

Il Tolomeo

e-ISSN 2499-5975

Vol. 25 Dicembre | December | Décembre | Dezembro 2023



Edizioni
Ca' Foscari

e-ISSN 2499-5975

Il Tolomeo

Rivista di studi postcoloniali
A Postcolonial Studies Journal
Journal d'études postcoloniales
Revista de estudos pós-coloniais

Direttore | Director | Directeur | Diretor
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 | Revista de estudos pós-coloniais

Rivista annuale | Annual journal | Revue annuelle | Publicação anual

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

Consiglio di direzione | Board of Directors | Comité de direction | Conselho de direção 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 | Comissão científica editorial 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 Oxford, UK) Michal Obszynski (University of Gdańsk, Poland) Yolaine Parisot (Université Paris Val de Marne, France)

Comitato scientifico internazionale | International Advisory Board | Comité scientifique international | Comissão científica internacional Giulio Marra (fondatore | founder | fondateur *Il Tolomeo*, Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesca Romana Paci (co-fondatore | co-founder | cofondatore *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 Gyssels (University of Antwerpen, Belgium) Graham Huggan (University of Leeds, UK) Jean Jonassaint (Syracuse University, USA) Józef Kwatko (Uniwersytet Warszawski, Polska) Marco Modenesi (Università di Milano, Italia) Radhika Mohanran (Cardiff University, UK) Francesca Romana Paci (Università del Piemonte Orientale, Italia) Sandra Ponzanesi (University College Utrecht, Nederland) Itala Vivan (Università degli Studi di Milano, Italia) Tony Voss (University of Kwa-Zulu Natal, South Africa)

Comitato di redazione | Editorial Board | Comité de rédaction | Conselho redatorial 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 degli Studi di Trieste, 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) 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 (Università 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 | Secretariado 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 Sofo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione | Head office | Siège | Sede Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 1405, 30123 Venezia | tolomeo@unive.it

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

© 2023 Università Ca' Foscari Venezia

© 2023 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 | Índice

TESTI CREATIVI | CREATIVE WORKS | CRÉATIONS | TEXTOS CRIATIVOS

A Caribbean Translation of Dante's *Divina Commedia*, *Inf. V*

Lorna Goodison 9

***Sweet Li Jie* (Excerpt)**

David Dabydeen 15

Petite Recette Politiquement Convenable

Anthony Phelps 23

Piccola ricetta politicamente accettabile

Anthony Phelps, traduzione di Alessandro Costantini 25

DOSSIER. Identità afroeuropea e letteratura | Afropean Identity and Literature | Identité et littérature afro-européennes | Identidade afro-europeia e literatura

Editorial Notes

Afro-European Identity and Literature. A Transnational Perspective

Alice Giroto 29

Claridade

Alice Neto de Sousa 45

Afropean Journeys: A Conversation with E.C. Osondu

Alessandra Di Maio 47

Amzat Boukari-Yabara et al.

Europa Oxalá: ensaios

Elisa Mariotti 57

Définir et identifier l'afropéanité dans les titres d'ouvrages afropéens : une question d'identité culturelle, raciale et continentale

David Yesaya 63



| | |
|--|-----|
| Ce qu'il faut dire lorsqu'on est noir·e en Europe Les mots de Léonora Miano et l'afropéanisme sur scène Donato Lacirignola | 81 |
| Reconfiguration culturelle de la mémoire de l'esclavage et de la traite dans les romans de Léonora Miano, Wilfried N'Sondé et David Diop Véronique Porra | 97 |
| Vocalizar a ferida A 'memória poética' da comunidade afrodescendente portuguesa Nicola Biasio | 113 |
| Rereading Afropean Identities Through Espérance Hakuzwimana's <i>Tutta intera</i> Marco Medugno | 133 |
| VARIA MÉLANGES SECÇÃO GENERALISTA | |
| Reconfiguring Ocean Life by Thinking with Oceans and Whales Witi Ihimaera's <i>The Whale Rider</i> and Zakes Mda's <i>The Whale Caller</i> Carmen Concilio | 155 |
| The Museum of London 'Diversity Matters Programme' and Redbridge Museum: Creating Equality, Exhibiting Ethnicity from a Local Perspective Silvia Pireddu | 175 |
| "From This Love We'll Demand Our Rights, and We Shall Win" A Postcolonial Ecocritical Reading of Imbolo Mbue's <i>How Beautiful We Were</i> Chiara Xausa | 197 |
| Rire sous presse en Haïti : le cas du <i>Cancanier</i> (1841) Michela Lo Feudo | 213 |
| « Rayonnantes étoiles d'Haïti » Analyse sémantique de la liberté de Stella à la Niña Estrellita Silvia Boraso | 229 |
| Lineage, Language: Archival Fabulations in <i>Water is a Time Machine</i> Carla Miguelote, Lúcia Ricotta | 245 |

| | |
|---|-----|
| The Restlessness of Permanent Tourists: Genni Gunn's Shifting Landscapes Interview with Genni Gunn Deborah Saidero | 263 |
|---|-----|

RECENSIONI | REVIEWS | COMPTES RENDUS | RESENHAS

| | |
|--|-----|
| Alessia Vignoli La catastrophe naturelle en littérature. Écritures franco-caribéennes Silvia Boraso | 273 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Sara Del Rossi Où va le 'kont' ? Dynamiques transculturelles de l'oraliture haïtienne Silvia Boraso | 279 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Marie-Jeanne Rossignol, Michaël Roy, Marlène L. Daut, Cécile Rondeau Anthologie de la pensée noire Silvia Boraso | 285 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Atmane Bissani, Francesca Todesco, Anna Zoppellari « L'écriture de la ville maghrébine dans l'imaginaire littéraire du Maghreb : représentations romanesques et enjeux esthétiques » Elena Ravera | 291 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Paola Puccini, Michèle Vatz Laaroussi, Claude Gélinas La médiation interculturelle : aspects théoriques, méthodologiques et pratiques Ariane Le Moing | 295 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Gerardo Acerenza, Marco Modenesi, Myriam Vien Regards croisés sur le Québec et la France Silvia Bonavero | 299 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Jacques Benoit Le petit monsieur Francesca Paraboschi | 303 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Serigne Sèye « Littératures et cultures urbaines francophones » Silvia Boraso | 307 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Cheikh M.S. Diop « Ousmane Sembène, un militant au parcours artistique atypique » Cristina Schiavone | 313 |
| Younès Ez-Zouaine « La littérature marocaine francophone de l'extrême contemporain. Le roman » Giorgia Lo Nigro | 317 |
| Younès Ez-Zouaine « La littérature marocaine francophone de l'extrême contemporain. La poésie, le théâtre » Giorgia Lo Nigro | 323 |
| Lorna Goodison « Purgatory XII ». <i>After Dante: Poets in Purgatory</i> Michela A. Calderaro | 329 |
| Tsitsi Dangarembga Black and Female Isabella Villanova | 335 |
| Antonella Riem Natale Coleridge and Hinduism Esterino Adami | 341 |
| Alice Giroto Pesadelos, Excessos, Utopias. A Representação do Poder em Angola entre Literatura e Artes Visuais Giorgio de Marchis | 347 |
| NECROLOGI OBITUARIES NÉCROLOGIES OBITUÁRIOS | |
| In memoriam : Józef Kwaterko, un passeur de culture Michał Obszyński | 355 |
| In memoriam prof. dr hab. Józef Kwaterko (1950-2023) Józef au pays sans chapeau Alessia Vignoli, Sara Del Rossi | 359 |
| In Memory of David Fennario (1947-2023) Paola Irene Galli Mastrodonato | 363 |

Testi Creativi | Creative Works | Créations

A Caribbean Translation of Dante's *Divina Commedia*, *Inf. V*

Lorna Goodison

Poet

Dropping down from the first, is the way that I go
into the second round, a tighter space that hold
way more pain; stinging souls into wailing souls.

Minos stand up there, grotesque, and screw face
as he examines the guilty ones at the entrance,
bully boy judge, dispatch, coil and uncoil him tail.

By that I mean to say, that when any wicked one
appear before him, it then confesses all of it sins
And Minos who know to judge sin by the gruesome

ones him commit - say which part of hell that soul
must go. The amount of time Ox-man wrap tail
round himself, tell how far down the sinner goes.

And it's so the dammed souls bungle up before him
one by one. They come for judgement, confess,
Bullhead hear, wrap them with tail, and then fling.

"O you who come to this establishment where pain
Is hostess" Minos say when him catch sight of me
and pause in the carrying out of him dirty duties.



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-10-04

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Goodison | 4.0



Citation Goodison, L. (2023). "A Caribbean Translation of Dante's *Divina Commedia*, *Inf. V*". *Il Tolomeo*, 25, 9-14.

“Tikya now how you come in and who you trust in,
It easy to come in, but don't make ghost fool you”.
My guide said to him “So why you keep shouting?”
“Don't try to stop this journey, for it was written down
by the source of all power who has willed it to be so.
What is to be must be. That is all you need to know.”

And right then, heavy metal music of anguish pound
And clash in my ears, I find myself with sound wave
after wave of weeping beating on my ear drums.

I come to a place with no kindly light there to lead
and a squalling like a hurricane raging out at sea,
when opposing winds whip it from west and east.

The devil of a storm that rail, pitch and torment
the spirits; blow hard and wheel and turn them,
that way and this, whip lash them in punishment.

When it swipps them past the site of judgement,
Is then you hear screams, laments, and bad words
as they blaspheme against Almighty God self.

I learned this is the place of punishment for those
who have been condemned for the sin of lust
The horny hotbloods without check or self control.

And as flights of birds are swept along by currents
That propel flocks through the air in formations
Its just so the winds in charge of these unfortunates.

Here so, then there, up, down they go, it sweeps
them along without any prospect of comfort,
Not even the hope to get a rest or to suffer less.

And just like cranes who whoop their unison songs
As they stretch out in elastic lines across the sky
I saw approaching, keening heartbreak lamentations,

Spirits driven along by the whipping winds. And then
I asked, “Teacher, tell me what souls are these
Being lashed by the sting of these terrible currents?

“Well the first one whose story you should know of
My master did not hesitate to give his answer,
Was the empress of slackness in the land of wap.

She is screwed, now sanity prevails and she's unable
to wind herself and her dollies to gyrate, from stripclub
on to center stage, turning 42nd street into Broadway.

She is Sawsensespice successor to Ninjbounteeman
She is the fallen female ruler of defunct dancehall,
little girls once aspired to draw her pole position.

The next one took her own life when she did not get
to have sex, preferring death to life as a celibate.
Miss Cleo who clasped a tumescent snake to her breast.

See Helen there, she can't even launch an old canoe.
See Achilles-the-heel, the love-rat who died of blood
lust, leaving behind women he fooled-up and abused.

The last time I saw Paris he was kissing his boss shoes
on fox news. One thousand such he pointed out to me,
Naming everyone that lust had destroyed and used."

After I heard my teacher call out the long list of names
Of lusty saga boys and fleshly queens of concupiscence,
Pity for them mixed up my senses so I became dazed.

"Poet, I started to ask: I would like with all my heart
to speak to those two over there who move as one;
who hover higher in the air and set themselves apart.

Him: When they come nearer to us, what you must do
Is entreat them in the name of their mighty Love
that bears them along, and they will come over to you.

So when the winds started to blow my way, I raise
my voice and say " O, weary souls, come over here,
and if it is allowed, come and speak with us, please?

As barbary doves that carry in their breasts a desire
to return to their nest with wings pointed skywards
they float down piloted by pure will through the air,

so these two peel off from the flock where Lady D is,
And waft towards us on a fetid and polluted breeze.
That was how powerful the pull of our call was.

"O living one, so kind-hearted, good and generous
Who is making your way through this poisoned pit
To come look for us who stained the world with blood.

If we could ever call the King of Kings our friend
We would intercede and beg him grant you peace,
You who sorry for us and our suffering without end.

Whosoever you might wish to hear or speak about
We will hear it and we will speak about it with you,
As long as the winds can stop blow hard in this spot.

The place where I was born is by the banking
of the Hope River fed by mountain streams, it falls
to find its final resting place in the blue Caribbean .

Love that is a fire easy to swipe into life as Tinder,
Take hold of this one for my body, now taken from me
- ah the way it happened, the grief that bring me ya.

Love that gives no pass nor bye to the object of desire,
Pulled him hard to me with such magnetic feelings
that as you can see, he's now stuck on to my side.

Love led us straight over Lovers Leap like two lovesick
Tainos. Hell awaits the influencers who led us astray
and took away our lives." Word, from them about this.

After the two sinned-against souls told us the story, how
I hung down my head like Tom Dooley, and kept it so.
My Poet said: "What are you thinking of right now?"

When I finally found my voice, all I could say was this:
But look how leggo beast desire and libidinousness,
Bring down these two into this place of degradedness.

And then I turned to them and tried to say this: say I:
"Francesca, you are like liza, for when I remember you
(And I see you suffering so) water come a mi eye.

But tell me, during that time that you were caught up
In the rapture of love, what were the signs that love
showed You, so you could recognize what love was?"

Hear her to me: "No pain is hotter than to remenisc
on nice times gone by, especially when you're feeling
pain right now. But my teacher, you well know this.

But if what you truly want is to find out the root cause
of an endless love like ours, I will tell you, but through
cataracts of long eyewater brined with coarse salt.

We two were ambitious scholars of popular culture
like Dancehall and Rap; e.g. take a jam by Sir Mixalot
about his Love for big boots-he did not mean footwear.

Time and time again our two eyes would make four
As we did our field work there on the dancefloor,
but we remained detached, restrained and composed

till lyrics about lips wanting to lick, and put yu back in
it, fired up this one-who now is always and forever
with me side by side-to penetrate me by daggering.

We told ourselves we were engaged in legitimate area
of study, How did we not see that it was but carnality?
Alas, That was the beginning of the end of us that day.

As one of these joined-up spirits spoke to us, I said
hear how the other one wails in a heartbreaking way.
Then Pity overwhelmed my senses, I fainted almost dead

away, like a maiden of old swooning onto hell's floor.

Lorna Goodison, who was born in Kingston, was Poet Laureate of Jamaica from 2017 to 2020. She is the author of twelve collections of poetry, three collections of short stories, a collection of essays (*Redemption Ground*) and a memoir, *From Harvey River: A Memoir of My Mother and Her People*, winner of one of Canada's largest literary prizes, the British Columbia National Award for Canadian Non-Fiction.

She has been a central figure at festivals such as the Poetry International at the South Bank Centre in London, England; the Harbourfront International Poetry Festival in Toronto; the Poetry Africa Festival in Durban, South Africa; the National Black Writers Conference in New York; the Interlit International Conference in Erlangen, Germany; the Poetry International in Rotterdam; the Cuirt Literary Festival in Galway and the Aldeburgh Poetry Festival in England, to name just a few.

She is Professor Emerita at the Department of English and the Centre for African and Afroamerican Studies at the University of Michigan.

Her Caribbean translation of Dante's *Inf. V* is part of a larger work in progress; she has already translated twenty Cantos and plans to complete the whole *Commedia*.

Michela A. Calderaro

Sweet Li Jie (Excerpt)

David Dabydeen

Author

Wuhan Province, 1912

“My bicycle!” Sweet Li Jie cried in the second before toppling to the ground and hitting her head. Wind whipped up dew, road-side plants sneezed, were uprooted in the sudden dust storm. The second stretched, she saw her plums tossed in the air and scattering, dozens of plums, the day’s succour, two yuans. Two yuans for noodles, salt, pepper, even a piece of bone with some meat clinging to it, if Butcher Shen was drunk and his knife (perfected in the battlefield) failed to scrape off every shred. Butcher Shen... normally she would tremble when thinking of him but not in the second which seemed to stretch into a season as she fell. Neither Butcher Shen nor the loss of fruit and the day’s livelihood affected her. “My bicycle!” she cried before falling into unconsciousness. It had been nearly a year since the bicycle had become hers, a gift from Suitor Jia Yun whom she had spurned.

The ‘Sweet’ was her mother’s doing, to entice her out of despair, which was Sweet Li Jie’s sickness. “The girl’s head crawls with lice. They have put gu into her mind, can you rid her of poison?” Ma Hongniang pleaded. The village doctor, Du Fu, promised, in return for twenty-five yuans, paid over five months. “It will take months to purge her thoughts and bring her back to laughter,” Du Fu said, holding out a ball of herbs mixed in the gallbladder of a dog. “It is not just lice, but demons. Ordinary medicine can’t purge her on its own. She has to dream away demons. I will give you this special herb, boil it in salt water and give it to her at night, not to drink but to breathe in the vapours, and when the sun comes up, a different herb to make her daydream.”



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-10-04
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Dabydeen | © 4.0



Citation Dabydeen, D. (2023). “Sweet Li Jie (Excerpt)”. *Il Tolomeo*, 25, 15-22.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/001

“Will you make her a child again, a sweet child? Will you take two yuans and some plums?” Ma Hongniang asked in a mournful voice. She knew Du Fu was a quack who demanded too much, too much, of the poor who comprised the village.. All except Rich-Beyond-Dreams Wang Changling, who was more cruel by far than Quack Du Fu, owning the land which they tilled for a sickly living, blood-rents drawn from them week after month after year. “I will cure her,” Quack Du Fu lied. The mother sensed the lie. He had taken so many yuans from so many from the time he had come to the village, and most of his remedies had failed. Ma Hongniang sensed the lie, but could not know for certain, since Quack Du Fu, on occasions, did bring health to the ailing, a limb healed, a stomach pacified; small acts but signs of hope which folk seized upon out of want. Quack Du Fu was better than nothing, so they gambled their yuans on his doubtful skill. “Two yuan! Two yuan!” Quack Du Fu said, sucking his teeth, hawking and spitting on the ground before Ma Hongniang’s feet, at the doorway, knowing that she would not step beyond the phlegm, such was her superstition and that of the villagers. Yellow phlegm, for he had been careful to chew dried mango, fennel seeds and burdock before his coming. Yellow as jaundice, as fever, as pus, which, if she walked over it, could afflict her with such.

“Can you make her dream happy things, after the demons go?” Ma Hongniang asked, wanting still to believe in Quack Du Fu. Her own dreams were unchanging, many a night the broken body of her husband descending upon her, but less frequently as time passed. Sweet Li Jie had not witnessed the killing but had heard the cries for mercy.

“I have proper herbs,” Quack Du Fu assured her. Ma Hongniang paused, then gave him a coin. Maybe her dream was a boulder too massive to be moved, but Sweet Li Jie was a mere girl, her mind lightly dusted, the demons making only faint footprints which might more easily be breathed away.

It was not lice that caused Sweet Li Jie’s face to crease with worry or made her clench her mouth to prevent smiling. “You’re fifteen years of age today, and in all the time I have sought your affection, you have not once shed your sorrow,” Suitor Jia Yun said, presenting her with his own bicycle and bestowing a dotting look upon her. As usual her eyes were lowered, avoiding his, and she said nothing. “I’m going far, many years before I return,” he said. “Will you wait for my return? Will you run up to me as I approach with a sprig of bamboo?” Silence. A fretful look crossed her face.

Ma Hongniang, who was watching from afar, shouted to Sweet Li Jie. “Say words to comfort poor Suitor Jia Yun, can you not see how his eyes bleed? At least give thanks for his bicycle. Pick flowers for him, a bit of fragrance clings to the hand that gives flowers.” Sweet Li Jie shuddered as Suitor Jia Yun reached out for her hand. She wanted to rise, kick away the stool, run to the barn and hide herself in hay.

Still, she let him caress her hand, stroking it as if to arouse sensitivity. She remained numb within, and deaf to her mother's entreaty. She looked to the bicycle and opened her eyes wide in a show of gratitude. "My burden, my curse," Ma Hongniang shouted. "To get her to smile... easier to cut water with a knife..." Afterwards, as she led Sutor Jia Yun out of the yard, Ma Hongniang consoled him with a hug. "She is a lonely angel inviting the night, she wants to be invisible but I will cure her before you return and I will keep her for matrimony. Come back with good health and good fortune. Come back with glitter and sackfuls. Take this vase, it will keep her close to you."

**

A small house made of bamboo, with bare furnishing; a stone bed where Sweet Li Jie slept beside her mother; two cooking pots; a water bucket; a potter's wheel; an earthen stove with corn husks for fuel; a knife, and a whetstone to sharpen it; twigs for chopsticks. A few corncobs hung from a roof-beam, drying. Outside, a makeshift barn with hay for the goat and a cage for the three hens to shelter at night. Behind was a field of plum trees encircling similar houses. The field belonged to Rich-Beyond-Dreams Wang Changling. Each morning, when plum was in season, Sweet Li Jie would pick as many as she could fit into her baskets. She hoisted the *bian dan* onto her shoulder and walked the two miles to the neighbouring village to sell her stock or exchange them for onions and peppers. Her mother made pots and vases for special occasions — the Spring festival, the Pure Brightness festival, ceremonies to honour Chih-Nii and Ma-Ku, the goddesses who protected the trees from blight and the land from barrenness. The plain ones she gave away to the very poor, mostly widows who could not afford the expense of ceremonies. Some she painted, crushing the end of a twig and soaking it in saffron and purple from powders she ground from coloured stones harvested from the hills nearby. Three of these sold for a yuan. Plums, vases, pots, a patch of common land to grow corn, goat-milk, eggs and whatever vegetables could be harvested from their garden-plot, were all they were worth in the world.

The bicycle was a boon, multiplying their income many times over. Sweet Li Jie soon learned to steer it. She learned to balance two baskets on the handle, and one fastened behind the saddle. That way more plums could be taken to market and two trips could be made each morning. She could find space to fetch a few of the smaller pots, so her mother was able to increase production. And when she returned home, there was time to help dig the clay for her mother's pottery, scout the hills for coloured stones and prepare the kiln with freshly gathered firewood.

Ma Hongniang's purse swelled. She bought a necklace of cinnamon beads for Sweet Li Jie, but Sweet Li Jie cared nothing for ornaments, nothing for her appearance. She wore the same plain dress day after day. She shunned the village girls who wove hyacinth into their hair or dyed their cheeks. Ma Hongniang despaired of her daughter's solitude. But at least Sweet Li Jie was healthy to look at, plump enough to attract suitors, and with long lustrous hair which made her pale skin even more translucent. And her eyebrows were joined, adding to her value. And there was the gift of the bicycle, even though the suitor, Jia Yun, had gone away empty-handed. The bicycle portended more gifts to come from other suitors, Ma Hongniang hoped. The prospect of future wealth — a porcelain washbasin perhaps, even a sewing machine — gave her comfort and she left Sweet Li Jie to her odd ways.

Sweet Li Jie, though she showed no emotion, was grateful to be left alone. Nothing pleased her more than to wake up at first light, gather her plums and cycle to market. She grew to love the speed of the bicycle, and the skill of manoeuvring around stones and pot-holes to stay upright. The thrill of speed, of balance. And the spectacle of flowers! Before she walked for ages, yoked to baskets of plums, so fatiguing that there was neither time nor desire to raise her eyes to the flowers that dotted the road, blooming in lavender and red and purple. Now she could stop peddling, let the bicycle flow downhill on its own and she could look out to the fields, to the cork oak and maple trees from which birds burst out, startled by the noise of wheels and chain. There were dozens of butterflies, fierce in colour yet so dainty at the lips of flowers, opening and closing their wings as they sipped on dew. The excitement of birds, of butterfly wings, of trees courting the wind. She surrendered to such spectacle, but then, without warning, the air froze, her eyes froze. Fear made her hands tremble, she struggled to steady them on the handlebar. When she recovered she pedalled faster, faster, to reach market and the shelter of the crowd. Her goods disposed of, she hurried to reach home, focusing on the dirt road so as not to witness the features of the land.

Ma Hongniang took the money, noting how pale Sweet Li Jie's hands were. She said nothing: to question Sweet Li Jie, to seek to comfort her, would elicit no response. Best to leave Sweet Li Jie to live out her torment, as she, Ma Hongniang, had done. A soldier had shattered her husband's skull, but she had managed to escape the devils, escape through woods and over hills to this remote corner, where fruit trees were the main means of survival but with a pasture rich enough to support a few dozen goats, and common land for corn. Sweet Li Jie was old enough to remember how Ma Hongniang picked her way through the woods, finding a trail here and there; wading through streams with only floating logs and tree branches saving them from drowning; inching up hills, and then down again,

and when coming across a heap of dung - a leopard's or wildboar's-taking a different direction. Weeks later, they reached the safety of the village. Wild berries and tree-bark had been their diet, but they had survived.

"What storm has brought you, what shipwreck, to my house?" Wang Changling asked, moved by their condition.

He took them in, fattened them. The villagers were anxious to hear about the devils who had invaded their country and were spreading in all directions. News had not reached them, they doubted Ma Hongniang to begin with, but when she wept a storm in telling of her husband's murder they believed. The men continued to work the fields but instead of placing clay charms in the soil to call forth rain, they planted models of soldiers. At night they retreated to the caves in the surrounding hills which they camouflaged with branches. Only Landlord Wang Changling stayed in his house. He was educated. In his travels out of the village he had learnt of rebellions against the British occupation of northern provinces, led by the Imperial Court and its armies of kung fu warriors. The British put them all down. The rebels rose up again, were quelled again. Years of uprisings, years of defeat, until the rebels dwindled to a handful of peasants wielding shovels. The British kept order. They chopped down whoever blocked their way. After a while the Chinese did what they were told. The stillness was short-lived. A British soldier courted a local girl with shortbread. He made a special effort to learn Mandarin. He gained her parents' consent and walked openly with her through the town. He proposed when she fell pregnant. Her parents were now of elevated status, marrying into a superior race, white men with machines which could plough the fields rather than oxen and bare hands; machines which could harvest and store grain. Other machines could rattle off bullets to clear any crowd. Many townsfolk resented the prospect of marriage to a foreigner. They were accustomed to soldiers looting and raping — as they themselves did in their many clan battles — but marriage was intolerable. Marriage was another form of British occupation. They caught the soldier, bled him, fed him to the forest, to its wild pigs. A British contingent was dispatched to take revenge. Ma Hongniang's husband was killed, one among dozens. Order was restored. Wang Changling respected such order. For as long as he could remember, as a child of five, the peasants barely contained their hatred of him. They patted his head in friendly jest, especially when his parents were around, but at a safe distance they sucked their teeth and spat. He grew up listening to their complaints. Every ill — a flash flood that washed away their seeds or a hidden stone against which one stumped his toe — was blamed upon his parents. They died, he became the Landlord, the target of renewed malice. He knew that the peasants had buried effigies of him at the edge of the fields, but he cared not for their superstitions. His

two guns were sufficient to see off any attacks and he had two paid spies among the peasants. No, he was not fearful of the coming of the British. He could work with such strong people, and pay them sufficient tribute to be left alone with his kingdom of the village and its ancient fruit trees. And how could such an attitude be considered disloyal? Wang Changling grimaced at the word. Stupid! The British were only the latest conquerors, and they in turn would be hunted down with dogs. One dynasty had given away to another, warlords had come and gone, leaving behind ramparts, escarpments, walls which crumbled and were built back only to disappear again. There was barely a field in the country which, if dug deeply enough, did not reveal generations of bones. His own family had fled from a rebellion and settled in this forgotten space where the peasants could be cowed by the odd hanging, and easily bonded. His father had sent ahead a retinue of guards. He let them loose on the peasants and their master a week before he arrived. His father, though a warlord, was growing old, no longer caring much for the sight of blood or the screaming of victims. When he entered the village, all was calm. He immediately renamed the village after himself, The Domain of Wang Qian. He organized the work gangs and agreed with them the terms of their bondage. He dispensed with the guards, investing instead in paid spies, so during his reign there was little bloodshed, only a few beatings. Paid spies, and on occasions he provided food in addition to what they had reaped from the common land granted to them: such management limited unrest to secret cursing, hawking and spitting out of sight. The village endured, the goats multiplied, the fruit trees bloomed, the harvest of corn was regular. His father died a contented man, and his mother followed dutifully, starving herself to bring on weakness and death.

Professor Dabydeen, now Hon Fellow at Selwyn College, University of Cambridge and Director of the Ameena Gafoor Institute, formerly Guyana's Ambassador to China (2010-15) and Guyana's Ambassador to UNESCO (1997-2010), has honoured *Il Tolomeo* with an excerpt from his forthcoming novel, *Sweet Li Jie*, set in Wuhan Province, China, and Georgetown, British Guyana, on the eve of the First World War.

David Dabydeen, professor, novelist, poet and critic, can be best described as a Master of writing. From one genre to another, Dabydeen changes our perspective of what it means to master 'words'.

His language is well known to be hybrid, perfectly balancing Standard English and Guyanese Creole – a blend of French, Spanish, African dialects, Indian – creating his own language, a language that speaks to all of us.

In the introduction to his first book, *Slave Song* (1984), winner of the Commonwealth Poetry Prize, Dabydeen delves into the question of what language *is*, why language is the means to have power, how language can define who you are, and why the essential/basic feature of the language he used in the collection lies in its

brokenness, no doubt reflecting the brokenness and suffering of its original users – African slaves and East Indian indentured labourers. Its potential as a naturally tragic language is there, there in its brokenness and rawness which is like the rawness of a wound. (13-14)

The conflict between enslaved people and colonisers did not end with the end of slavery, since the detention of power has always been exercised through language: if you do not, or cannot use your own language, how can you break the mental chains that keep you captive?

So, Dabydeen's search for a new language that black writers could call 'their own' continues today in every work he writes, be it poetry, fiction or critical essays.

To write in creole was to validate the experience of black people against the contempt and dehumanizing dismissal by white people. Celebration of blackness necessitated celebration of black language, for how could black writers be true to their blackness using the language of their colonial masters. ("On Not Being Milton: Nigger Talk in England Today" [1990]. *Pak's Britannica: Articles and Interviews with David Dabydeen*. Ed. by L. Macedo. Jamaica: University of the West Indies Press, 2011, 31)

From the few pages that David Dabydeen offers to the readers of *Il Tolomeo*, we can certainly say that his search goes deeper, incorporating a cinematic style that vividly transforms every sentence into frames of a film. Sweet Li Jie's cry, the flying plums, the dust storm caused by her fall, and we are brought into the story of the young girl with the immediacy of a feature film, while the scenes that follow resound with the accent of the new language Dabydeen has been seeking.

Michela A. Calderaro

Petite Recette Politiquement Convenable

Anthony Phelps

Poète

From xxxxxxx@attcanada.net Thu, 6 Dec 2001 18:28:26
From: Anthony Phelps <xxxxxxx@attcanada.net>
Message-Id: <005101c17e8b\$058f0ee0\$488e7bd8@computer>
MIME-Version: 1.0
Date: Thu, 6 Dec 2001 18:28:26
Subject: Salut

Petite Recette Politiquement Convenable

Une coupe de vin rouge.

Un ballon de cognac.

Une barre de chocolat au lait.

Un paquet de cigarettes de tabac blond.

Se culotter la bouche avec le cognac.

Son taux élevé d'alcool

Précipitera la sensation de bien-être

que provoque la première gorgée de vin rouge.

Déposer alors sur la langue deux rectangles de chocolat.

Attendre que la salive lentement les attaque.

La pâte ainsi produite tapisse palais, gencives et dents

et, peu à peu, la langue devient cette chose vivante

onctueusement visqueuse.



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-10-04
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Phelps | © 4.0



Citation Phelps, P. (2023). "Petite Recette Politiquement Convenable". // *Tolomeo*, 25, 23-24.

À cet instant précis, avec un craquement d'allumette,

ou claquement de briquet, couronner l'expérience :

allumer une cigarette.

Par changement qualitatif, le tabac s'imprègne aussitôt

de la stimulante, chaude saveur sucrée du merveilleux mélange : cognac, vin rouge et chocolat,

puis ressort de la bouche en blanche et bleue fumée.

Répéter le processus.

Que belle est la vie,

transgressant les interdits des eunuques

et la banalité du quotidien des sépulcres blanchis.

Anthony Phelps Salut Alessandro. Ce petit texte pour te déridier.

Piccola ricetta politicamente accettabile

Anthony Phelps, traduzione di Alessandro Costantini

Un calice di vino rosso.
Un bicchiere di cognac.
Una barretta di cioccolato al latte.
Un pacchetto di bionde.
Con il cognac impregnare il palato.
Il suo elevato tasso di alcool affretterà la sensazione di benessere
Che provoca la prima sorsata di vino rosso.
Posare adesso sulla lingua due quadratini di cioccolato.
Aspettare che la saliva lentamente vi si attacchi.
Palato, gengive e denti sono ora rivestiti dall'impasto così prodotto
E, poco a poco, la lingua diventa una cosa viva, untuosa, vischiosa.
In questo preciso istante, sfregando un fiammifero o facendo scattare un
accendino, portare a termine l'esperimento accendendo una sigaretta.
Lo sbalzo qualitativo fa sì che il tabacco s'impregni all'istante del dolce sapore
caldo e stimolante della meravigliosa mistura: cognac, vino rosso, cioccolato
e poi esca fuori dalla bocca in fumo bianco-azzurro.
Ripetere il procedimento.
Com'è bella la vita, quando si trasgrediscono i divieti degli eunuchi e la banalità
quotidiana dei sepolcri imbiancati.
Anthony Phelps 6 dicembre 2001 Ciao Alessandro. Un piccolo testo per rallegrarti.



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-10-04
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Phelps | © 4.0



Citation Phelps, P. (2023). "Piccola ricetta politicamente accettabile". Trad. di A. Costantini. *Il Tolomeo*, 25, 25-26.

Anthony Phelps, écrivain polymorphe à la plume versatile, a laissé une empreinte indélébile dans la littérature haïtienne et francophone. Au cours de sa carrière prolifique, il a exploré les terrains fertiles du théâtre, de la nouvelle, du roman, et de la poésie, tout en déployant son talent sur les planches théâtrales, dans l'univers sonore de la radio, et à l'écran télévisé. Collaborateur émérite de diverses revues littéraires, il a conquis un public exigeant et international grâce à sa créativité et à son talent littéraire. C'est lors de l'exil forcé, au temps sombre de la dictature Duvalier, qu'Anthony Phelps a trouvé refuge à Montréal au milieu des années 1960, où il est devenu l'un des intellectuels les plus influents de la diaspora haïtienne au Québec. La relation de longue date entre Anthony Phelps et notre revue, *Il Tolomeo*, est un témoignage palpable de l'admiration mutuelle et de l'amitié indéfectible qui unit depuis quarante ans l'auteur et notre directeur, Alessandro Costantini.¹ Au fil des années, notre revue a été le réceptacle de nombreux écrits inédits de l'écrivain, dont le discours « L'exil de la mémoire », prononcé à l'Université de Bologne en 2000, ne constitue que la publication la plus récente (*Il Tolomeo* 21, 2019, 15-21). Aujourd'hui, nous avons le privilège de partager avec nos lecteurs son tout dernier – quoiqu'ancien – don, un poème qui révèle l'art de savourer un verre de vin et de cognac.

Silvia Boraso

1 Alessandro Costantini a consacré de nombreuses études à l'œuvre d'Anthony Phelps. Nous pouvons citer notamment : « Fantômes 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 durée trente ans ». *Il Tolomeo. Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature*, 15, 2012, 167-71 (« L'Italia vista da altrove », numéro monographique sous la direction de Carmen Concilio et Marco Fazzini).

Dossier

Identità afroeuropea e letteratura | Afropean Identity and Literature |
Identité et littérature afro-européennes | Identidade afro-europeia
e literatura

Editorial Notes

Afro-European Identity and Literature.

A Transnational Perspective

Alice Girotto

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

The concept of Afro-European identity has emerged over the past two decades to describe the experience of the more than 15 million European citizens,¹ born or residing in Europe, of African origin or descent. Although, in fact, the term 'Afro-European' was first used in 1991 within the field of music – by David Byrne and Marie Daulne, to describe the identity of the Zap Mama vocal quintet of which Daulne herself was a member (Pitts 2019, 88) –, it was in the following decade that it began to spread to other spheres and European languages: in 2003, the work of Yinka Shonibare, a British artist of Nigerian descent, on display at the Pavilion of Contemporary Art in Milan, was defined as 'Afro-European'; in 2004, the multidisciplinary research group "Afroeuropa@s: Culturas e Identidades Negras en Europa", whose network is still active today and has organized, so far, eight international conferences every two years, was created; in 2008 the short story collection *Afropean Soul et autres nouvelles*, by writer Léonora Miano, was published in France. A term that, for all intents

1 The figure is taken from the European Parliament resolution of 26 March 2019 on fundamental rights of people of African descent in Europe, also called, within the text, 'Afro-European', 'African European', 'Black European', 'Afro-Caribbean' or 'Black-Caribbean'.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-10-30

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Girotto | © 4.0



Citation Girotto, A. (2023). "Editorial Notes. Afro-European Identity and Literature. A Transnational Perspective". *Il Tolomeo*, 25, 29-44.

and purposes, was primarily used for self-identification was therefore adopted by academic circles first² and then by some women writers. It can be argued that the result of this process was the raising of awareness among European Africans which Igiaba Scego talks about when she discusses that Black Europeans have finally found a voice to tell their stories, allowing them to bring their experiences to the table (*Domani*, November 10, 2020).

These stories are what this monographic section of *Il Tolomeo* is interested in and concerned with. Its specificity as a journal of post-colonial studies becomes, hence, a site to reflect on the imaginary of a post-imperial Europe, that is, a Europe capable of coming to terms with the effects of its own imperial and colonial past not only in relation to what happened on other continents, but also within itself (Medeiros 2014; Ribeiro 2020); and to contemplate, in its own self-perception, the experience of these “other Europeans” (El-Tayeb 2011). The angles from which the contributions in this section look at the issue and the theoretical approaches they propose are quite diverse. There is first of all a terminological concern: what, specifically, does ‘Afro-European’ mean? Which people, and therefore which writers, fall into this category? The problem arises, for obvious historical reasons, in Europe much more than in the Americas – in spite of the fact that our continent’s very diverse African diaspora has long looked to the latter as a model, a source of inspiration and a touchstone for similar experiences and problems. That is: the roots of a substantial presence in numerical terms of Afro-descendants in European countries are, in general,³ dating back to no earlier than the second half of the 20th century, as a consequence of the dissolution of colonial empires and the subsequent, progressive intensification of migratory movements in the opposite direction to those of previous centuries. Also part of the attempt to delimit the concept is the comparison with adjacent notions, such as those of Afropolitanism (Ribeiro 2022) in an Anglophone context, or *beur* in a Francophone context.

The charting of recurring themes in Afro-European literary production appears, then, to be central. Inescapable is the theme of identity, in its individual national articulations and also needing, at the same time, to transcend them and find its references in an ‘elsewhere’ with a global character. The legacy of the colonial experience is a vital core of narrative and poetic re-elaboration, especially in contexts, such as Portugal, where the trauma of that violence is a visible

² See, on this, also Brancato 2008; Crumly Deventer, Thomas 2011.

³ As it is well known, the presence of people of African descent in Europe is much older and linked to the unravelling of the international slave trade routes. See, for a general historical overview of the issue, Otele 2020; Bonazza 2022; for reconstructions circumscribed to single national contexts, see instead N’Diaye 2005; Olusoga 2016; Henriques 2019.

mark of a recent past, calling into question the notions of memory and post-memory. A third theme that emerges from the articles presented here is that of slavery and the slave trade, which, while representing a crucial tradition and having great relevance on the other side of the Atlantic Ocean,⁴ is approached by the Afro-European authors not so much as historically but as a projection into the future, in an attempt to redefine Africa's relations with the rest of the world.

Finally, the point of interest of the five essays in the dossier also lies in the variety of literary genres that they discuss: the essays do not limit themselves to fiction and the novel, which in any case remains the preferred form even within this literary subsystem; instead, they open windows on poetry and on a form of theatrical performance that in turn stems from the poetic text recited on the stage. These works testify to a need and a desire, on the part of Afro-European women authors in particular, to make performative the moment of speaking up, the very act of having found one's own voice - already discussed in the previous paragraphs - and which, in the words of another writer belonging to this transnational 'imagined community', results from the privilege of living

in the time when you can say 'black woman writer'. Only in this time can the life I invented, and that then chose me, be my life. Only in this time can I call myself. If I were my grandmother, my great-grandmother, I would be silent in my restless dreams, in my tortuous thoughts. (Almeida 2023, 9)

It is therefore not a chance that the first contribution in the dossier is the unpublished poem *Claridade* by Angolan-born Portuguese poet Alice Neto de Sousa. The loose sequence of coupled and especially internal rhymes reminds us of the oral nature of this composition, which has already been the subject of various performances since 2021 and now sees written publication for the first time. These verses, which ascertain, narrate and interrogate the truth of the poetic self's gaze by claiming its absolute uniqueness, introduce the reflection that unfolds in the following pages, which can only begin with the concept of 'identity' - that awareness of the self as an entity distinct from others that in the lyrical outburst is individual, while it is articulated on the collective level in the essays.

In "Définir et identifier l'afropéanité dans les titres d'ouvrages afropéens: une question d'identité culturelle, raciale et continentale",

⁴ One only has to think of the recognition given in the last decade to two works that turn those themes more or less directly into the pivot of their narrative, such as Colson Whitehead's *The Underground Railroad* (2016) and Itamar Vieira Júnior's *Crooked Plow* (2019).

David Yesaya poses the problem of the extension (and extensibility) of the concept of Afro-European identity from the Francophone perspective, which has undeniable peculiarities since the French colonial experience in Africa was not exclusively sub-Saharan (while the term 'afro-' tends to coincide with this geographical notion). The analysis of the titles of works the author engages with in the second part of the essay corroborates the foundational element of this identity, namely, the inseparability of its two geographic-cultural components, Africa and Europe – a point, besides, argued by Hitchcott and Thomas (2014).

Donato Lacirignola, in his essay "*Ce qu'il faut dire* lorsqu'on est noir·e en Europe. Les mots de Léonora Miano et l'afropéanisme sur scène", takes his cue precisely from the decolonial character of such an identitarian model – in which the identical and the other enter into relationship on an equal footing rather than as agent and as a subject undergoing an act of prevarication – to talk about the "poetics of relationship" in the play *Ce qu'il faut dire* (2021), based on Léonora Miano's work. The Afro-European utopia thus staged and analyzed by Lacirignola draws the contours of a new world, not built with the tools of colonialism but thanks to non-dominant sensibilities and imaginaries.

Assuming that Afro-European identity is one of the manifestations of Afropolitanism, therefore characterized, like the latter, by processes of "cultural reconfiguration", Véronique Porra places at the center of her reflection three novels by as many authors, belonging to the strand of the memoir within recent postcolonial French literature. The leading theme of the novels and thus of her article, as it is clear from the very title "Reconfiguration culturelle de la mémoire de l'esclavage et de la traite dans les romans de Léonora Miano, Wilfried N'Sondé et David Diop", is that of the Atlantic trade and slavery, approached, however, from the point of view of the African societies that endured them. Such operation, however, aims to restore to them, with the constructive and rhetorical tools of the narrative text, that agency that was absent both at the time of abolition and from the Caribbean perspective that has prevailed until now.

Also built on the centrality of memorial processes is "Vocalizar a ferida. A 'memória poética' da comunidade afrodescendente portuguesa" by Nicola Biasio, which focuses on a number of poetic collections published in recent years by Afro-European (or Afrodescendant) authors in Portugal. Biasio's analysis focuses on the concept of the "aesthetics of care" that characterizes their compositions and allows them to break the silences inherited from previous generations, those who suffered the trauma of colonial violence in their homeland in Africa on their own skin, highlighting the indispensable work of post-memory for the construction of a collective historical consciousness in contemporary Europe.

Marco Medugno deals with another corner of the continent in “Re-reading Afro-European Identities through Espérance Hakuzwimana’s *Tutta intera*”, relocating to the Italian context the reflection on the implications and frictions of national, racial and class hierarchies that the use of the term ‘Afro-European’ entails. The very recent novel presented by the author is an excellent litmus test of this complexity, impersonated by the protagonist and the other characters she confronts, in a contemporary Italy in the process of discovering that it is no longer exclusively ‘white’ but is still unable to come to terms with the now over thirty years old phenomenon of migration. In this reality, it is not only space that is decisive in undermining overly rigid and static interpretations of categories of national and racial belonging, but also language, as Medugno clearly demonstrates in his article.

The dossier closes with an interview and a review. With Alessandra Di Maio and her conversation with Nigerian-born writer E.C. Osundu, reworked from the ‘virtual dialogue’ held in 2021 on the occasion of the “Afropean Bridges” initiative, we remain in Italy, the setting of the novel *Quando il cielo vuole spuntano le stelle* (2020), and reflect again on the phenomenon of migration, which in the author’s perspective is nothing more than a journey made by enterprising and curious young people, mostly men, seeking their fortune outside their place of origin, with a definite idea in their head about their destination that attracts them and drives them to leave. Cast in a different historical era, this experience could describe as much the explorers and conquerors who left Europe at the end of the Middle Ages to discover the rest of the world, as today’s ‘economic migrants’ who land on the southern coasts of Italy (among other places) from the African continent. Finally, Elisa Mariotti takes us back to Portugal, where the volume she reviews – *Europa Oxalá: ensaios* – was published. This is a catalogue that collects texts by various artists and scholars commenting on the art exhibition of the same name held in 2021, thanks to a transnational Franco-Belgian-Portuguese collaboration between institutions concerned with research on the legacy of the colonial past in Europe. Here, the concept of post-memory returns as we are urged to keep our interpretative horizons open towards the art world, which functioned as first testing ground for Afro-European identity and that remains one of its key sites of expression alongside literature.

Notes de la rédaction

Identité afropéenne et littérature. Un regard transnational

Le concept d'identité afropéenne s'est affirmé au cours des vingt dernières années pour décrire l'expérience vécue par plus de 15 millions de citoyens européens,⁵ nés ou résidant en Europe, ayant des origines africaines ou des ancêtres africains. En effet, bien que le terme 'Afro-pean' ait été utilisé pour la première fois en 1991 dans le domaine de la musique, par David Byrne et Marie Daulne, pour décrire l'identité du quintette vocal des Zap Mama auquel Daulne appartenait (Pitts 2019, 88), c'est dans la décennie suivante qu'il a commencé à se répandre dans d'autres domaines et langues européennes. En 2003, l'œuvre de Yinka Shonibare, un artiste britannique d'origine nigériane, exposée au Pavillon d'Art Contemporain de Milan, a été qualifiée d'afro-européenne'. En 2004, à l'Université de León, un groupe de recherche multidisciplinaire intitulé « Afroeuropa@s: Culturas e Identidades Negras en Europa » a été créé, et ce réseau est toujours actif, ayant organisé jusqu'à présent huit conférences internationales biennales. En 2008, en France, le recueil de nouvelles *Afropean Soul et autres nouvelles* de l'écrivaine Léonora Miano a été publié. C'est peut-être l'adoption du terme par les milieux universitaires d'abord,⁶ puis par certains écrivains, qui a contribué à susciter cette « prise de conscience nécessaire [...] pour exprimer leur expérience d'Africains européens », comme l'a souligné Igiaba Scego en affirmant que « les Noirs européens ont enfin trouvé une voix pour se raconter » (*Domani*, 10 novembre 2020).

Cette section monographique de notre revue *Il Tolomeo* se concentre sur ces 'récits',⁷ ouvrant ainsi la spécificité de cette revue dans le domaine des études postcoloniales à la réflexion sur l'imaginaire d'une Europe post-impériale, c'est-à-dire une Europe capable de confronter les conséquences de son passé impérial et colonial, non seulement par rapport à ce qui s'est passé sur les autres continents, mais aussi en son sein (Medeiros 2014; Ribeiro 2020), et de considérer, dans sa propre auto-perception, l'expérience de ces « autres Européens » (El-Tayeb 2011). Les angles sous lesquels les contributions de cette section abordent la question et les approches théoriques qu'elles proposent sont variés. Il y a d'abord une préoccupation d'ordre terminologique: que signifie concrètement 'afropéen'?

⁵ La donnée est tirée de la Résolution du Parlement européen du 26 mars 2019 sur les droits fondamentaux des personnes d'ascendance africaine en Europe, également mentionnés dans le texte de la résolution avec les termes 'Afro-européen', 'Noir européen', 'Afro-caribéen' ou 'Noir antillais'.

⁶ À ce propos, cf. également Brancato 2008; Crumly Deventer, Thomas 2011.

⁷ Cette notion doit être comprise dans un sens large.

Quelles personnes, et donc quels écrivains, entrent dans cette catégorie ? Le problème se pose en Europe beaucoup plus qu'en Amérique - que la diaspora africaine très diversifiée de notre continent a longtemps considéré comme un modèle, une source d'inspiration et un point de comparaison pour des expériences et des problèmes similaires, pour des raisons historiques évidentes: les racines d'une présence significative en termes numériques d'afrodescendants dans les pays européens remontent généralement à la seconde moitié du XX^e siècle,⁸ conséquence de la dissolution des empires coloniaux et de l'augmentation progressive des mouvements migratoires dans le sens opposé à celui des siècles précédents. Dans la tentative de délimitation du concept, il y a aussi une comparaison avec des notions voisines, telles que celle d'*Afropolitanism* (Ribeiro 2022) en contexte anglophone, ou celle de *beur* en contexte francophone.

Ensuite, le dossier vise à encadrer les thèmes récurrents de la production littéraire afropéenne. La question de l'identité est incontournable, dans ses différentes articulations nationales, et dans la nécessité en même temps de les transcender et de trouver dans un 'ailleurs' d'envergure mondiale ses propres repères. L'héritage de l'expérience coloniale est un élément central de la réinvention narrative et poétique, en particulier dans des contextes comme le Portugal, où le traumatisme de cette violence est la marque visible d'un passé récent et qui soulève les questions de la mémoire et de la post-mémoire. Un troisième thème qui émerge des articles présentés ici est celui de l'esclavage et de la traite des esclaves, qui, s'il a une tradition indéniable et une pertinence toujours actuelle de l'autre côté de l'Atlantique,⁹ est abordé par les écrivains afropéens non pas tant d'un point de vue historique que dans une perspective de projection vers l'avenir, afin de tenter de redéfinir les relations de l'Afrique avec le reste du monde.

L'intérêt des cinq articles de ce dossier réside également dans la diversité des genres littéraires auxquels appartiennent les œuvres analysées. Ne se limitant pas à la fiction et au roman, qui restent cependant la forme privilégiée dans ce sous-système littéraire, les ouvertures vers la poésie et vers une représentation théâtrale décollant elle-même du texte poétique déclamé sur scène sont autant

8 Bien évidemment, la présence de personnes d'origine africaine en Europe remonte à une époque bien plus ancienne et est liée au développement des routes internationales de la traite des esclaves. Pour une vue d'ensemble historique de la question, voir Otele 2020; Bonazza 2022. Des reconstructions plus spécifiques à des contextes nationaux individuels sont fournies par N'Diaye 2005; Olusoga 2016; Henriques 2019.

9 Il suffit de penser à la reconnaissance accordée au cours de la dernière décennie à deux œuvres qui en font plus ou moins directement le pivot de leur narration, comme *Underground Railroad* (2016) de Colson Whitehead et *Charrue Tordue* (2019) d'Itamar Vieira Júnior.

de témoignages de la nécessité et de la volonté, surtout de la part des écrivaines afropéennes, de rendre la prise de parole performative, l'acte même d'avoir trouvé une voix déjà évoqué en introduction et qui, selon les mots d'une autre écrivaine appartenant à cette 'communauté imaginaire' transnationale, est le résultat du privilège de vivre

à l'époque où l'on dit 'écrivaine noire'. Seulement en cette période, la vie que j'ai inventée et qui m'a choisie peut être ma vie. Seulement en cette période je peux me dire. Si j'étais ma grand-mère, mon arrière-grand-mère, je me tairais dans mes rêves agités, dans mes pensées tortueuses. (Almeida 2023, 9)

Il n'est donc pas fortuit que le premier article du dossier soit le poème inédit *Claridade* de la poétesse portugaise d'origine angolaise Alice Neto de Sousa. La séquence libre de rimes embrassées et surtout internes rappelle la nature orale de cette composition, qui a déjà fait l'objet de diverses récitations depuis 2021 et qui est maintenant publiée pour la première fois sous forme écrite. Ces vers, qui constatent, racontent et interrogent la vérité du regard du poète sur lui-même, revendiquant son unicité absolue, introduisent la réflexion développée dans les pages suivantes, qui ne peut que commencer par le concept d'identité, par la conscience de soi en tant qu'entité distincte des autres, qui, dans l'élan lyrique, est individuelle, tout en s'articulant collectivement dans les essais scientifiques.

Dans « Définir et identifier l'afropéanité dans les titres d'ouvrages afropéens: une question d'identité culturelle, raciale et continentale », David Yesaya aborde le problème de l'extension (et de l'extensibilité) du concept d'identité afropéenne du point de vue francophone, qui présente des caractéristiques particulières du fait que l'expérience coloniale française en Afrique n'était pas exclusivement subsaharienne (alors que le préfixe 'afro-' tend à correspondre à cette notion géographique). L'analyse des titres d'œuvres proposée par l'auteur dans la deuxième partie de l'article confirme l'élément fondateur de cette identité, à savoir l'indissociabilité des deux entités géoculturelles qui la composent, l'Afrique et l'Europe, soutenue par Hitchcott et Thomas (2014).

Donato Lacirignola, dans « *Ce qu'il faut dire* lorsqu'on est noir·e en Europe. Les mots de Léonora Miano et l'afropéanisme sur scène », part précisément du caractère décolonial d'un tel modèle identitaire - où l'identité et l'altérité entrent en relation sur un pied d'égalité plutôt que comme sujet actif et sujet passif d'un acte de domination - pour parler de la « poétique de la relation » dans la pièce de théâtre *Ce qu'il faut dire* (2021), tirée de l'œuvre de Léonora Miano. L'utopie afropéenne ainsi mise en scène et analysée par Lacirignola dessine les contours d'un nouveau monde, non construit avec les

outils du colonialisme, mais grâce à des sensibilités et des imaginaires non dominants.

En prenant l'identité afropéenne comme l'une des manifestations de l'*Afropolitanism*, caractérisée par des processus de « reconfiguration culturelle », Véronique Porra place au centre de sa réflexion trois romans de trois auteurs appartenant au courant mémoriel de la littérature française récente dans une perspective postcoloniale. Le thème central des romans, et donc de son article, comme le suggère déjà le titre « Reconfiguration culturelle de la mémoire de l'esclavage et de la traite dans les romans de Léonora Miano, Wilfried N'Sondé et David Diop », est celui de la traite atlantique et de l'esclavage, abordé du point de vue des sociétés africaines qui l'ont subi pour leur restituer, avec les outils constructifs et rhétoriques du texte narratif, une agentivité qui faisait défaut à l'époque de l'abolition, et que la perspective caribéenne dominante jusqu'à présent ne prenait pas en compte.

« Vocalizar a ferida. A 'memória poética' da comunidade afrodescendente portuguesa » de Nicola Biasio se penche sur certaines collections de poésie publiées ces dernières années par des auteurs afro-péens (ou afrodescendants) au Portugal. L'analyse de Biasio porte sur le concept d'« esthétique de la guérison » qui caractérise leurs compositions et qui leur permet de briser les silences hérités des générations précédentes, celles qui ont subi sur leur propre peau le traumatisme de la violence coloniale dans leur pays d'origine en Afrique, mettant en lumière le travail incontournable de la post-mémoire pour la construction d'une conscience historique collective dans l'Europe contemporaine.

Marco Medugno, dans « Rereading Afropean Identities through Espérance Hakuzwimana's *Tutta intera* », aborde les implications et les frictions nationales, raciales et liées aux hiérarchies sociales que comporte l'utilisation du terme 'afropéen', en le replaçant dans le contexte italien. Le roman très récent présenté par l'auteur est un excellent indicateur de cette complexité, personnifiée par l'héroïne et les autres personnages avec lesquels elle interagit, dans une Italie contemporaine qui se découvre non plus exclusivement 'blanche', mais qui ne parvient pas encore à faire face au phénomène des migrations, qui dure depuis plus de trente ans. Dans cette réalité, ce n'est pas seulement l'espace qui est déterminant pour remettre en question des interprétations trop rigides et statiques des catégories d'appartenance nationale et raciale, mais aussi la langue, comme le montre Medugno dans son article.

Le dossier se termine par une interview et un compte rendu. Avec Alessandra Di Maio et sa conversation avec l'écrivain d'origine nigériane E.C. Osondu, revisitée à partir du 'dialogue virtuel' qui a eu lieu en 2021 à l'occasion de l'initiative « Afropean Bridges », nous restons en Italie, le lieu où se déroule le roman *Quando il cielo vuole*

spuntano le stelle (2020), et nous réfléchissons encore sur le phénomène migratoire, qui, selon l'auteur, n'est rien d'autre qu'un voyage entrepris par des jeunes entrepreneurs et curieux, le plus souvent des hommes, à la recherche de la chance en dehors de leur lieu d'origine, avec une idée précise en tête de leur destination qui les attire et les pousse à partir. Transposée à différentes époques, cette expérience pourrait décrire aussi bien les explorateurs et conquérants qui sont partis de l'Europe à la fin du Moyen Âge à la découverte du reste du monde que les 'migrants économiques' d'aujourd'hui qui débarquent sur les côtes méridionales de l'Italie en provenance du continent africain (mais pas seulement). Enfin, Elisa Mariotti nous ramène au Portugal, où a été publié le livre qu'elle nous présente, *Europa Oxalá: ensaios*, un catalogue qui rassemble les textes de divers artistes et chercheurs commentant l'exposition du même nom qui a eu lieu en 2021, grâce à une collaboration transnationale entre des institutions françaises, belges et portugaises s'occupant de la recherche sur l'héritage colonial en Europe. Le concept de post-mémoire revient ici, et nous sommes invités à maintenir ouverts nos horizons interprétatifs, dans le domaine de l'art entre autres, où l'existence même de l'identité afropéenne a pris naissance et continue d'être un terrain d'expression tout autant que la littérature.

