to women's political and ethical demands for reparation and redress.

Keywords Chika Unigwe. The trafficking of Nigerian women. Gender. Emotions. Patriarchy. Global society.

Summary 1 Introduction: Women, Emotions, and Embodied Experiences. – 2 The Trafficking of Nigerian Women: An Overview. – 3 Subjugation, Resistance, and the Politics of Emotion. – 4 Conclusion: A Political Affective Novel.



Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-07-14
Accepted 2022-10-15
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Villanova | 4.0



Citation Villanova, I. (2022). "Human Rights, Human Wrongs: Gender and Affective Dimension of Sex Trafficking in Chika Unigwe's *On Black Sisters' Street*". *Il Tolomeo*, 24, 215-234.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/020

215

1 Introduction: Women, Emotions, and Embodied Experiences

Chika Unigwe is a prominent and distinguished writer of Nigerian Igbo descent who has lived in Nigeria and Belgium and currently resides in the United States. She is the author of several novels, children's books, and essays, published in English and Dutch in numerous journals, magazines, and literary anthologies.¹ *On Black Sisters' Street* (2009) is her second novel, which was initially released in Dutch under the title *Fata Morgana*² and was awarded the Nigerian Prize for Literature in 2012.³ The narrative realistically intertwines the stories of four women and their difficult experiences, from their departures from Africa to their stifling lives as sex workers in Antwerp's red-light district, and addresses themes such as migration, loneliness, the objectification of women, the violation of women's fundamental human rights, and the erasure of African culture and identity.⁴ Several contemporary African female writers of the current and previous generations have examined these themes, including Flora Nwapa, Buchi Emecheta, and Akachi Adimora-Ezeigbo. Their narratives have often been described as windows into everyday reality as they shed light on the critical issues and challenges faced by marginalized Nigerian women within and outside the continent.

Significantly, the use of the prostitute motif is not new in contemporary African literature. Adimora-Ezeigbo's novel *Trafficked* (2008) chronicles the life experience of Nneoma, her involvement in sex trafficking in Italy, and her subsequent escape and deportation to Lagos, Nigeria. Through the story of Nneoma and that of another lead-

1 For Unigwe's detailed biography, see the websites *Chika Unigwe*, <http://www.chikaunigwe.com/>, and *The Chika Unigwe Bibliography*, <http://www.cerep.ulg.ac.be/unigwe/cuonline.html>, both maintained by Daria Tunca.

2 The narrative was initially written in English but then translated into Dutch and published by Meulenhoff/Manteau in 2007. The original English version of the novel was firstly released by Jonathan Cape in 2009. Later editions were published by Random House (New York), Vintage (London), and Ohio University Press (in collaboration with Swallow Press). For further details, see the websites *Chika Unigwe*, <http://www.chikaunigwe.com/>, and *The Chika Unigwe Bibliography*, <http://www.cerep.ulg.ac.be/unigwe/cuonline.html>.

3 See Ogala 2012, <https://www.vanguardngr.com/2012/11/from-nlgs-treasury-chika-unigwe-wins-100000-nig-prize-for-literature/>.

4 In more than one decade since the novel's publication, scholars have analyzed the narrative addressing a wide range of themes. A few examples are the relationship between subjectivity and subjection and neocolonial clichés about Africa (Tunca 2009); central issues of African feminism (Eze 2014); the enslaved body as a metaphor for universal human rights abuse (Eze 2016); consent, agency, and neoliberalism (Barberán Reinales 2019); the construction of blackness in relation to Unigwe's authorial self-representation and the identity negotiations of African immigrant women in Belgium (De Mul 2014); identity issues, women's oppression and their objectification (Sackeyfo 2022).

ing character, Efe, Adimora-Ezeigbo describes the criminal activities and atrocities (i.e. rapes, humiliations, and other forms of abuse and exploitation) that trafficking victims encounter in Italy and London as well as women's resistance and escape from their captors.

Before Adimora-Ezeigbo's narrative was published, Ghanaian writer Amma Darko released her debut novel, *Beyond the Horizon* (1995),⁵ which portrays the story of a girl named Mara Ajaman who moves to Germany to be sold into prostitution by her husband. While *On Black Sisters' Street* narrates the life experiences of four women characters - although Sisi is the leading protagonist - , *Beyond the Horizon* focuses on the story of a single heroine, Mara. In this novel, sex trafficking is related to patriarchal and familial control over sexuality and female labor. Unlike Sisi, Mara is subject to constant abuse by her husband, Akobi (Cobby), who turns her into a sex slave and house help at their home in Germany, where his new German wife, Gitte, also lives.⁶ Through their fictions, Unigwe, Adimora-Ezeigbo, and Darko aim to shed light on the injustices that African women encounter when they are deceived into entering the commercial sex industry. Their novels criticize the different sociocultural formations of Nigerian and Ghanaian societies and urgently argue for the need to improve women's living conditions and counter physical and psychological oppression engendered by male power.

The fragmented structure of Unigwe's novel, characterized by extended flashbacks, reconstructs the life stories of the four main protagonists - Sisi, Ama, Efe, and Joyce. The author describes writing as a "cathartic tool" (Unigwe in Bekers 2015, 32) that she uses to restore a part of her *self* and her protagonists' *selves* because of the sense of loss and social exclusion she and they felt as migrants in Belgium. Writing is also an instrument that Unigwe employs to explore her characters' poor living conditions and sufferings - consequences of what they are exposed to as sex workers in Europe - giving visibility to a growing marginalized minority of women and young girls who are forced to perform this job to survive.

In an interview, Unigwe confesses that as soon as she arrived in Belgium and discovered that sex was "openly up for sale", she had

⁵ The novel was published in German under the title *Der verkaufte Traum* by Schmetterling Verlag in 1991 and dtv Verlagsgesellschaft in 1994, and later released in English by Heinemann in 1995.

⁶ For a comparative analysis between Unigwe's and Darko's novel, see Tomi Adeaga's essay "Sexuality, Resilience, and Mobility in Amma Darko's *Beyond the Horizon* and Chika Unigwe's *On Black Sisters' Street*", included in the volume *African Women Writing Diaspora: Transnational Perspectives in the Twenty-First Century* (2021), edited by Rose A. Sackeyfio. Adeaga analyzes sex trafficking as a form of modern-day slavery in both narratives and explores the themes of sisterhood and magical realism rooted in African traditional cultures in Unigwe's work.

“a cultural shock” (Unigwe in Tunca, Mortimer, Del Calzo 2013, 55). In the acknowledgements section of the book, she emphasizes that the research she conducted in Antwerp, the anonymous Nigerian sex workers she met and the stories they told her helped her to reconstruct the plot of *On Black Sisters’ Street*, covering some gaps in a complex global issue she did not know much about (Unigwe 2010, 297-8). Nigerian scholar Chielozone Eze highlights that, through her novel, which is purposely set in Africa and Europe, Unigwe describes prostitutes’ outright objectification, which urges “a broader thinking about human rights in Africa” (Eze 2016, 145) and enhances “the global understanding of women’s rights and dignity” (146). The narrative therefore provides profound reflections on gender and sexuality from a political and sociological point of view. It focuses on women’s presence and absence, agency and subjugation, and explores their identities and subjectivities, which continually change regardless of temporal and geographic locations.

In the second section of this article, therefore, I will first examine the nature of sex trafficking and how patriarchy and capitalism condemn women’s bodies to the status of mere objects that are meant to serve society’s material needs. I will foreground gender relations and sexuality and show how human trafficking has become a highly gendered business. Although it also affects boys and men, women and young girls account for the highest number of persons trafficked for the purposes of sexual exploitation and prostitution.⁷ This modern form of slavery has increased under capitalism and globalization, and Nigeria has become the biggest African provider, receiver, and transit point of women to Europe.⁸

Gender and class inequalities, alongside political and economic dysfunctions – often represented by poverty, economic deprivation, persistent unemployment, corruption, environmental disasters, and religious and cultural tensions – are the leading causes of women’s oppression.⁹ Because of their gender, girls are often discriminated against within society and are not entitled to receive an education as boys are. Feeling marginalized and vulnerable, they become the predestined victims of human trafficking.¹⁰ Deceived in familiar en-

7 See “ILO Action against Trafficking in Human Beings” (2008), included in the International Labour Office website, 1-37. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_norm/---declaration/documents/publication/wcms_090356.pdf.

8 In this essay, I will focus on the trafficking of Nigerian women and not women of other African nationalities. As I will illustrate in the following section of this article, this phenomenon involves Nigeria more than other countries in the continent. Furthermore, three of Unigwe’s fictional characters are Nigerian (Sisi, Ama, and Efe), while only one (Joyce) is Sudanese.

9 See Masika, Williams 2002, 2; Okojie 2009, 158; Ladipo 2001.

10 See Masika, Williams 2002, 2; Voronova, Radjenovic 2016, 4-7.

vironments such as the home or workplace under the false promise of becoming models, dancers, nannies, or domestic workers (Olaniyi 2003, 48), or, in other cases, consciously aware of their choices and direct implications, women become involved in sex-trafficking as the easiest way to escape from patriarchal norms and sometimes miserable conditions in their homeland, hoping to gain empowerment and economic freedom, to become visible and find their own voice outside the continent (61).

Italian scholar Pietro Deandrea describes sex trafficking as a “*new slavery*” (2015, 7; italics in the original). In his compelling study of the modern forms of slavery produced by globalization in Britain since the 1990s (2015),¹¹ Deandrea argues that “new slaveries” involve at least one of the following types of vulnerability: economic exploitation, the denial of human rights, and coercion by violence - in turn, they are related to undocumented forms of migration (2015, 4). He asserts that “the gruesomeness of the sex trade is probably most representative of this wasteland reducing humans to commodities or, again, to beasts” (82). Thus, “the process by which new slaves are animalised, dehumanised [is] a necessary step towards their exploitation” (81). Deandrea adopts the term “*new slaves*” to identify sex workers and other people who often experience similar treatments, such as refugees, asylum seekers, and undocumented migrants. Similarly, Nigerian scholar Rasheed Olaniyi uses the expression “slaves of the new millennium” to emphasize how the conditions of sex workers are often reminiscent of slave auctions (2003, 49).

In the third section of this essay, I will delve deeper into Unigwe’s novel and examine the life experiences of the four women protagonists by scrutinizing a few passages in the text that describe their subjugation and resistance and simultaneously analyze the emotions of pain, anger, hatred, and disgust, which are related to these characters and the role they play in the context of sex trafficking.

Gender - described by feminist thinker Teresa de Lauretis as “a common denominator” since “the female subject is always constructed and defined in gender, starting from gender” (1986, 14) - permeates all aspects of social life and becomes the primary cause of inequality to which women are exposed, and is often less prioritized than race and class disparities (Ogundipe-Leslie 1994, 208). Starting from De Lauretis’s notion of the two senses of a subject: “both subjected to social constraint[s]” and “subject in the active sense of a maker” (1986, 10), I will first analyze Unigwe’s characters as both

11 In his book, Deandrea focuses on the key images of the ghost and the concentration camp in the context of twenty-first century-slavery. Through postcolonial and holocaust critical perspectives, he examines a wide range of works by several novelists, crime writers, film directors, photographers, playwrights, and dystopian artists.

subjected to gender norms and codes of behavior and active agents, capable of resisting or subverting the restrictions imposed on them. Second, I will show how emotions – as cultural and political – work, drawing on Sara Ahmed’s thesis about the circulation of emotions in contemporary society. Indeed, emotions should not be read as essentially psychological states, but they also highlight the power dynamics of patriarchy and capitalism.

In her volume, *The Cultural Politics of Emotion* (2004), which represents a contribution to emotions in the fields of cultural studies and rhetoric, Sara Ahmed argues that emotions are “relational” as “they involve (re)actions or relations of ‘towardness’ or ‘awayness’ in relation to [certain] objects”, which can be persons, events, habits, or ideas (2004, 8-9). An individual can feel different emotions toward “objects”, such as fear, disgust, pain, anger, love etc. Thus, emotions can be defined as “affective orientations” as they shape the configurations of space by affecting relations of proximity and distance between bodies. Significantly, Ahmed highlights how emotions are part of the discursive structures of the nation-state and work “through signs and on bodies to materialize the surfaces and boundaries that are lived as worlds” (2004, 191). In this sense, emotions are inextricably linked to power. The relation between emotions and power is evident when we consider how specific emotional reactions hierarchize certain bodies and spaces in the society in which we live. Therefore, emotions are influenced by “past associations” – i.e. what a subject has felt in similar situations in the past or what he/she usually feels in specific situations – and are performative: they accumulate value and dictate modes of life by working through signs (i.e. ideas, habits, events, words etc.) that are continually repeated and reiterated. Signs generate meaning and have “affective power” (2004). Emotions shape what individuals do in the present and how they can be invested in certain norms or ways of life, and they can also turn into potential sites of activism and political and cultural work.

In her analysis of Chika Unigwe’s novel, Spanish scholar Patricia Bastida-Rodríguez examines the protagonists’ use of the urban space and their social status as prostitutes and draws on Ahmed’s theory to emphasize how the figure of the sex worker stands in contemporary society as the “object of disgust” (Bastida-Rodríguez 2014). In this essay, I will analyze Unigwe’s novel more closely with regard to the circulation of emotions and scrutinize other feelings besides disgust that can be related to women involved in sex trafficking – i.e. pain, anger, and hatred.¹² I will demonstrate how these emotions are not

12 Although other types of emotions can be addressed while discussing the affective dimensions of sex trafficking (e.g. fear, regret, guilt, hope, etc.), I decided to focus on those that Unigwe particularly emphasizes in her novel.

only personal and private but also crucial to understanding the politics of sex and sexism in modern global society.

2 The Trafficking of Nigerian Women: An Overview

The UN *Protocol to Prevent, Suppress and Punish Trafficking in Persons Especially Women and Children* – one of the three Palermo protocols that were adopted by the United Nations General Assembly in 2000 and entered into force in 2003 – describes the trafficking of human beings as follows:

The recruitment, transportation, transfer, harbouring or receipt of persons, by means of the threat or use of force or other forms of coercion, of abduction, of fraud, of deception, of the abuse of power or of a position of vulnerability or of the giving or receiving of payments or benefits to achieve the consent of a person having control over another person, for the purpose of exploitation. Exploitation shall include, at a minimum, the exploitation of the prostitution of others or other forms of sexual exploitation, forced labour or services, slavery or practices similar to slavery, servitude or the removal of organs.¹³

Sexual exploitation and prostitution are the most widespread forms of human trafficking that involve Nigeria more than other African states.¹⁴ The economic depression that struck this country in the second half of the 1980s, the failure of the Structural Adjustment Programme introduced to regulate the financial situation, and the ensuing massive debt all resulted instead in slower economic growth (Okojie 2009, 155), which can be considered the main reason why Nigeria is currently the primary African provider, receiver and transit point of women to Europe.¹⁵

According to Economic Community of West African States (ECOWAS), through the elimination of border controls and the free flow of migration, the trafficking of women from the continent to Europe has become easier (Olaniyi 2003, 45), within and across boundaries,

13 See “Protocol to Prevent, Suppress and Punish Trafficking in Persons Especially Women and Children, supplementing the United Nations Convention against Transnational Organized Crime” on the United Nations Human Rights Office website (<https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/protocol-prevent-suppress-and-punish-trafficking-persons/>).

14 See “ILO Action against Trafficking in Human Beings” (2008), included in the International Labour Office website, 8. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/--ed_norm/--declaration/documents/publication/wcms_090356.pdf/.

15 See Osezua 2013, 18; Okojie et al. 2003; Okojie 2009, 150.

cities, regions, and continents, by road, sea, and air, both in the import and export trade.¹⁶ Because of globalization and the constant movement of capital and labour, the sex industry has considerably expanded.

With the promise of secure employment, a large amount of money is offered to sex workers, an enormous debt they must pay back to madams - i.e. older women who work in collaboration with Nigerian pimps and manage prostitution establishments or escort services abroad. Madams monitor prostitutes' movements, destroy or confiscate their false passports and teach them how to behave, dress up, and satisfy clients in order to receive back substantial payments (Olaniyi 2003, 48; Okojie 2009, 153). As Chika Unigwe chronicles in her novel, prostitutes cannot trust anyone, talk about their past lives, or disclose their real names or the names of madams or madams' agents, and they are not allowed to inform their families about what they are doing abroad.¹⁷ The debt that women have to pay off, the confiscation of their documents, the rigid rules that they have to respect, and the denial of their true identity represent the oppressive conditions of control, subjection, slavery, loss of freedom, and violation of human rights that they must accept in order to survive and avoid being beaten or killed.

During the last decades, the Nigerian government has attempted to address the issue of the trafficking of women through a considerable number of interventions.¹⁸ Moreover, several NGOs and anti-human trafficking associations¹⁹ still work in Nigeria to combat the trafficking of both women and children. Despite all these measures,

16 Nigeria's major exit points are the cities of Lagos, Kano, Katsina state, and Edo State (i.e. the metropolitan Benin City, known for being one of the largest markets for cross-border commercial sex work) (Okojie 2009, 152; Osezua 2013, 14; 2016, 38). The specific route of trafficking chosen depends on factors such as safety, costs, and how victims have paid to leave. Women are mainly taken from Nigeria to West African countries, such as Ghana, the Ivory Coast, the Benin Republic, Togo, Mali, Niger, and Senegal, or transported to transit points located in Algeria, Morocco, and Libya to be finally transferred by air to Italy, France, Spain, the Netherlands, the Czech Republic, Norway, the Balkans, or the Middle East (Olaniyi 2003, 47; Okojie 2009, 151-2).

17 See Olaniyi 2003, 49; Okojie 2009, 154; Lo Iacono 2014, 117-19.

18 The *Protocol to Prevent, Suppress and Punish Trafficking in Persons Especially Women and Children* mentioned earlier is the most significant intervention signed and ratified by Nigeria, which aims at preventing and combating the trafficking of human beings, protecting and assisting the trafficking victims with respect for their human rights, and promotes cooperation among state parties to achieve these goals.

19 A few examples are Women Trafficking and Child Labour Eradication Foundation (WOTCLEF, <https://wotclef.org.ng/>), Women's Consortium of Nigeria (WOCON, <https://www.womenconsortiumofnigeria.org/>), Pathfinders Justice Initiative Inc. (<https://pathfindersji.org/>), Devatop Centre for Africa Development (DCAD, <https://www.devatop.org/>), and Edo State Taskforce Against Human Trafficking (ETAHT, <https://etaht.org/>).

however, the trafficking of Nigerian women for the purposes of sexual exploitation and prostitution has reached huge transnational dimensions (Okojie 2009, 150) and has become a severe barrier to achieving gender equality. If, according to the Protocol, transit and destination countries and Nigeria cooperate more in improving the educational system and employment opportunities,²⁰ the human value and self-confidence of women will be enhanced, discouraging them from becoming involved in prostitution.

3 Subjugation, Resistance, and the Politics of Emotion

Before arriving in Belgium, the novel's four protagonists – Sisi, Ama, Efe, and Joyce – have met in Nigeria a powerful pimp named Senghor Dele, who is known to offer women “a passage to Europe” (Unigwe 2010, 247).²¹ His company, called “Dele and Sons Ltd: Import-Export Specialists” (78), helps women and young girls escape the miserable economic conditions in their home country by charging them 30,000 Euros each – a debt they have to pay off by working as prostitutes in Antwerp. The four girls meet for the first time in Belgium, where they start sharing the same flat in Zwarte Zusterstraat, a street in the city's red-light district. Joyce – born Alek – is the only woman who has been deceived into becoming involved in prostitution. After seeing her entire family be barbarously killed by the soldiers of the Janjaweed militia and being raped by them in South Sudan, she becomes part of a UN refugee organization, where she meets and falls in love with Polycarp, a Nigerian soldier on a peacekeeping mission in the country. In her case, gender discrimination happens at both interracial and intraracial levels. Since she does not belong to Polycarp's Igbo ethnic group, and under pressure from his domineering mother, he decides not to marry Alek and tricks her into working for Dele as a nanny in Belgium. Conversely, Ama, after being sexually abused by her devoutly Christian stepfather, flees from home and starts working as a waiter in a small restaurant in Lagos and eventually decides to migrate to Europe and work as a prostitute. Similarly, Efe, after her mother's death, begins a clandestine relationship with an older married man named Titus, with whom she has sex in return for money. When she becomes pregnant, Titus abandons her; thus, she moves

²⁰ See “Protocol to Prevent, Suppress and Punish Trafficking in Persons Especially Women and Children, supplementing the United Nations Convention against Transnational Organized Crime” on the United Nations Human Rights Office website (<https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/protocol-prevent-suppress-and-punish-trafficking-persons/>).

²¹ This expression can be read as Unigwe's deliberate allusion to the transatlantic slave trade.

to Antwerp to provide better living conditions for her little son. Despite her university degree, Sisi – whose real name is Chisom – is unable to find a job in Lagos and decides to be involved in sex work, too, to earn that social status she has always dreamt of. Therefore, gender issues and other push factors such as poverty and unemployment urge these women to resist the different forms of oppression they are exposed to in their home countries and migrate to Belgium with the hope of enjoying a life of privileges and making enough money to financially support their families back in Nigeria.²²

The four protagonists are perfectly conscious of the restrictions imposed by the oppressive capitalist society to the point that Joyce openly condemns prostitution. De Lauretis argues that being conscious of being a woman is a particular configuration of a person's subjectivity and subjective limits, which constantly change. It is grounded in an individual's identity and is produced at the intersection of meanings existing in society with his/her personal experience (1986, 8). When Joyce begins working as a prostitute in Belgium, she is conscious of being a woman in a different way than before. This is emphasized in Madam Kate's numerous conversations with the four girls. Once, she says to Sisi, "All you need to know is that you're persona non grata in this country. You do not exist. Not here. [...] 'Now you belong to me'" (Unigwe 2010, 182). If the protagonists had never become sex workers, they probably would not have discovered that they could be considered commodities or animals. Joyce shows anger and frustration while speaking about women's subjugation:

'We're human beings!' [...] 'Madam treats us like animals. Why are we doing this? [...] Madam has no right to our bodies, and neither does Dele [...] I don't know what will happen to us, but I want to make sure Madam and Dele get punished'. (289-90)

Joyce criticizes Madam's behavior toward them and feels anger, which does not dissipate in a single moment but manifests whenever she thinks about something Madam has done or said. As Sara Ahmed points out, anger, like any other emotion, is expressed through "signs" that can disclose the scars of the past on the surfaces of the body and shape the "contact zone" (2004, 194). During the moment of contact, a subject (Joyce in this case) considers the "object" (i.e. Madam) as "threatening" (194). Anger shapes Joyce's body and the world around her and represents the weapon she uses to defend herself from what

22 I refer only to Nigeria and not to Sudan (Joyce's home country) since one of Sisi's and Efe's goals in working as prostitutes in Antwerp is to financially support their relatives. However, this is not the aim of Joyce and Ama – Joyce loses her family in Sudan, as noted earlier, while Ama denigrates her parents, as I will explain later in this essay.

hurts her. Anger – described by bell hooks as “a catalyst for individual liberatory resistance and change” (2000, 34) – often implies adopting a language “to respond to that which one is against” (Ahmed 2004, 176). In this passage from the novel, the expression “get punished”, which refers to Joyce’s expectation that Madam and Dele will be punished for sticking to the “rules” of the capitalist system, is an example of an angry speech act. Joyce knows that Madam works with the police, and this fact represents a further obstacle to her possibility of escaping. Joyce and her roommates are aware that prostitution leads to dehumanization, the total loss of freedom, and the denial of their dignity. Her angry statement can be read therefore as a response to the injustices of the corrupt patriarchal and capitalist system and a way to reclaim their rights as human beings.

Sisi is the character Unigwe focuses on the most to discuss women’s feelings of disgust toward sex work. The author stresses Sisi’s rebellious attitude and resistant subjectivity in different passages in the narrative. While Joyce uses sharp, angry words to express her disappointment, Sisi rebels through concrete acts. First, she decides to leave her job as a sex worker and start a new life with her Belgian lover, Luc (Unigwe 2010, 269-70), confident that, in a few years, she will finally live the life she wants to: “They would marry and [...] she would be a bona fide Belgian. She would have her own children. A different life” (271). Second, Sisi defaults on her debt payment to Dele and secretly meets Luc in Edegem (277). Finally, she pretends to be a tourist in Antwerp, trying on gold and diamond rings in the shops, buying cheap souvenirs, and talking with neighbors. By wandering around the city and randomly meeting Luc, she hopes to deny her status as a sex worker and find her true self. As Tunca observes, this is a habit Sisi “[has] already developed in Lagos [that] also seems to testify her wish to escape her own existence” (2009, 12). Sisi’s imaginary reality, the apartment she shares in Zwarte Zusterstraat, her workplace in Schipperskwartier, and Lagos, her hometown in Nigeria – or “[*the place [which] has no future*” (Unigwe 2010, 18; italics in the original) – are the four spatio-temporal dimensions that reconstruct her life journey and shed light on the challenges to which she is continually exposed. Her attitude to acting like a tourist in the streets of the Belgian city she lives in and her silent tears are her strategies to expiate suffering and exercise her agency through self-awareness.

Sisi can also be described as what Sara Ahmed terms “a feminist killjoy” (2008; 2017). Ahmed argues that happiness works as a feeling but also as a wish that orientates a person toward “those [happy] objects that affect us in a good way” (2008, 4). Indeed, “[w]e judge something to be good or bad according to how [an object] affects us, whether it gives us a pleasure or pain” (3). Sisi “refuses to share an orientation” toward what is considered “good” or “right” (Ahmed 2008, 6) – i.e. the very act of performing the job of the sex

worker. Because of her “disobedient” behavior toward authoritarian figures, such as Madam and Dele, Sisi cannot be described as a “happy object” as she “sabotages” their “idea of happiness” (Ahmed 2008; 2010), which is based on the expectation that women act as mere commodities and serve society’s material needs. Sisi’s deliberate choice not to comply with the norms she is expected to conform to can be read as a way to question the power dynamics of the patriarchal and capitalist system.²³

In several passages in the novel, Unigwe analyzes the objectification of women’s bodies and stresses their feelings while they are subjugated. The most meaningful example is when Sisi meets her first client and tells herself:

This is not me. I am not here. I am at home, sleeping in my bed. This is not me. This is not me. This is somebody else. Another body. Not mine. [...] ‘I don’t need this. Stop!’ [...] And she baptised herself into [her new profession] with tears, hot and livid, down her cheeks, salty in her mouth, feeling intense pain. (Unigwe 2010, 212-13; italics in the original)

This quote is perhaps the one that captures Sisi’s pain and disgust toward her new job most vividly. As Sara Ahmed points out, “pain can be felt as something ‘not me’ within ‘me’: *it is [therefore] the impression of the ‘not’ that is at stake*” (2004, 27; italics in the original). Sisi knows she is disgusted by what she must do, but she also hopes to be not the person suffering that pain. The use of the full stop, which fragments the first sentence of this quote into shorter periods, destroys the flow of language. As Elaine Scarry argues in her acclaimed volume *The Body in Pain* (1985), the destruction of language has political consequences because it sheds light “precisely [on] what is at stake in ‘inexpressibility’”, whether verbal or material (1985, 19). Although Sisi’s pain is made clear and distinct through these sentence fragments, what Unigwe describes in this passage is what Sisi feels and does not express in words – a silent cry for help that reveals her trauma and her way of resisting communication. Her thoughts and tears convey her suffering and raise readers’ awareness about the psychological effects of sex trafficking.

Deandrea emphasizes that because of their status, prostitutes become “spectres”: they are invisible and “willingly embrace silence and disappearance” to protect themselves (2015, 57). Even when they are free, “they are not willing to speak out, out of fear or shame at their brutalisation” (57). In this respect, Bastida-Rodríguez suggests

23 For a detailed analysis of the figure of the feminist killjoy and her role in contemporary society, see Sara Ahmed’s work *Living a Feminist Life* (2017).

that the lack of communication between the novel's protagonists justifies their feelings of disgust toward their profession (2014, 208). Ahmed highlights that "[t]he relation between disgust and power is evident when we consider the spatiality of disgust reactions, and their role in the hierarchising of spaces as well as bodies" (2004, 88), which, as Bastida-Rodríguez argues, in the context of the novel are prostitutes' bodies and the places where they perform their activities (2014, 208). These bodies and spaces are judged by a "collective disgust" (Ahmed 2004), which consists of people's judgments and feelings of disgust toward prostitutes and their profession. These negative thoughts and sensations represent the primary cause of prostitutes' sense of insecurity and isolation.

Ama shows a similar feeling of disgust toward her stepfather, who constantly abused her, and toward her mother, who has always defended her father's deplorable acts: *"But he's not my father. He's just the useless man my mother married. I'm well rid of him. I'm well rid of them both"* (Unigwe 2010, 136; italics in the original). Likewise, Efe feels disgust toward the child she has given birth to. As she emphasizes:

The baby was shrivelled and small with scaly dry skin that made her think uncharitably of a reptile. He was about the ugliest thing she had ever set eyes on and she could not believe she had birthed him (68).

The feeling of disgust is always directed toward an "object", thus, a person, an event, or an idea that a subject repels. As Ahmed underlines, disgust *"over takes the body [and] it also takes over the object that apparently gives rise to it"* (2004, 85; italics in original). Disgust is "dependent upon contact[;] it involves a relationship of touch and proximity between the surfaces of bodies and objects" (85). The proximity of the object to the body is felt as offensive and unpleasant by the subject. In being disgusted, Sisi, Ama, and Efe are "affected" by what they have rejected. Like anger, disgust becomes a speech act. The words that Unigwe uses to describe her characters' feelings, such as "stop", "useless man", "well rid of him", "well rid of them both", "reptile", and "ugliest thing" express what these subjects repel. Disgust works performatively as it relies precisely on considerations that the characters repeatedly make about "disgusting objects" - i.e. Sisi toward her job, Ama toward her parents, and Efe toward her child. The fact that Unigwe deliberately decides to include Sisi's and Ama's intimate and poignant thoughts in italics stresses the impact these negative feelings have on their lives even more.

The episode of the gang rape in which Joyce was involved in South Sudan is perhaps the one that describes her physical abuse and her subsequent feelings of anguish and uneasiness most brutally and most vividly:

Her grief raising her wails to a crescendo that made Alek's lungs clog up as if she was inhaling dust. Alek wished she could block it out, this sound that was horrific in its peak. *I wished I could just wipe off the day and start again.* [...] *All I wanted was to be able to attack these men who had just blown my life away, as if it were a handful of dust.* [...] Alek felt a grief so incomprehensible that she could not articulate it beyond chanting, 'This is not happening, This is not happening.' [...] She wanted to scrub between her legs until she forgot the cause of the pain. (Unigwe 2010, 189-92; italics in the original)

As Scarry observes, the experience of pain is often felt as if something from outside presses upon an individual and even gets inside her/him (1985, 15). In this passage, pain is recognizable through the flow of Alek/Joyce's feelings and sensations. Ahmed suggests that "[t]he affectivity of pain is crucial to the forming of the body as both a material and lived entity" (2004, 24). Furthermore,

The differentiation between forms of pain and suffering in stories that are told, and between those that are told and those that are not, is a crucial mechanism for the distribution of power. (32)

Joyce's body and feelings are agents of her agony. Her pain is not only personal and private but also public and political. The language of pain that Unigwe uses to describe Joyce's physical and psychological sensations aligns her body with other bodies that have suffered similar abuses. Testimonies of pain like this one give flesh to feelings that cannot be easily understood or internalized and encourage readers to reflect on how violence against women is rooted in the abusive power and harmful norms of patriarchal society.

In the capitalist and sexist society that Unigwe depicts in her novel, women's defiant behaviors are punished with death. Segun, the brothel's handyman and one of the prominent members of Madam's business who was suspicious of Sisi's fidelity to Madam, arrives to murder Sisi. Ahmed points out that while anger does not necessarily require an investment in revenge, hatred generally does (2004, 174). Drawing on her personal experience of racial discrimination in the United States, Audre Lorde similarly argues that hatred can be conceived as "an emotional habit or attitude of mind in which aversion is coupled with ill will" (2007, 152) or "the fury of those [...whose] object is death and destruction" (129), like the killing of a person. In perceiving Sisi as an "object of hate", Segun feels anger and hatred toward her to the point that he decides to expel these emotions from his body. His bodily reactions toward Sisi turn into the conscious and deliberate performance of a hate crime. The hatred Segun – and, in a large sense, the patriarchal society he represents – addresses toward

a “rebellious” woman like Sisi can be described as an “entrenched loathing” (Lorde 2007, 151).

Women like Sisi have often been marked by “unlikeness” (Ahmed 2004, 52) or “againstness” (49) because of their effrontery in daring to presume they have any right to live. In the novel’s final part, readers discover through a phone call that Dele makes to Madam Kate that he was the person who ordered the killing of Sisi:

‘Yes. Yes, Kate. I trust you. I trust say you go take the necessary steps. Dat gal just fin’ my trouble. She cost me money. How much money you pay de police? I know. Yes. Tell de gals make dem no try insubordinate me. I warn all da gals, nobody dey mess with Shengor Dele. Nobody!’ (Unigwe 2010, 295)

Sisi has threatened Dele’s monolithic authority and “privileged” position as a pimp. Sisi’s murder can be interpreted as Dele’s will to punish her resistance and escape attempt.

Over the past few decades, because of episodes like the one Unigwe describes in this novel’s passage, women’s massive anger has become political and reinforced their bonds in their individual and collective struggles against violence, crime, and injustice. Empathy and solidarity have represented, and represent in the context of this narrative, a positive response to women’s feelings of anger, disgust, and pain. As Ahmed points out, it is important to break the seal of the past and move away from attachments that hurt us, as “the past lives in the very wounds that remain open in the present” (2004, 33). Sisi’s death becomes a unifying factor as it brings the other African girls closer; feeling such an affinity, they begin to tell each other their hidden personal stories, which free them from their dark pasts and the life choices they were forced to keep secret. As the novelist asserts in an interview, “Fiction gives one more room to empathize, because you cannot write good fiction without empathy” (Unigwe in Barberán Reinares 2020, 420).

The concepts of empathy and solidarity have been widely discussed in gender theory by several distinguished scholars, including Robin Morgan, Chandra Mohanty, Alice Walker, and bell hooks, who particularly focus on women’s commitment to political activism. bell hooks emphasizes that solidarity can be described as “the will to form a conscious, cooperative partnership that is rooted in mutuality” (2003, 63), which means that women “have a community of interests, shared beliefs and goals around which to unite, to build Sisterhood” (hooks 2000, 67). Sisi’s death implies storytelling, which enhances her friends’ empathy, common sharing, emotional value, and solidarity. Solidarity can be interpreted as their way of maintaining agency and their resistance strategy. It does not exclusively happen on the basis of “shared victimization” (hooks 2000, 46) but

also on the basis of “shared strengths and resources” (46), eventually urging protagonists to hug each other and prompting Ama to say: “Now we are sisters” (Unigwe 2010, 290).

4 Conclusion: A Political Affective Novel

By making women the undisputed protagonists of her novel, Chika Unigwe continues a tradition started by Nigerian female writers of the previous generations, such as Flora Nwapa, Buchi Emecheta, and Akachi Adimora-Ezeigbo. As discussed in her narrative, sexual exploitation, male objectification, and the dehumanization of women are unfortunately still alive in the present, and novelists need to address these issues in their fictions from a political and sociological point of view. Additionally, the general understanding of the context of sex trafficking is enriched by a discussion about migration, mobility, displacement, and the quest for identity. American scholar Rose Sackeyfio stresses how these themes “[have] reconfigured the direction of the African novel in the global age” (2022, 41). Like Unigwe’s narrative, other fictional works by prominent African women writers of the third generation analyze these issues, such as Chimamanda Ngozi Adichie’s *Americanah* (2013), Sefi Atta’s *A Bit of Difference* (2012), NoViolet Bulawayo’s *We Need New Names* (2013), Chinelo Okparanta’s *Happiness, Like Water* (2013), and Yaa Gyasi’s *Homegoing* (2016).

Unigwe sheds light on the often-silent phenomenon of sex trafficking and its aftermath on women’s lives in modern global society. In establishing a parallel with the transatlantic slave trade, the literary trope used, “a passage to Europe” (Unigwe 2010, 247), encapsulates the idea of women’s slavery and their subsequent human rights abuse. Furthermore, as Adeaga points out, the issue of sex trafficking “interrogates the historical significance [of] the vulnerability of African subjects to exploitation” (2021, 36). Women are complicit in their objectification by patriarchal and capitalist society - represented in the novel by the characters of Madam Kate, Senghor Dele, and Segun. They agree to the limited conditions imposed by the system as an attempt to escape oppression in their home country and start a new life in Europe. As Eze highlights, characters’ oppression becomes “transnational” as it disrupts any geographical and cultural boundary (2016, 150). Gender profoundly shapes their identities and represents the leading cause of inequality they are exposed to and doggedly fight against. Gender discrimination and gender-based violence are the direct results of the patriarchal structure of capitalist society, which strengthens the oppression and exploitation of women upon which the system thrives. As Olaniyi argues, under globalization,

patriarchy has crossed the frontiers of public space into the international arena. [...] Globalisation has [therefore] pauperised women by its expansion of the sex industry, keeping them in perpetual slavery and penury. (2003, 46)

Furthermore, transatlantic sex trafficking has become a source of income and survival for several African countries and has emphasized the absence of adequate measures to prevent its development.