Notas da redação

Identidade afro-europeia e literatura. Um olhar transnacional

O conceito de identidade afro-europeia surgiu nas últimas duas décadas para descrever a experiência dos mais de 15 milhões de cidadãos europeus,¹⁰ nascidos ou que vivem na Europa, que têm antepassados africanos ou são descendentes de africanos. Embora, de facto, o termo ‘afro-europeu’ tenha sido usado pela primeira vez em 1991 num contexto musical – por David Byrne e Marie Daulne para descrever a identidade do quinteto vocal das Zap Mama, do qual a própria Daulne fazia parte (Pitts 2019, 88) –, foi na década seguinte que começou a espalhar-se por outros contextos e línguas europeias: em 2003, a obra de Yinka Shonibare, artista britânico de origem nigeriana, exposta no Pavilhão de Arte Contemporânea de Milão, foi definida como ‘afro-europeia’; em 2004, na Universidade de León, foi criado o grupo de investigação multidisciplinar «Afroeuropa@s: Culturas e Identidades Negras en Europa», cuja rede está ativa ainda hoje e até agora já organizou oito conferências internacionais, uma a cada dois anos; em 2008, foi publicado em França o livro de contos *Afropean Soul et autres nouvelles*, da escritora Léonora Miano. Talvez tenha sido a assunção, primeiro pelos meios académicos¹¹ e depois por algumas escritoras e escritores, daquele que é, para todos os efeitos, um termo de autodefinição, o que levou à «tomada de consciência que serve [...] para pôr em cima da mesa a sua própria experiência de africanos europeus» de que falava Igiaba Scego quando afirmava que «os negros europeus encontraram finalmente uma voz para contar as suas histórias» (*Domani*, 10 de novembro de 2020).

Estas ‘histórias’ são o foco desta secção monográfica de *Il Tolomeo*, que desta forma abre a sua especificidade de revista de estudos pós-coloniais à reflexão sobre o imaginário de uma Europa pós-imperial, isto é, uma Europa capaz de se confrontar com os efeitos do seu passado imperial e colonial não só em relação ao que se passou noutros continentes, mas também no seu interior (Medeiros 2014; Ribeiro 2020) e de contemplar, na sua própria auto-perceção, a experiência desses «outros europeus» (El-Tayeb 2011). Os ângulos a partir dos quais os contributos desta secção olham para a questão e as abordagens teóricas que propõem são variados. Antes de mais, há uma preocupação terminológica: o que significa, concretamente, ‘afro-europeu’? Que pessoas e, por conseguinte, que escritoras

10 O dado é citado na resolução do Parlamento europeu, de 26 de março de 2019, sobre os direitos fundamentais dos afrodescendentes na Europa, aliás referidos no texto da resolução com os termos ‘afro-europeus’, ‘africanos europeus’, ‘negros europeus’, ‘afro-caribenhos’ ou ‘caribenhos negros’.

11 Veja-se também, a este propósito, Brancato 2008; Crumly Deventer, Thomas 2011.

e escritores pertencem a esta categoria? O problema coloca-se, na Europa muito mais do que nas Américas – para as quais a diáspora africana do nosso continente, tão diversificada, há muito olha como modelo, fonte de inspiração e pedra de toque para experiências e problemas semelhantes –, por razões históricas óbvias, que fazem com que as raízes de uma presença consistente em termos numéricos de afrodescendentes nos países europeus não remontam, em geral,¹² a antes da segunda metade do século XX, como consequência da dissolução dos impérios coloniais e da subsequente intensificação progressiva dos movimentos migratórios em direção oposta à dos séculos anteriores. Na tentativa de delimitação do conceito entra também o paralelo com noções contíguas, como as de *Afropolitanism* (Ribeiro 2022) no contexto anglófono ou de *beur* no contexto francófono.

Parece, aliás, central o enquadramento dos temas recorrentes da produção literária afro-europeia. Incontornável é o tema da identidade, nas suas articulações nacionais individuais e na necessidade, ao mesmo tempo, de as transcender e encontrar as suas próprias referências num ‘algures’ de caráter global. O legado da experiência colonial é um núcleo vivo de reelaboração narrativa e poética sobretudo em contextos como o português, onde o trauma daquela violência é uma marca visível de um passado recente e põe em causa as noções de memória e pós-memória. Um terceiro tema que emerge dos artigos aqui apresentados é o da escravatura e do tráfico de escravos, que, se tem uma tradição indiscutível e uma relevância sempre presente do outro lado do Oceano Atlântico,¹³ é abordado pelos autores afro-europeus não tanto com uma função histórica mas como uma projeção para o futuro, numa tentativa de redefinir as relações de África com o resto do mundo.

Finalmente, o interesse das cinco contribuições críticas do dossiê reside também na variedade de géneros literários a que pertencem as obras em análise. Não se limitando à ficção e ao romance, que, em todo o caso, continua a ser a forma preferida também neste subsistema literário, as janelas abertas para a poesia e para uma representação teatral que, por sua vez, deriva do texto poético declamado em palco, são outros tantos testemunhos de uma necessidade e de uma vontade, por parte das autoras afro-europeias em

12 É conhecido que a presença de afrodescendentes na Europa é muito mais antiga e ligada ao desenrolar-se das rotas internacionais do tráfico de escravos. Para uma panorâmica histórica geral da questão, veja-se Otele 2020; Bonazza 2022; exemplos de reconstituições limitadas a contextos nacionais individuais são as de N’Diaye 2005; Olu-soga 2016; Henriques 2019.

13 A este propósito, é suficiente pensar no reconhecimento dado na última década a duas obras que fazem desse tema, mais ou menos diretamente, o pivô da sua narrativa, como *The Underground Railroad. Os caminhos para a liberdade* (2016), de Colson Whitehead, e *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Júnior.

particular, de atribuir um caráter performativo à tomada da palavra, ao próprio ato de ter encontrado uma voz própria que já recordei no começo destas notas e que, nas palavras duma outra escritora pertencente a esta ‘comunidade imaginada’ supranacional, é o resultado do privilégio de viver

no tempo em que se diz ‘escritora negra’. Apenas neste tempo a vida que inventei e me escolheu pode ser a minha vida. Apenas neste tempo me posso dizer. Fosse eu minha avó, minha bisavó, e abafaria nos meus sonhos inquietos, nos meus pensamentos tortuosos. (Almeida 2023, 9)

Não é, pois, por acaso que a primeira contribuição do dossiê é o poema inédito *Claridade* da poeta portuguesa com raízes em Angola Alice Neto de Sousa. A sequência livre de versos rimados e, sobretudo, de rimas internas remete-nos para o caráter oral deste poema, que já foi objeto de várias declamações desde 2021 e que vem agora, pela primeira vez, numa publicação escrita. Estes versos, que constam, narram e interrogam a verdade do olhar do eu poético, reivindicando a sua absoluta singularidade, introduzem a reflexão que se desenvolve nas páginas seguintes, que não pode deixar de partir do conceito de ‘identidade’, dessa consciência de si como entidade distinta das outras que é individual na lírica, enquanto se articula a nível coletivo nos ensaios científicos.

Em «Définir et identifier l’afropéanité dans les titres d’ouvrages afropéens: une question d’identité culturelle, raciale et continentale», David Yesaya coloca o problema da extensão (e extensibilidade) do conceito de identidade afro-europeia a partir da perspectiva francófona, que apresenta indubitáveis particularidades, uma vez que a experiência colonial francesa em África não foi exclusivamente subsariana (embora o termo ‘afro-’ tenda a coincidir com esta noção geográfica). A análise dos títulos das obras proposta pelo autor na segunda parte do artigo comprova o elemento fundador desta identidade, nomeadamente a inseparabilidade das duas componentes geográfico-culturais que a constituem, África e Europa, aliás defendida por Hitchcott e Thomas (2014).

Donato Lacirignola, no seu «*Ce qu’il faut dire* lorsqu’on est noir·e en Europe. Les mots de Léonora Miano et l’afropéanisme sur scène», parte exatamente do caráter decolonial deste modelo identitário – em que o idêntico e o outro entram em relação em pé de igualdade e não como agente e sujeito num ato de prevaricação – para falar da «poética da relação» na peça *Ce qu’il faut dire* (2021), baseada na obra de Léonora Miano. A utopia afro-europeia assim encenada e analisada por Lacirignola desenha os contornos de um novo mundo, não construído com as ferramentas do colonialismo mas graças a sensibilidades e imaginários não dominadores.

Assumindo a identidade afro-europeia como uma das manifestações do afropolitanismo e, portanto, caracterizada, tal como este, por processos de «reconfiguração cultural», Véronique Porra coloca no centro da sua reflexão três romances de outros tantos autores pertencentes à vertente memorial da literatura francesa recente em chave pós-colonial. O tema principal dos romances e, por conseguinte, do seu artigo, como se depreende do título «Reconfiguration culturelle de la mémoire de l'esclavage et de la traite dans les romans de Léonora Miano, Wilfried N'Sondé et David Diop», é o do tráfico atlântico e da escravatura, abordados, no entanto, do ponto de vista das sociedades africanas que os sofreram para devolver-lhes, através dos instrumentos construtivos e retóricos do texto narrativo, a agentividade ausente tanto na altura da abolição, como da perspetiva caribenha à questão, até agora prevalecente.

Também assente na centralidade dos processos memoriais é «Vocalizar a ferida. A 'memória poética' da comunidade afrodescendente portuguesa», de Nicola Biasio, que se debruça sobre algumas coletâneas poéticas publicadas nos últimos anos por autoras e autores afro-europeus (ou afrodescendentes) em Portugal. A análise de Biasio centra-se no conceito de «estética da cura» que caracteriza os seus poemas e que lhes permite romper os silêncios herdados das gerações anteriores, aquelas que sofreram na sua própria pele o trauma da violência colonial nas suas terras de origem em África, sublinhando o trabalho indispensável da pós-memória para a construção de uma consciência histórica coletiva na Europa contemporânea.

Um outro canto do continente é abordado por Marco Medugno em «Rereading Afro-European Identities through Espérance Haku-zwimana's *Tutta intera*», trazendo para o contexto italiano a reflexão sobre as implicações e fricções de carácter nacional, racial e relacionadas com as hierarquias sociais que o uso do termo 'afro-europeu' acarreta. O recentíssimo romance apresentado pelo autor é um excelente teste de fogo a esta complexidade, personificada pela protagonista e pelas outras personagens com quem se confronta, numa Itália contemporânea que descobre já não ser exclusivamente 'branca', mas que ainda não conseguiu enfrentar o fenómeno migratório, do qual é o destino há já mais de trinta anos. Nesta realidade, não é apenas o espaço que é decisivo para minar as interpretações demasiado rígidas e estáticas das categorias de pertença nacional e racial, mas também a língua, como bem demonstra Medugno no seu artigo.

Uma entrevista e uma resenha encerram o dossiê. Com Alessandra Di Maio e a sua conversa com o escritor nascido na Nigéria E.C. Osondu, reelaborada a partir do 'diálogo virtual' realizado em 2021 por ocasião da iniciativa «Afropean Bridges», permanecemos em Itália, cenário do romance *Quando il cielo vuole spuntano le stelle* (2020), e voltamos a refletir sobre o fenómeno da migração, que, na perspetiva do autor, nada mais é do que uma viagem feita por jovens ousados

e curiosos, na sua maioria homens, em busca de fortuna fora do seu local de origem, com uma ideia precisa na cabeça sobre o seu destino que os atrai e os impele a partir. Situada em diferentes períodos históricos, esta experiência poderia descrever tanto os exploradores e conquistadores que deixaram a Europa no final da Idade Média para ‘descobrir’ o resto do mundo, como os atuais migrantes por razões económicas que desembarcam nas costas meridionais de Itália (mas não só) vindos do continente africano. Finalmente, Elisa Mariotti leva-nos de volta a Portugal, o lugar onde foi publicado o volume *Europa Oxalá: ensaios* que ela recenseia. Trata-se dum catálogo que recolhe os textos de vários artistas e académicos comentando a exposição de arte com o mesmo nome realizada em 2021, graças a uma colaboração transnacional franco-belga-portuguesa entre instituições que investigam o legado do passado colonial na Europa. Aqui, o conceito de pós-memória regressa e somos instados a manter os nossos horizontes interpretativos abertos também ao mundo da arte, onde a própria existência da identidade afro-europeia deu os seus primeiros passos e que continua a ser o seu campo de expressão a par da literatura.

Bibliography | Bibliographie | Bibliografia

- Almeida, D. Pereira de (2023). *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo. Dois ensaios e uma conversa*. São Paulo: Todavia.
- Bonazza, G. (2022). s.v. “Slavery in Europe during the Atlantic Slave Trade”. *Oxford Research Encyclopedia of African History*. <https://dx.doi.org/10.1093/acrefore/9780190277734.013.971>.
- Brancato, S. (2008). “Afro-European Literature(s): A New Discursive Category?”. *Research in African Literatures*, 39(3), 1-3. <https://doi.org/10.2979/ral.2008.39.3.1>.
- Crumly Deventer, A.; Thomas, D. (2011). “Afro-European Studies: Emerging Fields and New Directions”. Thomas, A.B. (ed.), *A Companion to Comparative Literature*. Oxford: Blackwell-Wiley, 335-56. <https://doi.org/10.1002/9781444342789.ch21>.
- El-Tayeb, F. (2011). *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- European Parliament resolution of 26 March 2019 on fundamental rights of people of African descent in Europe (2018/2899(RSP)). (2021). *Official Journal*, C 108, 2-7. CELEX: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:52019IP0239> [legislation] – French version at <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=CELEX:52019IP0239> – Portuguese version at <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX:52019IP0239>.
- Henriques, I.C. (2019). *A presença africana em Portugal, uma história secular. Preconceito, integração, reconhecimento (séculos XV-XX)*. Lisboa: ACM.
- Hitchcott, N.; Thomas, D. (eds) (2014). *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool: Liverpool University Press.

- Medeiros, P. de (2014). "Post-Imperial Europe. First Definitions". Götttsche, D.; Dunker, A. (eds), *(Post-)Colonialism across Europe. Transcultural History and National Memory*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 149-66.
- N'Diaye, P. (2005). "Pour une histoire des populations noires en France: préalables théoriques". *Le Mouvement Social*, 213(4), 91-108. <https://doi.org/10.3917/lms.213.0091>.
- Olusoga, D. (2016). *Black and British: A Forgotten History*. London: Palgrave Macmillan.
- Otele, O. (2020). *African Europeans: An Untold History*. London: Hurst Publishers.
- Pitts, J. (2019). *Afropean: Notes from Black Europe*. London: Penguin Books.
- Ribeiro, M.C. (2022). "Afroeuropéu? Afropolitano? Afropeano?". Conference at the St. Peter's College for the Black History Month (Oxford, 22 November 2022).
- Ribeiro, M.C. (2020). "Uma história depois dos regressos. A Europa e os fantasmas pós-coloniais". *Confluenze*, 12(2), 74-95. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.

Claridade

Alice Neto de Sousa

Poeta

Tenho uma claridade no olhar, é de mim ninguém ma deu.
Nunca a vi no olhar do meu pai, da minha mãe, das minhas irmãs.
Ninguém herdou este olhar, veio comigo do ventre onde me embalsamaram.
Nuns castanhos Terra, guardo o mar, o ar, o fogo, sem verter
e reluzem à luz dos dias como pirilampas na noite de mim.

Este olhar é meu,
ninguém mo deu, esculpi-o quando ninguém estava a ver,
no espelho da interrogação onde procuro a beleza de viver,
respondeu-me de volta em duplicado.

Este olhar é meu, ninguém mo deu.
Procurei por um igual, nunca o vi, sem ser a vir de mim para mim.
Já não quer ver e se dissipa.
Quem o pintou? Quem o apagou?
Talvez se não visse, esse olhar não seria meu.
Mas é.
Nem por detrás da inocência da pequenez ele se escondeu.
Quando fui ver as fotos, era o mesmo olhar,
preenchido já a meio por um vazio inexplicável e nem por metade da vida ia.
Preso assim, com o olhar na Terra e a cabeça na Lua,
“Este olhar é meu”, disse-me a mim enlouquecida,
ao olhar para mim.
Este olhar é meu. Este olhar é meu.
Este olhar, este olhar sou eu.



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-09-18

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Neto de Sousa | 4.0



Citation Neto de Sousa, A. (2023). “Claridade”. *Il Tolomeo*, 25, 45-46.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/000

Alice Neto de Sousa (1993) é uma poeta e dizedora de poesia, nascida em Portugal com raízes em Angola. Autora do poema “Março” escolhido para inaugurar as comemorações oficiais dos 50 anos do 25 de abril, procura nos palcos “afiar a língua” para temas sociais emergentes, destaque ao poema “Poeta”, da sua autoria, que em 2022 conquistou as redes sociais e tem voado pelo mundo. No mesmo ano, foi distinguida pela Bantumen como uma das cem personalidades negras mais influentes da lusofonia. Atualmente é presença assídua no programa televisivo “Bem-Vindos” na RTP África.

Afropean Journeys: A Conversation with E.C. Osondu

Alessandra Di Maio

Università degli Studi di Palermo, Italia

Born and raised in Nigeria, E.C. Osondu lives in the United States, where he is a Professor of English and Creative Writing at Providence College, in Rhode Island. He debuted with the short story collection *Voice of America* (2010), followed by the novel *This House is Not for Sale* (2015) and *Alien Stories* (2020). He has won several awards, including the prestigious Caine Prize for African Writing, the Allen and Nirelle Galson Prize for Fiction, the Pushcart Prize, and the BOA Short Fiction Prize. His latest novel, *When the Sky is Ready the Stars Will Appear* was first published in translation in Italy with the title *Quando il cielo vuole spuntano le stelle* (transl. by Gioia Guerzoni, Postface by Alessandra Di Maio, Francesco Brioschi Editore, 2020). One year later, the original version of the novel was published in Nigeria (Ouida 2021).

The novel tells in first person the compelling tale of an African boy's journey towards Rome in search of a better life. His dreams of reaching Italy are ignited when Bros, an older friend from his village, returns home from the Eternal City laden with gifts and alluring stories. But it is only when soldiers from the Seven Men Army descend on the village scouting for recruits that he decides to leave, as the young men of Gulu Station must face conscription or flee. Armed with little more than the stories heard from Bros, guided by the words of wisdom of the late Nene, the blind woman who takes care of him after his parents die, the narrator takes his first step towards realizing his dreams embarking on his journey North. He crosses the desert



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-11-01

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Di Maio | 4.0



Citation Di Maio, A. (2023). "Afropean Journeys: A Conversation with E.C. Osondu". *Il Tolomeo*, 25, 47-56.

and the sea together with a group of young people whom he meets on the road. His perilous journey reminds us of those undertaken by the myriad of young Africans who have crossed the Black Mediterranean in the past decades. But Osondu's fictional story offers us a reversed perspective from what we usually hear and watch in the Western media, with their focus on the last leg of the trip – the landing in Europe. Osondu's novel is about the full experience of the journey, from departure to arrival, which readers follow through the protagonist's candid eyes and voice.

What follows is an excerpt of a conversation I had with E.C. Osondu on May 24, 2021 – the first the author granted in Italy, a few months after *Quando il cielo vuole spuntano le stelle* was published. It was conducted within the context of "Afropean Bridges", a series of Virtual Dialogues organized by Shaul Bassi, Vittorio Longhi and Igiaba Scego for the Humanities and Social Change Centre at the University of Venice Ca' Foscari.¹

ALESSANDRA DI MAIO Welcome, E.C. Osondu, and thank you for accepting to discuss with me your latest novel, *Quando il cielo vuole spuntano le stelle*. You have lived in the United States for quite a few years but you are originally from Nigeria. How did you end up living in Rhode Island?

E.C. OSONDU I came to the United States principally to attend graduate school. I went to Syracuse University, in New York State, where I had the privilege of studying Creative Writing with George Saunders, Mary Gaitskill, Amy Hempel, Arthur Flowers, Christopher Kennedy – writers I had heard about and whom I wanted to study with. After Syracuse, I taught at the University of Maryland, College Park, and a few other couple of places, until I got a tenure-track position at Providence College, in Rhode Island.

DI MAIO The protagonist of your recent novel also leaves his African hometown – not for the United States but for Europe, more precisely, for Rome. His story reminds us of the young people from different parts of Africa who come to Italy hoping to fulfill their dreams. Despite its fable-like tone, the plot is so realistic that one wonders if it is autobiographical or based on the real life of someone close to you.

OSONDU You might think that since I am a professor in the United States, I probably migrated through a different route, that I didn't have to go through the harrowing route that some other

¹ The video with the full interview is available at: <https://www.youtube.com/watch?v=qMtcX-M40Tg>.

people take. But I have to say that I do share some things with the young protagonists in this novel. Let me even back up a bit. It's interesting that when we think of characters like this, and when we think of migration today, we think of it in one direction only - from Africa to the West. We don't think of it in the direction of those whom we learned about in elementary school, who also moved, but in a different direction. Those people were called *explorers* - like Vasco da Gama, for instance. But who were these people? They were also adventurous young people - men, for the most part - who had heard of certain exotic places, who had an idea, a picture, of what these exotic places were like, who were seeking their fortune, who had people to impress, who wanted to see other parts of the world, who were bitten by the wanderlust bug. They also wanted to see how other people lived, explore other geographies, locales, places. So, they got on their boats - on their very large, colourful, do-sondurated boats - and they moved in the direction of Africa. They were seeking their fortune. Some of them were people who were principally after money. Some of them were seeking knowledge. Some of them were seeking experience. But definitely, there was this mental picture that they all had from the map that said there'd be dragons. So, some of them also wanted to know if this continent was really filled with dragons. And they came. When they came, they were not seen as 'exploiters'. They were not given a cold welcome. They were not seen as people who had come to destroy, to loot, even though many of them came with this exploitative tendency. They were welcomed. Actually, there was no rule, no Customs nor Immigration Officers telling these *explorers* not to come to Africa.

We tend to forget that, and so we talk about migration today as if it has always been in one direction. But before many of the ancestors of these people who are moving today were born, there had been a huge move from Europe to other parts of the world, including Africa - even more so. Europeans were looking for spices, resources, for the exoticism of Africa, or for all of that. So again, you might say we are part of that long line, we are all connected. Those who moved to Africa and those moving to Europe had dreams. Each one of them has mental pictures of what the other place looks like.

It is also possible that before coming here even I had a mental picture of what the United States looked like - how is the country going to welcome me, I wondered. Is my mental picture the same as the physical picture? I tell people that when I was a kid, I used to look at picture postcards with scenes of people wearing black turtlenecks, of couples in the snow, and it all looked so wonderful, so picturesque. But when you are actually

walking to campus up the hill at Syracuse in the snow, with your turtleneck, it is not as beautiful as it is on a postcard. It's a totally different experience.

This is to say, my novel might not be directly autobiographical but there's so much that I share, that I have in common, with the young men and women in it. We come from the same long line of people *who set out at dawn*, as it were.

DI MAIO The so-called American dream in this novel becomes an 'Italian dream'. This tickles the curiosity of Italian readers, so much that the novel was published in Italian first.

OSONDU This novel is really a love letter to Rome so, besides the politics and the technicalities of publishing, it's not surprising that it was first published in Italian. The original version in English is coming out next year. The novel's first line - "The first time I heard of Rome I thought it was a place in heaven" - kind of sets the tone of the entire book, because the narrator has this naïve, perfect picture of Rome in his mind. He has a perfect view of what Rome is like. So that's where he sets out to go to - all the way from Gulu Station to Rome. It's not surprising, then, that the novel first found life in Italy.

DI MAIO Have you ever been to Rome?

OSONDU Not at all! I've not even passed through Rome. I passed through most parts of Europe, but not through Rome. My greatest fear is that the first day I arrive in Rome, it is not going to be the same thing I imagined in this novel. But then that's also beautiful, because it is the same thing that happens with my main character: Rome of the imaginary and the real Rome turn out to be two totally different things.

DI MAIO The full incipit reads: "The first time I heard of Rome I thought it was a place in heaven. You know, like Jerusalem, Israel, Syria, Jordan, Abyssinia and those types of places you only hear their names in the holy books". There is an almost sacred aspect in your prose, and a sense of sacredness in the story, that seems to be connected to its young protagonist, who manages to get to the heart of things with lightness, candour. Why did you leave him unnamed?

OSONDU Because he represents so many. He represents the legion. He's not only one individual. He represents the sensibility of most of those who have this picture of the other part of the world. He has this idea of parts of Europe being heaven-like - precisely like the heavenly Jerusalem, which differs from the earthly Jerusalem.

I'm excited that you've done some work on Tutuola, because my hero has a lot of things in common with Tutuola's heroes who are always on a quest - and Tutuola of course is mining from African, Nigerian, Yoruba oral storytelling tradition. My protagonist is on a journey, like most characters in literature, even more so in African oral storytelling. He's on a journey to learn. It's a journey of discovery - a discovery of the self and of the world around him. We see him moving, like other literary heroes, whether he is a palm-wine drinker in search of his dead tapster, or Gilgamesh who searches for immortality. The very same thread runs through these stories - protagonists searching for the self, and for meaning in the world around them. My unnamed hero represents more a type than an individual. We all set out with dreams like he does. Of course, reality would eventually shock us back into a reappraisal, but it's more important to set out with dreams, because that's what makes you go, that's what makes you move. If you are not setting out with a dream, then you probably will not even leave at all.

DI MAIO Dreams are as sacred as journeys, aren't they? It seems to me there is a sacred element in every journey - definitely in this, where your protagonist seems to go through a rite of initiation.

OSONDU As the poet Delmore Schwartz says, from dreams begin responsibilities...

DI MAIO You don't give a name nor an age to your protagonist. I'm tempted to ask you how old you imagine him to be... In fact, does it even matter to imagine how old he is?

OSONDU It does matter. We tend to equate age and wisdom. My protagonist is very adventurous. He couldn't have been more than 18. He must have been 16 when he set out on his journey. But he is very wise. There is a Western concept of school as a place where you go to learn art, music, literature, where you go to hear stories. But do not forget that for us Africans, it starts differently. It doesn't start with a book and a classroom. It actually starts from home. Take, for example, the idea of storytelling. The boy probably has never read a novel in his life but he lives with Nene, his grandmother, this old, wise, nearly blind woman who is like an oracle of sorts and who speaks in words of wisdom. She just spits knowledge. She is not capable of saying anything that is not wise, or profound, and so that is his first school. There is this thing that Nene does, for instance - Nene wants him out of the house because he's being a nuisance. What does she do? She doesn't say: "Get out of the house, I need some space". Instead, she sends him on what we will call a wild goose chase. She says: "Go to this person's mom

and ask her to give you this object called talantolo". The moment he gets there and tells that lady: "Nene said you should give me this object", the lady says: "Sit down". Because that's the code, the lady already knows. That's what you do to a child that is giving you too much trouble. The lady says: "Just wait, I'll look for it". After a while, the lady says: "Oh, I forgot! Someone came to borrow it. Go to this person's mom and she's going to give it to you". And he keeps going on this wild goose chase, until, ultimately, he's tired, worn out. So he goes back home and says: "Nene, none of those people gave me the talantolo". And she says: "Don't worry". That's something you do to a kid who is giving you too much trouble, so they can give you some space. You see the teaching right there? You see everything that's embodied in that? It is storytelling, it is philosophy, it is child psychology, it's all of that - and the boy didn't have to go to school to learn that. That's something he picks up right there from his grandmother. Grandparents of course are usually a repository of knowledge. They are a way for people to learn, a way for us to learn stories, to pick up proverbs, skills, that kind of knowledge. It's not surprising that the boy knows so much even at such a young age.

DI MAIO Something that really strikes me about this novel is the way Gulu Station society is portrayed. Europeans - definitely Italians - tend to think African kids arriving in Europe leave behind very unhappy places. Here we have a completely different story. Gulu Station is far from being wealthy, but it is a well-ordered world. Happiness is part of it. There are many positive examples in the community. Nene is a mother, a grandmother and even an oracle to the boy. Bros is a grown-up man who moves to Rome but remains in love with Miss Koi-Koi, the village teacher. When he visits his hometown, he sends the boy to give her gifts.

OSONDU Bros is an interesting fellow! Bros brings the outside world to Gulu Station. He brings the TV, the generator, the FI- LA shirts, boxes for younger brothers and sisters. He brings the outside world to Gulu Station and suddenly the narrator's eyes are open. There's a different world out there - different from Nene's world, different from the world the boy knows. Yet, despite the fact that Bros has been all over - he's been to Europe, made money, has become very comfortable - he still sees that there is some kind of essence in the village. In the village there's this woman, who's a school teacher, whom he has been in love with. So he comes back for her. Also, Bros is the one who sows the seed in our narrator and says: "Whenever you are in Rome, knock on my door and you're going to be welcome". Let's not



Figure 1 Cover of the novel by E.C. Osondu, *Quando il cielo vuole spuntano le stelle* (Italian edition)

say how that's played out! Bros is a bridge that straddles these two worlds - he still has one leg in Gulu Station and the other leg in Rome. So he brings the opportunity for this young narrator to see the world of Rome, while still being grounded in the world of Gulu Station.

DI MAIO I like the image of having one leg in one place and one leg in another place.

OSONDU It's even the case for me. Even after so many years in the US, Nigeria is still very much home to me. You carry it around



Figure 2 E.C. Osondu in conversation with Alessandra Di Maio for the Afropean Bridges series

with you. You carry it, as if you're still living in Nigeria, and it's an insane and weighty thing. You think about the exchange rates! You always put things side by side – how does it taste, how does this smell, how is this different...

DI MAIO Earlier you mentioned Amos Tutuola, the first African writer who merged oral tradition into written literature in a colonial language. There is a pedagogical aspect in Tutuola's stories, yet they are entertaining. This is the same kind of aesthetic pleasure that we find in reading your novel. On the one hand we find references to magic creatures, proverbs guide the young man through his journey, etc. On the other hand, realistic characters such as Abdu, Anyi, Ayira, Zaaïd, Qaudir make us grieve, hope, dream. One is a child soldier, one wants to escape a forced marriage, another dreams of being a football player, etc. Their journey is an individual as much as a collective experience. In Italy, however, we tend to have only one view of this journey and we use just one word for the newcomers – *stranieri*, 'strangers'. But who's a stranger in this world?

OSONDU That's a very interesting question. I'm happy you introduced this word, because in the Igbo worldview, one of the things that are said in jest – but also seriously! – is that if you arrive in a remote village and you don't find an Igbo man, you don't stay there, you just run away. You know, Igbos are probably the most migratory of all ethnic groups in, and within, Nigeria. In Igbo, we have a famous proverb – I can't translate it properly into English but in a rough translation it would sound like: "If you are a traveler, or a stranger, you must work hard not to make enemies". Growing up with my parents, one of the things that my mom always did – which I found very strange – was that no matter how much food there was, whether it was much or whether it was little, she would always leave some. I'd say: "Why are you leaving some?" and she'd say: "Well, suppose we get a

visitor, a stranger, what are they going to eat?”. As a child, I found that very strange, because as a child you’re essentially a very selfish being – people don’t talk about it, but that’s all you are, children are not typically altruistic, which is why they have to be taught to share when they go to preschool. As a child, I always wondered, why are we leaving anything for strangers? Why are we leaving anything for visitors who may never come? But there is also that ingrained notion that I inculcated very quickly, and many people of my generation did, that you must treat strangers with kindness, with generosity. You must look out for them. Because you will be a stranger somewhere, someday, so always leave some food, just in case a stranger who has not eaten comes along. It’s part of the culture. I don’t know if there is an equivalent in other cultures – especially in the West. What I know is that I’ve always liked to look at Western oral storytelling as well, at Western oral literature, and there is one story that has always struck me, that of the grasshopper and the ant. The grasshopper is playful, frittering away everything, enjoying the summer, and then when the winter months came, the grasshopper did not keep anything for itself. It did not preserve, it did not conserve anything, so the grasshopper dies. But the ant that had conserved and preserved stuff was able to survive. Well, because we live in a place where it is summer all the time, is it possible that we are like the grasshopper? Is it possible that for the European mind, especially those coming from the cold climate, have learned to conserve? Self-preservation first.

The idea of the stranger and the visitor – the way it is seen in my part of the world is very different from the way it’s here. We were taught to impress the visitor, to embrace the stranger, to welcome him. Which is why the *explorers* who went to Africa were welcomed. They were not attacked. They were welcomed. They were just seen as strange, different people, but the world allows for all kinds of strangeness and all kinds of difference. Even if their religion was different, well that’s the way they worshipped their god, that’s fine. So that was the way it was viewed.

Moving a little bit to theory now – the way migration has been theorized strips the migrants of their individuality. This was something I had at the back of my mind when I was writing this book. Not that I theorized it much, but it does appear that migrants are usually seen as a type, a huddled mass of migrants on a boat. They are seen as illiterate, or not so literate, young men and women who are coming to this place because they’ve seen the lights and they want to grab what we have. But when you decide to break them up into individuals, you’ll find that it might not actually be such a huddled mass, as much as they are

named *Ayira*, *Zaaid*, etc. These are people coming from different backgrounds, with different dreams. That's why individuation was something that I thought was important to do in this book.

DI MAIO A final observation about your use of language in the novel. It is masterful, inventive, so beautiful. You've got the sensibility of a modern, contemporary writer but, again, I can hear the storytelling tradition at the same time. The use of proverbs in the novel is quite fascinating. Is the title a proverb, or is it one of Nene's pearls of wisdom?

OSONDU I think it's probably a mixture of both, it is about readiness, it's just about the timing being right. But no, it is not an African proverb. It's something that I came up with.

DI MAIO Maybe it will become an African proverb.

OSONDU I hope so! Perhaps already an African proverb as we speak [Laughs].

DI MAIO Thank you so much, E.C. Osondu. Rome is waiting for you!

Amzat Boukari-Yabara et al. *Europa Oxalá: ensaios*

Elisa Mariotti

Universidade de Lisboa, Portugal

Resenha de Boukari-Yabara, A. et al. (2021). *Europa Oxalá: ensaios*. Porto: Afrontamento, 125 pp.

A promessa de *Europa Oxalá: ensaios* (2021) é introduzir um ‘estado da arte’ da posição teórico-prática da arte contemporânea no âmbito da pós-memória, de modo a investigar o olhar ambivalente das identidades afroeuropeias enquanto perspetivas potencialmente aptas para desconstruir a imagem da Europa - «para o futuro», conforme aponta Margarida Calafate Ribeiro. O elemento do futuro é epitomado pelo título da exposição, pois o acréscimo da palavra *Oxalá* (esperemos que sim), não apenas remete para o processo de criouliização linguística do árabe pelo português da palavra *Insha’Allah* (se Deus quiser), mas também se propõe como o *slogan* da esperança por uma Europa mais inclusiva. *Europa Oxalá* (2021-23) é um projeto internacional,¹ interdisciplinar e experimental que procura simular no âmbito museológico a ‘viragem pós-colonial’. A tentativa é a

Este artigo é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP, no âmbito do Projeto UIDB/00509/2020.

1 A exposição nasce de um projeto interdisciplinar baseado na colaboração entre diferentes instituições científicas e do património artístico, nomeadamente a Fundação Calouste Gulbenkian (Delegação em França/Centro de Arte Moderna de Lisboa), o Mucem - Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée (Marselha, França), o Musée Royal de l’Afrique Centrale/AfricaMuseum (Tervuren, Bélgica), e o CES (Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra) no âmbito do projeto ERC *MEMOIRS - Filhos de impérios e pós-memórias europeias* (Conselho Europeu da Investigação, GA nr. 648624).



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-09-18

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Mariotti | © 4.0



Citation Mariotti, E. (2023). Review of *Europa Oxalá: ensaios*, by Boukari-Yabara, A. et al. *Il Tolomeo*, 25, 57-62.

de tornar a transitoriedade disciplinar, própria dos estudos pós-coloniais, o motor da sua missão. Por esta razão, o inter-relacionamento entre arte, ciência e ativismo traduz-se na ‘mobilização’ da exposição itinerante, saindo do lema clássico da ‘arte pela arte’ e criando um ‘lugar de fala’ para as vozes hibridizadas e diaspóricas dos artistas africanos e afroeuropeus, ou de artistas comprometidos com a ‘causa descolonial’.

Os primeiros três ensaios desempenham um papel introdutório, necessário para entender as ‘razões’ teóricas subjacentes à superfície artística das obras da exposição. O catálogo da exposição dispõe de um conjunto de capítulos dedicados exclusivamente à ‘apresentação’ dos conceitos aos quais os artistas/curadores e os organizadores da mesma estão intelectualmente vinculados. Por isso, convém pensar no volume como um suporte crítico ao catálogo. O primeiro ensaio «Obras de arte em condições de pós-memória», de António Pinto Ribeiro, ilumina criticamente a relação entre a arte e os processos de transmissão, rememoração, e reescrita da pós-memória. O autor traduz em linguagem científica o «duplo processo» da pós-memória em que se baseia tanto a experiência familiar pré- e pós-colonial na esfera privada, quanto o estudo do arquivo histórico e familiar, fatores que acompanham a assimilação «em diferido» do «capital transferido pelos pais» (8). A partir destes pressupostos, o autor releva a anatomia da «descolonização² das artes»: a essência desta última «não é necessariamente nem os africanos, nem a África», mas sim tem a ver com a reconstrução da «vivência indireta de memórias coloniais» (9). Consequentemente, as obras artísticas conquistam um valor patrimonial porque passam a ser consideradas como práticas que ‘desocultam’ verdades históricas.

Em «Pós-memória: passado e futuro de um conceito», António Sousa Ribeiro clarifica que, para fazer um uso coerente da noção de pós-memória, é preciso conhecer o repertório polémico que, no passado, a relegou a uma posição marginal. Esta tese desempenha um papel central no volume porque fornece uma visão geral da evolução do conceito no contexto dos estudos da memória, na qual se enfatiza que nem sempre uma recepção negativa é contraprodutiva: no ‘caso’ da pós-memória, as acusações de ambiguidade formal,

2 No âmbito da diferenciação entre os conceitos de ‘decolonial’ e ‘descolonial’ cabe salientar que «o decolonial seria a contraposição à ‘colonialidade’, enquanto o descolonial seria uma contraposição ao ‘colonialismo’, já que o termo *descolonización* é utilizado para se referir ao processo histórico de ascensão dos Estados-nação após terem fim as administrações coloniais» (Santos 2018, 3). Com base nisso, no texto aplicaremos a visão de Castro Gómez e Grosfoguel (2007) e Walsh (2009) em relação ao uso de dados termos. Mais precisamente, como os autores acima mencionados afirmam que, mesmo após da descolonização dos territórios colonizados continua a existir a ‘colonialidade’, utilizaremos os dois conceitos com base nas exigências críticas dos estudos pós-coloniais e nas dos autores da coletânea de ensaios.

de inaptidão do conceito para entrar na esfera pública e de carência de robustez empírica são lícitas, no momento em que reconhecemos que a formulação original de Marianne Hirsch (1997) é teoricamente incompleta. Na versão atualizada desta última, a transmissão da pós-memória não se limita ao «investimento imaginativo» (107) de (re-)construção do passado, mas prevê também um exercício literal de tradução. Esta propriedade de tradução confere à pós-memória a tangibilidade necessária para operar também na dimensão pública, sendo que a concetualização clássica a limitava apenas à esfera familiar.

Amzat Boukari-Yabara, em «O pan-africanismo, uma memória dinâmica dos sincretismos culturais», encerra o conjunto de ensaios teóricos com uma panorâmica historiográfica do ‘pan-africanismo’ e da sua estreita relação com as práticas artísticas africanas, subdividindo a reflexão nas seguintes partes: a função reivindicativa da arte no contexto da escravatura nas Américas e nas Caraíbas entre os séculos XVI e XIX; o surgimento de movimentos e manifestos pan-africanistas na segunda metade do século XX; os desafios contemporâneos da arte africana no âmbito da globalização. Considerando que as teses acima referidas põem em destaque tópicos que irão ser reiterados ao longo do volume, é oportuno salientar que o amplo uso dos conceitos de ‘primeira’, ‘segunda’ e ‘terceira geração’ poderia suscitar discordâncias. Estas definições, cunhadas por Karl Mannheim (1928), conferem às gerações da diáspora uma imagem demasiado ‘essencialista’. Por isso, considera-se preferível acompanhar estas classificações com dados específicos, de modo a contextualizar mais claramente a identificação das ditas gerações (Rumbaut 2004).

Os restantes contributos seguem a ‘ação coletiva’ da exposição, razão pela qual estes últimos não têm muita linearidade. Mais precisamente, as sistemáticas mudanças de tema e de registo acentuam a natureza rapsódica da coletânea, confirmando a ligação com a própria estrutura da exposição. Esta escolha organizativa impele-nos a pensar que a coletânea se presta a uma tipologia de leitura não escolarística. Os textos «Querida Marianne» de Ariella Aïsha Azoulay e «SOL NEGRO» de Lisette Lombé exemplificam a tentativa de ‘alquimizar’ experiências biográficas da «memória não vivida» (23), não apenas porque a tornam um recurso investigativo no âmbito dos estudos pós-coloniais, mas também porque oferecem uma perspetiva subjetiva da hibridização identitária. As duas narrativas situam-se numa posição análoga à dos artistas da exposição, pois dão-nos a oportunidade de observar por perto o processo de reescrita da memória transmitida, isto é, a maneira como surge, no campo da escrita, a conscientização da própria condição de «pós-vítima» (22), e de como este discurso está estritamente interconectado ao obstáculo epistêmico e representativo do estatuto de híbrido. Por isso, acreditamos que as experiências pessoais narradas nos levam justamente a

considerar que a identidade «is not only an element of union, but also, and especially, of differentiation, of opposition» (Fontana 2014, 15).

Em «Expor a memória dos símbolos, do corpo, das imagens: o possível vocabulário das/dos artistas afrodescendentes», Fabienne Bideaud tenta conjugar o olhar ambivalente dos artistas da exposição com a questão da hibridização identitária a partir da descolonização da imagética ocidental. Em particular, discute-se a capacidade dos artistas afroeuropeus de ‘transvalorizar’, do ponto de vista figurativo, os símbolos da cultura ocidental enquanto instrumento de controlo político e filosófico (Mondzain 2015, 17-55). Esta argumentação remete para o princípio de ‘desocultação’ mencionado anteriormente, pois oferece os dispositivos teóricos necessários para interpretar o caráter contra-discursivo das obras de *Europa Oxalá*. A seguir, Cécile Bourne-Farrel, em «Virar a história do avesso», faz uma análise mais detalhada das obras artísticas que participaram no evento. Para recuperar a função social do novo (contra-)paradigma proposto pelos artistas, a autora sublinha que é lícito investigar as diversas «dialética[s] de inversão» (101) que emergem das tramas das obras. Ao reter um espaço-tempo próprio - fruto de um percurso retro- e introspectivo na constelação de arquivos documentais e imaginários da pós-memória - as obras trazem à luz o que se pode definir como uma «busca da identidade infinita» (99).

A tentativa de utilizar a pós-memória para tornar ‘concreto’ o conceito de identidade afroeuropeia, e entregá-lo à sociedade em forma de «presente para o futuro» (63), vai ser prejudicada por acumular temáticas pertinentes, mas sem uma finalidade clara. Contudo, Margarida Calafate Ribeiro integra alguns pressupostos históricos da Europa (pós-)colonial que motivaram a ação científica de ‘intervenção no futuro’ do projeto europeu financiado pelo Conselho Europeu de Investigação *MEMOIRS*, projeto que participou na co-produção de *Europa Oxalá*. Finalmente, Bruno Verbergt e Christine Bluard, em «O AfricaMuseum e os artistas contemporâneos: da necessidade de abrir coleções e arquivos à criação artística», admitem ser céticos relativamente à ‘esperança no futuro’ anunciada pelo título da exposição. De qualquer forma, o projeto da desta última é visto como um ponto de partida necessário para continuar a missão de «transformação descolonial» (111), iniciada há cerca de vinte anos no AfricaMuseum.

No seu conjunto, este volume representa a tentativa ambiciosa de estudar o papel da arte ‘fora do museu’. A integração de perspetivas diferentes e, às vezes, discordantes, dá-nos prova dos desafios que facilmente podem emergir ao lançar conceptualizações emergentes à um público amplo e diversificado. Apesar de esta proposta estar alinhada com os objetivos previstos pelos estudos pós-coloniais, acreditamos que o esforço de divulgar soluções ‘essenciais’ de caráter de(s)colonial podem parecer uma alternativa demasiado cândida. Intui-se que, tanto no âmbito expositivo como no ensaístico, são

usadas perspectivas artística e cientificamente complexas sobre uma igualmente complexa temática de partida. A aspiração da coletânea de ensaios para responder à ‘urgência’ de ‘testar’ diferenciadas teorizações emergentes (Hannerz 1997) reduz a sua profundidade argumentativa pelo facto de priorizar uma organização rigorosamente transversal. Por este motivo, o volume pode levar a uma interpretação desorientada e dispersa dos conteúdos.

Bibliografia

- Castro Gómez, S.; Grosfoguel, R. (2007). «Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico». Castro Gómez, S.; Grosfoguel, R. (eds), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 9-23.
- Fontana, J.L. (2014). «Histories and Identities». Sabaté, F. (ed.), *Hybrid Identities*. Lausanne: Peter Lang Verlag, 15-28.
- Hannerz, U. (1997). «Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional». *Mana*, 3(1), 7-39. <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-93131997000100001>.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Mannheim, K. (1928). «Das Problem der Generationen». *Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie*, 7(2-3), 2: 157-85; 3: 309-30.
- Mondzain, M.-J. (2015). *L'Image peut-elle tuer?*. Paris: Bayard.
- Rumbaut, R.G. (2004). «Ages, Life Stages, and Generational Cohorts: Decomposing the Immigrant First and Second Generations in the United States». *International Migration Review*, 38(3), 1160-205. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1747-7379.2004.tb00232.x>.
- Santos, V.M. (2018). «Notas desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência». *Psicologia & Sociedade*, 30, 1-11. <http://dx.doi.org/10.1590/1807-0310/2018v30200112>.
- Walsh, C. (2009). *Interculturalidade, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Ediciones Abya-Yala.

Définir et identifier l'afropéanité dans les titres d'ouvrages afropéens : une question d'identité culturelle, raciale et continentale

David Yesaya

University of Calgary, Canada

Abstract The term 'Afropean' became in the twenty-first-century Western culture a trendy expression to describe the African diaspora in postcolonial countries of Europe, which recognizes in it a cultural mix that is both African and European. However, this concept remains difficult to identify, define and explain. This article aims to clearly and precisely define and delimit this reality in contemporary literature.

Keywords Afropeanness. Afrodescendants. Francophone Black literature. Multiculturalism. Transnationalism. Literary Theories.

Sommaire 1 Introduction. – 2 L'Europe et l'Afrique postcoloniale. – 3 Afropéen, un terme parmi tant d'autres. – 4 La genèse de l'afropéanité. – 5 L'afropeanité dans les titres d'ouvrages. – 6 Conclusion.



Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2023-07-07
Accepted 2023-09-18
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Yesaya | © 4.0



Citation Yesaya, D. (2023). "Définir et identifier l'afropéanité dans les titres d'ouvrages afropéens : une question d'identité culturelle, raciale et continentale". *Il Tolomeo*, 25, 63-80.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/008

1 Introduction

Dans la culture occidentale du XXI^e siècle, le terme 'Afropéen' est devenu une expression pour qualifier la diaspora africaine qui reconnaît en elle un métissage culturel à la fois africain et occidental. Toutefois, pour certains critiques ce concept devient plus un fourre-tout qu'un mot-valise, et cela, à cause de son extensibilité définitionnelle insaisissable. Afin de mieux comprendre la genèse de cette identité afropéenne, l'article retracera d'abord brièvement l'apparition d'une forte présence africaine en Europe. Puis, il passera en revue certaines appellations identitaires employées pour désigner la diaspora africaine. Nous les définirons et les comparerons les unes aux autres. Cela étant fait, nous reviendrons sur la naissance du terme et du concept d'Afropéen en soulignant les précurseurs de ce mouvement identitaire en nous focalisant plus particulièrement sur les écrivains. Nous démontrerons qu'à travers les titres d'ouvrages d'auteurs afropéens ressort immédiatement leur identité plurielle, multiculturelle, transnationale et métissée. Par conséquent, cet article mettra en lumière la pertinence de cette identité mixte dans une Europe qui peine encore à s'identifier et à s'imaginer autrement que par sa vision euro-centrique.

2 L'Europe et l'Afrique postcoloniale

Au lendemain des indépendances coloniales des pays d'Afrique, un nombre important d'Africains ont migré majoritairement chez les ex-puissances coloniales de leur pays respectif. Un siècle écoulé, la présence africaine sur le Vieux continent a remis en question les fondements traditionnels des identités européennes enracinées sur des critères et des caractéristiques raciales et culturelles. Dans *Françophone Sub-Saharan African Writing* (2014), Dominic Thomas note à cet égard que « for some, being 'European' means precisely not being black or African » (18). Dans *Afropea : utopie post-occidentale et post-raciste* (2020), Léonora Miano rétablit néanmoins une vérité qui veut que « [l']Occident ne se limite plus aux groupes humains ayant leurs racines en Europe de l'Ouest » (27). En effet, une bonne partie de cette population de l'Europe occidentale du XXI^e siècle tire ses origines du continent africain. Cette réalité prégnante et grandissante a fait naître plusieurs termes d'appartenances identitaires afin de nommer ces personnes africaines (mais pas trop) et européennes (mais pas assez).

3 **Afropéen, un terme parmi tant d'autres**

Le terme incontournable d'Afro-descendant regroupe sous son parapluie tout individu ayant des origines africaines. Peu importe son lieu d'habitat dans le monde ; tant que celui-ci peut retracer une bonne partie de ses origines ethniques en Afrique, il rentre dans cette catégorie. Il faut comprendre le terme « d'Afro-descendant », plus comme une réalité génétique, un constat biologique et non pas nécessairement une revendication d'appartenance d'un groupe ethnique ou une affirmation identitaire. Par exemple, dans *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africain à Paris* (2003), Odile Cazenave nous apprend que la Franco-sénégalaise Marie Ndiaye née d'un père sénégalais et d'une mère française ne possède qu'un « rapport lointain avec l'Afrique » (74). Toutefois, malgré l'appartenance obsolète de l'écrivaine franco-sénégalaise à ses racines sénégalaises, son visage révèle son héritage afro-descendant.

Un autre qualificatif important est celui d'« afropolitanisme ». Popularisé au milieu des années 2000 par Achille Mbembe, il englobe, en partie, cette communauté africaine implantée en dehors de l'Afrique. Dans *On Afropolitanism*, Simon Gikandi décrit ainsi l'idée de l'Afropolitanisme :

a significant attempt to rethink African knowledge outside the trope of crisis. Initially conceived as a neologism to describe the social imaginary of a generation of Africans born outside the continent but connected to it through familial and cultural genealogies. (Gikandi 2011, 9)

En d'autres termes, hormis le fait d'être né ou d'avoir grandi et vécu en dehors de l'Afrique, l'Afropolitain reste rattaché d'une manière quelconque à un patrimoine africain qu'il soit réel ou imaginaire, hérité ou créé. Gikandi ajoute que le :

term Afropolitanism can now be read as the description of a new phenomenology of Africanness – a way of being African in the world. Afropolitanism may sound awkward as a term, but there is no doubting that it has been prompted by the desire to think of African identities as both rooted in specific local geographies but also transcendental of them. To be Afropolitan is to be connected to knowable African communities, nations, and traditions; but it is also to live a life divided across cultures, languages, and states. It is to embrace and celebrate a state of cultural hybridity – to be of Africa and of other worlds at the same time. (9)

Selon cette définition, l'Afropolitain est nourri et mélangé de multi-cultures : principalement africaine et puis viennent se greffer à elle

d'autres cultures du monde. Certes, ce concept d'hybridité culturelle prend en compte les afro-descendants d'Europe. Cependant, comme le néologisme l'indique, ce terme renvoie à un mélange culturel africain en relation avec une réalité mondiale et non pas spécifiquement européenne. Autrement dit, ce terme non plus n'est pas spécifique et particulier au groupe identitaire qui nous intéresse dans cette étude.

D'ailleurs, Miano fait bien de rappeler que « citoyenneté et identité ne deviennent pas toujours de parfaits synonymes » (24). La pertinence de ces propos se vérifie chez les Afro-Antillais : peuple s'identifiant principalement d'ascendance africaine vivant aux Antilles. Par conséquent, il semble évident d'écarter ce groupe identitaire de la communauté africaine d'Europe qui nous importe ; et ce, plus en raison de la location géographique dans laquelle ils vivent que de leur appartenance raciale et culturelle. Bien que certains (Guadeloupéens, Martiniquais, Guyanais, Surinamais, etc.) soient Européens de nationalité, aucun de ces membres peuplant ces territoires ultramarins n'entretient un contact culturel et encore moins continental avec l'Europe.

Toutefois, il ne faut pas confondre l'« Afro-Antillais » avec le « Négropolitain ». Ce dernier a aussi des ascendances afro-caraïbéenne, à l'exception près que cette personne soit née ou ait grandi en Occident et plus particulièrement en France métropolitaine. Dans *French and West Indian : Martinique, Guadeloupe, and French Guiana today*, Richard Burton et Fred Réno donnent plus de détails sur cette identité. Le Négropolitain est :

the returning or visiting immigrant who brings back to the Caribbean Parisian attitudes, aspirations, values and lifestyles, who speaks Creole with a Parisian accent or cannot speak Creole at all and who is received by locals with a mixture of envy, amusement and contempt, feelings which - envy apart - are reciprocated by the visitors or returnees themselves. (Burton, Réno 1995, 12)

Cette définition du Négropolitain semble dire que ces derniers sont, toute proportion gardée, déracinés de leur culture afro-caraïbéenne et s'identifient plus avec la culture occidentale française. Dans *Black Islands, White Ocean: Postcolonial Paradoxes in a Caribbean "Paradise"*, William F.S. Miles avance que le Négropolitain est « a person of West Indian background whose immersion in French culture in the Metropole has rendered her Antillean in color alone » (264) Ce terme fait toutefois ressortir une identité double : raciale par son préfixe 'Négro' et spatial par son suffixe 'politain', du terme 'Métropolitain'. En revanche, la part d'antillanité et, plus encore, d'Africanité reste fantôme chez le Négropolitain. Ainsi, il faut comprendre ce dernier tel un terme désignant un noir qui baigne dans une culture métropolitaine, laquelle, par définition, dépeint une réalité culturelle occidentale.

L' « Afro-Parisianisme » en revanche identifie les membres de la diaspora afro-africaine qui vivent en France (depuis des générations ou pas). Dans *Introduction : Francophone Afropeans*, Hitchcott et Thomas assurent que « The term 'Afro-Parisianism' gained increasing currency following the publication of Bennetta Jules-Rosette's book, *Black Paris : The African Writers' landscapte* » (21). Ils révèlent par la suite que ce terme cible particulièrement les romanciers africains de France qui ancrent principalement leur histoire dans la réalité sociale et culturelle française :

a reference to the literary productions of francophone sub-Saharan African authors residing in France, for whom 'Parisianism' refers to a literary interest in Paris as the social context for the author's works, the subject matter of their writings, and the source of their focal audience'. (Hitchcott, Thomas 2014, 21)

Cette focalisation sur la culture et l'espace métropolitains parisiens fait ressortir des points communs marquants avec le concept de Négropolitain. À savoir que ces deux groupes identitaires d'ascendance africaine vivent et s'imprègnent d'un environnement culturel occidental européen. Toutefois, ces termes d'appartenances se limitent spécifiquement, voire uniquement, à une partie spatiale et culturelle de l'Europe.

En revanche, le terme 'Afro-européen', qui désigne la communauté noire bien ancrée en Europe semble plus adéquat, fluide, mobile, moins rigide et figé que les deux derniers termes mentionnés au paragraphe précédent. Tout d'abord, son appellation associant plus ou moins et renvoyant, sans aucun doute, à deux continents dépasse l'idée de frontière nationale et de culture métropolitaine pour embrasser les diversités culturelles africaines et européennes dans leur ensemble.

Par ailleurs, Miano déplore le fait que « [p]our la plupart dans l'Hexagone, le préfixe afro ne saurait renvoyer qu'à un ailleurs, un hors de France essentiel plus qu'originel » (9). Certes, employer ce préfixe à but discriminatoire et d'exclusion est inconcevable ; il n'en reste pas moins que l'importance de ce mot sert à distinguer et à définir une certaine particularité dans un groupe ou dans une communauté. En fait, l'aspect positif du terme 'afro' est qu'il ne marque pas un pays d'Afrique en particulier, mais au contraire unifie et renvoie à un ensemble de cultures originaires du continent africain. De même, le fait d'accentuer sur 'européen' dans 'afro-européen' décloisonne l'exclusivité d'une appartenance à un pays d'Europe en particulier et renforce plutôt l'idée d'une identité plurielle du continent. Cela ne veut pas dire que le terme 'afro-européen' ne soulève pas de difficultés. L'emploi du tiret pour relier ces deux mondes divergents, par exemple, soulève deux identités l'une collée à l'autre dos à dos. Ce-

la donne à voir chez l'héritier de cette identité, d'une part, la culture africaine et d'autre part, la culture européenne. Par conséquent, le tiret marque une frontière infranchissable entre ces deux identités.

De plus, dans ce terme, le tiret souligne l'association de deux mots dont un vient inévitablement avant l'autre. Cela laisse voir une forme de hiérarchisation identitaire. Dans ce cas, l'Afro-européen, sera toujours africain d'abord et européen ensuite. Alors que les afro-descendants d'Europe dont il est question dans cette étude ne conçoivent pas cette double identité comme une séparation, une superposition ou une dualité. Bien au contraire, ils la conçoivent plus comme un brassage, un mélange ou un métissage.

Il semblerait alors que le terme 'Afropéen' soit meilleur pour définir et identifier ce groupe de personnes. Pour Thomas le concept d'Afropeanisme :

provides a new category that allows those whose hyphenated identities - Franco-African, Afro-German, Afro-Italian, and so forth - are considered either a threat to national identity or not permissible according to established ideals and values, a shared category of identification structured in a transnational framework that exists beyond the narrow parameters of a reductive national identity. (Thomas 2014, 23)

Miano rejoint cette idée en insistant sur le fait que « [d]ire Afropéen, ce n'est pas dire : Sénégalo-Français. Ce n'est pas dire : Afro-Français. C'est voir plus grand, atteindre un plus grand nombre » (48) Certes, ce mot-valise tire ses racines des identifiants « africain » et « européen ». Toutefois, l'omission du tiret et l'ajout unique des préfixe et suffixe pour construire ce néologisme font voir une transformation linguistique représentative de la fusion identitaire des personnes concernées.

À bien des égards, le terme 'Afropéen' fait écho à celui de 'Beur'. Dans *Writerly Identities in Beur Fiction and Beyond* (2013), Laura Reek revient sur l'origine de ce terme désuet et controversé : « 'Beur' was subjected to backslang inversion called *verlan* by the same people who had invented it and became 'Rebeu,' which now stood at two removes from the original 'Arabe' from which 'Beur' originates ». (4) On peut rajouter qu'en raison de sa réappropriation et de sa manipulation politique et médiatique en France, ce terme a perdu de son sens premier. En revanche, tout comme 'Afropéen', le qualificatif de 'beur' sert à identifier un groupe identitaire d'ascendance africaine né et grandi en Europe.

De même, les 'Beurs' sont aussi le produit d'un métissage culturel. Un autre point commun avec l'afropéanité est que ces deux groupes identitaires subissent la discrimination raciale, le manque de représentation sociale et l'absence de considération en tant que citoyens légitimes du pays dans lequel ils vivent. Miano fait observer que :

L'Afropéen est privé de représentation dans un pays qui, bien qu'étant le sien, se dit au monde sans le mentionner, sans lui permettre de l'incarner. Pour ces compatriotes d'ascendance européenne unique, l'Afropéen est un étranger, sommé de se justifier d'être parmi eux, d'être tout court. (2020, 51)

Cette problématique d'étranger dans son propre pays est similaire chez les Beurs. D'ailleurs, cela a poussé ces derniers à manifester à maintes reprises pour affirmer leur présence territoriale et leurs droits en tant que citoyens légitimes. Reeck relève une de ces manifestations qui remonte déjà au XX^e siècle :

'Beur moment' of 1983, the year the Beurs - the sons and daughters of North African immigrants - initiated the March for Equality and Against racism, the longest and largest nonviolent demonstration in French history. (xi)

Cette marche a été rebaptisée par les forces politiques et médiatiques françaises « la marche des Beurs » : terme réducteur qui emprisonne ce combat uniquement dans une question ethnique. Toutefois, cette manifestation devrait tout d'abord être perçue comme un combat contre des injustices sociales affectant la communauté nationale. Autrement dit, ces manifestants d'origine d'Afrique du Nord n'exigeaient pas la justice sociale en tant qu'ethnie, mais en tant que citoyens européens français. Cette réalité résonne chez les Afropéens qui, un siècle plus tard, manifestent eux aussi leur présence à travers ces nations européennes. Dans *Already Here : Sami Tchak's Afropean Generation* Allison Van Deventer met un point d'honneur à affirmer que :

evidence from a variety of national contexts suggests that young generations of Afropeans are asserting the right to speak as a cultural insiders, provocatively challenging widespread norms that, across the continent, tend to mark a fundamental distinction between Europeans (usually imagined as white) and migrants (often defined by non-whiteness) and to treat the former more favourably than the latter, even when the so-called 'migrants' are in actuality the European-born children or grandchildren of immigrants. (Van Deventer 2014, 66)

Toutes ces similarités poussent à se demander si ces deux termes peuvent être utilisés de manière interchangeable par les membres de ces groupes identitaires. Ces deux groupes tirent leur origine du continent africain. Cependant, l'un relève de la partie nord (les Beurs) et l'autre de la partie subsaharienne (les Afropéens). Cela souligne que chacun de ces termes détient une composante culturelle,

continentale, mais aussi raciale. Hitchcott et Thomas attestent que « [w]hat is common to all conceptions of Afropean identity is 'an indissociability with the African continent, with blackness, and with notions of diaspora' » (4). La question raciale, peut-être même plus que continentale, est donc incontournable pour définir l'Afropéen.

D'ailleurs, malgré plusieurs réalités similaires, le rapport d'appartenance continentale et territoriale du 'Beur' et de l'Afropéen diffèrent. Sans nier son héritage à l'Afrique du Nord, le 'Beur' s'identifie en tout et pour tout en tant que français de nationalité et de citoyenneté. En revanche, l'Afropéen va bien au-delà d'une nationalité ou d'une biculturalité et revendique plutôt une identité multiculturelle et transnationale. Comme le fait remarquer Maria de Fátima Outeirinho :

Le concept d'afropéen suppose donc un dépassement d'une vision binaire du monde, une mise en relation, voire de fusion, d'inscriptions culturelles diverses et, par conséquent, l'avènement d'un espace culturel, social transfrontalier. (Outeirinho 2017b, 132)

Van Deventer écrit que « many Afropeans establish transnational allegiances that bypass the national identities from which they are often excluded » (66). C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'Afropéen, contrairement au 'Beur', ne vit pas cette situation d'exclusion nationale comme un mal-être ou un déchirement identitaire. Dans *Habiter la frontière* (2012), Miano précise qu'« [a]ujourd'hui, les Européens noirs refusent d'avoir à choisir entre leur part subsaharienne ou caribéenne, et leur part européenne » (84). Elle poursuit son développement en ajoutant « [d]e ce qui était jadis un lieu de rupture, ils ont fait un espace d'accolement où les mondes qui les constituent se touchent sans s'affronter » (84). Ce mélange culturel s'éloigne d'une appartenance bicéphale trouble identifiée chez les 'Beurs' pour donner naissance et essence à une identité afropéenne propre.

4 La genèse de l'afropéanité

De nos jours, le terme afropéen est revendiqué par plusieurs afro-descendants d'Europe. Dans « 'Gaboma', 'Kainfri' et 'Afropéen'. Circulation, création et transformation des catégories identitaires dans le hip-hop gabonais », Alice Aterianus-Owanga remarque qu'« on retrouve les termes afropéen ou afropean dans les langages de la diaspora africaine d'Europe » (963). Ce terme naît d'un contexte musical. Hitchcott et Thomas indiquent que:

'Afropea' was coined by the musician David Byrne as a way to describe the synthesis of African and European musical tradi-

tions and is often applied to the recordings of hip-hop and neo-soul musicians. (3)

Outeirinho mentionne certains de ces artistes tel que « le groupe belge afro pop, Zap Mama lequel a sorti en 1993, sous le label de Byrne, Luaka Bop, l'album *Adventures in Afropea 1* » (2). Elle ajoute à ce propos que :

Ce repérage musical et sa divulgation ultérieure ont donné lieu à *Adventures in Afropea 2 The best of Djur Djura* et *Afropea 3 Telling stories to the sea*. Sur *Telling stories to the sea*. Pointant de la sorte la portée transnationale du concept. (Outeirinho 2017a, 2)

Toujours dans un contexte musical, Miano note qu'« [e]n France, c'est le groupe Les Nubiens qui fait découvrir la désignation afropéenne. Hélène et Célia Faussart se présentent comme Afropéennes, ce que la France de l'époque ne comprend pas » (53). L'autrice admet néanmoins que « depuis Zap Mama, Cash Crew et Les Nubiens, bien d'autres ont adopté le mot afropéen, soit pour définir leur identité, soit pour qualifier le style de leurs créations » (54). La paternité et la popularité de ce terme proviennent sans aucun doute des artistes musiciens francophones des années 1990.

Toutefois, ce sont les écrivains francophones, comme Miano ou Mabanckou, qui l'ont théorisé à travers leur réflexion dans leurs essais et fictions. Kathryn Kleppinger fait observer que:

Miano and Mabanckou have placed dialogue and exchange with others at the heart of their respective novels. Their characters frequently discuss the topics and questions that concern them and, in so doing, they tackle some of the most pressing contemporary identity considerations for Africans living in Europe. (Kleppinger 2014, 111)

Deux de ces romans dont cite Kleppinger à propos de ces auteurs sont *Bleu-blanc-rouge* (1998) et *Tels des astres éteints* (2008) : le premier écrit par Mabanckou et le second par Miano. Hitchcott et Thomas soulignent d'ailleurs que dans un contexte de littérature francophone, le terme « Afropéen » :

first appeared in the 2008 short story collection *Afropean Soul et autres Nouvelles* [Afropean Soul and Other Stories] by Leonora Miano. Since then, Miano has had recourse to the term in works of fiction - such as *Blues pour Elise: Sequences afropéennes I* [*Blues for Elise: Afropean Sequences I* (2010) - while also theorizing its usage in texts such as *Écrits pour la parole* [Writing for Speaking] (2012) and *Habiter la frontière* [Living on the Frontier] (2012)]. (Hitchcott, Thomas 2014, 3)

Le dernier ouvrage en date de Miano sur la question s'intitule *Afropea : utopie post-occidentale et post-raciste* (2020). En fait, dans chacune de ses œuvres au sujet de l'afropeanité, Miano étoffe, renchérit, peaufine, parfois se contredit même sur la définition du terme afin de mieux préciser sa pensée sur le sujet. Il n'en reste pas moins que, comme le pointent Hitchcott et Thomas, l'Afropeanité pour Miano « moves beyond national identity towards an unfixed, heterogeneous concept of identity » (3). Ce concept, rajoutent-ils, « is reflected in the term's blending of the multinational spaces of African and Europe » (4). Il faut insister sur le fait que Mabanckou et Miano ne sont pas les seuls à théoriser ou à mettre en lumière ce terme d'Afropeéen. Thomas reconnaît l'importance de ces deux auteurs dans la contribution de ce terme ; cependant, il en cite également d'autres tout aussi pertinents :

[T]o this end, the works of contemporary francophone sub-Saharan African writers such as Fatou Diome, Lauren Ekué, Khadi Hane, Alain Mabanckou and Léonora Miano are especially helpful in further elucidating these questions. (Thomas 2014, 19)

Rajoutons à la liste de ces écrivains francophones la Franco-camérounais Calixte Beyala, le Franco-togolais Sami Tchak ou le Franco-djiboutien Abdourahman Waberi. Plusieurs de leurs ouvrages retranscrivent la réalité du concept d'afropeanité.

5 L'afropeanité dans les titres d'ouvrages

Les œuvres de ces écrivains mettent en valeur l'identité afropeenne par le biais de la rencontre, du mélange, du brassage, de l'union, du métissage de l'Afrique ou plus précisément de l'africanité et de l'Europe. Nous suivons en cela Hitchcott et Thomas lorsqu'ils écrivent « Afropean identity is inseparable both from Africa and from Europe » (4). Cette affirmation se perçoit, entre autres, dans les titres des ouvrages rédigés par ces auteurs de ce corpus.

Dès ses débuts d'écrivaine, Calixthe Beyala rédige *Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales* (1995) dans laquelle elle revendique son militantisme afro-féministe. Cinq ans plus tard, elle récidive dans l'écriture de l'essai avec *Lettre d'une Afro-Française à ses compatriotes* (2000). Dans un premier lieu, l'autrice dénonce dans cet ouvrage la condition sociale discriminante des afro-descendants en France ; puis, elle offre des solutions pour rétablir ces injustices sociales liées à la négrophobie. Ces deux livres illustrent sans aucun doute cette double culture qui transparaît dans l'identité hybride de l'autrice. Remarquons que dans la première lettre citée, Beyala s'identifie pleinement africaine, mais se réclame à la fois d'une so-

rorité avec les femmes de l'Occident. Puis, dans son deuxième essai, son appartenance identitaire laisse voir un métissage identitaire. Sa seconde lettre s'adresse toujours à l'Occident, mais non plus seulement en tant que femme africaine en France comme dans la première, mais en tant qu'africaine de France. Dans le titre, le terme « compatriotes » insiste sur l'idée que pour l'autrice la France est devenue sa nouvelle patrie. En fait, ces deux titres de Beyala confortent les théories d'Outeirinho sur cette identité transnationale :

l'Afropéen est celui qui éprouve profondément la condition frontalière d'appartenance plurielle : la frontière pour lui n'est pas séparation, mais expérience de relation entre mondes. En effet, être Afropéen c'est faire la traversée entre des mondes, c'est se déplacer dans l'inter/ entre. (Outeirinho 2017b, 134)

Ce dialogue qui s'opère entre l'identité culturelle africaine et européenne se constate également dans *l'Europe depuis l'Afrique* (2009). Dans cet essai, Mabanckou se replonge dans son passé d'adolescent congolais qui rêve et imagine la vie en Europe. En fait, cette évocation de l'Afrique et de l'Europe dans ces trois titres d'essais pointe la place importante que contient ces deux continents dans la conscience de ces deux auteurs afropéens.

De surcroît, l'association de ces réalités culturelles continentales se perçoit également dans bon nombres de titres de fiction. L'œuvre phare de Fatou Diome, *Le ventre de l'Atlantique* (2003) est un roman d'immigration qui oscille entre le continent africain et européen. Dans ce roman d'auto-fiction, l'autrice dénonce la face cachée de l'immigration africaine en France dans le début des années 2000. Cette thématique lui tient forcément à cœur puisqu'un an avant, à l'occasion de l'édition « Saint-Malo-Étonnants Voyageurs », l'écrivaine publie « Les loups de l'Atlantique » dans *Nouvelles voix d'Afrique* (2002). Cette nouvelle peut être vue comme la genèse du *Ventre de l'atlantique*. Comme dans ce roman, elle raconte le parcours de plusieurs habitants de Niodior (qu'on retrouve également dans *Le Ventre de l'Atlantique*), qui pour certains d'entre eux tentent de gagner les portes de l'Europe.

Dans *Écriture de l'immigration et traversée des discours dans "Le ventre de l'Atlantique" de Fatou Diome*, Mbaye Diouf met la lumière sur cette fiction peu connue : « [c]ette nouvelle est une sorte de concentré introductif du *Ventre de l'Atlantique*. On y retrouve le cadre, les personnages, les thématiques principales ainsi que la tonalité générale du récit » (59). Diome fait appel au mot « Atlantique » dans ces deux ouvrages. Celui-ci associe d'une manière métaphorique l'océan à un cimetière marin. En effet, plusieurs personnages y trouvent la mort dans le roman. Toutefois, l'Atlantique est aussi pour la diaspora africaine, dans lequel s'inscrit l'afropéanisme, un espace de circulation,

de création et de résistance culturelle. Cet océan symbolise les trois continents (l'Afrique, l'Europe et l'Amérique) dans lesquels se nourrit culturellement l'identité afropéenne. Par ailleurs, il n'est pas anodin que Wilfried N'sonde intitule l'un de ses romans *Un océan, deux mers, trois continents* (2018). Ces trois continents font bien sûr référence à l'Afrique, l'Europe et l'Amérique ; puis l'océan en question qui réunit ces trois terres n'est nul autre que l'Atlantique. Parmi d'autres lieux symboliques, cet espace marin représente la fabrication des cultures noires transnationales dont fait partie l'afropéanisme.

De plus, plusieurs titres des œuvres de Miano démontrent explicitement ce concept d'afropeanité : *Afropea : utopie post-occidentale et post-raciste* en fait partie, sans compter son recueil de nouvelles *Afropean soul et autres nouvelles* (2008). Moins flagrant, mais tout aussi pertinent, son roman *Blues pour Élise* (2008) attire également l'attention sur cette identité afropéenne. Dans *Sex and the Afropean City : Léonora Miano's "Blues pour Élise"*, Hitchcott explique que « Of course, the title of the novel points to both a European musical heritage, with the reference to Beethoven's *Für Elise*, and the black American tradition of the Blues » (131). Cette influence afro-américaine n'est pas spécifique à l'autrice. Celle-ci précise que les autres artistes afropéens dont Les Nubians « reconnaissent avoir été influencées par l'Amérique noire » (54). Miano explique que cela relève du fait que « La France fourn[it] peu de modèles à ses afro-descendants ». Dans les littératures francophones, cette influence noire américaine chez les écrivains afropéens se lit dans le contenu de leurs œuvres. Pour certains d'entre e[ux], cette influence se perçoit immédiatement dans les titres à travers la langue anglaise.

Black Bazaar (2009) de Mabanckou témoigne de ce phénomène.. Toutefois, cette tendance à se nourrir de la culture noire américaine se manifeste dès l'ouvrage *Black micmacs* (1988) de Felix Bankara. Puis, elle se remarque aussi dans le roman noir de Achille N'Goyé *Agence Black de Bafoussa* (1996). Dans la génération un peu plus jeune des écrivains afropéens, cette influence africaine-américaine se constate avec Sâtka-Chännkà Yémy qui intitule un de ses ouvrages *Suburban blues* (2005) ; puis avec Lauren Ekué qui publie en 2011 son troisième livre de fiction *Black attitude*. Lors de la promotion de son roman dans le magazine *Amina*, la franco-togolaise reconnaît s'inspirer « de [b]eaucoup d'auteurs afro-américains comme Maya Angelou, Zora Neale Hurston, Tyler Perry, Terry McMillian et Trecey Lewis » (41). Cette inspiration noire américaine explique mieux le choix de son titre totalement en anglais.

En fait, parmi les cinq romans cités, quatre d'entre eux emploient le terme 'black'. Cette appropriation linguistique va au-delà d'une inspiration culturelle afro-américaine. Elle dépeint surtout le modèle multiculturel anglo-saxon opposé au modèle français d'intégration assimilatoire. Autrement dit, le mot 'black' prend une certaine tour-

nure politique des années 1990 en France. Cette fin du XX^e siècle où ce terme était encensé dans les médias français à travers le slogan rassembleur « black, blanc, beur » prônant des valeurs multiculturelles de la France d'aujourd'hui.

Par ailleurs, l'usage même de la langue anglaise fait ressortir dans ces (titres de) romans ce pluriculturalisme de l'identité Afropéenne. Hitchcott renforce ces propos en affirmant que

Through its emphasis on connections, afropeanism encourages thinking about black people in Europe in terms of a transnational community, a community that is defined by a shared contemporary condition and which has evolved from the translocal spaces of European cities. (Hitchcott 2014, 128)

D'ailleurs, l'anglais dans ces intitulés crée aussi ce lien avec la forte communauté d'afro-descendants anglophones d'Europe. Citons la poétesse et metteuse en scène anglaise Sunika Douglas connue pour sa pièce de théâtre *Afropean/Human Being* qu'elle performe en Belgique. Mentionnons aussi le journaliste et photographe Johny Pitts auteur du journal « Afropean - adventures in Black Europe » et de *Afropean : Note from Black Europe* (2019). Dans ces deux travaux, tout en mettant en lumière l'existence de diverses communautés afropéennes en Europe, Pitts montre aussi les liens qui les unissent malgré les différentes réalités sociales de chaque pays d'Europe.

Plus intéressants encore, les titres anglophones dans ces textes d'afropéens francophones permettent de soulever le fait qu'un bon nombre de membres de ce groupe emploie le multilinguisme dans leur quotidien. Bien évidemment, ces facultés à pouvoir s'exprimer dans plusieurs langues viennent parfois d'un héritage familial et souvent d'une mobilité spatiale. En effet, cette dernière crée chez l'Afropéenne une réalité multiculturelle et une identité multinationale.

Mabanckou et Waberi sont de parfaits exemples de cette mobilité spatiale poussée par leur identité transnationale. Après être nés et avoir grandi en Afrique, puis avoir étudié et travaillé de longues années en France, ils vivent maintenant aux États-Unis. Selon Outerinho, ces cas de figure « soulignent, d'une part, le phénomène de la multi-appartenance vécu par un même sujet et, d'autre part, le caractère fluide de l'identité, impossible de figer et d'essentialiser » (1). Effectivement, l'éloignement physique d'un lieu ne renvoie pas inéluctablement à un déracinement. La distance spatiale du continent africain ou européen que vivent ces auteurs ne diminuent en rien leur appartenance à ces terres. Que ce soit en Amérique ou ailleurs, ils continuent à porter en eux tous leurs bagages culturels transnationaux.

Qui plus est, plusieurs afropéens ancrent leur origine raciale dans le paysage européen et plus spécifiquement dans le paysage français. Pauline Vermeren affirme à juste titre que :

Dans les années 2000, la notion afropéa surgit comme un élan revendicatif d'espaces et d'identités pluriels dans un contexte où la « question noire » reste insaisissable du fait du triptyque problématique suivant : le silence sur la race, le malaise politique concernant la question coloniale et l'embarras à saisir les dynamiques identitaires en France. (Vermeren 2014, 66)

À multiples reprises, la question raciale se manifeste chez de nombreux d'écrivains francophones par le biais de leurs titres d'ouvrages. L'écrivain franco-camerounais Gaston Kelman, par exemple, brise le silence et le tabou sur la question raciale et coloniale en contrecarrant les idées reçues sur les Noirs en France dans son essai *Je suis noir et je n'aime pas le manioc* (2004). Tout en ridiculisant ces stéréotypes et préjugés raciaux et coloniaux, il revendique fièrement sa part d'identité française. Son argumentaire principal repose sur l'idée que tous les Noirs ne se nourrissent pas uniquement de la culture africaine. En effet, le manioc, nourriture typique de ce continent, symbolise l'alimentation et l'attachement à ses cultures et traditions. L'auteur émet alors une forme de distanciation avec l'Afrique sans pour autant renier sa couleur de peau noire. Au contraire, il l'affirme et l'incorpore dans le paysage français en tant que couleur locale. Son titre laisse comprendre à demi-mot que tous les noirs d'Europe ne fixent pas leur regard sur le continent africain, certains, comme lui, ancrent leur réalité et destinée dans le continent européen.

Thomté Ryam, auteur français d'ascendance tchadienne, appuie l'idée de Kelman dans *Banlieue noire* (2006). D'une certaine manière, comme dans *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*, ce roman tord le cou aux clichés sur les noirs de France. Le titre souligne la marginalisation sociale de cet espace et des gens qui y habitent. D'un point de vue métaphorique, ce titre marque aussi la forte présence de la population noire en France. Toutefois, paradoxalement, l'association de la communauté noire à la banlieue¹ enferme également ce groupe de personnes dans un espace souvent décrit par une partie de la classe médiatique et politique française d'une façon stéréotypée comme (mi)lieu défavorisé.

En revanche, le titre *Noir français* (2023) du jeune politicien Carlos Martens Bilongo dépasse le cliché du noir emprisonné dans ses origines et reclus dans l'univers banlieusard. D'ailleurs le sous-titre de cet essai est *Des quartiers à l'Assemblée*. Une manière de prôner et de promouvoir une élévation sociale chez le noir, mais aussi de pointer sa présence non pas uniquement en banlieue, mais bel et bien partout en France.

1 Un espace dans l'imaginaire français qui renvoie à la précarité sociale.

Dans ce titre, la couleur 'noire' n'est pas reléguée et confinée dans un milieu spatial. La personne noire n'est pas définie par un espace réduit et une identité réductrice. Là où certains politiciens et médias de l'extrême droite insistent sur une dichotomie et une union impossible entre être 'noir' et être 'français', l'auteur associe ces deux adjectifs pour affirmer et revendiquer la présence des noirs dans le territoire hexagonal en tant que citoyens de nationalité française. En d'autres termes, ce titre légitime et normalise la couleur de peau noire au sein de l'Hexagone et, de manière plus large, au sein du continent européen.

Dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* (2002), Alain Mabanckou fictionnalise la guerre civile de la République du Congo de 1997. Centrée au cœur d'une Afrique imaginaire, à premier abord, l'histoire du roman n'a rien à voir avec les réalités afropéennes. Les petits-fils nègres mentionnés dans son roman sont la milice sudiste du territoire Vietongo ; puis, « Vercingétorix » n'est nul autre que Ta Kanda, l'ancien premier ministre de ce pays imaginaire d'Afrique. Quel est alors le rapport de cette fiction avec son titre qui pointe du doigt la question raciale en Hexagone ?

En effet, dans l'Histoire de France, Vercingétorix est un chef de guerre gaulois emblématique. À lui seul, il représente un symbole fort et une figure monumentale de la France. Le lien commun entre lui et son homonyme fictif créé par Mabanckou réside dans leur soit belliqueuse. Dans « Espaces, formes et enjeux identitaires dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* de A. Mabanckou », Katrien Snoeck précise que Ta Kanda s'est auto-proclamé ainsi « en référence à Vercingétorix le Gaulois qui donna du fil à retordre à Jules César » (92). Ce commentaire force à penser que l'appropriation de ce prénom choisi par Ta Kanda n'est pas un simple hasard. Ce nom le rattache à un passé et à une histoire française. C'est pourquoi ce serait une erreur de limiter la compréhension de ce roman à la question des coups d'état et des guerres civiles en Afrique. L'État colonial français a bien évidemment du sang sur les mains dans ce conflit africain.

De ce fait, Kleppinger émet un commentaire juste sur les Afropéens : « They argue over the importance of remembering past traumas (in particular the memory of the slave trade), what it means to be black in Europe today, and what they hope to see change in the future » (2014, 111). Dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Mabanckou critique de manière subtile le système néocolonial FrancAfrique ; il soulève implicitement la raison pour laquelle il existe un bon nombre de conflits en Afrique. D'ailleurs, l'emploi du terme 'nègre' dans son roman rappelle aussi le douloureux passé esclavagiste de la France. Cet usage appuie la façon dont la couleur de peau noire en France pose encore un problème au sein de l'État-nation. Toutefois, relier ces 'nègres' à l'arbre généalogique du pays affirme et impose malgré tout leur part d'héritage en Hexagone. Par

conséquent, c'est à travers plusieurs lectures qu'il faut interpréter le titre en question : d'une manière littéraire, mais aussi d'une manière métaphorique, symbolique et même socio-politique. Dans le titre *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, s'inscrit alors la présence noire dans la lignée généalogique, dans le patrimoine culturel, traditionnel et dans le roman national de l'histoire de France.

6 Conclusion

L'identité afropéenne se nourrit de la culture noire d'Afrique (et d'Amérique) tout autant que de la culture occidentale d'Europe. Il a donc été impératif de faire ressortir le brassage et le métissage de ce terme dans la culture. Cette mixité interculturelle et intercontinentale est vue à travers les titres d'ouvrages qui affichent et imposent en un coup d'œil les multiples appartenances et allégeances des écrivains afropéens. En fait, ces titres d'ouvrages afropéens mettent surtout en lumière leur identité minorée et encore peu reconnue sur le sol européen. En effet, la littérature afropéenne apporte de la clarté sur ce mot-valise. Elle donne à voir le nouveau visage de l'Europe du XXI^e siècle.

À vrai dire, dans ce contexte de vent nationaliste promouvant les fermetures des frontières et l'enfermement identitaire, la production littéraire afropéenne est cruciale. Non seulement elle permet de visibiliser les Afropéens, mais aussi de les définir, de les nommer, de les identifier ; ceci afin de faire reconnaître leur existence et leur identité dans une Europe, qui par la force du déroulement de l'histoire, se multiculturalise.

Bibliographie

- Aterianus-Owanga, A. (2014). «'Gaboma', 'Kainfri' et 'Afropéen'. Circulation, création et transformation des catégories identitaires dans le hip-hop gabonais ». *Cahiers d'études africaines*, 21, 945-74. <http://dx.doi.org/10.4000/etudesafricaines.17897>.
- Bankara, F. (1988). *Black Micmacs*. Paris : Robert Laffont.
- Beyala, C. (1995). *Lettre d'une Africaine à ses soeurs occidentales*. Paris : Spengler.
- Beyala, C. (2000). *Lettre d'une Afro-Française à ses compatriotes*. Paris : éditions Mango.
- Bilongo, C.M. (2023). *Noir français*. Paris : Philrey.
- Burton, R. ; Réno, F. (1995). *French and West Indian : Martinique, Guadeloupe and French Guiana Today*. New York : Macmillan.
- Cazenave, O. (2003). *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris : L'Harmattan.
- Diome, F. (2003). *Le ventre de l'Atlantique*. Paris : Anne Carrière.
- Diome, F. (2002). « Les loups de l'Atlantique ». *Nouvelles voix d'Afrique*. Paris : Éditions Hoëbeke.
- Diouf, M. (2010). « Écriture de l'immigration et traversée des discours dans *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome ». *Francofonia*, 55-66.
- Dukunde, A. (2011). « La Black Attitude de Lauren Ekué ». *Amina*, 496, 41.
- Ekué, L. (2011). *Black Attitude*. Paris : Anibwé.
- Gikandi, S. (2011). « On Afropolitanism ». *Negotiating Afropolitanism*. New York ; Amsterdam : Rodopi, 9-11.
- Hitchcott, N. (2014). « Sex and the Afropean City : Léonora Miano's Blues pour Élise ». *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool : Liverpool University Press, 124-37.
- Hitchcott, N. ; Thomas, D. (2014). « Introduction : Francophone Afropeans ». *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool : Liverpool University Press, 1-13.
- Kelman, G. (2004). *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*. Paris : Max Milo.
- Kleppinger, K. (2014). « Relighting Stars and Bazaars of Voices : Exchange and Dialogue in Léonora Miano's *Tels des astres éteints* and Alain Mabanckou's *Black Bazaar* ». *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool : Liverpool University Press, 110-23.
- Mabanckou, A. (1998). *Bleu-blanc-rouge : roman*. Paris : Présence africaine.
- Mabanckou, A. (2002). *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. Serpent à Plumes.
- Mabanckou, A. (2009). *Black Bazaar*. Paris : Seuil.
- Mabanckou, A. ; Merlin, C. (2009). *L'Europe depuis l'Afrique*. Paris : Naïve.
- Miano, L. (2008). *Afropean soul et autres nouvelles*. Paris : Flammarion.
- Miano, L. (2008). *Tels des astres éteints*. Paris : Plon.
- Miano, L. (2010). *Blues pour Élise*. Paris : Plon.
- Miano, L. (2012). *Habiter la frontière*. Paris : Arche Éditions.
- Miano, L. (2020). *Afropea : utopie post-occidentale et post-raciste*. Paris : Grasset.
- Miles, W.F.S. (2021). « Black Islands, White Ocean : Postcolonial Paradoxes in a Caribbean 'Paradise' ». *Transition*, 131, 255-77.
- N'Goyé, A. (1996). *Agence Black de Bafoussa*. Paris : Gallimard.
- N'Sondé, W. (2018). *Un océan, deux mers, trois continents*. Montréal : Mémoire d'encrier.

- Outeirinho, M.F. (2017a). « Afropéen(nne) : quelques notes autour d'un mot va-lise ». *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*. Deuxième série-11,1-8. <https://doi.org/10.4000/carnets.2380>.
- Outeirinho, M.F. (2017b). « Une logique du tiers inclus permettrait-elle d'approcher l'écrivain frontalier voire transfrontalier ? ». *Lasemaine. fr* 2016, 128-39.
- Pitts, J. (2019). *Afropean : Notes from Black Europe*. London : Penguin.
- Reeck, L. (2011). *Writely Identities in Beur Fiction and Beyond*. Pennsylvania : Lexington Books.
- Ryam, T. (2006). *Banlieue Noire*. Paris: Présence Africaine.
- Snoeck, K. (2017). « Espaces, formes et enjeux identitaires dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* de A. Mabanckou ». *Synergies Afrique des Grands Lacs*, 6, 87-98.
- Thomas, D. (2014). « Afropeanism and Francophone sub-saharan African writing ». *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool: Liverpool University Press, 17-31. <https://doi.org/10.5949/liverpool/9781781380345.003.0002>.
- Van Deventer, A. (2014). « Already Here: Sami Tchak's Afropean Generation ». *Francophon Afropean Literatures*. Liverpool: Liverpool University Press, 64-80. <https://doi.org/10.5949/liverpool/9781781380345.003.0005>.
- Vermeren, P. (2014). « Identité nouvelle : une approche philosophique de la notion afropéa ». *Africultures*, 3, 66-75. <http://dx.doi.org/10.3917/afcu1.099.0066>.
- Wawrzinek, J.; Makokha, J.K. (2011). *S. Negotiating Afropolitanism*. New York; Amsterdam : Rodopi.
- Yémy Sätikà-Chännkà. (2005). *Suburbans Blues*. Paris : Robert Laffont.

Ce qu'il faut dire **lorsqu'on est noir·e en Europe** **Les mots de Léonora Miano** **et l'afropéanisme sur scène**

Donato Lacirignola

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France

Abstract In the context of the growing awareness among Afro-descendants of their place in French society, this article examines the way in which Léonora Miano's multifaceted work invests the notion of Afropéa with a view to thwarting identity assignments and sketching out a post-imperial vision of the world. In *Ce qu'il faut dire*, staged by Stanislas Nordey in 2021, we see how these issues give rise to the idea of a Poetics of Relation, culminating in a call to recognise the multiple nature of a France that is no longer reduced to its hexagon, but is indeed archipelagic, in order to move beyond the straitjacket of colour.

Keywords Léonora Miano. Postcolonial Studies. Afro-European Identity. Decoloniality.

Sommaire 1 L'urgence d'un concept. – 2 Afropéa, Miano et l'émergence d'une reterritorialisation. – 3 Un spectacle pour mettre en scène la parole de Miano. – 4 Dessiner un monde nouveau.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-08-07
Accepted 2023-10-04
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Lacirignola | 4.0



Citation Lacirignola, D. (2023). "*Ce qu'il faut dire* lorsqu'on est noir·e en Europe. Les mots de Léonora Miano et l'afropéanisme sur scène". *Il Tolomeo*, 25, 81-96.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/009

La beauté d'un pays grandit de sa multiplicité.
(Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde. Poétique IV*, 1997)

1 L'urgence d'un concept

Au cours des années 2000, les débats et sujets d'actualité relatifs aux questions migratoires ont pour effet d'implanter des modèles identitaires antagonistes qui encouragent un sentiment d'appartenance à une 'identité européenne'¹ et, simultanément, la consolidation de discriminations très anciennes. Cette démarcation d'inclusion et d'exclusion s'opère sur une 'ligne de couleur'² entre le 'nous' majoritaire et les 'autres' minoritaires, tributaire d'une vision eurocentrique et impérialiste du monde, sur laquelle la suprématie blanche s'est bâtie et dont nous vivons toujours les effets.

Dans ce contexte, le terme d'«Afropéa» surgit comme exigence de définition - et, de ce fait, de reconnaissance - d'identités perçues comme étrangères à l'espace européen. Ce terme traduit l'espace de la relation et du multiculturalisme et correspond en effet à toute personne qui, née de parents africains ou caribéens mais ayant grandi en Europe (et pourtant constamment renvoyée au mot réducteur de 'Noir'), tente d'articuler son identité afro-descendante. Ainsi, ce qui pourrait être saisi comme un conflit culturel intérieur à l'individu relève plutôt du rapport à l'autre, car être perçu-e comme noir-e en Europe, c'est être constamment l'objet du regard d'autrui. Pour le dire avec les mots de Pap Ndiaye, « la différence entre les Français noirs et les autres Français dont les parents sont venus d'ailleurs est que l'identité française se trouve constamment suspectée dans le cas des premiers » (2008, 42).

Dépasant un processus de subjectivation associé au construit historico-politique de la race³ et à une idée de nation monochromatique, l'afropéanisme a donc le potentiel de bâtir, au-delà des carcans coloniaux, un nouveau modèle pour toute une génération d'identités 'métissées'. Cela représente les identités afro-européennes mais cela peut, du fait de la stigmatisation raciale et des conséquences qui en découlent, aussi les transcender pour englober en son sein toute identité cosmopolite issue des différentes circulations à l'échelle mondiale. C'est précisément là que naît un modèle identitaire qui trans-

1 Sur les enjeux des questions identitaires, voir Agier 2013 et Descombes 2013.

2 En référence à ce que W.E.B. Du Bois appelait « la ligne de partage des couleurs » (2007, 20).

3 S'il est encore nécessaire de le préciser, le terme de race est utilisé ici non pas au sens biologique, tel que connoté par une certaine pseudo-science au XIX^{ème} siècle, mais par rapports aux effets de la racisation de la société et à la perception induite par la couleur de peau.

cenderait les frontières et se révélerait capable d'interroger la décolonialité pour exprimer des rencontres qui mettent en relation un Ici et un Ailleurs, un Même et un Autre.

Dans le cadre d'une réflexion sur ces enjeux, la voix de Léonora Miano est pionnière d'une littérature afro-diasporique francophone, s'élevant pour saisir cette pluralité d'appartenances et la difficulté de penser les singularités. « J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent : africaine, européenne, africaine-américaine, caribéenne », nous dit-elle (2012, 144). Récompensée par de nombreux prix, dont le prix Seligmann contre le racisme en 2012, l'œuvre protéiforme de Miano investit l'afropéanisme pour déjouer les assignations identitaires et défendre une idée d'identité frontalière.

En retraçant la centralité que revêtent ces préoccupations, entre écriture réflexive et écriture fictionnelle, dans la production artistique de Léonora Miano, cet article mettra donc en lumière comment une 'Poétique de la Relation' aboutit dans le spectacle *Ce qu'il faut dire*, mis en scène par Stanislas Nordey au Théâtre National de Strasbourg en 2021, puis reprogrammé à la MC93 de Bobigny en 2023. Comment ce spectacle, qui nous invite à reconnaître le caractère multiple d'une France non plus réduite à son hexagone mais bien archipélique, nous permet-il d'interroger les coordonnées d'une identité afropéenne, alors même que l'appellation 'Européen·e' reste indissociable de « l'implicite blanc » (Mbembe 2010, 136) ? Dans le mouvement des afro-descendant·es pour négocier une place en dépit du modèle identitaire français, cela soulève des questions sur la manière dont elles et ils se pensent et se déterminent dans l'ordre social et culturel.

2 **Afropéa, Miano et l'émergence d'une reterritorialisation**

En 2015, Pénélope Dechaufour fait paraître un numéro d'*Africultures* intitulé *Afropéa : un territoire culturel à inventer*. Ce numéro de la revue est l'occasion de remonter aux origines de l'afropéanisme, d'en cerner les enjeux en tant que concept culturel et politique, de circonscrire ses contours en tant que lien diasporique permettant de penser, avant tout, l'afro-descendance. En outre, le numéro visait à recenser les formes artistiques se réclamant de ce concept et autour desquelles commençait à se tisser une reterritorialisation de l'espace culturel.

En effet, le terme 'afropéen' viendrait du titre de l'album du groupe belge Zap Mama *The Adventures in Afropea* (1995), produit par Da-

vid Byrne sous le label Luaka Bop.⁴ Cet album, tant par ses mélodies inspirées d'un métissage vocal africain et européen que par son titre-manifeste, représenterait la création d'un nouvel espace fictif d'invention, ni vraiment européen ni vraiment africain.⁵ Plus qu'une question d'affirmation identitaire, le projet témoignerait donc d'influences culturelles multiples. Par ailleurs, Achille Mbembe le suggère déjà lorsqu'il met l'accent sur l'attitude cosmopolite des diasporas africaines d'aujourd'hui en utilisant le mot d' 'afropolitanisme' :

La conscience de cette imbrication de l'ici et de l'ailleurs, la présence de l'ailleurs dans l'ici et vice versa, cette relativisation des racines et des appartenances primaires et cette manière d'embrasser, en toute connaissance de cause, l'étrange, l'étranger et le lointain, cette capacité de reconnaître sa face dans le visage de l'étranger et de valoriser les traces du lointain dans le proche, de domestiquer l'infamilière, de travailler avec ce qui a tout l'air des contraires – c'est cette sensibilité culturelle, historique et esthétique qu'indique bien le terme « afropolitanisme ». (Mbembe 2005)

Or, où en sommes-nous, presque vingt ans plus tard ? Les prises de paroles sur la question se multiplient et une recension des nouvelles voix de l'afropéanisme serait ici bien trop vaste.⁶ S'appuyant sur une large visibilité, Léonora Miano a eu le mérite de populariser le mot et de le faire exister dans le débat médiatique. L'écrivaine part de sa propre expérience pour faire de l'afropéanisme – associé à l'idée de cosmopolitisme, du fait de sa multi-appartenance – le fer de lance des réflexions sur les expressions des Afrodescendant·es.

Après une première théorisation de la question notamment dans son recueil de conférences *Habiter la frontière* (2012), où elle se définit comme une subsaharienne occidentalisée,⁷ Miano a récemment repris la parole pour souligner encore une fois « l'urgence française » (2020, 58) et esquisser les contours d'*Afropéa*, définie comme *Une utopie post-occidentale et post-raciste*. À l'heure du repli identitaire

4 Pourtant, on retrouve ce terme dès la fin des années 1980 chez des dramaturges comme Koffi Kwahulé ou Kossi Efoui, ou encore chez Ngũgĩ wa Thiong'o lorsqu'il écrit, à propos de la littérature écrite par des Africains d'expression européenne, que « Ce que nous avons créé est une tradition hybride, fragile, minoritaire, qu'on peut au mieux qualifier d'afro-européenne » (2011, 58).

5 Ce qui renvoie à la notion de « tiers espace » conceptualisée par Homi Bhabha, à savoir « la conceptualisation d'une culture internationale, fondée non pas sur l'exotisme du multiculturalisme ou la diversité des cultures, mais sur l'inscription et l'articulation de l'hybridité de la culture » (2007, 83).

6 Voir à ce propos Bonnet 2023.

7 « Je suis une Afro-Occidentale parfaitement assumée, refusant de choisir entre ma part africaine et ma part occidentale. [...] Il me semble que ce que j'affirme pour moi-même est bel et bien la réalité actuelle de ma terre natale » (Miano 2012b, 28).

que connaît la France criant au 'grand remplacement',⁸ l'inscription de ces réflexions dans l'univers utopique témoigne précisément de la distance qui sépare encore ces questions de leur pleine réalisation dans une vision socio-historique non arrimée à un espace national territorialisé.

Par ailleurs, la difficulté à admettre une 'altérité chromatique' dans une société qui peine encore à s'émanciper du fantasme racial se ressent dans le monde artistique et culturel. Preuve en est la toile de fond de *Noire n'est pas mon métier*, ce livre-manifeste qui illustre les stéréotypes et clichés autour de l'altérité dans la France d'aujourd'hui (Maïga et al. 2018).⁹ C'est encore pour les mêmes raisons que l'association « Décoloniser les arts », créée en 2015, fait paraître un recueil de textes engagés contre la racisation, appelant à la décolonisation des formations, des institutions et des contenus (Cukierman, Dambury, Vergès 2018). Léonora Miano elle-même s'est exprimée à plusieurs reprises sur le sujet, soulignant l'effort des artistes dit 'de l'altérité' pour dépasser la frontière qu'induit l'identité africaine dans la perception occidentale : « Être Noir en France aujourd'hui, c'est avant tout être dans une situation d'impouvoir. C'est ne pas maîtriser sa propre image, puisqu'elle est fabriquée par d'autres » (Miano 2012b, 71).

Dans la mesure où un·e artiste noir·e viendrait toujours d'un ailleurs, elle ou il aurait tout intérêt à inscrire sa production dans l'espace géographique et culturel qui lui serait propre - par rapport auquel on suppose souvent une expérience de première main qui n'est pas toujours là, évacuant l'idée de toute œuvre de création.¹⁰ Ainsi, au début de sa production littéraire, Miano - comme bien d'autres écrivain·es¹¹ - a d'abord dû se faire connaître par l'investissement de territoires sur lesquels elle était prioritairement attendue par un ordre socio-culturel racisé.¹² Au contraire, elle réclame, pour elle et pour les artistes de sa génération, d'être reçue hors des grilles africaines ; d'où l'urgence de « formuler le concept d'afropéanisme pour

8 Théorie complotiste qui affirme qu'il existerait en France un processus de substitution de la population française 'de souche' par des peuples extra-européens, premièrement originaires d'Afrique subsaharienne et du Maghreb. Sur cette question, voir Taguieff 2022 et Bancel, Boubeker, Blanchard 2015.

9 Sur cette question, voir aussi Charles 1980, Blanchard 2012 et, plus récemment, Boëtsch 2019.

10 Léonora Miano (2012, 40) raconte, par exemple, les malentendus qui ont accompagné la sortie de son premier livre, *L'Intérieur de la nuit* (2005), qui a été souvent lu comme un récit d'expériences vraiment vécues par l'écrivaine.

11 Voir à ce sujet Burnautzki 2017 et Ducournau 2017.

12 Dans cette optique, les premiers textes de Miano - notamment *L'Intérieur de la nuit* (2005), *Contours du jour qui vient* (2006) et *Les Aubes écarlates* (2009) - ont été consacrés à la description des maux de l'Afrique et ses traumatismes.

qu'il existe, que l'on comprenne que les Noirs que l'on croise dans la rue ne sont pas forcément des immigrés ».¹³

Par ailleurs, outre les deux essais déjà mentionnés, l'afropéanisme recouvre une place primordiale dans l'œuvre de Léonora Miano dès ses premières productions fictionnelles. C'est le cas de *Tels des astres éteints* (2008), et encore plus de *Afropean Soul et autres nouvelles afropéennes* (2008) ou de *Blues pour Élise* (2010), dont le sous-titre est *Séquences afropéennes*. Les histoires de ces fictions dépeignent les chroniques urbaines d'une France plurielle, où les personnages résument la manière dont ils conçoivent leurs places et rôles, au quotidien, dans la société française. Par ailleurs, la reconnaissance de Léonora Miano en tant que référence majeure pour la communauté afropéenne française - au point d'inspirer d'autres artistes qui se sentent interpellé·es par la question - est bien remarquable. Depuis, plusieurs artistes ont adopté le mot, soit pour définir leur identité de l'entre-deux, soit pour qualifier le style de leurs créations.

C'est le cas de la metteuse en scène Éva Doumbia,¹⁴ qui a ouvert la voie avec son spectacle *Afropéennes* (présenté au festival des Francophonies de Limoges en 2012), où elle s'empare des mots de Miano à partir de *Blues pour Élise* et du recueil *Femme in a city*, extrait des *Écrits pour la parole* (2012), premier texte de l'écrivaine pour le théâtre.¹⁵ « Ce n'est pas un hasard », explique Doumbia lors d'un entretien, « si j'ai ouvert la pièce sur cette phrase des *Écrits pour la parole* : 'Je flotte, et d'un coup il y a un espace où je suis à l'aise'. Pouvoir me définir à la fois comme Africaine et comme Française m'a aussi permis de mieux assumer mes orientations esthétiques ».¹⁶ En cela, Éva Doumbia esquisse un geste politique conscient, tant la question noire se lève dans la simplicité du quotidien d'un groupe de femmes, toutes afro-descendantes, noires et françaises, qui se retrouvent dans la salle d'un restaurant et parlent de leur vie, de leurs rêves, de leurs désirs.

La réalité décrite par Léonora Miano correspond en effet à une hybridité pouvant enfin être perçue comme quelque chose de moins antinomique. Être un·e artiste, un·e écrivain·e afropéen·ne, c'est

¹³ Propos recueillis par Camille Thomine, *Le Magazine Littéraire*, 11 juin 2013.

¹⁴ Autre pointe pour le développement d'une pensée afropéenne en France, Doumbia a notamment mis les esthétiques afropéennes en avant lors du premier festival Massilia Afropea, organisé à Marseille en octobre 2016 et traversé à cette époque par l'écriture de Léonora Miano.

¹⁵ Il s'agit des textes pensés pour être lus, où on ne retrouve pas de personnages, pas d'action, pas d'indications scéniques, uniquement une parole qui se déroule en même temps que la pensée de celle qui la porte.

¹⁶ Propos recueillis par Anaïs Heluin, *Le Point*, 1er novembre 2016, https://www.lepoint.fr/culture/festival-eva-doumbia-il-y-a-urgence-a-developper-l-espace-afropeen-01-11-2016-2079963_3.php#11.

s'abreuver aux sources de sa multi-appartenance sans hiérarchisation aucune, car, pour Miano, c'est bien la France et sa culture qui sont hybrides et doivent désormais l'assumer :

Il va falloir cesser de se cramponner à un monde disparu, habiter sa propre hybridité, poursuivre sereinement un processus identitaire normal, c'est-à-dire, en constante mutation. La culture française n'est pas donnée pour toujours, elle se fait au quotidien, et ce sont les personnes qui vivent en France qui la créent. (Miano 2012b, 78)

Dans un tel environnement, se formule une critique puissante de l'occidentalité – définie comme « une illusion qui, s'installant sur une longue durée, finit par être admise comme une réalité » (Miano 2020, 107) – en faveur d'une ère « post-occidentale ». En ce sens, Miano démontre bien que la frontière peut être abordée comme un obstacle mais aussi comme l'espace de la relation et du multiculturalisme : « être un africain, de nos jours, c'est être un hybride culturel. C'est habiter la frontière » (Miano 2012b, 28). Cette invitation à habiter la frontière métaphorique entre l'Europe et l'Afrique représente la construction d'un espace où elle tendra à s'effacer progressivement, dans la mesure où toute frontière cesse d'en être une dès que son pouvoir de division devient inefficace.

Si la notion d'Afropéa se concrétise en tant que notion éminemment relationnelle, alors un travail de déconstruction collective devient nécessaire, visant le groupe dominé et le groupe dominant – et surtout ce dernier, longtemps habitué à se penser comme le représentant d'une vision universelle à l'aune de laquelle toute altérité est définie. Maintenant, nous verrons donc comment *Ce qu'il faut dire* se dessine précisément comme un spectacle où une parole et une pensée à la fois politiques et poétiques posent clairement les questions qui secouent notre époque permettant ainsi de conjuguer, dans l'espoir d'une Europe en train de se faire, « l'unité dans la diversité ».¹⁷

3 Un spectacle pour mettre en scène la parole de Miano

Depuis des années, lorsqu'il avait lu *Écrits pour la parole* paru en 2012, Stanislas Nordey souhaitait mettre en scène la parole de Léonora Miano. « Quand j'ai été artiste associé au Festival d'Avignon [en

¹⁷ Reprenant l'expression presque programmatique utilisée par Miano : « C'est la reconnaissance d'une appartenance à l'Europe, mais surtout à celle de demain, celle dont l'histoire s'écrit en ce moment. C'est le refus d'une identité nationale réductrice et crispante. C'est l'unité dans la diversité » (2012, 86).

2013] avec Dieudonné Niangouna », déclare Nordey, « j'ai proposé à Léonora de mettre en lecture ces textes, mais à cette époque il était important pour elle qu'ils soient mis en scène exclusivement par des personnes qui ont la peau noire »¹⁸ - notamment Éva Doumbia. Pourtant, presque dix ans plus tard, Miano a donné son accord à Nordey pour la réalisation d'un spectacle à partir des trois chants (extraits de récitals poétiques déjà donnés par l'autrice elle-même et publiés en 2019) qui composent *Ce qu'il faut dire*.

Il s'agit, pour Stanislas Nordey, d'une démarche à la fois esthétique et politique qu'il essaie de développer depuis son arrivée à la direction du Théâtre National de Strasbourg (TNS) en 2014, où il met souvent en scène des auteur·rices contemporain·es, souvent issu·es des différentes couches d'immigration ainsi que des personnes nées dans les Outre-mer. Face à une sous-représentation avérée de ces artistes sur les plateaux de théâtre français, cette radicalité défendue au sein du TNS témoigne d'une volonté de faire entendre, souvent pour la première fois, d' 'autres' écritures : « Il me semble essentiel de les voir sur les grands plateaux de théâtre, essentiel que cette parole qui questionne la position de la France puisse être entendue dans un théâtre national », déclare encore l'ancien directeur du TNS. Miano, mise en scène par Nordey, fut ainsi à l'affiche du Théâtre National de Strasbourg en novembre 2021, puis reprogrammée à la Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis à Bobigny (MC93) en janvier 2023.¹⁹

Dans la mise en scène de Stanislas Nordey, trois actrices afro-péennes - en l'occurrence Ysanis Padonou, Mélody Pini et Océane Caïraty - interprètent les trois flots de paroles qui se succèdent dans *Ce qu'il faut dire*, aux titres déjà très évocateurs : « La question blanche », « Le fond des choses », « La fin des fins ». Que signifie être désigné noir ou blanc ? Que signifie la race ? Que signifie l'Afrique ? Qu'est-ce qu'on fait des assignations ? Ce ne sont que quelques-unes des questions sondées tout au long du spectacle, s'adressant successivement et de manière très concrète aux gens qui ont la peau blanche, aux gens qui ont la peau noire.

Suivant le texte, le spectacle s'articule en trois parties. La première prise de parole s'adresse directement à un destinataire blanc :

Tu as peur Pourquoi
De quoi
C'est toi qui nous as conduits là
Entraînés sur cette voie glissante Cette pente

¹⁸ Propos recueillis par Fanny Mentré le 12 juin 2021 et publiés dans le programme de salle du spectacle.

¹⁹ Les références aux éléments scéniques présentées ici sont basées sur la vision du spectacle mis en scène à Bobigny.

C'est toi qui as dit
Noire
(Miano 2019, 9)

La question blanche est ainsi vite posée à travers l'adresse de 'Je', l'humain qui a été nommé 'Noir', à 'Tu', celui qui s'est nommé 'Blanc' et a déterminé la couleur noire.²⁰ Cela produit immédiatement un face-à-face vis-à-vis d'un interlocuteur pourtant invisible qui transforme cette intervention en un soliloque soulignant l'impossibilité initiale du dialogue - scéniquement représenté par un échange qui s'opère de manière indirecte par l'intermédiation d'une caméra sur pied et d'un écran.

En effet, ce 'Tu' n'a pas laissé place aux présentations d'un 'Je' qui « n'étais[t] que | Congo Bororo Igbo Herero » (9), comme cela se fait dans une rencontre, mais s'est adonné de fait à une stigmatisation fantasmée, lui déniait toute singularité, voire toute humanité. Baptisé sous un même qualificatif, ce Noir est impuissant dans le contrôle de son image : « Moi je n'ai pas eu le choix », dit-il (13). Or l'afropéanisme - on l'a vu - suggère de contourner cette catégorie de couleur basée, d'une certaine manière, sur une invisibilisation de la blancheur qui provoque, en contrepartie, une sur-visibilisation du Noir, ou en tout cas du Non-blanc. Voilà pourquoi, avec une parole qui « agresse » (et pourtant à peine murmurée par l'actrice sur scène) et inverse les termes des rapports de pouvoir habituels,

Un de ces quatre il faudra que tu te poses la question Que tu affrontes la cruciale interrogation Il va falloir un de ces quatre matins ou soirs (c'est comme tu veux) Que tu te demandes ce qui t'as pris
Pourquoi inventer cette vision de toi (12)

Si la 'blanchité' ne se voit pas, si c'est ce qui constitue sa force considérable et c'est ce qui permet qu'elle soit encore impensée dans ce système, voici comment l'interlocuteur est acculé :

Sais-tu seulement qui tu es
Qui
Tu es Qui
Qui tu es
Qui
Le sais-tu seulement (12)

²⁰ Peu après, l'incipit est repris avec cette variation : « Tu as peur | Pourquoi | De quoi | C'est toi qui as dit Qui as fini par croire | Qu'un humain pouvait être blanc » (12).

Les failles de la prétendue blancheur révèlent alors le prétexte de la prise du pouvoir, dont la dénonciation ouverte clôt définitivement cette première partie du spectacle où les interrogations autour de la question blanche n'ont pas encore trouvé de réponse et où la communication reste impossible :

Lorsque tu as dit Noir
Lorsque tu as dit Blanc
Pour ne parler en fait Ni de la peau Ni de sa couleur Mais pour
Prendre position Occuper une Place Te donner une mission Nous
murer dans la race
Cette affaire de couleur N'était qu'un stratagème
Cette affaire de couleur N'était qu'un des rouages du système
Ta culpabilité n'a rien à voir avec moi
[...]
Alors on va pas Se parler C'est ça
Tu ne vas pas Répondre à la question blanche n'est-ce pas (15)

Si la première partie du spectacle se caractérise par le jeu lent et mesuré d'Ysanis Padonou, qui contrebalance en quelque sorte le poids des mots, la partie centrale accélère considérablement le rythme avec la parole d'une deuxième actrice, Mélody Pini, qui, vêtue d'une tenue rouge incendiaire et bougeant sur un terrain de basket, remet les choses à leur place, en partant de leur fond. Par des incursions dans l'histoire de la colonisation et la mise en lumière de leurs contreparties contemporaines, ce deuxième monologue - rythmé de manière vivifiante par la percussionniste Lucie Delmas (véritable partenaire des actrices) - se veut plus frontale et se propose ainsi d'aller jusqu'au « fond des choses ».

Dans cette partie, 'Je' laisse la place à 'On' et à 'Nous', ce qui évoque la forme d'une conférence dont le but serait d'éduquer l'auditoire, revenant sur l'enseignement de l'Histoire et l'explication de sujets (du fait de leur méconnaissance générale) aussi controversés que la colonisation, la racisation et l'immigration. Ces 'choses' sont notre histoire commune à tous-tes, ces 'choses', construites par « les grands architectes de notre réalité » (29), ont façonné le monde dans lequel on vit aujourd'hui :

L'Histoire est pleine L'Histoire est Chargée de sens
C'est pourquoi Il ne faut pas craindre la plongée
Alors C'est vrai L'eau est trouble Totalelement polluée Personne
n'a envie de s'y baigner On pourrait attraper quelque chose Un
mal incurable comme La mauvaise conscience (20)

L'immigration 'non désirée' au centre des débats médiatiques actuels étant le noyau de ce monologue, les mots de Miano renversent,

pour ainsi dire, l'ordre du discours, rappelant alors que c'est l'Europe qui a été la première à inaugurer cette pratique. D'abord, en allant envahir les terres des Amérindiens, si bien que la société des États-Unis d'Amérique que l'on croit toujours plus raciste ne seraient qu'une « émanation de l'Europe » (25) ; puis, se dirigeant vers l'Afrique, où « l'immigration non choisie en provenance d'Europe de l'Ouest s'est appelée Colonisation » (26). Retraçant les causes et les effets de l'immigration des 'indésirables', cette deuxième voix tente d'ouvrir une brèche dans la forteresse Europe, alors que

Aujourd'hui Le monde vient en elle
Le monde vient chercher
refuge en elle
Et là
Elle ne veut plus jouer
(28)

Puisque les rapports de force se manifestent avant tout dans l'ordre du discours, s'ensuit ainsi une série de mots qui, affichés en gros caractères sur un écran au fond de la scène, sont expliqués, contextualisés, définis : 'souche', 'assimilation', 'race', 'Afrique' – ce mot qui est une invention des Européens,²¹ totalement étrangère aux langues subsahariennes. Le fait de nommer est certes un moyen politique de pouvoir et de contrôle des identités et

Définissant en actes comme en paroles la place qu'elle voulait occuper Et celle qu'elle entendait assigner aux autres L'Europe occidentale a pris sur elle À la fois comme un droit et comme un devoir Non seulement de baptiser les contrées les plus lointaines Mais de s'y déverser amplement sans consulter quiconque (28)

L'efficacité avec laquelle le pouvoir du langage est exercé et les effets de cette nomination reposent sur une historicité, sur la sédimentation des usages du nom qui en fige la répétition. Toutefois, « Si on se mettait à être », comme on l'entend vers la fin de ce deuxième monologue, « Ce serait | Une révolution » (37). Cette tentative de « resignification subversive », pour reprendre les mots de Judith Butler dans *Le Pouvoir des mots* (244), peut permettre aux victimes de ces nominations de les « vider de leur charge d'humiliation » et de se réapproprier leur force, au profit d'un « discours insurrectionnel ». La prise de parole souhaitée par Miano, alors, peut se concrétiser dans la volonté « De se dire au monde | De s'inventer une destinée » (Miano 2019, 37), où la violence verbale peut aussi être retournée et ouvrir l'espace d'une subversion des identités.