Human trafficking deprives people of their fundamental human rights, dignity, and agency. As Jack Donnelly puts it,

human rights are not just abstract values such as liberty, equality, and security. They are rights, particular social practices to realize those values. (2003, 11)

Nigerian feminist and sociologist Molaria Ogundipe-Leslie points out that it is not only women's liberation movements that should liberate women, but it is above all the ideology of patriarchy and capitalism rooted in the minds of people, and often actively and unconsciously perpetuated by women themselves, that must change (1994, 82; 229).

In the novel, women protagonists are not passive victims but active agents that challenge the stifling rules and codes of behavior imposed on them through any means at their disposal. Their pain, anger, and disgust denounce their inner suffering and emphasize their unwillingness to accept passivity and helplessness. The most eloquent examples are Sisi's rebellious attitude to acting like a tourist in the streets of Antwerp, her deliberate default on her debt payment, Joyce's angry statements toward Madam and Dele and her desire that they should be punished for the way they treat girls. Their resistance represents therefore responses to the problematic issues that Unigwe analyses, through which she reclaims women's rights, worth and sense of dignity. The characters' feelings give insights into the negative affective value of the figure of the prostitute - or "new slave" - and the role she plays in contemporary society. The empathy and solidarity discussed in the concluding part of the novel counterbalance their pain, disgust, and anger. After Sisi's brutal murder, their sense of unity, care, trust, and civility contributes to building sisterhood. Solidarity is therefore a support system or, in the words of bell hooks, "[a] shield against reality" (2000, 46), which encourages the protagonists to find the means to face unpleasant situations and confront social injustices.

My analysis, however, did not aim to romanticize characters' emotions or to create stereotypical images of victimhood. Conversely, it mainly attempted to highlight the cultural and political roles of emotions in modern global society. Emotions shape the contours of the social space: they are not just personal and intimate and reducible to

single subjects – like the characters of Unigwe’s novel – but disclose the power dynamics of patriarchy and capitalism. They encourage us to see how gender hierarchy is implicated in the power relations of sexuality, class, and race and allow us to reflect on the ways women are continually exposed to systemic oppression.

To conclude, *On Black Sisters’ Street* is a testimony to the conditions and situations in which African sex workers live and work. It condemns the sexual exploitation of women by or not by their choice and denounces how, in the specific context of sex trafficking, women are perceived as replaceable and disposable commodities and, accordingly, relegated to an inferior social status within society. The emotions of pain, anger, hatred, and disgust and their direct implications, which Unigwe describes vividly in her novel, help to capture and understand the gendered and affective dimensions of sex trafficking. They highlight precisely how the domains of power of the male-dominated industry work and simultaneously give voice to women’s political and ethical demands for reparation and redress.

Bibliography

- Adega, T. (2021). “Sexuality, Resilience, and Mobility in Amma Darko’s *Beyond the Horizon* and Chika Unigwe’s *On Black Sisters’ Street*”. Sackeyfio, R.A. (ed.), *African Women Writing Diaspora: Transnational Perspectives in the Twenty-First Century*. Lanham: Lexington Books, 59-72.
- Adichie, C.N. (2013). *Americanah*. London: Fourth Estate.
- Adimora-Ezeigbo, A. (2008). *Trafficked*. Lagos: Lantern Books.
- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, S. (2008). “The Politics of Good Feeling”. *ACRAWSA*, 4(1), 1-18.
- Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham (NC): Duke University Press.
- Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life*. Durham (NC): Duke University Press.
- Atta, S. (2012). *A Bit of Difference*. London: Fourth Estate.
- Barberán Reinares, L. (2019). “The Pedagogies of Sex Trafficking Postcolonial Fiction: Consent, Agency, and Neoliberalism in Chika Unigwe’s *On Black Sisters’ Street*”. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 46(1), 56-76.
- Barberán Reinares, L. (2020). “On Writing Transnational Migration in *On Black Sisters’ Street* (2009) and *Better Never Than Late* (2019): An Interview with Chika Unigwe”. *Journal of Postcolonial Writing*, 56(3), 411-23.
- Bastida-Rodríguez, P. (2014). “The Invisible Flâneuse: European Cities and the African Sex Worker in Chika Unigwe’s *On Black Sisters’ Street*”. *Journal of Commonwealth Literature*, 49(2), 203-14.
- Bekers, E. (2015). “Writing Africa in Belgium, Europe: A Conversation with Chika Unigwe”. *Research in African Literatures*, 46(4), 26-34.
- Bulawayo, N. (2014). *We Need New Names*. London: Vintage Books.
- Darko, A. (1995). *Beyond the Horizon*. Oxford: Heinemann.
- Deandrea, P. (2015). *New Slavery in Contemporary British Literature and Visual Arts: The Ghost and the Camp*. Manchester: Manchester University Press.

- De Lauretis, T. (1986). "Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts". De Lauretis, T. (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1-20.
- De Mul, S. (2014). "Becoming Black in Belgium: The Social Construction of Blackness in Chika Unigwe's Authorial Self-Representation and *On Black Sisters' Street*". *Journal of Commonwealth Literature*, 49(1), 11-27.
- Donnelly, J. (2003). *Universal Human Rights in Theory and Practice*. 2nd ed. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Eze, C. (2014). "Feminism with a Big 'F': Ethics and the Rebirth of African Feminism in Chika Unigwe's *On Black Sisters' Street*". *Research in African Literatures*, 45(4), 89-103.
- Eze, C. (2016). "The Enslaved Body as a Symbol of Universal Human Rights Abuse". Eze, C. (ed.), *Ethics and Human Rights in Anglophone African Women's Literature: Feminist Empathy*. Chicago: Palgrave Macmillan, 145-63.
- Gyasi, Y. (2017). *Homegoing*. London: Penguin Books.
- hooks, b. (2000). *Feminist Theory: From Margin to Center*. 2nd ed. London: Pluto Press.
- hooks, b. (2003). *Teaching Community: A Pedagogy of Hope*. 1st ed. New York; London: Routledge.
- International Labour Office (2008). "ILO Action against Trafficking in Human Beings", 1-37. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_norm/---declaration/documents/publication/wcms_090356.pdf.
- Ladipo, O. (2001). *National Behavioral Survey: Brothel Based Sex-Work in Nigeria*. Lagos: The Society for Family Health.
- Lo Iacono, E. (2014). "Victims, Sex Workers and Perpetrators: Gray Areas in the Trafficking of Nigerian Women". *Trends Organ Crim*, 17, 110-28.
- Lorde, A. [1984] (2007). *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press.
- Masika, R.; Williams, S. (2002). "Editorial". Masika, R (ed.), *Gender, Trafficking, and Slavery*. Oxford: Oxfam, 2-55.
- Ogala, E. (2012). "Chika Unigwe Emerges 2012 Winner of NLNG Prize for Literature". *Premium Times*, November 1. <https://www.premiumtimesng.com/entertainment/105517-chika-unigwe-emerges-2012-winner-of-nlmg-prize-for-literature.html>.
- Ogundipe-Leslie, M. (1994). *Re-Creating Ourselves: African Women & Critical Transformations*. Trenton (NJ): Africa World Press.
- Okojie, C.E.E. (2009). "International Trafficking of Women for the Purpose of Sexual Exploitation and Prostitution the Nigerian Case". *Pakistan Journal of Women's Studies: Alam-e-Niswan*, 16(1-2), 147-78.
- Okojie, C.E.E. et al. (2003). *Trafficking of Nigerian Girls to Italy. Report of Field Survey in Edo State, Nigeria*. UNICRI, 1-138. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/23515.pdf>.
- Okparanta, C. (2013). *Happiness, Like Water*. Boston: Mariner Books.
- Olaniyi, R. (2003). "No Way Out: The Trafficking of Women in Nigeria". *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, 55, 45-52.
- Osezua, C.A. (2013). "Changing Status of Women and the Phenomenon Trafficking of Women for Transactional Sex in Nigeria: A Qualitative Analysis". *Journal of International Women's Studies*, 14(3), 1-18.
- Osezua, C.O. (2016). "Gender Issues in Human Trafficking in Edo State, Nigeria". *African Sociological Review*, 20(1), 36-66.

- Sackeyfio, R.A. (2022). "Violated Bodies and Displaced Identities in Chika Unigwe's *On Black Sisters' Street*". Sackeyfio, R.A. (ed.), *West African Women in the Diaspora: Narratives of Other Spaces, Other Selves*. New York; Oxon: Routledge, 40-52.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Tunca, D. (2009). "Redressing the 'Narrative Balance': Subjection and Subjectivity in Chika Unigwe's *On Black Sisters' Street*". *Afroeuropa*, 3(1), 1-18.
- Tunca, D. (2016-22). *Chika Unigwe Website*. <http://www.chikaunigwe.com/>.
- Tunca, D. (2017-22). *The Chika Unigwe Bibliography*. <http://www.cerep.ułg.ac.be/unigwe/index.html>.
- Tunca, D.; Mortimer, V.; Del Calzo, E. (2013). "An Interview with Chika Unigwe". *Wasafiri*, 28(3), 54-59.
- Unigwe, C. (2010). *On Black Sisters' Street*. New York: Vintage Books.
- United Nations. (1948). *Universal Declaration of Human Rights*. <http://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/>.
- United Nations. (2000). *Protocol to Prevent, Suppress and Punish Trafficking in Persons Especially Women and Children, Supplementing the United Nations Convention against Transnational Organized Crime*. <https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/protocol-prevent-suppress-and-punish-trafficking-persons/>.
- Voronova, S.; Radjenovic, A. (2016). "The Gender Dimension of Human Trafficking". *Members' Research Service*, 1-10. https://docs.euromedwomen.foundation/files/ermwf-documents/5777_2.174.genderdimensionofhumantrafficking.pdf/.

Antigone Power: una straniera alle frontiere dell'Europa

Gaia De Luca

EHESS, Paris; Università di Napoli L'Orientale, Italia

Abstract In many respects, classics may be considered as a language, that was aptly used to legitimate the imperialist exploitation of white people over the so called “Third World countries”. My paper is aimed at understanding whether and to which extent the Greco-Roman Antiquity as such can become a tool for telling a submerged history and for bringing forth its non hegemonic subjects. I will take into consideration a collective experience conducted by a theatre company in the south of Italy during the summer of 2018. Through a workshop involving immigrant people in the city of Palermo, Ali Farah, a Somali-Italian writer, staged an experimental rewriting of Sophocles' *Antigone*, which starts from the telling of personal stories of migration through the Mediterranean sea. Grounding my analysis in the comparison between Antigone's defiance of the power and the crossing of borders, I will underline the revolutionary message that the rewriting of this myth in contemporary Fortress Europe delivers.

Keywords Classics. Borders. Post-colonial. Migration. Citizenship.

Sommario 1 Il ritorno di Antigone. – 2 *Antigone Power* – La rivendicazione di Antigone alle porte dell'Europa. – 3 La storia di Antigone e il suo significato politico.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-07-14
Accepted 2022-10-17
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 De Luca | © 4.0



Citation De Luca, Gaia (2022). “Antigone Power: una straniera alle frontiere dell'Europa”. *Il Tolomeo*, 24, 235-250.

In quale luogo, io? È pensabile un mondo, un tempo, in cui io possa stare bene?

Qui non c'è nessuno a cui io lo possa chiedere. E questa è la risposta.

(Christa Wolf, *Medea*, 2000)

Tutto si crea, nulla si distrugge. Questo semplice assioma regola il funzionamento degli immaginari moderni e contemporanei. L'universalismo che caratterizza il mito greco ha determinato nel tempo il ricorrere di alcune figure, utilizzate come simboli e archetipi della contemporaneità e dei suoi nodi problematici (Honig 2013, 32). Tra questi, un posto di rilievo è occupato da Antigone, eroina greca che attraverso i secoli è stata resuscitata e uccisa più volte. Fin dai tempi di Sofocle, la figlia di Edipo ha attratto scrittori e artisti, che hanno interrogato la natura complessa e articolata di questo personaggio. Proprio in virtù del suo posizionamento rispetto all'ordine costituito, essa ha espresso nel tempo la rivalsa di gruppi marginali o esclusi dagli immaginari dominanti, dando voce a discorsi altrimenti messi a tacere.

Attraverso l'analisi di una di queste versioni contemporanee, il testo *Antigone Power* della scrittrice somala e italiana Cristina Ubah Ali Farah, mi propongo di mostrare come in questo caso la tragedia sofoclea funga da ipotesto per un'operazione di riscrittura che dà voce a un gruppo di persone subalterne. Il testo, messo in scena nel 2018 a Palermo, viene interpretato da una compagnia di attori professionisti ed esordienti, alcuni dei quali migranti di origine africana.¹ Questa esperienza, artistica e politica, ha portato all'elaborazione di una nuova versione dell'opera, a partire dalla condivisione del vissuto dei partecipanti al laboratorio e del loro viaggio attraverso il Mediterraneo. La trasposizione del mito, e la sua messa in scena da parte di soggettività di norma escluse dallo spazio pubblico come quelle migranti, apre uno spazio di espressione per queste persone, in virtù del valore politico dell'evento teatrale (Carter 2007).

Come premessa necessaria per arrivare a dimostrare la tesi proposta, una prima parte del contributo è dedicata all'esposizione delle ragioni letterarie e storiche per le quali proprio questo testo tragico gode di particolare popolarità nelle letterature diasporiche e decoloniali (Goff, Simpson 2007). La seconda parte si concentra sullo studio del testo teatrale di Ubah Ali Farah, per metterne in luce i legami con l'opera sofoclea, ma anche gli elementi di originalità che esso possiede. Attraverso un'analisi tematica, verrà sottolineato il valore pragmatico di tale esperimento teatrale, ossia creare una possibilità di enunciazione per delle soggettività altrimenti silenziate, esclu-

1 Prima nazionale messa in scena il 26 e 28 luglio nella Sala Perriera dei Cantieri culturali della Zisa, a Palermo. https://www.youtube.com/watch?v=PV_eZPCbiTs

se dalla parola civica. Si crea così una frattura nell'autorappresentazione della modernità coloniale, attraverso un'operazione di messa in discussione decoloniale (Mignolo 2012). In questo senso, l'*Antigone* di Ali Farah, come quella sofoclea, sovverte la norma della città, permettendo una critica della contingenza migratoria attuale.

La scelta di lavorare sul testo di Ali Farah è dettata in parte dalla biografia dell'autrice, che si trova a cavallo tra due tradizioni, quella somala e quella italiana, e le lingue in cui esse si esprimono, come le persone migranti che mettono in scena il testo teatrale. Inoltre, il tema dell'incontro tra alterità è un tema centrale della poetica della scrittrice itala e somala, e permette di esplorare alcune delle questioni politiche affrontate dall'opera. L'operazione di riscrittura a opera di autrici donne ha un valore particolare, potenziale e ideologico. Il prodotto di tale processo mette in discussione le strutture di potere che sono radicate all'interno delle narrazioni mitiche e che hanno dato forma al pensiero occidentale, soprattutto per quanto riguarda le identità di genere (Babbage 2011). Le opere prodotte sono dunque motivate dall'urgenza di produrre un cambiamento nella società, usando il mito come pretesto per puntare l'attenzione su tematiche sociali urgenti, come accade nel testo di Ali Farah.

1 Il ritorno di Antigone

«Ad alcune tragedie si torna, ma altre, come Antigone, sembrano tornare», scrive nel 1987 Rossana Rossanda in un saggio dal titolo «Antigone ricorrente», che fa da introduzione alla traduzione della tragedia di Luisa Biondetti (1987). Con questa frase, Rossanda allude al carattere ricorsivo e universale dei temi trattati dal testo sofocleo, che hanno spinto gli autori contemporanei a rimetterlo in scena o riadattarlo (Rossanda 1987, 12-3). Qualche anno prima, nel 1984, George Steiner pubblica un testo dedicato a questo personaggio tragico, dal titolo evocativo *Antigones* - le Antigoni -, sottolineandone il potere 'metamorfico' (Steiner 1984, 53). Secondo lo studio di Steiner, all'epoca esistono già più di 1530 varianti dell'intreccio. Se si considera la produzione teatrale dell'Europa del secondo dopoguerra, l'eroina tragica ha viaggiato dalla Francia occupata dai nazisti (Jean Anouilh, *Antigone*, 1943-44), alla Germania distrutta dal conflitto mondiale appena concluso (Bertolt Brecht, *Antigonemodell*, 1948), alla Spagna franchista (José Bergamín, *La sangre de Antígona*, 1954), facendosi figura e incarnazione di valori umanistici e di libertà contro la cecità dei fascismi europei.²

² Per una rassegna dettagliata delle riscritture moderne dell'*Antigone* si veda Fradinger 2010.

Questa 'energia di reiterazione', come la definisce Steiner (1984), ha permesso al personaggio di Antigone di attraversare il Mediterraneo, per fare la sua apparizione nelle letterature africane e caraibiche nella seconda metà del '900. Lasciando le coste dell'Occidente, Antigone prende nuove vesti e, talvolta, nuovi nomi. Nel dramma dello scrittore caraibico Kamau Brathwaite, dal titolo *Odale's Choice*, (La scelta di Odale, 1962), l'eroina si trova nel contesto agitato della fine della guerra per l'indipendenza dal governo britannico e dell'insediamento dei regimi dittatoriali del periodo post-coloniale. Dieci anni più tardi, nel 1973, la giovane si ritrova in Sudafrica, in *The Island* di Athol Fugard. Qui, Antigone incarna la lotta contro l'apartheid in una messa in scena metateatrale. Due detenuti nel penitenziario di Robben Island - dove fu carcerato anche Nelson Mandela - rimettono in scena la tragedia sofoclea, giocando sull'ambiguità di genere, dal momento che sarà uno dei due a interpretare la giovane, come nell'originale ateniese del V secolo a.C. In *Tegonni: An African Antigone*, di Femi Osofisan (1994), la figlia di Edipo si scontra con la dittatura militare instaurata in Nigeria dopo l'abolizione del governo coloniale, non più sola come nel dramma edipico, ma affiancata dalle sue sorelle. La vicenda si svolge sullo sfondo di un Paese agitato dalle tensioni generate da una storia di imperialismo, colonialismo e schiavitù.

All'interno del contesto africano e caraibico, la tragedia sofoclea ha permesso di veicolare una lettura critica delle relazioni tra Africa ed Europa e del rapporto tra colonizzati e colonizzatori. Questo quadro interpretativo è stato particolarmente sviluppato da Barbara Goff e Micheal Simpson, che identificano tre temi principali che vengono affrontati dal testo tragico e che sono centrali nel contesto post-coloniale,³ ossia l'identità e la sua costruzione, l'instaurarsi della civiltà sulla barbarie e la trasmissione della cultura attraverso lo spazio e il tempo. Per dimostrare la propria tesi attraverso alcuni esempi letterari moderni, gli autori sviluppano un concetto analitico nuovo, quello di 'Black Aegean' (Goff, Simpson 2007, 38 ss.). Questa definizione si pone in esplicita relazione con il concetto di 'Black Atlantic', coniato da Paul Gilroy nell'ambito degli scambi tra *postcolonial studies* e *cultural studies* (Gilroy 2003). Il Black Atlantic è uno spazio generato dalla rete di scambi che attraversa l'Atlantico e che costituisce le relazioni reciproche tra le regioni della diaspora, legando tra loro Africa, Europa e Stati Uniti. È evidente che la nozione introdotta da Gilroy ha le sue radici nella storia del commercio triangolare degli schiavi, che ha dato forma allo spazio geopolitico della modernità.

3 La scelta del termine post-coloniale fa riferimento al processo di colonizzazione e decolonizzazione in una prospettiva fortemente diacronica, diversamente dall'aggettivo postcoloniale che si riferisce al corpo di scritti e pratiche critiche che implicano una decostruzione analitica del colonialismo (Dirlik 1997).

Trasponendo questo concetto all'antichità classica, Goff e Simpson ne fanno uso per descrivere il modo in cui sia i colonizzatori che i colonizzati si servono della letteratura greco-romana come strumento di (auto)rappresentazione. Gli autori immaginano un rapporto di scambio che unisce l'antica Grecia all'Africa e all'Occidente coloniale. In questo spazio, si creano degli incroci tra tradizioni culturali e letterarie diverse e attraverso di esso viaggiano personaggi e figure delle letterature antiche. Nel quadro di questa trasmissione culturale l'antichità è allo stesso tempo l'eredità della cultura dominante e un mezzo di espressione per la cultura oppressa. Le tragedie greche, in effetti, fanno parte del canone occidentale, e dunque della storia coloniale dell'Europa. Il legame tra le letterature diasporiche e la tradizione letteraria greca è profondamente contraddittorio e ambivalente, poiché il messaggio di critica e resistenza che viene veicolato attraverso queste riscritture fa riferimento alle strutture di potere del colonialismo (Goff 2007, 41). Le riscritture diventano un'occasione di auto-riflessione sulla natura complessa e ambivalente della relazione che lega colonizzato e colonizzatore (Goff, Simpson 2007, 40; 79-80).

Come all'interno del Black Atlantic, così nello spazio ibrido dell'Egeo nero, le rotte possono essere percorse nelle due direzioni: la riscrittura dei classici dell'Antichità diventa un modo di "rispondere all'impero" (Goff, Simpson 2007, 39) da parte dei colonizzati (Bernal 2011). In questa operazione, gli archetipi greci vengono trasposti nello spazio e nel tempo, dall'antichità classica alla modernità coloniale, e assumono nuovi significati. Il mito, in quanto narrazione tradizionalmente associata a una specifica comunità, esprime l'ideologia dominante della cultura in questione. L'atto della riscrittura permette di mettere in discussione questa ideologia, di guardarla da un punto di vista differente e sottoporla a una critica (Babbage 2000, 15). Una ragione della fortuna di Antigone risiede nella polarità tematica che caratterizza la tragedia, che oppone all'inflessibilità cieca del potere incarnata da Creonte la legge profonda dell'individuo. La figura di Antigone si erge a difesa di un principio che lo stato, nella sua corruzione, ha dimenticato. Questo suo atto di disobbedienza civile ha determinato la sua fortuna in contesti in cui si mette in evidenza l'inadeguatezza di un governo autoritario.

D'altra parte, il carattere originale delle riscritture africane e caraibiche del mito di Antigone viene consapevolmente rivendicato dai loro autori, come per esempio fa l'intellettuale haitiano Felix Morriseau-Leroy, nel suo *Antigòn an Kreyòl* (1963), traduzione in creolo e adattamento della tragedia sofoclea. Nel prologo alla vicenda, l'autore afferma che «la storia è immutata», ma che le sono stati aggiunti «il sale e il sole | il sole e il sapore dell'Africa | o dell'isola di Hai-

ti», oltre agli «dei africani».⁴ Questa stessa insistenza sul carattere autoctono della riscrittura è esplicitata nel titolo dell'opera di Osofisan: la sua Antigone è una Antigone 'africana', e la tragedia è arricchita con personaggi originali e nuove scene che servono all'autore per rafforzare il messaggio politico decoloniale che sta esprimendo (Goff 2007, 42).

Questi testi non rappresentano una messa in scena passiva del mito greco, ma un suo adattamento a un universo culturale, sociale e geografico nuovo, diventando un oggetto letterario autonomo e allo stesso tempo legato al testo originale. Si tratta, dunque, di una consapevole ripresa della tradizione greco-romana, un esperimento nel quale, riconoscendo il valore del canone classico come paradigma letterario, esso viene allo stesso tempo rimesso in scena e criticato. Questi scrittori africani decidono consapevolmente di parlare la lingua dell'Occidente, per portare una critica al cuore dell'impero. Come Antigone, ammettendo il suo atto, nel linguaggio della *polis*, viene da essa riconosciuta e può criticarne l'assetto (Butler 2003, 28), così l'utilizzo del mito da parte delle letture diasporiche permette a questi autori di entrare su un piano di confronto con il canone occidentale e metterne in discussione l'uso imperialista che ne è stato fatto nell'età moderna.

2 **Antigone Power – La rivendicazione di Antigone alle porte dell'Europa**

Con il suo potere evocativo, Antigone sbarca sulle coste della Sicilia nel 2018, dove riprende corpo all'interno di un progetto teatrale guidato dalla scrittrice somala e italiana Cristina Ubah Ali Farah. Nata in Italia negli anni Settanta, da padre somalo e madre italiana, Ali Farah descrive la propria vicenda personale come un «prodotto di questa storia postcoloniale».⁵ Nel 1976 la famiglia si trasferisce in Somalia per volontà del padre, dove rimarrà fino allo scoppio della guerra civile nel 1996. Il paese è un territorio diviso tra diverse colonizzazioni e altrettante lingue, la cosiddetta Somalia italiana, la zona di Gibuti dove si parla francese, il Somaliland sotto controllo britannico (Carcangiu 2007; Pandolfo 2013). Gli anni che vanno dal '76 al '91 sembrano costituire per il Paese un'epoca di crescita, in cui viene promossa l'unificazione linguistica e culturale - tra le altre iniziative, viene creata una lingua unica nel mare di dialetti parlati nelle diverse regioni e un nuovo sistema di trascrizione linguistica.

⁴ «The tale is unchanged. | But we add to the story that came to us | The salt and the sun | The sun and the saviour of Africa | Or the isle of Haiti. | We add gods. African gods».

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=uT1zJuRgV48>.

stico. Lo scoppio della guerra civile nel 1991 spingerà la famiglia di Ali Farah a tornare in Italia. La storia della Somalia racconta di un Paese diviso, così come la vicenda di chi, in fuga da quella terra, vive un'esistenza fatta di diaspora ed eredità coloniale.⁶

La doppia appartenenza è un elemento forte nell'esperienza di Ali Farah, che si riflette nel bilinguismo che accompagna la sua vita e la sua opera letteraria. Da un lato vi è l'italiano, la lingua della madre, che in Somalia è la lingua dell'amministrazione pubblica e dell'educazione. Dall'altro, il somali, che l'autrice studia brevemente negli anni della sua formazione in Somalia e riscopre insieme alla letteratura del Paese in età più matura, poiché è stata esclusa dalla sua educazione italiana. La lingua e la traduzione fanno parte della vita di Ali Farah, che fin da bambina fa da traduttrice alla madre, che non parla somali. In seguito lavora per anni come mediatrice culturale, e fa dell'atto di 'tradurre' da una cultura a un'altra un tema centrale della propria produzione letteraria. Lo scambio linguistico è l'occasione per tessere delle relazioni che portano all'incontro con culture diverse. Nel raccontare le storie della diaspora, l'autrice mostra come nella dimensione relazionale i personaggi trovano il proprio vero io.⁷

In effetti, la genesi di *Antigone Power* è una storia di relazioni, tra un'autrice, un regista, una compagnia teatrale palermitana e un gruppo di persone migranti. Ali Farah e il regista Giuseppe Massa lavorano insieme, attraverso un dialogo a distanza, sull'originale sofocleo e su alcune riscritture moderne dell'*Antigone* (Brecht, Cocteau), arrivando a una rielaborazione del testo a opera della scrittrice. Il testo viene poi riadattato dallo stesso Massa e dalla drammaturga, Margherita Ortolani, e viene in seguito messo in scena attraverso un laboratorio teatrale, animato dalla compagnia palermitana Suttascupa nell'ambito del bando indetto dal MiBACT *Migrarti spettacolo 2018*. Il fatto che il laboratorio si svolga a Palermo è significativo, poiché la città è il primo approdo nel Mediterraneo verso l'Europa ed è al centro delle rotte che portano nel resto d'Italia e dell'Europa. È proprio in una Palermo poeticizzata, «una piccola Babele sull'orlo del precipizio» che avviene la vicenda narrata. Su spinta del regista Massa, la varietà delle provenienze degli attori e delle attrici si riflette nel testo, che mischia l'italiano alle lingue africane. Questa scelta si rivela fortemente politica, poiché fa del linguaggio uno strumento di resistenza alla diaspora e dà visibilità ai dialetti tribali, solitamente soffocati dalla lingua dominante. Inoltre, il lavoro sulle diverse sonorità linguistiche ha permesso alla compagnia di andare oltre le barriere della comunicazione verbale. La messa in scena insiste

⁶ Riguardo al periodo della guerra civile del 1991 in Somalia e le sue conseguenze cf. Kapteijns 2013.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=uT1zJuRgV48>.

molto anche sull'aspetto emozionale, con scene di forte impatto legate all'esperienza della migrazione e al dolore che la accompagna.

Il testo è, in linea generale, fedele all'originale sofocleo, con poche ma sostanziali variazioni, che danno valore al messaggio politico di grande attualità che esso veicola. Al centro della scena troviamo Antigone, eroina che diviene straniera della sua propria città, trasgredendo alle leggi della *polis*, per obbedire a quelle del sangue. L'atto del migrare e i richiami all'esperienza migratoria nel Mediterraneo tornano costantemente in tutta l'opera. Il primo quadro corrisponde alla terza scena del dramma greco, dove, dopo un intermezzo del coro, entra in scena l'indovino Tiresia, che in questo caso è donna. La tragedia si apre con l'immagine del naufragio, che crea immediatamente un'impressione forte rispetto al tema della migrazione, evocando le stragi in mare di cui quotidianamente si legge nei giornali nazionali. La nave in tempesta rappresenta anche un *topos* letterario centrale della letteratura greca, e in particolare della lirica arcaica. L'imbarcazione preda della violenza dei flutti è un'allegoria dello stato sconvolto dalla *stasis*, la guerra civile interna, simile al disordine in cui versa la città di Laio.⁸

All'inizio della tragedia, Tebe si trova in una situazione di conflitto a causa della dissenatezza di chi la governa. Nel testo si legge che «la città fluttua, come un mostro marino», un'immagine che richiama il Leviatano, gigantesca creatura biblica che rappresenta l'onnipotenza dello stato. Lo scontro che ha contrapposto Eteocle e Polinice viene rappresentato come una guerra per il potere e per la difesa dei suoi confini. Il primo ha agito per proteggere le frontiere dello stato, il secondo ha parteggiato per «i viandanti del mare», ma entrambi sono morti per mano l'uno dell'altro. La prima battuta del coro racchiude la concezione dello stato che caratterizza il testo di *Antigone Power*, ispirata dai discorsi di odio dei dirigenti delle destre reazionarie, da Matteo Salvini a Marine LePen, da Viktor Orbán a Donald Trump. È necessario difendere il Paese dagli invasori a qualsiasi costo, e respingere chi riesce ad attraversare i confini nazionali. Come afferma l'autrice stessa in un intervento presso l'*Institute for Postcolonial Studies* di Melbourne, il lavoro sul linguaggio, in particolare sulle retoriche nazionaliste xenofobe, è stato centrale nella costruzione della messa in scena, con l'intenzione di mostrare la pericolosità delle parole usate in un certo modo e la possibilità di contrastare questo tipo di discorsi.⁹

La necessità dello stato-nazione di difendersi dall'invasore esterno è un tema ricorrente del testo di Ali Farah, incarnato nella figura di Creonte. La caratterizzazione di Polinice come nemico esterno rien-

⁸ Cf. Alceo, fr. 280 «A Mirsilo»; fr. 6, 1-4; fr. 73.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=uT1zJuRgV48>.

tra in una retorica di criminalizzazione che viene messa in atto per legittimare un atteggiamento poliziesco nei confronti del fenomeno migratorio. Polinice è «il traditore, il dissidente, l'amico dei terroristi, che è tornato dall'esilio per incendiare la sua terra, per bere il sangue dei suoi compatrioti».¹⁰ Per questo, non merita gli onori dovuti a un cittadino, e non merita di essere sepolto. La negazione delle prerogative civiche nei confronti di chi minaccia l'integrità dello stato, fino ad arrivare alla privazione della nazionalità, è una punizione che fa parte della storia delle dittature in Europa. Nella Germania nazista, la denazionalizzazione è stata applicata alle persone ebraiche, mentre in Italia, in pieno regime fascista, nel 1926, i cittadini considerati 'indegni' della nazionalità italiana per le loro convinzioni politiche o per la provenienza geografica ne sono stati privati.¹¹ In tempi più recenti, la legge sulla *déchéance de la nationalité* è prevista per chi ha condanne di terrorismo o è considerato aver attentato «agli interessi fondamentali della nazione» in Francia, in Belgio e in altri paesi europei (Perrin 2020).

Lo straniero è colui che minaccia la sicurezza dello stato, che attenta alla sua stabilità e che ne contamina l'integrità. La sua criminalizzazione si accompagna alla retorica della 'pulizia', che richiama l'idea greca del *miasma*. Il termine designa la sozzura che deriva da una colpa orribile, una violazione dell'ordine stabilito dagli dei, come lo è l'agire di Edipo, e che ha delle dirette conseguenze su chi ha commesso la trasgressione, sulla sua stirpe e sull'intera comunità civica. Nel testo di Ali Farah, invece di interrogarsi sulle ragioni profonde che determinano la rovina della comunità, Creonte imputa la distruzione di Tebe all'elemento esterno, cioè a Polinice e ai suoi accoliti, incaricandosi del compito di 'ripulire la città' dalla loro presenza. In questo caso avviene uno slittamento semantico dalla concezione di *miasma* dovuto a una devianza morale, che porta alla pestilenza inviata dagli dei. La corruzione dello straniero si traduce in una sporizia incarnata nel corpo dell'altro, che deve essere eliminato, così come il *miasma* deve essere rimosso, per purificare la città.

La necessità di ricorrere a una difesa *manu militari* è iscritta nella natura autoritaria del potere di Creonte. La militarizzazione delle frontiere è conseguente al discorso dell'odio proprio del sovrano di Tebe, che per giustificarsi deve costruire l'immagine di un nemico interno da combattere, Polinice. Questa concezione si traduce nell'u-

10 Cf. ll. 198-206 dell'*Antigone* sofoclea: «Polinice che tornato dall'esilio, osò col fuoco distruggere fino alle radici la patria terra e gli dèi nativi, o osò pascersi del sangue della sua gente e condurla schiava, a questa città è stato ordinato che nessuno lo pianga, ma sia lasciato insepolto perché cani e uccelli lo divorino, irricognoscibile mucchio di membra» (trad. L. Biondetti).

11 <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-01-23/guerra-stato-diritto--212159.shtml?uuid=AC3p039B>.

tilizzo di un linguaggio bellico contro gli stranieri, rappresentati come «nemici straccioni» che «attaccano dal mare». Tuttavia, la contraddizione di questo potere risiede nella paura con cui governa, e viene smascherata da Antigone nel serrato dialogo con Creonte. La figlia di Edipo dice al sovrano: «Ah voi Signori minacciate sempre, la città cadrebbe, smembrata in mano allo straniero, e così noi chiamiamo il capo e voi, liberi a compiere nefandezze». La finta pace che i regimi autoritari instaurano è solo una forma di guerra a bassa intensità, che provoca discordia e morte.

A questo governo si contrappone Antigone, «devota fuorilegge», obbligata a vivere in un eterno presente, «che significa non avere tempo per fare progetti». Questa è la condizione di chi migra e passa attraverso le strutture di contenzione, da hotspot, hub, centri di permanenza per il rimpatrio, campi di lavoro e centri di accoglienza, nell'attesa di guadagnarsi i documenti o di essere espulso. Antigone svela il vero volto di Creonte, che non è altro che un uomo, che può ricorrere a soldati, decreti e divieti, ma non può impedire che leggi più antiche ed eterne vengano rispettate (quadro 5). È proprio l'atto di ribellione della ragazza a spaventare il sovrano, che preferirebbe «avere una piccola Antigone viva e muta in questo palazzo», piuttosto che condannarla a morte nel clamore, e mettere in discussione il proprio potere. Se la sua voce dissidente dilagasse, il governo verrebbe messo in discussione dagli altri cittadini e Creonte non vuole che questo accada. Di fronte a lui sta un'Antigone che non accetta mezze misure, che vuole «vivere o morire subito» per i suoi principi. Contro questa ribellione, che scuote le fondamenta stesse del governo di Creonte, il sovrano sceglie di condannare a morte la ragazza. A nulla valgono le suppliche del figlio Emone, promesso sposo della giovane (quadro 7). «Severo con tutti o severo con nessuno», la condizione di esistenza del potere è annientare ciò che ad esso si oppone, per scongiurare il pericolo dell'anarchia, tanto più se a incarnarlo è una donna, che fugge al suo ruolo di custode del focolare.¹²

A questa visione xenofoba si contrappone il punto di vista dell'indovina Tiresia, che è qui una donna, a differenza dell'originale sofocleo, che afferma che nessuna cultura si origina da sola, ma che tutte sono il risultato dell'influenza di fattori diversi. La categoria dello straniero è una categoria relazionale: si è stranieri rispetto a un altro. L'inflessibile imperativo dello stato, d'altra parte, non può arrestare l'inevitabile movimento di chi attraversa il mare per raggiungere la città. L'indovina invita i cittadini a osservare come «i viandanti del mare si ammassano alle frontiere, eppure molti di loro vivono

12 Cf. ll. 677-80 dell'originale sofocleo: «bisogna difendere quanto ordinato dall'autorità, e non lasciarsi vincere da una donna; se si deve cadere, meglio per mano di un uomo: non si dica che soggiaciamo alle donne» (trad. L. Biondetti).

già pacificamente» tra loro. Chi difende i confini a suo tempo è stato migrante, e conosce sulla propria pelle i pericoli del viaggio, eppure ora, dimentico di quel tempo, respinge coloro che arrivano per mare, «questi che vengono per saccheggiare». L'ottuso atteggiamento dei cittadini non può impedire quello che accadrà. Chi viaggia sbarcherà nei porti, e le loro storie e i loro volti saranno gli stessi di chi li accoglie, gente che vuole «solo vivere e sognare e stendersi al sole con la pelle fresca di rugiada». La scena si chiude con le parole profetiche dell'indovina: «e se non adatterete la vostra alla loro legge, se continuerete a scacciarli come appestati, allora una valanga di delitti travolgerà Tebe, guerra e peste e mai più pace.»