21 Dans le sillage des travaux de Said sur *Orientalisme* (2005) et de Mudimbe sur *L'invention de l'Afrique* (2021).

4 Dessiner un monde nouveau

« Nommer c'est faire exister », disait Jean-Paul Sartre dans une conférence en 1946 (1988, 66.) Être afropéen·ne exprimerait cette volonté de se nommer différemment pour être (re)connu dans sa singularité. Or le troisième et dernier round de ce spectacle se présente comme la réponse d'une femme, jouée par Océane Cairaty, à son grand-frère, joué par Gaël Baron. C'est ici, à « La fin des fins », que l'on retrouve une tentative d'apaiser les tensions accumulées au cours du spectacle et de déjouer toute forme d'assignation, dans un discours qui met en lumière la valeur des hommes et des femmes offensés par des siècles de domination.

« J'ai fait un rêve » (Miano 2019, 41). Avec ces mots, un homme, Maka, commence à décrire à la narratrice son rêve récurrent :

J'ai fait le rêve d'un pays autre, d'un pays notre [...].

J'ai fait un rêve, te dis-je. Fort. Puissant. J'ai rêvé d'un big-bang, j'étais membre du big band qui nous comprenait tous, chacun jouant sa partition pour faire renaître le monde (42).

L'inscription de cet incipit dans le sillage du célèbre discours de Martin Luther King - qui exalte l'image d'une Amérique unifiée au nom de l'intégration et appelle de ses vœux l'égalité des droits pour les Noirs et les Blancs - est évidente.²² Tout comme le pasteur militant américain décrivait son rêve de liberté et d'égalité émergeant d'un monde marqué par l'esclavage et la haine raciale, le monde rêvé de Maka se heurte à la réalité historique dans laquelle il ouvre toujours les yeux « pour contempler un obscur matin de trop » (44) : ce qu'il définit comme « le songe de temps nouveaux » (44) se heurte à cet « Ici », anaphoriquement répété, « où ce regard pèse encore sur nos corps » (44), « où vivre nous est une peine incompressible » (45). Les mots de Maka oscillent donc entre un sentiment de mélancolie, pourrait-on dire, culturellement enraciné, et un esprit de revanche, « le cri de notre renaissance » (43) qui se propage le long d'une « voie se dessinant à mesure que nous avançons, simplement parce que nous avions fait cela : nous lever et marcher » (44).

Dans cette oscillation permanente entre déni, amnésie, silence, repli sur soi - qui permettent certes de « régner au moins sur le mirage, repeindre en imagination les barreaux de la cage » (45) - et le rêve d'une révolution qui s'avère ne pas être utopique, une question s'impose :

²² Sur les enjeux politiques et culturels du discours de Martin Luther King, voir Hansen 2005.

Comment faire avec ça ?

Comment fraterniser.

Quand les héros des uns sont les bourreaux des autres.

À partir de là, la réponse de l'actrice, porte-parole de la vision africaine de Miano, commence à se développer. Cette réponse ne propose pas un retournement de situation, mais la recherche « d'autres couleurs, des vocables inconnus » (46), « pour accomplir une tâche nouvelle » (47) et connaître « un nom pour aimer être soi, pour tenter d'être soi » (48). Autrement dit, non pas le repli sur soi mais la quête de soi, pour répondre au besoin de repenser l'altérité. Comme nous l'avons déjà vu dans la description d'Afropéa que Miano propose dans son essai homonyme, il s'agit d'une opération dont les contours sont, là encore, fortement utopiques. Mais si - comme cela a été souvent le cas dans la tradition littéraire et artistique²³ - l'utopie constitue un outil herméneutique pour la déconstruction de la réalité par le biais de la création d'un univers alternatif imaginaire, voici alors comment la force créatrice de Miano est capable de dessiner les contours d'un monde nouveau :

La destinée de ceux qui nous succéderont se forge en nos imaginaires à présent, dans nos actes ce jour. C'est en notre conscience qu'elle se conçoit, afin qu'ils la développent. (47)

C'est dans cet acte d'imagination révolutionnaire « que l'on pren[d] l'Histoire par l'autre bout » (50), comme elle fait dire à l'actrice qui répond à Maka. En ce sens, le choix de faire jouer le rôle de Maka par un acteur d'une autre génération que celle des trois actrices se charge d'une valeur symbolique assez puissante. Cette différence générationnelle, comme l'explique le metteur en scène, « raconte aussi le regard que peut porter une génération à la fois sur le passé et le présent - et un possible avenir. Je ne sais pas si la génération d'avant Léonora aurait pu aller aussi loin dans ce regard, dans cette parole ». ²⁴ Le contraste entre la vision d'un renversement de situation - ce que semble vouloir Maka, dont « L'âme [...] ne semble avoir parcouru les siècles que pour y avoir éprouvé la douleur. C'est ce qu'elle amène et sème dans cette vie » (49) - et le nouveau rêve africain que les nouvelles générations sont appelées à construire, en est la preuve : « S'agit-il de changer le monde ou simplement d'y occuper la place des puissants du moment, de glisser dans les leurs nos pas ? » (50),

²³ Dans la vaste bibliographie sur le sujet, voir au moins Trousson 1999 et Fortunati, Trousson, Spinozzi 2008.

²⁴ Propos recueillis par Fanny Mentré le 12 juin 2021 et publiés dans le programme de salle du spectacle.

se demande Miano. Certes, le profil de cette « ère nouvelle [...] à l'horizon » exige de « nettoyer le monde. Laver le monde » (51), pour finalement envisager « un tout autre paysage » depuis « un espace encore innomé », où « résident les possibles » (52) et « un autre régime » (56) que celui bâti avec les outils du colonialisme.

La notion d'Afropéa relève alors de cette idée d'invention d'un nouvel *espace encore innomé* qui déjouerait les fantasmes induits par l'héritage de la domination coloniale et raciale. C'est pourquoi, selon Miano, « il faut exposer la sensibilité subsaharienne de la nouvelle Europe » (2020, 166) pour qu'elle s'inscrive de façon décomplexée dans son espace de référence. Cela donnerait une visibilité aux sensibilités non européennes et non dominatrices qui irrigueront « la société désoccidentalisee du futur » (180), laissant place à une identité afropéenne décoloniale, porteuse d'imaginaires nouveaux :

Parce qu'à la fin des fins, Maka, nous allons vivre. Nous allons continuer.
Alors, concevons, il en est temps, un *modus vivendi*
L'urgence n'est plus de pousser notre cri
Il s'agit d'ôter ses chaînes à la grandeur, de refuser que se poursuive l'ensauvagement du monde.
Puisqu'à la fin des fins, nous allons vivre. Ici, ailleurs, avec tous les autres, tous les nôtres... (Miano 2019, 56)

Les mots qui s'articulent dans les trois monologues de *Ce qu'il faut dire*, sortant de l'Hexagone pour envisager le Triangle²⁵ et les hybridités survenues, visent l'avènement d'une communauté trans-nationale et reconceptualisent les frontières souvent crues immuables et imperméables. Ces récits, l'Europe en a besoin, pour s'extirper de l'essentialisme identitaire et mieux se confronter à ce qu'elle a engendré de nouveau dans la rencontre avec les altérités. Dépasser les identités, c'est la possibilité de partager les racines aquatiques chères à Édouard Glissant et cette ligne de vie cicatricielle dont parle Léonora Miano :

Car ces identités frontalières sont nées de la douleur. Elles sont nées de l'arrachement, du viol, de la détestation de soi-même. Elles ont dû traverser ces ombres pour inventer un ancrage sur des sables mouvants, et s'imposer, non pas contre mais parmi les autres. Elles habitent, au fond, un espace cicatriciel. La cicatrice n'est pas la plaie. Elle est la nouvelle ligne de vie qui s'est créée

25 L'expression est empruntée à Soumahoro 2020, en référence aux liens créés entre l'Europe, l'Afrique et les Amériques à la suite du développement du commerce triangulaire transatlantique.

par-dessus. Elle est le champ des possibles les plus insoupçonnés. (2012, 30)

L'afropéanisme construit sur la cicatrice transforme la plaie en ligne de vie et, hors de toute représentation raciale, exotique et coloniale, fait donc émerger la multiplicité des sujets politiques du monde contemporain. C'est sur cette ligne de vie, non plus ligne de rupture mais espace d'accollements, que la cicatrice entre l'Afrique et l'Europe se (con)fond en Afropéa, ce territoire culturel qui réinvente notre société dans les couleurs de l'arc-en-ciel.

Bibliographie

- Agier, M. (2013). *La Condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*. Paris : La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.agier.2013.01>.
- Bancel, N. ; Boubeker, A. ; Blanchard, P. (2015). *Le Grand Repli*. Paris : La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.boube.2015.01>.
- Blanchard, P. (éd.) (2012). *La France noire: présences et migrations des Afriques, des Amériques et de l'Océan Indien en France*. Paris : La Découverte.
- Bhabha, H. (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.
- Boëtsch, G. ; Bancel, N. ; Blanchard, P. ; Chalaye, S. ; Robles, F. ; Sharpley-Whiting, T.D. ; Staszak, J.-F. ; Taraud, C. ; Thomas, D. ; Yahi, N. (éds) (2019). *Sexualités, identités & corps colonisés*. Paris : CNRS Éditions.
- Bonnet, G. (2023). *Récit de soi et construction des identités culturelles. Le cas de la littérature afropéenne*. Paris : Classiques Garnier.
- Burnautzki, S. (2017). *Les frontières racialisées de la littérature française*. Paris : Honoré Champion. <https://doi.org/10.14375/np.9782745333469>.
- Butler, J. (2005). *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Charles, J. (1980). *Le Corps Noir*. Paris : Hachette.
- Cukierman, L. ; Dambury, G. ; Vergès, F. (2018). *Décolonisons les arts !*. Paris : L'Arche.
- Dechaufour, P. (éd.) (2015). « Afropéa : un territoire culturel à inventer ». Num. monogr., *Africultures*, 99-100.
- Descombes, V. (2013). *Les Embarras de l'identité*. Paris : Gallimard.
- Du Bois, W.E.B. (2007). *Les âmes du peuple noir*. Paris : La Découverte.
- Ducournau, C. (2017). *La fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*. Paris : CNRS Éditions.
- Hansen, D. (2005). *The Dream: Martin Luther King and the Speech that Inspired a Nation*. New York: Harper Perennials.
- Maïga, A. ; Beausson-Diagne, N. ; Gabin, M. ; Gueye, M. ; Haïdara, E. ; Khan, R. ; Maïga, A. ; Martins, S. ; Nga, M.-P. ; Pakora, S. ; Richard, F. ; Rolland, S. ; Souagnon, M.S.S. ; Sylla, A. ; Touré, K. ; Zobda, F. (2018). *Noire n'est pas mon métier*. Paris : Le Seuil.
- Mbembe, A. (2005). « Afropolitanisme ». *Africultures*. <https://africultures.com/afropolitanisme-4248/>.

- Mbembe, A. (2010). *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris : La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.mbemb.2013.01>.
- Miano, L. (2005). *L'intérieur de la nuit*. Paris : Plon.
- Miano, L. (2006). *Contours du jour qui vient*. Paris : Plon.
- Miano, L. (2008). *Afropean Souls et autres nouvelles*. Paris : Flammarion.
- Miano, L. (2008). *Tels des astres éteints*. Paris : Plon.
- Miano, L. (2009). *Les Aubes écarlates*. Paris : Plon.
- Miano, L. (2010). *Blues pour Élise. Séquences afropéennes*. Paris : Plon.
- Miano, L. (2012a). *Écrits pour la parole*. Paris : L'Arche.
- Miano, L. (2012b). *Habiter la frontière*. Paris : L'Arche.
- Miano, L. (2019). *Ce qu'il faut dire*. Paris : L'Arche.
- Miano, L. (2020). *Afropéa. Utopie post-occidentale et post-raciste*. Paris : Grasset.
- Mudimbe, V. (2021). *L'invention de l'Afrique. Gnose, philosophie et ordre de la connaissance*. Paris : Présence Africaine.
- Ndiaye, P. (2008). *La condition noire. Essai sur une minorité française*. Paris : Éditions Calmann-Lévy.
- Said, E. (2005). *L'Orientalisme*. Paris : Le Seuil.
- Soumahoro, M. (2020). *Le Triangle et l'Hexagone. Réflexions sur une identité noire*. Paris : La Découverte.
- Taguieff, P.-A. (2022). *Le grand remplacement ou la politique du mythe : généalogie d'une représentation polémique*. Paris : Éditions de l'Observatoire.
- Troussons, R. ; Fortunati, V. ; Spinozzi, P. (2008). *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*. Paris : Honoré Champion.
- Trousson, R. (1999). *Voyages au pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Wa Thiong'o, N. (2011). *Décoloniser l'esprit*. Paris : La Fabrique.

Reconfiguration culturelle de la mémoire de l'esclavage et de la traite dans les romans de Léonora Miano, Wilfried N'Sondé et David Diop

Véronique Porra

Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Deutschland

Abstract Slavery and the slave trade are widespread themes in Caribbean literature, but for a long time they were virtually absent from French-speaking sub-Saharan African literature. In recent years, however, Afropean authors have made it a major theme. Léonora Miano's *La Saison de l'ombre* (2013), Wilfried N'Sondé's *Un Océan, deux mers, trois continents* (2018) and David Diop's *La Porte du voyage sans retour* (2021) offer what Achille Mbembe, in *Sortir de la grande nuit* (2010), refers to as a "cultural reconfiguration", specific to "the age of dispersion and circulation".

Keywords Afropean francophone literature. Slave trade. Cultural configurations. Memorial turn. Archive. Agentivity. Achille Mbembé. David Diop. Léonora Miano. Wilfried N'Sondé.

Sommaire 1 Introduction. – 2 *Memorial turn* et champ français. – 3 Recours à l'archive – le réel, l'historiographie, la fiction. – 4 Agentivité. – 5 Nouvelles hybridités, nouvelles visions.



Peer review

Submitted 2023-07-01
Accepted 2023-10-04
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Porra | 4.0



Citation Porra, V. (2023). "Reconfiguration culturelle de la mémoire de l'esclavage et de la traite dans les romans de Léonora Miano, Wilfried N'Sondé et David Diop". *Il Tolomeo*, 25, 97-112.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/010

1 Introduction

Motifs très répandus dans les littératures caribéennes, l'esclavage et la déportation transatlantique¹ ont longtemps été quasiment absents de la littérature africaine sub-saharienne francophone. Depuis quelques années, un certain nombre d'auteurs, que l'on désigne communément dans la critique comme afropéens, les inscrivent de manière récurrente dans leurs œuvres.

Si tous n'acceptent pas cette désignation – et l'exemple de Léonora Miano, qui donne une définition restrictive de l'afropéanisme, en est un des plus révélateurs² –, tous ont cependant en commun d'avoir été des passeurs de frontière entre une Afrique, terre d'origine plus ou moins personnellement vécue, et l'Europe, terre d'une partie de leur socialisation. La définition que nous adoptons ici de l'afropéanisme est donc plus large que celle proposée par Miano dans *Afropea*, et se rapproche des caractères de l'afropolitanisme tel que défini par Achille Mbembe, dont il serait alors l'une des expressions.³

Trois textes, *La Saison de l'ombre* (2013) de Léonora Miano, *Un Océan, deux mers, trois continents* (2018) de Wilfried N'Sondé et *La Porte du voyage sans retour* (2021) de David Diop, présentent des poétiques, dont les traits communs nous laissent à penser que nous sommes en présence de ce qu'Achille Mbembe, dans *Sortir de la grande nuit* (2010), désigne comme une « reconfiguration culturelle », spécifique de 'l'âge de la dispersion et de la circulation' (178) et caractéristique de l'afropolitanisme, tout en s'inscrivant dans les débats mémoriels spécifiques qui ont impacté la représentation du passé colonial en France depuis la fin du XX^e siècle. Ce dialogisme avec ce que l'on peut désigner, à la suite de Marc Angenot, comme un 'discours social' français et les 'reconfigurations culturelles', dans leur traduction au niveau narratif, s'articule à plusieurs niveaux. Tandis que l'inscription mémorielle conduit les auteurs à entrer dans un dialogue critique avec l'archive, à travers le travail effectué sur une série de documents qu'ils complètent ou dont ils donnent des contre-narrations, leur représentation de nouvelles agentivités les amène à re-

1 Nous adoptons ici le terme proposé par Léonora Miano dans *L'impératif transgressif* (2016).

2 Dans son essai intitulé *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, Miano refuse cette désignation pourtant très répandue dans la critique de son œuvre, mais concède ne plus lutter contre cette tendance par désignation, tant elle s'est imposée dans le discours critique. L'une des raisons de ce désaccord tient à l'évidence dans la rigidité de la définition que Miano donne de l'Afropéen, définition par ailleurs exclusivement orientée sur les données biographiques, excluant les questions esthétiques et de positionnement, pour reprendre la terminologie en usage dans les approches sociologiques du fait littéraire.

3 Nous rejoignons en cela les débats autour de cette notion, publiés dans le numéro 100 d'*Africultures* en 2014. Voir en particulier Lefilleul 2014.

penser et représenter d'autres figures de l'hybridité, investies de nouvelles perspectives.

2 **Memorial turn et champ français**

L'inscription, dans cette production romanesque, de la représentation des événements liés à l'esclavage qui ont impacté les sociétés africaines, n'est assurément pas étrangère à la vague mémorielle qui se développe en France depuis le milieu des années 1990. Ayant tout d'abord porté sur les tâches aveugles de la Seconde Guerre mondiale, en particulier sur l'oblitération du zèle collaborationniste et du rôle de l'État français dans l'arrestation et la déportation de Juifs à partir de 1942, ce *memorial turn* à la française s'élargit assez rapidement au passé colonial de la France. Tout en reprenant les structures discursives élaborées pour ce premier complexe mémoriel, ainsi que les notions juridiques de 'crime contre l'humanité', ou éthiques, telles que celle de 'devoir de mémoire', l'entreprise mémorielle que l'on peut qualifier désormais de postcoloniale se traduit notamment par une série de lois mémorielles. L'une des premières en la matière est la 'loi portant sur la reconnaissance de la traite et de l'esclavage en tant que crime contre l'humanité' (2001), portée par Christiane Taubira, qui fait émerger ce thème à plus grande échelle dans la société française. Se multiplient alors les commémorations, les inaugurations de monuments dont celle du Mémorial de l'abolition à Nantes en 2012, les journées commémoratives, les décisions politiques mémorielles, dont la fondation, en 2004, du Comité National pour la Mémoire de l'Esclavage, devenu Comité National pour la Mémoire et l'Histoire de l'Esclavage (CNMHE) en 2009.

Les auteurs que nous étudions ici ont tous été confrontés à ce nouvel environnement discursif, dans lequel mémoire et histoire se confrontent. Le retour de mémoire concernant le passé colonial de la France est alors très consciemment retravaillé au sein de leurs œuvres romanesques ou de leur métadiscours. Deux exemples témoignent de l'intégration de cette dimension à leur réflexion : Miano s'interroge régulièrement sur le rôle de la mémoire de l'esclavage et les enjeux de celle-ci dans la définition des futurs africains, métaréflexion que l'on trouve de façon très explicite dans son roman *Rouge Impératrice* (2019). Mais elle s'exprime également sur cette question dans des essais : entre autres ceux réunis dans *L'impératif transgressif* (2016), mais aussi dans d'autres médias, comme par exemple dans le débat qui a suivi la diffusion, sur France 2 du documentaire de Pascal Blanchard et David Korn-Bzoza 'Décolonisations - Du sang

et des larmes'.⁴ Elle s'interroge alors notamment sur la dimension herméneutique de tels inventaires de la culpabilité coloniale française qui, selon elle, risquent de faire sombrer certains jeunes dans des postures victimaires et d'accentuer la fracture postcoloniale de la société tout en les empêchant d'appréhender l'avenir. De son côté, Diop calque sa production romanesque sur les grands thèmes précisément réactualisés successivement par le travail mémoriel français : la question des tirailleurs sénégalais avec *Frère d'âme* (2018), qui contrairement à ce que l'on a récemment entendu, n'a pas attendu le film *Tirailleurs* de Mathieu Vadepied (2022) pour revenir sur le devant de l'actualité⁵ mais s'inscrit dans le discours social et fait l'objet d'un travail artistique depuis la fin des années 1990, puis de façon accrue à partir de 2014, à l'occasion des commémorations du centenaire de la Première Guerre mondiale ; la représentation des 'zoos humains', dans son premier roman *1889, l'attraction universelle* (2012), phénomène qui a aussi fait l'objet d'études de la part du groupe de recherche ACHAC, procédant depuis le début des années 2000 à un inventaire systématique des questions mémorielles (post) coloniales et à leurs conséquences dans la société française ; et donc l'esclavage, avec le texte que nous étudions ici.

3 Recours à l'archive – le réel, l'historiographie, la fiction

Ces auteurs, qui inscrivent le motif de l'esclavage au centre même de leur entreprise romanesque, intègrent donc ce principe mémoriel français, tout en retravaillant toutes sortes de représentations françaises antérieures, qui portaient encore, même dans les textes abolitionnistes ou dénonçant ces atrocités, les marques de la domination et de la réduction de l'esclave à un objet de discours ou à une victime passive ; et ils s'éloignent par ailleurs des représentations, certes plus acceptables, mais identitairement marquées du 'discours antillais' au sens large.⁶ Les protagonistes mis en scène, ne sont pas les Subsahariens déportés ni leurs descendants, mais les Africains confrontés à l'arrachement des leurs en Afrique et à la destruction de leurs sociétés. Ils introduisent donc une perspective spéci-

⁴ Diffusé sur France 2 le 6 octobre 2020.

⁵ À ce sujet, voir Porra 2014.

⁶ Dans plusieurs ouvrages, Miano, qui opère une véritable territorialisation du motif en Afrique et définit ce travail mémoriel comme un élément inévitable de l'appréhension des futurs africains, entre explicitement en écho avec Édouard Glissant. L'exemple le plus évident est sans aucun doute son roman *Les Aubes écarlates* (2009), qu'elle place, à travers le paratexte, sous l'égide de l'auteur martiniquais et de sa conception de la 'Relation'.

quement africaine qui se conçoit comme une double délimitation des représentations existantes.

Tous trois vont par ailleurs s'attacher à combler les interstices, les non-dits, les épisodes non relatés de tous ces destins, les vides de la représentation européenne de la traite et de l'esclavage, du 'passage du milieu', compléter l'archive en proposant une reconstitution fictionnelle des destins oubliés ou non-dits.

En somme, le travail dialogique entrepris avec l'archive, qui est majoritairement l'œuvre des dominants, est à lire comme une contestation du discours historiographique européen qui s'est arrogé le monopole du discours référentiel. Et surtout, tous ces textes, qui proposent des contre-narrations, dévoilent la part subjective et fictionnelle de toutes ces archives, auxquelles ils n'opposent finalement que d'autres façons fictionnelles de raconter l'Histoire.⁷

Ainsi N'Sondé, qui donne la parole à l'ambassadeur Nsaku Ne Vunda, premier ambassadeur congolais auprès de la papauté, intercale-t-il, dans la narration, des récits en italiques, qui fonctionnent comme autant de repères et de contextualisations historiques. Ces passages relatant des faits que les diverses sources européennes ont documentés, s'intercalent dans le corps du roman, et rythment la reconstitution fictionnelle du périple, des traumatismes, des émotions mais aussi des apprentissages de Nsaku Ne Vunda, qui s'inscrivent au plus profond de son être et de sa chair. N'Sondé comble alors les lacunes du récit des historiens et de l'Église. Les chercheurs qui se sont penchés sur cette partie de l'histoire du Royaume du Kongo n'évoquent pas les détails du voyage qu'il est vraisemblablement impossible de reconstituer : seuls sont mentionnés l'existence d'une ambassade, le nom et une généalogie partielle de cet ambassadeur, ainsi que la mort de celui-ci deux jours après son arrivée à Rome, épuisé par les difficultés de la traversée. Les sources romaines, étudiées par Cuvelier et Jadin (1954), font principalement état de la dimension religieuse de ce voyage, plus motivé par des luttes de pouvoir au sein des Églises et missions congolaises que par une véritable requête visant à l'amélioration des conditions de vie des populations. Seul un rapport mentionne les actes de piraterie à l'origine de l'épuisement de celui qui est nommé par son nom chrétien (Dom Antonio Manuel, Marquis de Funta).⁸ À partir de ces éléments fragmentaires, N'Sondé reconstitue ce qui aurait pu être le corps du voyage, mais surtout tout le processus de découverte de l'horreur et le ressenti de Nsaku Ne Vunda. Le fait de mettre en scène ce personnage lui permet de

⁷ Sur l'application de cette notion au corpus postcolonial, voir Perrot-Corpet, Tomiche 2018. Voir également les travaux de Pinçonat 2014 sur l'usage postcolonial de l'archive'.

⁸ Dans Cuvelier, Jadin 1954, 286.

comblent le récit impossible des atrocités du bateau négrier, doublement occulté du fait de son aspect indicible et de l'absence ou tout au moins du nombre très réduit de témoignages directs. Le personnage historique, qui a très probablement assisté à ces atrocités, devient, dans le roman, l'incarnation de tous ces témoins absents. Le narrateur est alors le porteur légitime et authentique de la voix de tous ces disparus, au plus proche des souffrances et des êtres, et qui vient combler les vides d'une « histoire trouée » pour reprendre la terminologie consacrée par Catherine Coquio (2004).

Pour l'écriture des *Portes du voyage sans retour*, David Diop, qui est aussi universitaire, a travaillé à partir des rares archives disponibles (correspondance personnelle, courriers scientifiques) mais surtout du récit de voyage d'Adanson au Sénégal, dont il a donné une étude détaillée dans sa thèse de doctorat, publiée en 2018 sous le titre *Rhétorique nègre au XVIII^e siècle : des récits de voyage à la littérature abolitionniste*.

Dans le récit de voyage original, Adanson ne mentionne ni la traite ni l'esclavage alors que le botaniste parcourt l'espace, s'y installe, se familiarise avec la vie des Africains et fréquente occasionnellement les représentants du pouvoir colonial, fait deux voyages à Gorée, où il séjourne quelque temps. Par ailleurs, il ne mentionne pas non plus véritablement son guide, se contentant çà et là de mentionner qu'il s'est fait accompagner par un bambara, un nègre, etc.

Diop, qui dans son travail académique a étudié en détail les modalités de représentation de l'Afrique dans le récit original d'Adanson, tout en le comparant à d'autres récits de la même époque, constate un certain nombre de différences notables, qui de nos jours relèveraient du détail, mais qui révélaient, dans le contexte de l'époque, une véritable différence dans l'approche des cultures.⁹ À travers le registre romanesque, l'auteur nous invite, à l'évidence, à combler ces interstices et dévoile le récit du voyage comme un texte incomplet, une description dont les intérêts sont moins de relater le vécu que de donner une représentation conforme à ce que l'on attend du discours d'un botaniste à cette époque. Par ailleurs, on note les différences fondamentales de ton et de contenu entre le récit de voyage et la correspondance qu'Adanson entretient avec les frères de Jussieu. Ces divergences, qui contrairement au récit de voyage, mettent en évidence un Adanson en rupture avec les représentants d'intérêts français divers au Sénégal, permettent à Diop de proposer un récit de voyage fictionnel, dans lequel Adanson raconterait l'aspect intime, personnel et sa confrontation avec un monde qu'il rejette.

⁹ David Diop identifie dans le récit de voyage d'Adanson une posture qu'il qualifie de 'pré-ethnographique' (Diop 2018, 195-202).

Le roman de Diop fonctionne dès lors comme un révélateur, qui en introduisant un parti pris fictionnel puissant, met en évidence la fictionnalité du texte prétendument référentiel. Le texte romanesque, que l'encadrement narratif révèle comme une lettre à sa fille écrite peu avant sa mort, comble les vides du récit, de ce qu'Adanson n'a pas voulu ou pas pu écrire dans son récit. Ce postulat est au demeurant clairement posé par Diop dès le début du roman. Ainsi Adanson écrit-il à sa fille :

Quand tous les paravents que j'avais dressés autour de me souvenirs les plus douloureux sont tombés, j'ai compris que je devais te raconter ce qui m'est vraiment arrivé au Sénégal. Je n'avais que vingt-trois ans lorsque j'y suis allé. Mon histoire n'est pas celle que tu as pu lire dans la publication de mon récit de voyage : il s'agit plutôt de te narrer ma jeunesse, mes premiers regrets et mes derniers espoirs. (Diop 2021, 49)

Diop saisit dès lors les quelques remarques consignées par Adanson dans le récit de voyage et dans sa correspondance sur le fait qu'il apprend le wolof et sur le fait qu'il préfère la compagnie des 'habitants' à celle des officiels de la concession française, dont il abhorre la superficialité, l'ignorance et le libertinage et qui par ailleurs n'hésitent pas à marginaliser cet intellectuel qui dérange leur entre-soi.¹⁰

Par ailleurs, les passages dans lesquels Adanson évoque sa proximité avec les populations sénégalaises et la lenteur de son voyage, mais aussi et surtout l'attention que celui-ci accorde aux terminologies locales des plantes, sont pour Diop l'occasion de donner corps au personnage du guide, qui devient rapidement le protecteur d'Adanson. Considéré avec méfiance voire défiance au début du périple, il est présenté surtout comme celui qui maîtrise le savoir et donc partiellement le pouvoir sur le destin du botaniste. Son soutien et sa loyauté s'avèreront indéfectibles jusqu'à devenir en quelque sorte un alter ego qui interviendra auprès de son père pour demander la libération de Maram, dont Adanson s'était épris.

Miano, de son côté, poursuit, au niveau fictionnel, le travail initié par Lucie-Mami Noor Nkaké dans son rapport 'La mémoire de la cap-

10 Voir notamment les lettres d'Adanson aux frères de Jussieu, datées du 24 juin 1751 et du 20 février 1752, dans lesquelles il souligne l'ostracisme dont il fait l'objet, en particulier de la part de M. de Saint Jean, rejet qu'il tente d'expliquer par 'la jalousie', le 'libertinage excessif' et 'l'ignorance crasse' qui caractériseraient cette micro-société française au Sénégal. Ces lettres sont consultables sur le site de l'Académie des sciences: https://www.academie-sciences.fr/pdf/dossiers/Adanson/Adanson_corres.htm.

ture' (1997) remis à l'UNESCO, et que Miano a pu consulter.¹¹ Si sa démarche diffère, en ceci qu'elle ne propose pas une contre-narration de sources européennes, mais la poursuite d'une démarche africaine de reconstitution du passé, elle rejoint cependant l'esprit de ce travail sur l'archive : il s'agit bien, là aussi, de compenser les lacunes des récits européens, en reconstituant ici au niveau fictionnel les éléments mis en évidence par les enquêtes et les recherches de Lucie Mami Noor Naké et de divers chercheurs. Et donc bien de donner également corps et voix aux principaux protagonistes de cette tragédie.

4 Agentivité

L'un des principaux renversements des dispositifs narratifs ou, pour reprendre la terminologie de Mbembe, des configurations, concerne donc l'agentivité (*agency*).

Les principaux protagonistes mis en scène par ces trois auteurs sont certes des victimes d'une barbarie depuis qualifiée de crime contre l'humanité, mais ils ne sont pas pour autant renvoyés, comme cela a longtemps été le cas dans les littératures européennes, à des représentations collectives, voire parfois indifférenciées, à des postures de victimes sidérées, à des objets d'un discours mémoriel certes louable mais partant encore et toujours des besoins d'expiation des sociétés européennes. Plus proches de la représentation antillaise, qui s'attache aux individualités et à leurs traumatismes, ils s'en distinguent néanmoins en ceci qu'ils ne mettent pas en scène l'évolution identitaire ultérieure, mais celle de l'origine et de l'arrachement initial. Par ailleurs, ces récits plus linéaires, qui mettent en scène l'évolution d'un personnage à travers des expériences extrêmement douloureuses, ne sont pas sans rappeler, dans le tragique, les structures du roman picaresque. Les sujets ne sont donc pas déconstruits, comme dans les romans antillais profondément marqués par les traits de la postmodernité et des esthétiques postcoloniales, mais bien au contraire constitués par un processus d'apprentissage. Il s'agit avant tout, pour les auteurs étudiés, de rompre avec les schémas narratifs qui réduisent l'Africain à une entité passive, victime, déjà aliénée et que l'on retrouve dans le traitement de l'abolitionnisme jusqu'à très récemment ou dans des travaux relativement récents sur l'histoire coloniale : ces représentations mettent en effet régulièrement en évidence le rôle actif des colonisateurs dans l'entreprise de conquête mais aussi de décolonisation, oubliant les acteurs africains des résistances, et pour l'histoire de l'esclavage, mettent

¹¹ Sur les sources consultées par l'auteure, voir les remerciements qu'elle formule en fin de volume, 233-4.

l'accent sur Condorcet, Schoelcher et autres acteurs de l'abolition ou partisans de l'émancipation - oubliant la pression que les révoltes des esclaves avaient exercée et les succès obtenus. En somme, les libérations auraient été accordées par les oppresseurs et non pas véritablement conquises par les opprimés. La série documentaire en trois volets de Karim Miské et Marc Ball intitulée *Décolonisations* (2019), présentée comme 'Cent cinquante ans de combat contre la domination, racontés du point de vue des colonisés' et qui a mis à mal les interprétations eurocentrées, souligne avant tout la part des révoltes et des soulèvements individuels et collectifs dans la marche vers les abolitions et dans les décolonisations, et a mis en évidence l'importance de ces acteurs, non sans susciter, comme toute représentation hétérodoxe dans un contexte donné, de nombreuses prises de parole et polémiques.¹²

Nous sommes donc bien, semble-t-il, confrontés au passage d'une conception postcoloniale théorique et abstraite de l'agentivité, à sa traduction littéraire pragmatique, qui serait plus proche des figurations décoloniales.

En cela, les auteurs que nous étudions s'inscrivent dans ces nouvelles configurations que Mbembe décrit dans *Sortir de la grande nuit* :

L'objet de la création artistique n'est plus de décrire une situation où l'on est devenu spectateur ambulancier de sa propre vie parce que l'on a été réduit à l'impuissance en conséquence des accidents de l'histoire. Au contraire, il s'agit de témoigner de l'homme brisé qui, lentement, se remet debout et s'affranchit de ses origines. (2010, 225)

Non seulement les personnages africains, jusque-là objets souffrants, prennent corps, mais il 'prennent voix', sortant ainsi de cette subalternité muette et de cette invisibilisation auxquelles les récits européens les avaient condamnés. Ainsi, ce sont eux qui définissent le système axiologique dans lequel l'action se déroule. De personnages mutiques et passifs, ils deviennent ceux qui lisent le monde et contribuent à l'infléchir. Acteurs de leurs propres destins, ils déterminent alors celui des autres, dont ceux des protagonistes européens.

Tandis que la vie de la société a été bouleversée par la disparition de jeunes hommes, que les structures coutumières vacillent, que la vision du monde et de l'espace est profondément impactée, Miano présente toutes sortes de personnages qui, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, transgressent les cadres que la société leur fixait

¹² On retrouve par ailleurs cette perspective et ce traitement de l'agentivité dans le film documentaire de Raoul Peck, *Exterminez toutes ces brutes!* (2021).

et sortent de leur espace pour rechercher les disparus et résoudre le mystère : le frère du chef, par ambition personnelle, le chef et un groupe d'hommes, qui rentrent sans réponse, avant d'être eux même victimes d'une attaque ; et surtout des figures de femmes, celles dont les fils n'ont pas été retrouvés, à l'image d'Eyabe, se laissant guider par leurs intuitions et qui, pour cela, transgressent les codes, refusent l'enfermement rituel et interpellent les structures patriarcales de la société. Sans cesse, Eyabe, qui porte la narration dans plusieurs passages-clefs du roman, lit le monde dans une vision velléitaire. Ayant par hasard atteint un village où se sont réunis ceux qui ont réussi à échapper aux chasseurs d'humains, confrontée à l'agonie de l'un de ceux qu'elle recherchait, elle se projette dans le futur et interprète ainsi la situation présente, imaginant ce qu'elle léguera à la postérité :

On leur dira : La déraison s'était emparée du monde, mais certains ont refusé d'habiter les ténèbres. Vous êtes la descendance de ceux qui dirent non à l'ombre. (Miano 2013, 137)

Ces personnages africains sont donc ceux qui, même victimes des pires atrocités, font et lisent le monde. Ils sont les seuls porteurs des valeurs d'humanité ; les seuls à tenter d'opposer une vision humaine dont ils cherchent la cohérence perdue à une barbarie qui se généralise, renvoyant les Européens, qu'ils désignent comme des 'hommes à pied de poules', à une irrationalité coupable ; les seuls à porter à long terme la seule vision viable de l'avenir. Le système axiologique s'organise entre autres autour du renversement du motif des ténèbres. Celles-ci ne sont plus évoquées comme caractéristiques intrinsèques de l'Afrique, schème encore et toujours véhiculé par la représentation conradienne et sa réception, mais bien plutôt comme un élément exogène introduit par les Européens. Ainsi commente-t-elle l'attaque des Mulongo et leur capture, voire leur anéantissement par leurs voisins bwele qui se sont fait complices des 'hommes aux pieds de poule' : « La nuit est devenue plus qu'un moment. Elle est la durée, l'espace, la coloration des êtres à venir » (Miano 2013, 176).

Le texte fonctionne donc sur une inversion des pôles axiologiques de la représentation, en particulier au moyen de la re-sémantisation de l'isotopie des ténèbres, à partir d'un renversement des agentivités.

Si, dans le roman de David Diop, le personnage principal est le botaniste français Adanson (1727-1806), l'agentivité se trouve aussi et de manière autrement plus efficiente, dans le personnage qui l'accompagne.¹³ L'instance de narration reste la même, Adanson, mais

13 Ce travail sur le personnage du guide n'est pas sans rappeler celui effectué par l'auteur marocain Kebir M. Ammi dans son roman *Mardochée* (2011). Sur le principe

celui-ci ne cesse de souligner l'ascendance de son guide, Ndiak, et la dépendance qui le lie à celui qui possède tout à la fois la connaissance des nuances de la langue, la carrure diplomatique et la connaissance du terrain et de ses dangers. Leur relation oscille entre une proximité marquée par une réelle affection et la crainte occasionnelle éprouvée par Adanson face à la puissance politique et à l'ambition potentielle de Ndiak, fils du roi du Waalo (Diop 2021, 103).

On constate alors le pouvoir qu'exerce le guide sur la destinée du personnage européen, qui apparaît parfois naïf voire faible, plus ou moins aveuglé par ses préoccupations scientifiques ou sa passion amoureuse, dépassé par ses sentiments.

La représentation de la situation linguistique d'Adanson est particulièrement représentative de l'inversion de la relation de pouvoir. Contrairement aux nombreuses représentations européennes, nous ne sommes pas ici confrontés à un Africain qui se trouve en situation d'infériorité et peine à articuler ses propos en français, mais face à un savant français démuné dans un contexte wolof. Cette hybridation est également assimilée à une forme d'acculturation :

Comme je n'avais pas parlé français depuis plusieurs semaines, je m'exprimais très mal et, déconcerté par le rythme étrange qui s'était imposé à elle malgré moi, je fus gêné par l'accent wolof qu'avait pris ma langue maternelle. (Diop 2021, 202)

Il me semblait au bout de trois années de vie au Sénégal que je devenais nègre dans tous mes goûts. Ce n'était pas simplement dû à la force de l'habitude, comme il aurait été simple de le croire, mais parce que j'oubliais que j'étais blanc à force de parler wolof. (Diop 2021, 189)

La crainte de l'acculturation du colonisé, qui a été l'un des grands arguments opposés à ceux qui insistaient sur la nécessité d'enseigner le français aux 'indigènes' durant la période coloniale,¹⁴ se trouve ici inversée. Tandis que le protagoniste africain continue d'évoluer d'une langue à l'autre sans montrer le moindre signe d'hésitation, Adanson suit un processus d'hybridation linguistique et identitaire, qui finalement ne fera pas pour autant de lui un Sénégalais, mais le mettra définitivement en porte-à-faux avec sa société d'origine. On peut dès lors constater que David Diop procède ici à un recentrement de la lecture du monde colonisé et exploité comme point d'organisation du système axiologique et comme axe principal de la vie d'Adanson.

de contre-narration dans ce roman, voir Porra 2021.

14 Sur ces débats et la crainte de l'acculturation de l'indigène', voir Riesz 2000.

La déstabilisation de la structure sociale et de la vision du monde qu'a entraîné la confrontation avec les horreurs de la traite, de la razzia à la déportation atlantique, entraîne chez les divers protagonistes une douloureuse prise de conscience et une reconsidération de leur système de valeurs : cela prend la forme d'une fragilisation du modèle culturel de la société chez Miano, à travers la confrontation avec le royaume voisin qui, lui, a évolué au contact des 'hommes à pied de poule'; chez N'Sondé, cela se traduit par un lent détournement de Nsaku ne Vunda de sa focalisation religieuse lorsqu'il découvre - et décrit - les atrocités du bateau négrier et se fixe dès lors une nouvelle mission au fur et à mesure qu'il forge ses intentions en découvrant son libre-arbitre : 'À défaut d'avoir pu les libérer de leurs chaînes, j'étais résolu à consacrer ma vie à empêcher que le souvenir du calvaire des esclaves ne tombe dans l'oubli' (156) ; et finalement le processus de marginalisation d'Adanson, qui ne peut que rompre avec les normes que lui imposent la société européenne, que celles-ci soient politiques ou scientifiques.

5 Nouvelles hybridités, nouvelles visions

Dans ces processus d'apprentissage douloureux, les principaux protagonistes, qui tous évoluent à la marge dans le contexte qui est le leur, opèrent une forme d'hybridation que l'on pourrait lire comme une (ré)africanisation de leur identité ou de leurs perspectives. Nsaku Ne Vunda, qui s'était enfermé dans les perspectives religieuses qui l'avaient éloigné de la réalité, découvre les souffrances de son peuple, et, comme nous l'avons vu, placera désormais celles-ci au centre de son ambassade. En somme, par le truchement de la plume de N'Sondé, Dom Antonio Manuel redevient Nsaku Ne Vunda.

Le personnage d'Adanson, lui aussi, est marqué par la marginalité. Il s'agit là au demeurant d'un trait historiquement avéré. Rejeté par les Français du Sénégal, comme il en ressort des correspondances, il est aussi marginalisé par la communauté scientifique. Il suffit pour s'en convaincre de lire l'éloge plus qu'ambivalent prononcé par Cuvier lors de sa disparition. Cuvier insiste plus sur son caractère et ses méthodes atypiques, sa marginalité dans les milieux scientifiques de l'époque qu'il ne souligne la contribution de son collègue à la science. Dans le roman, cette marginalisation fait l'objet de longs développements dans l'encadrement narratif de l'évocation du voyage au Sénégal :

Michel Adanson n'était pas l'homme que ses collègues académiciens avaient décrit après sa mort. Le grand Lamarck, du haut de sa suffisance, avait nourri sa réputation d'atrabilaire, de bourru, de misanthrope. Aglaé s'imaginait que n'étaient pas appréciés

dans ce milieu les êtres qui, comme son père, plaçaient l'honnêteté et la justice au-dessus de tout, incapables de transiger sur leurs principes, pas même pour en faire le sacrifice à leurs amis. (Diop 2021, 33)

Diop nous présente un Adanson marginalisé de toute part qui, lors de son voyage, subira, au contact des populations sénégalaises, une hybridation culturelle ultime, qui le métamorphosera définitivement et contribuera à expliquer cette marginalité. En parallèle, cette aventure commune mènera son jeune guide à renoncer définitivement à ses aspirations royales. Si l'africanisation d'Adanson le rend désormais inadapté dans une société qui conçoit et pratique l'esclavage, l'évolution de Ndiak, qui est aussi une prise de distance avec l'implication africaine dans la traite, ouvre au jeune homme la possibilité de définir son propre avenir.

Cette idée que la tragédie de l'esclavage a profondément voire irrémédiablement métamorphosé les sociétés africaines, tout en leur ouvrant, par la force, de nouveaux futurs qu'il convient désormais d'investir, est un motif central du roman de Miano. Le rapt initial de dix adolescents et de deux anciens dans le village déstabilise totalement les structures sociales et coutumières. Cette violence subie est inconcevable à partir des savoirs disponibles, qui sont pourtant présentés comme des savoirs cohérents susceptibles d'expliquer le monde.¹⁵ La première partie du roman est consacrée à la fracture de toute une vision du monde, où les protagonistes essaient d'expliquer, avec leurs connaissances et leurs croyances, un événement inouï et donc indicible, puis essaient aussi d'y remédier. Le départ d'Eyabe, qui doit transgresser les normes pour accéder à une forme de réponse aux nombreuses interrogations, est aussi le point de départ d'une interrogation sur les conséquences à long terme d'un épisode qu'elle identifie rapidement comme un renversement et comme une fracture définitive. Dès lors, Eyabe formule toute une réflexion sur ce que cela signifie pour le futur et les générations à venir, évoquant là aussi un brassage remettant en cause les frontières entre les communautés, annonçant une vaste hybridation qu'il faudra, ultérieurement, savoir cicatriser et réinvestir de nouvelles perspectives. Le village de Beyabedi, dans lequel se sont regroupés de nombreux fuyards issus de peuples différents, est en quelque sorte un microcosme qui annoncerait les mutations à venir et présenté comme une 'genèse' (131) :

Ses pas l'ont conduite en ce lieu, Bebayedi, un espace abritant un peuple neuf, un lieu dont le nom évoque à la fois la déchirure et le

15 Voir également les développements de Chaulet-Achour (2016) pour laquelle il s'agit, chez Miano, de 'donner corps à un espace cicatriciel'.

commencement. La rupture et la naissance. Beyabedi est une genèse. Ceux qui sont ici ont des ancêtres multiples, des langues différentes. Pourtant, ils ne font qu'un. Ils ont fui la fureur, le fracas. Ils ont jailli du chaos, refusé de se laisser entraîner dans une existence dont ils ne maîtrisaient pas le sens, happer par une mort dont ils ne connaissaient ni les modalités, ni la finalité. Ce faisant, et sans en avoir précisément conçu le dessein, ils ont fait advenir un monde. S'ils parviennent à préserver leur vie, ils engendreront des générations. Prenant le statut d'ancêtres, ils lègueront une langue faite de plusieurs autres, des cultes forgés dans la fusion des croyances. S'ils survivent à l'horreur décrite par Mutimbo, la chasse de l'homme par l'homme, leurs assaillants survivront aussi. A quoi l'espace habité par les humains ressemblera-t-il, lorsque l'on ne saura plus que la méfiance? Comment vivra-t-on, la mémoire remplie de souvenirs amers? (Miano 2013, 131-2)

Les interrogations d'Eyabe, qui figurent au centre du roman de Miano, sont à n'en pas douter les questions emblématiques que soulèvent tous ces auteurs. Quelles stratégies développer pour réinvestir l'imaginaire de cette douleur, atrocité malgré tout matricielle, dans les générations futures, et cicatriser cette profonde blessure pour appréhender les futurs? Comment penser la frontière comme lieu de médiation et de négociation et redéfinir sa relation à l'autre dans des sociétés africaines, européennes de plus en plus mixtes? Mais avant tout, ces interrogations nous invitent à réfléchir sur les catégories et dans la lignée de Mbembe, à repenser les notions d'«intervalle» et de «bifurcation» :

Longtemps, la création africaine s'est souciée de la question des origines en la dissociant de celle du mouvement. Son objet central était la priméité: un sujet qui ne renvoie qu'à soi-même, un sujet dans sa pure possibilité. À l'âge de la dispersion et de la circulation, cette même création se préoccupe davantage de la relation non plus à soi-même ou à un autre, mais à un intervalle. L'Afrique elle-même est désormais imaginée comme un immense intervalle, une inépuisable citation passible de maintes formes de combinaison et composition. Le renvoi ne se fait plus en relation à une essentielle singularité, mais à une capacité renouvelée de bifurcation. (Mbembe 2010, 225)

Particulièrement importantes pour qualifier les configurations culturelles afropolitaines mais aussi afropéennes, ces notions, permettent de libérer ces désignations de leur aspect strictement biographique et identitaire :

Que ce soit dans le domaine de la musique ou de la littérature, la question n'est plus de savoir de quelle essence est la perte : elle

est de savoir comment constituer de nouvelles formes du réel – des formes flottantes et mobiles. Il ne s'agit plus de retourner à tout prix à la scène première ou de refaire dans le présent les gestes passés. S'il a disparu, le passé n'est cependant pas hors champ. Il est encore là, sous la forme d'une image mentale. On rature, on gomme, on remplace, on efface, on recrée et les formes et les contenus. On procède par de faux raccords, des discordances, des substitutions et des montages – condition pour atteindre une force esthétique neuve. (224-5)

Ce qui vaut ici pour la société en général semble aussi – et peut-être plus encore – s'appliquer à la littérature. Tout comme le postcolonialisme ne se limite pas à une désignation politique ou chronologique, l'afropéanisme semble en effet, lui aussi, impliquer une série de reconfigurations des pratiques artistiques. Nous aurions alors plus affaire à une catégorie esthétique qu'à une simple distinction sociale ou identitaire qui s'arrêterait aux données biographiques des écrivains, ce qui assurément ouvre de vastes perspectives critiques.

Bibliographie

- Adanson, M. (1757). *Histoire naturelle du Sénégal – Coquillages – Avec la relation abrégée d'un voyage fait dans ce pays dans les années 1749, 50, 51, 52 & 53*. Paris : Chez Claude Jean-Baptiste Bauche.
- Angenot, M. (1988). « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours ». *Littérature*, 70, 82-98.
- Chaulet-Achour, C. (2016). « L'esclavage dans *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano. Donner corps à un espace cicatriciel ». Chaulet Achour, C. (éd.), *Esclavages et littérature. Représentations francophones*. Paris : Classiques Garnier, 127-38.
- Coquio, C. (éd.) (2004). *L'Histoire trouée. Négation et témoignage*. Paris : L'Atalante.
- Cuvellier, J. ; Jadin, L. (1954). *L'Ancien Congo, d'après les archives romaines (1515-1640)*. Bruxelles : Académie Royale des Sciences Coloniales.
- Diop, D. (2018). *Rhétorique nègre au XVIII^e siècle: des récits de voyage à la littérature abolitionniste*. Paris : Classiques Garnier.
- Diop, D. (2021). *La Porte du voyage sans retour*. Paris : Éditions du Seuil.
- Lefilleul, A. (2014). « Afropéanisme, identités frontalières et afropolitanisme. Penser les nouvelles circulations ». *Africultures*, 99-100(3-4), 84-91.
- « Lettres de Michel Adanson adressées aux frères de Jussieu lors de son voyage au Sénégal ». *Académie des sciences*. https://www.academie-sciences.fr/pdf/dossiers/Adanson/Adanson_corres.htm.
- Miano, L. (2012). *Habiter la frontière*. Paris : L'Arche.
- Miano, L. (2013). *La Saison de l'Ombre*. Paris : Grasset.
- Miano, L. (2016). *L'Impératif transgressif*. Paris : L'Arche.
- Miano, L. (2019). *Rouge impératrice*. Paris: Grasset.
- Miano, L. (2020). *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*. Paris: Grasset.

- Mbembé, A. (2010). *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris: La Découverte.
- N'Sondé, W. (2018). *Un Océan, deux mers, trois continents*. Arles : Actes Sud.
- Perrot-Corpet, D. ; Tomiche, A. (éds) (2018). *Storytelling et contre-narration en littérature au prisme du genre et du fait colonial (XX^e-XXI^e s.)*. Bruxelles : Peter Lang.
- Pinçonat, C. (2014). « De l'usage postcolonial de l'archive. Quelques pistes de réflexion ». *Amnis*, 13. <https://journals.openedition.org/amnis/2187>.
- Porra, V. (2014). « De l'oubli historique à la remémoration artistique. Approches méthodologiques et limites du discours mémoriel dans le contexte francophone postcolonial ». Lançon, D. ; Coste, C. (éds), *Perspectives européennes des études littéraires francophones*. Paris: Honoré Champion, 233-51.
- Porra, V. (2021). « Le récit de voyage en palimpseste. Contre-narrations et récits de substitution dans les littératures francophones ». *Revue des Lettres Modernes*, 251-67. <http://dx.doi.org/10.3917/kart.is-sur.2002.01.0073>.
- Riesz, J. (2000). « Langue et pouvoir en Afrique: sur quelques paradoxes de la politique linguistique française depuis le période coloniale ». *Africana Studia*, 3, 73-100.

Vocalizar a ferida A ‘memória poética’ da comunidade afrodescendente portuguesa

Nicola Biasio

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italia

Abstract Taking into consideration the recent emergence of Afrodescendant literature in Portugal and the ongoing literary criticism debate surrounding its delineations, this article engages in an analysis of its poetic production through the concept of ‘poetic memory’. Poetic memory constitutes a politically charged remembrance endeavour, seeking to elucidate the enduring ramifications of the colonial legacy through the act of composing poetry. The poetry collections by Yara Nakahanda Monteiro and raquellima, along with the collaborative project *Djidiu – A herança do ouvido*, notably awaken the ghosts of Afrodescendant postmemory. They establish a bridge between the timeless echoes of historical violence and the complexities of identity concerns. These texts underscore the potential for vulnerability and memory to evolve into both individual and collective healing practices through the medium of poetry and its vocalization. Through the invocation of the colonial past and its enduring spectral presence, this poetic production accentuates the urgency, for Portuguese society, to assume responsibility for this historical legacy.

Keywords Afrodescendant Portuguese literature. Poetry. Post-memory. Trauma. Vulnerability.

Sumário 1 Dar o nome: uma introdução-fantasma. – 2 Expor o corpo: vulnerabilidade e memória poética. – 3 Vocalizações: espectros, gavetas e *djidius*. – 4 Uma não-conclusão: o ecoar da voz como cura.



Peer review

Submitted 2023-07-04
Accepted 2023-10-30
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Biasio | © 4.0



Citation Biasio, N. (2023). "Vocalizar a ferida. A ‘memória poética’ da comunidade afrodescendente portuguesa". *Il Tolomeo*, 25, 113-132.

1 Dar o nome: uma introdução-fantasma

«Se eu te ensinar como se apanha um fantasma, abrirei a porta da minha casa, para que nela entres» escreve Djaimilia Pereira de Almeida (2021, 9) em *Os Gestos*. Um fantasma, «uma coisa inacabada» (Rushdie 1998, 111) que se pode entrever ao entrar, por exemplo, numa casa assombrada.

A partir de 2006, uma outra porta abriu-se no complexo habitacional da literatura portuguesa contemporânea. Um romance, *A verdade de Chindo Luz*, de Joaquim Arena, permite ao leitor entrar. No meio da sala, uma geração rodeada pelas (pós)memórias e pelos fantasmas de uma recente história não concluída: o colonialismo português no continente africano que volta a infestar a casa-nação. A Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974, a posterior independência de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, e a sucessão de guerras civis nestas nações aceleraram os processos de descolonização, causando também feridas e traumas duradouros que ainda não cicatrizaram, tanto em Portugal como nos países africanos. É com estes fantasmas, presos no trânsito entre duas épocas, que esta nova linha literária está a dialogar.

As e os representantes desta literatura são as filhas e os filhos da primeira geração de imigrantes das ex colónias; são, de facto, as/os descendentes da geração testemunhal do violento passado colonial em África. Consequentemente, esta ‘segunda geração’ de escritoras e escritores (nascidas/os ou crescidas/os em Portugal) faz das próprias trajetórias pessoais e familiares um material precioso para as suas escritas.

Ao contrário da primeira geração que, enquanto criadora, se fixa frequentemente no território deixado para trás, nunca fazendo do seu país europeu onde vive matéria ficcional ou artística, [...] estes novos escritores [...] situam a sua matéria ficcional nesse trânsito real e ficcional que os faz estar no centro de uma história transnacional complexa. (Ribeiro 2020, 84)

Joaquim Arena, Djaimilia Pereira de Almeida, Yara Nakahanda Monteiro, Raquel Lima, Gisela Casimiro e Telma Tvon, entre outras e outros, fazem parte desta segunda geração de artistas da pós-memória africana em Portugal.

O presente artigo nasce de preocupações e gratidões. A preocupação deriva do meu ‘lugar de fala’ branco e europeu. Como lidar com o privilégio da branquitude em relação às consequências da história colonial? Como é que este privilégio afeta o jeito de observar, pensar e investigar? As respostas necessitam de uma radical e contínua descolonização do olhar e da postura de investigação. A gratidão vai a todas aquelas vozes que me ensinaram a entender a escuta como o primeiro lugar de encontro: «Escrever é estar em dívida» (Vergès 2021, 4).

Se a colonização representa um evento histórico terminado, a colonialidade é um processo ainda ativo (Vergès 2020, 33). Reconhecer a permanência e a pervasividade das estruturas de poder e privilégio da colonialidade permite compreender a importância e a urgência das práticas de descolonização que devem necessariamente atravessar todos os campos do conhecimento. Segundo a filósofa Djamilia Ribeiro (2019, 22), nomear significa reconhecer: «Se não se nomeia uma realidade, nem sequer serão pensadas melhorias para uma realidade que segue invisível». Eis porque começar a refletir sobre o debate da crítica em torno desta recente produção literária significa reconhecer uma condição de suposta marginalidade discursiva que é preciso desmistificar.

Até ao início do século XXI, a produção literária de autoria afrodescendente da primeira geração é reconduzida à literatura dos países de origem das autoras e dos autores (Angola, Moçambique, etc.), consideradas/os como «estranhos em permanência» (Mata 2006, 285) que produzem uma ‘literatura dos outros’ e sempre em contraposição à literatura portuguesa. A partir de 2006, com a publicação das primeiras obras da segunda geração, a crítica começa a perguntar: «Existe uma literatura negra em Portugal?» (Gonçalves 2019, 120). Emerson Inácio (2020, 48) propõe o termo «literatura afroportuguesa» para designar a novíssima produção literária de autoras e autores afrodescendentes nascidas/os em território português - ou ligadas/os a espaços aferentes à cultura portuguesa - cujas obras abordam questões próprias da afrodescendência em chave portuguesa. Esta literatura afirma-se como «um gesto estético-ético-político» (Inácio 2020, 48) que a diferencia da literatura canonicamente entendida como ‘nacional’.

No panorama das elaborações teóricas sobre a diáspora africana, as reflexões ‘afropolitanas’ de Selasi (2005) e Mbembe (2014) e os conceitos de «Afropea» (Miano 2020; Pitts 2022) e «europeus africanos» (Otele 2022) propõem novas visões utópicas, pós-ocidentais e pós-raciais do território europeu. Nesta direção e em relação às transformações da literatura portuguesa, Margarida Calafate Ribeiro (2020, 82) observa que os textos produzidos por esta geração dão vida a uma nova linha literária «afropea» ou «afropolitana» portuguesa; uma literatura que, a partir das identidades produzidas e herdadas dos processos coloniais portugueses, procura a sua própria continuidade na (Afro)Europa de hoje.

Há, por fim, posições que demarcam a premente necessidade de inscrever esta literatura na própria genealogia da literatura portuguesa, a fim de descolonizar o cânone literário e reavaliar o papel que estas vozes desempenham na reescrita da história nacional e da literatura. Rosangela Sarteschi (2019, 293) elabora o termo «literatura de autoria negra», enquanto Inocência Mata (2022) propõe falar, por sua parte, de «literatura portuguesa de autoria

afrodescendente».¹ As duas categorias salientam a necessidade de reconhecer esta vertente literária como parte integrante da literatura nacional – ancorando-se, ao mesmo tempo, nas suas raízes afrodiaspóricas –, e não apenas como uma experiência literária menor ou marginal num contexto que, pelo contrário, se imagina monocultural e etnicamente homogêneo.

Apesar das diferentes posições, estas tentativas de nomear a literatura produzida por autores e autoras afrodescendentes em Portugal tem a ver com a necessidade e urgência de reconhecer a importância desta comunidade na história literária e cultural do país, além do papel de «presença silenciosa», conforme demonstram também as pesquisas historiográficas de José Ramos Tinhorão (2019, 12) e Isabel Castro Henriques (2019, 9). Com estas propostas de categorias literárias

pretende-se, enfim, encontrar estratégias, discursivas e de ação, que possibilitem que essas veias abertas possam ser ‘cosidas’ para que não sangrem até a uma crónica invisibilidade. (Mata, Évora 2022, 2)

Na sua dimensão de «tempo de trânsito» (Vecchi 2018, 18) entre duas gerações – a primeira geração das testemunhas da violência colonial em África, e a seguinte segunda geração que não vivenciou na própria pele este evento traumático, mas que guarda e ‘vive’ a memória testemunhal da primeira geração de pais e avôs – a nova literatura portuguesa de autoria afrodescendente torna-se uma produção imprescindível para olhar o ‘rosto’ do Portugal contemporâneo.

2 Expor o corpo: vulnerabilidade e memória poética

Citando a jornalista Jane Kramer, Aleida Assmann (2011, 355) afirma que, perante os recentes traumas da história contemporânea, não sabemos bem onde colocar o passado, nem como lidar com este passado, e nem o que fazer com tantas lembranças que cruzam diferentes contextos históricos e geracionais. Neste sentido, a memória torna-se, hoje, um campo de batalha em Portugal. Entre os diferentes grupos sociais que lidam com as consequências do ‘fim do império’, a questionar estas memórias é também a nova geração afrodescendente de artistas «na condição de pós-memória» (Ribeiro 2021, 8). Ao denunciar o que Miguel Cardina (2023) define como processo de amnésia pós-colonial, esta nova geração afrodescendente

¹ Entre as diferentes posições, eu alinho com a proposta de Mata (2022). Por isso, ao longo do texto utilizarei esta categoria para me referir à literatura em análise.

enxerga como a colonialidade continua a permear a sociedade portuguesa, destacando o colonialismo português e a escravatura como moldes ainda estruturantes do país. A permanência da colonialidade revela o «estado de injúria» (Mbembe 2016, 131) em que esta geração vive, uma temporalidade fantasmagórica constantemente evocada pela ferida do passado. Desta forma, a «colonialidade do poder» (Quijano 1992) faz com que as feridas não saíam e que, pelo contrário, sejam ‘colonizadas’ outra vez por meio da exploração da vulnerabilidade herdada através da violenta história do passado familiar e nacional. Uma vulnerabilidade que não passa apenas pelo corpo racializado – mais exposto numa sociedade estruturalmente racista –, mas também pelos vazios e silêncios de uma história que Portugal quer esquecer. Ao excesso de memória da recente história do país acompanha-se um paradoxal silêncio e uma invisibilização da história da comunidade afrodescendente no Portugal pós-colonial. Silêncio não apenas político e historiográfico, mas também próprio das primeiras gerações – as dos pais e avós das autoras e dos autores em análise – que guardaram «o silêncio daquilo que viveram entre a rutura entre o local de origem e a instalação no local de acolhimento» (Vilar 2022, 80). Esta lacuna torna-se uma memória quase inacessível, inacessibilidade que se transforma em vulnerabilidade para as gerações seguintes.

Porém, é exatamente a partir desta vulnerabilidade ‘herdada’ que se funda a poética desta nova linha literária. Se pais, mães, avós e avós parecem ser forçados a retirar a memória e a exposição do próprio corpo (enquanto corpo político) do espaço público, a geração dos seus filhos transforma o silêncio, a amnésia e a falta do corpo ‘presente’ na narrativa oficial no material principal da própria produção artística. O que esta geração está a trazer para o debate público é, como diria Vergès (2021), uma politização da vulnerabilidade através da literatura e das artes. Uma vulnerabilidade que, através da sua representação literária, permite nomear o que não tem nome, dar forma ao informe, ver o invisível, isto é, lidar com um objeto espúrio como o colonialismo português na África e as suas heranças. Politizar a vulnerabilidade significa recusar a reiteração da representação da comunidade afrodescendente como «pessoas sem rosto, incapazes (sem boca) de gritar» (Mukherjee 2022, 23).² Deste modo, a literatura portuguesa de autoria afrodescendente apela à rutura da imagem ‘sem palavras’ da vítima passiva, exposta ao público como forma de desconstruir a representação ausente ou abstrata da comunidade Negra³ em Portugal.

² Minha tradução de «faceless persons unable (no mouths) to scream».

³ Utilizo esta grafia conforme a mesma elaboração dos sujeitos racializados e da teoria crítica da raça. O adjetivo ‘Negro/a’ conota a construção social da raça e das

Politizar a questão da vulnerabilidade significa rejeitar a oposição entre «a ideia de que o paternalismo é o lugar da agência, e a vulnerabilidade, entendida apenas como vitimização e passividade, invariavelmente o lugar da inação» (Butler 2016, 1).⁴ A vulnerabilidade torna-se assim um ato de resistência.

Não obstante as especificidades da sua produção literária em prosa, quando pensamos no elo entre literatura, memória e vulnerabilidade, a produção poética destaca de forma peculiar a complexidade das experiências e dos conflitos desta geração, através dum género literário que faz das figuras retóricas, da métrica, dos processos analógicos e da linguagem simbólica o seu potencial para elaborar diferentemente heranças traumáticas. Se, conforme afirma Paul Zumthor (1997), a aspiração da poesia é aquela de tornar-se voz, a produção poética Negra e afrodescendente sempre representou esta ‘vocalização’ da palavra, ainda antes da sua formalização na escrita. Esta vocalização é sinalizada por Vergès ao analisar as produções culturais de resistência ao colonialismo:

É o que dizem os cantos de luta - *negro spirituals*, canções revolucionárias, músicas gospel, canções de escravos/as, de colonizados/as: o longo caminho rumo à liberdade, uma luta sem trégua, a revolução como trabalho cotidiano. (Vergès 2020, 21)

A poesia Negra ínsita nestes cantos, espirituais e canções sempre representou a vocalização de uma longa história de luta e resistência a um regime de opressão que não queria que o ‘sentir’ destas populações sobrevivesse. Nesta perspectiva, a poesia é também um género literário que tem a ver com a questão de classe e que leva em conta as desigualdades históricas e materiais que condicionam a criação literária. Conforme afirma Audre Lorde:

De todas as formas de arte, a poesia é a mais econômica. É a mais secreta, a que exige menos esforço físico, menos material, e a que pode ser feita nos intervalos entre turnos, na despena do hospital, no metrô, em sobras de papel. [...] Ao reivindicar a nossa literatura, a poesia tem sido a principal voz dos pobres, da classe trabalhadora e das mulheres de cor. (Lorde 2019, 146)

Para estes grupos sociais, «a poesia não é um luxo» (45):

assimetrias de poderes que esta proporciona. A substantivação permite também recusar a objetificação que o racismo impõe e destacar o papel de sujeitos políticos que lutam contra o racismo.

4 Minha tradução de «the idea that paternalism is the site of agency, and vulnerability, understood only as victimization and passivity, invariably the site of inaction».

É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem *para nomear o que ainda não tem nome*, e que só então pode ser pensado. (45; grifo do Autor)

A necessidade de dar nome a processos ainda não elaborados torna-se um elemento fundamental também na produção poética de autoria afrodescendente em Portugal. Através da sua valência simbólica e metafórica que se torna em grito de denúncia, a poesia consegue ativar mecanismos de elaboração mnésica para nomear, despertar lembranças e elaborar lutos e traumas de forma diferente. Isto está a contribuir, de facto, para a formação de uma memória cultural da população afrodescendente portuguesa. As memórias familiares ‘quase inacessíveis’ tornam-se parte fundante desta poesia, a qual se transforma num arquivo de heranças onde é possível trazer à luz as amnésias do tempo pós-colonial e tentar elaborar os traumas intergeracionais. Por isso, além de uma memória cultural, proponho falar também duma memória poética da comunidade afrodescendente portuguesa.

Em Portugal, o conceito de ‘memória poética’ surge num contexto particular: o da ‘Guerra Colonial’. Perante a imensa produção poética durante a e depois da guerra nos cinco países africanos, Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi tentaram sistematizar parte destes textos na *Antologia da memória poética da Guerra Colonial* (2011). Na antologia, os autores procuram refletir sobre o elo entre poesia e memória, para dar uma definição de ‘memória poética’. Na introdução, escrevem:

Desde a época clássica e medieval, a memória poética surge da intersecção entre a arte poética e a arte de recordar, e estrutura uma tradição profunda, baseada na ideia do carácter pré-estruturado da práxis da citação, da arte alusiva. A poesia é, portanto, em si, um modo de lembrar. De facto, a poesia proporciona à memória um modo convencional de conservação e transmissão do que modernamente chamaríamos experiência. Confere, poderíamos dizer, uma forma - uma moldura - à matéria mnésica, fixando-a e configurando-a. (Ribeiro, Vecchi 2011, 24)

Fixar e configurar a ‘matéria mnésica’ de um trauma histórico qual a guerra na África através da poesia permite a construção de uma memória poética de um facto histórico; uma memória desagregada que, pela força de coesão textual que a poesia proporciona, torna-se testemunho de uma geração que passou por um inesquecível choque histórico e que contribui para a construção de uma memória cultural compartilhada entre África e Portugal (25). Deste modo, a

memória poética configura um espaço específico para este trauma: um entre-lugar limítrofe de uma memória individual (sujeito) que aspira a se tornar uma memória plural, comum, compartilhável (comunidade). Nesse sentido, a ‘memória poética da Guerra Colonial’ aproxima-se de uma memória política que, posteriormente, tenta curar feridas ainda abertas.

Com estas premissas, a minha pergunta é: seria possível pensar numa memória poética das novas gerações afrodescendentes em Portugal como forma de debate acerca da construção da própria memória cultural e política em relação às consequências da época colonial?

Se na ‘memória poética da Guerra Colonial’ estão em jogo todos aqueles traumas ligados aos horrores da guerra, na memória poética da comunidade afrodescendente portuguesa voltam todas aquelas questões do passado colonial que Grada Kilomba (2019) conseguiu sintetizar numa fortíssima expressão: as «memórias da plantação». A metáfora da ‘plantação’ é utilizada como símbolo de um passado traumático que é reencarnado e reençado no presente através do racismo cotidiano. «A ideia da ‘plantação’» escreve «é, além disso, a lembrança de uma história coletiva de opressão racial, insultos, humilhação e dor» (Kilomba 2019, 213). Num país qual Portugal, onde a sociedade vive na negação, ou até mesmo na glorificação da história colonial, a autora afirma que

os dolorosos efeitos do trauma mostram que as/os africanas/os do continente e da diáspora foram forçadas/os a lidar não apenas com traumas individuais e familiares dentro da cultura *branca* dominante, mas também com o trauma histórico coletivo da escravização e do colonialismo reençado e reestabelecido no racismo cotidiano, através do qual nos tornamos, novamente, a/o ‘*Outra/o*’ subordinado e exótico da branquitude. (215)

Kilomba destaca a atemporalidade do racismo cotidiano, ponte entre a exploração humana do passado e o contexto traumático de exclusão, invisibilização e subalternização do presente, como vestígio colonial que ainda define os sujeitos da diáspora africana como «identidades fraturadas» (Kilomba 2019, 180). A minha proposta em pensar na ‘memória poética afrodescendente’ insere-se justamente neste contexto presente de retorno fantasmático ao passado para tentar elaborar – através da produção poética – os traumas, as perdas e as ruturas que estão a se tornar memórias coletivas da comunidade afrodescendente e que vão redefinir a identidade do país. Uma produção poética nas suas diferentes declinações – nomeadamente, o rap, o slam e o *spoken word* (Vilar 2020, 141) – que se torna prática cotidiana de resistência a uma sociedade estruturalmente racista e espaço contra-hegemónico que proporciona contra-narrativas de afirmação ontológica e identitárias.

Voices poéticas como a de Matamba Joaquim em *O sul sem ti* (2018) e de Gisela Casimiro em *Erosão* (2018) e *Giz* (2023) juntam-se a uma vasta produção poética não publicada, mas que remete a encontros informais, iniciativas sociais, associações culturais e plataformas digitais,⁵ onde as e os participantes partilham versos para contar e entender o que significa ser afrodescendente em Portugal. Estas vozes estão a contribuir de forma marcante à formação, através da poesia, de uma memória cultural da própria geração em Portugal.

Nestes fluxos e refluxos de memórias, há três contribuições que são bastante representativas e que exemplificam os processos de elaboração mnésica e criativa até aqui apresentados: trata-se dos poemários *Ingenuidade Inocência Ignorância* (2019) de raquellima,⁶ *Memórias Aparições Arritmias* (2021) de Yara Nakahanda Monteiro, e da obra coletiva *Djidiu – A herança do ouvido* (2017). Três exemplos de diferentes ‘vocalizações’⁷ que expõem as feridas das autoras e dos autores e que permitem, através do valor simbólico da palavra poética, tornar visível, palpável e nomeável o que ficou invisível, impalpável e inominável nas heranças do passado. Três textos que mostram também como esta poesia se serve de outros suportes mediáticos – quais a fotografia, no caso da obra de Monteiro, e a performance, no caso de raquellima – não apenas para amplificar a palavra poética, mas também para compreender a complementaridade de formas artísticas diferentes que cooperam para criar uma determinada linguagem/mensagem poética:

Uma mensagem não se reduz ao seu conteúdo manifesto, mas comporta um conteúdo latente, constituído pelo *medium* que o transmite. (Zumthor 1997, 36)

5 Meios como a *Cidade Invisível* (programa rádio da RTP) e a rádio Afrolis são fundamentais para divulgar estas produções artísticas e culturais, conforme afirma também Vilar (2022, 40).

6 Utilizo aqui esta grafia conforme aparece no poemário.

7 Refiro-me ao conceito de voz e vocalização proposto pela filósofa italiana Adriana Cavarero no livro *A più voci*. Cavarero (2003, 8) propõe o conceito de «existir apenas como voz», marcando uma diferença substancial entre ‘voz’ e ‘palavra’. Diferentemente da palavra, a voz foca no aspeto vocálico da sua materialidade, ignorando o nível semântico. A voz é som, antes de ser palavra. Por isso, antes da palavra, há a voz, o grau zero da ontologia individual.

3 Vocalizações: espectros, gavetas e djidius

Desde *Essa dama bate bué* (2018), o seu romance de estreia, Yara Nakahanda Monteiro sempre lidou com as suas memórias divididas entre dois países: Angola e Portugal. Seguindo o processo de procura identitária e de reconfiguração da memória pós-colonial inaugurado pelo romance, o poemário *Memórias Aparições Arritmias* (2021) retoma esse movimento para complexificar as questões através da linguagem, da sugestão e das potencialidades que a poesia veicula. Marcado por um ritmo tripartido, passado, presente e futuro continuam em jogo nos poemas de Monteiro. Os fantasmas do passado (memórias) voltam para o presente como fantasmagorias e visões de um tempo ainda a elaborar⁸ (aparições), e que geram as atuais tensões identitárias, mnésicas e sociais (arritmias) que a comunidade afrodescendente está a vivenciar hoje em Portugal. Os fantasmas presos nos versos do poemário dialogam com as fotografias em preto e branco (figura 1; figura 2), as quais fazem as funções de suporte visual para compreender a corporificação que há entre imagem e palavra, transformando o corpo (poético e imagético) no lugar de exposição e abertura à vulnerabilidade das memórias passadas e presentes [figs 1-2].

Na obra, segundo Moreira e Wieser (2022), subseguem-se «as memórias de um ou vários *eus* enunciadores». Num espaço lírico em constante trânsito entre Angola e Portugal, vozes de meninas, mulheres que preparam o milho, esposas, mães, avós e *cotas*⁹ acompanham a voz poética da autora para investigar os silêncios que herdou do passado, como exemplificado no poema «Mudez»:

Desde criança engulo e choro em seco. A garganta
ecoa a secura do nó a aterrar.
Passados anos, os sapos auguram gritos. Trago no
peito outras dores.
As histórias repetem-se por cinco gerações, dizem
que as maldições também.
Não falamos sobre isso.
(Monteiro 2021, 28)

Os silêncios tornam-se cicatrizes e dores que o corpo expõe através da poesia. O corpo transforma-se num campo de batalha, um elo de

⁸ As temporalidades em jogo no livro lembram o tempo das ‘memórias da plantação’ proposto por Kilomba (2019, 30), no qual «de repente, o passado vem coincidir com o presente, e o presente é vivenciado como se o *sujeito negro* estivesse naquele passado agonizante». Em ambos os casos, trata-se da continuação do passado no presente através de imagens (‘aparições’, para Monteiro, ‘plantação’, para Kilomba) que funcionam como portas entre tempos diferentes, porém ainda interligados.

⁹ Em português de Angola, uma pessoa mais velha e respeitável.



Figura 1 *Manequim 36*. 2019. Alentejo. © Yara Nakahanda Monteiro



Figura 2 *Garfo*. 2019. Alentejo. © Yara Nakahanda Monteiro

conjunção entre temporalidades, memórias, experiências e saberes. O corpo grava os traumas, lembra das sensações físicas, acumula as feridas que o tempo não permitiu sarar. Na poética de Monteiro, o corpo torna-se então corpo político que, simplesmente pela sua presença física no espaço público, tenta desconstruir os ditos e os não-ditos do tempo colonial e as suas heranças contemporâneas. Conforme escreve Vilar (2021), «a apropriação do corpo na contemporaneidade é a chave de sua descolonização». O corpo, porém, não pode existir sem a sua memória. Por isso, a apropriação do corpo equivale à apropriação da memória daquele corpo e das heranças nele gravadas. Em «Descarnar memórias», a voz poética invoca Mnemosine, personificação da mitologia grega da memória e que no poema se torna vozes de avôs, antepassados e anônimos que regressam do Hades para ajudar a relembrar o passado.

Depois
no chão estendo
o manto negro ruborizado.
Arranjo memórias em película aderente.
Retiro-lhes a pele.

Chegam os espectros ressoando ladainhas,
benzendo-me com seus risos,
batendo com os pés escuros
na dureza da nova terra.

Juntos descarnam-se as memórias
enquanto das
veias e artérias jorram
repuxos nutridos
a óleo de palma.

No piscar de olhos da titânide, bebo água do rio Lete.
Há esquecimentos que vêm por bem.
(Monteiro 2021, 22)

Os silêncios tornam-se assim memórias por elaborar junto com os fantasmas do passado, os quais agora ganham nome e voz através da invocação poética. A vulnerabilidade nos poemas de Monteiro mantém, assim, a sua dupla natureza: uma exposição à ferida (colonial) que, porém, pela vocalização poética e fotográfica, se pode tornar uma possível forma de cuidar dos corpos feridos nos versos poéticos.

Corpo e vulnerabilidade continuam em jogo também na escrita de raquellima. A introdução de *Ingenuidade Inocência Ignorância* leva um título emblemático: «Poética do corpo presente» (Lima 2019, 15). O livro é assumido pela autora

como um espaço de *vulnerabilidade* que reflecte uma identidade em construção, e no qual as palavras tanto podem ser lidas pelo seu desgaste e esvaziamento de sentido, como pelo reconhecimento de serem a minha única via possível de luta e paz. (15; grifo do Autor)

Livro tripartido como a obra de Monteiro, mas não a nível temporal, ingenuidade, inocência e ignorância são palavras próximas, que se confundem, que andam de mãos dadas e que caracterizam a maneira particular de ‘sentir’ a realidade de raquellima: brincando com as palavras para que surjam novos sentidos e formas de olhar e entender a realidade. E através destas palavras, raquellima destaca as dores de crescer num determinado Portugal com uma determinada herança histórica: os trânsitos entre continentes, a dura história da população Negra e da sua diáspora que aflui nas águas do Tejo e que, ao mesmo tempo, alimenta as suas pluralidades partidas no «planeta África» (Lima 2019, 24).

Aqui também não é apenas o verso poético a salientar o potencial da própria vulnerabilidade, mas é a voz, no ato performativo, que amplifica a vocalização das suas feridas e processos de cura. De facto,

o poemário é também audiolivro:¹⁰ a voz é gravada e acompanha o leitor ao longo da viagem poética de raquellima. Na performance, o corpo e a voz entram em relação com a música, o ritmo e a gestualidade como partes que complementam o significado dos versos. A vibração da voz - produto de uma «garganta de carne que vibra» (Cavareiro 2003, 8)¹¹ - e o movimento do corpo que segue a batida sonora tornam-se partes constituintes dos poemas. Nesta corporificação da poesia, a poetisa desnuda-se para se compreender e, ao mesmo tempo, ser compreendida pelo público. Graças à performance, raquellima aprende a lidar com as feridas através do auto-cuidado como perspectiva para enfrentar a sua existência.

abro mais uma gaveta
à procura de respostas ocultas
sobre a minha existência incompleta
e na árdua tarefa de juntar peças
[...]
no fundo da mesma gaveta
o outro lado do oceano
feridas em carnes vivas
forças e medo à flor de peles fundidas.

então abro mais uma gaveta
e tenho sementes como cicatrizes

já não basta ter asas que voam
é preciso ter asas com raízes.

(Lima 2019, 23)

Abrir mil gavetas significa então entrar no profundo de si própria e da própria vulnerabilidade à procura de respostas. E nesta procura, a obra de raquellima já não fala mais apenas de si, mas de toda uma comunidade de corpos em movimento que carregam histórias, culturas e saberes e de vozes que transmitem memórias, as quais ganham aqui forma pela dimensão da performance. Uma diáspora que «carrega uma herança que não se comunica, mas que se sente» (Vilar 2022, 120). A poesia performativa torna-se então uma outra maneira de 'estar-no-mundo', dado que o arquivo contido nestas gavetas já não é suficiente. Através da exposição da própria vulnerabilidade,

10 Saliento a importância da leitura da obra juntamente com a audição das gravações dos poemas interpretados pela poetisa. Para exemplificar a questão, remeto para um vídeo-performance dos poemas de raquellima: https://www.youtube.com/watch?v=5fwj2hpGsAs&ab_channel=lisboaagora.

11 Minha tradução de «una gola di carne che vibra».

a poesia, a voz e a performance não são simplesmente narrações que guardam passados e presentes, mas tornam-se verdadeiras epistemologias e ontologias políticas da comunidade afrodescendente que exige, na luta diária, seu reconhecimento histórico e identitário.

Esta necessidade de reconhecimento leva-nos a uma terceira ‘vocalização’ que já não parte de uma subjetividade individual, mas que nasce num horizonte de criação coletiva. Entre 2016 e 2017, a Afrolis Associação Cultural (criada pela jornalista Carla Fernandes) reuniu um grupo de afrodescendentes de Lisboa para partilharem as suas experiências e para destacarem a urgência de criar «hábitos de pronúnciação» (Henriques 2018) em relação ao que significa ser Negro e Negra em Portugal. Uma oralidade que virou de imediato poesia, a qual foi gravada na publicação *Djidiu – a herança do ouvido*.¹²

Neste projeto, tudo parte da vocalização das experiências que assombrom a vida dos poetas e das poetisas: as desigualdades raciais, a apropriação cultural, o colonialismo e os seus esquecimentos, o racismo e as suas consequências nos afetos, a persistência da violência. Tudo isto é herança viva, gravada e guardada pelos ouvidos de quem viera antes. Citando a escritora brasileira Conceição Evaristo, Francy Silva (2018) descreve a coletânea como um conjunto de «heranças escritas»:

Essa obra pioneira em Portugal é uma tentativa de registrar memórias dentro de um tempo e espaço. Memórias que ecoam em versos e reversos, mesmo quando tudo parece silêncio.

Onde parece haver silêncio, os poemas mostram que há - e sempre houve - voz como força de resistência contra-hegemónica. A força desta ‘geração-djidiu’ está na amplificação das vocalizações de toda uma comunidade que grita por reconhecimento, visibilidade e reparação:

Posso agora dizer-te algo, patrão, posso?
Quero dizer-te que a minha mãe não é uma prostituta,
O meu pai não é um ladrão,
O meu irmão não é um delinquente,
Somos gente!
Gente que sente o tempo a passar
E as mentalidades a estagnar.
Gente que trabalha e dá no duro,
Só para ouvir uma sociedade inteira dizer: «Não vos aturo!»
(Fernandes et al. 2017)

¹² Na Guiné-Bissau, um djidiu «é um contador de histórias, um recipiente e um difusor da memória coletiva» (Fernandes et al. 2017).

Perante uma temporalidade circular, que torna o passado num fantasmático presente para a comunidade diaspórica, Portugal tem que enfrentar as reivindicações de uma geração ferida, conforme recita o verso provocatório de Carla Lima (Fernandes et al. 2017): «Sou cicatriz andante aberta cronicamente». O poemário convida então a escutar as vocalizações de vozes plurais, diferentes, encarnadas, que carregam histórias, memórias e experiências situadas no espaço-tempo (pós)colonial marcado por esta ferida. Mas como a vulnerabilidade tem esta dupla potencialidade ínsita, a ferida pode tornar-se cura através do fazer poético. A particularidade de *Djidiu* está no facto de que a cura não é proporcionada apenas por um percurso lírico individual que, partindo do próprio posicionamento, se amplia para representar uma comunidade maior; a unicidade de *Djidiu* está justamente no exercício de fazer poesia coletivamente como prática de cuidado. É através da coletividade – e em particular da memória que esta coletividade carrega, questiona e elabora – que as feridas individuais podem começar a sarar. «Este livro inscreve-se numa herança de resistência cultural e política negra através da produção literária coletiva» afirma Cristina Roldão no prefácio (2017). É nesta dimensão que a memória coletiva mostra o seu poder para tornar-se uma memória política.

4 Uma não-conclusão: o ecoar da voz como cura

A colonialidade contemporânea grita para que se ignorem e esqueçam rapidamente aqueles ferimentos que, pelo contrário, permitiriam complexificar os conflitos que restaram depois do fim do império. É justamente a partir de rastros, restos, fluxos e refluxos que a memória da comunidade afrodescendente em Portugal está a construir uma maneira diferente de fazer poesia para repensar Portugal. Uma poesia que parte dos vestígios de uma história que se intersecta com uma outra história, que trabalha com as heranças e os não-ditos de várias gerações para fazer da poesia uma «arqueologia do contemporâneo» (Vilar 2022, 79). Ao cavar no esquecimento e no silêncio, a memória poética desta comunidade proporciona então o resgate de um passado antes inacessível (o dos pais e avós) e a criação de novas genealogias e epistemologias que permitem desconstruir o (neo)colonial ‘modo português de estar no mundo’. Numa investigação e negociação entre privado e público, a memória continua a questionar as lacunas que a história nacional proporciona.

Os espectros de Yara Nakahanda Monteiro, as gavetas de raquellima e as vozes plurais dos *djidius* mostram como o fazer poético afrodescendente, do nível individual para uma perspetiva coletiva, assinala esta forte ligação entre identidade, autoficção e narração de si como maneira de lembrar e elaborar a recente história. Ao fazer da

própria vida e da vida da própria comunidade material para a criação artística, a estética da memória poética da comunidade afrodescendente liga-se a uma postura ética que vem da exposição da vulnerabilidade nos poemas. Longe de qualquer fechamento identitário, o que está em jogo na escrita desta linha poética é a análise das relações produzidas por uma história colonial; relações que são simbolizadas pela imagem da ferida. Uma ferida que, através dos poemas, é exposta novamente para que a exposição da própria vulnerabilidade não seja mais, conforme Lévinas (cit. em Butler 2019, 119), uma «tentação de matar», como na época colonial e nos seus legados no presente, mas que a vulnerabilidade se torne um espaço ético de reconhecimento para viver uma «vida boa» (Butler 2018, 130) onde o racismo estrutural, as desigualdades de distribuição do poder, a marginalização, a precarização da vida e a racialização da precariedade não exercitem mais o próprio poder de ‘evocar a plantação’.

Portanto, a ligação entre estética, ética e vulnerabilidade permite pensar na memória poética da comunidade afrodescendente não apenas como uma memória coletiva, mas sim como uma memória política numa altura em que Portugal está a lidar com questões quais, antes de tudo, a reparação histórica. Ao escutar a voz individual que, crescendo, se torna coro, a memória poética da comunidade afrodescendente portuguesa está a veicular o que Mihaela Mihai (2022, 9) define como «cura mnemónica»,¹³ uma particular forma de interromper as narrativas hegemónicas sobre a violência passada através do engajamento artístico que a força da (pós)memória dessa comunidade proporciona. Interpreto então esta memória poética como um compromisso ‘epistemopolítico’ para que a ferida não seja colonizada outra vez pela exploração e instrumentalização da figura da vítima sem boca que não pode falar – relembando a máscara da escravizada Anastácia que abre o livro de Kilomba. Aqui, a ferida jamais pode ser um convite a matar, mas sim um lugar ético que possibilita, por meio da poesia, a vocalização de tudo aquilo que, antes, era percebido como branco silêncio. E se as memórias da Guerra se tornaram «um rosto, encoberto e exposto, do nosso presente, da textura, desfibrada e resistente, do que fomos e do que somos» (Ribeiro, Vecchi 2011, 32), a memória poética da comunidade afrodescendente portuguesa representa uma memória vital não apenas para esta geração lidar com os seus próprios fantasmas, mas, antes de tudo, para nos convidar a refletir sobre o nosso papel e posicionamento (principalmente enquanto parte da população não-racializada) em relação à assombração que esta geração vive. Esta memória poética torna-se então um convite a vocalizar também a nossa necessária responsabilização perante uma longa história de violência não concluída, na qual estamos, de diferentes formas, envolvidos.

13 Minha tradução de «mnemonic care».

Bibliografia

- Almeida, D.P. (2021). *Os gestos. Notas no regresso a casa*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Arena, J. (2006). *A verdade de Chindo Luz*. Alfragide: Oficina do Livro.
- Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural*. Trad. de P. Soethe. São Paulo: Editora Unicamp. Trad. de: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munique: C.H.Beck, 2006.
- Butler, J. (2019). *Vida precária. Os poderes do luto e da violência*. Trad. de A. Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Trad. de: *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*. Nova Iorque: Verso, 2014.
- Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e política das ruas. Notas para uma teoria performativa de assembleia*. Trad. de F. Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Trad. de: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard: Harvard University Press, 2015.
- Butler, J. et al. (2016). *Vulnerability in Resistance*. Durham: Duke University Press.
- Cardina, M. (2023). *O atrito da memória. Colonialismo, guerra e descolonização no Portugal contemporâneo*. Lisboa: Tinta da China.
- Casimiro, G. (2023). *Giz*. Bragança Paulista: Urutau.
- Casimiro, G. (2018). *Erosão*. Bragança Paulista: Urutau.
- Cavarero, A. (2003). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milão: Feltrinelli.
- Fernandes, C. et al. (2017). *Djidiu. A herança do ouvido* [e-book]. Lisboa: Edições VadaEscrevi.
- Gonçalves, B.M. (2019). «Existe uma literatura negra em Portugal?». *Revista Crioula*, 23, 120-39. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2019.155948>.
- Henriques, I.C. (2019). *A presença africana em Portugal, uma história secular. Preconceito, integração, reconhecimento (séculos XV-XX)*. Lisboa: ACM.
- Henriques, J.G. (2018). «'Uma ferramenta de resistência identitária' chamada Djidiu». *Público*. <https://www.publico.pt/2018/01/23/culturaipsilon/noticia/uma-ferramenta-de-resistencia-identitaria-chamada-djidiu--1799483>.
- Inácio, E. (2020). «Escrituras em Negro. Cânone, tradição e sistema». *Cadernos de Literatura Comparada*, 43, 43-60. <https://doi.org/10.21747/21832242/Litcomp43a3>.
- Joaquim, M. (2018). *O sul sem ti*. Lisboa: Obnósis.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Trad. de J. Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó. Trad. de: *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Budapest: Unrast, 2008.
- Lima, R. (2019). *Ingenuidade Inocência Ignorância*. São Paulo: BOCA/Animal Sentimental.
- Lorde, A. (2019). *Irmã Outsider*. Trad. de S. Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Trad. de: *Sister Outsider*. Nova Iorque: Crossing Press, 1984.
- Mata, I. (não publicado). «Descolonizar e ampliar o cânone literário. A urgência da visibilidade da literatura portuguesa de autoria afrodescendente». *Conferência Afropeans-Port. Escritas afropeas em Portugal* (Lisboa, 06 de dezembro de 2022).
- Mata, I. (2006). «Estranhos em permanência. A negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade». Ribeiro Sanches, M. (ed.), *Portugal não é*

- um país pequeno*. Contar o 'império' na pós-colonialidade. Lisboa: Livros Cotovia, 285-315.
- Mata, I.; Évora, I. (2022). «Apresentação. As veias abertas do pós-colonial. Afrodescendência e racismo». *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 34, 1-7.
- Mbembe, A. (2016). «Necropolítica». *Arte & Ensaios*, 32, 122-51.
- Mbembe, A. (2014). *Sair da grande noite. Ensaio sobre a África descolonizada*. Trad. de N. Traçada. Luanda: Edições Mulemba. Trad. de: *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris: La Découverte, 2013.
- Miano, L. (2020). *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- Mihai, M. (2022). *Political Memory and the Aesthetics of Care. The Art of Complicity and Resistance*. Stanford: Stanford University Press.
- Monteiro, Y. (2021). *Memórias Aparições Arritmias*. Lisboa: Companhia das Letras.
- Monteiro, Y. (2018). *Essa dama bate búé*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Moreira, L.; Wieser, D. (2022). «Memórias Aparições Arritmias, de Yara Nakahanda Monteiro». *Buala*. <https://www.buala.org/pt/a-ler/memorias-aparicoes-arritmias-de-yara-nakahanda-monteiro-companhia-das-lettras-2021>.
- Mukherjee, A. (2022). *Unseen City. The Psychic Lives of the Urban Poor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Otele, O. (2022). *Europeus africanos. Uma história por contar*. Trad. de J. Cardoso. Oeiras: Editorial Presença. Trad. de: *African Europeans. An Untold History*. Londres: Hurst, 2020.
- Pitts, J. (2022). *Afropeu. A diáspora negra na Europa*. Trad. de B. Amaral. Lisboa: Temas e Debates. Trad. de: *Afropeans. Notes from Black Europe*. Londres: Penguin, 2019.
- Quijano, A. (1992). «Colonialidad y modernidad/racionalidad». *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Ribeiro, A.P. (2021). *Novo mundo. Arte contemporânea no tempo da pós-memória*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ribeiro D. (2019). *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen livros.
- Ribeiro, M.C. (2020). «Uma história depois dos regressos. A Europa e os fantasmas pós-coloniais». *Confluente*, 12(2), 74-95. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.
- Ribeiro, M.C.; Vecchi, R. (2011). *Antologia da memória poética da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento.
- Rushdie, S. (1998). *Os versos satânicos*. Trad. de M.H. Dursan. São Paulo: Companhia das Letras. Trad. de: *The Satanic Verses*. Londres: Viking, 1988.
- Sarteschi, R. (2019). «Literatura contemporânea de autoria negra em Portugal. Impasses e tensões». *Via Atlântica*, 36, 283-304. <https://doi.org/10.11606/va.v0i36.163936>.
- Selasi, T. (2005). «Bye-Bye, Babar (Or: What is an Afropolitan?)». *The Lip Magazin*. <https://thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/>.
- Silva, F. (2018). «Djidiu – a herança do ouvido. Poemas para sacudir mentes e iluminar caminhos». *Buala*. <https://www.buala.org/pt/a-ler/djidiu-a-heranca-do-ouvido-poemas-para-sacudir-mentes-e-iluminar-caminhos>.
- Tinhorão, J.R. (2019). *Os negros em Portugal. Uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho.

- Vecchi, R. (2018). «Depois das testemunhas. Sobrevivências». *Memoirs-Jornal*, 2, 18.
- Vergès, F. (2021). *Uma teoria feminista da violência. Por uma política antirracista da proteção*. Trad. de R. Camargo. São Paulo: Ubu Editora. Trad. de: *Une théorie féministe de la violence. Pour une politique antiraciste de la protection*. Paris: La Fabrique Éditions, 2020.
- Vergès, F. (2020). *Um feminismo decolonial*. Trad. de J. Pinheiro Dias e R. Camargo. São Paulo: Ubu Editora. Trad. de: *Un féminisme décolonial*. Paris: La Fabrique Éditions, 2019.
- Vilar, F. (2022). *Slamizando nas periferias. A pós-memória colonial em Paris, Lisboa e Bruxelas*. Porto: Edições Afrontamento.
- Vilar, F. (2021). «À margem da margem. A TransMissão das escritoras Negras brasileiras». *RITA*. <http://www.revue-rita.com/articles/a-margem-da-margem-a-transmissao-das-escritoras-negras-brasileiras-fernanda-vilar.html>.
- Vilar, F. (2020). «Slam. Periferia, pós-memória e identidade». *Confluenze*, 12(2), 135-52. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12173>.
- Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. Trad. de J. Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec. Trad. de: *Introduction à la poésie orale*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

Rereading Afropean Identities Through *Espérance Hakuzwimana's Tutta intera*

Marco Medugno

Newcastle University, UK

Abstract This article investigates the term 'Afropean' through an analysis of *Espérance Hakuzwimana's* debut novel *Tutta intera* (2022). It aims to show how the novel, far from losing sight of the national context as the term 'Afropean' implies, effectively mediates issues related to specific localities and temporalities (racist and racial configurations in Italy in the 2010s) and transnational influences (the European and North American experiences of colonialism and slavery). By exploring the intersection of Afropean and Afroitalian, the novel aims to decentre the notion of (white) Europeaness and Italianness while highlighting global articulations of Blackness. Space, language, and class will be key elements to demonstrate how the novel expands the boundaries of Afropean/Afropeanness beyond race to promote a more inclusive and intersectional understanding of the term.

Keywords Afropean. Blackness. Afroitalian. Italianness. Europeaness. Colour blindness.

Summary 1 Introduction. – 2 Space, Class, and Language in the Making of Sara's Identities. – 3 Colour Blindness, Blackness and Beyond. – 4 Conclusion.



Peer review

Submitted 2023-06-23
Accepted 2023-09-26
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Medugno | © 4.0



Citation Medugno, M. (2023). "Rereading Afropean Identities Through *Espérance Hakuzwimana's Tutta intera*". *Il Tolomeo*, 25, 133-152.

Categories function as accepted descriptors
until they are replaced.
(Bernardine Evaristo, *Manifesto*, 5)

1 Introduction

This article explores how *Espérance Hakuzwimana's* first novel, *Tutta intera* (2022), adds depth and nuance to the understanding of Afropean and Afropeanness by contextualising the terms locally and exploring the frictions of class and racial affiliations that underpin them. Originally coined in the early 1990s by musicians David Byrne and Marie Daulne, the portmanteau word Afropean is today “at the cutting edge of cultural analysis” (Hogarth 2022, 1). However, defining and establishing its meaning and contours is still an ongoing task, mainly due to the elusive terms it incorporates, African and European (Miano 2008; Crumly Deventer, Thomas 2011; Fassin 2012). Questions arise about how to define them univocally since they are blurred markers in the first place, which cannot be defined unequivocally either through geography or ethnicity (Brancato 2008, 2; Crumly Deventer, Thomas 2011, 337; Fassin 2012, 98; Hitchcott, Thomas 2014, 3).

As a still-debated term, with no prescription about how to use it, Afropean becomes even more problematic in the Italian case, especially when it is used to define the literary production of African authors and authors of African descent, which has been labelled with two other elusive terms. The first, *letteratura della migrazione* (migration literature), started to circulate in the 1990s, and the second, *letteratura italiana postcoloniale*, came to light as an attempt to resolve the impasse created by the term ‘migration’ when used to define post-migratory authors, mainly of African descent, born and raised in Italy (Morosetti 2004; Ponzanesi 2004).¹ More recently, categories such as Afro-Italian and Black Italian have further enriched the debate around the literary production of texts which have proliferated over three decades that, even though heterogeneous, have nonetheless “allowed migrant and second-generation writers [...] to

As a researcher with a white Western background, I would like to acknowledge that my understanding of specific experiences may be limited and that there might be blind spots in my analysis and theorisation. I recognise that my perspective may not always be complete and that I cannot claim to speak for the views of racialised communities. My primary goal is to contribute to the critical discourse on issues of race and racialisation and shed light on the complexities of racism and discrimination.

¹ These two terms have been vastly debated. For a more detailed discussion on the terms *letteratura postcoloniale* and *letteratura della migrazione* see, among others, (Gnisci 2006; Morosetti 2004; Ponzanesi 2004; Sinopoli 2004, 2006; Parati 2006; Quaquarelli 2010; Pezzarossa 2011; Comberiat 2010; Romeo 2011; Fracassa 2012).

sensitize Italian readers to the kinds of marginalization migrants of ten endure" (Romeo 2017, 2).

This emphasis on national-related issues and readership highlighted by Caterina Romeo, much present in contemporary texts by authors of African descent, might represent both a trouble and a resource when the term Afropean is applied to the Italian context. As indicated, Afropean attempts to include multiple belongings and identities and has been understood differently in the works of several scholars; however, a shared thread is to employ Afropean in relation to the authors' nationality or language, which is, paradoxically, the idea that the term itself seems to reject, as it implies (trans)continental rather than (trans)national affiliations. This approach seems to parallel and rely on the category of African American, used for including Black Americans who, nevertheless, could not trace their ancestry back to specific African countries or ethnic groups. As some Italians of African descent have pointed out, prefixes "such as 'Black' or 'Afro' [are] not appropriate for the Italian context because Afro-descendants in Italy [have] actual countries of origin on the African continent" (Hawthorne 2019a, 9). Therefore, this emphasis on the nation is the main hindrance to any definition of Afropean that does not consider the authors' and texts' affinities to individual countries within Europe and Africa.

Losing sight of national affiliations might be counterproductive to describe Hakuzwimana's novel, which can indeed be defined as Afropean. In this regard, while Pitts explains that Afropean should refer to the children of the first wave of migrants "who have soaked up the paths of their parents as well as walked along a new route into contemporary Europe" (2014, 48), Christopher Hogarth has recently employed the term more broadly to encompass the works of a migrant Francophone author (Fatou Diome) and a post-migratory Italophone one (Igiaba Scego). Hogarth claims that their differences find common ground in how their texts address the idea that "Africa and Europe are reciprocally embedded", a connection that underpins the very notion of Afropeanness (Hogarth 2022, 1). Accordingly, Afropean should not be exclusively limited to second generations but connected to how authors show the "reciprocal embeddedness of the histories of the two neighbouring continents" (Brancato 2008, 2).

However, though some Afropeans may establish transnational connections that circumvent the national identity from which they are excluded, others, like the characters of *Tutta intera*, "focus on appealing to the nation-state for equal access to the rights and privileges of citizens while remaining critical of nativist formulations of national identity" (Van Deventer 2014, 66). So, to read *Tutta intera* as an Afropean novel, then, means acknowledging it as a text part of a community of African descendent authors who aim to renovate models

of belonging approved and accepted by European nation-states and their dominant cultural discourses.²

As we will see, *Tutta intera* contests the idea that Afropean “points to a group with dual cultural and political identities without any basis or investment in the national, either as a source of legitimacy or a target of resistance” (Nimis 2014, 49). On the contrary, the novel shows that Afropean might also imply connections with local contexts and national identity articulations instead of advising for a “postnational European identity” (El-Tayeb 2011, XXXIX).

The analysis will show how Hakuzwimana advocates for a more inclusive and intersectional experience of Afropeanness that cannot be contained *only* within continental or transnational influences or within the dichotomy between Black (African) and white (European). This article then proposes to use Afropean according to the suggestion of Serena Scarabello and Marleen de Witte, who consider the term as relational and contextual, as a flexible and adaptable space built on both transnational connections and local affiliations, and “rooted in multiple, sometimes contradictory, genealogies” (Scarabello, de Witte 2019, 318). The following analysis, accordingly, takes in this definition to investigate “modes of Afropean self-making in relation to both the multiple histories of imagining Africanness, blackness, and Europeanness, and the local particularities of the settings in/from which these imaginings are addressed, disrupted, and/or reproduced” (Scarabello, de Witte 2019, 319). In this regard, Hakuzwimana’s *Tutta intera* represents a helpful starting point to unpack the complexities of the term Afropean and explore the European joint involvement in colonialism, as the novel shows multiple connections between local issues of belonging, race/racism and class, deeply rooted in the Italian context, and global references, such as the Atlantic experience of slavery and exploitation.

As a flexible term, Afropean allows a more comprehensive understanding of the recent literary production from the so-called second generation of authors who rarely address, for example, colonialism as a historical event strictly connected with their parents’ biographies but are more attentive to inequalities and discriminations due to systemic racism and the interconnection between Blackness and Italianness. The lingering effects of colonial discourse, above all, and how the latter has been subtly co-opted by the Italian media and the

2 One passage of the novel clarifies this: when the protagonist, Sara, and her students discuss their belonging, the latter claim to be “the next citizens” and not the new ones as the Italian media and society perceive them (28). However, scholar Olivette Otele has noticed that this issue of rights and citizenship shaped European history, thus directly relating the novel’s concern about Italian citizenship to broader topics shared in other European countries, which still struggle with institutionalised racism and multicultural policies (2022, 6-7).

public sphere, appear to be the primary focuses of these authors, such as *Espérance Hakuzwimana*, *Djarah Kan*, *Leila El Houssi* and *Nadeesha Uyangoda* to name but a few. As Pitts notes, the experience of this generation “is itself a kind of portmanteau, built from separate pieces but forming something singular,” and “too indelibly woven into the tapestry of Europe to be African, and too black to be considered European (a term which is still generally used as a synonym for ‘white’)” (2014, 48).

It might then be helpful to stress the potential overlapping between Afropean and Afroitalian, as the latter seems to emphasise the national/local scope of the novel. In the “Preface” to the recent anthology of short stories entitled *Future* (2019), which showcases texts by Black Italian women and non-binary writers of African and Caribbean descent (including *Espérance Hakuzwimana*), scholar *Camilla Hawthorne* employs the term “Afroitalianness” to explain the recent mobilisation of Afro-descendants to create spaces of discussions and agency on social networks, blogs, protests, and other media.³ Hawthorne notices that Afroitalian, too, is not eschewing problems and that one single *afroitalianità* does not exist (2019b, 24). Like Afropean, Afroitalian is not a unifying concept as it encompasses a spectrum of “multiple experiences [that] converge around a series of subjectivities and shared fights” (24). These experiences are part of a network that ties together the racial discourse in the African American geopolitical and cultural context and promotes transnational identifications and belongings that reach beyond the nation-state; at the same time, however, it *also* deprovincialises the Black Atlantic narrative and recentres the focus on Europe, the Mediterranean, and Italy (Hawthorne 2019b, 30; Romeo 2022, 613).

To examine the overlapping between Afropean and Afroitalian, the article is symbolically structured following the various ‘pieces’ that make up the protagonist’s identity. As the title *Tutta intera* suggests, these pieces are crucial in Sara’s attempt to create a sense of unity with herself. Therefore, the intersectionality between race and class via space and language will be examined to explain how the novel mediates both localised and Atlantic/North American forms of exploitation by recurring to the ‘plantation imaginary’; it also subverts the main narrative about migrants by engaging with the language of the Italian media. The second ‘piece’ that will be investigated is the issue of Blackness and transracial adoption. Lastly, the analysis will touch upon experiences of discrimination and internalised racism that suggest a more inclusive understanding of ‘Afropean’ as it moves the term beyond the dichotomy between Black and white.

3 The term “Afroitalian” was first coined by *Alessandro Portelli* to echo “Afroamerican” and parallel African American literature (Portelli 2000).

2 **Space, Class, and Language in the Making of Sara's Identities**

Tutta intera, Espérance Hakuzwimana's debut novel, tells the story of Sara Righetti, a twenty-three-year-old woman of African origins adopted by Italian parents. Sara grew up in a middle-class family (a high school teacher of Italian literature, Giacinto, and a kindergarten cook, Giuliana) in Bellafonte, a fictional neighbourhood in a city of Northern Italy, located across a river called Sele and near a large orchard where seasonal workers pick peaches –the fruit celebrated as the driving force of the local economy. At the beginning of the novel, Sara takes on the role of a teaching assistant to support second-generation students outside of regular school hours. This main plot is intertwined with flashbacks of Sara's childhood memories and her experience of growing up as a Black, adopted child in a small Italian province in the early 2000s. The narrative in *Tutta intera* is organised into fifty-four short chapters, which shift between past and present, following the protagonist's struggle to come to terms with her multiple identities and, as we will see, the process of decolonising her mind. In doing so, Hakuzwimana draws a parallel between Sara's present as a teacher and her earlier experience as a student, implying a connection between her life as a Black girl in a white, middle-class environment and that of post-migratory subjects residing in the underprivileged area of Basilici, on the opposite side of the Sele.

Hakuzwimana strategically uses the urban setting to highlight the economic disparities and social inequalities between Sara and her students, thus reproducing a microcosm that echoes some present-day situations in Italy. In an interview, Hakuzwimana explained that the novel's setting is indeed loosely inspired by Castel Volturno (Campania) and Porto Recanati (Marche), two towns where immigrants and second-generations live in semi-illegality, pushed back by the autochthonous population and segregated in areas where practices of informal economy thrive (BCT 2023).⁴ These references to present-day Italy allow us to draw a connection between current unsuccessful multicultural policies (or lack thereof) and systemic racism, responsible for the current precarious status of migrants and their children who are not fully recognised as citizens (Camilli 2020). In

⁴ Six immigrants from Ghana, Liberia, and Togo were killed in Castel Volturno in 2008. The incident was initially thought to be a clash between the Camorra and African drug dealers, but investigations later revealed that the victims were not involved in either. The Italian media failed to acknowledge the racial aspect of the event, but the African community perceived it as such (Romeo 2012, 234).

other words, *Tutta intera* sheds light on the reluctance to publicly discuss the detrimental effects of the lack of *jus soli* on the social fabric.⁵

This reluctance to recognise migrants and their children as citizens and acknowledge their presence on the territory without panicking to populist views, results spatially in what can be called a 'desire for apartheid', as Achille Mbembe puts it: "Today [...] the idea is to make borders as the primitive form of keeping at bay enemies, intruders and strangers - all those who are not one of us" (2019, 3). Along a similar line, Alessandra Di Maio has reframed this idea to explain how this segregationist attitude towards African migrants affects not only space but language, too. Discriminatory and biased vocabulary are two examples of the strategies employed by the media to describe a reality in which Italians are, more frequently than before, in close contact with (im)migrants:

From an initial alleged invisibility, [the immigrants'] presence has become progressively more apparent in major urban centres as well as in the countryside, in the north and in the south, in schools, factories, the media, sports, politics, and the arts [...] The Italian language has undergone concomitant changes in view of the need to invent a new vocabulary. The media have promoted new terms and definitions, not infrequently revealing racist overtones. Neologisms have flourished in newspapers and on TV and are now used in everyday conversation. (Di Maio 2009, 124)

This idea of "inventing a new vocabulary" and using neologisms will be key to addressing some of the tactics adopted in the novel by the second-generation students to resist the main narrative that often targets them as foreigners or criminals and describes them via the media, as objects.⁶ From the very first chapters, *Tutta intera* makes clear this intersection between space and language, thus adding class as another reason for misunderstanding and marginalisation. While Sara comes from a middle-class family who lives in Bellafonte, or the City, her students are from Basilici, or the ghetto, an area known for low-income housing, migrants, and chemical waste (21-2). The media

⁵ More specifically, *jus soli* is the concept that citizenship is obtained by being born in a particular country, regardless of the parents' nationality. Currently, Italy follows instead the principle of *jus sanguinis*, regulated by Law No. 91 (enacted on February 5, 1992) according to which citizenship is determined or acquired based on the nationality or ethnicity of one or both parents.

⁶ In a passage of the novel, the students show their frustration when Sara asks them where they come from. They answer that "Here at the Rodari [school], here in Basilici we never ask, "Where are you from?" (33). This shows how Sara's question can be compared to the overall attitude of Italian society, "[w]here people of African descent are [...] often cast [...] as perpetual 'newcomers'" (Smythe 2019, 11).

play a primary role in shaping the inhabitants' perception of the space they inhabit, as Sara notices:

I think about the river that splits Bellafonte, Rossini and San Giacomo from Basilici. The City, as they call it in this area which is neither a suburb nor a ghetto, even if the elderly call it this way; a word they took from television and now chew with contempt. I had never noticed it until the other day, when Mrs Luciana from the oratory asked me if I really went there, to that place.

Where? I asked her, pretending not to understand.

There in the ghetto, among the foreigners, she replied. (37)⁷

The river Sele, which physically splits the two communities, further accentuates the distance between Sara and her students, and between Bellafonte and Basilici, thus foregrounding the idea that different ways of belonging are possible, and more identities can be simultaneously inhabited.⁸

These interconnected aspects become apparent during Sara's first meeting with the students. Whereas she tries to establish her role as a teacher and prove her superior education by purposefully speaking in a formal way to "defend herself against them" (13, 16), the students wear away her certainties and question the very image she built for herself:

She understands Italian, doesn't she? they wonder, conspiratorial, as if I weren't there.

[...]

I feel surrounded. Earlier, two flights of stairs above, the headmistress warned me to be careful with an unexpectedly confidential tone: Don't get fooled. I know that Father Paolo has convinced you otherwise, but even if you're like them, they're not like you (9).

Despite the supposed proximity with her students because of her Black skin (as the headmistress implies), Sara is made to feel like an outsider due to her non-belonging to Basilici and her contextually misplaced use of the Italian language. Moreover, she is questioned about her nationality and proficiency in her native tongue, if not wholly excluded from the conversation and made 'invisible'. The

⁷ It is worth noting that Hakuzwimana employs a minimalist style in her writing, omitting quotation marks for direct speech. This technique may be interpreted as a form of opposition to traditional Italian writing norms, as evidenced by her use of un glossed words (89, 164). All translations from the novel are my own.

⁸ The quotation by Cristina Campo from *Diario Bizantino* (1977), placed in the exergue, becomes clear as soon as the meeting between Sara and the students occurs: "Due mondi - e io vengo dall'altro" ("Two worlds - and I come from the other").

students do not perceive her as one of their own and articulate this difference by highlighting Sara's social class and language. In other words, her "phenotypical blackness" does not work either as a marker of belonging or as a signifier for shared experiences, as the headmistress bitterly remarks. (Scarabello, de Witte 2019, 320)

Hakuzwimana develops this intersectional perspective further when the students ask Sara if she comes from the City. She replies, "at once, wholeheartedly, as in a race" (9) that she lives in Bellafonte and is taken aback when the follow-up question investigates her parents' place of origin. When Sara answers that both her father and mother are from the City, the unsatisfied students prod her to provide a more suitable answer about her "mamma di prima" ("mother from before") or her *ommi* ("mother" in Arabic) (10).

Therefore, language acts as a tool of exclusion as much as space and class and creates a gap between the protagonist and her students, who have developed an interlingual vocabulary of their own as a form of resistance against a context in which Italian represents the norm. More than simply employing strategies of linguistic appropriation and adaptation, they enable a practice of creation to "convey a sense of cultural distinctiveness" that rejects the dominant language as the main system of references to describe their reality (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2002, 63). Besides being a creative act, this linguistic strategy can be read as a form of resistance against the official language of the media and the institutions, which have conceived neologisms and derogatory terms to refer to migrants (Di Maio 2009, 124). The novel captures the ability of second-generation students to subvert practices of exclusion and discrimination by creating new names to talk back to the dominant discourse which labels them, for example, as *marocchini*, a blurred marker generally used to describe Northern African people (Hogarth 2022, 107). At the same time, they use contractions like *profe* (short of professor, teacher) that denote their proficiency towards forms of linguistic localism and "the ability to perform at different linguistic levels in daily practice" (Parati 2006, 55).