Se per lo spettatore è chiaro che la morte di Antigone rappresenta la rovina di Tebe, per i suoi concittadini la figlia di Edipo muore «grande come gli eroi». Il suo sacrificio è per loro un atto di purificazione. I Tebani sono complici del sovrano, poiché «fingendo di esportare la democrazia» in realtà difendono i propri interessi economici e si arricchiscono grazie alle risorse dei paesi che colonizzano. Il riferimento alla politica interventista delle potenze occidentali negli affari dei paesi africani traspare nelle parole di Antigone, che denunciano i rapporti coloniali che legano nord e sud globali, mantenuti con il pretesto di diffondere la civilizzazione democratica. La resistenza che la giovane incarna non ha senso se non si generalizza in violazioni collettive della legge, in forme di solidarietà autonome dal potere. Eppure la ribellione della giovane verrà sepolta con lei, nella tomba che la inghiotte, dove ritroverà quel passato negato da tutti, in cui risiede la verità: «nessuna città nasce come un albero, tutte sono fondate da qualcuno arrivato da lontano».

Diversamente dall'originale sofocleo, nel testo di Ali Farah, Emone e Antigone vanno incontro alla morte insieme, scendendo nella grotta che sarà il loro sepolcro e letto nuziale. La morte dei due giovani segna la fine di ogni speranza. Guerra e sofferenza generano a loro volta altra distruzione. Per Creonte non ci sarà più pace. Malgrado il ravvedimento, provocato dalle ammonizioni di Tiresia, il sovrano si ritrova davanti alla morte della ragazza e del figlio, di cui è responsabile. Un interrogativo pesa sulla scena: «la ricchezza e il potere, cosa valgono senza gioia?». Il testo si chiude con una didascalia che evoca la desolazione che circonda Creonte, solo in una città morta. La possibilità di un mondo nuovo che incarna Antigone è sepolta e l'Occidente si ritrova avviluppato nelle sue colpe.

3 La storia di Antigone e il suo significato politico

Lo studio delle scene proposte da *Antigone Power* mostra che il testo contiene numerosi riferimenti alla crisi migratoria che negli ultimi quindici anni è andata intensificandosi alle frontiere dell'Europa. Il

messaggio politico dell'opera teatrale spinge lo spettatore a interrogarsi sulle alternative possibili alla morte di Antigone e al collasso della città sotto lo scellerato governo di Creonte. Dall'analisi della rappresentazione vorrei arrivare a formulare l'ipotesi di un mondo in cui la giovane sopravvive. In questo scenario, la scelta politica che essa rappresenta, fatta di solidarietà e accoglienza dell'altro, non solo è possibile, ma viene praticata. Per farlo, parto dall'analogia tra Polinice e il corpo migrante che attraversa le frontiere, presente nel testo di Ali Farah. In questo senso interpreto la figura di Antigone come un personaggio che rivendica per sé stessa una forma di *agency* politica contro il potere dello zio, non unicamente basata sul sacrificio di sé e la negazione del discorso di Creonte (Honig 2009, 19; 2013).

Dal momento che è stato bandito da Tebe, il figlio di Edipo è diventato uno straniero e si è alleato con altri estranei alla città, come viene narrato ne *I Sette contro Tebe*.¹³ Polinice, che vuole varcare i confini di Tebe e prendere il potere, è percepito come la minaccia esterna, un nemico che è allo stesso tempo al di fuori della comunità e al suo interno. Per garantire la sicurezza della città, egli deve essere annientato. La sua esclusione dalla comunità dei cittadini lo rende uguale a uno schiavo o a uno straniero. In quanto marginale, egli è associato a un'altra figura di norma rimossa dallo spazio civico, cioè una donna, Antigone. Un limite chiaro separa il consesso dei cittadini da coloro che non hanno accesso alla cittadinanza e alle sue prerogative. Allo stesso tempo, da questa posizione al di fuori della comunità politica, essi portano una critica al suo funzionamento.

Nell'ordine simbolico che sottende l'organizzazione degli stati-nazione contemporanei, le derive governative più autoritarie basano la propria retorica sulla figura di un nemico esterno, venuto da fuori, che è allo stesso tempo interno alla società stessa. Secondo questa associazione, le persone migranti, per il solo fatto di attraversare i confini, che fondano la legittimità del potere, sono nemiche dell'ordine costituito. Di più, esse *attentano* alla sicurezza dello stato e della società tutta (Schmitt 1984, 109). Parallelamente, la condizione in cui si trova Tebe è una situazione di instabilità politica e militare, determinata da un attacco esterno che ha minato la solidità del governo, provocando una crisi della sovranità. Si tratta, dunque, di una circostanza molto simile a uno 'stato di emergenza'.¹⁴ All'interno della cit-

13 Nel testo di Eschilo l'esercito di Polinice viene descritto come un'armata straniera (l. 170, sintagma *eterophonos stratos* per designarlo), tramite l'utilizzo di termini composti del greco *xenos*, straniero ma anche ospite, che mettono in rilievo l'ambiguità che caratterizza il contingente argivo (l. 621, composto *echthroxenos*, 'che è ostile agli invasori', ma anche alla l. 606 nell'accezione negativa 'colui che è ostile agli ospiti').

14 Sull'analogia tra la *stasis*, termine con cui in greco si designa la guerra civile, e il regime di guerra civile permanente odierno, e lo stato di emergenza che ne deriva, cf. Agamben 2019.

ta regna un regime di eccezionalità, dovuto alla sproporzione degli eventi avvenuti - una stirpe reale incestuosa, il suicidio della regina e la scomparsa del re, una lotta fratricida - e che autorizza Creonte a legiferare, anche andando contro norme antichissime, come quelle che stabiliscono la sepoltura dei morti. D'altra parte la ragion di stato è legittimata dai cittadini che, ormai completamente schiavi del regime della paura, delegano interamente al sovrano le prerogative legislative. Nel testo di *Antigone Power*, è il coro a dichiarare che Creonte è «padrone della legge», e Ismene stessa ricalca le parole dello zio per convincere Antigone a non perseguire il suo intento (quadro 3).

Proprio in virtù del suo monopolio di ciò che è giusto, il sovrano decide di escludere dalla comunità politica Polinice e Antigone. Se per il primo l'esclusione è determinata dal suo tramutarsi in straniero nel momento in cui marcia in armi contro la città, Antigone, in quanto donna, è fin dal principio esclusa dal gruppo degli uomini cittadini. Il suo atto di insubordinazione al potere, con il quale si sottrae non solo alla sovranità di Creonte, ma a un ordine patriarcale che le attribuisce per nascita un ruolo ben preciso, la rende *metoikos*, una straniera.¹⁵ In questo modo Antigone agisce all'opposto di Creonte, poiché laddove il sovrano identifica Polinice con un *echthros*, un nemico, lei ribadisce che egli è un *philos*, un amico.¹⁶ E sancisce questo atto di autodeterminazione, dichiarando: «io non nacqui per condividere odio, ma per condividere amore» (l. 523). Rinunciando alle nozze con Emone, la giovane rinuncia al suo ruolo riproduttivo della famiglia. Il suo gesto è particolarmente significativo nel sistema di valori dell'Atene della metà del V secolo a.C., in un regime in cui la doppia ascendenza civica da madre e padre cittadini determina l'appartenenza alla città e in cui il principale compito delle donne è quello di generare figli legittimi.

Per poter continuare a governare, Creonte deve negare l'esistenza di Polinice e Antigone. I due sono, nel testo di Ali Farah, figura della condizione delle persone migranti. Entrambi sono esclusi dalla comunità politica e vengono privati della sepoltura, come le migliaia di persone morte in mare, sepolte nel Mediterraneo o quelle morte nei roghi nei ghetti e nei campi di lavoro, o decedute nei centri per il rimpatrio. L'attualità del tema della sepoltura negata è evidente in un'epoca in cui si mostra con tanta chiarezza il sistema di valori secondo il quale alcuni corpi meritano di essere sepolti e altri no, il differenziale per cui delle esistenze contano meno di altre all'interno del sistema produttivo occidentale (Butler 2017, 187). L'abbandono in mare dei cadaveri e la loro mancata identificazione rendono evi-

15 Alle ll. 850-2 la figlia di Edipo afferma di essere condannata a sentirsi straniera tra i morti e tra i vivi.

16 Ll. 9-10; ll. 643-4.

dente la natura sacrificabile dei corpi migranti, di cui viene cancellata la materialità e la memoria.

Considerando *Antigone* attraverso una prospettiva contemporanea, la tragedia sofoclea ha come tema centrale il modo in cui viene costituita una comunità, chi ne fa parte e chi ne viene escluso. Gli stati democratici si basano su un principio di consenso, che d'altra parte non può essere raggiunto se non relegando, nella distribuzione del potere, una parte della popolazione all'obbedienza e alla passività (Balibar 2012, 29-30). Si costruisce così un gruppo di individui, razzializzati e sessualizzati, la cui caratteristica è quella di essere privati di qualcosa: la casa, il lavoro, i documenti, la cittadinanza. La creazione degli esclusi si realizza attraverso meccanismi di coercizione e disciplinari. Nel caso delle persone migranti, essi si rendono evidenti nel percorso di regolarizzazione, per cui bisogna dimostrare di avere un lavoro – che tuttavia non si può avere senza documenti –, non essere pregiudicati e degni di essere inclusi nel corpo civico. Per quanto marginalizzati, questi individui sono allo stesso tempo sottoposti a forme di controllo biopolitico sempre più chirurgiche, alle frontiere e nei campi in cui vengono relegati. La condizione della loro accoglienza è la loro mansuetudine (Athanasidou, Butler 2013, 146-7). Qualsiasi tentativo di opporsi messo in campo dagli esclusi viene delegittimato e silenziato dal potere. Le forme di organizzazione e resistenza adottate dalle persone migranti, per quanto declassate e private di contenuto rivendicativo dalla visione egemone, sono atti di estremo valore, in quanto mettono in discussione il funzionamento del potere (Henaar Castro 2014, 285).

Allo stesso modo, alla volontà di Creonte di relegare al di fuori del politico le istanze di Antigone, si contrappone una rivendicazione che è politica in ogni suo aspetto. I due personaggi costruiscono intorno al loro agire due morali che si contrappongono e si disconoscono: per esistere l'una ha bisogno di negare la legittimità di esistere dell'altra (Rossanda 1987, 45). Creonte crede che il proprio potere sia a tal punto al di sopra di tutto da poter decretare la mortalità degli uomini, ma Antigone usurpa la sua sovranità determinando la propria morte (ll. 460-1). Nel mondo in cui governa Creonte, l'unica scelta per Antigone è morire (l. 555), e questo le assicura di essere artefice delle proprie leggi (l. 821).¹⁷ In contrasto con l'interpretazione che vede nella volontà di morte di Antigone una rinuncia, l'eroina tramite questo gesto afferma la propria indipendenza (Honig 2013, 28). La figlia di Edipo incarna l'esistenza politica di quelle esistenze marginalizzate dal potere, in particolare rivendicando il diritto alla sepoltura, e per questo diventa figura, nella riscrittura contempora-

17 Nel verso in cui annuncia la propria morte Antigone si dice *autonomos*, 'che vive secondo le proprie leggi'.

nea di Ali Farah, del corpo migrante.

In conclusione, cito le parole di Kay Sara, attrice indigena che avrebbe dovuto impersonare Antigone in un adattamento della tragedia sotto la direzione di Milo Rau nel maggio del 2020. La *pièce* avrebbe dovuto essere messa in scena su una strada occupata nella foresta amazzonica e Kay Sara avrebbe dovuto con le sue parole inaugurare il festival del teatro di Vienna, prima donna attivista indigena ad esprimersi pubblicamente in una delle più importanti istituzioni del teatro europeo. Il diffondersi della pandemia da COVID-19 ha impedito che tutto questo accadesse, ma le parole di Kay Sara sono arrivate all'Occidente come una lettera rimandata al mittente: «Ed è per voi, dunque, tempo di tacere. È tempo di ascoltare. Avete bisogno di noi, i prigionieri del vostro mondo, per capire voi stessi. Le cose stanno in maniera davvero semplice: non c'è guadagno in questo mondo, c'è solo la vita».¹⁸ Una vita che il potere si ostina a calpestando in nome del profitto, a difesa di una sovranità che non significa altro che morte e sfruttamento. Di fronte alla rovina preconizzata dall'ottusità di chi governa, iniziamo a costruire un mondo in cui Antigone potrà vivere.

Bibliografia

- Ali Farah, U.C. (2018). *Antigone Power*.
- Agamben, G. (2015). *Stasis. La guerra civile come paradigma politico. Homo sacer*, vol. II.2. Torino: Bollati Boringhieri.
- Athanasiou, A.; Butler, J. (2017). *Spoliazione: i senza casa, senza patria, senza cittadinanza*. Milano: Mimesis.
- Babbage, F. (2011). *Revisioning Myth: Modern and Contemporary Drama by Women*. Manchester: Manchester University Press.
- Balibar, E. (2012). *Cittadinanza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bernal, M. (2011). *Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*. Milano: Il Saggiatore.
- Butler, J. (2003). *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Butler, J. (2017). *L'alleanza dei corpi*. Milano: Nottetempo.
- Carcangiu, B.M.(2007). «Somaliland. Prima e seconda indipendenza». *Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*, 62(4), 495-532.
- Carter, D.M. (2007). *The Politics of Greek Tragedy*. Liverpool: Liverpool University Press
- Chanter, T. (2010). «Antigone's Political Legacies: Abjection in Defiance of Mourning». Wilmer, S.E.; Zukauskaite, A. (eds), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 19-47.

¹⁸ <https://www.visionideltragico.it/blog/covid-19/questa-follia-deve-finire-antigone-e-la-resistenza>.

- Chanter, T. (2011). *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*. New York: SUNY Press.
- Fradinger, M. (2010). «Nomadic Antigone». Söderbäck 2010, 15-26.
- Gilroy P. (2003). *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*. Roma: Meltemi.
- Goff, B. (2007). «Antigone's Boat: The Colonial and the Postcolonial in Tegenoni: An African Antigone by Femi Osofisan». Hardwick, Gillespie 2007, 40-53.
- Goff, B.; Simpson, M. (2007). *Crossroads in the Black Aegean. Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*. Oxford: Oxford University Press.
- Hardwick, L.; Gillespie, C. (2007). *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford: Oxford University Press.
- Henao Castro, A.F. (2014). *Antigone Claimed, 'I Am a Stranger': Democracy, Membership and Unauthorized Immigration* [PhD dissertation]. Massachusetts: University of Massachusetts. https://scholarworks.umass.edu/dissertations_2/211.
- Honig, B. (2009). «Antigone's Laments, Creon's Grief: Mourning, Membership, and the Politics of Exception». *Political Theory*, 37(1), 5-43.
- Honig, B. (2013). *Antigone, Interrupted*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaptejins, L. (2013). *Clan Cleansing in Somalia: The Ruinous Legacy of 1991*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mignolo, W. (2012). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- Pandolfo, M. (2013). «La Somalia coloniale: una storia ai margini della memoria italiana». *Diacronie*, 14(2). <http://journals.openedition.org/diacronie/272>.
- Perrin, D. (2020). «Réflexions sur la déchéance de nationalité en contexte terroriste – (pluri)appartenance et (sous)citoyenneté en France et au Maghreb». *L'Année du Maghreb*, 22. <https://journals.openedition.org/anneemaghreb/6536>.
- Rehm, R. (2007). «'If You Are a Woman': Theatrical Womanizing in Sophocles' Antigone and Fugard, Kani, and Ntshona's The Island». Hardwick, Gillespie 2007, 211-27.
- Rossanda, R. (1987). «Antigone ricorrente». Biondetti, L. (a cura di), *Sofocle-Antigone*. Milano: Feltrinelli, 7-60.
- Schmitt, C. (1984). «Il concetto di politico». *Le categorie del 'politico'*. Bologna: il Mulino.
- Söderbäck, F. (2010). *Feminists Readings of Antigone*. New York: SUNY Press.
- Steiner, G. (1984). *Antigones. How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art and Thought*. New Haven; London: Yale University Press.

Interviste | Interviews | Interviews

Branca Clara das Neves conversa com Alice Giroto

Alice Giroto

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Branca Clara das Neves (1956) nasceu em Luena, no Moxico, uma província de Angola que faz fronteira com a República Democrática do Congo e a República da Zâmbia, teatro das cruentas batalhas da Frente Leste não só durante a guerra de libertação do colonialismo português (1961-1975), como na guerra civil que lhe sucedeu. Viveu no Luena e em Luanda, onde iniciou também a sua vida profissional como professora primária na Escola da Missão de São Paulo em 1974-75. Exilou-se em Portugal no início da guerra civil que assolou Angola.

Formou-se no Magistério Primário, na Faculdade de Economia da Universidade Técnica de Lisboa e pós-graduou-se em Estudos Africanos na Universidade Lusíada de Lisboa. Exerceu o magistério no ensino primário, na alfabetização de adultos e na universidade. Foi auditora, consultora e liderou projetos e ações de formação em Lisboa, Luanda, Bissau, São Tomé, Maputo e cidade da Praia.

Para além da participação em várias antologias, tem duas ficções publicadas: *Luena, Luanda, Lisboa. Fala de Maria Benta* (2014) pelas Edições Colibri e *Estamos aqui - Twina vava - Nous voici* (2020) pela editora Guerra e Paz.

Angola, a terra amada de nascença física e linguística, é presente na escrita cerrada destas duas obras.

Na primeira, a narrativa desdobra-se entre um passado colonial e um presente em Lisboa com curtas estadias em Luanda, onde os temas do exílio e da guerra, do racismo e dos dramas familiares da diáspora, da violência conjugal e dos desafios do quotidiano luandense



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-31

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Giroto | 4.0



Citation Giroto, A. (2022). "Branca Clara das Neves conversa com Alice Giroto". *Il Tolomeo*, 24, 253-264.

se são atravessados pela personagem feminina central e pelos jovens que ela congrega, num tempo que oscila entre a sua ancestralidade lwena e a década de 1980.

A segunda é uma homenagem trilingue à escultura de arte antiga Kongo e à sua cosmogonia, através da visita que uma jovem angustiada faz a um museu, encontrando lá a atmosfera de relação e encantamento que a vai libertar e transportar a um novo estar. A combinatória de texto e ilustração em que se cruzam as vozes da narradora, do escultor e do ascendente mestre, em registos quer de natureza popular, quer de natureza erudita, enfatizam a natureza simbólica do livro.

Atualmente, Branca Clara das Neves finaliza um novo livro.

ALICE GIROTTO Imagino esta conversa como uma continuação da que começámos no verão do ano passado em Lisboa, num jardim perto da Avenida de Roma – e aliás parece-me significativo que, naquele dia, tenhamos depois seguido para uma exposição artística no Hangar. Mas isso mais para a frente. De onde quero começar é do próprio ato da escrita e da trajetória da sua escrita até ao momento presente. Na sua biografia no site Buala lê-se que «escreve desde que aprendeu e regressa lá sempre que pode». Mas quando, e de que forma, esse ato fundacional se tornou numa possibilidade concreta de publicação – ou seja, de ser lida por um público, instituindo, assim, aquela reciprocidade que torna uma escrita pessoal numa escrita literária?

BRANCA CLARA DAS NEVES Sim, o nosso encontro aconteceu num dia luminoso.

É verdade que logo que aprendi a escrever – a minha mãe foi a minha professora – tive a aspiração a contar estórias. Outras estórias, mas com o ritmo do que lia e do que ouvia contar nas escadas da escola-casa no Luena: ideações de falas de animais, de génios e de amores. Heróis caçadores.¹

Entre Luena e Luanda o mundo da infância foi sendo tomado por um sentimento de insuficiência, face às evidências do quotidiano: a exacerbação desmedida de tudo quanto era português, a desvalorização da terra e dos filhos dela, outras violências nos encontrando de forma desigual. Corpos presos em

1 Pode parecer muito deslocada esta referência a caçadores. Com efeito, nesse tempo colonial e nessas escadas específicas, cruzavam-se as histórias dos 'heróis' que faziam caça nocturna com jeeps e faróis especiais, com as dos heróis que caçavam a pé, magros e ágeis, de calmas e cuidados preciosos para assim garantir alimento e capacitar os jovens rapazes. Sem esquecer as do herói caçador mítico Tchibinda Ilhunga, príncipe Luba que terá trazido para esta região, no século XIV, o conhecimento dos trabalhos em ferro, e que casou com a princesa Lueji e cujo filho, o primeiro Muatiãvua, fundou o império Lunda.

trajetórias inamovíveis. Funcionários, militares, negociantes, serviçais. Camponeses longínquos. A repressão militar, a negação das culturas angolanas, a subalternização de quem não era branco, de quem não se mostrava branco. Os amores, os génios e os heróis tomaram então novas formas nos meus papéis. No liceu do Luena quase todos os nossos professores eram padres, militares, ou as suas esposas. E a guerra intensificava-se, nos *raids* do exército colonial e dos ataques do MPLA e da UNITA, principalmente de 1970 a 1973. Escrevia com os companheiros no jornal do liceu ‘poemas’ contestatários. Solidariedades mal vistas e logo reprimidas, denunciadas. Mas nessa idade, o primeiro orgulho de saltar as sombras do condicionamento, a alegria de, por momentos, conseguir furar. A intimidade transgressora, os breves momentos de entendimento profundo, quase feliz. Poder fazer apesar de, conseguir viver de outra maneira, nem que fosse por instantes. A coragem de encarar o estigma social, a amargura de o disfarçar.

Com dois companheiros a discutir o que líamos, o cinema proibido que as prioridades militares deixavam passar, as igrejas dos outros para descobrir novos santos, criando as redes que nos seguram até hoje. Da mesma forma em que crescia-contras nas atitudes e nas palavras, a escrita fugia-me rude ao encontro da beleza. A beleza truculenta, relacional. A beleza mascarando-se de feios. Abafando a revolta, e a exaltação, era o que procurava apreender e iluminar: o belo subalternizado. Conseguir dizê-lo. E celebrar a pertença àquele chão inalienável. Sempre celebrar.

Chegou a grande esperança de 1975, os desencontros familiares, a vivência da guerra civil, a adopção de outras referências educativas, os amigos-irmãos, os colegas heróis, os colegas reacionários, os colegas presos, os colegas mortos, as fugas. Apaixonadamente saíam-me textos bélicos que desenhavam certezas absolutas. Como a tantos companheiros. Assim até ao exílio. Sem imaginar os longos 39 anos de guerra que viriam. Intolerável de narrar, essa violência.

Quando cheguei a Portugal, embora favorecida pela ascendência portuguesa, o esforço do sustento estreitou ao mínimo o tempo de criar. Como a tantos angolanos, que nunca escolheram essa geografia. Entrar no espartilho da mentalidade empresarial, o pesado horário e ao mesmo tempo fazer a faculdade, a dedicação à família e aos amigos que sempre de Lá iam chegando asilados, exilados. Ainda a fugir da guerra, das mentes sovieticamente formatadas que refaziam a pátria, atribuindo destinos, obrigando a protocolos que só a posse do cartão do partido permitia ultrapassar. A fugir das cumplicidades seguras celebradas no saque. Para continuar a viver.

Outras paixões apareceram a salvar. E mais amizades, os alunos que sempre me acompanharam, isto tudo e a escrita ajudando-me a perceber que afinal, apesar de tudo, estávamos. Bem diversos ainda. Celebrávamos isso profundamente. Juntos aos sábados, aos domingos. O que me deu coragem para ir vivendo a perda, as sucessivas tentativas de regresso frustradas, as rupturas; sacrifício de um trabalho que me mobilizava aptidões contrárias às que precisava para escrever. Escrevia em lugares impróprios, numa aflição rompante. Chamar Angola ali. Urgente a alma-mãe. Daí encontrei a fala da Maria Benta. Com longos períodos de inibição e errância.

Fui colocando o manuscrito do *Luena Luanda Lisboa* em concursos. Pensando publicar em Angola, o que se foi revelando impraticável.

A oportunidade surgiu em Lisboa, muito mais tarde, quando assistia ao lançamento do livro *Angola Sonho e Pesadelo*, do companheiro Adolfo Maria. Fui ter com o editor e perguntei-lhe se podia ler o que tinha. Ele respondeu: «Traga».

Assim, publiquei o meu primeiro livro aos 58 anos.

Para mim este livro significava iluminar aquele Leste, dar a ler trânsitos que a guerra empurrava.

A.G. Quería que nos falasse um pouco também da experiência do blogue os-do-meio.

B.C.N. Há um momento, no filme *Un dia más con vida* de Raúl de la Fuente e Damian Nenow (a partir da experiência de Ryszard Kapuscinski em 1975 em Angola), que ilustra bem o conceito de 'Os-do-meio': alguém em fuga atravessa uma ponte sobre um rio. Uma explosão atinge a ponte. E a pessoa fica lá, suspensa e viva, abraçando. Nunca chegando ao outro lado.

O blogue surgiu em 2009 na Namíbia, onde tive esse apelo. Com textos meus, de outros autores, notícias de concertos e das artes visuais. Foi sendo estimulado pelos raros artistas na diáspora e não só que partilhavam os seus percursos de criação: Tomás Jorge, António Magina, Arlindo Barbeitos, Maria Alexandra Dáskalos, o pintor e ex-futebolista Rui Manuel Jordão, a Danae Estrela, o Fernando Alvim, o Ihosvanny. Também teve Gérard Quenum, passou pelos sete anos do programa Próximo Futuro da Fundação Gulbenkian, e terminou com a exposição sobre a branquitude do Rui Jordão no palácio Egipto, apresentada por um texto de António Lobo Antunes e que não teve uma só notícia ou crítica.

A.G. Falando do seu primeiro romance, *Luena, Luanda, Lisboa. Fala de Maria Benta*, o primeiro elemento que me interessa evidenciar são os lugares. O título, neste sentido, pode revelar-se traiçoeiro para o leitor, apontando para uma sequencialidade que não se encontra no enredo. Bem pelo contrário, o que re-

sulta fundamental para entender o papel dos lugares nele é o conceito de ‘circulação’, que aparece frequentemente no texto. Penso, por exemplo, no diálogo de Maria Benta com o neto Joca, onde a protagonista afirma:

Nós somos assim – bem abertos como as nossas vogais... Processamos os pensamentos na circulação com os outros. Se nos falta isso, então já não sabemos quem somos. (48)

Ou mais para a frente, na carta para a irmã:

Desculpa esta conversa toda, mas é que tenho que explicar bem, para me dares conselho certo e na costumada circulação de nossos pensamentos, fazemos o caminho de eu então eu chegar à decisão final.

Nesta mesma cozinha te contei como foi quando cheguei. Sem dar conta ficava invisível na rua. Por ser preta negra, é claro. Também te falei do tempo que chegou, em que tanto eu como toda a gente aí éramos todos invisíveis para os acelerados que passavam a correr seus imediatos destinos, incapazes de ver para além da ponta do seu umbigo. Embrenhados nas suas circunvoluções e afazeres. Fascínios deles. Tão aflitos, coitados. (113-14; itálico no original)

O que significa para si, concretamente, ‘circulação’ e de que forma isso se reflete nos seus textos literários?

B.C.N. O livro começa e acaba em Lisboa, uma cidade que é impossível de pensar, de imaginar sem as *Luandas* e *Luenas* que a formaram também. No centro do livro está Maria Benta, uma personagem ‘fora do lugar’, que expressa esse lugar também pelos tempos que a sua fala percorre. Vem de uma família de linhagem real, nasceu e cresceu no Luena, vai estudar para Luanda. O passado remoto, o passado próximo e o árduo presente circulam nos seus monólogos. Vive na Lisboa dos anos oitenta, uma cidade que atravessa modestamente e *sem enlevo* (como referiu a Prof. Inocência Mata no lançamento do livro) na contínua esperança do regresso, ancorada nas recordações que a chegada de amigos e parentes e as curtas viagens que faz a Luanda vão atualizando. Antoine, um militar que chega perturbadíssimo da guerra no Sul, no Cuito-Cuanavale, é uma dessas visitas.

Vamos rever a época:

Era um Portugal inclinado para um novo imaginário absolutamente europeu, onde emergem *yuppies* e *wasps* à sua medida, que nega e esconde a sua vocação imperial de séculos, e que se distancia apressadamente da alma de Angola. Mas Lisboa co-

meça a abrir-se no primeiro eixo cosmopolita que foi o Bairro Alto e os espaços para dançar música africana, ainda contemporâneos do Monte Cara que a voz do Bana instituiu em 1976, perto do São Bento cabo-verdiano. E apareceu o Zé da Guiné, os seus amigos e as sextas-feiras que deram uma virada à noite de Lisboa. Acontece o primeiro grande supermercado e o primeiro centro comercial imponente (cuja linha alterou a cota da colina num cor de rosa contrastante com a cidade branca que se estendia atrás de si e os telhados frágeis de muitas barracas).

Era Luanda lutando com as faltas de água, de electricidade, de bens essenciais, vê a guerra ao longe, avançando mortífera e inexorável, e cresce a partir das raízes da violência, e das pessoas que buscam preservar a vida fugindo das terras dilaceradas do interior. Sem nunca poder chegar às lojas dos dirigentes e aos produtos importados. Luanda lugar de salvação. Os meninos órfãos de guerra multiplicavam-se na rua, dormindo à noite debaixo dos carros. E o pão de alguns saía do forno do quintal para encontrar o fumo do gerador. Luanda propagando o advento do homem-novo, na masculinidade épica do eterno combatente, e um futuro para 'nós', logo que o inimigo - idealizado como tribal, retrógrado e alienado aos interesses estrangeiros - fosse extirpado. Escondendo hábil as contradições entre o real e o mito, calando os massacres do 27 de Maio de 1977, enfatizando como heróico o horror das batalhas.

Era Luena capital de uma província sitiada, com a linha de comboio dinamitada e o chão minado, vivendo intervalos breves entre os ataques, as batidas para obter comida, os raptos dos jovens para a guerra. Mas a vida do Leste furando sempre, seu ar puríssimo, as nascentes dos seus vigorosos rios, suas crianças fugindo para brincar na estação de comboio, no jardim da avenida 1º de Maio, os seus antigos contando ainda. Entre o refúgio parco das igrejas e a nova gramática militar. O partido omnipresente e onnipotente. E todos vizinhos, cada qual categorizado segundo a lógica do momento, no alto da pirâmide os «é dos nossos e tem cartão», todos submetidos à vigilância e à legalidade revolucionária ocasional. Sem televisão. 'Terras do detrás' como dantes, de outra maneira.

Numa Angola defendendo as suas fronteiras e correndo os meandros de um mundo bi-polar, onde era só um mapa. Um mapa de recursos nas *war rooms* de Cuba, da União Soviética, dos Estados Unidos, da África do Sul que faziam do território o seu palco. Ensaios de poder e de armas, que transformavam subitamente os vivos em mortos.

De facto, vários conceitos de circulação atravessam o livro, que pode ser lido também como uma corrente de fala inacabada. Mas a 'circulação' a que te referes especificamente, no diá-

logo de Maria Benta com o neto Joca ou na carta para a irmã, foi aplicada aqui no sentido do *pensar-junto*, na fertilização mútua em que a dinâmica das conversas conjuntadas conduz à reformulação do pensado e a decisões certas. Um raciocínio cooperativo.

A falta de cruzamento das subjectividades é um dos aspectos da lonjura mais duros de viver.

A.G. A segunda parte do título remete para a «música do texto», como a definiu algum crítico.² O que me parece criar, especialmente, esta música são um ritmo, uma construção da frase e um uso das palavras típicos do português falado em Angola. Sabemos que o mestre, no uso deste recurso na escrita literária em língua portuguesa, foi Luandino Vieira. Quão importante foi a lição dele? Haverá outros autores, ou outras autoras, que a influenciaram neste sentido?

B.C.N. Talvez a memória das conversas, assim ali, pessoa a pessoa, o movimento do corpo, os gestos, as variações da fala, as pausas, o irromper das interjeições, as modulações da atmosfera, tenha vindo subordinar o texto a esses ritmos. Por outro lado, o luzir do passado de Maria Benta faz o contraponto com o seu presente: agora é a paradeza da espera, o interior da casa, as árvores nuas do outro lado da janela, a humidade que escorre dos vidros, o estar só. É um outro encontro de ritmos.

Quando escrevo ouço também o português de Luanda. Encontra no livro expressões e palavras do *cokwe* do leste, e as do *kimbundu* de Luanda. São línguas que se deixam entrelaçar, para captar alargadamente a beleza-essência do contado, o vigor, a musicalidade. O humor. Tal qual como apontava Óscar Ribas:

Ora se o informante - não eram todas mulheres - me contasse em português, tirava-lhe muito da beleza..., empregando termos não precisos, os correspondentes aos termos de *quimbundo*. Aquelas particularidades que apresenta a língua, o conto contado na própria língua - o indivíduo conta naturalmente, sem perder aquela beleza... Contando em português, senhor professor, a tradução, por boa que seja, nunca é como a língua original... (Laban 1991, 33)

E depois há as canções do tempo.

Quanto à obra de Luandino Vieira, ela é um rio de afluentes sonoros de uma fertilidade sem limites. Eu, leitora e aluna, recebendo, na margem, esta herança líquida. A lonjura e os outros tempos da Luanda podem dar um efeito delirante aos tex-

² Cf. <https://www.brancaclaradasneves.com/critica/>.

tos de Luandino. O erotismo subtil, a natureza imbricada nas suas estórias, trazendo ao leitor os seres e a terra, próximos-próximos em kimbundo e em português. As árvores nítidas, assim: «Cumprimentei a quifuane, a munguba, nossos mognos com quem são parecidas quando mortas e esventradas» (Vieira 1981, 57). As cobras vivas, assim: «Não tem asas e voa. Não tem inteligência mas lembra. - A gente atacamos-lhe aqui, esta hora; amanhã, esta hora, ela cá está, esperante» (46).

Talvez a literatura num lugar longínquo do futuro seja só isso: ritmo.

Leio a corrente de Luandino noutras gerações, em Uanhenga Xitu, em Ondjaki, por exemplo.

Vários outros autores e autoras muito diferentes me acompanharam, e bem gostaria de conversar consigo sobre cada um deles. Mas posso dizer que Sony Labou Tansi é e foi a constante indispensável. Até agora não traduzido em português, como a maior parte dos grandes referentes da literatura africana.

A.G. Para além de 'circulação', outro conceito recorrente em *Luená, Luanda, Lisboa. Fala de Maria Benta* é o de 'não-coisas'. Aqui, mais do que um simples dado linguístico, a referência é alguma noção duma cosmogonia, ou *Weltanschauung*, bantu. Se for possível sem que isso implique desfazer, de alguma forma, a literariedade do seu texto, pode aprofundar um pouco mais o significado desse conceito?

B.C.N. Em *Maria Benta* há uma consciência de uma certa *rede da Graça*, uma rede invisível que vem ao encontro para salvar e mostrar a continuidade do eco africano no mundo. Ela sai de casa e tem a certeza que a rede está lá. Para ela. Na rua. E volta aliviada.

Precisei do termo 'não-coisa' para significar o que neste contexto é um invisível real presente, realidades passíveis de serem vividas mas não apropriáveis, não-mercadorias. O conceito decorre dos saberes espirituais bantu kongo mas não exclusivamente, no sentido do apelo de um *para-além* do visível perceptível, da presença do mundo subtil das interconexões.

Vou contar-lhe o que me aconteceu com este livro: era um fim de tarde difícil, eu muito insatisfeita com a escrita. Estava na parte em que *Maria Benta* recorda a música *Mario* do Franco Luambo. O ouvir e re-ouvir desta música enchia-me de saudades e colocava-me cada vez mais longe do texto. Saí e fui caminhar. De repente, a chegar ao Largo do Intendente, chegou-me nitidamente ♪ *Máriô* ♪♪♪ *nalembi ê, êh!* ♪ *Máriô*... O som vinha de um velho edifício de uma associação de futebol. Subi as escadas. Lá em cima deparei-me com os Congo Stars. O agrupamento constituído principalmente por trabalhadores da construção civil que se reunia ali num raro domingo de ensaio. Vivi

com eles esse quase impossível momento na Lisboa daquele tempo, onde de modo algum se ouvia música dos Congos. Foi uma 'não-coisa' que me deu encontro e me recolocou directa na febre do texto.

Numa outra norma cultural, o filósofo Byung Chol-Han, usou a palavra no livro que lançou no ano passado *Non-Thin-gs. Upheaval in the Lifeworld*, referindo-se à desmaterialização que a era digital provocou, no consumo constante, frenético e caótico de dados e aos caminhos irremediáveis a que os algoritmos nos levam.

A.G. Passando a *Estamos aqui - Twina vava - Nous voici*, o seu segundo livro - e o mais visceral, segundo declarou na entrevista que concedeu ao programa Mar de Letras, na RTP África, em 2020³ - o que logo-logo sobressai é o facto de ser uma obra trilingue. Isto, só por si, o torna único, já que o panorama da literatura angolana contemporânea carece de exemplos análogos, ou pelo menos bilíngue, apesar das repetidas proclamações sobre a valorização das línguas nacionais de origem africana. O que a empurrou para uma escolha tão desafiadora?

B.C.N. A consternação de testemunhar que obras-primas da arte antiga africana continuam ainda presas nos museus, reféns dos curricula comerciais de passagem entre mãos estado-unidenses, europeias e ultimamente asiáticas, curricula que definem o seu valor nos mercados, todo esse real de vivência impossibilizada, um travar da continuidade que impacta as novas gerações no seu poder de construir uma ancestralidade negada. Isso foi o primeiro motor. E também a vontade de dar a ver essas esculturas. Investigar que força crítica trazem para o presente. E descobrir uma estória lá dentro. Que desembocou na oportunidade de apresentar no mesmo livro línguas do Baixo-Congo e do Norte de Angola de onde são provenientes. Aconteceu um texto que conduz a uma leitura lenta por entre várias camadas de discurso, em cada língua.

Parar-viver. É o convite do livro, visitar esse poder, oferecer essa instância.

Senti claramente que o livro me apareceu em kikongo, apesar de o não falar, e que a sua intensidade diminui em português e em francês, por esta ordem. Por isso é que o contar em kikongo está no meio do livro. Penso que pessoas de origem bakonga podem circular nas três línguas e aceder aos 'dons' de cada uma delas. A forma como as ilustrações e os textos dialo-

³ Cf. <https://www.rtp.pt/play/p6583/e481326/mar-de-letas>. Trata-se da segunda entrevista de Branca Clara das Neves no programa Mar de Letras, remontando a primeira a 2018: <https://www.rtp.pt/play/p4273/e352674/mar-de-letas>.

gam abre ainda outros percursos ao leitor, à medida que a personagem, entre espantos e interrogações, caminha para um novo lugar, consegue passar, como é chamada a fazer, do mapa ao território.

Deu-me muito prazer, este percurso pela cosmogonia bantu Kongo, não só pelo desafio colocado pelas línguas e pelo encaideamento dos dois níveis de discurso - o popular urbano e o erudito - mas sobretudo por ter sido um trabalho vivamente partilhado com a Neusa Trovoada e com os tradutores.

A.G. O carácter interartístico do livro faz com que ele seja um verdadeiro convite «ao confronto com os desafios e enigmas do movimento criativo» (Neves 2021). Não se trata só da relação mútua entre o texto da sua autoria e as imagens e os signos gráficos criados pela artista Neusa Trovoada, como também da reprodução de esculturas em pedra da cultura Kongo que concretizam os gestos do escultor evocados pelas descrições, e ainda das onomatopeias e outros recursos estilísticos que tornam 'audível' a textura sonora da peculiar visita ao museu que a protagonista empreende. O que é que, escrevendo esta obra, as outras formas artísticas (escultura, artes gráficas, música) lhe revelaram, ou esclareceram, ou talvez questionaram, acerca do movimento criativo que se expressa na palavra literária?

B.C.N. Os nossos sentidos são mobilizados por todas essas expressões, não é?

A protagonista vai ao museu sem intenção, sem qualquer *a priori* de pertença, sem imaginar o que vai encontrar. Larga a rua fria e escura de uma metrópole enevoada, e vai, arrastada por uma imagem, pelo movimento de um camião, por um difuso sentido de transgressão. E lá, no museu, estão as esculturas que vão oferecendo atmosferas, palavras, sons, actos de cura e de justiça, um grito. Tudo isto faz com que se envolva em novos sonhos-certeza, que vai partilhar urgentemente num fluxo de emails.

Um dos núcleos do livro é o que acontece nessa órbita tão particular que é a do autor e a sua obra. O primeiro apelo, o projecto, o fazer, o *quando* do chegar a acabar, o objecto. O ler, o ver, o escutar, o presentir. O tacto. Costuma ser o contexto de interacção do movimento criativo, quando se autonomiza do quotidiano, das coisas e dos signos convencionais. Falo pensando na escultura. Quanto à palavra, sai dessa imensidade, pequena, pequena, xingando continuamente, na sua inexactidão, o seu escrevente.

A.G. Na entrevista que mencionei acima, que ocorreu aquando da saída de *Estamos aqui - Twina vava - Nous voici*, falou de três obras que a acompanharam na viagem que a escrita deste livro foi: *Histórias de leves enganos e pareções* de Conceição Eva-

risto, *Inocência Ingenuidade Ignorância* de Raquel Lima e *Fulgor* de Maria Gabriela Llansol. Qual foi a dádiva, por assim dizer, de cada uma delas?

B.C.N. A realização do programa sugeriu que levasse três livros como sugestão de leitura, e resolvi levar três livros de autoras que me chegaram nessa altura e que muito apreciei. Delirei com o contar as águas tresloucadas do livro de Conceição Evaristo, a sua «Sabela, a mãe de expressão húmida», e a sua «Íris, a mulher que surgiu da lama para salvar os outros»... Quis também mostrar os livros da Yara Monteiro, e o da Tvon, mas não tive oportunidade de os ir buscar.

Mas os autores que me acompanharam sistematicamente até chegar ao livro, foram Kimbwendende Fu Kiau Bunseki, David Wabeladyo Payi, Clémentine Fayik-Nzuji, Raoul Lehuard. Também o som das palavras de Maria Gabriela Llansol e as exortações poéticas de José Ary dos Santos. Sony.

(No fundo do fundo, as imagens-sons do esplendoroso desaguagar do Rio Congo.)

A.G. Sendo as suas duas obras tão prenhes de referentes culturais, linguísticos, mas sobretudo filosóficos longínquos em relação a Portugal, qual a dificuldade de apresentá-los a um público português – que imagino ser o principal público-alvo das duas editoras com que publicou os seus livros?

B.C.N. É uma pergunta muito difícil para eu responder sem mágoa. Em Lisboa não pude encontrar editores tal como são definidos nas artes e nas letras. Ou seja, com visão da obra, da sua inserção cultural, e das escolhas inerentes. Que conseguissem ir para além das geografias ‘do detrás’, para além da ideia do passado assombração do presente, ou do passado enfeitizador. Encontrei *publicadores*. Paguei e publicaram. É verdade que a distância construída relativamente às culturas africanas e particularmente às angolanas dificulta a identificação dos símbolos, o reconhecimento das referências. E condiciona o mercado, que neste sector não sofre qualquer abalo de questionamento quer da hegemonia europeia e estado-unidense, quer do eco colonial ‘encantatório’, que sempre têm um nicho de mercado garantido. O *Estamos Aqui – Twina Vava – Nous Voici* não teve uma sessão de apresentação, um lançamento. E o seu título é muitas vezes truncado, escrito só em português, *Estamos Aqui*, como figurou no site da feira do livro de Lisboa deste ano.

A.G. Já pensou em publicar em Angola? Quais as dificuldades que encontraria deste lado da sua geografia pessoal?

B.C.N. As minhas estadas em Angola, com excepção do trabalho de tradução do último livro em kikongo e do tratamento inevitável de documentos, têm sido um estar-viver-com, sem disponibilidade para outros trabalhos. Mas em breve a editora Elivu-

lu irá produzir em Luanda a 2ª edição do *Luena Luanda Lisboa. Fala de Maria Benta*.

A.G. Para concluir, e retomando mais uma vez uma declaração sua, para si «escrever é parar o exílio» que a trouxe a Portugal da sua Angola natal quando eclodiu a guerra civil neste país. Sente-se parte de alguma diáspora angolana da escrita? Identifica-se com este termo?

B.C.N. Tem sido esse o meu lugar de escrita.

Bibliografia

- Evaristo, C. (2016). *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Editora Malê.
- Laban, M. (1991). *Angola. Encontro com escritores*, vol. 1. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Mata, I. (2014). “Apresentação do romance *Luena, Luanda, Lisboa*, de Branca Clara das Neves”. <https://www.brancaclaradasneves.com/wp-content/uploads/2020/11/APRESENTACAO-DO-ROMANCE.pdf>.
- Neves, B. C. das (2014). *Luena, Luanda, Lisboa. Fala de Maria Benta*. Lisboa: Edições Colibri.
- Neves, B. C. das (2020). *Estamos aqui – Twina vava – Nous voici*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Neves, B. C. das (2021). “Estamos Aqui | Twina Vava | Nous Voici”. <https://www.buala.org/pt/mukanda/estamos-aqui-twina-vava-nous-voici>.
- Vieira, L. (1981). *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu*. Lisboa: Edições 70.

Intervista a Guergana Radeva (settembre 2021)

Luisa Emanuele

Università di Roma «G. Marconi», Italia

LUISA EMANUELE Perché hai deciso di trasferirti in Italia?

GUERGANA RADEVA La mia decisione di partire per l'Italia è stata figlia del caso. Correva il 1991 e la Bulgaria era nel pieno della crisi politica ed economica. Zucchero, olio e benzina erano stati razionati, c'erano code di attesa ovunque. Vecchi e bambini mendicavano per strada, cosa impensabile durante gli anni del comunismo. Mia madre, ingegnere edile al comune di Sofia, perse il posto dopo vent'anni di lavoro, e vincere in seguito la causa per licenziamento illegittimo non poteva ricompensare i mesi di depressione, quel sentirsi improvvisamente gettati via come oggetti inutili. Sempre in quel periodo mio padre, colonnello della polizia, si trovò costretto ad andare in pensione anticipata e, per racimolare qualcosa, si reinventò come tassista. Di notte faceva la fila per fare benzina e di giorno guidava. Quanto a me, vincolata da una borsa di studio, dopo la facoltà di elettronica, avrei dovuto entrare a lavorare nella Torre di trasmissioni radiotelevisive, ma con la crisi provocata dal crollo del regime i contratti dei giovani laureati diventarono carta straccia. Così mi arrabattavo con lavoretti saltuari e, quando lessi un annuncio che offriva lavoro in Italia, mi presentai senza pensarci troppo, si campava alla giornata. Arrivai a Pisa con un visto che mi permetteva di lavorare e mi fu fornito subito il codice fiscale per essere in regola con le tasse. Nove mesi dopo ero povera come prima, solo più affaticata. Pure io come mio padre facevo la fila di notte, ma davanti alle questure ita-



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2022-04-07

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Emanuele | © 4.0



Citation Emanuele, L. (2022). "Intervista a Guergana Radeva (settembre 2021)". *Il Tolomeo*, 24, 265-270.

liane per il permesso di soggiorno. Davanti ad un caffè, dissi al ragazzo con cui uscivo che stavo per tornare a casa e lui rispose: «Sposiamoci, se poi non va, c'è sempre il divorzio». È stato pragmatico perché, figlio di sardi emigrati in Belgio e poi in Germania in cerca di lavoro, conosceva meglio di me le difficoltà e le incertezze della vita migrante. Sono storie nelle storie, ostriche che trasformano in perle i granelli estranei/stranieri. Ed eccoci qua, a breve festeggeremo trent'anni di matrimonio, le nozze di perla, appunto...

L.E. Come definiresti l'impatto con gli italiani e con la nuova lingua?

G.R. Il mio impatto con gli italiani è stato positivo, credo per due motivi. Nei primi anni Novanta, i migranti in Italia erano relativamente pochi, persone che fuggivano dalla guerra dei Balcani e altri che giungevano in cerca di lavoro che ai tempi non mancava. Negli italiani non c'era ancora diffidenza, piuttosto curiosità e anche senso di solidarietà, le famiglie kosovare venivano ospitate direttamente in casa della gente. La seconda ragione era che relazionarsi nell'ambito lavorativo, dove i ruoli sono ben definiti, come nel mio caso, rendeva le cose più semplici. Con la lingua, invece, l'avvicinamento è stato graduale. In patria avevo studiato il russo, l'inglese e il tedesco, persino un po' di greco perché i miei nonni paterni erano traci, esuli dalle coste dell'Egeo, e avevamo dei parenti rimasti a Salonico. Non potevo immaginare che mi sarebbe servito l'italiano. Ne appresi le basi lavorando perché non avevo il tempo e i mezzi per frequentare dei corsi. Tante memorie di quel periodo sono sfumate, ma è vivido il ricordo del giorno in cui entrai nella libreria in Corso Italia a Pisa e, davanti all'abbondanza di libri che non ero in grado di leggere, di punto in bianco mi misi a piangere. Mi calmai solo dopo aver comprato due libretti della collana Mille lire: le poesie di Boris Vian e un saggio di Freud scritto a un livello per me ancora incomprensibile, ma il solo fatto di tenerlo fra le mani, sfidando la censura che in Bulgaria lo aveva proibito, mi dava un senso di libertà.

L.E. Sei riuscita facilmente ad inserire le tue opere nel mercato editoriale?

G.R. Con l'editoria italiana ho un rapporto controverso. Da un lato non è stato difficile arrivare alla pubblicazione di quattro romanzi e un'antologia poetica, tutti usciti grazie a concorsi editoriali, d'altro canto, però, nonostante i regolari contratti firmati e controfirmati, non ho mai visto un centesimo dei diritti d'autore che mi spettavano. Che la realtà editoriale italiana fosse un mondo a sé stante mi sono accorta anche quando, grazie alla cronaca locale de *Il Tirreno*, scoprii che una mia poesia era stata inclusa nell'Antologia di italiano per le scuole secondarie

di primo grado, edita da Zanichelli. Felicissima di poter condividere il mio pensiero con migliaia di studenti italiani nella lingua che ho imparato ad amare, ma anche un tantino delusa; da un editore di simile portata mi sarei aspettata almeno la cortesia di una comunicazione. È facile e proficuo dichiararsi politicamente corretti, dare voce all'arte migrante fa apparire generosi negli occhi del grande pubblico, ma non illudiamoci, il mondo non cambierà finché non tendiamo una mano anche al riparo della luce dei riflettori. Frammenti anche questi di vita migrante, alternati, per fortuna, con altre emozionanti esperienze grazie ai concorsi letterari che mi hanno offerto l'opportunità di girare l'Italia dalla Sicilia al Veneto e dalla Sardegna agli Abruzzi, sempre accolta con generosità e affetto.

L.E..E. Ti sei dedicata a tante forme d'arte, oltre alla scrittura. In quale ti ritrovi maggiormente, e perché?

G.R. Amo la fotografia che ho imparato a modo mio, sperimentando, come ho fatto con la lingua italiana, e come mi capita con la scrittura, anche mentre scatto fotografie, subisco una specie di distacco dalla realtà e mi lascio travolgere dal processo creativo. Non sono in grado di fotografare su commissione né in studio, il mio è un approccio del tutto spontaneo e istintivo.

L.E. Cosa ti ha spinto a scrivere?

G.R. Non sapevo ancora leggere quando improvvisai la prima poesia, brevi versi in rima che mia madre trascrisse nel quadernetto delle parole inventate che mi ostinavo a usare per comunicare. Non so cosa mi avesse spinto a poetare, la meraviglia infantile forse, e la tempesta ormonale dell'adolescenza in seguito, oggi le poesie sgorgano raramente, solo quando qualcosa mi sconvolge. La mia unica raccolta poetica è nata qualche anno fa da un viaggio lungo la tratta migrante Serbia-Croazia-Slovenia durante il quale ho avuto la sensazione di ripercorrere le mie proprie orme di un quarto di secolo prima. Ma mentre io guardavo indietro, i migranti che incontravo erano proiettati avanti. Nella boscaglia del confine serbo-croato ho parlato con un ragazzo afgano che sognava di diventare attore, e poi a Zagreb, un siriano che andava a lezione di chitarra, mentre allo scadere del suo permesso di soggiorno temporaneo mancavano pochi giorni. Comunicando con loro, mi sono rivista battere maldestramente sui tasti della vecchia Olivetti, con il dizionario aperto sul tavolo e il bianchetto a portata di mano. Ho sempre voluto scrivere, ma se fossi rimasta in Bulgaria, l'avrei fatto con meno assiduità, anche se sarebbe stato molto più facile. Perché in patria sapevo bene chi ero, non avevo il bisogno impellente di autodefinirmi, di ritagliarmi un posto al mondo attraverso l'inseguimento di un sogno. Credo sia stato questo, non tanto a spingermi, quanto a infondermi la costanza di pro-

seguire nei labirinti del linguaggio e della scrittura che tutt'oggi sto esplorando.

L.E. C'è un personaggio, all'interno delle tue opere, a cui sei particolarmente legata?

G.R. In tutti i personaggi, buoni o cattivi, è insita una parte di me, ma credo che le due protagoniste del mio primo romanzo, create con più passione, fatica e notti insonni, mi rispecchiano di più, anche se in chiave metaforica. Il testo ha un'andatura circolare che percorre le vicende speculari di due sorelle gemelle, la prima resta nella casa paterna, la seconda non vede l'ora di partire, ma il viaggio lungo una vita alla fine la riporterà al punto di partenza. Sono le due facce dell'anima migrante, l'individuazione e l'identificazione, la nostalgia e la speranza.

L.E. *Pregghiera di sangue* presenta i tratti distintivi di un noir. Da dove nasce l'interesse per questo genere letterario?

G.R. Dalle mie letture, immagino, sono cresciuta con Hammett, Chandler, Simenon e i gialli dello scrittore bulgaro Bogomil Raynov, in seguito mi sono avvicinata a Manuel Vázquez Montalbán, Nesbø, John Le Carre e di recente ho scoperto i particolari noir anni Cinquanta di Jim Thompson.

L.E. Nel romanzo si intrecciano diversi temi, personaggi, interpretazioni religiose e astrologiche. C'è un messaggio preciso dietro queste declinazioni letterarie?

G.R. In verità, quando scrivo non inseguo un messaggio preciso, lascio che coaguli inconsciamente, credo sia questo che distingue l'arte dalla saggistica. Di solito procedo senza una scaletta, con un'idea alquanto vaga del finale. In compenso, rileggo spesso e riaggiusto a ritroso. È una modalità lenta, posso impiegare anni per finire un romanzo.

L.E. Il testo potrebbe essere definito un noir contemporaneo, in cui Bene e Male si sovrappongono e si mescolano, senza lasciar prevalere né l'uno né l'altro. Ritieni che nella vita di tutti i giorni questo principio sia evidente e percepibile?

G.R. Assolutamente sì, bene e male sono concetti dipendenti dall'etica della società, oggi volubile più che mai, e poi, a dirla con Bauman, essere morali non significa necessariamente essere buoni.

L.E. C'è un progetto iniziale che ha portato alla realizzazione di questo testo?

G.R. Mi sono avvicinata all'astrologia prima dell'era dei computer, quando la carta natale si tracciava con compasso e goniometro in mano. Strada facendo ho scoperto l'astrologia antica e da lì è nata l'idea dell'interpretazione astrologica dell'Apocalisse di Giovanni. Una ricerca alquanto speculativa che mi ha portato dove non avrei mai pensato: alla stesura di un noir. In

poche parole, come dicevo prima, il libro si è sviluppato a ritroso, prendendo spunto da uno degli ultimi capitoli.

L.E. La dimensione artistica si palesa quasi in ogni pagina. Che funzione attribuisce ad essa?

G.R. Mi sono appassionata alla lettura e all'arte grazie a mio padre che mi portava per librerie e musei. Ricordo il giorno in cui mi iscrisse alla biblioteca locale e la prima raccolta di fiabe che presi in prestito, al ritorno camminavo fra i cumuli di neve più alti di me, stringendo il libro al petto, avevo sei anni. Sono cresciuta con i libri di Blaga Dimitrova che racconta la storia di mio padre e dei suoi amici alpinisti nel romanzo *Valanga*. Fra le frequentazioni di mio padre c'erano pittori che talvolta aiutava e, in cambio, loro gli regalavano dei quadri che lui appendeva ovunque, persino nella casa dei nonni. Questi dipinti sono stati il mio primo incontro con l'arte. Ricordo che a dodici anni feci una fila di tre ore per vedere alcune tele di Leonardo giunte a Sofia dal Louvre. Negli anni Ottanta, grazie al ministro della cultura Lyudmila Zhivkova, ci fu una ventata di novità nella vita artistica bulgara. Figlia del leader comunista Todor Zhivkov, aveva carta bianca e risorse finanziarie consistenti, così alla Galleria nazionale iniziarono ad arrivare opere di Perugino e Antonio da Correggio, Rodin, Renoir e Chagall, Picasso, Mirò e Dalì. Piccoli capolavori che giungevano alla spicciolata e che io contemplavo con un'emozione che non avrei più provato nemmeno nelle sale sontuose dei grandi musei europei. Probabilmente in questa mia fame d'arte giovanile sta la chiave della dimensione artistica dei miei scritti.

L.E. Ti sei cimentata in diversi generi letterari: poesia, romanzo erotico, romanzo esoterico-filosofico, noir. Quale consideri più affine alla tua persona?

G.R. Ogni genere che ho sperimentato è legato a una fase della mia vita, a esperienze e sentimenti che cercavano una valvola di sfogo. Il romanzo satirico, per esempio, è scaturito da un periodo stressante e deprimente, difficilmente si diventa sarcastici, se non si è in qualche modo delusi. Li sento tutti affini, specchi della mia personalità in divenire...

L.E. Come definiresti il rapporto con il tuo paese, dopo diversi anni in Italia?

G.R. Ambivalente. Da un lato apprezzo di più gli affetti e le dolci sensazioni di familiarità e sicurezza radicate nell'infanzia. D'altro canto, invece, vivere a lungo altrove, imprime una base di paragone che rende, proprio malgrado, più critici ed esigenti.

L.E. Che ruolo ha, secondo te, la scrittura?

G.R. La scrittura è la più economica delle arti, sia come costi di creazione che di acquisto, e in quanto tale, anche la più libera, specialmente oggi nell'era del *self publishing* e della diffusio-

ne digitale. Inoltre è la meno astratta fra le arti, quindi la definirei la più incisiva, sia come svago che nell'ambito formativo.

L.E. Come stai vivendo questo periodo di pandemia, impensabile fino a qualche anno fa?

G.R. Ho vissuto la prima ondata con apprensione, ma anche con fiducia nelle istituzioni, nonostante lasciassero trasparire imperizia e smarrimento. Oggi, invece, con le autorità pontificanti e onniscenti, davanti a misure di sicurezza insensate e a personaggi di potere che si arrampicano sugli specchi pur di guadagnarsi l'obolo, lo sbigottimento, purtroppo, è mio.

L.E. Grazie, Guergana, per la tua testimonianza.

G.R. Grazie a te.

« La trace que laissent en nous les choses qu'on a perdues » Entretien avec la bédéiste Zeina Abirached

Anastasia Salvatelli
Università di Macerata, Italia

Zeina Abirached est née à Beyrouth dans un quartier situé sur la ligne verte qui divisait la ville en deux parties pendant la guerre civile. Après avoir étudié à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts au Liban, elle s'installe à Paris et se spécialise à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, poussée par un fort désir de s'épanouir et de se réaliser dans un pays culturellement différent du sien. C'est à Paris que Zeina, ressentant le besoin de conserver une trace de sa vie passée à Beyrouth, donne naissance à *Beyrouth Catharsis* (2002), un petit volume qui la consacrera comme bédéiste.

Récemment, la production des bandes dessinées de Zeina Abirached semble avoir subi un léger changement de direction. Au début, dans ses romans graphiques, Zeina se représentait elle-même, avec sa famille, et ils étaient presque tous profondément autobiographiques ; au contraire, dans la dernière période, des œuvres non autobiographiques émergent également – bien qu'elles présentent toujours des thèmes proches de la vie de l'auteure – comme dans le cas de *Prendre refuge*.

Pour approfondir le thème de l'écriture liée aux souvenirs, cf. Badr, M. (2021). « L'écriture de l'intensité dans les albums de Zeina Abirached ». *Interfrancophonies*, 12, 57-83.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-04-20
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Salvatelli | 4.0



Citation Salvatelli, A. (2022). "« La trace que laissent en nous les choses qu'on a perdues ». Entretien avec la bédéiste Zeina Abirached". *Il Tolomeo*, 24, 271-278.



Figure 1 Z. Abirached, *Prendre refuge*. 2018. © Casterman, p. 108. Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Editions Casterman



Figure 2 Z. Abirached, *Prendre refuge*. 2018. © Casterman, p. 194. Avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Editions Casterman

Prendre refuge est un roman graphique publié en 2018 par les éditions Casterman et constitue le résultat d'une collaboration intense entre Zeina Abirached et Mathias Enard, écrivain français passionné par la langue arabe et le monde oriental.

Prendre refuge raconte une double histoire d'amour en noir et blanc : l'une, entre deux femmes, inspirée de deux personnalités réelles, qui se déroule en Afghanistan en 1939, l'année du déclenchement de la Seconde Guerre Mondiale, l'autre, plus contemporaine, à Berlin en 2016, entre Karsten, un jeune archéologue passionné par l'Orient, et Neyla, une réfugiée syrienne. Neyla est le personnage du roman graphique qui reflète plus que les autres les questions d'identité et, bien qu'il n'y ait pas de véritable parallèle autobiographique entre elle et l'auteure, toutes deux ont connu le côté mélancolique de l'émigration, « la présence de l'absence », comme l'explique Abirached.

Outre le thème de l'amour, les planches de *Prendre refuge* révèlent des thèmes profonds tels que le traumatisme de l'émigration forcée, le sentiment d'appartenance à son propre pays, la difficulté de s'intégrer dans une autre société et d'abandonner ses racines. Zeina Abirached a vécu certaines de ces situations dès son arrivée en France, même si son émigration n'était nullement forcée, mais plutôt motivée par des besoins personnels.

Dans cette œuvre, Zeina Abirached a accordé une grande attention à l'harmonie et à la musicalité des mots, de la langue - il suffit de penser aux innombrables onomatopées qui enrichissent le récit - mais aussi des illustrations, presque comme si elle écrivait un poème. C'est pourquoi *Prendre refuge* peut être considéré, avant tout, comme un hymne à la langue, à la culture et à l'identité.

ANASTASIA SALVATELLI Quand avez-vous commencé à vous intéresser à la BD ?

ZEINA ABIRACHED J'ai toujours lu des bandes dessinées quand j'étais au Liban : depuis que j'étais petite, j'ai lu les bandes dessinées que mes parents avaient à la maison et c'était vraiment la bande dessinée franco-belge comme *TinTin*, *Astérix*, *Gaston*... J'adorais *Gaston* ! La bande dessinée m'a toujours accompagnée. Ensuite, pendant mes études, dans les années 2000, Beyrouth était en pleine reconstruction et on commençait à recevoir des livres plus facilement parce que, pendant la guerre, c'était difficile de trouver des bandes dessinées, et c'est là que j'ai découvert des œuvres plus contemporaines, des auteurs comme Jacques Tardi, par exemple. J'ai découvert ce genre un peu par touches et puis, ensuite, quand je suis arrivée en France, évidemment, c'était beaucoup plus facile d'avoir des librairies où l'on vendait des bandes dessinées et j'ai découvert toutes les lacunes que j'avais en la matière et... Ce n'est pas fini ! Quand j'étais en France, je ne pensais pas devenir auteure moi-même, vu qu'au Liban devenir dessinatrice n'était pas envisageable,

donc, c'est arrivé sur le tard, vers 20-21 ans, et j'avais ressenti cette urgence d'écrire la première histoire, un petit livre, qui s'appelle *Beyrouth Catharsis*. J'avais besoin, j'avais l'urgence de garder une trace de ma vie qui était en train de changer puisque le Beyrouth que je connaissais jusque-là était en train de disparaître et il fallait le dessiner. C'est comme ça que j'ai commencé...

A.S. Comment avez-vous réussi à créer des illustrations chargées d'émotion, de sensibilité et élaborées avec une attention stupéfiante pour les détails ?

Z.A. Comment ? (*Elle rit*) Ce qui m'intéresse dans la bande dessinée c'est le fait que le dessin est une partie fondamentale pour la narration ; ce n'est pas un texte avec des illustrations, le dessin est là pour raconter quelque chose aussi et, parfois, il raconte quelque chose qui n'existe pas dans la réalité et c'est intéressant aussi... Donc, pour moi, il fallait que le dessin véhicule des informations que le texte ne fournit pas, c'est pour cela que le dessin doit être, toujours pour moi, assez poétique, plutôt dans les émotions. Quant à mon style, le noir et blanc, m'a permis de faire des choses très simples mais aussi des choses extrêmement compliquées, par exemple des pages avec très peu de détails, des choses très directes comme ça, assez simples, et puis des pages qui sont vraiment comme de la dentelle, de la broderie, et j'aime bien ce contraste parce que, quand je travaille, je pense toujours à mon lecteur : que va-t-il ressentir, à quel moment il va s'arrêter, est-ce qu'il va tourner la page ? Et je pense que ce sont toutes des interrogations que je dois considérer quand je construis le dessin qui doit être vraiment comme un vecteur d'émotions et d'attachement, en fait, où il y a de la tendresse aussi.

A.S. Entrons un peu plus dans les détails de votre dernier roman graphique... Comment *Prendre refuge* est-il né ? Et pourquoi la collaboration avec Mathias Enard ?

Z.A. C'est l'idée de Mathias Enard ! On est amis, en fait, depuis *Le Piano Oriental*, qui est sorti en même temps que son livre *Boussole*. On a découvert des points en commun : il parle arabe, il connaît très bien le Liban et le monde oriental... On a une culture commune, en fait, bien qu'il soit français et, un jour, on a pris un café ensemble parce que lui, en plus de tout le reste, il est très passionné de bande dessinée ; il connaissait mon travail et il m'a dit : « Quand est-ce qu'on fait un livre ensemble ? » et j'ai répondu tout de suite : « Mais quand tu veux ! » et, deux heures plus tard, il m'a envoyé par mail les premiers ingrédients de ce qui est devenu *Prendre refuge* ; il y a une partie de l'histoire qui se passe à Bâmiyân, en Afghanistan, devant ces énormes Bouddhas que j'ai beaucoup admirés et ça m'a intéressé, pour une fois, de

dessiner un texte que je n'avais pas écrit seule, puisque, en fait, on a écrit l'histoire à deux. En général, moi, j'écris mes histoires toute seule et elles sont autobiographiques, elles se passent au Liban, ce sont des choses très intimes... Par exemple, mon dessin est plutôt urbain, il se passe souvent dans les rues mais au contraire, dans *Prendre refuge*, on a l'extérieur, le ciel étoilé, la falaise, la roche... Ce sont toutes des choses que je n'avais jamais dessinées avant et puis ça m'a intéressé de travailler avec un écrivain aussi, de voir comment je pouvais changer le texte, comment je pouvais l'amener vers une forme un peu différente qui est celle de la bande dessinée... Puisqu'on n'écrit pas de la même manière un roman et un scénario d'une bande dessinée évidemment, donc c'était un « challenge » pour nous deux, parce que pour lui aussi, c'était la première fois qu'il travaillait avec un auteur de bande dessinée et voilà !

A.S. Dans *Prendre refuge* on parle de l'exil, du fait de ne pas réussir à se sentir chez soi dans un pays autre que le sien. Donc, de la difficulté de s'intégrer... Avez-vous éprouvé ces sentiments personnellement ?

Z.A. Oui, bien sûr ! Quand je suis arrivée en France, je parlais déjà français, je l'ai étudié en même temps que l'arabe au Liban et puis, naïvement, je pensais que comme je connaissais la langue, tout allait être très simple mais, pas du tout, parce que j'avais parlé la langue, mais je n'avais pas la culture et je faisais des choses qui étonnaient tout le monde et les autres, à leur tour, faisaient des choses qui me laissaient bouche bée. Par exemple, quand je suis arrivée à Paris, la première chose que j'ai faite a été de frapper à la porte de mes voisins et je me suis présentée « Bonjour ! Je suis votre nouvelle voisine ! » C'est seulement après que j'ai réalisé que dans les grandes villes, on ne fait pas comme ça... (*Elle rit*). C'est juste une anecdote mais c'est intéressant parce que, tout à coup, je me suis sentie étrangère pour la première fois de ma vie et donc ça m'a ouvert un monde et j'ai commencé à réfléchir sur l'identité par rapport à la langue, à la culture et, dix ans plus tard, j'ai écrit *Le Piano Oriental* qui est, probablement, le premier produit de ces premiers moments difficiles en France. J'ai eu besoin de me poser des questions sur mon identité, par exemple quand je parlais, je me suis rendue compte que je mélangeais très souvent le français et l'arabe et là je ne pouvais pas le faire parce que les gens ne me comprenaient pas, donc j'ai dû travailler sur la langue, sur le choix, en fait, de quelle langue parler et à quel moment, des choses que je faisais inconsciemment quand j'étais encore au Liban. Toutes ces questions d'identité sont aussi présentes dans *Prendre refuge* bien sûr, parce que Neyla apprend l'allemand, même si ça ne marche pas très bien ! En fait, c'est la partie que j'ai le plus

écrite en collaboration avec Mathias Enard. Le personnage de Neyla, au départ, n'était pas pensé pour avoir cette importance, c'était un personnage un peu comme les autres et, même s'il y a une familiarité dans mon vécu et dans celui de ce personnage, je ne dirais cependant pas qu'on puisse parler d'un parallélisme autobiographique parce que moi, quand je suis arrivée en France, je n'étais pas une réfugiée, et c'est important... N'oublions pas que je suis partie de mon propre chef !

Ce que Neyla et moi avons en commun, c'est la trace que laissent en nous les choses qu'on a perdues, ça peut être une ville, une langue, un amour et je pense que c'est ça, en fait, le lien. Et, d'ailleurs, les bouddhas, c'est un peu la même chose puisqu'ils ont disparu, détruits par les talibans, mais ce qui est très émouvant aujourd'hui, c'est qu'on voit la trace de leur présence, dans *Prendre refuge*, la présence de l'absence, et ça me touche beaucoup...

A.S. Peut-on dire que vous êtes « la bédéiste des sons » ? Dans *Prendre refuge* il y a tellement d'onomatopées au fil des pages qui pourraient s'avérer difficiles pour un traducteur aux prises avec la traduction de ce roman graphique...

Z.A. C'est amusant ça, c'est un défi ! (*Elle rit*). Je pense que les traducteurs sont aussi un peu créateurs ! En ce qui concerne la question que tu m'as posée, je dirais que... Oui ! *Le Piano Oriental* aussi est plein d'onomatopées et, pendant le confinement, j'ai écrit un livre pour enfants entièrement dédié aux bruits qui s'appelle *Le grand livre des petits bruits*. J'ai écrit ce livre pendant la pandémie, au début d'avril 2020, donc il y a un an et quelques. Tous mes livres ont toujours des dessins et des onomatopées parce que cela m'a toujours intéressé d'avoir ces trois choses - le texte, le dessin et le son - ensemble, et là, pendant le confinement, quand tout le monde était à la maison, j'étais à Paris et la ville était complètement muette, silencieuse, donc j'avais envie de retrouver certains bruits très familiers du quotidien et c'est comme ça que le livre est né. C'est un livre à haute voix puisque le récit se déroule uniquement à travers les onomatopées et donc pour un traducteur, il serait un cauchemar ! Pire que *Prendre refuge*, hein ! (*Elle rit*).

Dans *Prendre refuge*, très souvent, les sons, les onomatopées représentent une transition : l'onomatopée est une chose qui commence en Afghanistan et qui est reprise à Berlin, comme une transition cinématographique, pour faire le lien entre ces deux histoires et ces deux époques, donc le son permet de pouvoir passer de l'une à l'autre d'une manière plus ou moins fluide. Par exemple l'onomatopée *tchac tchac tchac* au début a servi à passer de la scène initiale, où sont représentés les bouddhas, à la scène qui se déroule à Berlin, dans une cuisine.

A.S. A qui recommanderiez-vous de lire *Prendre refuge* ? Et pourquoi ?

Z.A. A tout le monde ! Je pense qu'il s'adresse aussi bien à des lecteurs de romans parce que Mathias Enard, c'est un grand romancier et il a beaucoup joué sur le texte, justement, et sur la langue et il s'adresse évidemment aux amateurs de romans graphiques, ceux qui s'intéressent à mon travail... On peut dire que *Prendre refuge* s'adresse en particulier aux personnes qui sont curieuses, peut-être, des questions contemporaines comme l'exil et la question des réfugiés. En fin de compte, les thèmes de cette histoire sont assez universels en fait, tout le monde a, au moins une fois dans sa vie, entendu à la radio, par exemple, parler d'immigrés, ou de réfugiés, comme s'il s'agissait d'une masse informe, indéfinie et comme si tous menaient la même vie, avaient la même langue mais, selon moi, il faut comprendre l'intimité de chacun, comme j'ai fait avec Neyla. Grâce à Neyla, le lecteur a accès à tout ce qu'elle fait, à la vie de ce personnage : il y a un moment où elle fait un cauchemar, il y a un moment où elle parle d'Alep, donc c'est un récit très intime qui concerne son imaginaire, sa nostalgie. Donc, ça peut être un moyen, justement, pour intéresser les gens qui ne sont pas particulièrement intéressés par ces questions-là, en revenant vers le lieu de naissance de ce personnage et ses sentiments aussi.

A.S. Etes-vous déjà allée en Italie ? Et si l'Italie était une bande dessinée, comment la représenteriez-vous ?

Z.A. Mais oui, bien sûr ! Pour représenter l'Italie, je crois que j'aurais besoin des couleurs, cette fois, pour les couleurs des façades des maisons, par exemple, pour la nourriture aussi. Oui... Je pense que, exceptionnellement, je vais mettre des couleurs !

A.S. Enfin, quels sont vos projets sur le plan artistique pour les mois et les années à venir ?