Later in the novel, Hakuzwimana further emphasises these affiliative dynamics and resistance when she introduces the neologism *sísí*. The latter can be understood as a metonym of the lived experience of second-generation students who articulate their reality by crafting their own system of references. As Bell Hooks suggests, "language is also a place of struggle", and the students are indeed

using it to make it different from “the one that [the] oppressors imposed on” them (1990, 146).⁹

In this case, the term *sísí* refers to the people “who are not from Basilici” (129) and to those “who want to hear from us only one thing: yes, and yes again” (130). The term, then, cuts across ethnicity and skin colour as Sara is considered a *sísí* too, even though she claims a similarity with her students resulting from her skin colour:

So, I'm a *sísí* even though I'm basically like you?
But you are not like us! they reply all together, with a bit of amusement and the tone of a monotonous singsong.
I feel like a nocturnal animal in the sunlight. This black of mine is not enough, it is stained by something irreparable. (130)

It is evident that Sara's Black skin alone cannot corroborate her likeness with the students. Since she is from Basilici, has a middle-class background and does not share the same linguistic references, Sara is *perceived* as white (as her lack of understanding about the meaning of “*mamma di prima*” shows). This reading is further emphasised when the students talk about the orchard where Sara's uncle works as a keeper, thus revealing the power dynamics between the landowners (Faenza) and the families living in Basilici:

The Faenzas have taken everything: the houses, the land; they give and take away the license to those who want to open shops; Diri from the ground floor says they lay down the law! Even with people like us.
The foreigners, says Adelina Moraru making air quotes.
The *moretti*, adds Giulio Abour.
The *marocchini*, declares Zakaria Laroui, And the Romanians, the Peruvians, the *coglicogli*, the *lavalva*.
We occupied all the space for him and what did he do? He put us to pick peaches!
Like slaves, prof.
(53)

For Sara, the orchard where her uncle works holds fond memories of her youth; however, for the students and their parents, it represents a workplace of exploitation. The language used in this environment signals the novel's situatedness in the Italian ethno- and politico-geography, since *Tutta intera* mentions familiar terms commonly used by the media to refer to migrants and their families (i.e.,

⁹ In one passage of the novel, Sara herself rephrases Bell Hooks' sentence saying that “language is a battlefield” (108).

marocchino, moretto). Hakuzwimana, then, seems to invite Italian-speaking readers to be part of a conversation surrounding language and racism to re-evaluate these detrimental terms, too often uncritically employed in public discourse and everyday language. To accomplish this, she re-appropriates this offensive vocabulary and puts it in the hands of her students, who become subjects instead of objects of their representation.

However, along with the localised issues of language and the restoration of agency, another aspect should be observed. Even though slavery, as a historical event, is not foregrounded in Afroitalian literature as much as in African American narratives, forms of racial neo-capitalism with references to slavery via the so-called 'plantation imaginary' are nonetheless addressed in *Tutta intera*. Camilla Hawthorne has already investigated this parallelism, noticing that the economic contributions of migrant workers "reproduce exploitation, or a new form of colonial extraction" (2019a). The passage quoted accordingly seems to connect the local with the global by using the term *schiaivo* (slave), which references the trans-Atlantic imaginary directly.

Schiaivo, therefore, adds a transnational layer to the localised experience of Afroitalianness presented so far, situating Blackness beyond the national context and within the broader framework of the African American experience of exploitation. By placing *schiaivo* along with the more localised *moretti* and *marocchini*, Hakuzwimana recontextualises the term by proposing a more nuanced understanding of Black Italianness. This recontextualisation, however, does not completely disconnect the national from the US cultural framework but hooks it to a globally recognised imaginary of exploitation that Western readers often do not consider European (Hawthorne 2022, 8).

By placing emphasis on the word *schiaivo*, *Tutta intera* fosters a connection with the history of slavery as a European endeavour and relates it to the current "horrific labor exploitation in Italian agricultural camps" resulting from the migrations to Europe across the Mediterranean (Pesarini 2020; Hawthorne 2022, 500). The localised spatiality of the novel is then expanded to reterritorialise the Italian province within a plantation imaginary without disregarding the present-day dynamics of border control and migrant labour and "by extension, the political-economic dynamics that have created the conditions of possibility for African migrations across the Mediterranean to Italy from the mid-twentieth century onwards" (Hawthorne 2022, 12). As I will show in the following paragraphs, space and language are not the only two aspects that the novel employs to contextualise the term Afroitalian in the Italian present.

3 Colour Blindness, Blackness and Beyond

Sara grew up in a middle-class, white environment that prevented her from investigating her past (the burdensome question of 'origins') and making sense of her Blackness. Her fears and confusions about her identity do not find answers or comfort within the domestic space, as her parents often dismiss the question of race. In the opening scene of the novel, Sara dangerously and awkwardly attempts to wash away the Black of her skin using bleach, as suggested in a TV commercial (1-2). Even though the attempt fails because she topples the bottle, her mother notices but glosses over it; later in the day, when Sara is having dinner with her parents, the accident is discussed again, only briefly and superficially. Her mother remains silent when Sara admits her aims, while her father emits a strange sound without adding any comments (5).

On another occasion, Sara inquires about her origins after one of her schoolmates insults her by calling her "dirty African" (17). When she asks her father what it means to be African and if African people are dirty, he answers vaguely and then shifts the attention to who was responsible for saying such an offence. Sara decides to remain silent not to tell on her schoolmate, and her father does not press the matter further (77). As a result of these silences, at the time of the story, when Sara is twenty-three, she feels incomplete; her story, as much as her identity, appears fragmented and missing an essential bit of her past, namely the time before she was Saranostra ('our Sara'), as her father calls her. It is interesting to notice here that the novel does not place much emphasis on the African origins or the research of African roots, but on the meaning of Blackness within the Italian context. As Stephen Small has noticed, "Blackness is not just, or even, about African ancestry. It is about racialization and the ascription of blackness" (2009, XXVI). Accordingly, Sara does not seem nostalgic for an ancestral home but appears more determined to claim an idea of Italianness that includes her perceived difference. In this regard, Pitts notes that Afropean does not necessarily mean to look for ancestry in Africa but to explore how Africa is expressing itself in Europe (2014, 48). This approach highlights the complexity of terms such as Blackness and Africanness, which should be understood contextually as parts of multiple trajectories.

For example, in the novel, Sara faces a double *othering* due to being an adopted child and a Black girl/woman. Hakuzwimana addresses the challenge of transracial adoption and highlights the unpreparedness of parents (and social workers) who adopt Black children in Italy, more than showing Sara's attempt to negotiate her biological

parents' culture with the Italian one.¹⁰ At the domestic level, the unwillingness of Sara's parents to talk about – or even mention – the issue of race can be understood as a form of love that aims to protect her, but that eventually ends up denying her Blackness. This tendency to sidestep mentioning or addressing race and skin colour to avoid the possibility of appearing unbiased or racist can be considered a form of colour blindness that eventually ends up dismissing or minimising Sara's experience.¹¹ Rooted “in the belief that racial group membership and race-based differences should not be taken into account when decisions are made, impressions are formed, and behaviors are enacted”, colour blindness appears as the main framework in which Giacinto and Giuliana navigate their experience as parents (Apfelbaum, Norton, Sommers 2012, 205).

This domestic attitude parallels – and comes from – the lack of awareness at the national level about the legacy of the racist policies enacted during colonialism and Fascism. Caterina Romeo describes this phenomenon as “the evaporation of race” (2012, 221). Italy, unlike the UK and the US, “has moved to a postracial phase without ever going through a racial phase” and “has yet to acknowledge that colonialism and the racialization of internal and external Others were crucial steps toward the construction of its national identity” (Romeo 2012, 222). The “evaporation of race” can be read alongside colour blindness ideology in the domestic environment, as the novel shows how Sara is othered at home by her parents. In one episode, Sara tries to make her father look like her by drawing with a black pencil a photo of him (“Now he's like me”, 63). However, her mother seems oblivious to her aim and scolds her: “You passed the black marker over it, now you can't see anything!” (63).

This “evaporation of race” is also implicitly suggested at the formal level as a way to mimic the ambiguous attitude towards Black people in Italy. The protagonist's skin colour, for example, is implied in the text and often suggested through periphrases or allusions, especially in the beginning, when a couple asks Sara's parents: “Whose is this beautiful little girl?” (7), or when she meets Marcela, who is one of those “people who look like [Sara] because of their skin” (30), or when she questions her father about her classmates who “say that [she doesn't] have the face of a Sara” and later correct herself: “I wanted to say skin instead of face” (50).

This ‘evaporation’, however, stands in stark contrast to the openly racist environment in which Sara grew up. As David Theo Goldberg

10 Recently, Ferrani et al. (2022) conducted a study on the impact of ethnic discrimination role in moderating the association between reflected minority categorisation, on the one hand, and ethnic identity, on the other.

11 This same tendency could also be examined in relation to Sara's boyfriend, M.

has noticed, “race has been rendered invisible, untouchable, as unnoticeably polluting as the toxic air we breathe” but, at the same time, even though unseen, it still shows “its racist effects” (2006, 339). The novel makes this clear by suggesting that, while in the domestic and intimate setting of Sara’s home, she has internalised the so-called ‘white thinking’, in the outside world, she is persistently interrogated about her origin, skin colour, and name. In a brief passage Sara remembers insults and episodes of everyday racism: “Go back to your home, African!” (35) or “the Foreigner, the African, the Immigrant” (120). In another of Sara’s flashbacks, we also glimpse the systemic, institutionalised and deeply ingrained racism in the school system and, by extension, in Italian society, as the comments made by Sara’s English teacher show: “Well done, she says, you really improved; it’s a pity that people like you can’t go to high school” (35).

This overt racism, which is “enacted through processes of stereotyping and essentializing”, is built around the “chromatic norm” of whiteness (Romeo 2012, 225, 226). In this regard, Lilian Thuram has explained, rephrasing Frantz Fanon, that whiteness, or white thinking, is not a matter of skin colour but a way of being in the world, a mentality, and a political construct (2022, 7; Fanon 2008).¹² Sara internalised this white thinking and grew up othering herself, being split between her *invisibility* in the domestic environment and the *hypervisibility* of her Black body in public places (Caponetto 2021, 51; Romeo 2023, 143). Accordingly, when Sara’s skin colour is openly mentioned, it is with a racist undertone: “The day of my thirteenth birthday, at the party in the parish, Luca Tuân writes N**** on my plastic glass” (35). Sara is regularly treated as an outsider, to the extent that she avoids looking at herself in the mirror for fear of confronting her image and the resulting difficulty in identifying with her peers (Hakuzwimana 2022, 116). This highlights Sara’s challenges when she tries reconciling her self-perception with her multiple identities and the expectations of a society self-fashioned as homogeneous that considers whiteness the norm.¹³

Refraining from explicitly mentioning the protagonist’s skin colour until Sara herself feels prepared to address it reflects the concept of

12 In a recent interview, Hakuzwimana mentioned Lilian Thuram’s book *White Thinking* as one of fruitful source to explain Sara’s unawareness of her Blackness (BCT 2023).

13 In one episode, Marcela suggests Sara use a whitening *crème clarifiante* to make her skin lighter (174). However, this ‘white’ norm is not limited to skin colour, but also to the protagonist’s hair. On a few occasions, the novel addresses the topic of Black hair and their devaluation in comparison to Western beauty norms (31-2, 72, 77, 97). This topic draws a transnational connection with other recent novels (most notably, Chimamanda Adichie’s *Americanah*) that have pointed out how “everyday praxis of hair-straightening potentially constitutes a camouflage or mimicry strategy” to seek acceptance in white contexts (Cruz-Gutiérrez 2019, 67).

evaporation and white thinking, which Sara internalised because of it. What Caterina Romeo says in her intervention about the anthology *Future* sounds true also in the case of *Tutta intera*, a novel that is:

not shaped around the author'[s] Blackness, but rather on how such Blackness is socially perceived in Italy and internalized by racialized and sexualized subjects, and on how the author'[s] self-perception of such Blackness has influenced the process of constructing [her] individual subjectivity. (2022, 613)

However, this approach towards Blackness also highlights one of the key themes of the novel, which is to transcend the rigid Black vs. White dichotomy and examine other concurrent forms of discrimination, embodied in the character of Luca Tuân, a Vietnamese student adopted by Italian parents who endures constant discrimination. It is interesting to notice that even though Luca and Sara have a similar background, they both internalised the racist discourse about them so much so to *other* one another. It is clear now that the novel is not entirely focused on defining Africanness or Blackness but is more interested in exploring the difficulties of navigating multiple identities and, above all, the struggle to articulate such multiplicity within a 'white space'. Blackness is inscribed in a context of marginalisation and discrimination, and compared to other experiences, like those of Italians with an Asian background. In this sense, *Tutta intera* seems to expand the definition of Afropean, in line with the more nuanced interpretation developed by Cameroonian author Léonora Miano. Miano believes that Afropeanness should promote "greater inclusivity", as succinctly summarised by Allison Van Deventer (2014, 64). Similarly, scholars Crumly Deventer and Thomas prioritise the shared experiences of discrimination among groups over ethnic factionalism. They focus on fostering inclusion and belonging, which can reshape current political configurations and reduce hegemonic tendencies (2011, 339).

However, the novel does not describe immediate solidarity between Sara and Luca; on the contrary, it shows how the dynamic between the two appears to be antagonistic, with both characters exhibiting reluctance to engage with each other, thereby hindering the possibility of establishing mutual understanding (Hakuzwimana 2022, 25-6). In this regard, the novel sheds light on the process through which racialised subjects also often become racializing subjects as a way of distancing themselves from more racialised communities.

The episodes with Luca Tuân underline this attitude as he constitutes a kind of double of the protagonist; even though they both experience discrimination because of skin colour and physical features, Luca's way of dealing with these forms of everyday racism consists of

an aggressive and racist behaviour towards Sara (25).¹⁴ As a result, teachers consider Luca a 'difficult boy' and a "monster", thus further contributing to his marginalisation and exclusion from white normativity (44-5). Sara, in turn, projects her fears on him by comparing her worries as an adopted child, who feels the need to indulge her parents in avoiding the risk of being 'sent away', to the hostile behaviour of Luca, who seems to be unafraid of speaking his mind and express his frustration. Their internalised racism leads them to see each other as strangers fighting to be included and accepted in the same white context.

Only later, when Sara begins the process of undoing her *white thinking*, she finally appreciates how similar her situation is to Luca's: "Instead of insulting each other, we could have said I recognise you and I understand you, I have things to ask you, let's find them out together" (125). It is the meeting with the students that triggers the process of questioning her identities and belongings and see the multi-faceted reality in which she lives, beyond clear-cutting categories of space, class, and race. Once a division between communities and experiences, the river Sele becomes a metaphor for multiple identities, as suggested by one of the students, a mixed-raced boy called Paul Bonafede (184). The river is a physical and symbolic element that not only divides places and communities but connects them, as it flows in between and is constantly moving. Later in the novel, we find out that Sara herself was born in Basilici and spent two months there before moving to Bellafonte in her adoptive parents' home.¹⁵

Discovering Basilici and its community (or, more specifically, crossing the river to move outside her comfort zone) allows Sara to close the circle and come to terms with that part of her identity that was concealed and avoided but which, nonetheless, completes her. The novel's title, *Tutta intera*, therefore, seems to refer to this idea of wholeness or, better, to the necessary process of collecting the pieces together to find a form of coexistence between multiple identities and belongings. This image echoes Pitts' description of Afropean identities and experiences as "a kind of portmanteau, built from separate pieces but forming something singular" (2014, 48).

14 Luca, too, is othered via biased language that relies on stereotypes ("Those of other classes call him Cinesino, Chin Chung Chang, Limoncello", 25).

15 "I've never talked with anyone about who I was before being Sara. There's not much to say: two months dry up quickly in the sun. I know that I was born in Basilici when it wasn't called that yet. A new-born neighbourhood, an idea that later became shameful, a showy stain" (123).

4 Conclusion

This article examined Esperance Hakuzwimana's *Tutta intera* and its complex connection to the term Afropean, which has been employed here flexibly and relationally, as Scarabello and de Witte suggested, to encompass a complex set of experiences that cannot be fully understood solely through the lens of race or origin. The novel, as shown, explores themes such as self-making, the sense of belonging, and Blackness in a society predominantly perceived as white, such as Italy, and underscores the importance of shared experiences in bridging cultural and social divides, as evidenced by the relationship between Sara and her students. With a focus on a fictional city, the novel presents a broader context in which different expressions of Blackness coexist and in which class, language, and spatiality play a fundamental role in the process of developing a sense of belonging and inclusion in a country where whiteness is still seen as a marker of Italianness. As shown, *Tutta intera* offers a more inclusive interpretation of Afropean. It eschews any strict or too narrow definition of the term and places it in relation to multiple histories and local specificities, in which a range of different (and contrasting) perspectives coexist. In this regard, rather than addressing notions of home (understood as the parents' place of origin) and Africanness, the novel focuses on the importance of inclusion and acceptance in the national context. In doing so, *Tutta intera* tackles local forms of domestic and institutional racism (colour blindness and the media's denigratory language) and connects these experiences to a broader context, thus reterritorialising the Italian province into the trans-Atlantic plantation imaginary. Without losing sight of the national realities and a sense of geographical belonging, *Tutta intera* suggests a fluid Afropean identity constructed via connections based on shared experiences of discrimination and marginalisation -instead of direct genealogies.

In conclusion, it is important to note that this article can only partly contribute to the analyses of the ever-expanding corpus of texts written in Italian by authors of African descent. Many works have been published recently, either within the conventional frames of nationwide publishing companies or through independent publishing or online media. It goes without saying, then, that this article only skims the surface of the material available. Still, I hope to have provided a helpful picture of the still-debated term Afropean and its application in the Italian context, thus pointing towards a feasible way of approaching the text.

Bibliography

- Apfelbaum, E.P.; Norton, M.I.; Sommers, S.R. (2012). "Racial Color Blindness: Emergence, Practice, and Implication". *Current Directions in Psychological Science*, 21(3), 205-9. <https://doi.org/10.1177/09637214111434980>.
- Ashcroft, B.; Griffiths, G.; Tiffin, H. (2002). *The Empire Writes Back*. New York: Routledge.
- BCT, B.C. (2023). *Espérance Hakuzwimana – Tutta intera*. <https://www.youtube.com/watch?v=fX5Qq2nZvNM>.
- Brancato, S. (2008). "Afro-European Literature(s): A New Discursive Category?" *Research in African Literatures*, 39(3), 1-3. <https://www.jstor.org/stable/20109619>.
- Camilli, A. (2020). "Gli invisibili di Castel Volturno che la sanatoria non considera". *Internazionale*. <https://www.internazionale.it/reportage/annalisa-camilli/2020/05/26/migranti-castel-volturno-sanatoria>.
- Caponetto, G.R. (2021). "Fear and Nostalgia in Italian Studies". Gibby, S.; Tamburri, A.J. (eds), *Diversity in Italian Studies*. New York: Calandra Institute, 45-56.
- Clark Hine, D.; Keaton, D.T.; Small, S. (eds) (2009). *Black Europe and the African Diaspora*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press.
- Comberiati, D. (2010). *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. Bruxelles: Peter Lang.
- Crumly Deventer, A.; Thomas, D. (2011). "Afro-European Studies: Emerging Fields and New Directions". Thomas A.B. (ed.), *A Companion to Comparative Literature*. Oxford: Blackwell-Wiley, 335-56.
- Cruz-Gutiérrez, C. (2019). "Hair Politics in the Blogosphere: Safe Spaces and the Politics of Self-Representation in Chimamanda Adichie's *Americanah*". *Journal of Postcolonial Writing*, 55(1), 66-79. <https://doi.org/10.1080/17449855.2018.1462243>.
- Di Maio, A. (2009). "Black Italia. Contemporary Migrant Writers from Africa". Clark Hine, Keaton, Small 2009, 119-44.
- El-Tayeb, F. (2011). *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Evaristo, B. (2022). *Manifesto. On Never Giving Up*. London: Penguin.
- Fanon, F. [1952] (2008). *Black Skin, White Masks*. Transl. by C.L. Markmann. London: Pluto Press.
- Fassin, É. (2012). *Démocratie précaire. Chroniques de la déraison d'État*. Paris: Éditions La Découverte.
- Ferrari, L.; Ranieri, S.; Canzi, E.; Danioni, F.; Rosnati R.R. (2022). "The Quiet Migration of Adopted Adolescents in Italy: Ethnic Identity, Reflected Minority Categorization, and Ethnic Discrimination". *Journal of Prevention & Intervention in the Community*, 50(3), 257-72. <https://doi.org/10.1080/10852352.2021.1918612>.
- Fracassa, U. (2012). *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*. Roma: Giulio Perrone.
- Gnisci, A. (2006). *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Troina: Città Aperta.
- Goldberg, D.T. (2006). "Racial Europeanization". *Ethnic and Racial Studies*, 29(2), 331-64. <https://doi.org/10.1080/01419870500465611>.
- Hakuzwimana, E. (2022). *Tutta intera*. Torino: Einaudi.

- Hawthorne, C. (2019a). "Making Italy: Afro-Italian Entrepreneurs and Racial Boundaries of Citizenship". *Social & Cultural Geography*, 22(5), 704-24. <https://doi.org/10.1080/14649365.2019.15971>.
- Hawthorne, C. (2019b). «Prefazione». Scego, I. (a cura di), *Future*. Firenze: Effequ, 21-32.
- Hawthorne, C. (2022). "Black Mediterranean Geographies: Translation and the Mattering of Black Life in Italy". *Gender, Place & Culture*, 30(3), 484-507. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2022.2064836>.
- Hitchcott, N.; Thomas, D. (eds) (2014). *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Hogarth, C. (2022). *Afropean Female Selves. Migration and Language in the Life Writing of Fatou Diome and Igiaba Scego*. London: Routledge.
- hooks, b. (1990). *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- Lombardi-Diop, C.; Romeo, C. (a cura di) (2014). *L'Italia postcoloniale*. Firenze: Le Monnier.
- Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*. Transl. by S. Corcoran. Durham; London: Duke University Press.
- Miano, L. (2008). *Afropean Soul et autre Nouvelles*. Paris: Flammarion.
- Morosetti, T. (a cura di) (2004). "La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura dell'immigrazione all'incontro con l'altro". *Quaderni del '900*, 4, 9-10.
- Nimis, J. (2014). "Corps sans titre: 'Fleshiness' and Afropean Identity in Bessora's 53 cm". Hitchcott, Thomas 2014, 48-63.
- Otele, O. (2022). *African Europeans. An Untold History*. New York: Basic Books.
- Parati, G. (2006). *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Pesarini, A. (2020). "Questioni di privilegio". *Il lavoro culturale*. <https://www.lavoroculturale.org/questioni-di-privilegio/angelica-pesarini/2020/>.
- Pezzarossa, F.; Rossini, I. (2011). *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scrittura della migrazione in Italia*. Bologna: CLUEB.
- Pitts, J. (2014). "An Afropean Travel Narrative". *Transition, What is Africa to me now?*, 113, 44-51. <https://doi.org/10.2979/transition.113.44>.
- Pitts, J. (2020). *Afropean: Notes from Black Europe*. London: Penguin.
- Ponzanesi, S. (2004). "Il Postcolonialismo Italiano. Figlie dell'Impero e Letteratura Meticcia". *Quaderni del '900*, 4, 25-34.
- Ponzanesi, S. (2014). "La 'svolta' postcoloniale negli Studi italiani. Prospettive europee". Lombardi-Diop, Romeo 2014, 46-57.
- Portelli, A. (2000). "Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano". *L'ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini*, 3, 69-86.
- Quaquarelli, L. (a cura di) (2010). *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*. Milano: Morellini Editore.
- Romeo, C. (2011). "Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus". *Bollettino di italianistica*, 8(2), 381-407.
- Romeo, C. (2012). "Racial Evaporations: Representing Blackness in African Italian". Lombardi-Diop, C.; Romeo, C. (eds), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York; London: Palgrave Macmillan, 222-36.
- Romeo, C. (2017). "Italian Postcolonial Literature". *California Italian Studies*, 7(2), 1-44. <https://doi.org/10.5070/C372033005>.

- Romeo, C. (2022). "From *Pecore nere* to *Future*: Anthologizing Intersectional Blackness in Contemporary Italy". *Journal of Postcolonial Writing*, 58(5), 607-24. <https://doi.org/10.1080/17449855.2022.2160268>.
- Romeo, C. (2023). *Interrupted Narratives and Intersectional Representations in Italian Postcolonial Literature*. New York, London: Palgrave Macmillan.
- Scarabello, S.; de Witte, M. (2019). "Afro-European Modes of Self-Making: Afro-Dutch and Afro-Italian Projects Compared". *Open Cultural Studies*, 3, 317-31. <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0028>.
- Sinopoli, F. (2004). "Prime linee di tendenza della critica sulla letteratura della migrazione in Italia (1991-2003)". *Neohelicon*, 31(1), 95-109.
- Sinopoli, F. (2006). "La critica sulla letteratura della migrazione italiana". Gnisci, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Troina: Città Aperta, 87-110.
- Small, S. (2009). "Introduction. The Empire Strikes Back". Clark, Keaton, Small 2009, XXIV-XXXIII.
- Smythe, S.A. (2019). "Black *Italianità*: Citizenship and Belonging in the Black Mediterranean". *California Italian Studies*, 9(1), 1-22.
- Thuram, L. (2022). *White Thinking*. Transl. by D. Murphy, A.N. Loingsigh, C. Johnston. London: Hero.
- Van Deventer, A. (2014). "Already Here: Sami Tchak's Afropean Generation". Hitchcott, Thomas 2014, 64-80.

Varia | Mélanges | Secção generalista

Reconfiguring Ocean Life by Thinking with Oceans and Whales

Witi Ihimaera's *The Whale Rider* and Zakes Mda's *The Whale Caller*

Carmen Concilio

Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract Whales are stranded along the Atlantic Ocean in North America, the press spread the news in February 2023. Witi Ihimaera's novel *The Whale Rider* (1987) frames a similar episode: "Two hundred whales, lifeless on the beach and in the water" (1987, 85). Stranded whales are protagonists in Zakes Mda's *The Whale Caller* (2005), too. Here, a whale is the pretext to explore gender issues, role models in traditional indigenous societies, capitalist economy and tourism, the perception of chieftainship, shamans and spirituality. Making use of acoustic ecology (Carson 1955; Shafer 1994), whales 'speak' of relations between humans, non-humans (Huggan 2021) and oceans (Regazzoni 2022).

Keywords Southern Ocean. Whales. South Africa. New Zealand Environmental Humanities.

Summary 1 Introduction. – 2 Listening and Speaking: A Way of Being with the Ocean. – 3 On Genesis and Apocalypse.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-06-08
Accepted 2023-10-31
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Concilio | 4.0



Citation Concilio, C. (2023). "Reconfiguring Ocean Life by Thinking with Oceans and Whales. Witi Ihimaera's *The Whale Rider* and Zakes Mda's *The Whale Caller*". *Il Tolomeo*, 25, 155-174.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/013

1 Introduction

I was still writing and revising the present contribution, while the international press was launching news about the “mysterious strandings of whales along the North American East coast” (*La Stampa*, February 7, 2023, 16-17). The local newspaper article also referred, by way of comparison, to a massive stranding of 477 pilot whales in New Zealand, which occurred last October, and the photograph at the bottom of the page testified to that obscene quantity. Such a tragic scenario was also portrayed in an archival colour photograph, in Whitehead and Rendell’s volume, showing a mass stranding of long-finned pilot whales, Chatham Island, New Zealand (2015, 248). This fact reported in the contemporary press eerily resembles and seems to echo a passage in Witi Ihimaera’s New Zealand novel “By evening, all the whales had died. Two hundred whales, lifeless on the beach and in the water” (1987, 85).

According to the article, one possible cause for this new wave of casualties among the cetaceans in North America might be the noise provoked by the construction of a wind farm offshore. Apart from disorientation or “madness” caused by noise, the whales – under autopsy – also show injuries by collisions with ships. While at Lido Beach, New York, in 2016 only one dead cetacean was recorded, against 5 whales beached in 2019 around the same area, the number in January 2023 is already 4. Perhaps few of us remember that Rachel Carson back in the fifties and sixties had written about submarine soundscapes. With her *Ocean Trilogy* (1941, 1950, 1955), Carson taught us to think not only about the ocean, but also with the ocean: “knowing when to watch, when to listen, and when to touch” (Mentz 2024, 32). Carson somehow personified the animals she was describing with individual names, also using personal pronouns. Moreover, Amitav Ghosh advocates Traditional Ecological Knowledge (TEK), defining it as an awareness created and sustained by songs and stories.

The planet will never come alive for you unless your songs and stories give life to all the beings, seen and unseen, that inhabit a living Earth – Gaia. (Ghosh 2021, 84)

As a consequence, non-human animals will be addressed here with personal pronouns, believing that otherwise there might not be a paradigm change from man’s suprematism and speciesism, also paying respect to Witi Ihimaera’s guiding authorial choices, in tune with neo materialists’ views on human vs nonhuman relationships (see Wadham 2020).

Thus, the object of this contribution is to demonstrate how the two literary works here analysed constitute a lesson on the practice of ‘thinking with water’ and, among other things, they pivot around

acoustic ecology. I will analyse Witi Ihimahera's *The Whale Rider* (1987) set in the village of Whangara, in Aotearoa-New Zealand and Zakes Mda's *The Whale Caller* (2005), set in the village of Hermanus, in South Africa, both of which are centred around the subject matter of stranded whales.

The two novels, both by writers from the Global South, an Aotearoa-New Zealand Maori and a South African originally from the Cape, meet Sidney Dobrin's belief that it is necessary to distance oneself from canonical Eurocentric texts (Dobrin 2021, 15).

Furthermore, these two literary works together open "new whale roads", so to speak, for didactic and pedagogical experiences, echoing the words of the poet Craig Santos Perez, quoted by the scholar Steve Mentz (2024, 33). Moreover, they diverge from "the urtext of the human encounter with the global ocean": *Moby Dick* (Mentz 2024, xvii), which remains an unavoidable, conscious or unconscious archetypal reference also for the two authors discussed here.

Thinking with the ocean means to try to establish kinship and partnership with elementary and elemental matter. It means thinking of water and with water through western science and through indigenous knowledge. Moreover, "Environmental humanities approaches are not intended to replace scientific ones of course, but rather to complement them, to work across disciplines" (Huggan 2018, x). It is within this framework that the present piece of work presents "thinking with water" as a practice in Blue Ecology:

an ecological philosophy, which emerged from interweaving First Nations and Western thought, that acknowledges water's (i.e. fresh and salt) essential rhythmical life-spirit and central functional role in generating, sustaining, and ultimately unifying life on Earth Mother. No dichotomy between the living and the elemental exists in Blue Ecology: Earth Mother is an inter-connected whole. The vision of Blue Ecology is to: embrace a water-first approach to planning human interventions in the environment. (Blackstock 2009, 308-9)

Blue ecology, thinking with the ocean, and a water-oriented approach are attained in the two novels here analysed first and foremost through the binding notions of "soundscape" and "aural" sensitivity: in one word, through "acoustic ecology". Secondly, the two novels stage Southern oceans, thus decentering Atlantic thinking and turning toward the Pacific and Oceania, as suggested by Steve Mentz: "This aspect of ocean-thinking has not always been visible for those of us trained in European scholarly modes" (2024, 39). Mentz's "Blue Humanities" differs from Blackstock's water rights claims, insofar as it concentrates not only on oceans and oceanic thinking, based on literary "water texts" (xii) and ecocriticism, but also on "multiple

forms of planetary water” (xii), both salty and fresh. As a way to define “blue humanities”, Mentz defines it as “a poetics of planetary water [which] aims to clarify the relationships between humans and water in all its forms and phases” (2). Serpil Oppermann, while retracing the history of the term, echoes this definition, by saying: “As a truly transdisciplinary field, the blue humanities studies planetary waters from sociocultural, literary, historical, aesthetic, ethical, and multiple other perspectives, and lays bare the broader social implications of hydrologic sciences” (2023, 1).

Witi Ihimaera’s *The Whale Rider* and Zakes Mda’s *The Whale Caller* both stage southern Oceans and oceanic life as ancestral, indigenous ecosystems. These ecosystems now also become a temporary meeting ground – the shore, a liminal space of encounters (Mentz 2024, 120-2) – for human beings and whales, made up of an exchange of sounds and based on vocal and auditory skills.

While representations of whales have been thoroughly analysed from a postcolonial ecocritical point of view by Graham Huggan, among others, in his study *Colonialism, Culture, Whales. The Cetacean Quartet* (Huggan 2018), what I would like to stress here is the presence of whales as harbingers, first of all, of oceanic soundscapes and oceanic ecologies, to which the two novels give voice.

Listening to the ocean is also the first act that Simone Regazzoni practices in his philosophical approach to the ocean:

I listen to it while I tune my breathing to its might, immersed up to my waist in the lagoon waters which are stirred by the wind of which I am the natural extension: the evolution of a creature who lived in the late Devonian, around 375 million years ago, named *Tiktaalik roseae*, “a splendid hybrid, half fish half terrestrial creature” who keeps living in me. (Regazzoni 2022, 11; Author’s translation)

Canadian composer and scholar Raymond Murray Shafer also opens his study on acoustics and sound ecology with a tribute to ocean thinking. “What is the first sound heard?” – he asks, and the answer is:

It was the caress of waters. ... The Greek myths tell how man arose from the sea: “Some say that all gods and all living creatures originated in a stream of Oceanus which girdles the world, and that Tethys was the mother of all his children.

The ocean of our ancestors is reproduced in the watery womb of our mother and is chemically related to it. Ocean and Mother. In the dark liquid of ocean the relentless masses of water pushed past the first sonar ear. As the ear of the fetus turns in its amniotic fluid, it too is tuned to the lap and gurgle of water. (Shafer 1994, 15)

For him, too, the ocean is at the origin - i.e. genesis - of human life on earth just as it is at the origin of each individual's foetal and pre-natal experience. It is evident that the ocean belongs to creation myths in various cultures, but this myth has particular resonance for us who live along the Mediterranean coasts, as well as for all the scholars who refer to Greek culture as the founding cradle of what Said would call a "structure of attitude and reference" (Said 1993, XVI), such as Shafer and Regazzoni.

Only in the fifties did it become clear how it was possible to hear the ocean and to listen to it. Rachel Carson started writing what would become her first volume in a trilogy: *Under the Sea-Wind* (1941), where she literally listens to the sounds emitted and produced by sea creatures along the shore. However, it is in her second volume, namely *The Sea Around Us* (1950), that she discusses ocean acoustics:

Wide experience with hydrophones and other listening devices for the detection of submarines has proved that, around the shore lines of much of the world, there is an extraordinary uproar produced by fishes, shrimps, porpoises, and probably other forms not yet identified. There has been little investigation as yet of sound in the deep, offshore areas, but when the crew of the Atlantis lowered a hydrophone into deep water off Bermuda, they recorded strange mewling sounds, shrieks, and ghostly moans, the sources of which have not been traced. (Carson 2021, 245)

Rachel Carson also elaborates on the new discoveries due to the use of hydrophones in World War II, which helped establish the sound of fish known as croakers: "a pneumatic drill tearing up pavement" (246); or, the "crackling, sizzling sound, like dry twigs burning or fat frying, heard near beds of snapping shrimps" (246); or, even, the "high pitched resonant whistles and squeals, varied with the ticking and clutching sounds slightly reminiscent of a string orchestra tuning up, as well as mewling and occasional chirps", which are the melodies produced by the white porpoises passing up and down the St. Lawrence river in Canada (247).

As if to reinforce this argument, Raymond Murray Shafer also chooses to dedicate a chapter of his study in acoustics to the sounds of water creatures, in particular, whales:

The songs of whales have been a subject of considerable recent study and some recordings of the humpback whale were produced commercially in 1970. The immediate and spectacular attention they received was partially attributable to the poignancy that the singers were an endangered species; but more than this, the songs were hauntingly beautiful. They also introduced many people, who had forgotten that the fish were their ancestors, to the echoing

vaults of the ocean depths and united the feedback effects of popular electronic and guitar music with the multiple echoes of submarine acoustics—a subject to which we will return later. The songs of the humpback whale can be analyzed in musical terms. Each song seems to consist of a series of variations on constant themes or motifs, repeated differing numbers of times. Researchers are beginning to wonder if different herds or family groups of humpback whales may have different dialects. (Shafer 1994, 37)

Graham Huggan further elaborates on this, particularly with reference to the work by philosopher and composer Rothemberg (Huggan 2018, 94; 96; 98), experimenting with playing for humpback whales in a successful attempt the call-response practice of reciprocity.

The two novels discussed here establish an attempt at mutual communication with the ocean so as to practice both listening to the ocean and speaking to or calling out to the ocean.

In Witi Ihimaera's novel, *Whale Rider*, a little eight-year-old girl binds herself to a bull whale, saving his life and implicitly a whole species, but also proving that she deserves to inherit the title of chief in spite of being a female subject, within the Maori patriarchal and traditional practice of power transmission. This female empowerment deterritorializes patriarchy, so to speak, and male lineage, while re-writing an ancient Maori creation myth. All this thanks to the interaction with the oceanic charismatic megafauna.

In Zakes Mda's novel, *The Whale Caller*, an elderly man, well into his sixties, chooses the love for a Southern right whale he named Sharisha, while abstaining from intercourse with Saluni, his terrestrial singer bride, thus privileging zoophilia over philogyny. This love - no matter how ruinous - is another example of "a relation to animals in the form of estrangement that entails a radical repositioning of the subject" (Braidotti 2009, 526). The Whale Caller, who has managed to enchant whales by tuning his kelp horn to their songs, is a complete outsider in the community of Hermanus, where he alienates himself from the new hordes of tourists and whale watchers.

2 Listening and Speaking: A Way of Being with the Ocean

In Witi Ihimaera's novel there are two ways in which the reciprocity of listening/speaking between a human and a more-than-human animal is portrayed. First, whales are represented as a family and a clan discussing the terrible consequences of atomic pollution in the southern oceans. Their speech and their mind are rendered through a chapter all written in italics. Thus, ocean thinking is reproduced through this slanting typographic device:

Antarctica. The Well of the World Te Wai Ora o te Ao. Above, the frozen continent was swept with an inhuman, raging storm. [...] Within the fluted ice chambers the herd of whales moved with infinite grace in holy procession. [...] Then the whales could go no further. Their sonics indicated that there was nothing in front except a solid wall of ice. Bewildered, the ancient bull whale let loose a ripple of armonics, a plaintive cry for advice. [...] He made a quick turn and suddenly shards of ice began to cascade like spears around the herd. The elderly females throbbled their alarm to him. They were already further south than they had ever been [...] The herd followed through the crashing, falling ice. They saw their leader rising to the surface and watched as the surface starred around him.

The aurora australis was like Hine Nui Te Po, goddess of Death, flashing above the radiant land. The whale swept swiftly through the southern seas. Haumie, hiu e, taiki e. Let it be done. (Ihimaera 1987, 78)

The herd of whales is disoriented, most probably by one of the submarine atomic tests in the South Pacific, which surprises them along their migration routes from Antarctica to Aotearoa-New Zealand. Most of all, the bull leader, in this moment of disorientation, mourns the loss of his ancient human “golden rider”, who might have helped in directing the herd towards safety, rather than towards death. According to the ancient Maori creation myth, the human golden rider “had heard the young whale’s distress and had come into the sea, playing a flute [...] the flute’s phrases imitated the whalesong of comfort. [...] the young whale remained and grew under the tutelage of his master” (Ihimaera 1987, 8). In the above-quoted passage it is stressed how whales possess a way of reasoning that resembles that of humans, feeling nostalgia for a dear one, feeling disillusionment and disorientation in the face of catastrophes.

Of these atomic catastrophes we find evidence in Carson’s pioneering work, *Under the Sea-Wind*:

Although man’s record as a steward of the natural resources of the earth has been a discouraging one, there has long been a certain comfort in the belief that the sea, at least, was inviolate, beyond man’s ability to change and to despoil. But this belief, unfortunately, has proven to be naïve. In unlocking the secrets of the atom, modern man has found himself confronted with a frightening problem - what to do with the most dangerous by-products of atomic fission. The stark problem that faces him is whether he can dispose of these lethal substances without rendering the earth uninhabitable.

No account of the sea today is complete unless it takes note of this ominous problem. [...] At least until the late ‘fifties, the sea

has been selected as a “natural” burying place for the contaminated rubbish and other “law-level wastes” of the Atomic Age. (Carson 2021, 191)

Rachel Carson is not the only one to denounce the atomic pollution of the oceans, the so-called “packaged wastes” (192) – or, barrels lined with concrete and hauled out to sea – deposited on the bottom of the seas and oceans, to which one can add “the fallout from the testing of bombs, the great part of which comes to rest on the vast surface of the sea” (192).

Jan Zalasiewicz, investigator of the Anthropocene Working Group, also wrote extensively about this problem, though claiming that: “the atomic bombs that destroyed the Japanese cities of Hiroshima and Nagasaki left negligible radioactivity. The worldwide radioactive “bomb spike” in sediment layers is a legacy of the sabre-rattling of the cold war [...] when over 500 nuclear weapons were detonated at Earth’s surface and in the atmosphere” (Zalasiewicz 2015, 39). When France planned its nuclear testing between 1966 and 1996 in the French Polynesia, Mururoa was chosen as testing site. Mururoa is the tip of a sunk ancient volcano. Inside this volcano at a depth of 500 meters, 138 subterranean explosions were produced, and 41 aerial ones. Testing at the Bikini atoll, both in the air and underground, were conducted by the US between 1946 and 1958, determining a forced removal of the population, while little is known about the effects on ocean life.

Although the damage done has not been quantified, Carson also claims that:

For the tiny organisms are eaten by larger ones and so on up the food chain to man. By such a process tuna over an area of a million square miles surrounding the Bikini bomb test developed a degree of radioactivity enormously higher than that of the sea water.

By their movements and migrations, marine creatures further upset the convenient theory that radioactive wastes remain in the area where they are deposited. The smaller organisms regularly make extensive vertical movements [...] The larger fauna, like fishes, seals, and whales, may migrate over enormous distances, again aiding in spreading and distributing the radioactive elements deposited at sea. (Carson 2021, 193)

Thus, on the one hand, Carson, rather than depicting the mega fauna only as a victim of radioactive pollution, also considers it a vehicle for the spreading of radionuclides around the oceans. On the other hand, Witi Ihimaera – through the anthropomorphization of oceanic creatures – tries to penetrate their thinking strategies and manifestations of feelings, while facing atomic disasters.

Since anthropomorphism is a characteristic also of Sharisha in Zakes Mda's novel, it is worth mentioning that this places the cetacean between two extremes. On the one hand Graham Huggan warns us against "relentless anthropomorphization" of whales (Huggan 2018, 3); on the other hand, Emanuele Coccia reassures us that "any ban on anthropomorphism would not be a defence of the otherness of fungi, squirrels, oaks, bacteria or viruses, but it would be a malicious and sly affirmation of a sacred and absolute otherness of humans, whom we have no right to compare to any other living beings" (Coccia 2022, 175; Author's translation). As a third way out of this *impasse*, Carson provides a scientific identification of agency by giving proper names to oceanic and marine creatures who "remember", "investigate, assess situations, and make decisions - sometimes catastrophic ones" (Carson 2021, xiv). The bull whale in Witi Ihimaera's novel, indeed, comes back to a well-memorized place of origin, risking his death as well as the death of all the herd. Rosi Braidotti, too, claims that "Evolutionary theory acknowledges the cumulated and embodied memory of species" (2009, 528). Last but not least, anthropomorphism is discussed by Jane Bennett in positive terms:

We at first may see only a world in our own image, but what appears next is a swarm of "talented" and vibrant materialities (including the seeing self).

A touch of anthropomorphism can catalyze a sensibility that finds a world filled not with ontologically distinct categories of beings (subjects and objects) but with variously composed materialities that form confederations. (Bennett 2010, 99)

Thus, material ecocriticism encourages anthropomorphism not in a narcissistic anthropocentric manner, but as a way to acknowledge isomorphism and the vitality of matter (99).

The cetaceans' ability to communicate among themselves is then balanced by a second crucial moment in the novel, when the little girl Kahu performs an act of communication both in speech and telepathy - or sympathetic communion - with the whales. When the doomed herd of whales is stranded on the beach of the village of Whangara, Kahu decides to act:

It might have been the sudden light, or a cross current, but the eye of the whale seemed to flicker. Then the whale appeared to be looking at the young girl swimming. [...] 'Help me,' she cried. 'Ko Kahutia Te Rangia au. Ko Paikea.' The whale shuddered at the words.

Ko Paikea?

Ko Kahutia Te Rangia?

By chance, Kahu felt the whale's forward fin. She held on for dear life. [...]

‘Greeting, sacred whale,’ Kahu whispered. She was cold and exhausted. She pressed her cheek to the whale’s side and kissed the whale. The skin felt like very smooth slippery rubber.

Without really thinking about it, Kahu began to stroke the whale just behind the fin. *It is my lord, the whale rider*. She felt a tremor in the whale and a rippling under the skin. (Ihimaera 1987, 102-3)

Thus, the girl speaks and pays homage to the bull whale, who has beached himself and has drawn all the herd with him to suffer the same destiny: “cetaceans are not amphibious and will die if beached, as breathing becomes difficult, the weight of their unsupported bodies can crush their internal organs, they cannot hydrate or regulate their temperature, and they have no protection against sunburn” (Peters 2016, 58). The bull whale on his part thinks he recognized the ancient human “golden rider” in the little girl, and responds through vibrations of his whole body. This way of communicating between human and animal is, of course, magical and ritual, perhaps shamanic. It is such an intense exchange that, in the 2003 film adaptation by Niki Caro, the corresponding sequence of images – when Kahu is nose to muzzle with the whale and whispering to him – is quite effective and touching, also due to the disproportion between the tiny, slim girl and the gigantic bulk of the exposed whale.

The novel displays more traditional ways in which whales make themselves heard also by humans: “The whales were singing a plaintive song, a fluting sound which began to recede away, away, away” (Ihimaera 1987, 85). And from Murray Shafer’s acoustics, to Carson’s first ocean volume *The Sea Around Us*, to literary criticism, whale songs have been scrutinized. Most recently, Graham Huggan, in his chapter entitled “Whale/song”, as opposed to or paired to “Whale/watch” (Huggan 2018, 94-9), gave an overview on how technology allowed us humans to listen to whale songs and thus starting a “save the whale” agenda, primarily humpbacks and blue whales, but also thus increasing our melancholia, in projecting onto whale songs and whale communication all our utopias and sympathies. However, while all this is certainly true, the two novels here analysed seem not necessarily to privilege sight, or whale watching, or the centrality of vision – although whales end up obscenely appearing and exposed when stranded – but rather they seem to privilege listening/talking through an exchange of musicalities. Whale song is a relevant chapter also in Rebecca Giggs’s ground-breaking and scientifically exhaustive study, entitled *Fathoms. The World in the Whale* (2020). With Huggan she agrees on the fact that “whale vocalisations entered the public sphere framed as the sounds of a vanishing world [...] The conservation movement had found its soundtrack” (Giggs 2020, 174-5). Still, a certain degree of mystery surrounds whale songs and contributes to their charisma. Similarly, Whitehead and Rendell dedicate a long

chapter to the song of the humpback whales, among other species and families, describing their structure, their frequency, their cycles and even their rhyming schemes. The songs are properly called such because of their “structure” and they are also a cultural phenomenon, for they are transmitted, emulated and modified. They are “part of the acoustic environment of the ocean” (2015, 76).

In particular, the Whale Caller resumes music as a primary source of communication with the whales. In a novel that clearly opposes Apollonian and Dionysian qualities, for the male protagonist is a man retired and withdrawn not only from society but also from passions, while his partner, Saluni is keen on any sort of excess – actually being the bringer of euphoria – by drinking too much, disorderly dancing and singing, and above all laughing, something that the protagonist seems utterly incapable of. The Whale Caller, however, uses a musical instrument which Murray Shafer considers Dionysian: the aulos, or a sort of flute, invented by the Goddess Athena. Notwithstanding, the kelp horn – being a wind instrument – apparently shares the same qualities as the aulos, or reed oboe, as imitating the human voice, and as “breaking from the human breast” (Shafer 1994, 6); but it shares qualities with the lyre, too, for it, too, is made with a natural material, kelp, not differently from the shell of the turtle, which produces sounds “if used as a body of resonance” (6), as the instrument of the God Hermes. Yet, the lyre is considered an Apollonian instrument, being more harmonious and more mathematical in its complexity (6).

In conclusion, I would say that the Whale Caller, being himself an incarnation of Apollonian frigidity before meeting Saluni, plays a half Apollonian, half Dyonisian instrument, by which to mesmerize whales. Indeed, it is by repeatedly playing his kelp horn that he manages to signal to his favourite Southern right, one he named Sharisha and who punctually returns to the South African shores each year. Playing the horn also has the function of thinking with the ocean, it is an attempt at immersing into the waters, of putting oneself in the place of – or, side by side with – the cetacean creatures.

3 On Genesis and Apocalypse

The two novels oscillate and range between myths of geneses (“mythical stories of human origin”) and apocalypses (“apocalyptic presentiments of planetary demise”), and this is a common feature of whale narratives according to Graham Huggan (2018, viii). Carson, too, feels the need to start at the beginning “of that great mother of life, the sea” (Carson 2021, 201), in order to tell the story of the ocean and the beginning of life on earth:

Before the first living cell was created, there may have been many trials and failures. It seems probable that, within the warm saltiness of the primeval sea, certain organic substances were fashioned from carbon dioxide, sulphur, nitrogen, phosphorus, potassium, and calcium. Perhaps these were transitions steps from which the complex molecules of protoplasm arose. (Carson 2021, 204)

The Maori novel is rooted in the creation myth of Paikea, the Ancestor who came from Hawaiki, the traditional homeland of Maori people situated in the East, riding a whale, according to what Mentz defines “the ancient practice of wayfinding or oceanic navigation” (2024, 40). Thus, now the whale rider is memorialized by a gable structure which rides atop the meeting house, Whitireia, in Whangara, the village where both novel and film are set. “The meeting house was carved by the great master carver Pine Taiapa and opened in 1939”, Ihimaera wrote in the introduction to the novel to honour the ancestral myth and the epic voyage. Zakes Mda, too, refers, although tangentially, to a time lost in the mists when Khoikhoi rejoiced for the stranding of one whale as a sign of a gift from the god “Tsiqua, He Who Tells His Stories in Heaven” (Mda 2006, 4). Similarly, Ihimaera writes: “Some would have argued that in Maori terms a stranded whale was traditionally a gift from the Gods” (Ihimaera 1987, 80).

That ancestral creation myth is now lost in memory, for the Maori people have to fight other battles in modern times. First of all, a voyage abroad gave Rawiri, the narrator, awareness of his Maori identity: “in Australia and in Papua New Guinea I grew into an understanding of myself as a Maori” (Ihimaera 1987, 55). He had realized that for the Maori in Aotearoa-New Zealand the “journey was possibly more difficult because it had to be undertaken within European terms of acceptability. We were a minority and much of our progress was dependent on European goodwill. And there was no doubt that in New Zealand, just as in Papua New Guinea, our nationalism was also galvanising the people to become one Maori nation” (55). Secondly, Kahu, Rawiri’s niece, belongs to the first generation of children who could learn the traditional Maori language in primary school, thanks to its recognition as an official language in 1987, when the novel was published: “one of the students would read the speech which had won the East Coast primary schools contest. What was remarkable, he said, was that the student had given it entirely in her own tongue, the Maori language” (68). Thirdly, another major battle that Maori people constantly fight for is the recognition and restitution of lands. Koro Apirana, the elderly chief of the community is busy in a diplomatic visit to Wellington “on Maori Council business” (29): “We had a hard time down South [...] The land dispute was a difficult one and I think that Koro is worried about the judge’s decision” (88). More in general, Maori had always had to face transitions from tradition

to modernity. The twenty-first century only poses more challenges, namely the transition to gender equality and women's empowerment of which Kahu is the protagonist: "Girls can do anything these days. Haven't you heard you're not allowed to discriminate against women anymore?" (63). These are the terms of the postcolonial issues the novel raises and that the film accepts reproducing. But there is one more fact that matches ethnic issues and environmental issues. As Maori people see their lands stolen, appropriated by colonial powers and interests, and need to reclaim them, similarly whales witnessed atomic testing in Polinesia, at Mururoa, in the Marshall Islands, at Bikini, and the subsequent chemical pollution greatly reduced their mobility and compelled them to change their traditional migration routes. The Maori fear the extinction of their chieftainship, their culture, language and costumes and this threat is paralleled in the novel by the threat of extinction whales suffer from in the Southern oceans. This is why in opposition to the novel's opening genesis, the threat of apocalypse looms large.

Not dissimilarly, in post-Apartheid South Africa, the Whale Caller distinguishes himself for his radical outsidership and anti-capitalism. To begin with, the protagonist lives a retired life in a wendy house, a shack in someone's back garden and he only eats macaroni and cheese on his meagre pension. He wears a pair of overalls that only changes when he puts on his cheap tuxedo to go and meet the whale Sharisha. Secondly, he is strongly against the local poachers, who dilapidate the coast for profit. Thirdly, he never goes fishing but once, when Saluni obliges him, and he catches a very huge fish, by which Saluni gains money from tourists who want a picture with it. Furthermore, together they engage in a very odd pastime: they go to restaurants, but only to look from the shop window at the customers while they eat inside, for the Whale Caller is disgusted by their appetite, which is the appetite of the new South Africans of the so-called post-Apartheid rainbow nation. Moreover, also in this novel as in Ihimaera's, postcolonial issues are at stake. In particular, the status of South Africa as a postcolony is criticized from the inside, from the viewpoint of a fishing village that has completely lost its identity and local subsistence economy, and has been turned into a commercial wonderland.

Another major postcolonial issue relates to the completely lost traditions of the KhoiKhoi. If the Maori are threatened with the loss of their lands and their cultural heritage, this has already happened for the ancient populations of South Africa, "the KhoiKhoi of old" (Mda 2006, 4), whose myths are now lost, to the point that the protagonist resorts to ancient Australian myths in their place:

He remembers the Dreaming that he heard from the same sailor who told him about the shark callers of New Ireland and about

Starfish Man and Whale Man. Way way back the Dreamtime of Australian Aborigines the stranding of whales and dolphins attracted people to binges of feasting, as it did with the Khoikhoi of old in what later became the Western Cape. The Strong Men used to attract whales to the shore with songs and rattles and medicines. However in the Ramindjeri clan, whose totem was the whale, Kondoli nga:tji, there was one Strong Man who could sing to make a female whale and her calf escape the shallow waters. (219)

Like Kahu, the Whale Caller, too, believes he has a shamanic ability to communicate with Sharisha the whale, his marine and oceanic bride, with whom he plays, dances and sings for one whole night, in a state of trance, and is reciprocated in his frenzy and rhythms in a call-response duet, or rather, *paso doble*. This performance is also the fulfilment of a dream he often has of dancing with Sharisha floating in mid-air. Saluni, on her part, does not know how to bind him to her, to bring him back on earth. The episode of the human-animal dance is somehow reminiscent of the film by Kevin Costner, *Dances with Wolves* (1990):

The Whale Caller raised his left leg, turned and twisted on one spot, then stamped the foot down. He did the same with the right leg. He repeated this dance in rapid succession for a long time, whilst blowing the sounds of the whining wind. [...] He did not seem to tire. He just went on and on raising his legs, spinning his sturdy body in the air, and then stumping his feet on the rocks. Sharisha did not seem to tire either. She was creating a whirlwind on the water by making a complicated combination of rocking, breaching and lobtailing. [...] Sharisha and the Whale Caller continued their dance unabated. Deep in the night the wails of his horn could be heard [...] The next morning the dance continued [...] Both his horn and Sharisha were groaning deeply like out-of-tune tubas. Both were breathless as the dance seemed to be slowly fizzling out. (Mda 2006, 64)

This singular *paso doble* dance, with the Caller in his tuxedo, spinning like a Dervish, and the whale somehow responding, creates a confusion as to who calls whom, who responds to whom and who imitates whom. The two bodies seem rather to dance in unison and communion in a frenzy of Dionysian euphoria, that contradicts the Caller's previous cold temperament and throws Saluni - his terrestrial bride - into a fit of jealousy. She grows vindictive towards what she calls derogatorily "the fish". This is shamanic trance and dance, this is meta-physical union and, possibly, co-evolution.

This same sympoiesis, as Donna Haraway calls it, is reproduced also in the film by Zola Maseko, where the dancing session is a silent

sequence where the Caller seems to orchestrate large circling movements and the whale happily and harmoniously floats all around him.

Listening and learning from the whales characterizes the Caller's obsession, yet, he claims that the whales also learn from him, in particular his whale Sharisha: "the Whale Caller had taught Sharisha to sing like a humpback" (33). And this is how they communicate, although only the male humpback whales do sing, whereas Sharisha is a female Southern right. Interspecies reciprocity in learning and communicating is evoked here.

Rebecca Giggs clarifies that:

Right whales crack, their sounds are known as 'gunshots'. At lower latitudes in the Southern Ocean, humpback whales make numerous sociable noises. The whales grunt, rasp, thwop, and moan; the shriek, whine, bubble, gurgle, and fin-slap on the sea's top-side, as well as generating what are called 'pulse trains': subsonic resonances [...].

The songs humpback sing are myriads. [...] The songs are ululating bow-wows that wind up and unwind, interspersed by clanks and spackling chitters, as if flinging open a cutlery drawer. There are coughs, squeaks, and tightly embouchure mewls. [...] their songs can also prove tedious and unvaried. [...] From time to time, humpback rhyme. This is perhaps [...] a mnemonic tactic. (Giggs 2020, 180-1)

At the end of the day, probably, whale songs are a way to compensate for lack of vision in the deep oceanic darkness. It is a way to give shape and voice to the Ocean itself. For, "In the atmosphere sound vanishes quickly, extending a maximum of about ten kilometers, but ocean sounds can travel for thousands. Humpback whale 'songs' off the coast of Mexico can be heard off the coast of Alaska, and a natural 'deep sound channel' of varying depths in the ocean can carry sound around the earth" (Peters 2016, 61).

In the Maori novel, a small girl only eight years old, challenges the rough sea and the storm and swims around a stranded bull whale. Once she manages to hang from its jaw she starts talking to the whale:

'Greetings, ancient one,' Kahu said as she clung onto the whale's jaw. 'Greetings.' She patted the whale and looking into its eye, said, 'I have come to you.' [...] 'Help me,' she cried. 'Ko Kahutia Te Rangia au. Ko Paikea.' (Ihimaera 1987, 102)

In this passage, Ihimaera seems well-aware that for cetaceans "there would be no looking into one's eyes, just looking into one eye at a time"; as Melville speculated, "experiencing a whale's visual field

would be like looking sideways through our ears” (Peters 2016, 63). Thus, the bull whale acknowledges the ancient lineage, descending from Paikea, the first man who came to Whanganai riding a whale, and who is now reincarnated in this little girl, this courageous Māori girl all on her own, who needs to show to her stubborn grandfather that she deserves to become the next generation leader of the community. She is the predestined one: her mother gave her a male name, the name of the ancestor Kahutia Te Rangi; her mother sent the umbilical cord to the grandmother, so that it could be buried there in the sacred land of Paikea; she was the diver who went down deeper and deeper to retrieve the stone her grandfather had sunk for the testing of the boys. But since she was not the boy he expected in his lineage, he had always despised her. Now, she is the one who talks to the whale and rides the whale, guiding the bull whale and the herd of young calves back to the deep ocean and to safety.