Z.A. Maintenant, je suis en train de travailler toute seule sur un roman graphique qui se passe à Beyrouth encore, mais ce n'est pas autobiographique ; il se déroule dans les années cinquante, donc c'est un bon compromis parce que je n'étais pas encore née ! C'est une fiction : c'est une histoire d'amour qui se passe sur un bateau qui va arriver par la Méditerranée, qui part de Marseille et qui arrive à Beyrouth une semaine plus tard. C'est une histoire qui met plus l'accent sur l'importance du trajet du voyage que sur l'arrivée à destination.

Recensioni | Reviews | Comptes rendus

Yves Chemla, Alba Pessini « Jean-Claude Charles, 1949-2008. La ‘voix fêlée, comme une hirondelle grippée’ »

Silvia Boraso

Università Ca' Foscari Venezia, Italia ; Université Paris-Est Créteil, France

Compte rendu de Chemla, Y. ; Pessini, A. (éds) (2021). « Jean-Claude Charles, 1949-2008. La ‘voix fêlée, comme une hirondelle grippée’ ». *Francofonia*, 80, printemps, 212 pp.

Il est presque impossible de résumer en quelques mots le talent immense, la plume hétéroclite et la grandeur d'esprit de Jean-Claude Charles. Né à Port-au-Prince, Haïti, en 1949 et mort à Paris en 2008, il a été poète, romancier, essayiste, journaliste, mais aussi scénariste, producteur et metteur en scène pour la radio, la télévision et le cinéma.¹ L'hétérogénéité de son œuvre en vers comme en prose témoigne de son travail soigné sur la forme qui part du refus de toute catégorie de genre, de langue et de médium pour aboutir à un texte éclaté, composite, au caractère à la fois intertextuel et transmédiat. Cette recherche formelle s'accompagne souvent d'une dimension autofictionnelle plus ou moins assumée, comme le prouvent les nombreuses références à la vie et aux passions de l'auteur qui sillonnent ses textes. Emblème de cet entrelacement d'esthétique et d'autobiographisme, la poétique de l'enracinement montre l'influence que les déplacements ont exercé sur la production littéraire de Charles, qui quitte

1 Comme approfondissement, nous renvoyons à la notice bio-bibliographique de l'auteur sur le site Île en île : http://ile-en-ile.org/charles_jean-claude/.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-27

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Boraso | © 4.0



Citation Boraso, S. (2022). Review of "Jean-Claude Charles, 1949-2008. La 'voix fêlée, comme une hirondelle grippée'", by Chemla, Y.; Pessini, A. *Il Tolomeo*, 24, 281-286.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/025

281

Port-au-Prince à l'âge de 21 ans pour se rendre d'abord au Mexique, ensuite aux États-Unis et enfin en France, alors que le recours à l'intertextualité et à la transmédialité révèle sa passion pour la lecture, la musique – notamment le jazz – et le cinéma.

Bien que ceux et celles qui le connaissaient n'aient jamais manqué de célébrer cet homme « [s]ensible, élégant et brillant dans sa manière d'être et d'écrire », ² de son vivant Jean-Claude Charles s'est vu longtemps nier le succès qu'il méritait auprès du grand public et de la critique. Ce n'est que récemment que les spécialistes ont (re)découvert ses écrits en en promouvant l'immense portée littéraire. ³ Le numéro 80 de la revue italienne *Francofonia*, « Jean-Claude Charles, 1949-2008. La 'voix fêlée, comme une hirondelle grippée' », s'inscrit dans ce sillage et consacre à son œuvre, dont la réception académique a longtemps été rejetée sans doute à cause de sa complexité, une analyse réservée à l'écriture des grands auteurs. Comme l'affirment dans l'Introduction Yves Chemla et Alba Pessini, les deux directeurs de ce numéro, les contributions qui y sont recueillies montrent qu'il est « devenu possible de considérer rationnellement l'étude de cette écriture, en dépassant la fascination qu'elle exerce, qu'il est devenu possible de la commenter, et de la rejoindre » (7).

Le numéro s'ouvre sur le témoignage de Rodney Saint-Éloi, directeur de Mémoire d'encrier et éditeur de Charles. Dans « Négociateur » (9-14), Saint-Éloi dresse le portrait intime de Charles en mettant en valeur en particulier son humanisme sans idéalisme ni rhétorique. C'est en faisant preuve d'une grande estime et d'une grande affection que Saint-Éloi évoque en ces termes l'ami perdu :

Il rêvait d'être un être humain. Un homme sans légende. Il n'était propriétaire de rien. Sinon de sa mémoire qui tenait du brouillage. Brouillage des genres. De l'intime. De l'historique. De l'écrit. Du filmique. Il allait à petit pas sonder les airs comme le cerf-volant qui traversait les nuages. (14)

L'humanisme de Charles se traduit dans sa poétique par un partage démocratique de l'autorité ainsi que par une éthique translationnelle qui anticipent, selon Yolaine Parisot, la politique de la « littérature-monde ». Son article, « 'La fiction du premier sourire assassin'

² C'est en ces termes que Lucienne Serrano décrit Jean-Claude Charles dans son dernier hommage à l'écrivain : <http://ile-en-ile.org/jean-claude-charles-hommages/>.

³ Parmi les nombreuses initiatives, nous rappelons en particulier la réédition des écrits charliens par la maison d'édition canadienne Mémoire d'encrier (le premier volume de cette série, le recueil poétique *Négotiations*, a été publié en 2015) ainsi que la parution en 2021 d'un ouvrage collectif consacré à son œuvre, *Jean-Claude Charles : A Reader's Guide* (sous la direction de Martin Munro et Eliana Văgălău).

ou l'actualité de l'enracinerrance comme politique de la littérature » (15-28), propose de lire le « 'récit-reportage' *De si jolies petites plages* (1982), la fiction d'auteur *Bamboola Bamboche* (1984) et les 'récits de voyage' rassemblés sous le titre *Baskets* (2018), comme des écrits matriciels pour la fiction francophone ultra-contemporaine » (15) en en soulignant l'actualité. En particulier, Parisot voit dans l'élan vers l'Autre - autres langues, autres gens, autres genres - qui caractérise l'œuvre charlienne l'actualisation d'un projet littéraire qui se veut « *poétique*[,] à usage du monde et du lecteur » (19).

Se succèdent ensuite deux réflexions sur les écrits essayistes de Charles. Dans « Lyrisme ironique et dérade dans les essais de Jean-Claude Charles » (31-45), Florian Alix se penche sur les dimensions lyrique et ironique des essais intitulés *Le Corps noir* et *De si jolies petites plages*. Dans ces deux textes, Alix identifie trois types de lyrisme : un lyrisme ironique, qui permet à Charles non seulement de proposer « des images neuves à la place des lieux communs », mais aussi de construire « ses images à partir de la déconstruction des lieux communs » (36) ; un lyrisme « de la dérade », qui résulte du travail sur la langue ; un lyrisme en mode mineur, qui jongle entre le Je et la collectivité (« il s'agit de faire entendre la singularité radicale des voix autres dans la sienne propre », 45).

Dans « Corps noir, considérations lumineuses, opacités culturelles » (47-65), Yves Chemla entame une réflexion sur *Le Corps noir* qui vise à identifier les procédés grâce auxquels l'écrivain haïtien construit sa propre généalogie des préjugés raciaux. Chemla essaie de décortiquer cette « charléologie » de l'« essentialisation négative à partir des phénotypes » en examinant ses traits principaux :

'Charléologique' l'œuvre l'est d'abord parce qu'elle interroge cette essentialisation à partir de l'intime, qu'elle en produit une série d'assignations incontrôlables, la plupart du temps délétères, et contre lesquelles l'auteur agit souvent par l'ironie, le déplacement presque carnavalesque, et rarement par l'imprécation, en général de mise dans ces contextes. (47)

L'article suivant d'Alessia Vignoli, « Je suis où j'écris : le parcours d'écriture de Jean-Claude Charles » (67-82), est aussi consacré à cette dimension intime de l'œuvre charlienne. Portant sur l'analyse textuelle des romans *Manhattan Blues* et *Ferdinand, je suis à Paris*,⁴ la réflexion se concentre sur le concept d'enracinerrance et se structure autour de trois grands axes thématiques : l'évocation d'Haïti, la

⁴ Les deux textes feraient partie d'un cycle romanesque inachevé, comme le suggère la dédicace d'un exemplaire de *Ferdinand, je suis à Paris* reproduite à la fin de l'article de Vignoli d'après accord d'Alessandro Costantini.

question identitaire et la représentation de l'espace. Partant des similitudes qui peuvent être décelées dans les déplacements de Charles et de Ferdinand, le héros du cycle romanesque, Vignoli souligne que leur errance

est une condition absolue, inchangeable, à la fois concrète et abstraite. À partir de la fracture originare représentée par le déracinement, après la séparation du sujet d'Haïti, le déplacement constant affecte toute son œuvre et son parcours existentiel. (81)

L'errance littéraire et biographique est également le sujet de l'analyse proposée par Dieulermesson Petit-Frère dans « Jean-Claude Charles entre l'ici et l'ailleurs : habiter et vivre le monde dans *Manhattan Blues* et *Ferdinand, je suis à Paris* » (85-100). Fondée sur la représentation de l'espace à l'intérieur de ces deux romans, la lecture de Petit-Frère fait de l'interaction entre le personnage principal - qualifié de « personnage mutant » (98) - et les lieux son point focal.

Fil rouge des contributions du volume, le rôle central joué par le(s) lieu(x) au sein de la production littéraire charlienne est examiné en détail par Stève Puig qui se penche, dans « 'New York, deuxième ville haïtienne du monde' : représentations de New York dans l'œuvre de Jean-Claude Charles » (101-15), sur la présence de la ville américaine dans le roman, *Manhattan Blues*, et dans le recueil *Baskets*. Ne se laissant pas influencer par les mythes de la ville hérités de la tradition littéraire française, Charles offre une vision désabusée et originale de New York qui dénonce, d'un côté, la « gentrification » de la métropole et, de l'autre, le racisme systémique états-unien.

L'article d'Eliana Văgălău, « *Manhattan Blues* : roman, partition ou scénario ? » (117-30) se concentre en revanche sur un autre trait typique de la poétique charlienne : la transmédialité. Centrant son analyse autour de la musicalisation et de l'adaptation des techniques filmiques à l'écriture qui caractérisent *Manhattan Blues*, Văgălău établit un parallèle entre le roman et *Pierrot le Fou*, le film produit par Godard en 1965.

La série de contributions sur les romans de Charles continue ensuite avec l'analyse de Jasmine Claude-Narcisse, consacrée à *Bamboola Bamboche*. Dans « *Bamboola Bamboche* : un roman de Jean-Claude Charles 'et des autres' » (131-42), Claude-Narcisse s'intéresse à la dimension autofictionnelle du récit, notamment à l'auto-référentialité de la voix narrative, qu'elle considère comme le « fil conducteur assuré dans la lecture » (131).

Dernier article de ce numéro consacré à l'écrivain, « Jean-Claude Charles et l'esthétique du carnet » (143-59) d'Alba Pessini offre au lecteur une description et une analyse précieuses des textes manuscrits de Charles - notamment des carnets - et jette la lumière non seulement sur le processus d'éditorialisation menant à la publication pos-

thume de *Baskets*, mais aussi sur la genèse de l'œuvre. Ponctuée de photos inédites des carnets charliens, anticipation de la riche présentation de facs-similés succédant cet article (« Esquisses trouvés dans la manufacture », 163-75), la réflexion de Pessini se concentre aussi bien sur la matérialité du support d'écriture que sur le rôle que celui-ci joue dans le processus de création :

Le carnet chez Charles est une forme ouverte à tous les possibles, il relève parfois de l'intime, il retient l'instant, l'éphémère, il est chantier où toutes sortes de matériaux sont déposés (en font partie également des cartes de visite, des coupures de journaux, des croquis, des dessins crayonnés sur le moment, des feuilles volantes qui y sont collées), discutés, souvent même abandonnés. (156)

Le numéro se termine par une ample section de comptes rendus et de notes de lecture.

Andrea Battistini, Bruna Conconi, Éric Lysøe, Paola Puccini *L'Europa o la lingua sognata.* *Studi in onore di Anna Soncini Fratta*

Silvia Boraso

Università Ca' Foscari Venezia, Italia ; Université Paris-Est Créteil, France

Compte rendu de Battistini, A. ; Conconi, B. ; Lysøe, É. ; Puccini, P. (a cura di) (2021). *L'Europa o la lingua sognata. Studi in onore di Anna Soncini Fratta*. Bologna : I libri di Emil, 648 pp.

Les études françaises et francophones d'Italie doivent beaucoup à l'œuvre d'Anna Soncini Fratta, professeure de littérature française et francophone à l'Université de Bologne. Le nombre remarquable de postes et de fonctions académiques qu'elle a occupés comme l'hétérogénéité et l'envergure de ses écrits nous offrent un aperçu de la passion et de l'engagement avec lesquels cette fine littéraire s'est livrée aussi bien à l'enseignement qu'à la recherche. Résumer en quelques lignes le parcours académique d'Anna Soncini n'est par conséquent pas une tâche facile. De ses travaux pionniers sur Thomas Owen et sur la littérature belge en général – qui lui ont valu l'attribution du Prix du Rayonnement des Lettres Belges à l'étranger en 2005 – au foisonnement d'accords et de conventions internationaux qu'elle a contribué à mettre en œuvre entre l'Université de Bologne et les ins-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-29

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Boraso | 4.0



Citation Boraso, S. (2022). Review of *L'Europa o la lingua sognata. Studi in onore di Anna Soncini Fratta*, by Battistini, A.; Conconi, B.; Lysøe, É.; Puccini, P. *Il Tolomeo*, 24, 287-294.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/026

287

titutions académiques du monde entier,¹ les succès qui ont jalonné sa carrière permettent de deviner non seulement l'âme curieuse de cette chercheuse admirable, mais aussi l'ouverture d'esprit et la gentillesse qui ont caractérisé son parcours à la fois existentiel et professionnel, dont la rencontre avec l'Autre a constitué l'un des piliers centraux.

Le nombre important - 52 ! - de spécialistes et amis qui lui rendent hommage dans le volume *L'Europa o la lingua sognata. Studi in onore di Anna Soncini Fratta*, dirigé par Andrea Battistini (†), Bruna Conconi, Éric Lysøe et Paola Puccini, témoigne de l'humanisme dont Anna Soncini - « la mitica Soncini » comme l'appelle Ruggero Campagnoli (31) - a fait preuve au cours de sa carrière. Regroupées en cinq parties incarnant les axes qui ont guidé la recherche d'Anna Soncini - « Europe littéraire », « Littérature belge », « Littérature française », « Francophonies », « Langues, traductions et réécritures » - et suivies d'une série d'« Hommages » puis de la traduction du discours délivré par la Présidente Ursula Von Der Leyen au Parlement européen en guise de conclusion, « L'Europa in divenire », les contributions rassemblées dans ce livre, si différentes entre elles, sont toutes unies par un fil rouge : l'amitié et l'estime qui lient leurs auteurs à la professeure bolonaise. Bien que tous les articles, de par leur valeur académique, méritent d'être mentionnés, nous nous limiterons ici à examiner en détail ceux qui portent sur le sujet le plus cher au *Tolomeo*, c'est-à-dire celui des littératures francophones.

La section « Francophonies » s'ouvre sur l'étude d'Alessandra Ferraro intitulée « Marie de l'Incarnation dans *L'histoire littéraire du sentiment religieux en France* de l'abbé Bremond » (381-90). Se concentrant sur le rôle que Bremond attribue à Marie de l'Incarnation, « mystique et première missionnaire catholique en Nouvelle-France » (382), Ferraro accompagne le lecteur dans la redécouverte des écrits de l'ursuline proposée dans le sixième tome de *L'histoire littéraire* (1922). Valorisant la figure de Marie à la fois en tant qu'écrivaine et en tant que mystique, Bremond dresse un véritable « panégyrique » de la sainte dont les textes « constituent une parfaite apologie du mysticisme puisque Marie 'éclaircit les malentendus, elle réfute les objections encore plus tenaces que vaines' » (387). Selon Ferraro, le mérite de Bremond réside dans le fait d'avoir

1 Afin de donner une idée de l'étendue de ce réseau de relations internationales qu'elle a su tisser au fil des années, nous reproduisons ici la liste d'institutions participant au projet Socrates-Erasmus telle qu'elle est présentée dans le profil personnel d'Anna Soncini : universités d'Avignon, Limoges, Mulhouse, Nice, Paris IV Sorbonne, Paris XII, Strasbourg, Tours (F) ; Bruxelles (Hautes Écoles de Bruxelles et Université Libre de Bruxelles) (B) ; Cacerès (E) ; Cluj (Ro) ; Cracovie (PL) ; Essex (GB) ; Salonique (Gr). Cette liste ainsi que les références complètes aux autres accords internationaux sont consultables sur le site de l'Université de Bologne : <https://www.unibo.it/sitoweb/annapaola.soncini/cv>.

traqué « dans les livres dévots, les autobiographies, les relations ou les biographies [...] la spiritualité dans sa transmission par l'écrit », tout en accordant une importance remarquable au style des différents auteurs. Dans le cas de Marie de l'Incarnation,

il a redécouvert des textes moins connus de la sainte comme les *Méditations* et il a souvent puisé dans la biographie de Dom Martène, texte rare et peu diffusé ; il a ainsi pu reconstituer le réseau d'influence de la spiritualité de Marie et a fait apprécier son don d'écriture. (389)

C'est sur un corpus de textes tout aussi rares et peu diffusés qu'est axé l'article suivant intitulé « La littérature dite sabir au miroir de ses préfaces : entre imaginaire et histoire (le péritexte colonial) » (391-406) d'Alessandro Costantini. Se concentrant sur les péritextes, l'analyse de Costantini part des aspects esthétiques et linguistiques de ce qu'il définit la « littérature dite (en) sabir, [...] une littérature écrite non en un sabir authentique, mais en un pseudo-sabir de création littéraire » (391) pour arriver à déceler les postures politiques, très souvent contestables, que les auteurs dissimulent de manière plus ou moins réussie sous ce jeu de représentation littéraire. Sur le plan linguistique, les stratégies grâce auxquelles le sabir est reproduit dans les textes sont en soi significatives : comme nous le rappelle Costantini, cette langue correspond de fait

à des représentations linguistiques qui siègent dans un imaginaire culturel et idéologique, celui des auteurs coloniaux, des sujets participant à la colonisation, qui fournissent une représentation, une image de leur réalité telle qu'ils se la figurent, qu'ils croient la vivre et non pas telle qu'elle est dans la réalité. (391)

Cet imaginaire culturel et idéologique se retrouve condensé dans les préfaces :

Le péritexte de type préfaciel, dans la littérature dite sabir, montre, de ses débuts à la fin, une évolution négative, une involution. De l'ouverture d'esprit de son premier texte, *Les fables et contes (en sabir)* de Kaddour (1898), on passe en quatre-vingts ans par des textes le plus souvent superficiels, banals à la rigueur : il n'y est question que des qualités comiques de l'auteur, ou vice-versa de déclarations de fausse modestie, ou encore parfois d'explications linguistiques et métalinguistiques sur le sabir, saisi toujours comme un aspect secondaire mais amusant, drôle, de la réalité coloniale de l'Algérie française. (402)

Fernando Funari et Myriam Vien ramènent la discussion au Canada. S'inspirant du cours de Littératures francophones animé par Anna Soncini durant l'a.a. 2020-21 sur « Le mariage mixte dans les littératures francophones », leur contribution à quatre mains, « De l'importance de parler franc dans son couple : *L'appel de la race*, entre terminologie et littérature » (407-21), propose une analyse de l'imaginaire linguistique de la francisation dans le roman de l'abbé Groulx *L'appel de la race*. Après une réflexion terminologique sur les termes *franciser*, *francisation* et *refrancisation* – propédeutique à la compréhension du contexte sociolinguistique canadien, notamment québécois, dans lequel « la *francisation* (l'enseignement de la langue commune aux nouveaux arrivants) se conjugue à une *refrancisation* (une lutte pour récupérer une identité francophone toujours menacée) » (408 ; italiques dans l'original) –, l'article se penche sur leur transposition littéraire, en particulier sur la fonction diégétique et métalinguistique qu'ils acquièrent à l'intérieur du roman de l'abbé Groulx.

Si dans *L'appel de la race* les enjeux auxquels le couple mixte doit faire face relèvent d'une différence principalement linguistique – Jules Lantagnac, francophone, est marié à une anglophone catholique, Maud Fletcher –, dans l'article de Augustin Coly et Jean Denis Nassalang, intitulé « Le couple domino à l'épreuve des chocs raciaux : *La femme et l'homme nu* de Pierre Mille et André Demaison et *Un chant écarlate* de Mariama Bâ » (423-33), ces enjeux dérivent plutôt de questions raciales. Analysant les dynamiques du couple qui s'instaurent entre Vania (Russe) et Tiékoro (Sénégalais) dans *La femme et l'homme nu* et entre Mireille (Française) et Ousmane (Sénégalais) dans *Un chant écarlate*, les deux spécialistes soulignent la façon dont les deux romans questionnent à la fois

l'idée de supériorité d'une race sur une autre et celle d'une spécificité des valeurs africaines, qui ne sauraient souffrir, au risque de se détériorer, un quelconque mélange, dev[enant] des obstacles à l'interculturalité. (423)

Alors que les protagonistes de ces deux histoires échouent dans leur tentative d'appréhender l'élément étranger, une rencontre authentique entre le regard occidental et le regard de l'Autre semble possible dans les romans missionnaires sur lesquels est axée la lecture proposée par Paola Puccini dans l'article « Se remémorer les oubliés. Les romans missionnaires de l'apostolat de la presse : une production double entre l'Italie et le Québec par le biais de l'autotraduction » (435-48). Après avoir présenté le contexte dans lequel le père Celestino Testore, auteur et traducteur des textes, publie ses romans missionnaires chez l'apostolat de la presse au Québec, Puccini passe à l'analyse sémantique des verbes de perception visuelle dans *Le diamant du raja* (auto-traduction de l'italien *Il diamante incastonato*). Son

étude ponctuelle montre que si, d'un côté, le livre « révèle une image de l'Autre redevable d'une attitude ethnocentrique évidente, très répandue au moment de [son] énonciation première, les années trente et quarante », de l'autre, il présente « une vision de l'Autre complexe et articulée qui rappelle la *transvaluation* de Todorov, ce croisement de regards générateur de rencontres authentiques » (435 ; italique dans l'original). S'attardant sur le procédé d'autotraduction, Puccini remarque en outre que « la tentative de Testore de montrer la valeur du passage dans la diversité se manifeste plus clairement dans la version originale éditée en Italie » (446) qui fait preuve d'une vision plus décentrée par rapport à la version publiée au Québec.

Suit la contribution d'Amadou Falilou Ndiaye, « Guerres civiles et enfants martyrs dans *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano » (449-59). Construite autour du phénomène des enfants de la rue, sa réflexion se penche sur le contexte de brutalité généralisée reproduit dans le roman de Léonora Miano : le mal de vivre endémique d'une société rongée par la violence se traduit souvent par la maltraitance quotidienne des enfants, dont les voix naïves arrivent cependant à se faire entendre, survivant à la cruauté qui les entoure aussi bien au niveau factuel qu'au niveau narratif. Consubstantielle au quotidien et à la mémoire des personnages, cette violence constante entraîne un

désarroi des communautés, terreau d'une crise métaphysique qui affecte toutes les relations et finit par obstruer tout jugement, toute rationalité. Cette situation installe ainsi les différents protagonistes de la relation sociale, familiale (mère-fils/mère-fille) dans l'impasse d'un désir irréalisé qui finit par devenir haine, refoulement et bannissement. C'est d'abord dans les institutions [...] et ensuite dans la structure de l'imaginaire que s'opèrent les processus du conflit familial et de l'anomie. (453)

Passant de la dimension collective mise en récit par Léonora Miano à la dimension subjective des livres *Le cri du sablier* de Chloé Delaume et *Impossibilité de grandir* de Fatou Diome, Moussa Sagna présente une analyse des stratégies littéraires adoptées par ces deux autrices qui met en avant une vision de la scénarisation de leurs parcours individuels comme une tentative de reconstruction de leur identité. Dans son article « Chloé Delaume, *Le cri du sablier*, et Fatou Diome, *Impossibilité de grandir* : des identités en pointillés » (461-70), Delaume situe les deux récits entre la « quête de soi et [le] dévoilement de soi » (461) :

Chez Chloé Delaume et chez Fatou Diome, la singularité de l'histoire personnelle est à lire dans le trauma qu'elles inscrivent en fragments dans la narration de leur passé. Du fait de ce trauma, le dessin de se dévoiler se heurte aux carences de la mémoire, faisant coïncider le récit de soi et la quête de soi. (462)

Parmi les textes ignorés ou méconnus que les articles rassemblés dans ce volume ont le grand mérite de ramener à la surface, *Jos Carbone* constitue sans doute le cas le plus flagrant d'oubli littéraire. Dans l'article « *Jos Carbone* ou le best-seller oublié » (471-81), Liana Nissim essaie de trouver des explications à l'indifférence de la critique à l'égard d'un livre qu'elle avait pourtant bien accueilli à sa parution et identifie dans l'incapacité de la plupart des littéraires à saisir la complexité de cette œuvre peu catégorisable l'une des raisons majeures de son manque de popularité. Véritable apologie du récit de Jacques Benoît, l'analyse de Nissim invalide les reproches adressés à l'ouvrage, comme par exemple le fait que les personnages seraient caractérisés par une psychologie sommaire (Alain Pontaut) ou que l'histoire ne déboucherait nulle part (Conrad Bernier). Comme le souligne Nissim, les spécialistes n'ont pas su voir qu'en fait Jacques Benoît dans *Jos Carbone* aborde

les grands thèmes universels de la vie et de la mort, de l'amour et de la haine, du refus et de la peur de l'altérité ; seulement, il le fait en ayant recours aux structures du conte de fées et en créant des personnages qui sont avant tout des héros mythiques, des modèles symboliques. (478)

S'ensuivent deux articles qui portent leurs réflexions sur deux espaces francophones d'Afrique. Dans « 'En flots nourris de délivrance' : la scrittura liberatoria di Assia Djébar » (483-95), Francesca Todesco aborde le sujet de l'écriture libératrice chez l'écrivaine algérienne Assia Djébar. Axant sa lecture autour de la postface « Regard interdit, son coupé » qui clôt le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Todesco évoque le parallélisme assumé entre le texte et le tableau homonyme de Delacroix : l'un comme l'autre constituent un accès inattendu sur un monde féminin censé rester à l'abri des regards - le harem - et permettent aux lecteurs/spectateurs d'en apercevoir furtivement, en pénombre, les sons et les images. Par un jeu de résonances bâti sur un contraste - celui des silences, de la pénombre d'où la parole des femmes se répand - la parole/écriture d'Assia Djébar parvient non seulement à dresser le portrait de la société (en)fermée du harem, mais aussi à libérer les héroïnes de l'espace prétendument impénétrable qui les isole du monde extérieur.

Dans l'article « 'Français-façon comme à Colobane' : langue et humour chez Mohiss » (497-507), Cristina Schiavone se penche en revanche sur l'œuvre de Mohiss, dessinateur français qui « a représenté dans ses albums la vie quotidienne des Sénégalais d'une manière on ne peut plus magistrale, avec un regard original et plein d'humour » (498). En particulier, Schiavone propose une analyse linguistique du troisième album de Mohiss, *Baobab n'a pas d'épine*, qu'elle qualifie de « recueil de proverbes illustrés » (498). Dans cette « il-

lustration du *dedans* » (499 ; italique dans l'original) de la société et de la culture sénégalaises, l'élément qui prime est constitué par l'effet humoristique engendré par les contenus des bulles et des images. Comme l'affirme Schiavone,

code verbal et code visuel coopèrent en vue d'un même objectif : celui d'amuser le lecteur. Cet objectif est atteint dans toutes les pages de l'album, l'humour étant une dimension omniprésente et dominante dans ce texte. (502)

La section « Francophonies » se termine par l'étude de Carolina Diglio intitulée « Le discours de la presse canadienne francophone devant l'épidémie de Covid-19 en Italie : formes et figures de solidarité » (509-18). Dans son article, Diglio décrit les représentations de la situation épidémique en Italie parues dans les éditions numériques des quotidiens canadiens « Le Devoir » et « La Presse » du 1^{er} au 23 mars 2020. Elle étudie notamment

l'évolution de la médiatisation des réactions ordinaires à cette tragédie, dessinant le portrait d'un « peuple-émotion » qui a su partager la terreur, l'inquiétude et le drame d'un pays qui a véritablement été dans le besoin. (509)

Victoria Famin

« Anthony Phelps : la force poétique d'une voix envoûtante et d'une écriture exigeante »

Silvia Boraso

Università Ca' Foscari Venezia, Italia ; Université Paris-Est Créteil, France

Compte rendu de Famin, V. (éd.) (2021). « Anthony Phelps : la force poétique d'une voix envoûtante et d'une écriture exigeante ». *Interculturel Francophonies*, 39, juin-juillet, 362 pp.

Né à Port-au-Prince en 1928, Anthony Phelps est un poète, romancier, journaliste et diseur haïtien qui réside aujourd'hui au Québec. Fondateur avec les écrivains Serge Legagneur, René Philoctète, Davertige, Roland Morisseau et Auguste Thénor du groupe Haïti littéraire et de la revue *Semences*, il anime la vie intellectuelle d'Haïti jusqu'en 1964, quand *persona non grata* du régime duvaliériste, il est obligé de quitter le pays natal et de s'établir à Montréal. L'expérience de l'exil marquera un nouveau tournant dans la production de cet auteur qui s'est adonné non seulement au théâtre, mais aussi à la radio, à la télévision et au cinéma.

Récompensée par une floraison de prix littéraires – parmi lesquels priment le Prix Casa de las Américas obtenu consécutivement en 1980 et en 1987 et le Grand Prix de Poésie de l'Académie française en 2017 –, l'œuvre de Phelps est aussi hétérogène que monumentale. Il est l'auteur, entre autres, d'une vingtaine de recueils poétiques, de quatre romans, de plusieurs pièces radiophoniques comme théâtrales et d'une série de nouvelles et de contes pour enfant. À cela s'ajoutent une riche discographie et une vaste production filmographique qui témoignent, en plus de sa participation active à des congrès et ren-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-27

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Boraso | © 4.0



Citation Boraso, S. (2022). Review of "Anthony Phelps : la force poétique d'une voix envoûtante et d'une écriture exigeante", by Famin, V. *Il Tolomeo*, 24, 295-300.

contres comme de sa collaboration avec de nombreuses revues internationales, de son engagement continué auprès du grand public.

Militante et lyrique, l'écriture de Phelps a su fasciner les critiques littéraires les plus exigeants, comme le montre le foisonnement d'études académiques qui lui sont consacrées.¹ Le numéro 39 de la revue italienne *Interculturel Francophonies*, intitulé « Anthony Phelps : la force poétique d'une voix envoûtante et d'une écriture exigeante », constitue le dernier de ces nombreux hommages à la brillante carrière de l'écrivain haïtien. Structuré en trois parties reflétant le caractère hétéroclite de ses écrits - « L'engagement de l'œuvre romanesque », « La puissance d'une voix poétique », « La précision des formes brèves » -, le volume vise, comme l'affirme Victoria Famin dans son Introduction (11-24), à « lire », « relire » et « donner à lire » l'œuvre de Phelps en valorisant « la justesse de [s]a parole et [son] innovation formelle » (15).

Le premier article du livre, « Sous la couverture, l'organisation secrète du réseau. Lecture des premiers romans d'Anthony Phelps » (27-45) d'Odile Gannier, porte justement sur ces deux aspects de la poétique de Phelps. Dans son analyse des textes intitulés *Haïti ! Haïti !* (1985), *Moins l'infini* (1973) et *Mémoire en colin-maillard* (1976), Gannier étudie la façon particulière dont Phelps organise la mise en récit de la dictature et du réseau de clandestinité de ceux qui s'y opposent. Laisant paraître les sentiments de culpabilité et d'impuissance ressentis par les personnages victimes de l'oppression duv aliériste, les romans reproduisent sur le plan formel l'atmosphère d'insécurité, de mensonge et de terreur propre à la dictature. Le lecteur se retrouve alors plongé dans un vortex de récits éclatés et se voit octroyer une tâche « à l'image des efforts des conjurés, voire des espions : reconstituer le puzzle des événements et des actions, deviner ce que la prudence a dissimulé » (29).

Également axée sur la production romanesque de l'écrivain, la réflexion de Margot De la Chapelle, dans son article « Du réel cauchemardesque au pays rêvé dans les romans *Des fleurs pour les héros* et *Mémoire en colin-maillard* » (47-64), propose l'examen de la dimension onirique de ces deux récits. L'autrice s'attarde en particulier sur

¹ Nous pouvons citer notamment : les articles d'Alessandro Costantini, « Fantasmés de la violence et traumatismes de l'identité dans *Mémoire en colin-maillard* d'Anthony Phelps », *La deriva delle francofonie*, 6(2), 1992, 129-56 ; « Être/Paraître : le problème de la narration aliénée dans les romans d'Anthony Phelps », *Caribana*, 4, 1994-95, 53-73 ; « Anthony Phelps : un poeta, un uomo senza prefissi », Baraldi, M.; Gnocchi, M.C. (a cura di), *Scrivere = Incontrare (Migrazione, multiculturalità, scrittura)*. Macerata : Quodlibet, 2001, 19-30 ; « Un 'Phelps in progress' : une réécriture duré trente ans », *Il Tolomeo. Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature*, 15, 2012 (« L'Italia vista da altrove », numéro monographique sous la direction de Carmen Concilio et Marco Faz-zini), 167-71 ; l'étude d'Antonella Emina, « Anthony Phelps ou les rivages de la spiritualité ». Mossetto, A.P. (a cura di), *I colori dello spirito*. Bologna : CLUEB, 2001, 15-25.

les formes que prend ce qu'elle définit comme l'« onirisme poétique » des romans de Phelps : la sensation pour les personnages de vivre dans un cauchemar éveillé ; la représentation littéraire d'un peuple zombifié ; des récits semblables à des hallucinations.

La contribution de Christiane Ndiaye, « Pluriportrait du peuple et de la culture populaire dans les romans d'Anthony Phelps » (65-86) s'inscrit aussi dans l'analyse de la production romanesque de l'auteur. Ndiaye questionne la rhétorique marxiste qui caractérise ses récits et souligne notamment que la voix du peuple n'y est présente que de manière indirecte. Même si les héros se battent pour le bien de la population, celle-ci demeure une entité anonyme et silencieuse, victime de la zombification collective qui accable le pays. Selon Ndiaye, c'est seulement dans le dernier roman de Phelps que l'on retrouve une vision moins réductive du peuple qui reste cependant

un Autre, une curiosité, doté sans doute d'une certaine créativité mais dépourvu de savoir et de culture véritables. Il est source d'angoisses, de mépris et de problèmes plutôt que de solutions et d'apports constructifs. (81)

Passant de la dimension collective étudiée par Ndiaye à une dimension plus individuelle, la réflexion d'Alba Pessini, « *La contrainte de l'inachevé* d'Anthony Phelps ou la création salvatrice » (87-105), propose une lecture du dernier roman de l'auteur à l'aune d'un topos de la littérature de la diaspora, celui de l'exil du retour. Mettant en scène le décalage entre le pays de la mémoire et la réalité présente, le livre de Phelps décrit l'aliénation inéluctable que le sujet exilé éprouve lorsqu'il retourne dans son pays. Ce n'est que par la création artistique que l'individu trouverait un soulagement à cette condition existentielle : « Phelps confère à la peinture, tout comme à la littérature, des vertus lénifiantes » (100).

Le texte suivant d'Alessia Vignoli, « *Le pathos et l'engagement. La violence du discours dans la fiction d'Anthony Phelps* » (107-25), se concentre en revanche sur la première production romanesque de l'auteur. S'appuyant sur une lecture attentive des textes, Vignoli voit la violence du discours employée dans les différents récits comme un outil textuel qui permet à Phelps de « théâtralise[r] les horreurs de l'oppression duvalériste et [de] construi[re] un pathos revendiqué par l'écrivain exilé » (108).

Suit l'article d'Yves Chemla, « *La catharsis introuvable* » (127-53), dans lequel le critique littéraire accompagne le lecteur dans la découverte d'un des livres les moins connus d'Anthony Phelps, *Haïti ! Haïti !* (1985), écrit à quatre mains avec Gary Klang et réédité en 2014 sous le titre *Le massacre de Jérémie : opération vengeance*. Fondé sur des faits réels, le texte raconte - comme l'indique le titre de la deuxième édition - l'histoire du massacre des opposants au régime

et de leurs familles ordonné par Duvalier à Jérémie en 1964. S'en suivra alors un projet de vengeance de la part du héros qui vit à Paris lorsqu'il apprendra la nouvelle.