These two novels, in spite of their differences and their topographic and cultural distance, are relevant in the field of blue ecology because, first of all, they show that we are not like whales. “We are mammals. [...] But mammals are really rather odd animals. They are quite different from most other creatures on the earth or in the sea” (Whitehead, Rendell 2015, 50). And, as Graham Huggan claims: “whales are *not* like us” (2018, xiv). The purpose of the two novels is not to claim equality between humans and more-than-humans. Quite the contrary: Kahu’s coma after the cetacean’s immersion is the mark of how evolution has created divergent species: “because land mammals cannot live in water” (Mentz 2024, xiv). Similarly, the stranding and the eventual killing of the Southern right, due to the alluring music of the horn played by a man, in the South African novel, is a warning about a tipping point and a boundary that must not be challenged, if not at the cost of natural disasters. More precisely, in the Caller’s desire to call the whale to the shore there is a mixture of biophilia and weird thanatophilia as well, an example of human trespassing, well described by Rebecca Giggs in her chapter on the charisma of the megafauna (2020, 135-70).

The meaning of the novels does not reside, therefore, in interspecies equality, but rather in showing the possibility of an interspecies meeting ground, even though only imaginary and belonging to the realm of fictional representation. Although (successful) experiments have been conducted of playing music to and with the humpback whales (Rothenberg 2008), the fact that the two novels stage and deploy oceanic soundscapes as an exercise in modes of listening to, being and thinking with nature creates a rupture with a tradition of ocular/visual centrism. As a matter of fact: “Underwater, light is scattered and absorbed but sound speed at a quicksilver pace; optics are discouraged and acoustic encouraged”, writes John Duram Peters (2016, 61).

Perhaps, what the two novels really teach us is what Emanuele Coccia summarises:

All of us are a repetition of a preceding life. Since it is attained through a birth, life is always a repletion. [...] Each life has a symbolic nature. It was not necessary to wait for the appearance of verbal language. Each life is language incarnated. In his work entitled *Thalassa. Essay on the theory of genality*, Ferenczi claims that each form of life is the repetition of archaic forms that try to recover from an ancient trauma. Thus, any birth would represent “the individual recapitulation of the great catastrophe that, due to drying oceans, compelled various animal species, and certainly our animal ancestors, to adapt to life on land.” [...] The symbolism assumes a transgenerational quality: ‘each life form is the symbol of a catastrophe and of a trauma, and the sign of its overcoming.’ Probably what we define as hereditary is nothing but propelling onto the next generations the painful task to get rid of those traumas. (Coccia 2022, 38; Author’s translation)

This is why Kahu, a small girl, in place of the first-born boy awaited by the grandfather, could not be immediately recognized as a leader; her gender, in that patriarchal and traditional society was considered a limitation. But she did not need the body of a man to retrieve the ancient strength the Ancestor had bestowed upon her, the last spear of her nation, to cleanse that ancient separation of man from nature. Similarly, the Whale Caller had reduced the gap, although only momentarily, between himself and that original trauma - which is to say, life on earth.

Finally, perhaps, it is no accident that the two protagonists are orphans of their mothers. This is the only, very slight similarity between the 8-year-old Maori girl, Kahu, and the 64-year-old South African horn player:

According to Ferenczi, there exists a symbolic identity between ‘the maternal womb, the ocean and the earth on the one hand, and the penis, the child and the fish on the other.’ Maternity is a cosmic fact: ‘the mother is in reality a symbol and a partial substitute for the ocean, the reverse is not true.’ (Coccia 2022, 40; Author’s translation)

Whoever speaks, sings, or dances, man or whale, humans or nature, it is the Planet Earth that expresses itself. The subject who takes to speaking is always Planet Earth itself. This is, in my opinion, the final message of both novels and of both aforementioned film adaptations. “The whale is a reminder of the oneness which the world once had. It is the birth cord joining past and present, reality and fantasy.

It is both. It is both, he thundered, ‘and if we have forgotten the communion then we have ceased to be Maori” (Ihimaera 1987, 94).

The two novels distance themselves from the predator-prey paradigm, and therefore from their *Urtext Moby Dick*, a story of animals as victim (Atwood 1972, 75). However, wanting to connect these two novels intertextually with the western masterpiece might be considered a way to impose a Euro-American centred filter. After all, the real intertext created by the two novels is with ancient creation myths, with indigenous shamanism and totemism.

The two texts also challenge and deconstruct the myth of man the saviour, even more so the white man as saviour, for in one case a little indigenous girl is the saviour and in the other case an African man is perhaps the cause of the doom of the cetacean. The Caller’s sense of guilt might well be seen as metonymic for the guilt of humankind as an anthropogenic force extinguishing all life on the planet. Finally, in its representation, the whale is never reduced merely to a body in bits and pieces, the head, the fin, or the tale. In both stories the whale is a huge bulk, completely exposed, beautiful, majestic, and vulnerable, when it comes completely out of the water. Riding the whale and dancing with the whale allow human bodies and whales to come closer, to cohabit space, in an asymmetrical proportion that, for once, sees humans as dwarfed and impotent.

There is therefore more than one way in which the texts dismantle clichés and stereotypes about whales, despite inhabiting a certain nostalgia, of which Graham Huggan talks extensively (2018), but they also represent an attempt to reconceptualize and rethink the ocean and ocean life, and possibly do represent a “cetacean turn” (Steinwand 2011, 182; Huggan 2018, ix).

Bibliography

- Atwood, M. (1972). *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: House of Anansi.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Blackstock, M. (2009). “Blue ecology and climate change: Interweaving cultural perspectives on water, an indigenous case study”. *The Role of Hydrology in Water Resources Management = Symposium Proceedings* (Capri, Italy, October 2008). IAHS Publ. 327, 306-13.
- Braidotti, R. (2009). “Animals, Anomalies, and Inorganic Others”. *PMLA*, 124(2), 526-32. <https://www.jstor.org/stable/25614294>.
- Caro, N. (2002). *The Whale Rider*, South Pacific Pictures. New Zealand, Germany.
- Carson, R. [1955] (2021). *The Sea Trilogy*. New York: Random House.
- Coccia, E. (2022). *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*. Torino: Einaudi.
- Dobrin, S. (2021). *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*. New York: Routledge.

- Giggs, R. (2020). *Fathoms. The Word in the Whale*. London: Scribe.
- Ghosh, A. (2021). *The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis 2021*. London: John Murray.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham; NC: Duke University Press.
- Huggan, G. (2018). *Colonialism, Culture, Whales. The Cetacean Quartet*. London: Bloomsbury.
- Ihimaera, W. (1987). *The Whale Rider*. Oxford: Heinemann.
- Maseko, Z. (2016). *The Whale Caller*. South Africa.
- Mda, Z. (2006). *The Whale Caller*. New York: Farrar Straus and Giroux.
- Mentz, S. (2024). *An introduction to the Blue Humanities*. New York: Routledge.
- Oppermann, S. (2023). *Blue Humanities*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peters, J.D. (2016). *The Marvelous Clouds*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Regazzoni, S. (2022). *Oceano. Filosofia del pianeta*. Milano: Ponte alle Grazie.
- Rothenberg, D. (2008). *Thousand Mile Song: Whale Music in a Sea of Sound*. New York: Basic Books.
- Said, E.W. (1993). *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus.
- Steinwand, J. (2011). "What the Whales Would Tell Us: Cetacean Communication in Novels by Witi Ihimaera, Linda Hogan, Zakes Mda, and Amitav Ghosh". DeLoughrey, E.; Handley, G.B. (eds), *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*. New York: Oxford University Press, 182-99.
- Shafer, R.M. [1977] (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and The Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Wadham, H. (2020). "Relations of Power and Nonhuman Agency: Critical Theory, Clever Hans, and Other Stories of Horses and Humans". *Sociological Perspectives*, 64(1), 109-26. <https://doi.org/10.1177/0731121420921897>.
- Whitehead, H.; Rendell, R. (2015). *The Cultural Lives of Whales and Dolphins*. Chicago: Chicago University Press.
- Woodward, W. (2009). "The Nonhuman Animal and Levinasian Otherness: Contemporary Narratives and Criticism". *Current Writing*, 21(1&2), 342-62. <https://doi.org/10.1080/1013929X.2009.9678325>.
- Zalasiewicz, J. et al (2019). *The Anthropocene as a Geological Time Unit*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zalasiewicz, J.; Zalasiewicz, M. (2015). "Battle-scarred Earth: How war reshapes the planet". *NewScientist* (March 25), 36-9.

The Museum of London 'Diversity Matters Programme' and Redbridge Museum: Creating Equality, Exhibiting Ethnicity from a Local Perspective

Silvia Pireddu

Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract The Museum of London 'Diversity Matters Programme' was launched in 2018 and closed in 2021. The programme encouraged London's small non-national museums to embrace the Arts Council England's directions to stimulate participation across socio-economic barriers such as the Equality Act (2010) and the Equality Duty (2011) recommended. However, the project results indicate a top-down approach to the involvement of minorities that seems to clash with the idea of inclusiveness itself. The local museums aimed to establish a bottom-up local history experience where visitors were content creators. These two opposite perspectives share the same scope but use different methods to achieve inclusion. By discussing survey data, the article investigates the Diversity Matters Programme as realised by Redbridge Museum, London, revealing competing and conflicting power relations that underpin the engineering of diversity and inclusion.

Keywords Museums. Ethnicity. Public engagement. Storytelling. Social inclusion. Gu-jurat. Museum of London. Redbridge Museum.

Summary 1 Introduction. – 2 New Missions. – 3 The Top-Down Perspective: Ethnic Identity from Above. – 4 A Different Approach to Ethnic Diversity. – 5 Conclusions.



Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2023-03-02
Accepted 2023-09-25
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Pireddu | © 4.0



Citation Pireddu, S. (2023). "The Museum of London 'Diversity Matters Programme' and Redbridge Museum: Creating Equality, Exhibiting Ethnicity from a Local Perspective". *Il Tolomeo*, 25, 175-196.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/014

175

1 Introduction

In the arts sectors, concerns about ethnic equality and cultural diversity are crucial as they impact both the creative and the managerial activity (Kidd et al. 2014; Olivares, Piatak 2022). National governments and international organisations require institutions to develop strategies to enhance the diversity of boards, staff, and volunteers, while curators and cultural managers promote diversity to engage the public. In the specific case of museums, exhibition narratives are urged to endorse equality at all levels and address the pressure of decolonisation movements. However, inclusion is achieved by dividing the public according to specific social or ethnic categories. On the basis of these categories, exhibitions and events are targeted accordingly. In other words, separation is a requisite for inclusion. The acceptance of this inclusion/ exclusion discourse creates clusters of peculiar target visitors based on a construed ethnic and cultural identity. In fact, whether this strategy corresponds to a genuine shared sentiment of heritage within each group is a matter of debate (Whitehead et al. 2016; Levin 2016; Ashley, Degna 2023).

In the last decades, the social role of museums has been re-examined critically in a world that strives for social equality and equity. Indeed, diversity is not fully reflected in museum visits, and data show that wealth, more than ethnic identity, defines the public.¹ However, successful cases can be a fertile ground for observing discursive phenomena that forefront communication and its role in mediating conflicts, valorising heritage and acknowledging cultural and ethnic diversity by respecting individual sentiments (Kidd et al. 2014).

The following paragraphs examine first how the 'institutionalisation' of ethnicity in Britain is enacted by heritage legislation (top-down approach) and then how the role of small museums is becoming crucial in redefining ethnicity, adopting a bottom-up view. This study is based on data provided by Redbridge Museum, Ilford, London, related to *India's Gateway: Gujarat project-Mumbai and Britain*, a project funded by the Museum of London in 2020. The results indicate that community input must be integral to the planning of inclusion projects to ensure local voices are heard and involved effectively. Co-creation and diverse communication strategies play a significant role in addressing diversity and suggest that enhancing individual 'private' responses is central to the success of any engagement action and may aptly interpret ethnicity.

¹ <https://www.ethnicity-facts-figures.service.gov.uk/culture-and-community/culture-and-heritage/adults-visiting-museums-and-galleries/latest#full-page-history>; <https://www.statista.com/statistics/418334/museum-gallery-attendance-uk-england-by-ethnicity/>; <https://www.statista.com/statistics/1357074/share-museum-visitors-by-ethnicity-united-states/>.

2 New Missions

When fulfilling their role to serve society, museums proactively address inequality and exclusion.² This aspect of museum management assumes even greater significance in an environment marked by rising population movements, political polarisation, and controversial public discourses. Through various activities, museums address these problems by focusing on varied themes like participation, accessibility, well-being, gender, marginalisation, and inclusion/exclusion. In practice, museums are asked to develop systematic managerial and communicative strategies to support political action and ideology. In other words, institutions are asked to reorganise their activity to face sensitive issues such as ethnicity, gender, and disability in new social contexts that are dynamic and challenging. From this perspective, audience engagement practices go beyond the traditional mission of educating and conserving heritage. Accountability, impact evaluation, and social media criticism create a demanding environment (Decter, Semmel, Yellis 2022).

As Morse points out, museums are places of “care” with a solid ethical commitment that involves all the people working within the institution and all the “users” (2020, chap. 4). Commitment means respect for social groups and individuals, and it is the premise for inclusion. However, the composition and the notion of a social, cultural or ethnic group itself is problematic as groups are anything but homogeneous. In particular, legislation and projects that construe ethnic groups as disadvantaged and excluded from the mainstream fail to understand ethnicity as a dense and often opaque aspect of individual lives. Personal feelings may not match collective ones, nor is grouping into traditional categories always desirable, especially with young generations (Eckersley 2022, chap. 1; Turunen 2022). Cocker and Hafford-Letchfield maintain that anti-racism is often comprehended within generic and vague concepts of anti-discriminatory and anti-oppressive social practices (2014). In particular, ethnic inclusion focuses on the public sphere but fails to recognise the private one, i.e. ethnicity and racism; inequality and difference are not considered in their impact on the private and personal life of individuals (Lahav 2023).

Moreover, ethnicity and inequality are paired as two sides of the same coin, but this may not always be the case, and the idea of belonging to a ‘minority’ ethnic group may not imply exclusion. In the British context, second or third-generation diaspora groups build cohesion within their discourse community around concepts, symbols,

² See the new ICOM definition of Museum and their mission at <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

and behaviours the older generations may not share. Indeed, they understand their identity and construe their role within society rather than seeing themselves as marginal minorities. As with Asian communities, wealth and education have changed their social status (Cornell, Hartman [1998] 2006, 27-9; Coxshell 2020).³

We need not assume a negative view of how ethnicity is managed and theorised by governments per se, of course. Actions from above and projects from below may be complementary and synergistic as both tendencies are motivated by the same aim of providing strength and visibility to ethnic groups. In the case of museums, both views enact discursive practices that frame identity within the mainstream and assume that visitors must have a shared sense of ethnic identity: the tension that develops may be a fertile ground for inclusiveness rather than separation (Price, Appelbaum 2022). From this perspective, projects meant to support inclusion need to adopt a multidimensional approach to discursive practices comprising the complexity of both museum's internal and external communication, thus turning museums into mediators of personal and collective identity.⁴

3 See the definition provided by ONS-UK: "The Office for National Statistics notes that there is no consensus on what constitutes an ethnic group, and membership is something that is self-defined and subjectively meaningful to the person concerned. Since ethnicity is a multifaceted and changing phenomenon, various possible ways of measuring ethnic groups are available and have been used over time. These include common ancestry and elements of culture, identity, religion, language and physical appearance. What seems to be generally accepted, however, is that ethnicity includes all these aspects, and others, in combination". <https://www.ons.gov.uk/methodology/classificationsandstandards/measuringequality/ethnicgroupnationalidentityandreligion>.

4 Cf. Giroux 2006; Kapoor 2013; Kinsley 2016; Nielsen 2017; Swensen, Sneve 2019; Ünsal 2019; Jones 2019. The most recent survey available indicates equal percentages of visitors considered as ethnic groups. <https://www.ethnicity-facts-figures.service.gov.uk/culture-and-community/culture-and-heritage/adults-visiting-museums-and-galleries/latest>.

3 The Top-Down Perspective: Ethnic Identity from Above

In 2017, the Arts Council England provided directions to “turn diversity into an opportunity”.⁵ Hence, the program aimed at engaging a more diverse range of visitors and adopting recruiting policies to balance the ethnic and socio-cultural composition of the employees and support them in case of legal controversies. The urgency to develop inclusiveness was motivated by British national legislation meant to overcome socio-economic barriers, i.e. the Equality Act (2010) and the Equality Duty (2011).⁶

The Equality Act provided a uniform legal framework to protect the rights of individuals and to promote equality of opportunity for all, while The Equality Duty ensured that all public bodies tackle discrimination as a mandatory aspect of sound administration. Consequently, private and public institutions were legally bound to implement inclusiveness and equality as best practices. The Acts fostered accessibility via improved communication realised through reduced bureaucracy, a more transparent use of English (i.e. plain style), and the understanding of equality per se. Communication became crucial in building responsiveness and awareness in the audience, the media, and obviously in writing official documents (Sarita 2014).⁷

The Equality Act compelled institutions to construe minorities as social groups and develop inclusion. However, the Act did not mention ethnicity but race, thus stirring controversy. Different racial groups were defined as minorities against a White majority instead of being treated equally or as independent groups. The document described race in terms of a person's skin colour, nationality, and language in an attempt to objectify a network of experiences, feelings, and memories, which, on the contrary, is subject to change. In fact, the perception of one's skin colour is more relevant in statistical terms than within families or sets of individuals. Similarly, how people describe themselves may grow or shift in time as their perception and feeling about being represented within a group, if any, develop. A person's identity is a lifelong commitment that may not match notions of citizenship, nationality and social engagement (Fenton 2010; Aspinall, Miri 2013; Kahn 2019).

In this perspective, one may compare the idea of ethnicity to the phenomenon of 'linguaging' (Thibault 2019). Using languages

⁵ <https://www.artscouncil.org.uk/advice-and-guidance-library/equality-action-plan-guidance#section-1>.

⁶ <https://www.gov.uk/guidance/equality-act-2010-guidance>; <https://www.gov.uk/government/publications/public-sector-equality-duty>.

⁷ <https://www.ethnicity-facts-figures.service.gov.uk/style-guide>. See also The Arts Council policies at <https://www.artscouncil.org.uk/about-us/developing-creativity-culture>.

according to context and adapting communication to individual needs and a specific situation indicates that language elicits the idea of a social group as something the user determines. Just like languaging, ethnicity indicates that individuals position themselves in society within a natural continuum, thus realising more aptly their human (linguistic) uniqueness (exhibited personally, locally or socially) beyond the normative constraints of a standard (Fought 2006, 3-40; Kahn 2019). In other words, the individual signals their belonging to a community by choice via language and other 'signs' that may or may not be disclosed and acted out. One may speak one or more languages according to circumstances, dress or wear items that indicate 'belonging' or express personal choice with no particular connotation. In the case of Museums, the public may 'tune in' and decide if the institution meets the flux of their identity, or the public may experience the museum without expectations. It is up to individuals to decide where to position themselves according to personal circumstances, i.e. inside or outside the heritage of the country one lives in.

In sum, while the government agenda for inclusion is communicated to the public with the support of the media, museums and arts organisations respond to the Government's social inclusion agenda by looking for effective strategies by developing culturally specific content, implementing communication and engagement settings and turning their collections into local heritage hubs. The latter indicates that small museums collect ideas from their local community and set up collaborative projects, looking back at the 1970s, but with less ideological commitment and a more managerial approach (Ross 2015). In other words, museums work with the more traditional and well-established community centres to connect people, popularise their collections, and co-curate events for social inclusion.⁸

As stated in the *Collections - 2030 Recommendations* published by the Museum Association:

[M]useums, funders and sector bodies work collectively to become more open and democratic both internally and externally, using collections to bring communities together, promote health and well-being, explore issues of place and identity, and equip people with the facts and understanding that are relevant to contemporary issues.⁹

The quotation refers to a vast program that sees the role of museums as supporting citizenship from the perspective of continuous

⁸ Matarasso 2013; Stephenson, Tate 2015; Hankivsky, de Merich, Christoffersen 2019; Rex 2020.

⁹ Available at <https://shorturl.at/oqMW0>.

education, promotion of well-being and social cohesion. This approach aims to empower people to be active participants in a democratic society by promoting participation.¹⁰

The idea of opening museums to communities entered the public debate well before the legislation discussed above. In an article published in 2004, Rhiannon Mason identified three distinct discourses or trends in British society that have contributed to shaping current views of socially inclusive museums. These three discourses are identified as 'governmental', 'representational', and 'economic', although each word is an umbrella term for several related issues. 'Representation' considers cultural democracy, such as social history, new museology, and multiculturalism, as expertise supporting curatorial choices. 'Government' refers to the legislation promoting equality in the arts through the Arts Council, for example, that guides and funds the arts in Britain. Finally, 'economic' refers to the need for museums to respond to economic change, economic crisis, class division, and the promotion of wealth that may concern museums as operating within local communities and sharing the same social issues of the community they are placed in (Mason 2004). Mason also highlighted that the idea of seeing museums as active agents of promotion and domestication of culture and idea that dates back to the nineteenth century, as many Victorian museums, with the exception of the British Museum, were appreciated for their ability to shed light on social issues. After the Second World War, the need to repair and strengthen social bonds through culture and national identity was re-enacted. Access to culture was seen as a way to re-civilise society after the barbarism of the Second World War. This policy valorised the working classes and other marginalised groups, hence the interest in folk culture and locality. New Museology focused on material culture and history 'from below'. In the 1990s, community-oriented, social-inclusion initiatives and multiculturalism reframed the role of museums as places where members of the elites presented culture as a tool for *improving people*, for stabilising a communal identity where their spare time, i.e. the time devoted to visiting exhibitions, could be filled with purposeful and proactive activities.¹¹

As Payne and Harrison point out, British society has overcome the abrupt individualism of the 1980s by developing strict social group divisions (2020 5-14). A paradox as it may be, institutions reformulated the notion of social class by using strictly defined frames that separated people to make them coexist. In this perspective, 'the Nation' needs people who adhere to descriptors *and standardise* themselves

¹⁰ Runnel, Pruulmann-Vengerfeldt 2018; Terry 2020; Giblin, Ramos, Grout 2019; Coombes, Philips 2013; Gourievidis 2014; Gilitto et al. 2019; Lopez 2020.

¹¹ Bennet 1995; Belfiore 2002; Mason 2004; Newman, McLean 2004; Asensio 2017.

to belong to Britain (Gross, Wilson 2018; De Bellaigue, Mills, Worth 2019; Beukeboom, Burgers 2019).

This approach to Britishness and inclusion can be found in the Census, general legislation, the education system and the National Curriculum (Aydin 2013). The 2011 Census, for example, introduced a question on 'national' identity due to an increased interest in 'national' consciousness and demand from people to acknowledge their identity.¹² The respondents were allowed to tick more than one identity, which was understood as a multidimensional and fluctuating element in life. This view of ethnic identity raised a debate among politicians and the public, but the Census collected an established attitude of relativism and criticism among political parties (Simpson, Jivraj, Warren 2016; Harries 2017, chap. 3).

In those years, the opposition leader, David Cameron, described 'state multiculturalism' as "the idea that citizens should respect different cultures within Britain to the point of allowing them to live separate lives".¹³ Interviewed during the election campaign, he stated that in the voluntary sector, "state multiculturalism" had involved "granting financial aid for artistic and other projects purely on account of ethnic background - with various groups, purporting to represent various minorities, competing for money against each other".¹⁴ Recent immigration had fuelled the debate about the multicultural nature of British society while Scotland and Wales faced devolution - a process that intensified, contributing to creating a sense of separation from the EU that later led to Brexit and is still a matter of debate.

Issues of representation and equality or alienation and exclusion build on these developments. In this perspective, social inclusion and cultural diversity are often conflated and understood in mere economic terms, generating friction as culturally diverse groups may not necessarily share the problems that socially excluded people may suffer (Calhoun 2017). As a matter of fact, individuals from socially excluded groups may well experience a strong sense of inclusion and cohesion within specific groups or families, even though they are excluded from a wider community. Moreover, they may not need the protection of institutions (Ashcroft, Bevir 2018; Anderson 2019).

Let me consider the data of the 2011 Census as they are relevant for a discussion of the *Diversity Matters* project.¹⁵ In 2011 people who

12 Data are available at <https://www.ons.gov.uk/census/2011census>.

13 <https://www.theguardian.com/politics/2008/feb/26/conservatives.race>.

14 <https://www.theguardian.com/politics/2008/feb/26/conservatives.race>.

15 The results of the new 2021 Census were published after the project closed and are still being processed, yet they seem to confirm that the picture we have of ethnic groups achieving high levels of qualification does not pair with the idea of them being

described themselves as Indian formed a community that 'equalled' the White one. 76% of Indian pupils met the expected standard in key stage 2 in primary education for reading, writing and maths, compared with 65% of White British pupils. Moreover, 62% of Indian pupils got a 'strong pass' in English and maths GCSE, compared with 42,7% of White British pupils. 96% of Indian students went into further education (such as A levels), compared with 85% of White British students. On average, Indian graduates earn £28,500 a year, while White graduates earn around £26,100. Hence, 31% of Indian workers were employed in 'professional' occupations (for example, engineers, teachers or lawyers), the highest percentage of all ethnic groups. In other words, while 26,4% of Indian workers were employed in the public administration, education and health sector, a further 20,9% were employed in the banking, finance and insurance sector, the highest of all ethnic groups. In this case, the idea of Indians being a minority needing support appears to be a myth.

The same can be observed for the Chinese, who also achieve the results of the White British. The published summary indicates that 12,8% of people from the Chinese ethnic group were in 'higher managerial, administrative and professional occupations, the second-highest percentage of all ethnic groups after the Indian group (15,4%). Moreover, just over a quarter (26,2%) of people from the Chinese ethnic group were in the 'managerial and professional' groups, compared with a national average of 30,4%, and 33,3% of people from the Chinese ethnic group were full-time students, the highest percentage of all ethnic groups.

The same data available for Black Caribbeans are very different. In particular, the same document states that in year 6 of primary education, only 55% of Black Caribbean pupils met the expected standard in key stage 2 reading, writing and maths, compared with 65% of White British pupils, the lowest percentage out of all ethnic groups after White Irish Traveller and Gypsy Roma pupils. Moreover, Black Caribbean pupils are almost three times more likely to be permanently excluded from school than White British pupils. No

marginalised groups. In particular, the 2021 questions were reviewed to increase public acceptability of questions about sensitive issues. For example: "when non-colour terminology was used, the research found that: respondents could not easily locate their ethnic group under the high-level ethnic group categories, resulting in confusion, errors and an increase in multiple responses; many Black and Black British participants identified using colour terminology, and found its removal unacceptable, viewing it as denying them an aspect of their identity; while some participants identified as 'European', the term was viewed with suspicion as being 'a mask for Whiteness'". See <https://www.ons.gov.uk/census/censustransformationprogramme/questiondevelopment/nationalidentityethnicgrouplanguageandreligionquestiondevelopmentfor2021>. At present data are available here with maps and topic summaries: <https://www.ons.gov.uk/census/aboutcensus/releaseplans>.

data on income are available, but the arrest rate is given: Black Caribbean people are 3.8 times as likely to be arrested than white British people.¹⁶

In conclusion, the 2011 Census results and the data presented to the public are divisive. The 'summaries' describe only a selection of data which may stigmatise or praise one group (e.g. income for the Indians versus crime rate for the Caribbeans; well off versus poor who are seen as prone to commit a crime). Moreover, data are not presented to explain how age and the environment affect identity, behaviour, access to education and good jobs. The social complexity and shifting identities that are part of current British culture should prompt museums and cultural institutions to consider how to adjust to current social needs.

In this context, cultural institutions need to understand their position within a community by monitoring communication and how language and visual culture address people, especially in borderline situations of mixed race (Bennett 1995; Aspinall, Miri 2013). Research about engagement experiences 'from below' is crucial, and the Redbridge experience is a case in point (Tak, Pazos-López 2020; Robinson 2020).

4 A Different Approach to Ethnic Diversity

The Museum of London Development's 'Diversity Matters Programme' (2018-21) aimed to support participation across socio-economic barriers and geographic locations.¹⁷ The available documents, and the webpages that presented the project to the public, showed a top-down approach, i.e. a strategy to implement inclusiveness as best practice and as a form of managerial training offered to small-scale museums.¹⁸ Museums taking part in the project were asked to

16 <https://www.ethnicity-facts-figures.service.gov.uk/summaries/black-caribbean-ethnic-group>.

17 A description of the program is currently available on line at: <https://www.museumoflondon.org.uk/supporting-london-museums/development-grant-programmes/diversity-matters>; see also <https://www.redbridge.gov.uk/leisure-sport-and-the-arts/redbridge-museum/>. Redbridge Museum also provided the author of this essay access to a database collecting information from the visitor's book with comments, age, ethnicity, sex.

18 <https://www.museumoflondon.org.uk/supporting-london-museums/development-grant-programmes/diversity-matters>. For example: "an annual briefing and training event is meant to showcase examples in embedding best practice in diversity, through board and workforce, running programmes to target specific under-represented audiences and how to deliver the final transformational change of a more diverse core visitor base, regularly engaging with displays and collections". More recently the Arts Council England started a program about decolonising collections that goes

increase the diversity of their workforce and, at the same time, increase the number of core visitors by addressing 'minorities', supported by funds and assistance in effective fundraising. The museums funded in 2018-20 were the Redbridge Museum, Brent Museum & Archive, Kingston Museum, the Royal College of Music Museum, The View, Epping Forest, and the Musical Museum. Several case studies were publicised to show how London's small non-national museums responded and supported the national diversity agenda and to prove the "increased opportunities for people from protected characteristic groups to engage with their collections and programmes".¹⁹

The documents that presented the programme to the public defined the "Protected characteristic groups" according to "Race, religion and belief" or "Religion, belief and Sex". At the same time, the community addressed ranged from the Jewish one at Hackney Museum to those showing "Disability, Gender reassignment, Race, Sexual orientation" at the Royal College of Nurses Library and Archive. Finally, "Age and socio-economic status" were the focus of two projects at Brent Museum, which focused on the Somali contribution to the First World War and local Caribbean communities.²⁰

All the case studies were described according to pre-set schemata providing a uniform picture and evaluation of the experiences according to standard project management practices. In other words, all the projects entailed standardisation of procedures and adherence to prescribed methodologies, practices and ideology. As for the Redbridge Museum, though, the project's success was rooted in the ability to serve the community and its willingness to be *open* to local diversity rather than just implementing best practices.²¹

The museum started its activity in 2000, focusing on immaterial heritage and developing a strong link with the borough. Redbridge is the 4th most ethnically diverse borough in the London area, with 65% of the population from a non-white British background (2011 Census). In fact, over 35% of the borough's population is South Asian, with increasing diversity within the communities. The document describing the project stated, "rather than treating these communities

in the same direction involving the exhibits rather than staff: <https://collectionstrust.org.uk/decolonisation/>.

19 <https://www.museumoflondon.org.uk/supporting-london-museums/development-grant-programmes/diversity-matters>.

20 https://www.museumoflondon.org.uk/application/files/9115/3563/4942/FINAL_LMD_Redbridge_Museum_August_2018.pdf.

21 The Museum of London is a charitable institution funded by a variety of organisations and individuals including the City of London Corporation and Greater London Assembly and is influential.

as homogenous, the museum focuses on specific experiences and locates people in their local and international historical contexts".²²

India's Gateway exhibition, discussed here as a case study, focused on the Gujarat community "to produce, present and distribute its public programmes, events, exhibitions and collections to ensure it is more responsive to its respective local community".²³ This statement points to the importance of receiving feedback, networking, and engaging with visitors, thus rooting the museum's activity in the borough's history. A large number of inhabitants belongs to the so-called 'double diaspora', i.e. people who migrated from India to East Africa and then to Britain in the 1950s as a consequence of decolonisation, which indicates that identity was and still is a complex issue for many families (Parmar 2019). Not surprisingly, memory was crucial in defining the exhibition's objectives and the programme set-up. As stated in the description of the project, the aim was

- To explore the 400-year-old links between Gujarat and Britain, the first place of British contact in India.
- To draw in both Gujarati and non-Gujarati and regular and occasional visitors.
- To produce an exhibition of a high professional standard in both content and presentation, matched with a broad range of stories reflecting the experiences of local people.
- To facilitate collaborative working between the lead photographer, the partner Museums and local Gujaratis.²⁴

The museum mediated roles, forefronting people and their history as the very object of the exhibition.

The local community had a significant component of second generations who grew up in the UK but often travelled to India for their holidays and, in some cases, migrated back to India (Smith 2016). Understanding the nuances of their history and family experiences and recognising differences within the Gujarati community was a core aspect of the project. In particular, the museum identified a panel of 65 people to work out the best communicative strategies to address the locals, collect items, and in-person testimonies to be displayed. The panel included three groups of Gujarati elders, two Hindu caste community organisations, three local businesses, one Hindu faith

22 https://www.museumoflondon.org.uk/application/files/9115/3563/4942/FINAL_LMD_Redbridge_Museum_August_2018.pdf.

23 https://www.museumoflondon.org.uk/application/files/9115/3563/4942/FINAL_LMD_Redbridge_Museum_August_2018.pdf.

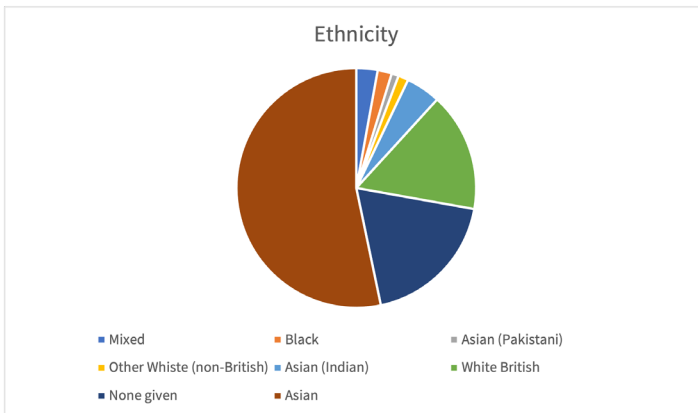
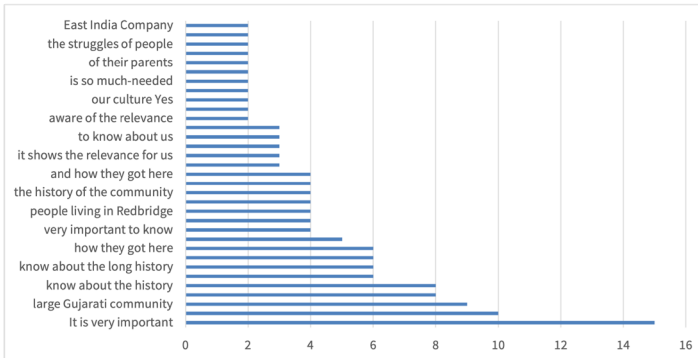
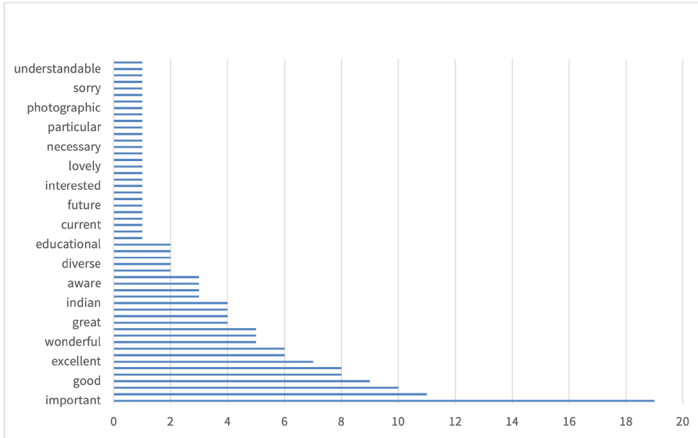
24 https://www.museumoflondon.org.uk/application/files/9115/3563/4942/FINAL_LMD_Redbridge_Museum_August_2018.pdf.

school, one Hindu mandir and about fifteen local individuals. All were recruited through direct approaches from the museum with a mix of cold-calling, using previous contacts, introductions from community members, local authorities, parent organisations, colleagues, and staff contacts. The data collected by the museum show that the approach described above was more successful with any community from whatever background, as personal interaction was considered the best strategy to build trust, communicate the 'friendly' activity of the museum, overcome possible misunderstandings and tailor the project to people's expectations. In other words, the museum opted for a traditional approach that did not use social media communication but direct contact and word of mouth to ease interaction, especially with the elderly. However, this strategy indicated that these communities were self-contained and preferred unmediated communicative strategies to ensure the presence of a range of ages, backgrounds and life experiences.

Finally, *India's Gateway* also highlighted diversity within the Gujarati communities across England. It reconstructed the history of the Gujarat textile workers by displaying photographs collected by Tim Smith, complemented by materials from the museum's collections, including oral history, videos, personal photographs and objects loaned by residents. Photographs of Surat, Mumbai and Ahmedabad were featured in the exhibition to testify to the historical links dating back to the sixteenth and seventeenth centuries between the Borough of Redbridge and Gujarat and the East India Company merchants. Four short films and family events enriched the exhibition, which was visited by 1,536 people. Finally, the museum organised a high-quality exhibition catalogue that collected photographs which contributed to 'historifying' the Gujarati presence in London while providing a vivid picture of the community in present-day India. The aim was to help the second and third generation understand their story by blending the memories of different generations. The age component was vital, as was the story of the community, and the photographs gathered contributions from local families that engaged the young, bypassing social habits and possible attitudes of indifference or ignorance. This was also testified by the many school visits and family workshops' responses.

The exhibition received over 224 written comments that were positive and empathic.²⁵ The comments consist of fragments or short sentences. However, the adjectives used defined the exhibition as

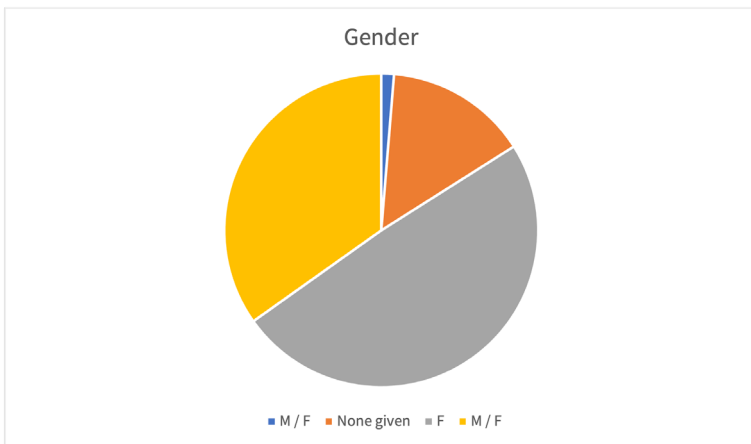
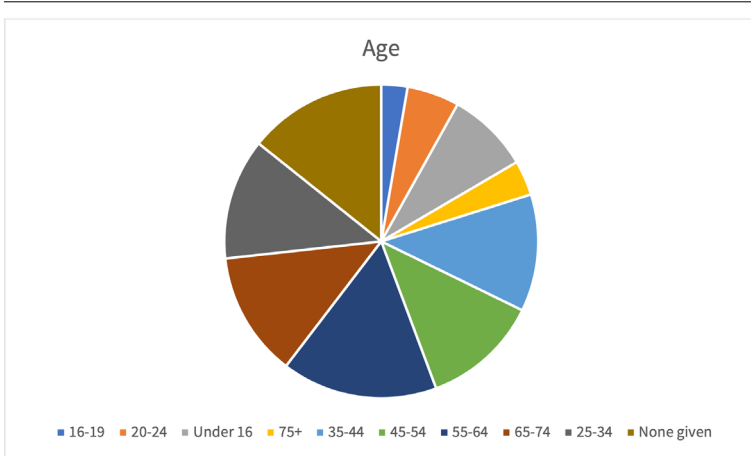
25 The raw data were provided to the Author of this article by Redbridge Museum and consist in feedback collected in the visitor's book, online response and questionnaires. Data were processed with Sketch Engine. Search of keywords, word frequency and collocations of India, culture, history, people, community and Gujarat all confirm the significance of the exhibition for the local community and their identity.



Graph 1 India's Gateway Project, evaluation data – frequent adjectives in questionnaire's answers

Graph 2 India's Gateway Project, evaluation data – phrases (N-grams) in questionnaire's answers

Graph 3 India's Gateway Project, evaluation data – ethnicity



Graph 4 India's Gateway Project, evaluation data – age

Graph 5 India's Gateway Project, evaluation data – gender

relevant, informative and vital to raising the historical awareness of the young local Asian community [graf. 1]. On the other hand, the most frequent statements show the understanding of the role played by the Gujarat culture in creating a sense of community and the benefits of a historical perspective provided by the exhibition itself [graf. 2].

The data collected indicate that 81% of visitors would likely recommend the exhibition to friends and family. Many visitors appreciated the mix of exhibits and declared their interest in the historical links between India, Britain and Redbridge that the exhibition described for the first time. The possibility of better understanding local differences within South Asian communities was also appreciated as a positive result of the project.

Most visitors declared their gender, for the most part female. Different age groups are represented, with the group 35-75 as the largest. As for race and ethnicity, 26% of the visitors defined themselves as White, while 58% provided a general definition of Asian. Lower percentages, though, specified their ethnic background within the framework of Asian, such as Pakistani, Bangladeshi, and Mauritius, and these were mostly young (from 16 to 45) with an equal distribution of gender, which may point to a more developed ethnic awareness among the young generations [graphs 3-5].²⁶

As Malik and Shankley point out, Asian people are “significantly less likely to take part in arts than white people (including white ethnic minority people and black people)”, and

[T]he reasons for the relative lack of consumption of and participation in the arts are likely to be complex and would include questions of representation [...] perceptions of whom art is produced for, as well as economic factors which prohibit participation in the arts. (2020, 177-8)

Indeed The Redbridge museum project proves that tailored exhibitions and the involvement of local communities are best practices and may overcome these problems. Data show that Gujaratis who visited the exhibitions were pleased that their contribution to local and national historical events had been recognised: “because my family contributed positively in this borough”; “It shows the contribution of Gujaratis in bringing Redbridge to a higher level”; “because it is important in post-Brexit uneasiness about identity and migration”.²⁷ In

²⁶ Data in graph 3 comprise individuals who specified subcategories such as Irish, European, French among the White group, and Bangladeshi, Mauritian, Indo-Guyanese, Indo-Caribbean among the Asian group. Other subcategories indicated by a single visitor include Black Asian, Black Chinese, and American Asian.

²⁷ Anonymous comment given in the questionnaire.

other words, the exhibition allowed for a different representation of ethnic groups as *givers*, not takers, within British society.

The stories collected as part of the *India's Gateway* exhibition showed how individuals matter as much as the ethnic group, especially with third or fourth generations that are better off than part of the (White) English community surrounding them or those who migrated back to India for new opportunities. Turning history into heritage testified to a dynamic society networking multiple groups that cannot be easily contained into a frame. The project showed the vitality and promptness of small-scale institutions in addressing the cultural needs of communities as opposed to the ideological stance on cultural heritage and visitor engagement supported by national authorities and large institutions. Its bottom-up approach has created open forms of association that valorise intergenerational cultural transmission and encourage narrative practices among all community members.

5 Conclusions

A top-down and bottom-up perspective on ethnicity share the same aim but use a different approach. Both reveal competing and conflicting power relations that underpin the engineering of diversity and inclusion. Both create narratives that include or exclude by labelling social groups. The idea of 'diversity' as a substitute for racial and ethnic identity and labels inspired by biological notions of descent or cultural belonging as they appeared in the 2011 Census seems incomplete and problematic. In other words, categories like 'Muslims' referring to religion, 'Gypsy or Traveller' construing social and economic diversity, 'Other' highlighting an indistinct, maybe, transhuman cultural belonging, 'Whites' and 'Mixed' referring to skin and family status, pinpoint the complexity of British society and the need to overcome the limits of these labels.

In other words, there is a need to increase actions that valorise history from below and address society in its complexity; museums are an interesting case in point with their mission to preserve history and, at the same time, make it meaningful for new generations. Empathy and knowledge of people's contextual histories are the keys to the success of curatorial practices at all levels. By establishing a multi-directional experience of local history, any visitor may act as a content creator and collaborator. Despite maintaining their strong identity, groups who manage to fit into British society are crucial contributors to Britishness. Projects aiming to tell their stories may help museums improve social relations by showing that minority does not equate with poverty (Coffee 2008; Balan 2020; Barrett 2012, 118-42; Coxshall 2020). Whatever the approach, museums need a constant

reassessment and adjustment of how projects are communicated. Re-creating meaning around collections and addressing audiences' from below' is essential to engage people who do not usually visit museums: drawing meaningful connections between the exhibits and individuals is what makes a museum purposeful, bypassing the idea of institutions as places for the storage and presentation of objects or information that are rare, old, or privileged.

Bibliography

- Anderson, M. (2019). "Towards Cultural Democracy: Museums and their Communities". *Museum International*, 71(1-2), 140-9. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638070>.
- Asensio, M. (2017). "The Never-ending Story About Heritage and Museums: Four Discursive Models". Carretero, M.; Berger, S.; Grever, M. (eds), *Palgrave Handbook of Research in Historical Culture and Education*. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/978-1-137-52908-4_39.
- Ashcroft, R.T.; Bevir, M. (2018). "Multiculturalism in contemporary Britain: policy, law and theory". *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, 21(1), 1-21. <https://doi.org/10.1080/13698230.2017.1398443>.
- Ashley, S.L.T.; Degna, S. (2023). *Whose Heritage? Challenging Race and Identity in Stuart Hall's Post-nation Britain*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003092735>.
- Aspinall, P.J.; Miri, S. (2013). *Mixed Race Identities*. Palgrave: Macmillan.
- Aydin, M.K. (2013). "British Multiculturalism: Diversity Issues and Development of Multicultural Education in Britain". Aydin, M.K. (ed.), *Multicultural Education: Diversity, Pluralism and Democracy. An International Perspective*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 58-91.
- Balan, D. (2020). "Re-Reading the Banyan Tree Analogy: Everyday life and identity of Indian diaspora in Britain". Gowricharn, R. (ed.), *Shifting Transnational Bonding in Indian Diaspora*. London: Routledge India, 17-35. <https://doi.org/10.4324/9781003053804>.
- Barrett, J. (2012). *Museums and the Public Sphere*. London: John Wiley & Sons.
- Belfiore, E. (2002). "Art as a Means of Alleviating Social Exclusion: Does It Really Work? A Critique of Instrumental Cultural Policies and Social Impact Studies in the UK". *International journal of cultural policy*, 8(1), 91-106. <https://doi.org/10.1080/102866302900324658>.
- Bennett, O. (1995). "Cultural Policy in the United Kingdom: Collapsing Rationales and the End of a Tradition". *International Journal of Cultural Policy*, 1(2), 199-216. <https://doi.org/10.1080/10286639509357982>.
- Beukeboom, C.J.; Burgers, C. (2019). "How Stereotypes Are Shared Through Language: A Review and Introduction of the Social Categories and Stereotypes Communication (SCSC) Framework". *Review of Communication Research*, 7, 1-37. <https://doi.org/https://doi.org/10.12840/issn.2255-4165.017>.
- Caliendo, S.M.; McIlwain, C.D. (eds) (2011). *The Routledge Companion to Race and Ethnicity*. London: Routledge.

- Calhoun, C. (2017). "Populism, nationalism and Brexit. Brexit: Sociological Responses". Outhwaite, W. (ed.). *Brexit: Sociological Responses*. London: Anthem Press, 57-76. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1kft8cd>.
- Cocker, C.; Hafford-Letchfield, T. (eds) (2014). *Rethinking Anti-Discriminatory and Anti-Oppressive Theories for Social Work Practice*. London: Bloomsbury Academic.
- Coffee, K. (2008). "Cultural Inclusion, Exclusion and the Formative Roles of Museums". *Museum Management and Curatorship*, 23(3), 261-79. <https://doi.org/10.1080/09647770802234078>.
- Coombes, A.E.; Phillips, R.B. (2013). "Museums in Transformation: Dynamics of Democratization and Decolonization". MacDonald, S. (ed.), *The International Handbooks of Museum Studies*. London: Wiley & Sons, 33-73.
- Cornell, S.; Hartmann, D. [1998] (2006). *Ethnicity and Race: Making Identities in a Changing World*. London: SAGE Publications.
- Coxshall, W. (2020). "Applying Critical Race Theory in Social Work Education in Britain: Pedagogical Reflections". *Social Work Education*, 39(5), 636-49. <https://doi.org/10.1080/02615479.2020.1716967>.
- De Bellaigue, C.; Mills, H.; Worth, E. (2019). "'Rags to Riches?' New Histories of Social Mobility in Modern Britain-Introduction". *Cultural and Social History*, 16(1), 1-11. <https://doi.org/10.1080/14780038.2019.1574053>.
- Decter, A.Y., Semmel, M.L.; Yellis, K. (eds) (2022). *Change is Required: Preparing for the Post-Pandemic Museum*. London, Rowman & Littlefield.
- Eckersley, S. (2022). "Museums as a Public Space of Belonging? Negotiating Dialectics of Purpose, Presentation, and Participation". *Diversity of Belonging in Europe*. Routledge, 17-40. <https://doi.org/10.4324/9781003191698-4>.
- Fenton, S. (2010). *Ethnicity*. Cambridge: Polity Press.
- Fought, C. (2006). *Language and Ethnicity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giblin, J.; Ramos, I.; Grout, N. (2019). "Dismantling the Master's House: Thoughts on Representing Empire and Decolonising Museums and Public Spaces in Practice an Introduction". *Third Text*, 33(4-5), 471-86.
- Gilitto D.; Ciolfi, L.; Claisse, C.; Lockley, E. (2019). "Bridging Cultural Heritage and Communities Through Digital Technologies: Understanding Perspectives and Challenges". *9th International Conference on Communities & Technologies - Transforming Communities* (June 3-7, 2019, Vienna, Austria). New York: ACM. <https://doi.org/10.1145/3328320.3328386>.
- Giroux, H. (2006). "Spectacles of Race and Pedagogies of Denial: Antiracist Pedagogy". Macedo, D.; Gounari, P. (eds), *The globalization of racism*. Boulder, Colorado: Paradigm Publishers, 68-93. <https://doi.org/10.1080/0363452032000156190>.
- Gourievidis, L. (ed.) (2014). *Museums and Migration: History, Memory and Politics*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315774596>.
- Gross, J.; Wilson, N. (2020). "Cultural Democracy: An Ecological and Capabilities Approach". *International Journal of Cultural Policy*, 26(3), 328-43. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1538363>.
- Hankivsky, O.; de Merich, D.; Christoffersen, A. (2019). "Equalities 'devolved': Experiences in Mainstreaming Across the UK Devolved Powers Post-equality Act 2010". *British Politics*, 14(2), 141-61. <https://doi.org/10.1057/s41293-018-00102-3>.

- Harries, B. (2017). *Talking Race in Young Adulthood: Race and Everyday Life in Contemporary Britain*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315651484>.
- Jones, C. (2019). "Understanding Our Encounters with Heritage". Watson, S.; Barnes, A.J.; Bunning, K. (eds), *A Museum Studies Approach to Heritage*. London: Routledge, 1-18. <http://dx.doi.org/10.4324/9781315668505-9>.
- Kahn, K. (2019). *Becoming a Citizen: Linguistic Trials and Negotiations in the UK*. London: Bloomsbury Publishing.
- Kapoor, N. (2013). "The Advancement of Racial Neoliberalism in Britain". *Ethnic and Racial Studies*, 36(6), 1028-46. <https://doi.org/10.1080/01419870.2011.629002>.
- Kidd, J.; Cairns, S.; Drago, A.; Ryall, A. (2014). *Challenging History in the Museum: International Perspectives*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315571171>.
- Kinsley, R.P. (2016). "Inclusion in Museums: A Matter of Social Justice". *Museum Management and Curatorship*, 31(5), 474-90. <https://doi.org/10.1080/09647775.2016.1211960>.
- Lahav, S. (2023). *Curating, Interpretation and Museums: When Attitude Becomes Form*. London: Routledge.
- Levin, A.K. (ed.) (2016). *Global Mobilities: Refugees, Exiles, and Immigrants in Museums and Archives*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315695563>.
- Lopez, R.O. (2020). "Museum Curation in the Digital Age". Hearn G. (ed.), *The Future of Creative Work: Creativity and Digital Disruption*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 123-39.
- Malik, S. (2014). "Diversity, Broadcasting and the Politics of Representation". In Titley, G. (ed.) *National Conversations Public Service Media and Cultural Diversity in Europe*. Intellect. 21 - 41.
- Malik, S.; Shankley, W. (2020). "Arts, Media and Ethnic Inequalities". *Ethnicity, Race and Inequality in the UK*. Bristol: Policy Press. <https://doi.org/10.51952/9781447351269.ch008>.
- Mason, R. (2004). "Conflict and Complement: An Exploration of the Discourses Informing the Concept of the Socially Inclusive Museum in Contemporary Britain". *International Journal of Heritage Studies*, 10(1), 49-73. <https://doi.org/10.1080/1352725032000194240>.
- Matarasso, F. (2013). "'All in This Together': The Depoliticisation of Community Art in Britain, 1970-2011". Van Erven, E. (ed.), *Community, Art, Power: Essays from ICAF 2011*. Rotterdam: ICAF. <http://jubileeartsarchive.com/wp-content/uploads/2015/03/2013-all-in-this-together-matarasso.pdf>.
- Morse, N. (2020). *Museum as a Space of Social Care*. London, Routledge.
- Newman, A.; McLean, F. (2004). "Presumption, policy and practice". *International Journal of Cultural Policy*, 10(2), 167-18. <https://doi.org/10.1080/1028663042000255790>.
- Nielsen J.K. (2017). "Museum Communication and Storytelling: Articulating Understandings Within the Museum Structure". *Museum Management and Curatorship*, 32(5), 440-55. <https://doi.org/10.1080/09647775.2017.1284019>.
- Olivares, A.; Piatak, J. (2022). "Exhibiting Inclusion: An Examination of Race, Ethnicity, and Museum Participation". *VOLUNTAS: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, 33(1), 121-33.

- Parmar, M. (2019). *Reading Cultural Representations of the Double Diaspora: Britain, East Africa, Gujarat*. London: Palgrave Macmillan.
- Payne, G.; Harrison E. (2020). *Social Divisions: Inequality and Diversity in Britain*. Bristol: Policy Press.
- Price, C.A; Applebaum, L. (2022). "Measuring a Sense of Belonging at Museums and Cultural Centers". *Curator*, 65, 135-60. <https://doi.org/10.1111/cura.12454>.
- Pruulman-Vengerfeldt, P. (2018). "The Museum as an Arena for Cultural Citizenship". Kirsten D. (ed.), *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*. London: Routledge, Chap 4.
- Rex, B. (2020). "Public Museums in a Time of Crisis: The Case of Museum Asset Transfer". *Journal of Community Archaeology & Heritage*, 7(2), 77-92. <https://doi.org/10.1080/20518196.2019.1688265>.
- Robinson, H. (2020). "Curating Good Participants? Audiences, Democracy and Authority in the Contemporary Museum". *Museum Management and Curatorship*, 35(5), 470-87. <https://doi.org/10.1080/09647775.2020.1803117>.
- Ross, M. (2015). "Interpreting the New Museology". *Museum and Society*, 2(2), 84-103. <https://doi.org/10.29311/mas.v2i2.43>.
- Runnel, P.; Pruulmann-Vengerfeldt, P. (eds) (2014). *Democratising the Museum: Reflections on Participatory Technologies*. Bern: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-03972-6>.
- Simpson, L.; Jivraj, S.; Warren, J. (2016). "The Stability of Ethnic Identity in England and Wales 2001-2011". *Journal of the Royal Statistical Society: Series A (Statistics in Society)*, 179(4), 1025-49. <https://doi.org/10.1111/rssa.12175>.
- Smith, T. (2016). *India's Gateway: Gujarat, Mumbai & Britain*. Huddersfield: Northern Arts Publications.
- Stephenson Jr, M.O.; Tate, S. (eds) (2015). *Arts and Community Change: Exploring Cultural Development Policies, Practices and Dilemmas*. London: Routledge.
- Swensen, G.; Sneve Guttormsen, T. (2019). "Illusionary Equality? Museum Politics, Practice and Immigrant Heritage". *Museum Management and Curatorship*, 35(1), 15-35. <https://doi.org/10.1080/09647775.2019.1638820>.
- Thibault, P.J. (2019). "Simplex Selves, Functional Synergies, and Selving: Language in a Complex World". *Language Sciences*, 71, 49-67. <https://doi.org/10.1016/j.langsci.2018.03.002>.
- Turunen, J. (2022). "Redefining Collective Heritage, Identities, and Belonging: Colonial Statues in the Times of Black Lives Matter". Eckersley S.; Claske, V. (eds), *Diversity of Belonging in Europe: Public Spaces, Contested Places, Cultural Encounters*. London: Routledge, 236-52. <https://doi.org/10.4324/9781003191698>.
- Ünsal, D. (2019). "Positioning Museums Politically for Social Justice". *Museum Management and Curatorship*, 34(6), 595-607. <https://doi.org/10.1080/09647775.2019.1675983>.
- Whitehead, C.; Eckersley, S.; Lloyd, K.; Mason, R. (2016). *Museums, Migration and Identity in Europe: Peoples, Places and Identities*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315596556>.

“From This Love We’ll Demand Our Rights, and We Shall Win” A Postcolonial Ecocritical Reading of Imbolo Mbue’s *How Beautiful We Were*

Chiara Xausa

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italia

Abstract This article proposes a reading of *How Beautiful We Were*, a timely novel about intergenerational justice and politics published in 2021 by Cameroonian-American author Imbolo Mbue. The first part of the article introduces the field of postcolonial ecocriticism and examines the historical and contemporary impacts of colonialism on the environment as represented in the novel. My reading then foregrounds the voices of resistance and activism of *How Beautiful We Were*’s young protagonists and their coming-of-age as postcolonial eco-citizens, and finally moves to highlight the urgency for environmental justice and decolonization in the face of ongoing global environmental challenges.