Le dernier des textes consacrés à la production romanesque de Phelps, « *La contrainte de l'inachevé* ou le roman comme tableau vivant » (155-67) de Sterlin Ulysse, porte sur l'analyse de la mise en abyme qui structure *La contrainte de l'inachevé*. Transposant l'esthétique plastique vers l'écriture, Phelps établit dans le roman une manière nouvelle de lire le rapport peinture-littérature, rapport qui dépasse, selon Ulysse,

la simple référence thématique pour s'aventurer dans la voie plus compliquée des catégories esthétiques : le fantastique et le merveilleux, car il s'agit de saisir [un] pays à double réalité. (155)

La section thématique du volume qui suit, consacrée à la production poétique de l'écrivain haïtien, commence par l'analyse d'Antonella Emina, « Corps d'écriture : de l'abc à la poésie chez Anthony Phelps » (171-88). Par l'emploi de l'expression « corps d'écriture », Emina renvoie directement, dès le titre, à la matérialité de l'action poétique de l'auteur qu'elle étudie à l'intérieur d'un corpus choisi de sept recueils. Dans les trois parties structurant son article, l'autrice se concentre d'abord « sur les techniques, les signes et les supports de l'écriture » pour passer ensuite à la composition des outils linguistiques (alphabet, syllabes, mots) employés dans le corpus. Sa lecture se termine par l'identification des « repères faisant ressortir le sens que le poète donne à son écriture » (173).

Lui succèdent deux analyses du poème *Mon pays que voici* : « L'écriture en écho-résonance de *Mon pays que voici* d'Anthony Phelps » (209-27) de Sandra Monet-Descombrey Hernández et « L'étude de *Mon pays que voici* : un train d'union entre la scripturalité et l'oralité » (189-208) de Carey Dardompré. L'article de ce dernier vise à « faire ressortir en quoi l'écriture de Phelps se révèle être un modèle du réalisme haïtien, une continuation de l'esthétisme du romantisme » (189).

La troisième section de ce numéro, « La précision des formes brèves », s'ouvre sur une étude de Sara Del Rossi : « Le drame de la migration raconté aux enfants : *Et moi, je suis une île* d'Anthony Phelps » (231-48). Proposant de voir Phelps comme un *crosswriter*, expression désignant les écrivains qui publient des ouvrages différents selon le type de public ciblé (adultes ou jeunes lecteurs), Del Rossi présente les stratégies narratives adoptées par l'écrivain dans ses écrits pour la jeunesse, stratégies qui renforcent son rôle de passeur faisant dialoguer la communauté diasporique haïtienne et la société québécoise (234-5).

La réflexion de Victoria Famin, coordinatrice de ce numéro consacré à Anthony Phelps, clôt ce dossier critique qu'accompagne en fin

d'ouvrage une riche anthologie de textes choisis. Dans son article « Regarder le monde, réinventer le monde : l'expérience magico-poétique de la vie dans *Le mannequin enchanté* » (249-69), Famin se penche sur la dimension magique des écrits rassemblés dans le recueil. Loin d'être l'expression d'un optimisme naïf, la vision magique de la vie que proposent ces textes traduit

une réflexion métalittéraire qui proclame la puissance de l'écriture poético-magique au moment de faire face à l'absurdité angoissante de l'existence. (250)

Cristina Schiavone *Écritures Dakaroises.* *Dynamiques du français urbain* *au Sénégal*

Cécile Leguy

Université Sorbonne Nouvelle, LACITO-CNRS, Paris, France

Compte rendu de Schiavone, C. (2022). *Écritures Dakaroises. Dynamiques du français urbain au Sénégal*. Turin ; Paris : L'Harmattan Italia, 168 pp.

C'est à la créativité linguistique observée à partir d'une situation urbaine particulièrement dynamique qu'est plus précisément consacrée l'étude de Cristina Schiavone. Rassemblant des enquêtes menées sur la situation sociolinguistique actuelle de Dakar par l'auteure, cet ouvrage porte principalement, comme son titre l'indique, sur des « écritures ». En retraçant l'histoire et l'actualité de la langue française à Dakar, cette étude sur la situation d'une ville marquée par la colonisation conduit à une réflexion plus générale sur les relations entre langues qui ne sont pas – ou ne sont plus – que des rapports de domination ou de « glottophagie », comme a pu le dénoncer en son temps Louis-Jean Calvet (1974). L'objectif de Cristina Schiavone est ainsi de mettre en valeur les dynamiques opérantes dans les relations entre langues mises en contact par les contingences historiques et, surtout, de montrer la puissance créative de locuteurs qui vivent de pratiques plurilingues et multimodales. Si l'objet d'étude est « le français urbain », l'objectif de l'auteure est de



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2022-10-19

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Leguy | © 4.0



Citation Leguy, C. (2022). Review of *Écritures Dakaroises. Dynamiques du français urbain au Sénégal**, by Schiavone, C. *Il Tolomeo*, 24, 301-304.

montrer au lecteur, spécialisé ou non, que le français urbain, malgré ses ombres et ses lumières, ses forces centripètes et centrifuges, ses tensions entre concurrence et alliance avec la langue wolof, est pourtant une langue très dynamique et hospitalière, capable d'accueillir, englober et partiellement véhiculer le patrimoine pluriel des cultures sénégalaises avec des résultats riches en créativité. (32-3)

La situation du Sénégal est particulière dans la mesure où, outre la langue française qui s'est imposée dans l'administration et l'enseignement depuis la colonisation, le wolof domine les autres langues nationales en tant que langue véhiculaire pour environ 90% des Sénégalais (21). Ainsi, ces dernières décennies ont vu se développer la pratique du wolof, non seulement face aux autres langues nationales, mais aussi par rapport au français dont l'usage se perd dans certains domaines, et tout particulièrement dans les médias, à l'exception de la presse écrite. Cette « wolofisation » s'est accentuée au fil du temps, en raison de divers facteurs religieux, économiques ou culturels. À Dakar, on observe surtout des pratiques mêlant wolof urbain et français urbain, le premier ayant fortement tendance à prendre le dessus sur le second, surtout dans le cadre informel et dans l'expression orale.

Mais ce qui intéresse plus précisément Cristina Schiavone, c'est d'observer la situation à partir des productions écrites. Les quatre sections du livre présentent ainsi quatre enquêtes différentes, portant chacune sur un domaine particulier. La première, relative au « patrimoine » et à « l'hospitalité », en référence à la notion développée au sujet de la traduction par Souleymane Bachir Diagne (2022), repose principalement sur une analyse lexicale dont l'objectif est, selon les mots de l'auteure, « d'illustrer, par le truchement de mots, la variété et la complexité des phénomènes linguistiques et culturels sénégalais » (35). Il ne s'agit pas seulement pour elle de relever tout ce que le français peut accueillir de termes et expressions wolofs à partir du dépouillement des principaux quotidiens sénégalais (enquête menée de 2008 à 2016), mais aussi de mettre en valeur l'« implicite culturel » (35), à l'aide des dictionnaires notant les emprunts et xénismes (comme celui de l'Équipe IFA 2006 ou la Base de données lexicographiques panfrancophone).¹ L'importance des emprunts au wolof et des dérivés (du type « dolécratie », pour parler d'un gouvernement par la force, du wolof *doole* 'force') est interprétée par l'auteure comme une « tendance glottophage du wolof vis-à-vis des autres langues en présence, y compris le français » (47). Le parler dakarois aujourd'hui, notamment celui influencé par le mouvement Boul Falé (du wolof *bul faale* 'ne fais pas cas'), mouvement

¹ <https://www.bdlp.org/>.

contestataire des années 1990, est un français enrichi de termes wolofs, arabes et anglais.

La deuxième section de l'ouvrage porte sur le domaine politique et est sous-titrée « La revanche du wolof ». Si la maîtrise de la langue française demeure indispensable, à l'oral comme à l'écrit, pour celui qui espère faire une carrière politique, Cristina Schiavone remarque combien le wolof prend de l'importance dans la communication politique à partir des années 2000, non seulement parce qu'il est devenu la langue véhiculaire majoritaire, mais aussi du fait de sa « désethnicisation » en tant que *lingua franca* nationale (57). L'usage du français n'est plus considéré, comme du temps de L. Senghor ou d'A. Diouf, comme le meilleur moyen d'éviter les tensions entre les différents groupes ethniques du pays. L'importance des langues en politique est bien démontrée, quand l'échec d'A. Diouf aux élections de 2000 est attribué à son usage du français tandis que « l'attitude favorable au wolof et l'utilisation des stratégies de persuasion de la langue-culture wolof ont été des facteurs cruciaux qui ont amené A. Wade au pouvoir » (80). L'enquête porte ici principalement sur les slogans politiques des élections présidentielles de 2000, 2007, 2012 et 2019, où l'on voit le wolof s'imposer au fil du temps. La force illocutoire de ces paroles publiques est décryptée à partir d'une étude linguistique et stylistique précise. On voit ainsi prédominer l'injonction sous la forme d'un verbe à l'infinitif, sans pronom, ce qui est habituel dans le discours persuasif wolof (Cissé 2007). Le *teggin*, manière de parler indirecte, est également valorisé (61). On ne s'étonnera pas de trouver des références proverbiales ou des allusions au vocabulaire des lutteurs. Les hommes politiques se voient également attribuer des surnoms culturellement chargés, comme celui de Njombor, le petit lièvre malin des contes, qui fut donné à Wade par Senghor. Lors de la dernière campagne, un jeune candidat défendait les valeurs de son parti, le PASTEF (Patriotisme, Travail, Éthique et Fraternité), dont le nom évoque le terme wolof *pastéef* signifiant « volonté, résolution, détermination », avec non plus des allusions culturellement significatives, mais des cris de guerre (71-2). L'auteure remarque ainsi que « depuis 2019 la politique devient aussi une affaire des jeunes qui utilisent le wolof urbain de façon instrumentale, à savoir détaché de son contenu culturel spécifique ». Le nom du mouvement contestataire apparu en 2011, *Y'en a marre*, est aussi un cri de guerre. Il reprend la formule « y'en a » attribuée aux Africains non lettrés (en particulier aux tirailleurs)² (75), manière de critiquer non seulement le pouvoir politique sénégalais, mais aussi indirectement ses relations avec la France, ce qui sera renforcé quelques années plus tard par le slogan « France dégage ! », qui est aussi un appel à faire 'dégager' le français comme langue dominante.

² Sur l'invention du « français tirailleur », voir Van den Avenne 2017.

Dans la troisième section de l'ouvrage, l'enquête porte sur « La langue de la publicité ». L'essor des médias privés à partir des années 1990 a entraîné le développement des annonces publicitaires. Retraçant l'histoire sociolinguistique des médias sénégalais, Cristina Schiavone constate un partage linguistique assez strict, les voyagistes, les banques ou les supermarchés s'adressant toujours aujourd'hui à leur public en français. C'est le cas aussi des hommes politiques, une fois passées les élections, ainsi que des services de l'État, exceptés certaines campagnes de sensibilisation (concernant la santé par exemple) qui sont bilingues français-wolof. Le choix pour un message bilingue, voire exclusivement en wolof, sera plutôt du fait des opérateurs téléphoniques ou des services de transfert d'argent, ainsi que de l'industrie agro-alimentaire qui s'adresse plus précisément à la 'ménagère', aux enfants ou tout simplement à « la masse de la population » (101). Les jeux de langage, notamment les allitérations mêlant français et wolof, sont particulièrement intéressants, comme on le voit par exemple dans la publicité pour un goûter quand l'enfant déclame le slogan bilingue : « chocopain *mooy sama* copain » (chocopain est mon copain) (100).

La bande dessinée, objet de la quatrième section, est abordée à partir d'un seul exemple, un album publié en 1994 par un auteur français, Mohiss : *Baobab n'a pas d'épine*, dont le sous-titre est *Proverbes et maximes populaires* et qui présente trente-neuf proverbes illustrés. Si Cristina Schiavone repère avec justesse les ressorts humoristiques utilisés par l'auteur pour mettre en regard énoncé du proverbe et situation dessinée agrémentée de textes rédigés dans un « français-façon » (103) caricatural, cette section du livre laisse quelque peu le lecteur sur sa faim. L'ouvrage a cependant le mérite de présenter une vision positive de la situation sociolinguistique actuelle en mettant en valeur la créativité des Dakarais. Le français s'y présente comme une langue 'hospitalière' vis-à-vis du wolof qui semble dominer les pratiques langagières, même dans la communication écrite, mais le sort des autres langues nationales demeure dans l'ombre.

Bibliographie

- Calvet, L.-J. (1974). *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*. Paris : Plon.
- Cissé, M. (2007). « De quelques stratégies du discours persuasif wolof ». *Liens*, n.s., 10, 155-64.
- Diagne, S.B. (2022). *De langue à langue. L'hospitalité de la traduction*. Paris : Albin Michel.
- Équipe IFA-Sénégal (2006). *Les mots du patrimoine: le Sénégal*. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Van den Avenne, C. (2017). *De la bouche même des indigènes. Échanges linguistiques en Afrique coloniale*. Paris : Éditions Vendémiaire.

Sandrine Hallion

« Contact des langues au Manitoba et en Acadie »

Fabio Regattin

Università degli Studi di Udine, Italia

Compte rendu de Hallion, S. (éd.) (2020). « Contact des langues au Manitoba et en Acadie : approches sociolittéraires et sociolinguistiques ». *Francophonies d'Amérique*, 50, automne, 132 pp.

Ce numéro de *Francophonies d'Amérique* aborde la question du contact des langues au Manitoba et en Acadie dans une double perspective, à la fois (socio)linguistique et (socio)littéraire. Il s'agit au total de quatre contributions – dont deux relèvent de la première approche et deux de la deuxième – qui prennent ici forme écrite après avoir fait l'objet d'autant de communications au colloque *Langue et territoire 4*, organisé en 2019 à l'Université de Trente (Italie) par Gerardo Acerenza, Julie Boissonneault et Ali Reguigui.

Le numéro s'ouvre sur une introduction par Sandrine Hallion (« Contact des langues au Manitoba et en Acadie : approches sociolittéraires et sociolinguistiques », 13-20), qui pose les termes de la question et présente les différentes contributions, soulignant les nombreux points de contact entre les articles. Les deux contributions suivantes sont consacrées à des sujets littéraires.

Dans le premier article, Jean Valenti traite de « La Suite manitobaine de Roger Auger : sociolectes, médiations linguistiques et institutionnelles » (21-42). À partir du concept de *sociolecte* développé par Pierre V. Zima, l'auteur y propose l'analyse de trois pièces – *Je m'en vais à Régina*, *John's Lunch* et *V'là Vermette !* – écrites entre 1975 et 1978 par le dramaturge franco-manitobain ; depuis, le trip-



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2022-10-06

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Regattin | © 4.0



Citation Regattin, F. (2022). Review of "Contact des langues au Manitoba et en Acadie", by Hallion, S. *Il Tolomeo*, 24, 305-308.

tyque est considéré comme l'acte de fondation de la création théâtrale au Manitoba français. Ce n'est pas un hasard si cette dramaturgie passe par la mise en récit des codes linguistiques propres à la communauté franco-manitobaine : dans *Je m'en vais à Régina* en particulier – et Valenti se concentre prioritairement sur cette pièce – Auger amorce une véritable réflexion sur le français, l'anglais et le français et sur leurs statuts respectifs dans une province où la langue majoritaire, l'anglais, n'est pas la langue maternelle du dramaturge et de ses personnages. La question de la langue y joue par ailleurs un rôle de premier plan dès l'intrigue, alors que les deux autres pièces se concentrent moins sur la langue que sur la thématique de l'avenir et de la survie de la communauté francophone : le risque d'assimilation se fait moins linguistique et davantage social. Dans l'ensemble du triptyque, l'alternance codique demeure tout de même un trait essentiel qui représente métonymiquement les négociations de l'identité au sein d'une communauté minoritaire.

Lise Gaboury-Diallo signe le deuxième article, « Travers et traversées de la langue française *remixée* au Canada : du joul de Michel Tremblay, au chiac de France Daigle, au *franglais* de Marc Prescott et de Stéphane Oystryk » (43-68). Malgré un titre qui brasse large, la contribution ne fait que survoler les enjeux de l'usage du joul et du chiac chez Tremblay et Daigle (cette première partie, qui comprend également une mise en rapport du chiac acadien et du *franglais* manitobain, compte quelque 6 pages). La plus grande partie de l'article se concentre en effet sur les œuvres de deux auteurs manitobains contemporains : la pièce de Marc Prescott *Sex, lies et les Franco-Manitobains* (1993, publiée en 2001) et *FM Youth*, long-métrage (2014) puis ciné-roman (2015) de Stéphane Oystryk. Les raisons du recours massif à l'hétérolinguisme, à un français *remixé* par ces deux auteurs, sont analysées en profondeur. Si le temps n'est plus à la mise en garde contre l'assimilation linguistique et culturelle, Gaboury-Diallo montre la mise en scène, de la part de ces auteurs, de jeunes qui se sentent doublement minoritaires : par rapport à la majorité anglaise, certes, mais aussi par rapport à l'élite de leur communauté. L'opposition au *statu quo* passe alors, justement, par le *franglais*. Du coup, l'œuvre d'art revêt elle aussi deux fonctions principales : donner une voix propre aux artistes de la minorité linguistique et dénoncer en même temps les défauts du groupe minoritaire.

Globalement, ces deux articles peuvent se lire comme une sorte de petite histoire des questions linguistiques qui traversent les communautés francophones du Canada – une histoire qui fait la part belle au Manitoba, mais dont les dynamiques peuvent facilement rappeler d'autres lieux et d'autres situations.

Le troisième article, par Sandrine Hallion – « Idéologies linguistiques en circulation autour de la dénomination 'franglais' au Manitoba : analyse d'un corpus de presse » (69-95) – se concentre sur

les idéologies linguistiques qui sous-tendent le traitement de la notion de *franglais* au sein de l'hebdomadaire francophone du Manitoba *La Liberté*. Après une introduction qui se concentre sur l'origine et sur l'usage de la dénomination *franglais*, Hallion se livre à une analyse diachronique de son corpus, composé de 66 articles publiés entre 1962 et 2019. Signalons au passage que, comme plusieurs d'entre eux sont autant de prises de parole de la part de membres de la scène culturelle franco-manitobaine (Marc Prescott, Stéphane Ostryk et Marie-Ève Fontaine), d'intéressants liens se tissent avec les contributions de la partie 'littéraire' du numéro. L'analyse, menée par Hallion sous l'angle conjoint des idéologies du standard et de l'authentique, montre une évolution comparable à celle qui s'observe ailleurs au Canada francophone : la perception du *franglais* partirait ainsi d'une représentation nettement péjorative pour aller au fur et à mesure vers une meilleure compréhension et acceptation de cette variété et de ses possibilités expressives, notamment dans le cadre des pratiques artistiques.

La quatrième et dernière contribution du numéro se déplace du Manitoba au Nouveau-Brunswick. Dans son texte, « De quoi le chiac est-il le nom ? Une étude du parcours définitoire du chiac et de ses enjeux dans la littérature savante et de vulgarisation scientifique » (95-118), Laurence Arrighi s'intéresse aux opérations de définition et de catégorisation du chiac, en montrant à la fois l'inconstance, l'artificialité, et le caractère instituant qu'elles impliquent néanmoins (des propos semblables étaient tenus dans l'article de Sandrine Hallion, qui considérait justement comme « moins institutionnalisé » le *franglais* manitobain du fait de l'absence d'une dénomination spécifique). Le corpus d'Arrighi s'étend sur quelque trente ans, du début des années 1990 jusqu'à aujourd'hui, et se compose essentiellement de textes savants (thèses et articles scientifiques) et de vulgarisation (l'entrée de *l'Encyclopédie canadienne* consacrée au chiac). Son parcours montre la difficulté d'arriver à un consensus de la part des scientifiques (si certains considèrent le chiac comme une langue autonome, d'autres lui attribuent un statut plus incertain et une réalité davantage symbolique/sociale que linguistique) ainsi que la persistance d'un discours stigmatisant, aujourd'hui encore, notamment dans certains discours de vulgarisation.

Comme le signale Sandrine Hallion dès la fin de son introduction (p. 20), il ne s'agit pas dans ces articles de « remplacer un discours de dévalorisation par un discours de survalorisation de ces variétés », mais de « mettre en lumière les processus de stigmatisation de ces dernières » tout en montrant également « comment ces variétés peuvent [...] être positivement exploitées ».

Kathleen Gyssels, Kanaté Dahouda « René Maran »

Fabiana Fianco

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Compte rendu de Gyssels, K.; Dahouda, K. (éds) (2021). « René Maran ». *Études caribéennes*, 8, décembre. <https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.23125>.

Si le centenaire de *Batouala* de 2021 a été l'occasion propice pour un regain d'intérêt académique, culturel et social autour du Prix Goncourt 1921, *Études caribéennes* démontre que le discours sur René Maran est loin d'être achevé. Tout en prolongeant les réflexions et les recherches sur un écrivain longtemps négligé en contexte postcolonial, les articles de ce hors-série ne reviennent pas sur ce qui a déjà fait couler de l'encre concernant le senghorien « précurseur de la Négritude ». Les contributions visent plutôt à soulever les points d'ombre et les facettes encore inexplorées de l'auteur antillo-guyanaïse et de ses œuvres. Le « labyrinthe de René Maran » est ainsi fouillé pour jeter la lumière sur plusieurs aspects insoupçonnés : de la relation de Maran à l'UNESCO et à l'historicité, en passant par la représentation des rites liés à la sexualité, ce numéro se penche également sur son amitié avec André Suarès et le rapport avec les grands de la littérature, sans laisser de côté les convergences intertextuelles et l'inscription du genre biographique et poétique dans son héritage littéraire.

L'ouvrage s'ouvre sous le signe d'un lien amical maranien rarement sondé et qui remonte à la surface académique grâce à l'article de Kathleen Gyssels « André Suarès, l'ami marrane de René Maran : un homme pareil aux autres ». Poète et écrivain juif passé inaperçu devant l'élite intellectuelle de son époque, André Suarès est pré-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-08-30

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Fianco | 4.0



Citation Fianco, F. (2022). Review of "René Maran", by Gyssels, K.M.; Dahouda, K. *Il Tolomeo*, 24, 309-312.

senté comme une « figure-miroir » de Maran, avec lequel il partage une complicité rendue possible par une grande affinité littéraire et expérientielle. Gyssels montre que les deux sont liés par plus qu'une simple admiration et que Maran partage avec Suarès l'expérience de la diaspora et de la marge sociale, l'un pour son appartenance religieuse, l'autre pour la couleur de sa peau, développant la même philosophie de vie et un certain « égocentrisme narcissiste » dans leurs œuvres. De l'espace est savamment consacré à la relation littéraire que les deux frères d'âme tissent avec André Gide : Gyssels fait ainsi ressortir l'incompréhension évaluatrice et la méconnaissance littéraire dont le Prix Nobel a souvent fait preuve envers Suarès et Maran. Là où ni *Présence Africaine* ni *Interculturel Francophonies* ne mentionnent cette amitié,¹ Gyssels nous fait connaître un Maran émulateur, critique littéraire et collectionneur de l'héritage de Suarès, refusant le silence et le déni de ses confrères.

Dans l'article suivant publié en anglais « Maran Among the Anthropologists : The Banda Rituals of Circumcision and Excision in *Batouala* », Chantal Zabus nous plonge dans les rituels de la circoncision et de l'excision chez les Bandas tels que décrits dans le roman *Batouala*. Zabus explique d'abord le contexte anthropologique et colonial dans lequel ces rites ont lieu, pour ensuite se concentrer sur leur représentation romanesque comparée à deux textes anthropologiques publiés en 1938 : *Facing Mount Kenya* de Jomo Kenyatta et *Les rites secrets des primitifs de l'Oubangui* de A.M. Vergiat. Si les éditeurs de Kenyatta et de Maran ont « excisé » de leur première édition toute référence aux rites sexuels, Zabus se hisse au-delà des accusations d'obscénité et d'immoralité pour analyser l'espace narratif que Maran consacre à la distribution des rôles entre femme et homme lors des initiations corporelles. Malgré la symétrie des descriptions entre les passages de Maran et ceux de Kenyatta et de Vergiat, la version maranienne semble partielle et pas forcément fondée sur des observations sur le terrain. L'étude de Zabus réussit à présenter un Maran hors du commun, où les rituels *Ga'nzas* se nuancent d'un relativisme culturel qui se heurte à la vague universalisante de l'époque qui ouvre la voie aux luttes contre les mutilations sexuelles et la défense des droits humains.

La réflexion se poursuit avec la contribution de Jean-Louis Cornille « Maran entre Chateaubriand et Rabearivelo », qui s'intéresse au roman Goncourt selon la perspective de l'intertextualité. Après avoir mis en exergue le tribut que Maran rend aux grands classiques romantiques comme Chateaubriand pour ses descriptions naturelles,

¹ Little, R. (éd.) (2018). « René Maran : une conscience intranquille ». *Interculturel Francophonies*, 33, juin-juillet, 333 pp. ; *Hommage à René Maran* (1965). Paris : Présence Africaine.

Cornille examine la manière dont un jeune poète malgache, Jean-Joseph Rabearivelo, s'inspire à son tour de l'écrivain guyanais. Son premier roman *Aube rouge*, publié et dédié à Maran en 1926, et *Batouala* sont analysés à partir de la « superposition des couches discursives » concernant l'homme et la nature et que Cornille appelle « l'écho-texte ». Cet article évoque le rapprochement des passages ethnographiques et des tableaux de la nature chez Maran et Rabearivelo, tout en mettant en relief la différence de traitement des Noirs dans l'œuvre du deuxième. Bien que « calqué sur l'éco-texte de *Batouala* », le roman de Rabearivelo se veut tout d'abord « un véritable roman malgache ». N'en demeure pas moins que les jeux intertextuels entre les deux œuvres sont bien présents et que, d'après Cornille, les deux s'inscrivent dans l'héritage préromantique de la littérature française se révélant des véritables écho-textes.

La contribution de Chloé Maurel « René Maran et l'UNESCO : un rendez-vous manqué ? » interroge l'héritage littéraire de René Maran d'un point de vue très novateur, celui de la relation que l'écrivain entretient avec l'UNESCO à partir de sa création en 1948. Maurel postule que si le projet éducatif de l'organisation internationale était de favoriser la coopération intellectuelle et le dialogue culturel au niveau global, René Maran aurait dû être interpellé et y être associé. Cette « absence étonnante » est scrutée pour en comprendre les causes, d'autant plus que ce « rendez-vous manqué » concerne aussi un manque de reconnaissance dans la « collection UNESCO des œuvres représentatives ». Se basant tant sur les textes maraniens que sur l'action de l'UNESCO aux Antilles, l'article de Maurel explique ce choix par la volonté de l'organisation de se « tenir à l'écart des affrontements politiques » de l'époque. Ayant provoqué plusieurs polémiques avec « *Batouala* », Maran s'est affiché ouvertement anticolonial, alors que l'UNESCO ne suivait pas la même tendance. L'analyse de Maurel conclut que si une collaboration s'était produite aux années 1960, où toute ambiguïté sur la colonisation s'estompe, l'UNESCO lui aurait sans faute reconnu la place qui lui revenait dès le début.

L'article de Buata B. Malela, quant à lui, se tourne vers « La figure de Félix Éboué dans le discours de René Maran ». Il ne s'agit plus seulement de la biographie de Maran, mais aussi des modalités discursives à travers lesquelles l'auteur fait lui-même du terrain biographique une matière d'écriture pour approfondir les thèmes politiques de son temps. La figuration et la représentation de Félix Éboué, homme politique guyanais et serviteur de l'empire colonial, sont étudiées pour défendre l'hypothèse selon laquelle sa biographie permet à Maran d'exalter « une catégorie sociale, masculine et politique de Français noir et assimilé ». Malela s'attache à comprendre comment le texte que Maran consacre à Éboué en 1957 le façonne en tant que modèle politique moral et loyal à la France, un sage savant huma-

niste et un « exemple de générosité et d'abnégation de soi », au sein d'un contexte décolonisateur qui n'en fait plus l'éloge. Cet écart est expliqué par des références à l'environnement repolitisé des années 1950 où René Maran couvre désormais une « position vieillissante » qu'il transpose dans une figuration anachronique de Félix Éboué. La lecture de cette biographie telle que proposée par Malela introduit ainsi un élan paradoxalement identificateur de Maran vers l'ancien administrateur colonial et « demeure une tentative de se placer comme sujet déterminant dans l'histoire de France ».

Le dossier se clôt avec Hervé Sanson et le compte rendu « René Maran, le poète masqué », un tribut à la voie poétique empruntée par Maran et moins explorée que sa production romanesque. Sanson passe en revue le recueil *Le livre du souvenir* publié en 1958 et récemment réédité, en le définissant comme « une entreprise d'institutionnalisation » du parcours poétique de Maran. Ce projet poétique ressort à la fois comme un portrait intime de sa vie et un manifeste concret pour lutter contre la « réalité débordante et oppressive » des rapports de domination. Loin de le réduire à un bilan de sa vie, Sanson réévalue le recueil pour nous rappeler la place que la poésie a occupé dans la carrière littéraire de Maran en la relisant par rapport à sa prose, qu'il ne faut pas interpréter comme une neutralisation de sa poésie mais plutôt comme un miroir.

Après les fastes du centenaire et les nombreuses publications qui témoignent de l'envergure de René Maran et de sa plume, *Études caribéennes* a su concevoir un numéro original qui montre des aspects inédits du « malheureux Goncourt ». En effet, les contributions du dossier ne se limitent pas à étudier René Maran en tant qu'écrivain à travers le questionnement de ses œuvres, mais elles visent à retrouver l'homme derrière les œuvres. Situé dans un contexte de relations concrètes avec son temps et rattaché à la réalité qui l'entoure, René Maran est placé sous le signe d'une historicité impossible à ignorer. Ces travaux appellent d'autres approfondissements et représentent d'excellents champs de recherche. La revue s'avère une invitation à continuer le dialogue sur l'écrivain antillais sous le signe des voies infinies qu'il reste à découvrir et à approfondir, sans jamais s'arrêter au déjà dit.

Menna Elfyn *Bondo/Gronde*

Marco Fazzini

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Elfyn, M. (2020). *Bondo/Gronde*. Lúdo Edizioni.

Una nuova, mirabile silloge italiana di Menna Elfyn, dopo l'ormai introvabile *Autobiografia in versi* (Mobydick, 2005), ci conferma che la scrittura femminile del Regno Unito è viva come non mai, o ha finalmente trovato una via verso la visibilità, e la diffusione. Questo nuovo volume, *Bondo/Gronde*, a cura di Giuseppe Serpillo e Luca Paci, fa luce su una produzione della scrittrice finora rimasta sconosciuta, e non solo in Italia.

Il volume è utilissimo per tutti coloro che non leggono il 'gallese', o che ne trovano alquanto ostica la lettura, come succede anche per altri testi scritti in altre lingue 'minoritarie', come le poesie in *shetlandic* di Christine De Luca, o quella in *scots* di Kathleen Jamie, o quelle in gaelico scozzese di Sorley Maclean e Aonghas Macneacail, o quelle in *Glaswegian dialect* di Liz Lochhead ed Edwin Morgan. Uscito nel 2017 in versione bilingue (gallese con testo a fronte in inglese) per la nota casa editrice britannica Bloodaxe, il libro *Bondo/Gronde*, in Italia, presenta l'originale gallese e la traduzione di un buon numero di poesie significative in italiano, incluse due sequenze ormai nodali della poetessa: «Marwnad (Lamento) per le lingue» e «Aberfan», una serie di testi per le vittime (116 bambini, 5 insegnanti e 28 abitanti) che persero la vita inghiottite dalla frana abbattutasi sul paese di Aberfan. A corredo, due scritti critici dei curatori introducono e poi spezzano, a mo' di *entr'acte*, il fluire del canto poetico. Si tratta d'interventi necessari che consentono di entrare sia nell'atmosfera



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-09

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Fazzini | 4.0



Citation Fazzini, M. (2022). "Menna Elfyn. *Bondo/Gronde*". *Il Tolomeo*, 24, 313-316.

di quel mondo poetico, sia nell'impegno civile e linguistico di un fare scritturale che mai dimentica la sua primaria missione di forza oppositiva. Come osserva Luca Paci: «La Elfyn solidarizza intimamente con le vicende delle minoranze linguistiche e la vita della poetessa-attivista converge con la storia della lotta del Galles contemporaneo per l'emancipazione linguistica e politica dall'Inghilterra» (9), anche se la lotta può essere impari, come nelle proteste contro il nucleare per la tutela ambientale, o come in qualsiasi altra lotta dove la scrittura sembra apparentemente impotente: «questa è la vera protesta silenziosa del poeta: ritrarsi, / rivolgersi al sé, perdendo e riprendendo».

Il discorso, e la poesia, si fanno convincenti quando si entra nel cuore del problema: l'esistenza e la sopravvivenza delle lingue minoritarie, o dei linguaggi di quelle minoranze che vedono lentamente scomparire, con la lingua, anche la loro identità. La poesia «Neb-Ach» (53) ne è la riprova, chiedendo con insistenza prosastica:

Questo l'ho imparato presto: piccolo, minuto, minuscolo, minore:
 ma chi è il più piccolo di tutti?
 Pensavamo di essere noi gallesi
 appendici o vecchie postille
 dell'Inghilterra talora definita Gran Bretagna,
 benché sia minuscola in qualsiasi cartina.
 Why learn Welsh to speak
 to fewer people, disse una volta un ufficiale
 governativo, o il cronista locale: *this useless language*,
 benché non ne potesse articolare una sillaba.

Come nota Giuseppe Serpillo, Menna Elfyn sa alternare l'elegia alla satira, lo sdegno alla compassione, anche all'interno di uno stesso testo o sequenza poesia, e spezza una lancia a difesa della poesia, attribuendole capacità di rinnovamento e speranza:

la poesia di Menna Elfyn è anche poesia politica, poesia che chiede ed esprime azione, una funzione sociale che non esclude, ma completa, la dimensione lirica, che è quella individuale, il sé intimo, segreto, che non potrebbe comunque sussistere al di fuori della sua sostanza sociale. (62)

Il gallese, come lo *scots* o il gaelico (sia d'Irlanda che di Scozia), torna qui a essere il protagonista d'una imminente catastrofe: quella di rischiare di diventare un fossile vivente, una lingua scomparsa, una identità cancellata (67):

Ma in fondo cos'era questa lingua se non un mulinello
 in lotta contro la corrente
 fino a dissolversi in silenzio?

‘Un fossile vivente’, dicevano gli esperti,
ci sarà chi trovi le parole, ruvide pietre,
che pietre sono state su sentieri spianati?

Che questa lotta accomuni diverse lingue lo si può leggere nel testo-collante che fa uso d’una epigrafe da Seamus Heaney:

Ho sempre detto che quando ho conosciuto MacDiarmid ho conosciuto un grande poeta, un poeta che diceva ‘Och’. In quel monosillabo, ho percepito, c’è quasi una visione del mondo. (113)

È solo un monosillabo, ricordato da un poeta irlandese a proposito d’un poeta scozzese, e passato di bocca in bocca per far luce su un fenomeno che accomuna tutto il mondo celtico, un’espressione che ho sentito più volte pronunciata da Norman MacCaig, intimo amico e sodale di MacDiarmid – e, ovviamente, dallo stesso Heaney che ammirava entrambi quei poeti – due grandi protagonisti della Rinascenza scozzese del Novecento:

‘Och’, collera che resta
come voce sul labbro,
invettiva che si dice
quando amara morte ci affligge.
(113)

Una speranza per le lingue dell’‘Och’ è il fatto che Menna Elfyn scrive nella sua lingua ‘minoritaria’, eppure si può leggerla in quasi tutte le lingue europee, e anche in vietnamita, in arabo, in tamil. Ha scritto poesie, romanzi, pièce teatrali, saggi e libretti d’opera, e ha insegnato scrittura creativa nelle università di Carmarthen e di Aberystwyth. Ha anche realizzato alcuni documentari – spicca per importanza quello sul Vietnam – e dal 1995 collabora al quotidiano gallese *Western Mail*. Nel 2002 è stata Poeta Laureato per i Bambini Gallesi e finalista, nel 2003, al premio europeo Evelyn Eucelot. La forza della sua poesia, come la sua energia di curiosa viaggiatrice, sono augurali per la persistenza del gallese, e perché questa lingua non diventi una lingua «per giocare nella polvere» (77).

Shara McCallum

No Ruined Stone

Michela Calderaro

Università di Trieste, Italia

Review of McCallum, S. (2021). *No Ruined Stone*. New Gloucester: Alice James Books, 90 pp.

Shara McCallum's new poetic voyage takes us back to September 1786, the year the Scottish poet Robert Burns was supposed to sail to Jamaica, and work as a bookkeeper on a slave plantation, at Springbank, Ayr Mount. The owners of the plantation were two brothers, Charles Douglas, the "Master" of the plantation, and Patrick Douglas, who had remained in Scotland.

Burns never made the crossing, but in Shara McCallum's alternative narrative we follow him to Jamaica, where his destiny mirrors that of many Europeans who left the Continent for the colonies. This is the story of those men, recounted by different characters who give us their own version of their reality, as well as by Burns himself, as if he had actually followed that route. It is the story of Everyman, any ordinary man who faces events much harder than he had bargained for. It is a story that needed to be written and needs to be read; it is a heart-breaking conversation between abused and abusers that shows us the violence and brutality of colonialism.

Burns here becomes the voice of all unknown men who found themselves in an environment alien from what they were used to, an environment that was both terrifying, exciting and intoxicating, and which changed them forever and affected the lives of those they touched. Intertwining real history and alternative reality, Shara McCallum plunges the readers and her characters into a parallel existence, where time and space as we know them no longer exist, affect-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-06

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Calderaro | © 4.0



Citation Calderaro, M. (2022). Review of *No Ruined Stone*, by McCallum, S. *Il Tolomeo*, 24, 317-322.

ing who we are, who we become: in Scotland law-abiding citizens, loving fathers and husbands, in the Caribbean plantation Masters and their accomplices, who turn their eyes away in front of unutterable violence and crimes. Drawing from the language of 18th-century writers, McCallum borrows their styles, transforms Richardson's epistolary novel into an epistolary novel in verse, and finally gives new life to Robert Browning's dramatic monologue. The book is divided into two main sections, "The Bard" and "Isabella".

We learn of Burns's relationship with Nancy, a slave who would give him a daughter, and would later become a most feared obeah-woman, practicing sorcery and using magic rituals to cast spells on the planters or cure the slaves. The daughter, Agnes, of mixed race, would then become Douglas's mistress and mother to Isabella, a light-skinned "quadroon" (one-quarter black).

The fate of the planters was a descent into hell and darkness, the fate of the enslaved women was to be abused, disappear, die, or become obeah-women like Nancy.

McCallum's gorgeous language accompanies us along Robert Burns's path from the docks at Greenock, through a nightmarish voyage across the ocean ("what was it I knew then | have now forgotten entirely") where "life itself became disease | aboard the Bell" ("Voyage"), towards another life which "corrodes inside of this one" ("Another Life"), and where he would find himself "slave to ill-begotten Fate", unable to utter what he had witnessed and done.

[...] I am a wanderer,
sojourner in this strange land
[...]
I, who wished to be a decent fellow,
[...] have become
the detested Negro Driver I feared,
harrowed by the feeling of the damned.
("Landscape")

The only light in this dark and gruesome life was the presence of Nancy, the slave he loved.

In the space before dawn
something enters
wafting with wind
[...]
in silvered light her sweet
sonsie face graces
my sleeping and
on waking she is
the sun settling trees

back into their rightful
 selves on waking
 she is all
 that might obliterate
 for a moment
 the dark.
 ("The Hour of Dream")

His need for love, his guilt at descending into darkness, are laughed at by Douglas, for whom the slaves are "good for nothing but toiling and fucking" ("Douglas's Reply"). Douglas is the representation of the horrors Burns had sunk into on the "island, [where] distinction between | planter and bookkeeper wanes" ("Bard").

Throughout the first part of McCallum's work, the words of the fictional Burns echo those of James Joyce: "In time, | every man becomes the nightmare | from which he cannot wake" ("Crumbo-Jingle"); only Art, in the form of poems, the poems that Burns sends home, seems a way to restore order. But, of course, they are not enough.

The last few poems of the first section are devoted to Fate, Time, Space, the idea of circularity and of spiritual journeys, and of the work of the poet.

time is tethered to a fate unwavering
 [...]
 And from the beginning the end
 was visible, already written -
 ("Fate")

Every man's destiny is determined by Space and Time, and bound by Fate,

whose cruel twine is ordained
 not by any law of God or Nature,
 but of this world we have designed.
 This world, where profit is the first
 and last word. Violence, both rule and reason.
 ("Rising")

McCallum's interest in the role of memory, both personal and collective, in constructing History, has always been at the centre of her poetic search. Accordingly, the second section of this majestic new book, opens with a cry to memory, and it is Isabella telling us of her first memories, a sound, a fire, and blood. She recounts her voyage to Edinburgh, across the ocean, in the company of her grandmother Nancy, who passes for her slave, her mother having died giving birth. The whole section is harrowing and heart-breaking.

Isabella, the quadroon, cannot tell anybody who she really is, and she has to endure the horror of bearing her father's traits. She has to hide whose soul is hidden under her white skin even from her husband. To give voice to Isabella, McCallum resorts here to her most powerful language. She talks in a quiet but desperate voice, the voice of someone trapped inside a story she cannot tell, forced to conceal herself "in plain sight", because, as she recounts: "everyone sees only what they want".

But soon,
 it grew to be my second skin. I grew
 so comfortable in the lies, in the lying,
 I could believe the sound of my own voice,
 and memory began to give way
 bit by bit to fiction [...]
 ("Passing")

In what can be considered one of her most accomplished and complex works of poetry, "This Strange Land", McCallum wrote that History is a room she cannot enter.

To enter that room, I would need to bridge the distance between my
 door and what lies beyond
 [...]
 To enter that room, I would need to uncover the pattern of life
 [...]
 To enter that room, I would need to be armed with the **right question**.
 [Emphasis added]

Also in *No Ruined Stone* there is a door that needs to be opened, or closed behind oneself. It is again a door to History, a door that, in Isabella's words: "closed behind us, a door | I was never meant to open again".

Isabella, Robert Burns's fictional granddaughter, was "evidence" that "needed to be erased", and thus needed to be hidden. She would follow the destiny of many light-skinned girls born into slavery: she would be sent away, lest she should expose who her father and grandfather were. In Scotland she would 'pass' for white, and the story of her genealogy would be erased forever. But, as McCallum reminds us, historical evidence cannot be erased forever and History will always come back to haunt the perpetrators. It will always be revealed, even if only as a parallel memory.

The opening poem, "No Ruined Stone", is dedicated to *Robert Burns after Calum Colvin's "Portrait of Hugh Mac Diarmid"*. The Scottish poet Hugh Mac Diarmid was one of the most influential poetic and political voices of his time, and Shara McCallum's work takes its title from his most famous poem "On A Raised Beach":

We must be humble. We are so easily baffled by appearances
 And do not realise that these stones are one with the stars.
 It makes no difference to them whether they are high or low,
 Mountain peak or ocean floor, palace, or pigsty.
 There are plenty of ruined buildings in the world but **no ruined
 stones.**

[Emphasis added]

In her opening address to Robert Burns, the narrating voice closes with a burning question:

you more myth than man,
cannot unmake history.
 So why am I here
 resurrecting you to speak
 when your silence gulfs century?
 Why do I find myself
 on your doorstep, knocking,
 when I know the dead
 will never answer?

[Emphasis added]

The poet Burns cannot unmake history, and the dead would probably never answer, but the door that was never meant to be opened again is now, not just opened, but broken wide open with the force of McCallum's poetry.

The last poem of the collection, also titled "No Ruined Stone", is again addressed to Burns, and brings to centre stage the dead, Memory, Time, Place.

When the dead return
 they will come to you in dream
 and in waking, [...]
 the farther you journey
 from them the more
 distance will maw in you
 time and place gulching
 when the dead return to demand
 [...]
 everything you have to give and nothing
 will quench or unhunger them
 as they take all you make as offering.
 Then tell you to begin again.

At the end of her stunning new work, McCallum closes the circle, this time armed with the right question to enter the room of History:

“What would have happened had he gone?”. The answer is that Robert Burns’s alternative story would probably have become History.

Wayétu Moore *The Dragons, the Giant, the Women*

Roberta Ylenia Tartaglia
Sapienza Università di Roma, Italia

Review of Moore, W. (2020). *The Dragons, the Giant, the Women*. Minneapolis: Graywolf Press, 250 pp.

This powerful and rich memoir depicts the author's escape from the Liberian civil war in 1990. As stated by the author herself, the reality-based events in the novel are reconstructed from the memory she has of them, taking us readers to one of the cruellest pages of Liberian history. This civil war, the bloodiest on the African continent, broke out in 1989 and lasted until 1997, causing the death of more than 200,000 people, as well as millions of refugees in Africa and around the world.

The book, which follows Moore's debut novel, *She Would be King* (Greywolf, 2018), was acclaimed by critics and became a nominee for the National Book Critic Circle Award and the Reading Women Award for Nonfiction. It was also translated into Italian in 2022 (*I Draghi, il Gigante, le Donne*. Edizioni E/O, 2022).

When Tutu (Wayétu) turns five, the excitement of being able to access new experiences of life vanishes with the outbreak of a civil war that forces her family to flee from Monrovia. The girl describes the journey through the sugar canes from her point of view: how she missed her *Mam*, who was in the US on a Fullbright Scholarship and had to leave her family behind and how her *Ol'Ma*, the elderly grandmother, made great efforts to ease the journey for her and her sisters.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-06
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Tartaglia | © 4.0



Citation Tartaglia, R.Y. (2022). Review of *The Dragons, the Giant, the Women*, by Moore, W. *Il Tolomeo*, 24, 323-328.

The title refers precisely to how Tutu visually elaborates the circumstances she is forced to face as a child. The Dragons represent the politicians competing to gain power by force in Liberia; the Giant is her father, a man who “had the incredible power to transform into a giant who could protect us” (69); and finally, the whole group of Women, those who led the family to salvation. Firstly, *Mam* who embarked on a perilous journey to send them help; then *Ol’Ma* who kept the family healthy; her sisters and the two adolescent girls who shared house with the Moores’ and finally Satta, the woman soldier who is going to rescue them, a key figure that keeps emerging in the protagonist’s dreams.

The first part of the novel focuses on the historical events, but the choice of a very specific point of view is crucial and opens new spaces of reflection that include very clearly the categories of class, race and gender. The novel is divided into four different sections, two named “Rainy Season” and two named “Dry Season”, and every section is divided in chapters. In between there is one extra section, called “Aside: When the Therapist Suggests I Start Dating Again”. The description we get in the first section of the book, though simple, is far from naïve.

Before the dragon came - a thing, not a person - before Hawa Undu was born, humans ruled the forest. Gola people and Kissi people and Loma people and Gio people. Vai people and Kpelle people and Kru people and Mano people. Bassa people and Krahn people and Grebo people and Gbani people. And these groups, they all ruled in their own way, prayed in their own way, told stories in their own way, loved in their own way [...] But the dragon said the forest was too small [...]. There is one correct way to tell a story, the dragon said. (31)

Here, young Tutu describes the consequences of the regime and all the impositions and international pressure put on the Liberian government. During the first “Rainy Season”, Tutu’s dragons slowly turn into real politicians; she also starts mentioning the shootings and describing the brutality of what she is witnessing. Both the language and the syntax change with her, becoming a stream of consciousness written almost without punctuation that depicts how she left her childhood’s innocence behind throughout the escape:

Papa was moving so fast and pulling my hand that the muddy waters were now my pool my baptism into one second past girlhood past innocence past things the clouds never made and my feet lost the ground beneath me so my knees now ran along with Papa and water ran along my face and the lace at the bottom of my dress got left somewhere behind me with my shoes and the tank

and my girlhood and the shooting that did not stop but came toward me under the open orange suns and clouds that said nothing more than rain. (56-7)

After the eventful and dramatic “Rainy season”, a “Dry season” begins, far from home. Tutu is now a young woman who spent the rest of her childhood in the US and yet is still hunted by the memories of Liberia. In the chapters describing the family living abroad episodes of racism come up, together with episodes illustrating a subtler, maybe unconscious discrimination. They inform the reader about how the intersection between race and gender affects a woman’s perception of herself. While in Liberia Tutu was a young girl with a caring family and many people to shield her even during the war, now that she is living among whites, she must learn what it means to be black, to date someone as a black woman, to tell a story as a black woman, even to go to therapy as a black woman who escaped from a civil war.

Even though physical violence is not threatening her, this part feels denser and more problematic than the first one. Tutu’s story intersects with the reality of a country that conceives her in a stereotypical way and expects her to feel and act in a certain manner. The real trauma, aside from the brutality of war, comes from the paradigm she is confronted with every day in her new life as a refugee. Tutu’s voice is confronted with other black women living in the US who are tracing back their African ancestry, while she is aware she lost her home forever, as it has ceased to exist the way she knew it. The memoir here almost converts in a very intimate and straightforward reportage, in which a feeling of displacement forcefully emerges, along with the difficulty of expressing it:

And Mam could not understand this feeling, the heaviness of it, to be loved as resistance, as an exception to a rule. To fight to be seen in love, to stay in love throughout the resistance. This was my new country. [...] And if my childhood dragons wanted me to believe that I had no home, no country, no place in this world, the monsters in my new home, in that statement, consented, complied: I could be beautiful in a place and still not enough, not because of who I was or anything I had done, but because of something as simple, and somehow as grand in this new place, as the color of my skin. [...] Mam never feared blackness. So I never feared my blackness, until the men. How does it feel to be an exception? They taught me. They then led me to that conversation. [...] “Honestly, I had an experience in Texas that was more traumatic than the war”, I said quickly, casually. (120-1)

References to her body and how it is generally considered a beautiful one, “even being dark-skinned”, are made throughout the sto-

ry. The protagonist implies she is aware of awakening men's curiosity because of her black body and entails she is always being judged, while being morbidly observed.

Unexpectedly, at the beginning of a new "Rainy Season", it is Mam's turn to speak: she becomes the narrator and resumes the whole story. She was living in the US when the civil war forced her family to flee and she reconstructs here the whole journey which led her to save them, taking many risks along the way. Love, desperation and fear are the focus of those chapters, but they also trace a parallelism between her story and that of her child. She was also a black woman in the US, where she is a student, but she does not perceive herself as a displaced person. It is very clear for her where she belongs to and, when her home is in danger, she does not hesitate to go back. The novel closes with the new trip to Liberia made by Tutu to visit her parents who have moved back, as part and parcel of her personal healing process.

In locating the typical traits of the displacement literature, Azade Seyhan (*Writing Outside the Nation*, 2001) observes that, when a place to identify with is lacking, the displaced make home in the feeling of estrangement, or even in a nostalgia that can never be healed. This is indeed Tutu's experience, and those feelings are worsened by a context in which the black woman is either discriminated or considered an object of desire because of her skin. She is in both cases socially constructed as an unfamiliar 'other', even though the whole story takes place in a contemporary society that has apparently come to terms with the idea of multiculturalism. In many passages the narrator refers to people saying that, in the end, we are all equal. Compared to the narrator's experience, this sounds a rather superficial statement: she does experience a different treatment that goes unnoticed by most people around her.

As Hélène Cixous wrote, "all biographies like all autobiographies like all narratives tell one story in place of another story".¹ In this case a story stemming from Liberia addresses explicitly our Western societies and their (in)capability of overcoming stereotypes. Tutu comes from a privileged family, her parents being both academics, but, even though they managed to spare her the horrors of the war, she is confronted with a society that depicts her as a victim. As the novel clearly shows, the question of race is far from sorted out and a veil of prejudice and even fear is still present and prominent in our communities, especially when it comes to women. This memoir sheds light on the true costs of salvation, without making concessions to any of the characters. The honesty of Tutu's voice strikes the readers of this bittersweet tale. In describing her life when her

¹ Cixous, H. (1997). *Rootprints*. Paris: Edition des Femmes.

family was fleeing from the war, she talks about a specific patriarchal structure in which men are busy discussing politics and deciding how and where to hide, without considering the women's needs and opinions. Moreover, they are the ones who make war, who decide about people's lives. Women, on the other hand, always show a great sense of solidarity and mutual care, which, impressed in the child's memory, are acknowledged as the actions that actually protected her, even more than having a shelter to hide in:

Men were talking plenty during this war. [...] They were deciding who would be killed and who would live. [...] Why hadn't they just asked a woman, one like Mam, one of those women who could do anything, and go anywhere, to just go inside the forest and talk to Hawa Hundu in a nice voice? [...] And she would no fight him. She would just hold Hawa Undu's hand and lead him outside. (63)

Nevertheless, there are exceptions to this vision, the most striking one being Satta. She is a woman soldier who risks her life to help people escape and we see how she has a hard time being considered on the same level as all her fellow soldiers, despite her great courage. Even Tutu's father is obliged at some point to overcome his distrust and commit his life and that of his daughters to a young woman sent by his wife. The story of Tutu's parents and of their efforts to reunite the family is one of true resistance ending up in the life they always dreamt of. How much it will cost them and their daughter we do not know yet, but we find hope there, together with Tutu.

Oodgeroo Noonuccal *My People / La mia gente*

Lorenzo Mari

Independent researcher

Recensione di Noonuccal, O. (2021). *My People / La mia gente*. A cura di M. Zanoletti. Milano: Mimesis, 348 pp.

A quasi trent'anni dalla morte dell'autrice, l'edizione italiana di *My People / La mia gente* (1970) di Oodgeroo Noonuccal (1920-1993), a cura di Margherita Zanoletti, appare fin da subito come un giusto omaggio alla produzione letteraria di Oodgeroo, nonché come il coronamento di un lavoro di ricerca, nell'ambito delle culture aborigene dell'Australia, che la curatrice e traduttrice del volume conduce da ormai vent'anni circa (con poche altre colleghe e colleghi, in Italia, nello stesso periodo di tempo, come ad esempio Francesca De Blasio). Si è costituita così una vasta e preziosa bibliografia, utilmente riassunta nelle prime pagine dell'introduzione di Zanoletti (p. 33), a rendere conto di un lavoro che, come anche in questa occasione, è frutto di ricerche accademiche specialistiche ma anche di un *labour of love* che si sostanzia, ad esempio, nella prassi traduttiva.

Beninteso, con questo non si tratta di tornare all'inveterata dicotomia che contrappone il rigore dell'attività scientifica a una prassi che potrebbe apparire, almeno superficialmente, più soggettiva e forse più impressionista come quella traduttiva: una lunga tradizione scientifica, nell'ambito dei Translation Studies, può smontare molto facilmente questo binarismo. In questo caso, inoltre, è proprio grazie alla traduzione e al coinvolgimento, a tutti i livelli, di chi traduce che si può rendere conto in modo davvero esaustivo del testo che si ha di fronte. Per Zanoletti, infatti, si tratta di scegliere un «approc-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-06

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Mari | 4.0



Citation Mari, L. (2022). Review of *My People / La mia gente*, by Noonuccal, O. *Il Tolomeo*, 24, 329-332.

cio restitutivo» (82) che ha varie implicazioni etiche, oltre che estetiche, verso un testo di una cultura altra e doppiamente subalterna (in termini di rapporti di potere interni ed esterni all'Australia); da un punto di vista formale, ciò significa, innanzitutto, tener conto del fatto che «Oodgeroo stessa va considerata, sia dal punto di vista linguistico che dal punto di vista semiotico, una 'traduttrice'» (82), in quanto prima autrice aborigena, allo stato attuale delle ricerche, ad aver tradotto le proprie forme culturali associandole alle varie tradizioni della poesia scritta occidentale.

In questo senso, il glossario elaborato in appendice da Zanoletti si presenta, in modo consapevole ed esplicito, come un ampliamento ad hoc di qualcosa che era già stato elaborato da Oodgeroo Noonuccal per il proprio libro, in quanto

in dalla prima edizione originale del 1970 le poesie [sono] corredate da un glossario, utile al fine di chiarire una serie di riferimenti lessematici alla cultura, alla topografia e alla cosmogonia aborigene contenuti nei testi. (54)

Coerentemente con questa storia del testo, i rimandi al glossario sono inseriti tanto nel testo originale quanto nella versione italiana, evidenziando come un glossario fosse utile anche a buona parte del pubblico australiano e anglofono della prima edizione del libro.

Ciò detto, l'approccio restitutivo della traduttrice non si ferma di certo all'impianto paratestuale: nel tentativo di tradurre chi già traduce, e si autotraduce, *La prova dell'estraneo* è, per Zanoletti, una sfida costante. Il riferimento al saggio, di fondamentale importanza negli studi di traduzione, di Antoine Berman (1984) è d'obbligo, del resto, in quanto fa capolino in un'altra citazione bibliografica di Zanoletti (il saggio di Franca Cavagnoli, «Errare, sviarsi, vagabondare lungo il sentiero della traduzione letteraria», dal nr. 4 della rivista *Altre Modernità*, citato a p. 93 del presente volume) e informa il suo proposito, nella prassi traduttiva, di schivare il rischio di 'ridicolizzazione dello Straniero'. Si tratta, cioè, di evitare di rendere varietà linguistiche non standard con soluzioni linguistiche che, in italiano, finiscono semplicemente per apparire aberranti rispetto alle norme grammaticali in essere. Inoltre, il ritorno a Berman si inserisce, idealmente, in una concezione che non è rigorosamente razionalista né procedurale della traduttologia, con il suo noto rifiuto di una teoria globale e unica del tradurre; evitando, anche qui, di reintrodurre la già citata dicotomia tra teoria critica ed esperienza pratica, si può osservare come Berman intenda sottolineare la qualità etica e poetica del *travail sur la lettre*, un 'lavoro sul significante' e sulla restituzione delle sue valenze culturali e politiche che giustifica e al tempo stesso trascende i confini del «processo dialettico delle differenze culturali» (71), ricordato da Zanoletti, che una traduzione dal carat-

tere spiccatamente interculturale come quella di Oodgeroo inevitabilmente sottintende.

Tale *travail sur la lettre* è, peraltro, condotto sapientemente da Zanoletti in tutte le parti del testo: non soltanto nelle singole scelte traduttive, ma anche nelle pagine dell'introduzione che sono giustamente, e utilmente, dedicate alla trattazione di un tema fondamentale delle culture aborigene australiane quale il *tjukurrpa* (in inglese, *dreamtime* o *dreaming*), il Tempo del Sogno nel quale si radicano tanto le cosmologie aborigene quanto gli schemi dei vari tipi di *storytelling* a disposizione (39-40 e ss.). Coerentemente con questa scelta, la traduzione italiana si avvale spesso della locuzione «Tempo del Sogno», ma non disdegna nemmeno l'opzione *dreaming* - riservandola, però, alla traduzione di una poesia, *Two Dreamtimes*, che non è di Oodgeroo, bensì dell'autrice australiana bianca Judith Wright (1915-2000), citata da Oodgeroo nel discorso *Custodi della terra* (pronunciato il 22 aprile 1989 presso la Griffith University, in occasione del conferimento del dottorato *honoris causa*). Qui *dreaming* resta invariato, anche nel testo italiano: «Anche noi abbiamo perso il nostro dreaming» (321), suggerendo così una continua stratificazione plurilingue, più che una qualche forma di linearità (intimamente ideologica, del resto) nelle varie scelte traduttive.

In questa scelta, dettata da particolare riflessività e auto-riflessività, si trova l'ennesima conferma della grande coesione testuale del libro curato da Zanoletti, che si può qui rapidamente ripercorrere per suggerire ancora altri percorsi di lettura per il libro. L'apertura, ad esempio, è affidata al discorso pronunciato il 9 novembre 2020, in occasione dell'annuale Fryer Lecture in Australian Literature, da un'altra scrittrice aborigena australiana, Alexis Wright. Il titolo - *Di questi tempi cosa farebbe Oodgeroo?* - dà un'impronta tanto al discorso di Wright quanto all'intero libro, in una verifica costante, anche da parte della curatrice e traduttrice, della vigenza culturale e politica dell'opera di Oodgeroo. In questo senso, non si tratta soltanto di mettere a fuoco le attuali condizioni di vita e prospettive politiche delle comunità aborigene australiane - riflettendo sulle questioni che l'attivismo politico della stessa Oodgeroo ha contribuito ad aprire nel Paese, mantenendo allo stesso tempo, come giustamente ricorda in seguito Zanoletti (68), quella visione trans-indigenista che nasce, a livello globale, negli anni Sessanta del secolo scorso e merita di essere maggiormente seguita, nei suoi sviluppi transnazionali, fino ad oggi - ma di estendere le valenze più profonde della lettura della poesia di Oodgeroo verso altri ambiti. Se Alexis Wright accenna *en passant* al grave danneggiamento dell'ecosistema seguito all'ondata di incendi che ha devastato l'Australia dal giugno 2019 al marzo 2020, contrapponendovi «una poesia e una letteratura così grandiose da spezzare il nesso dell'indifferenza, la violenza dell'oblio, per assicurarci che queste catastrofi meteorologiche non si ripetano

mai più, in questa cosiddetta era pirocenica di suicidio umano collettivo, o omnicidio, o antropocene» (24), Zanoletti insiste, sulla scorta anche delle precedenti riflessioni di Francesca De Blasio, sulla poesia di Oodgeroo come «letteratura dell'identità segnata da indecidibilità e ibridazione» (75), costitutivamente lontana dai vicoli ciechi delle varie *identity politics* oggi circolanti, se non anche egemoni.

Tutto ciò passa attraverso la peculiare declinazione di Oodgeroo del nesso tra attivismo e letteratura - orientata verso la «creazione di uno spazio più ampio» (14), scrive Wright, per mezzo di una «poesia che aggira i posti di blocco» e «rovescia le narrazioni» dominanti (16) - e che funge da ponte verso la seconda parte dell'apparato introduttivo, curata direttamente da Zanoletti.

Tale sezione inizia, molto opportunamente, con una rivisitazione integrale della biografia dell'autrice (34-49), che torna ad avvalorare, tra le righe, quanto finora esposto da Alexis Wright. Prima di passare all'analisi del libro *My People* (50-79), comprensiva di una puntuale e preziosa ricostruzione cronologica delle cinque edizioni esistenti (62-4), e a un'esposizione lineare e compiuta dell'approccio successivamente adottato nella traduzione dell'opera (80-99), Zanoletti ritorna alla questione dell'attivismo di Oodgeroo, ricorrendo alla definizione coniata da un altro capostipite della letteratura aborigena australiana, Mudrooroo Narogin (1938-2019): quella di Oodgeroo sarebbe una sorta di *poetemics*, dove convivono e si compenetrano *poetry* e *polemics*.

Si tratta di una categoria estetica che, secondo Zanoletti, può essere utilmente contrapposta alla «poesia estetizzante accademica» (37) che ha avuto largo corso in Australia negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso. Si tratta, con ogni probabilità, di una contrapposizione un po' rigida, di fronte alla variegata produzione poetica australiana non aborigena del Novecento (che va da Les Murray a Dorothy Hewett, da Judith Wright a Bruce Dawe), e che fa il paio con la precedente semplificazione, implicata dal confronto instaurato da Alexis Wright tra Oodgeroo e la «poesia latinoamericana» (14), molto più diversificata nelle soluzioni estetiche e nelle opzioni politiche della *poetemics* rappresentata dalla poesia di Oodgeroo.

In ogni caso, stabilire con maggiore esattezza le funzioni e relazioni della poesia di Oodgeroo in un ambito che è ormai, dichiaratamente, di *world literature* si profila come compito della ricerca scientifica a venire, ricerca che non potrà prescindere da una presenza che è ora irrevocabilmente posta anche per il pubblico italiano e italofono da una traduzione e una curatela molto valida e, quel che più importa, eticamente ed esteticamente restitutiva.

Lucilene Reginaldo, Roquinaldo Ferreira *África, margens e oceanos: perspectivas de história social*

Mônica Muniz De Sousa Simas
Università Ca' Foscari di Venezia, Italia

Resenha de Reginaldo, L.; Ferreira, R. (eds) (2021). *África, margens e oceanos: perspectivas de história social*. Campinas: Editora da Unicamp, 793 pp.

Seria muito difícil resumir em poucas palavras a profundidade de conexões traçadas no livro *África, margens e oceanos: perspectivas de história social*, uma obra coletiva que põe especialistas africanistas do Brasil no centro dos debates sobre os contatos humanos que se estabeleceram nas costas africanas tocadas pelo Atlântico, pelo Índico e pelas margens de rotas cruzadas um pouco por todo o mundo. O conjunto dos trabalhos surpreende positivamente justo pelos diálogos estabelecidos entre os estudos locais do Brasil e internacionais além de reforçar os laços das matérias analisadas com o sistema de ensino brasileiro. Como nos lembra o prefaciador da obra, Robert W. Slenes, a história do continente africano «tem recebido um crescente destaque nos currículos universitários brasileiros» (15). O mesmo professor aponta ao fato de que, nos últimos anos, por outro lado, «fortaleceu-se a historiografia sobre o escravismo» (15), fazendo do Brasil um lugar «capacitado para oferecer ao mundo uma visão especialmente ampla da história social da África» (p. 15), já que o país terá recebido mais ou menos metade dos africanos enviados à América. Então, uma das ideias centrais do livro, organizado por Lucilene Reginaldo e Roquinaldo Ferreira, é a de propor o Brasil co-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-14
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Muniz De Sousa Simas | © 4.0



Citation Muniz De Sousa Simas, M. (2022). Review of *África, margens e oceanos: perspectivas de história social*, by Reginaldo, L.; Ferreira, R. *Il Tolomeo*, 24, 333-336.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/035

333

mo um lugar central aos debates sobre as culturas afro-oceânicas, envolvendo as relações etnorraciais e a militância antirracista que veio se empenhando na mudança das diretrizes curriculares brasileiras nas últimas décadas.

A introdução feita pelos organizadores da obra começa mesmo pelos sinais de mudança educacional com uma detalhada descrição dos êxitos das políticas antirraciais mais recentes até ao reconhecimento de importantes centros de pesquisa criados desde os anos de 1950. De certa forma, ao participar da coleção *Várias Histórias*, que tem por fim divulgar pesquisas recentes sobre a diversidade da formação cultural brasileira ligadas aos projetos desenvolvidos no Centro de Pesquisa em História Social da Cultura do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp (Universidade de Campinas), o livro é em si um produto entendido na sequência de todas essas últimas ações afirmativas. Desde o início, a coleção *Várias Histórias* já havia mostrado uma preocupação acentuada em divulgar resultados de pesquisas sobre as experiências do tráfico de africanos e de seus caminhos na luta pela liberdade. Volumes como o de Joseli Maria Nunes Mendonça (1999), que trata da lei dos sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil ou de Jaime Rodrigues (2000) que reflete sobre os processos finais do tráfico de africanos para o Brasil, entre 1800 e 1850, foram abrindo caminho para as reflexões que se seguem.

O livro é dividido em quatro partes e conta, cada uma, com quatro ensaios de especialistas, brasileiros e internacionais envolvidos em programas de excelência de pesquisa, financiados por várias instituições de prestígio. A primeira parte, «Histórias conectadas, trocas e contatos» busca refletir sobre as mobilizações internas e externas do continente africano, reunindo e comparando a literatura científica que versa sobre os oceanos Atlântico e Índico. A segunda parte, «Trânsitos e Deslocamentos» reflete sobre projetos identitários, confrontando as forças do progresso com construções identitárias coletivas. A terceira parte, «Protagonismo africano» sublinha os papéis das populações deslocadas para a América em diversas hierarquias em contextos coloniais enquanto a quarta e última, «A história da África no Brasil» se volta para o desenvolvimento da educação no Brasil.

Sem perder de vista os circuitos globais de comércio e de fluxos migratórios, a maioria dos estudos inseridos no livro busca uma abordagem similar à da microhistória ao se observar uma dada situação a partir de uma perspectiva de dentro das margens ou de um determinado grupo visto como subalterno perante legislações e modos culturais impostos por forças dominantes. Através de registros documentais, de descrições de cultos comunitários, de processos legais e de representações literárias, as análises comparadas entre os oceanos Atlântico e Índico, o livro mobiliza uma série de vozes que vem ao encontro, de uma forma muito competente, da famosa interrogação de Gayatri Spivak (Morris 2010) - «Can the subaltern speak?»

A questão que se coloca, portanto, de modo pertinente é se de fato, durante a era moderna dos impérios, pode-se atribuir ao papel dos escravizados forçados às migrações, uma fixidez, seja no campo econômico seja no cultural, já que esses povos ativavam conhecimentos advindos de redes construídas ao longo de várias eras e que já faziam conexões entre diferentes espaços. A interferência dos sistemas coloniais com toda uma gama complexa de alterações fica muito mais evidente, material e simbolicamente exposta e pode gerar várias contestações de teorias já muito divulgadas. É o caso de se revisar criticamente o binarismo de Gilroy ou problematizar a tese de Hofmeyr «sobre a suposta rigidez racial e cultural da costa atlântica africana em contraposição à fluidez do Índico» (34).

Assim, uma análise comparada dos oceanos Índico e Atlântico – especialmente nas margens e rotas meridionais – permite uma problematização da tese de Hofmeyr sobre a suposta rigidez racial e cultural da costa atlântica africana em contraposição à fluidez do Índico. Pesquisas e análises críticas ao trabalho de Gilroy – cujo binarismo racial e cuja desatenção ao protagonismo africano somam-se a uma perspectiva limitada ao norte – revelam uma gama de sujeitos atlânticos, muito diversos entre si em termos culturais e “raciais”. (34)

Considerando as preocupações desafiadoras dos estudos do eixo sul – Atlântico e Índico – e diria que seria bastante recomendável um esforço localizado sobre o Pacífico, que ficou de fora, ao menos nas contiguidades da expansão dos colonialismos português e inglês, os estudos tendem a desconstruir antigas caracterizações dos espaços oceânicos ao mesmo tempo que identificam, ao nível dos microcosmos, coexistências e conexões que não haviam sido analisadas.

Para fazer um destaque no campo do confronto de ideias é pertinente que se observe como as argumentações de Edward Alpers, Jorge Lúzio, Eugénia Rodrigues e Cristina Wissenbach, na primeira parte, desarticulam dicotomias arraigadas sobre as diferenças entre o Atlântico e o Índico. Os pesquisadores apontam aos dois oceanos como espaços de coexistência de populações bem variadas, alterando-se a antiga caracterização entre rigidez cultural e fluidez. Jorge Lúzio, por exemplo, no seu estudo sobre «Os circuitos de marfim na Índia e suas conexões transcontinentais nas redes afro-asiáticas» (68-88), ao mapear os polos de produção dos manufaturados de marfim, identifica vínculos que foram muito intensificados pelo império colonial português. Entre as tensões que se travavam entre portugueses, hindus e muçulmanos no Decão, o historiador nota que «os hindus encontraram nos portugueses uma poderosa força de resistência aos reinos islâmicos» (68). Já Thiago Mota, na segunda seção do livro, ao estudar a expansão do Islão na África Atlântica, vai questionar a tese da imposição pela força e da preponderância dos califados, entre os séculos XVIII e XIX. A partir de um relato de viagem descrito por Paulo Daniel Elias Farah (2007) em que um muçul-

mano turco chamado Abdurahman al-Baghdáci, ao desembarcar no Rio de Janeiro, é abordado por um homem negro que o cumprimenta com uma saudação comum entre os pregadores do Islã, o pesquisador busca as trilhas de continuidade da fé muçulmana vivida na América; a sua incompreensão nos quadros da administração social brasileira e a sua importância na composição sociocultural do Brasil.

Se diferenças religiosas foram ocultadas ou desconsideradas, além da repressão já bastante assinalada por uma vastíssima bibliografia, também só mais recentemente as questões de gênero têm vindo a produzir fricções e contrastes com as historiografias mais consolidadas. Por isso, o estudo de Mariana Candido, na terceira parte, em que «analisa o papel das mulheres na transição do tráfico [...] no século XIX» (368-88) é fundamental para se compreender a jurisdição angolana; como algumas mulheres angolanas da elite política ou econômica garantiram direitos privados, alcançando novas posições, acumulando dependentes e bens. Enquanto a maioria da população, durante o século XIX, era cativa e sujeita às maiores degradações, essas mercadoras usufruíam dos processos de concentração de riqueza. Portanto, se finalmente conseguisse dizer em poucas linhas as forças preponderantes que essa obra põe em circulação seriam a capacidade de diálogo e a rasura de binarismos, seja frente a conceitos espaciais seja à velha fórmula ‘colonizador’ versus ‘colonizado’.

Em um momento que rótulos como ‘decolonial’ e ‘pós-colonial’ parecem circular de forma tão simplista e já fixando novas polarizações, nos estudos brasileiros, essa obra coletiva, que surgiu de um seminário realizado em 2019, traz a esperança de um compromisso de luta que ultrapassa em muito processos hegemônicos cristalizados pelas mais diversas ideologias políticas.

Bibliografia

- Abdurrahman, Al-B. (2007). «Deleite do estrangeiro em tudo o que é espantoso e maravilhoso». Farah, P.D.E., *Deleite do estrangeiro em tudo o que é espantoso e maravilhoso. O estudo de um relato de viagem bagdali*. Rio de Janeiro; Argélia: Fundação Biblioteca Nacional/Bibliothèque Nationale d’Algérie, 69.
- Mendonça, J.M.N. (1999). *Entre a mão e os anéis. A Lei dos Sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp.
- Morris, R.C. (ed.) (2010). *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*. New York: Columbia University Press.
- Rodrigues, J. (2000). *O infame comercio. Propostas e experiências no final do tráfico de africanos para o Brasil (1800-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp.

Ângela Ferreira *Atlantica. Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora*

Alice Girotto

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Review of Ferreira, A. (ed.) (2020). *Atlantica. Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora*. Lisbon: Hangar Books, 265 pp.

Atlantica. Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora is the second volume of the series of the same name devoted to tracing comprehensive, although artist-centred, overviews of Portuguese-speaking African countries' art scenes. The structure is exactly the same as that of the volume that preceded it, dedicated to Angola: a foreword and two introductory texts, by the editor (the diasporic Mozambican artist Ângela Ferreira) and the series' coordinator (the diasporic Angolan artist Mónica de Miranda), present the theoretical framework in which the whole book has to be understood; these are followed by visual essays on the artistic practice of fourteen artists, an in-tandem collaboration between each artist and theorist. Finally, an interview and three essays, which analyse some contextual features of the contemporary art scene in Mozambique, complete the book contents.

In her brief introduction, with the same title as that of the volume, Miranda proves more convincing than Ferreira in justifying the choice of a title, *Atlantica*, that in strictly geographical terms has nothing to do with Mozambique. It has to be considered, she explains, as an "organising principle" recalling "the flows and fluxes of migration and globalisation" (13) that deeply characterise our



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-08

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Girotto | 4.0



Citation Girotto, A. (2022). Review of *Atlantica. Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora*, by Ferreira, A. *Il Tolomeo*, 24, 337-342.

contemporary, postcolonial world and that have in the Atlantic slave trade surely their most widely studied precursor and example, from Gilroy's *The Black Atlantic* onwards. So, it is in these evocative terms that 'Atlantica' can also be applied to the east coast of Africa bordering, instead, on the Indian Ocean, another symbolic space which some artists engage with, as Ferreira argues - albeit this engagement does not clearly emerge in the following section.

Being the volume's editor, Ferreira is also the protagonist of one of the fourteen visual essays that follow, and her own work as an artist is a perfect example of that "Practice in an entangled world" deemed by Storm Janse Van Rensburg, in his foreword, as being the all-encompassing framework in which contemporary art from Mozambique should be interpreted. From her diasporic location in Lisbon, in her audio-visual installations, she pays tribute to the liberation utopia of the Mozambican past and creates an 'art of decolonisation' giving a new life and critical interpretation to archive materials. Eugénia Mussa shares with Ferreira the same ex-centric point of view on Mozambique, thus contributing, with her "Archipelagic Painting", to the "reconfiguration of the Portuguese society's identity" (143), according to the reconstruction in Maria do Mar Fazenda's essay.

Diaspora is also at the core of Maimuna Adam's and Eurídice Kala's personal trajectories and practices. Both were born in Maputo, completed their artistic education in South Africa (like many other artists featured in the book) and currently work in Europe. UK-based Adam's installations and videos build what Raquel Schefer calls, in her text, a true "aesthetics of diaspora", which draws on the display of *objets trouvés* to deconstruct the collecting and ordering principle of colonial domination. "Circulating *capulanas*, Wedding Gowns and Black Dresses. Race and Gender Across Time and Space in the Work of Eurídice Kala Aka Zaituna Kala", by Ana Balona de Oliveira, shows right from the title some contents and themes addressed by the Paris-based artist. The keyword here is 'circulation', since many of her works are complex performances reflecting on cross-border movements of people and commodities in the history of colonial and postcolonial Mozambique.

The two other women artists presented in the book focus their production on the psychic consequences of (post)colonial violence. In "Death on Home Soil", Nkule Mabaso explores Marilú Námoda's search for an answer to "what it means to be a black woman in Mozambique today" (169), through her works *Collective Suicide* (2015) - an installation denouncing how the canons of white beauty still prevail in the construction of feminine identity - and *Memórias de uma língua de cão* (2019) - a video on the linguistic suppression suffered in colonial contexts. Delinda Collier's essay, in turn, is particularly incisive in considering the complex implications and global significance of Camila Maissune's series 3x4. This consists of mug-

shot-size photographs of full-figure women, parts of their body (and flesh) and details of the place where they were taken, i.e. two women's prisons in Maputo. The powerful, empathetic impression left on the viewer by this deeply political artwork is well described by Collier:

3x4's simplicity in creating this inventory of objects and bodies is precisely that we also connect the dots from individual trauma to the very epitome of structural violence: the prison. (194)

The importance of photography for the contemporary Mozambican art scene, which is historically reconstructed by Drew Thompson in a theoretical text in the third section of the volume, is also proven by the visual essays devoted exclusively to this medium in the practices of the artists involved. This is the case, in particular, of Mário Macilau, Félix Mula, Mauro Pinto and Filipe Branquinho. In "To Change People's Mind. The Transformative Lens in Mário Macilau's Photography as Social Practice", Nomusa Makhubu highlights "the politics of visibility and invisibility among those who are marginalized" (118), which the artist conveys through his pictures, created with the technique of superimposition of two different snapshots, often a portrait of some deprived persons and the impoverished landscape they inhabit - such as those taken after the cyclone Idai, which hit the Beira region in 2019. In turn, Rui Assubuji resorts to the term 'traderno' - which has already had a certain use in contemporary art critique in Mozambique and results from merging the Portuguese words for 'traditional' and 'modern' - to define Mula's fusion between life and art. An example of this fusion is the journey the artist went on to the grave of his grandfather, which turned into an artistic performance and was documented by a series of photographs. Finally, Pinto's 'emotional documentaries' are directly connected with the Mozambican tradition of photojournalism, since the artist, after his training in Johannesburg, had the opportunity to work with the pioneer photographer Ricardo Rangel. Paula Nascimento explains her definition of Pinto's photos in the following terms:

The images are not straight documentaries [...], in the sense that they are not literal readings and interpretations of reality, they oscillate between social commentary, artistic imagination and an experimental approach that results in more complex aesthetic and formal solutions. (186)

As for Filipe Branquinho, who also studied architecture and works as an illustrator, through his photography - deeply influenced by predecessors such as August Sander and (again) Ricardo Rangel - he carries out research into the failure of modernity as it shows up in post-colonial contexts. "In Search of Nothing: Filipe Branquinho and the

Void of Modernity”, by Álvaro Luís Lima, examines this very feature of the artist’s work, which appears especially in pictures where the human figure is absent or in portraits of subjects (the prostitute, the blue-collar worker) where the anachronism of contemporary times is more evident. Gonçalo Mabunda’s artworks, too, defy one of the discourses of modernity, “the modernist relationship between violence, technology, and art” (107). His thrones and masks created with deactivated firearms are maybe the most widely known sculptures of Mozambican contemporary art. Yet, as Afonso Dias Ramos underlines in his essay, the complexity of his works is often downplayed by readings that only focus on their pacifist message or on their neo-Cubist-like appearance – while their most striking interest lies in the reflection on the very concept of ‘object’ they inspire.

Engaging with the global contemporary debate on art from a local perspective, hence dynamising the Mozambican art scene, was the explicit purpose of the foundation, in 2002, of MUVART (Contemporary Art Movement of Mozambique), which the three remaining artists presented in the visual essays section had a leading role in. As pointed out by João Silvério, Celestino Mudaulane’s drawings, or ‘visual aphorisms’ – with their sculptural quality and the accumulation in them of patterns, signs and symbols recalling the fabrics of women’s clothing –, well represent the intermingling between the traditional legacy and the renewal that experimenting with new approaches and new techniques brought to the artistic work of this new generation (131).

A similar combinatory, merging process between painting and sculpture (and the other way round), can be also observed in the work of Jorge Dias, as the Mozambican art historian Alda Costa states in her essay “What Jorge Dias is Interested in is the Voices of the World that Reach Him in Several Languages and Formats”. Tracing out the artist’s own path of aesthetic evolution is an opportunity to describe the parallel, more general evolution of the art scene in the country and to state once more the importance of transnational exchanges (part of Dias’s training was carried out in Brazil) in opening up the national discussion on art and renovating artistic practices. Lastly, Gemuce’s activity is summed up by António Pinto Ribeiro as being that of a ‘painter in the city’, “an active participant in the life of the city, Maputo in particular” (75) not only through the production of artworks “that are free from the weight of fulfilling an established canon” and in which “the city is the subject, the context and the setting” (76), but also as a teacher of art at the Visual Art School, back in the ‘90s, and as a curator, first at MUVART and now of his own gallery Arte de Gema.

The conversations of Azu Nwagbogu with Gemuce, Jorge Dias and Rafael Mouzinho open the third section of the volume with reflections on curatorship in Mozambique. The choice of the interviewees

reaffirms the centrality of the experience of MUVART, as this was the starting point for their career development. In their answers to Nwagbogu's questions, the three artists and curators stress both challenges (the lack of acceptance and consumption of contemporary art in the country, the insufficient production of knowledge in the field) and opportunities (the involvement with activism) of curatorship and art practice in Mozambique. "Photography from the Shadows" retraces the history of this medium and its protagonists in Mozambique (not only Ricardo Rangel, but also José Machado and Kok Nam), and some issues related to its development, such as the constraints imposed by the geopolitics of the Cold War, the state control of photos for the press during Frelimo's socialist rule in the late '70s and '80s, the hindering role of the neighbouring South African art market. In "A Read-Through of Mozambique's Liberation Script", Álvaro Luís Lima adopts the concept of 'liberation script' - coined by Mozambican writer and historian João Paulo Borges Coelho to indicate "a national narrative that is well-known for its formulaic, if not propagandist quality" (222), a 'total historical explanation' that "contextualizes the present as continuation of the revolutionary process" (223) - and analyses how it is re-staged by some of the artists featured in the book, who interpret it through the notions of utopia, the collective, and feminine identity. It is on this latest element that Sihle Motsa bases her text on the contemporary arts of Mozambique, which closes the book, in the name of "contesting Lusophone genders" - even if it is not clear how 'genders', which should be understood here as a synonym for 'feminine identity', could be connoted by such a controversial and Eurocentric qualifier as 'Lusophone'.

Despite the perplexity raised by a title that serves the editor's and coordinator's intents and theoretical concerns rather than effectively corresponding to the volume's artistic contents, *Atlantica. Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora* succeeds in giving a comprehensive picture of the Mozambican art scene of the last two decades. The visual essays serve as a valuable instrument for criticism on visual art, even though some reading and interpreting difficulties arise due to the fact that the images selected to exemplify each artist's practice do not always correspond to the artworks commented on in the respective texts. On the whole, it is one more 'mission accomplished' for the *Atlantica* series: also this second volume contributes to, as stated by Ângela Ferreira, "fill a gap in the international range of contemporary art publications" (9) on Portuguese-speaking African countries.

Necrologi | Obituaries | Nécrologies

Hommage à Marie-Claire Blais

Anne De Vaucher Gravili

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Marie-Claire Blais est décédée le 30 novembre 2021 à Key West, en Floride, où elle avait choisi de vivre depuis longtemps pour écrire sa série romanesque de dix volumes (1995-2018) inaugurée par *Soifs*, tout en continuant à se sentir québécoise et à rester fidèle à cette langue française qu'elle sentait résonner en elle de façon irrésistible.

En 2021, vingt-six ans après, ce premier volume réapparaît sur la scène mondiale traduit en italien, espagnol et allemand. Les Éditions du Boréal à Montréal et les Éditions du Seuil qui la co-éditent à Paris s'en réjouissent : « Marie Claire Blais rayonne à l'international ».

Il s'agit bien de la plus grande écrivaine du Québec, son œuvre considérable se déploie dès 1960 sur les deux rives de l'Atlantique, au Québec et en France, avec le succès mondial du Prix Médicis, 1966, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* traduit en quinze langues. Ses romans paraissent immédiatement en anglais, deuxième langue officielle du Canada, elle connaîtra donc dès ses débuts un très grand succès en Amérique et dans le monde.

Primée de nombreuses fois, vingt-trois prix en tout, au Québec elle reçoit quatre fois le prix du Gouverneur général, puis elle est couronnée pour l'ensemble de son œuvre par le Prix Athanase David (1982), le prix Duvernay (1989), le prix Gilles Corbeil (2005) et le Prix du Conseil des Arts (2016). En Europe par le Prix de l'Académie royale de Belgique (1990), le Prix de l'Union latine des littératures romanes (1999) et le Prix de la Fondation Prince Pierre de Monaco (2002).

Dans l'esprit d'aider les jeunes écrivains à entrer en littérature, comme elle l'a été elle-même, d'origine modeste, grâce à deux mentors de l'Université Laval, elle a accepté de faire partie du jury de plusieurs prix littéraires français et québécois, en particulier du Prix



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-04-04

Published 2022-12-19

Open access

© 2022 De Vaucher | 4.0



Citation De Vaucher Gravili, A. (2022). "Hommage à Marie-Claire Blais". *Il Tolomeo*, 24, 345-348.



Marie-Claire Blais. © Louise Leblanc

Québec-France-Marie-Claire Blais qui porte son nom (2005-21) et qui prime en alternance un jeune auteur québécois et français. Elle est docteur *honoris causa* de nombreuses universités canadiennes et américaines.

Son œuvre est immense et tentaculaire. Trente romans, des nouvelles, deux recueils de poésies, onze pièces de théâtre, huit pièces radiophoniques écrites pour Radio Canada, quatre essais critiques, sans compter les préfaces, les émissions télévisées, les entretiens publiés et en ligne. Soixante-deux ans d'écriture (1959-2021), une œuvre vécue avec passion, accompagnée et donnée à l'écoute d'un public non seulement littéraire mais élargi et diversifié, grâce à des adaptations cinématographiques ou théâtrales, ainsi *La belle bête* de Karim Hussain (2006), *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Claude Weiss (1973), *Le sourd dans la ville* de Mireille Dansereau qui a reçu une mention spéciale au festival de Venise (1987), enfin une adaptation théâtrale de *Soifs*, commencée en 2019 et encore en représentation, par Denis Marleau et Stéphanie Jasmin qui ont transposé les dix volumes de *Soifs* avec vingt-cinq comédiens sur deux estrades superposées.

Si l'on parcourt son œuvre au plan thématique, on observe que du début à la fin de ses romans elle donne vie à des personnages rarement décrits en littérature, des enfants/adolescents nés pauvres mais qui voudraient à tout prix devenir écrivains comme Jean le Maigre « poète de sept ans » d'*Une saison* et Pauline Archange des *Manuscrits de Pauline Archange*. Elle donne aussi la parole à des gens de la marge, sans culture, des voix de l'ombre, des homosexuels, des

travestis, tout un univers humain fragile et menacé par ce qu'elle nomme les « ultimes calamités », la guerre, la famine, la soif, le sida, la dictature, les « grands fléaux » qui continuent aujourd'hui encore à tourmenter le nouveau millénaire. S'y ajoutent aussi ceux qu'elle a connus en Amérique, fréquentant le cercle littéraire et culturel de Cap Cod, autour de Edmund Wilson, le pygmalion qui l'a découverte et publiée aux Etats-Unis, puis plus tard le milieu cultivé et artiste de Key West formé souvent de réfugiés d'Europe, écrivains, poètes, lecteurs de Dante, musiciens, peintres, artistes, magistrats, avocats, présents dans *Soifs*, ceux qui ont la faculté de penser et de représenter un monde qu'il faudrait changer.

Cette œuvre naît d'une prédisposition naturelle qui s'accroît avec le temps à savoir une très grande générosité intellectuelle, une volonté perspicace d'échanger, de 'tisser des liens' avec des personnes du monde entier, un sens aigu de l'interculturalité pour une diffusion majeure de son œuvre. Pour ce faire, elle a accepté de réécrire ses textes, de travailler de concert avec les metteurs en scène et les cinéastes tout en respectant leur interprétation. Heureuse de ce travail de « fusion des arts qui sont des révélations de solidarité et de bonheur entre artistes ». Enfin elle a su mettre en contact les chercheurs qui ont travaillé sur son œuvre et qui se retrouvent aujourd'hui à la célébrer aux quatre coins du monde.

Pendant des années elle a affronté de longs voyages, quittant son île de la Floride, pour rejoindre toutes les capitales qui l'appelaient, toutes les universités qui lui demandaient de parler de son œuvre. C'est ainsi qu'elle est venue trois fois en Italie, invitée comme représentante majeure de la littérature québécoise. En 1994 elle a ouvert à Venise le X^e Congrès international de l'Association italienne des Études canadiennes intitulé *Mémoire et rêve. Quel Canada demain ?* par une relation plénière sur *L'accueil de l'écrivain québécois en l'an 2000*, anticipant l'attente du nouveau millénaire, comme dans le roman *Soifs* qu'elle était en train d'écrire. En 2002 elle accomplit un tour organisé par la Délégation du Québec à Rome, de cinq universités (Turin, Bologne, Venise, Bari, Rome) sur le thème *L'Amérique de Marie-Claire Blais*. Enfin, en 2008, elle est présente à Turin pour les 400 ans de la Fondation de Québec (1608), elle répond à un entretien dont le titre est un message d'espoir, *L'Amérique vient d'élire Barack Obama, Avoir foi dans l'avenir du monde*.

L'Université Ca' Foscari de Venise a été un lieu blaisien par excellence : enseignement de littérature québécoise, plusieurs DEA sur Marie-Claire Blais et d'autres écrivains, fonds de bibliothèque québécoise important, tous les livres de Marie-Claire y sont, ainsi que des essais critiques la concernant. Enfin la revue *Il Tolomeo*, fondée en 1995, aujourd'hui en ligne, conserve de nombreuses recensions de ses livres.

Cinq traductions en italien :

- *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, 1967 ;
- *La belle bête*, 1970 ;
- *L'exilé nouvelles*, suivi de *Les voyageurs sacrés*, 2007, traductions faites par deux étudiantes de Venise, avec en couverture un dessin offert par Marie Claire Blais ;
- *Soifs*, 2021 ;
- *Dans la foudre et la lumière*, 2022.

Cette œuvre qui vient du Nouveau Monde écrite en un français extraordinairement raffiné, certes d'un point de vue américain, a toutefois un substrat européen qui demeure ancré. C'est l'Italie, « image de perfection rêvée » (*sic*), source de multiples références picturales, musicales et littéraires, mais surtout les citations en italien de *La Divina Commedia* de Dante, intégrées dans l'écriture de *Soifs*, une pensée commune et partagée entre deux visionnaires.

Bio-bibliografie | Bio-bibliographies | Bio-bibliographies

Bio-bibliographies

AIUTI Francesca | francesca.aiuti@uniroma3.it Francesca Aiuti is a PhD student in French and Francophone Literatures. Her doctoral research investigates the relation between rap music and literature from a postcolonial and a transmedia perspective. She has published various papers related to the relationship between rap and literature, displacement and hyphenated identity in Francophone literatures and the notion of race in discourse analysis. She is a member of the International Association in Popular Literature and Media Culture.

ARDENGI Fulvia | fulvia.ardenghi@unive.it Fulvia Ardenghi majored in French Language and Literature at Ca' Foscari University of Venice, where she graduated *cum laude* in Foreign Languages and Literature in 2003. During her PhD in Modern Philology, she dedicated herself to the study of narrative thresholds in Diderot's short stories, and she deepened her knowledge of Diderot's works during her research stay at the University of Geneva. She has been a subject expert in French Literature since 2010. In 2011, she began teaching as an adjunct lecturer of French Language and/or French Literature, first at Ca' Foscari and then also at the University of Trieste. She has been a member of the SUSLLF (Società Universitaria di Studi di Lingua e Letteratura Francese) since 2015. In 2018, she translated Blanchot's *L'Espace littéraire* for *Il Saggiatore*. Her research concerns authorial intentions, thresholds in narrative texts and the relationship between literature and speculative thought in 18th- and 20th-century literary works.

BADR Maha | maha_badr@hotmail.com Maha Badr is an associate professor at the Lebanese University since 2008. She received her PhD in Language, Civilisation and French Literature from the University of Poitiers-France (2007), and the Master's degree from the University of Lyon II, France (2002). She is an author of multiple articles and of a book titled *Georges Schehadé ou la poésie du réel* edited by L'Harmattan, Paris, in September 2010. She participated in regional and international conferences. Research interests: poetry, modern and contemporary literature, francophone literature.

BORASO Silvia | silvia.boraso@unive.it Silvia Boraso is a PhD student at Ca' Foscari University of Venice and at the University of Paris-Est Créteil. She is working on a research project focused on the representation of natural landscape in 19th-century Haitian novels. In 2021, she was awarded the Vinci Program by the Franco-Italian University. List of works published in *Il Tolomeo*: "Ahmadou Kourouma et la transposition de la parole malinké. Analyse de la représentation langagière et du projet de légitima-

tion linguistique dans *Allah n'est pas obligé*" (2017); "The Sieve of Translation. Reflections on the French Version of *The Butcher Boy* by Patrick McCabe" (2018); "Sur les pas de Louis-Philippe Dalember. Un hommage à la carrière du 'gavroche caraïbe'" (2020).

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 has published a biography of Creole writer Eliot Bliss, *Sheer Bliss. A Creole Journey* (University of West Indies Press, 2020) and has edited a collection of Bliss' unpublished poems, *Spring Evenings in Sterling Street*.

CARMAGNANI Paola | paola.carmagnani@unito.it Paola Carmagnani teaches Comparative Literature at the University of Turin and has been a lecturer at the Université de la Polynésie Française. Her main fields of research include 19th and 20th century literature, trauma literature, transmedia narrative and postcolonial studies. Among her publications: "Do you have an imagination?". *The Turn of the Screw* di fronte alla macchina da presa di Jack Clayton" (*Studi comparatistici*, 15-16, 2015); "Lord of the Flies: William Golding's realism and Peter Brook's 'cinematic reality'". Concilio, C., *Word and Image in Literature and Figurative Art*. (Mimesis, 2017); *Passages to India: Santha Rama Rau's Adaptation of E.M. Forster's Novel for the Stage* (Le Simplegadi, XVI, 2018); "La douloureuse mémoire de la parole orale dans l'écriture postcoloniale de Chantal Spitz: *L'le des rêves écrésés* (1991)". *Semicerchio*, LX, 2019; *Iniziazione. Storia, forme e significati di una forma narrativa moderna* (Mimesis, 2022).

CUNNIAH Bruno | bcunniah@uom.ac.mu Bruno Cunniah is an associate professor affiliated to the Department of French Studies at the University of Mauritius. His research which focalises on the islands of the South West of the Indian Ocean looks at literature in a comparatist and historical way. His multidisciplinary approach captures the essence of gender diversity, various cultures as well as different time periods in order to explore the diverse dynamics of India Oceania.

DE LUCA Gaia | gaia.deluca@ehess.fr Gaia De Luca is currently concluding a joint PhD at the University of Naples "L'Orientale" and at the EHESS in Paris. Her research focuses on mixed marriages in Asia Minor between the 4th and 1st centuries BC. Within the frame of epigraphical studies, she edited, commented and published three inscriptions on behalf of the journal *Axon. Iscrizioni storiche greche*. Her research interests focus on the rewriting of ancient myths in a postcolonial and feminist key and the instrumental use of classical narratives in essentialist and supremacist discourses of the early twentieth century. On these themes, she has published a contribution entitled "Decolonizzare il sapere: una sfida per l'antichità classica", in the journal *Altre Modernità* (23, 2020).

DE VAUCHER Anne | vaucher@unive.it Retired Associate Professor of Francophone Literatures at Ca' Foscari University of Venice, Anne de Vaucher launched, in 1990, the study of Quebec literature in her Department and was appointed referent of CISQ (Centre interuniversitaire d'études québécoises). Her research spans from the 17th-century literature (*Histoires tragiques de François de Rosset* (1619), 1995) to

the relation between women's writing and space in Quebec literature (*La littérature féminine au Québec. Entretiens avec Marie-Claire Blais, Francine Noël, Yolande Villemaire*, 1995). In particular, her work focuses on Marie-Claire Blais's writings (1 book and 15 articles) as well as on female migrant writers (Abla Fahroud, Régine Robin) and their representation of commemorative landscape (conference *D'autres rêves. L'écriture migrante au Québec*, 2000). She directs a series of Italian translations of Quebec texts: Abla Fahroud's *Le bonheur a la queue glissante* (2002); Anne Hébert's *Le Torrent* (2005); Marie-Claire Blais's *L'exilé, nouvelles* and *Les Voyageurs sacrés* (2007). In 1996, she took part in the publication of *Canadian Studies/Études canadiennes en Italie*, a bibliographic, collective work that continues online.

From 2008 to 2016, she attended various conferences in Italy and Quebec, the last of which was in Quebec (*Journées internationales Marie-Claire Blais*, 9-11 November 2016). Her communication "Traduire Marie-Claire Blais en italien. Éditions, analyses, traductions" was published in 2019 by Les presses de l'Université de Montréal. In 2021, she attended the CISQ conference in Trento (*Marie-Claire Blais. Parcours éditorial d'une œuvre*, forthcoming publication). Recent publications: "Hommage à Marie Claire Blais. La présence de Marie-Claire Blais en Italie, La présence de l'Italie chez Marie-Claire Blais". *Dalhousie French Studies*, 2022, 177-8; "J'écris un livre très difficile...". Texts collected by René de Ceccatty, postface to the French edition of *Un cœur habité de mille voix*. Paris: Seuil, 2022, 303-11.

ELIA Adriano | adriano.elia@uniroma3.it Adriano Elia is Senior Lecturer in English at the Department of Political Science, University of Rome "Roma Tre". His publications include essays on contemporary British fiction, Afrofuturism, W.E.B. Du Bois and Langston Hughes's short fiction and poetry, Octavia E. Butler's fiction and six books – *Heading South with Zora Neale Hurston and Langston Hughes* (co-author, 2021), *W.E.B. Du Bois and Langston Hughes – Two Remarkable Men* (2020), *La Cometa di W.E.B. Du Bois* (2015), *Hanif Kureishi* (2012), *The UK: Learning the Language, Studying the Culture* (co-author, 2005) and *Ut Pictura Poesis: Word-Image Interrelationships and the Word-Painting Technique*.

EMANUELE Luisa | luisa.emanuele@tiscali.it Luisa Emanuele was born in Catania in 1975 and lived for some time in Nicosia, where she completed her studies until obtaining her high school diploma. In 1994, she enrolled at the University of Catania and graduated in Modern Literature in 1998. In 2011, she obtained a second degree in Modern Philology and in the same year she collaborated with the University of Catania as lecturer of Comparative Literature. She has attended several masters and specialisation courses, acquiring expertise in the field of Italian literature and ancient literatures. Since 1998, she has taught Italian and Latin at higher education institutions, and since 2008 she has been a tenured teacher at the "E. Boggio Lera" scientific high school in Catania. She published articles for several national and international journals. She is currently concluding a PhD course in Humanities at the "G. Marconi" University of Rome, working on a research project on migrant literature. She collaborates with the Italian magazine on migration literature *El Ghibli*.

FAZZINI Marco | mfazzini@unive.it Marco Fazzini is a lecturer at Ca' Foscari University of Venice. He studied at the universities of Ca' Foscari and KwaZulu-Natal (Durban, South Africa). He published articles and books on postcolonial 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), a book on poetry and poets; *At the Back of My Ear* (2019), and two collections of interviews: *Conversations with Scottish Poets* (2015) and *The Saying of It* (2017). His major poetry collections are: *Nel vortice* (1999); *Riding the Storm* (2015), *21 Poesie/Poemas/Poems* (2017), *Il canto dell'isola* (2019) and *Poesie scelte* (2020).

FIANCO Fabiana | fabiana.fianco@gmail.com Fabiana Fianco graduated in Modern Languages and Literatures at University of Trento in 2016 with a dissertation called *De la Négritude à la Créolité*, which analyses the evolution of the Francophone racial perspective through the most relevant literary theories conceived between the 1930s and the 1990s. In 2018, she completed a double degree programme with the University of Lausanne and Ca' Foscari University of Venice, where she obtained her Master's degree in European, American and Postcolonial Language and Literature. Her thesis explored the themes of sexuality and corporeality in the work of African and Haitian female novelists in contemporary times (1970-2013). She currently teaches French language in high school.

GIROTTO Alice | alice.girotto@unive.it Alice Girotto currently holds a position as lecturer of Portuguese language and translation at the University of Trieste. Her main research interests concern literary and artistic expressions of Portuguese-speaking African countries and the African diaspora in Portugal. She participated in several international conferences, among which the *XLV Conference of the African Literature Association* (Columbus, Ohio, 2019). She is the author of the book *Pesadelos, excessos, utopias: a representação do poder em Angola entre literatura e artes visuais*, soon to be published in Portugal by Edições Húmus.

LAMINE RHIMI Mohammed | rhimi_ml@hotmail.fr Mohamed Lamine Rhimi, Doctor in French Language, Literature and Civilization, is member of the Semiotic Pole and Discourse Analysis, Intersign Laboratories, of the University of Tunis. In 2022, he published: "Edouard Glissant's eccentric thinking: a particular resonance of tunisianity in his archipelago poetics". Bertin-Elizabeth, C.; Collin, F. (éds), *Méditerranée-Caraïbes. Deux archipélités de pensées?*. Paris: Classiques Garnier; "Edouard Glissant's Romantic Transgenerativity: A New Aesthetic of Borders". *Dialogues francophones*, monogr. no. "Frontière(s)"; "Music; an essential lever in Edouard Glissant's counter epic", *HYBRIDA*, 4, "Identité/s"; "Edouard Glissant and Post-Modernism: A 'Transformational Generative Rhetoric". *African Journal of Literature and Humanities*, 2(4); "Edouard Glissant's 'Trans-rhetorical' and 'Transhistory': A Geocultural Metamorphosis and the Aesthetics of a New Region of the Word". *Revue roumaine d'études francophones*, 12, monogr. no. "Hybridité et métamorphoses"; "Edouard Glissant's romantic ethos: an anti-predatory rhetorical strategy and a Caribbean societal". *Revue Post-Scriptum*, 31, monogr. no. "La machination décoloniale: investir les possibles du geste"; "Edouard Glissant's novels: *Tout-Monde* (1993) and *Ormerod* (2003), a New Geopoetics of Borders". *Amerika*, 23, monogr. no. "Imaginaire de la Limite"; "Intermixing Oratorical Genres in Glissant's Epic Novel: An Ontological and Anthropological Metamorphosis for Caribbeans". *CRELIS*, 13.

LEGUY Cécile | cecile.leguy@sorbonne-nouvelle.fr Cécile Leguy is a professor of Linguistic Anthropology at Sorbonne Nouvelle University (Paris, France) and a member of the LACITO-CNRS (<https://lacito.cnrs.fr/annuaire/cecile-leguy/>). Her research focuses on the modalities of indirect communication through the use of proverbial discourse or other types of expressions with messaging value, mainly in West Africa. She has notably published *Le proverbe chez les Bwa du Mali. Parole africaine en*

situation d'énonciation (Karthala, 2001), *Façonner la parole en Afrique de l'Ouest / Hidden Voices from West-Africa* (Balestier, 2019; English version in press) and, with Sandra Borland, *Anthropologie des pratiques langagières* (Armand Colin-collection U, 2013). Since 2011, she has been co-editor of the *Cahiers de littérature orale* (<https://journals.openedition.org/clo/>) and is currently president of ISOLA (International Society for the Oral Literatures of Africa, <https://africaisola.org/>).

LILLI Silvia | silvia.lilli@students.uniroma2.eu Silvia Lilli graduated from Alma Mater Studiorum-University of Bologna in Classical Philology (2014), writing a thesis on Sophocles' *Philoctetes* which investigated the relationship between language, staging, and semantics of tragedy. Following her wide interdisciplinary interests in literature, arts, geography, new medias, she contributed as author with the Institute of the Italian Encyclopedia Giovanni Treccani (*Lessico del XXI secolo*, 2013; *IX Appendice*, 2015) and to research promoted by the Italian Episcopal Conference (Lilli, S.; Lilli, G.; Capanni, F. *La basilica di Sant'Eustachio in Campo Marzio a Roma*. Palombi Editori, 2019). While teaching literature in high schools since 2016, she has deepened her studies in late 20th-century Italian literature. She is currently carrying out a PhD project from University of Rome "Tor Vergata", with Professor Fabio Pierangeli's mentorship, dedicated to the connections between language invention and stage performance in Giovanni Testori's plays.

MARI Lorenzo | smarilorenzo6@gmail.com Lorenzo Mari holds a PhD in Modern, Comparative and Postcolonial Literature from the University of Bologna. In 2015, he benefited from a "Fernand Braudel" Postdoctoral Fellowship, hosted at the LabEx THALIM (CNRS/Paris 3), and, in 2017-18, he was Postdoctoral Fellow at the University of Insubria. He wrote two book-length essays – *Forme dell'interregno. "Past Imperfect" di Nuruddin Farah tra letteratura post-coloniale e world literature* (Aracne, 2018) and *Il taccuino dell'intellettuale. Disegno e narrazione nell'opera di John Berger* (Mimesis, 2020) – as well as articles on postcolonial and diasporic literature.

PESSINI Alba | alba.pessini@unipr.it Alba Pessini is Associate Professor at the University of Parma (Italy), where she teaches French language and literature. Her research focuses on contemporary French and Francophone literatures, especially on texts written in French by Caribbean authors (Antilles, Haiti). Her works have also centred on Women's Writing and the theme of Food in postcolonial literatures. In 2018, she edited *Baskets*, Jean-Claude Charles's travelogues published posthumously by Mémoire d'encrier. In 2021, she co-edited with Yves Chemla the monographic issue of *Francofonia* (80, 2021) dedicated to Jean-Claude Charles.

PUCCHINI Paola | paola.puccini@unibo.it Paola Puccini is Full Professor of French Language and Translation in the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures (LILEC) at Alma Mater Studiorum-University of Bologna. She holds a PhD in Francophone literature. She has always been interested in Quebec literature and its translation. In particular, her research focuses on translation and self-translation from an interdisciplinary perspective. She is in charge of the Quebec Inter-University Study Centre (CISQ) at the University of Bologna. She is also Director of the scientific journal *Interfrancophonies*. Her most recent publications include: Puccini, P.; Vatz-Laaroussi, M.; Gélinas, C. *La médiation interculturelle : aspects théoriques, méthodologiques et pratiques*. Milan: Hoepli, 2022, 188.

REGATTIN Fabio | fabio.regattin@uniud.it Fabio Regattin is assistant professor in French language and translation at the University of Udine and works as a freelance

drama and literary translator. He is the author of *Traduction et évolution culturelle* (L'Harmattan, 2018) and *Tradurre un classico della scienza. Traduzioni e ritraduzioni dell'“Origin of Species” di Charles Darwin in Francia, Italia e Spagna* (Bononia University Press, 2015, with Ana Pano Alamán), as well as the editor of two volumes devoted to self-translation: *Gli scrittori si traducono. Riflessioni, discorsi e conversazioni sull'autotraduzione da parte di chi la pratica* (Emil, 2019, with Alessandra Ferraro) and *Autotraduzione. Pratiche, teorie, storie / Autotraduction. Pratiques, théories, histoires* (Emil, 2020). He translated into Italian texts by Evelyne de la Chenelière, Adolphe Nysenholc, Larry Tremblay, Boris Vian, Simone Weil, and many others.

SALVATELLI Anastasia | a.salvatelli4@studenti.unimc.it Anastasia Salvatelli graduated at the University of Macerata in Western and Eastern Languages and Cultures in April 2019 and obtained a master's degree in Languages, Cultures and Literary Translation in October 2021 with a dissertation called *Different Worlds and Distant Eras: Translation Proposal with Commentary of Zeina Abirached's Graphic Novel Prendre Refuge* (2018), where she shows that comics pose plenty of challenges in the translation field, paying a particular attention to phonosymbolism and onomatopoeias. Given her interest in the writings of emigration and exile in the French-speaking world, she decided to analyse and translate one of the most recent – and still unpublished in Italy – works of Abirached, a francophone Lebanese artist who faces the themes of forced emigration, integration, and identity. Salvatelli currently teaches French and English in high school.

SIMAS Mônica Muniz de Sousa | monica.simas@unive.it Mônica Simas is Associate Professor of Portuguese and Brazilian Literature in the Department of Comparative Linguistic and Cultural Studies at Ca' Foscari University of Venice and research collaborator at the Centre for Comparative Studies, University of Lisbon (CEC-UL). She holds a PhD (2001, with CNPq and CAPES PDEE scholarship) and a Master's degree (1997, with CAPES scholarship) in Humanities from the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-RJ). She taught at the PUC-RJ (2001-03) and afterwards at the University of São Paulo (USP) from 2003 to 2021. She obtained the title of *Livre-Docente* at the same institution in 2013. She was one of the founders and coordinator of the Laboratory of Dialogues with Asia (LIA-DLCV-USP). Her research interests concern Portuguese cultures in Asia, Macau literature and culture, postcolonialisms and Orientalism, migration, interculturality, cultural diversity, and medieval and contemporary Portuguese literature. She is editor of *Revista Desassossegado* (USP) and member of the editorial board of *Convergência Lusíada* (Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro).

TARTAGLIA Roberta Ylenia | rytartaglia@gmail.com Roberta Y. Tartaglia graduated in Linguistic, Literary, and Translation Sciences from the 'Sapienza' University of Rome, with a thesis on the novel *Momo* (1998) by Hafid Bouazza (1970-2021), translated in its entirety. She is particularly interested in women's postcolonial literature and in 2020 she published the contribution “In Marcia verso il Nord” in the volume *Cultura letteraria Nelandese* (Hoepli) where she traces the creation and subsequent developments of the “Grote Trek”, the Great March, a founding myth of Afrikaner ideology from the late 19th century onwards, taken up and overturned by various South African women writers who use it to take sides against the apartheid regime. She is currently a doctoral candidate in Germanic and Slavic Studies at Sapienza University of Rome and works on contemporary German and Dutch literature. Her research interests concern literary and theatrical works produced by female migrant authors in languages other

than their mother tongue. Through her research, she intends to use the concept of intersectionality as a method of approaching the literary text.

VILLANOVA Isabella | isabella.villanova1@gmail.com Isabella Villanova earned a PhD with honours in Linguistic, Philological and Literary Sciences from the University of Padua (Italy) in 2021, and she previously received a BA (2014) and a MA (2017) in Foreign Languages and Literatures from the University of Udine (Italy). Her doctoral dissertation explores women's agency and resistance issues and historicises the literary legacies and genealogies of African women's writing through feminist and post-colonial perspectives. Isabella conducted her research at the universities of Padua, Bologna, and Leeds (UK) and presented at several international conferences held in the Netherlands, United Kingdom, United States, Canada, and Italy. She delivered lectures in the postgraduate module "Contemporary Literatures in English" at the University of Padua and is currently working as an editorial assistant for the academic journal *From the European South* at the same university. Her research interests cover contemporary women's writing, Black African and diaspora literature, gender theory, postcolonial and decolonial thinking, and affect and trauma studies.

Rivista annuale
Annual journal
Revue annuelle

Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca'Foscari
Venezia