Keywords Postcolonial ecocriticism. Imbolo Mbue. Neocolonial extractivism. Coming-of-age. Postcolonial eco-citizenship.

Summary 1 Introduction. – 2 “From Dirty to Deadly”: The Entanglement of Colonialism and Environmental Exploitation. – 3 Marginalised Voices of Resistance and Activism. – 4 A Violent Decolonisation and Acts of Love: The Collective Dimension of the Environmental Justice Movement.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-07-21
Accepted 2023-10-01
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Xausa | 4.0



Citation Xausa, C. (2023). “From This Love We’ll Demand Our Rights, and We Shall Win”. A Postcolonial Ecocritical Reading of Imbolo Mbue’s *How Beautiful We Were*. *Il Tolomeo*, 25, 197-212.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/015

197

1 Introduction

The affective dimension of the current ecological crisis is giving rise to a new vocabulary, including terms such as 'ecogrief', 'climate anxiety', 'solastalgia', and 'pre-traumatic stress'. Emerging studies reveal that the chronic fear of environmental catastrophe is particularly affecting young people's daily life: according to a global survey published in *Lancet Planetary Health* in 2021, nearly 60% of young people (aged 16-25) are very or extremely worried about the direction of the planet (Hickman et al. 2021). These feelings of helplessness are amplified by a sense of intergenerational injustice that makes many young people feel abandoned. At the same time, in fictional - as in legal - representations, climate change is often framed as a tale of the children (Rogers 2020, 61), with climate change legacy bestowed upon future generations; as suggested by Valentina Adami, the centrality of children in climate change discourse is linked to the instinct of protection of our offspring (2022, 232). This tale of the children is told in varied ways in climate fiction, but most of the time the so-called "climate generation" (Ray 2020, 2) is portrayed as an innocent victim that adults are failing to protect; the representation of children as assertive leaders and protagonists, shaping their own future, is largely confined to children's and young adult literature. This article will propose a reading of *How Beautiful We Were*, published in 2021 by Cameroonian-American author Imbolo Mbue, and suggests that Mbue's most recent novel is one of the few works of climate fiction for adults to tell the story of climate change and environmental exploitation from the perspective of children and young adults: the young protagonists of the novel are not the helpless inheritors of the catastrophic future that has been created for them, but fight for their own place in the global climate action. In a moment when young people have been mobilising to force the issue of justice onto the climate agenda, and "it may be that issues relating to the difference of generations is set to replace even issues of gender as the most prominent catalyst of the age for political activism" (Clark 2020, 78), *How Beautiful We Were* is a timely novel about intergenerational justice and politics.

Set in Kosawa, a fictional West African village where the American oil company called Pexon is causing extreme environmental degradation, Mbue's novel mostly tells the story from the viewpoint of Kosawa's children, emphasising their voices of resistance and activism and their coming-of-age as eco-citizens (Dobson 2003); one of the young girls, Thula, will lead a revolution against Pexon and neocolonial extractivism. I will stress, throughout my reading, that *How Beautiful We Were* is of the utmost importance because it gives voice to different viewpoints that are often silenced in most novels representing the climate crisis (Schneider-Mayerson 2019): children's

perspectives, feminist perspectives, and, finally, to the "slow violence" (Nixon 2011) of climate change. Mbue's novel is also a story of corporate greed and inequality: it reveals the colonial origins of ecological devastation and its dramatic consequences for the Global South, foregrounding the entanglement between colonialism and environmental exploitation – as do other postcolonial novels such as Patricia Grace's *Potiki* (1986), Alexis Wright's *Carpentaria* (2006) and *The Swan Book* (2013), Helon Habila's *Oil on Water* (2011), Uzma Aslam Khan's *Thinner than Skin* (2012), and many more. This article will first explore the possible convergence of ecocriticism and postcolonialism and the crossover field of postcolonial ecocriticism. Mbue's novel will then serve as a literary lens through which to examine the historical and contemporary impacts of colonialism on the environment, focusing on the consequences faced by marginalised communities. The article will conclude by exploring the novel's socio-political implications, highlighting the urgency for environmental justice and decolonisation in the face of ongoing global environmental challenges.

2 "From Dirty to Deadly": The Entanglement of Colonialism and Environmental Exploitation

As scholarly fields concerned with the ways in which literature and cultural criticism can have an impact on social reality, ecocritical and postcolonial studies have much in common. The emergence of these two fields was characterised by a necessity to connect the humanities to the material world and to counter flawed or naïve views of social and political realities. Pablo Mukherjee has stated that the alliance between environmental and postcolonial studies should be rather obvious, as

any field purporting to theorise the global conditions of colonialism and imperialism (let us call it postcolonial studies) cannot but consider the complex interplay of environmental categories such as water, land, energy, habitat, migration with political or cultural categories such as state, society, conflict, literature, theatre, visual arts. Equally, any field purporting to attach interpretative importance to environment (let us call it eco/environmental studies) must be able to trace the social, historical and material coordinates of categories such as forests, rivers, bio-regions and species. (2006, 144)

Only recently, however, has a possible convergence between ecocriticism and postcolonialism been addressed by a number of works, including *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*,

co-authored by Graham Huggan and Helen Tiffin (2006), and *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*, co-edited by Elizabeth DeLoughrey and George Handley (2011). Huggan and Tiffin find a starting point for these alliances in Alfred Crosby's work on ecological imperialism (1973; 1886), in which the British environmental historian argues that a major aspect of European imperialism has been the introduction of animals, plants, and diseases that have starved the local flora and fauna out of existence, causing a catastrophic environmental impact. Among the forms of ecological imperialism, Huggan and Tiffin include biocolonisation (namely the control of genetic and agricultural resources) environmental racism (the exposure of marginalised minority ethnic groups to environmental injustices), and Val Plumwood's broad understanding of "hegemonic centrism", stressing that in the very ideology of colonisation Eurocentrism and Anthropocentrism are inseparable. While acknowledging the value of contributions such as those by Huggan and Tiffin and the manifest influence of Crosby's work on ecological imperialism, Ross and Hunt identify the term 'justice' as that which "provides a space for theoretical work bridging and merging ecocriticism and postcolonialism" (2010, 3). In their view, postcolonial green - or postcolonial ecocriticism - develops from the recent emphasis of ecocriticism on environmental justice and the inextricable links between social issues and environmental degradation.¹ To sum up, what really brings together ecocriticism and postcolonialism is the ethical and political concern at the centre of their enquiries; to use Buell's words, their being "deeply polemical" (2005, 97). Similarly, the crossover field of postcolonial ecocriticism involves an "aesthetics committed to politics" (Cilano, DeLoughrey 2007, 84), where commitment is expressed not only through a physical struggle but also through forms of epistemic decolonisation. Along the lines of Huggan and Tiffin,

1 Banerjee further claims that the work of Nigerian writer and activist Ken Saro-Wiwa stands as a blueprint and precursor for environmental justice ecocriticism and postcolonial ecocriticism, in its exposure of the ecological genocide perpetrated by the Nigerian government and Shell and Chevron oil companies. It is also worth noticing that Rob Nixon has suggested a connection between the (initial) hegemony of Anglo-American perspectives in the field of ecocriticism and the failure of the same Western ecocriticism to intervene in Saro-Wiwa's execution: as reported by DeLoughrey and Handley, "while this ecocritical turn in literary studies has produced an innovative body of scholarship, including an international conference association and multiple journals, 11 scholars have lamented that the dominant discourse of the field continues to be marked by an Anglo-American and a national framework rather than engaging broader contexts. In fact, in commenting on this celebratory *New York Times* article, Rob Nixon points out that all of the two dozen or so 'green' authors cited are American. He finds this to be a peculiar emphasis since it was written precisely at the moment when the international community was mobilising to prevent Ken Saro-Wiwa and his Nigerian colleagues from being sentenced to death for their resistance to what the Ogoni leader called 'ecological genocide' perpetuated by oil companies in the Niger Delta" (2011, 9-10).

this article conceives postcolonial ecocriticism "as a particular way of reading, rather than a specific corpus of literary and other cultural texts" (2010, 13), and proposes an analysis of *How Beautiful We Were* that particularly emphasises the novel's representation of environmental racism, hegemonic centrism, environmental justice, and epistemic decolonisation.

As highlighted by Egyptian-Canadian novelist and journalist Omar El-Akkad in his review of the novel for *The New York Times*, the opening pages of *How Beautiful We Were* express "a kind of moral claustrophobia" (2021). From its very first lines, the powerful "we" who appears to be the young inhabitants of Kosawa, the fictional West African village where the novel is set, emphasises the long-term ecological and social repercussions of colonial extractive practices:

WE SHOULD HAVE KNOWN THE END WAS NEAR. HOW COULD WE NOT HAVE KNOWN? When the sky began to pour acid and rivers began to turn green, we should have known our land would soon be dead. Then again, how could we have known when they didn't want us to know? (Mbue 2021, 3)

'They' are the representatives of the fictional American oil company called Pexton, symbolising the exploitative forces of international corporations.² Due to its central focus on oil, *How Beautiful We Were* is set up as a "petrofiction", a term that originated in Amitav Ghosh's 1992 review essay of *Trench*, a novel published in 1991 by Abdelrahman Munif, best known for the oil novel *City of Salt* (1984). In his review, Ghosh laments the absence of oil from the realm of literary writing, particularly the novel, despite its omnipresence in U.S. everyday life. There is as yet no "Great American Oil Novel", he argued in 1992: the main reason is not a lack of environmental consciousness, but rather the inconceivability and slipperiness of the idea of oil. Since Ghosh's coinage, the term has gained popularity among scholars of ecocriticism, indicating both literary texts with oil production as a subject matter, and novels in which the theme is tackled obliquely. In *Living Oil* (2014), the first monograph on petrofiction in American Studies, Stephanie LeMenager argues that oil is a subtext for all modern novels, if we consider that it enables the very

² As pointed out by Brian Richardson in *Unnatural Voices*, 'we' narrators are a powerful trope in many postcolonial novels, where 'we' is a collective identity that stands in contrast to the imperial authority, 'them' (2006). In the context of climate change fiction, the 'we' narrator creates a supraindividual level (Bekhta 2017) useful for illustrating species agency; at the same time, being this narrator situated in a small village of the Global South, it calls into question the totality of the 'we' of species agency. According to Stephanie LeMenager, indeed, the 'we' of climate fiction is most of the time a European American subject (2017).

existence of modernity. Borrowing from the process of ultradeep drilling - that is, drilling in waters deeper than 1500 metres, a process implying an unprecedented potential for catastrophic destruction - she claims that oil is "psychologically ultradeep, the affects and emotions lodged in gasoline fuel, cars, and in the thousands of everyday items made from petroleum feedstock, from lip balms to tampon applicators, dental polymers, and aspirin tablets" (LeMenager 2014, 13). What follows is that novels can be about oil even if they do not explicitly address the subject. Since modernity is saturated by oil - LeMenager talks about "petromodernity" (71), Szeman about "petroculture" (2012, 148) - the possibility of a rupture with oil consumption is even difficult to imagine.

In *How Beautiful We Were*, Pexton's activities result in severe environmental degradation, polluting the village's water, air, and food, leading to the loss of fertile farmland, and jeopardising the survival of the community. Ironically, the oil fields and their surrounding dwelling for the company's laborers are known as the "Gardens", "though there's not a single flower there" (Mbue 2021, 29). As explained by the father of one of the young protagonists of the novel, "Garden is a different sort of garden, Pexton is a different sort of gardener; the oil is their flower" (29). Pexton's pipelines, he goes on, end in a faraway town from where the oil is sent to a place called America where people need it for their cars. As if the contamination and disruption of ecosystems were not enough, the air and water of Kosawa progressed "from dirty to deadly" (32), causing the death of several village children from "diseases with neither names nor cures" (5).

The Pexton oil company's presence, moreover, exacerbates the power imbalances between the local population and the external forces of exploitation, leaving the community impoverished, marginalised, and powerless. Even though Pexton's representatives insisted that their drilling for oil would have brought civilisation and prosperity to the village, every time the inhabitants of Kosawa went to the Gardens to apply for jobs, all the jobs had already been taken by men brought in from other villages around the capital city of Bézam. No one, however, seems to care about the well-being of Kosawa's villagers, as stated by one of the representatives of Pexton: "No one in Bézam cares about villagers like you, okay? Absolutely no one in the government. No one at Pexton. No one whatsoever" (94). The exceptionality of their subjugation is understated by the widespread suffering of most villages and towns all over the country, according to Pexton: Kosawa may have its water poisoned, but "the village over there has soldiers raping their daughters. That other village has some other corporation cutting down their trees" (96). Interviewed by Jane Ciabattari, Mbue has pointed out that severe environmental degradation caused by colonial extractive practices and unchecked capitalism is happening all over the world:

Kosawa might be in Africa but I drew inspiration from environmental crises in several continents, including the Lago Agrio oil field in Ecuador, the BP/Deepwater Horizon oil spill in the Gulf of Mexico, DuPont's cover-up in Parkersburg, West Virginia, and certainly the situation in the Niger Delta. (Ciabattari 2021)

Kosawa might also be Limbe, the city where Mbue grew up in Cameroon, as both places are located in countries ruled by dictators who channel the oil wealth away from the people. Although Limbe did not suffer environmental degradation and long-term ecological imbalances, Mbue has stated that as a child she was well aware of the politics of oil, and that people who live on the land rarely benefit from its oil. Hence, more interested in the characters than she was in the setting, she wanted to write a story about "what happens when a group of people decides to push back against a powerful corporation" (Venugopal 2021, online). Linking Kosawa's situation to several environmental crises in Africa and other continents, however, does not make the suffering of this local community just another silenced story of "slow violence" (Nixon 2011). When Kosawa's story reaches *The Movement for the Restoration of the Dignity of Subjugated Peoples*, an American NGO that will assist the villagers in their fight against Pexton, people from the Movement acknowledge the "magnitude of [Kosawa's] subjugation", stating that they had never seen a case like that even though "fighting for people like [them] was what they did" (Mbue 2021, 137).

The strong link between the global ecological and climate crisis and modernity's history of imperialism and colonisation is made explicit in the chapter narrated by Yaya, Thula's grandmother. With a clear reference to the story of missionary work in colonial Africa, Taya lucidly remembers the day when two Europeans and their interpreter first arrived in Kosawa to tell the villagers about their Spirit who "would bring [them] out of the darkness [they] didn't know [they] were living in" (Mbue 2021, 219). Generations before she was born, she adds, Kosawa had been initially spared from the Atlantic slave trade when snatchers arrived from the coast looking for humans to sell. Its legacies, however, are still a lived reality for most villagers, including children: "today I hear children joke about it as they play; they say, Do this, or stop doing that, otherwise the snatchers will come for you" (221). After the abolition of the Atlantic slave trade, moreover, Kosawa was among the villages having to "volunteer men", "guns pointed", to work in rubber plantations; as Yaya recalls, "for the sake of rubber, a generation of our young men was wiped away" (223).

The day they finally learned that the Masters had decided to return to Europe was a day of rejoicing ("we would have no more masters", 224), but then came Pexton, whose men were a "smiling group" (227) with no guns. Coming from America, they stated that they had

no relationship with Kosawa’s former European masters. As they forget to tell the villagers that Pexton’s production water and toxic waste might travel through the soil from their site and shorten the lives of Kosawa’s children, however, the link between the former and the contemporary master – in other words, between colonialism, neoextractivism, and environmental racism – is made explicit.

3 Marginalised Voices of Resistance and Activism

Besides giving centre stage to the representation of climate justice, and therefore avoiding the portrayal of climatic destabilisation primarily as a problem for the “monolithic and flattened ‘we’ of homo sapiens” (Schneider-Mayerson 2019, 2), *How Beautiful We Were* represents different viewpoints that are often silenced in mainstream climate fiction. As suggested by Neimanis et al., colonised, marginalised, or vulnerable groups are not only materially more vulnerable to the climate crisis, but their “agency and future imaginaries are also placed under erasure discursively” (2015, 77).

In Mbue’s novel, moreover, half of the chapters are narrated by the collective voice of Kosawa’s children. Through their voices we soon learn that children bear a disproportionate brunt of the loss of natural environment, as they experience firsthand pollution and the ensuing health issues: the disease, they state at the beginning of the novel, “preferred the bodies of children” (Mbue 2021, 8). In the first chapters of the novel, such vulnerability seems to be a sign of passive victimisation, as Kosawa’s children are represented as a “group needing protection” (Rogers 2020, 82). Since extractivism, exploitation and death are the only experiences that exist in their world, they cannot imagine that there are other possible ways of being a young person:

Without our parent’s stories about their childhoods in a clean Kosawa, their days spent swimming in rivers that ran clear, how would my friends and I have known that the sporadic smokiness that enveloped the village and left our eyes watery and noses runny wasn’t an ordinary occurrence in the lives of other children our age? (Mbue 2021, 28)

In their initial lack of politicisation and empowerment, moreover, they are unable to understand how Pexton’s representatives could be happy “when [they] were dying” (72). Soon enough, it becomes impossible even for the youngest ones to close their eyes to the oppressive forces that exploit their community and environment: their coming of age, therefore, is characterised by an increasing awareness of the injustices faced by their people, up to the moment when they become the advocates for environmental justice and catalysts

for change ("we were now the ones whose words and deeds would determine the future of the next generation" [256]). Mbue's portrayals are therefore in marked contrast to the prevalent representation of children as "innocent victims in a hostile landscape" (83) that characterises most climate fiction.

Their awakening is especially helped by Thula, the only member of the 'we' who is given a name. It is not by chance that Mbue gives centre stage to a little girl who grows up to become the leader of a movement for environmental justice and decolonisation. Mbue has stressed that the audacious character of Thula is inspired by the celebrated dissidents and revolutionaries of the author's childhood such as Thomas Sankara, Nelson Mandela, Ken Saro-Wiwa and the Ogboni Nine of Nigeria, and Patrice Lumumba (Barenbaum 2021; Ciabattari 2021). The main difference between these figures and Thula, she states in her interview with Barenbaum, is that "they were men and she isn't" (2021), as all the revolutionaries she heard about in her childhood were men; women's only duty, in contrast, was to be mothers, wives, or followers. But women have been at the forefront of several movements, such as the Underground Railroad, Black Lives Matter, and the Women's March, not to mention their role in past and contemporary environmental movements - a role that predates the emergence of ecofeminism as an institutionalised, theoretical field in 1974, when Françoise d'Eaubonne coined the term. The Women's Rights Movement, moreover, is listed by Mbue among the other civil rights movements that inspired her novel, such as the Anti-Apartheid Movement and Occupy Wall Street. This is why, adds Mbue, she was "fascinated by Thula - she knew she had what it takes to lead a fight for justice" (Barenbaum 2021).

Thula's awakening as an eco-citizen and an advocate for environmental justice parallels her growing feminist awareness. As such, *How Beautiful We Were* can be read through an ecofeminist lens, as it links the exploitation of natural resources to the control over women's bodies and gives the category of gender centre stage in ways post-colonial literature and postcolonial ecocriticism are not always committed to. Val Plumwood's extensive critique of "mutually reinforcing dualisms" (1993, 42) is once again particularly relevant: according to the Australian philosopher, oppositions such as civilised/savage, white/black, and human/animal are gendered, as the lower spheres are always associated with women. Thula's perspective is that of Val Plumwood and other ecofeminists that in more recent years have entangled gender, 'race', class and nature (e.g. MacGregor 2010; Slicer 2015; Adams, Gruen 2015; Gaard 2015), as she links her fight for environmental justice and decolonisation with that against patriarchy.

This feminist - and ecofeminist - perspective, however, is not developed right from the beginning, as the first chapters on the novel leave us with the impression that the agency of Kosawa's women is

subjected to the authority of the village's men. They perform the duties of wives and mothers, but their role in the village's brave - and at the same time disastrous - fight against Pexton seems to be rather sidelined and marginalised: "why is it that women feel they have to apologise for their men's failings - when was the last time a woman was the source of her village's suffering?" (Mbue 2021, 44).

Thula's mother Sahel and her grandmother Yaya, furthermore, are often represented as weak and obedient women, who weep most of the time while facing the disappearance (and likely murder) of Malabo, their husband and son respectively. As observed by Thula, Sahel and Yaya "take turns being the weaker woman - some nights Yaya feeds Mama with my help; other nights Mama and I feed Yaya. Many nights I feed them both" (49). Malabo's younger brother Bongo, a year later, states that "it's been over a year, and Yaya and Sahel cry still. But they're women" (79), and therefore inclined to what he seems to consider excessive suffering. On the other hand, Sahel is praised by Bongo for being a "dutiful woman" who "never complains but does as a good wife must do for her family" (82). When Sahel is forced to become the head of the family after her husband's disappearance, she states that she never wanted such a burden, as no woman dreams of becoming the head of her family. At the same time, she is constantly reminded by the other men of Kosawa that, as a woman, she is "built to endure" (147). Sahel, finally, has very little control over her sexuality and her reproductive destiny, and she would like her daughter Thula to make the same choices she did with regard to marriage and motherhood:

I worried about her weight. I worried about the fact that her bleeding hadn't started though she had reached the age for it. [...] Stunning as her face was, I could tell that her thinness and flatness, coupled with her impenetrable nature, would lessen her in the eyes of wife-seeking men. [...] I smile whenever I pictured her face, caught between dread and confusion, as the women whispered to her that, in the hands of the right man, the pleasure would more than make up for the pain, and that, the sweeter the pleasure that accompanied the conception, the greater the pain at the child's delivery, and wasn't that one of the most wonderful things about being a woman? (156-7)

More importantly, the best advice she can give to her daughter is to find contentment with whatever life offers her. The turning point for both Sahel and Yaya comes when Thula is offered a place in New York by the Restoration Movement to pursue her education. Although hesitant at the beginning, they accept that Thula's destiny might be different from the one they both imagined for her, and it is Yaya - the grandmother - who asks Sahel to give Thula what she is asking for.

As for Sahel, although she does not understand how going to America will help her daughter, she eventually agrees to let her go, because "knowledge is what she seeks" (168).

With regard to Thula, she shows a rebellious and feminist attitude towards life since the very beginning of her childhood, when she states that she knows nothing about how a girl can make Pex-ton's men pay for their crimes, but she has the rest of her life to figure that out. As a young girl, she refuses to join her friends who spend hours "assembling babies of sticks and stalks with flowers for eyes" (81), rejecting the female role that has been set up for her, and showing, at the same time, an early environmental consciousness: as observed by her uncle Bongo, in a village where "birth happens only so death may prevail" (81), Thula's reservation to partake in those games seems to be linked to the environmental concerns. The ethics of having children in the age of climate change is increasingly being discussed (Rieder 2016; Scranton 2018; Schneider-Mayerson, Leong 2020), with several organisations around the world setting up birthstrikes as a response to coming climate breakdown (e.g. Bailey 2019). Thula's concerns may also be linked to feelings of anxiety and fear over the environment that are currently preventing many young people around the world from having children (Harvey 2021).

As she beautifully grows up to lead the movement for environmental justice and decolonisation that will be explored in the next paragraphs, she realises nonetheless that her gender and the roles that she is expected to act do matter. The more her popularity rises, the more people around the country ask her about her plans for her womb; she lets them speak, then tells them that she is married to her purpose, and she would be happy to take three husbands as soon as her country is finally free. Although the answers she provides reassert that 'her body, her choice', her male friends and revolutionary fellows from Kosawa decide to sedate her and perform a ritual on her womb, feeling that "nothing could make her respectable besides motherhood and marriage" (308). Regardless of her desire to never give up her right to control her body, they insert the semen of a young man of the village inside her, because "few, if any, would join a movement led by a woman, worse still an unmarried, childless woman" (308).

4 **A Violent Decolonisation and Acts of Love: The Collective Dimension of the Environmental Justice Movement**

As mentioned in the previous paragraphs, when Kosawa's story reaches the Restoration Movement and the American NGO starts helping its inhabitants in their fight against Pexton, Thula is enabled to go to the U.S. for her education in order to bring knowledge back to the village. American people, claims the Restoration Movement, would be glad to educate Kosawa's children because "fighting for people like [them] was what they did" (Mbue 2021, 137). This comes at first as a disappointment for readers, as we are left with the impression that the only possible response to environmental degradation is still anchored to 'Western' scientific knowledge, whilst the community's traditions and cultures as well as Kosawa's ancestral knowledge are erased by the colonial education curriculum that Thula will study in New York.

It soon becomes clear, however, that Thula is able to find her own way through American education, and even before moving to New York she begins to develop her own decolonial curriculum. Her mother Shael's words when she comes across Thula's books says it all:

I cannot read, but I still remember my letters from school. I can recognize words like "of" and "the". One of the books was called P-E-D-A-G-O-G-Y "*of the*" O-P-P-R-E-S-S-E-D. Another was "*The*" W-R-E-T-C-H-E-D "*of the*" E-A-R-T-H. The one she most liked to read was a thin one called "*The*" C-O-M-M-U-N-I-S-T M-A-N-I-F-E-S-T-O. (164)

Frantz Fanon comes back when she moves to New York, and, rereading *The Wretched of the Earth* she is impressed by "what this man has to do about what people in our situation ought to do" (204). In a letter to her Kosawa friends, she writes that she and her American friends spend hours dissecting Fanon's ideas, and she strongly believes that the knowledge she is acquiring will do something crucial for her people. The knowledge she talks about, quite surprisingly, does not come from the American education but rather from the meetings she has in a part of the city called the Village (Greenwich Village), where she learns that even people in "great countries" who have an "abundance of knowledge" (208) are exploited and powerless as in Kosawa. At these meetings, people talk about what is to be done with corporations like Pexton; as opposed to the Restoration Movement, however, "these people were angry" (207) and did not talk about peaceful dialogue and negotiation. Thula mentions people from places in the U.S. where there are pipelines too, not spilling like the ones in Kosawa but crossing sacred land, though no-one but the inhabitants of this land are concerned about such sanctity;

as in Kosawa, she adds, governments and corporations are friends. She mentions places where children have to drink poisoned water, and places where the land is disappearing into the sea. As readers we are able to fill in several names - from the Standing Rock Reservation to Flint - and to entangle, together with Thula, Kosawa's local story with the global repercussions of climate change and with other postcolonial communities around the world.

Most importantly, through the help of these communities, she is able to expose the effects of the 'Western' colonial extractive mindset and to entwine the fight for environmental justice with that for decolonisation. As she grows up as a decolonial eco-citizen and acknowledges that the enemy is not Pexton but their government, her fight goes through different phases that range from the Fanonian violent decolonisation ("what we need isn't patience. What we need to do is fight" [276]),³ to peaceful acts of love replacing acts of destruction ("Is our fight against Pexton driven by pain, or by love? Could it be driven by love? Should it?" [285]; "I see us marching to Pexton, singing, dancing in front of soldiers. [...] From this love we'll demand our rights, and we shall win. If we die, let it be that we died for peace". [287]). What does not change throughout her awakening is the collective dimension of her fight, that joins forces with people who are "as ready for change as we are" (277) or with people who have already changed their countries by marching, but also with men and women doing revolutions "without committing acts of destruction or shedding blood" (289).

How Beautiful We Were does not provide a reassuring happy ending: in the last chapters of the novel, we get to know that twelve years after Thula's return from the U.S. the village has remained poisoned and the land "too contaminated for human presence" (355). According to her and her Kosawa friends, as well as her younger brother Juba (the narrator of the second last chapter), Thula has "failed" (343) and the past and the future of their country will be "identical" (335). Thula's fight and words and their collective global dimension, however, resonate till the very last pages, and I suggest that the very central presence of children - and, especially, of young girls - as agents of change and resistance against the oppressive forces that exploit their community and environment offers a sense of hope and possibility. Their presence also suggests the potential for a deep transformation of this wretched earth in the context of contemporary global environmental challenges. It is not by chance, indeed, that when late in the novel Thula starts teaching at University and then becomes the head of her department, she suspends her party activities in order

3 As Fanon writes in *The Wretched of the Earth* "decolonisation is always a violent phenomenon" (1961, 27).

to focus on her students, "who remained one of her best chances at realizing her vision" (323). Hope, in other words, lies in the younger generation as well as in the solidarity with other global movements for environmental justice and decolonisation; "if not for them", asks Thula, "what would we do with all our anger?" (209).

Bibliography

- Adami, V. (2022). "Ecological Citizenship and Young Adult Climate Fiction". Koe-gler, C.; Reddig, J.; Stierstorfer, K. (eds), *Citizenship, Law and Literature*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH, 229-39.
- Adams, C.J.; Gruen, L. (2015). *Ecofeminism: Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*. New York: Bloomsbury.
- Bailey, S. (2019). "Birthstrike: The People Refusing to Have Kids, Because of 'the Ecological Crisis'". *CNN*, June 26. <https://edition.cnn.com/2019/06/05/health/birthstrike-climate-change-scen-intl/index.html>.
- Banerjee, M. (2016). "Ecocriticism and Postcolonial Studies". *Zapf* 2016, 194-207.
- Barenbaum, R. (2021). "What About the Women? A Conversation with Imbolo Mbue". *Los Angeles Review of Books*, March 31. <https://lareviewofbooks.org/article/what-about-the-women-a-conversation-with-imbolo-mbue/>.
- Bekhta, N. (2017). "We-Narratives: The Distinctiveness of Collective Narration". *Narrative*, 25(2), 164-81. <https://doi.org/10.1353/nar.2017.0008>.
- Buell, L. (2005). *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Ciabattari, J. (2021). "Imbolo Mbue on the Post-Colonial Greed of the Oil Industry". *Literary Hub*, March 16. <https://lithub.com/imbolo-mbue-on-the-post-colonial-greed-of-the-oil-industry/>.
- Cilano, C.; DeLoughrey, E. (2007). "Against Authenticity: Global Knowledges and Postcolonial Ecocriticism". *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 14(1), 71-86. <https://www.jstor.org/stable/44086558>.
- Clark T. (2020). "Ecological Grief and Anthropocene Horror". *American Imago*, 77(1), 61-80. <http://dx.doi.org/10.1353/aim.2020.0003>.
- Crosby, A.W. (1973). *The Columbian Exchange: Biological and Cultural Consequences of 1492*. Connecticut: Greenwood Press.
- Crosby, A.W. (1986). *Ecological Imperialism: The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeLoughrey, E.M.; Handley, G.B. (eds) (2011). *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*. New York; Oxford: Oxford university Press.
- Dixon, R. (2011). "Nigeria Oil Spills Have Created Ecological Disaster, Report Says". *Los Angeles Times*, August 5. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2011-aug-05-la-fg-nigeria-oil-20110805-story.html>.
- Dobson, A. (2003). *Citizenship and the Environment*. Oxford: Oxford University Press.
- El-Akkad, O. (2021). "Imbolo Mbue's 'How Beautiful We Were' Exposes the Human Cost of Capital". *The New York Times*, March 8. <https://www>.

- nytimes.com/2021/03/08/books/review/imbolo-mbue-how-beautiful-we-were.html.
- Fanon, F. (1961). *The Wretched of the Earth*. 3rd ed. London: Penguin Books.
- Gaard, G. (2015). "Ecofeminism and Climate Change". *Women's Studies International Forum*, 49, 20-33. <http://dx.doi.org/10.1016/j.wsif.2015.02.004>.
- Ghosh, A. (1992). "Petrofiction: The Oil Encounter and the Novel". *The New Republic*, March 2, 29-34.
- Glotfelty, C.; Fromm, H. (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens (GA): University of Georgia Press.
- Grace, P. (1986). *Potiki*. Auckland: Penguin.
- Habila, H. (2011). *Oil on Water*. London: Hamish Hamilton.
- Harvey, F. (2021). "Four in 10 Young People Fear Having Children Due to Climate Crisis". *The Guardian*, September 14. <https://www.theguardian.com/environment/2021/sep/14/four-in-10-young-people-fear-having-children-due-to-climate-crisis>.
- Hickman, C.; Hickman, C; Marks, E.; Pihkala, P.; Clayton, S.; Lewansowki, E.; Mayall E.E.; Wray, B.; Mellor C.; van Susteren, L. (2021). "Climate Anxiety in Children and Young People and Their Beliefs About Government Responses to Climate Change: A Global Survey". *The Lancet Planetary Health*, 5(12), 863-73. [https://doi.org/10.1016/s2542-5196\(21\)00278-3](https://doi.org/10.1016/s2542-5196(21)00278-3).
- Huggan, G.; Tiffin, H. (eds) (2006). *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. New York: Routledge.
- Khan, A. (2012). *Thinner than Skin*. Northampton: Clockroot Books.
- LeMenager, S. (2014). "Introduction: Ultradeep". *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*, 1-33. Oxford: Oxford University Press.
- LeMenager, S. (2017). "Climate Change and the Struggle for Genre". Menely, T.; Oak Taylor, J. (eds), *Anthropocene Reading: Literary History in Geologic Times*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 220-38.
- MacGregor, S. (2010). "A Stranger Silence Still: The Need for Feminist Social Research on Climate Change". *Sociological Review*, 57, 124-40. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2010.01889.x>.
- Mbue, I. (2021). *How Beautiful We Were*. New York: Random House.
- Meeker, J.W. (1972). *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*. New York: Scribner's Sons.
- Mukherjee, P. (2006). "Surfing the Second Waves: Amitav Ghosh's Tide Country". *New Formations*, 59, 144-57.
- Munif, A. (1984, transl. 1987). *City of Salt*. New York: Vintage Books.
- Munif, A. (1991). *Trench*. New York: Pantheon Books.
- Neimanis, A.; Åsberg, C.; Hedrén, J. (2015). "Four Problems, Four Directions for Environmental Humanities: Toward Critical Posthumanities for the Anthropocene". *Ethics & the Environment*, 20(1), 67-97.
- Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Boston: Harvard UP.
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.
- Ray, S.J. (2020). *A Field Guide to Climate Anxiety*. Oakland: University of California Press.
- Richardson, B. (2006). *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. The Ohio State University Press.

- Rieder, T. (2016). *Toward a Small Family Ethic*. Basel: Springerbriefs in Public Health.
- Rogers, N. (2020). *Law, Fiction and Activism in a Time of Climate Change*. Oxon; New York: Routledge.
- Rueckert, W. (1978). "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism". *Iowa Review*, 9(1), 71-86. Republished as: Rueckert, W. 1996. "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism".
- Schneider-Mayerson, M. (2019). "Whose Odds? The Absence of Climate Justice in American Climate Fiction Novels". *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 1-24. <https://doi.org/10.1093/isle/isaa020>.
- Schneider-Mayerson, M.; Leong, K.L. (2020). "Eco-reproductive Concerns in the Age of Climate Change". *Climatic Change*, 163(2), 1007-23.
- Scranton, R. (2018). "Raising My Child in a Doomed World". *New York Times*, July 16. <https://www.nytimes.com/2018/07/16/opinion/climate-change-parenting.html>.
- Slicer, D. (2015). "More Joy". *Ethics and the Environment*, 20(2), 1-23.
- Slovic, S. (2000). "Ecocriticism: Containing Multitudes, Practising Doctrine". Coupe, L. (ed.), *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. London, New York: Routledge, 160-2.
- Szeman, I. (2012). "Introduction to Focus: Petrofictions". *American Book Review*, 33(2), 3.
- Venugopal, A. (2021). "Author Imbolo Mbue Explores The Politics Of Oil In 'How Beautiful We Were'". *npr*, April 29. <https://www.npr.org/2021/04/29/991956171/author-imbolo-mbue-explores-the-politics-of-oil-in-how-beautiful-we-were>.
- Zapf, H. (ed.) 2016. *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter.
- Wright, A. (2006). *Carpentaria*. Sydney: Giramondo.
- Wright, A. (2013). *The Swan Book*. Sydney: Giramondo.
- Zapf, H. (2016). "Introduction". Zapf, H. (ed.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 1-16.

Rire sous presse en Haïti : le cas du *Cancanier* (1841)

Michela Lo Feudo

Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

Abstract This study will analyse the literary specificities of *Le Cancanier*, a satirical newspaper founded in Haiti in 1841, and reflect on the role played by this publication in the journalistic field of the time. In a cultural context in the process of formation and strongly influenced by the French model, *Le Cancanier* uses the “rire petite presse” which was increasingly widespread under the July Monarchy. Its weapons – such as the *charge verbale*, the *blague*, the *supercherie littéraire* –, the fruit of a renewed conception of comedy, are adapted to the context of reception. They are mobilised to fuel polemics and to participate, in an eccentric and provocative manner, in a cultural and political debate, the contours of which we will try to outline.

Keywords Le Cancanier. 19th century Haitian press. Satirical press. Comedy. Granier de Cassagnac. Theatre criticism.

Sommaire 1 Introduction : étudier la presse haïtienne au XIX^e siècle. – 2 « Point de journal sans cancan ». – 3 Rire outré et rire creux : *Le Cancanier* et l'esthétique de la blague. – 4 Emprunts, vols et mystifications : effets de supercherie littéraire. – 5 Conclusions.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-12-01
Accepted 2022-12-07
Published 2023-01-20

Open access

© 2023 Lo Feudo | © 4.0



Citation Lo Feudo, M. (2023). “Rire sous presse en Haïti : le cas du *Cancanier* (1841)”. *Il Tolomeo*, 25, [1-16] 213-228.

1 Introduction : étudier la presse haïtienne au XIX^e siècle

La presse haïtienne du XIX^e siècle n'a pas fait l'objet, jusqu'à présent, de nombreuses études systématiques.¹ En effet, si des travaux significatifs ont été publiés surtout à partir des années 1930, ils concernent essentiellement le XVIII^e siècle (Cabon 1939 ; Menier et Debien 1949 ; Jolibois 1950). Patrick Tardieu a expliqué qu'un tel phénomène serait lié à la présence plus massive et cohérente de sources primaires datées jusqu'à la période coloniale et conservées, en France et aux États-Unis, pour des raisons historiques et économiques (Tardieu 2004, 2-3).

À partir de 1804, dans un contexte d'instabilité politique ayant sans doute contribué à la dispersion des journaux, le corpus relatif à la presse haïtienne du XIX^e siècle s'avère ainsi plus difficile à délimiter, donc à creuser : il se présente en effet comme très lacunaire, ce qui implique un certain nombre de problèmes documentaires et méthodologiques que Julien Emmanuel Castera (1986) et Jean Desquiron (1993) ont d'ailleurs signalés. Comme l'attestent Viatte (1954) et Castera (1986), les fonds historiques les plus riches sont conservés à la Bibliothèque nationale de France. Si la liste des 842 journaux publiés en Haïti entre 1804 et 1949 établie par Max Bissainthe dans son vaste *Dictionnaire de bibliographie haïtienne* (1951) ne peut donc pas être exhaustive et témoigne d'une production journalistique digne d'intérêt. Une production qui néanmoins échappe à cause, entre autres, de la prolifération de projets éditoriaux parallèles aux journaux officiels (mieux conservés) et destinés, pour des raisons souvent à éclaircir, à une courte existence. Une telle sensation devait d'ailleurs être perçue chez les contemporains, comme en témoigne la remarque d'Alexandre Bonneau dans un article publié dans la *Revue contemporaine* en 1856 :

Haïti est la patrie par excellence de cette classe de journaux qui ne sont point inconnus chez nous, et qu'on appelle les *éphémères*,² à cause de la comparaison qu'on a pu établir entre eux et ces légers névroptères qui naissent le soir pour mourir au matin, sans avoir joui de la chaleur du soleil. Depuis 1804 jusqu'à l'année bienheureuse où nous vivons, trente et un journaux, si nous avons bien compté, se sont disputés les rares lecteurs de la nation noire. (Bonneau 1856, 133)

¹ Nous remercions Patrick Tardieu, Yves Chemla, Alba Pessini et Carminella Biondi pour nous avoir orienté dans ce domaine de recherche à la fois problématique et passionnant.

² Sauf indication contraire, les italiques dans les citations sont de l'Auteur.

Dès ses origines, le cœur de l'activité journalistique haïtienne se concentre à Port-au-Prince et dialogue avec l'émergence d'une littérature nationale. Considérée comme une « littérature d'imitation » (La Selve 1875, 36) ou encore, pour utiliser la définition de Léon-François Hoffmann, « d'apprentissage » (Hoffmann 1995, 95), elle se situe dans un cadre où le développement de la production autochtone de langue française prend pour modèle son homologue européen tout en essayant d'adapter progressivement ses dispositifs au contexte local.

Dans cette perspective, les années de gouvernement du général Jean-Pierre Boyer jouent un rôle digne d'intérêt. Élu Président de la République par le Sénat le 30 mars 1818 à la suite de la mort de Pétion et condamné à l'exil le 13 mars 1843 au terme d'une insurrection répandue sur le territoire de la République, ce militaire qui depuis 1811 commandait l'arrondissement de Port-au-Prince « débute sous le signe de l'austérité politique » (Corvington 1975, 48) tout en oscillant entre une politique de liberté d'expression et de répression véhiculée par *Le Télégraphe* (1821-1842/43), la gazette officielle. On rappellera à titre d'exemple l'exécution de Félix Darfour en 1822 par jugement devant un tribunal militaire pour avoir fomenté la révolte dans les colonnes de *L'Éclairer Haytien, ou le Parfait patriote*, qu'il avait fondé en 1818 avec l'accord de Boyer lui-même (Corvington 1975, 53). Le dessein de favoriser une immigration massive de noirs américains, en vue de promouvoir l'agriculture et l'artisanat à côté de l'immigration blanche « purement circonstancielle » (Corvington 1975, 55) et élitiste donne lieu à un panorama social composite où la république bourgeoise frise avec le développement de classes populaires aux prises avec des conditions de misère et de mécontentements augmentées par la réunion à Haïti de l'ancienne partie espagnole depuis 1822 et par les conséquences économiques de l'ordonnance de Charles X du 17 avril 1825.³

Les années 1830 inaugurent un débat politique et culturel mené à travers les feuilles périodiques et destiné à se prolonger jusqu'à la chute du gouvernement (cf. Desquiron 1993). La fondation du *Phare* (1830-31), journal pro-gouvernemental fondé par Duton Ingénac, donne lieu à une véritable bataille des idées où se distingue *La Feuille du Commerce* (1824 ?-1866), hebdomadaire d'opposition publié par Joseph Courtois,⁴ l'éditeur non gouvernemental le plus im-

3 Dans ce document, l'indépendance des habitants de la partie française de Saint-Domingue est octroyée à la condition de verser « à la Caisse générale des dépôts et consignations de France, en cinq termes égaux, d'année en année, le premier échéant le 31 décembre 1825, la somme de cent cinquante millions de francs, destinée à dédommager les anciens colons qui réclameront une indemnité » (art. 2).

4 Voici le portrait de l'éditeur esquissé par Max Bissainthe (1965, 791) : « JOSEPH COURTOIS, un de ceux qui avaient été envoyés en France par le G[ou]v[ernement] français de 1798 ; on prétend que le frère, SEVERE COURTOIS, Amiral au service de la Co-

portant de l'époque.⁵ Pendant la même décennie, on doit également à l'imprimerie Courtois la publication du *Républicain* (1836-37), rebaptisé par la suite *L'Union* (1837), journal connu pour avoir accueilli le premier cercle littéraire d'Haïti et destiné à interrompre son activité après à peine une année pour ses articles fortement critiques contre le gouvernement (cf. Hoffmann 1995 ; Délide 2020).

La période qui se situe entre la fin des années 1830 et les dernières années du gouvernement Boyer se caractérise, comme le souligne Corvington (1975, 79), par un certain mûrissement des idées lié au développement du climat d'opposition. En particulier, dans un contexte où *La Feuille du Commerce* se donne à lire petit à petit en tant que représentante d'une vieille génération journalistique qui avait perdu son influence (Corvington 1975, 79), 1841 est marquée par la fondation de l'hebdomadaire *Le Manifeste* (1841-48), fondé par Dumai Lespinasse et par son beau-frère Exilien Heurtelou, qui occupent le rôle de rédacteurs, et imprimé par T. Bouchereau (Bissainthe 1965, 809). À ses côtés, deux feuilles satiriques, *Le Maringouin* (1841) et *Le Cancanier* (1841), sont lancées par le même éditeur tout en inaugurant une constellation de publications satiriques en activité jusqu'à la fin de la période - dont *Le Compère Mathieu* (1842-43) et *Les Guêpes* (1843) - et destinées à participer au débat public. Il s'agit d'un corpus d'autant plus problématique dans la mesure où les sources disponibles sont une fois de plus très fragmentaires⁶ et parfois en mauvais état de conservation.⁷ Dans cette étude, nous focaliserons notre attention sur le seul périodique pour lequel nous disposons d'une série relativement homogène et suivie : *Le Cancanier*. Au fil des dix numéros conservés et publiés dans la seconde moitié de 1841,⁸ nous essaierons d'analyser le rôle joué par cette feuille à l'intérieur du champ

lombie, lui envoya en 1824 une presse, d'où la fondation du journal. Se signala toujours par ses idées libérales et eut sous Faustin I^{er} des démêlés qui faillirent tourner au tragique. COURTOIS exilé, sa femme, MADELEINE BUISSIÈRES LAFOREST, prit la direction et l'administration du journal jusqu'en 1853, date à laquelle lui succéda son fils : JOSEPH ALCIBIADE COURTOIS ». Castera (1986, 86-7) confirme l'idée de Corvington selon laquelle l'imprimerie de Courtois serait « la seule qui fonctionnait à l'époque, en dehors de celle de l'État ».

5 On rappellera que la polémique au sujet des conditions de précarité économiques dues aux dettes envers la France se fait de plus en plus animée et dégénère en attaque personnelle : le duel entre le directeur Inginac et Fruneau, rédacteur de *La Feuille du Commerce*, provoque la mort de celui-ci. À la suite d'une manifestation contre le père de Duton, le général Inginac, Secrétaire Général de la présidence, la publication du *Phare* est interrompue par décision de Boyer (Corvington 1975, 72 ; Castera 1986, 86-7).

6 Les fonds de la Bibliothèque Nationale de France conservent les numéros 1 et 2 du *Maringouin* (datés 19 mars et 19 avril 1841, deux livraisons) tandis que sauf erreur de notre part la collection des *Guêpes* n'est pas présente.

7 Comme dans le cas du *Compère Mathieu*, dont seuls les fragments de quatre numéros sont conservés.

8 Bissainthe (1965, 774) parle seulement de « quelques numéros » parus.

journalistique de l'époque tout en essayant de réfléchir aux spécificités d'un projet éditorial adhérent explicitement, dès son titre, aux codes du comique verbal. Dans le contexte culturel que nous avons esquissé et qui s'avère influencé par le modèle français, un tel sujet s'avère d'autant plus stratégique dans la mesure où l'expérience du *Cancanier* se situe à une époque où la presse française vit en même temps son essor et la diffusion d'une petite presse industrielle et satirique contribuant largement à modifier la communication sociale et littéraire (Kalifa 2011). En l'absence de recherches systématiques sur la presse satirique haïtienne au XIX^e siècle et à partir d'une étude de cas qui ne prétend pas à l'exhaustivité, nous essayerons de fournir de nouveaux éléments pour réfléchir à la présence d'un rire journalistique en Haïti et retracer grâce à quelques détails supplémentaires, le réseau intellectuel de l'époque.

2 « Point de journal sans cancan »

Le Cancanier (1841) est un périodique dont la publication est, sauf quelques rares cas d'irrégularité, bihebdomadaire : dix numéros sont publiés entre les 25 juillet et 25 novembre 1841. Chacun comporte quatre pages au format in 4°, divisées en deux colonnes dont le texte est distribué selon une densité variable en fonction de la longueur des articles, ce qui comporte des variations dans le format des caractères employés pour l'impression. On n'atteste pas de rubriques fixes et les articles sont publiés sous l'anonymat.⁹ À la différence de son prédécesseur *Le Maringouin* (1841) qui se consacre surtout à l'actualité théâtrale et à la peinture des mœurs sans néanmoins faire converger celles-ci vers un programme éditorial défini, la rédaction du *Cancanier* a l'air de se distinguer : sous le titre imprimé en lettres capitales, le dessin d'une main montre en effet du doigt une citation tirée de la célèbre fable de la Fontaine *La Montagne qui accouche* (v. 10) : « Et qu'en sort-il souvent ? / Du vent ». Par le choix de cette devise, la feuille serait donc censée se situer dans le socle d'une approche moraliste à l'écriture pour mettre les lecteurs en condition de dégaier le côté insignifiant de gestes, paroles ou événements présentés comme éclatants... autrement dit : des cancans. En effet, la première définition du *Trésor de la langue française* attribuée au substantif 'cancan' le sens de « grand bruit fait autour d'une chose qui n'en vaut pas la peine », sens qui revêt une deuxième acception, associée par extension au terme employé souvent au pluriel, exprimant des « pro-

⁹ Sauf les cas de : *Une Représentation* (n° 1) signé « Hydre Aly » ; « Au Gamin » (n° 6) signé « L'Exhumateur ».

pos malveillants, bavardages médisants qu'on répand en société ». ¹⁰ L'analyse du prospectus publié dans le premier numéro (25 juillet 1841, 1-2) semble confirmer cette double affiliation. Intitulé « Point de journal sans cancan », le texte instaure un rapport de complémentarité avec la devise tout en plongeant le lecteur dans une saynète polyphonique censée reproduire sur le vif une conversation entre les rédacteurs du journal - dont l'identité demeure floue - et un public indéfini et sceptique envers une nouvelle feuille qui poserait problème de par son titre. L'échange est ainsi un prétexte pour motiver un tel choix et éclairer, une fois de plus, l'esthétique du journal.

D'après la rédaction du journal, le cancan est à la fois lié à l'histoire de l'humanité et expression d'une manière de communiquer éminemment actuelle. D'un côté, on esquisse une véritable généalogie du concept qui remonterait à la Bible où prendrait pied « cet esprit de scandale que Satan souffle dans le monde » (n° 1, 1). Il s'agit d'une véritable invasion exprimée stylistiquement par la répétition qui suit (n° 1, 1) :

Le cancan, disons-nous, est dans tout et partout ;
 Dans la Bible, dans toutes les bibles ;
 Dans l'histoire, dans toutes les histoires ;
 Dans la politique, dans toutes les politiques ;
 Dans la société, dans toutes les sociétés ;
 Dans la science, dans toutes les sciences ;
 Dans la littérature, dans toutes les littératures ;
 Dans notre journal, dans tous les journaux ; ce qui revient à
 dire : point de journal sans cancan.

Si les rédacteurs admettent que le phénomène n'a pas été inventé au XIX^e siècle, sa grande diffusion serait en revanche liée au développement de la presse : « Le cancan, c'est surtout l'âme des journaux » (n° 1, 2), alimenté par « [...] l'imprimerie, le plus puissant et le plus rapide véhicule de la pensée » (n° 1, 2). Par un procédé de renversement ontologique typique du registre satirique, le journal entend ainsi pratiquer l'observation et appliquer les mêmes codes expressifs relevés au sein de la communication sociale : « notre société entière est menacée d'être gouvernée non seulement par l'espionnage » souligne l'auteur de l'article *Esquisse de mœurs* « mais par un vaste cancan. [...] [À] ce titre, votre intention de guérir par les semblables, à l'imitation des partisans de la médecine oméopathique [sic] » (n° 2, 3). Ainsi, l'arsenal rhétorique mobilisé pour une telle entreprise est évoqué par le biais d'une énumération où « mensonge, calomnie, per-

¹⁰ Nous avons consulté la version électronique du *Dictionnaire* : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=4044255120;r=1;nat=;sol=0;>

fidie, médisance, propos malveillants, tripotage, histoire de rire, indiscretion » (n° 1, 1) se situent au cœur de l'enquête journalistique à la fois en tant qu'objet de dénonciation et pratique discursive.

L'exemple d'un tel usage du cancan est donné par la polémique qui se produit parmi notre périodique, *Le Manifeste* et *La Feuille du Commerce* en matière de critique théâtrale entre les mois d'août et de septembre 1841. En effet, le 22 août *Le Manifeste* publie un texte intitulé *Article non officiel : Rebut du Cancanier* (n° XXI, 3). Il s'agit d'un compte-rendu caustique du spectacle *Robert chef des brigands* de Lamartelière joué au Théâtre des Variétés la semaine précédente. La critique se focalise sur les directeurs du théâtre lui-même - « qu'ils choisissent des pièces utiles, morales, instructives » (n° XXI, 3), sentence-t-elle - et surtout sur le héros interprété par l'acteur Morel :

M. Morel qu'on avait parfaitement accueilli au Théâtre du Vaudeville, malgré son goût trop prononcé pour les gestes renforcés et sa pente à la déclamation, s'y est depuis abandonné avec un prodigieux *crescendo* (n° XXI, 3).

Ciblée pour son style considéré comme trop chargé, la performance de l'acteur est mise au cœur d'une réécriture satirique censée restituer, par le biais du texte, le même effet d'exagération et de dégénérescence (n° XXI, 3).

Par son débit chromatique, au milieu de ses brigands endormis, il faisait plus l'effet d'un moine travesti que d'un chef de brigand. M. Morel, nous ne savons pourquoi, ne parle plus, il ne déclame plus, il psalmodie, il chante. Il a réduit tout ce qu'il dit à une lugubre vocalisation, à un *largo* pauvre et monotone. [...] Puis comme il modulait parfois au fausset, sa modulation franchissait les limites musicales, imitait assez passablement le miaulement, le glapissement de quelques bêtes que l'on pourrait croire cachées dans la sombre forêt où formaient ses brigands.

L'attaque est réalisée d'un point de vue formel par un enchaînement de procédés de déconstruction : le personnage du redresseur de torts est ainsi rabaissé par le biais d'un travestissement qui en diminue l'énergie et la portée héroïque. Quant à ses capacités déclamatoires, elles sont exprimées par une accumulation composite de gestes manqués ou incohérents amplifiés par l'emploi de l'hyperbole et d'analogies animalières.¹¹

La Feuille du Commerce réagit en publiant le 29 août (n° XXXV) une lettre anonyme définissant le texte comme « piteux », « insipide, indécent et *mal écrit* ; nous ne disons pas critique, mais un méchant

¹¹ Cf. le numéro 8 de la revue *Ridiculousa* (2001) portant sur « Les Procédés de déconstruction de l'adversaire ».

article ». ¹² L'auteur s'inspire du titre choisi par *Le Manifeste* pour souligner l'indignité d'une « œuvre informe et antisociale », « offensant[e] » justement refusée par *Le Cancanier* qui aurait « compris [s] a mauvaise intention et toute [s]a méchanceté » et qui aurait suscité « l'indignation [...] de toutes parts ». La lettre fait allusion à l'identité du rédacteur caché sous l'anonymat, « un amateur-musicien salarié du Théâtre des Variétés » responsable d'un acte de calomnie « dirigé contre les autres membres de ce même théâtre », expression d'un journalisme prônant une certaine « satire virulente » qu'il faudrait décourager, surtout à la lumière du contexte national. La publication du *Rebut du Cancanier* serait d'autant plus contradictoire dans la mesure où *Le Manifeste* avait lancé un débat public portant sur le thème *Pourquoi Haïti n'est-elle pas plus avancée en civilisation ?* : ¹³

Dans un pays qui aspire aux progrès, où chacun doit faire les plus grands efforts pour le bien être [*sic*] de tous, où chacun doit contribuer à le faire sortir des langes de l'enfance, en dissipant les ténèbres qui l'environnent, et y répandre la lumière ; de qui doit-on attendre ces efforts, si ce n'est des journalistes, des jeunes écrivains surtout, qui arrivent dans le monde, qui ont la voie ouverte devant eux ? Pour satisfaire à leur vengeance personnelle ou à tout autre sentiment, pour *faire de l'esprit* et s'ériger en docteurs, devraient-ils chercher à briller aux dépenses de tout ce qui peut tendre aux progrès de la civilisation ? (n° XXXV, 2 ; l'italique est de l'auteur)

Si aux yeux de l'auteur, la presse satirique se donne à lire comme une pratique pernicieuse, expression d'un modèle malsain de communication médiatique capable d'alimenter le conflit et l'abrutissement culturel, la polémique se termine - paradoxalement - par un article publié dans *Le Cancanier* le 2 septembre (n° 4, 3-4) :

Eh ! bien nous pouvons dire que ce que nous trouvons de plus extraordinaire dans la querelle qui vient d'éclater entre le Manifeste et le Théâtre des Variétés c'est que notre petit journal, avec son titre qui a si fort ému les susceptibilités, pose aujourd'hui comme *Médiateur*...

Avec un certain sarcasme, les rédacteurs jouent sur la polysémie du mot souligné en italique pour essayer, d'un côté, d'apaiser la que-

¹² L'italique est de l'auteur. L'article occupe la page 2 à la quelle renvoient les citations suivantes.

¹³ Une série d'articles est publiée les 11 et 18 avril ; 20 juin ; 11 et 25 juillet ; 15 et 22 août ; 5 et 12 septembre 1841.

relle : « [m]aintenant que de part et d'autre on a rompu plus d'une lance, que les amours propres ont reçu complète satisfaction » (n° 4, 4), ils déclarent « leur querelle fâcheuse » (n° 4, 3) et sollicitent les acteurs du Théâtre des Variétés à poursuivre leur activité ; de l'autre, cela trahit toute leur complaisance pour avoir indirectement contribué à diffuser le cancan par l'intermédiaire d'un de leurs textes hors des colonnes du journal. *Le Manifeste* et le « droit incontestable de critiquer » (n° 4, 4) sont ainsi défendus au-delà des moyens employés.

3 Rire outré et rire creux : Le *Cancanier* et l'esthétique de la blague

Notion remettant en discussion le rapport entre vérité et mensonge, le cancan est situé au centre d'un projet éditorial volontairement fumeux qui déclare se servir d'un comique varié censé brouiller les pistes et dépayser constamment son lecteur :¹⁴ « nous cancanerons, toujours pour amuser, jamais pour blesser » (n° 1, 2) on lit au terme du prospectus, et ce dans un but « moral, moral, et essentiellement récréatif » (n° 3). Oscillant entre l'attaque satirique outrée et médisante qui est expression d'un rire satanique et le sourire humoristique divertissant et ludique – d'un “rire pour rire” pour employer une expression qui sera très diffusée dans la petite presse parisienne dès les années 1850 –¹⁵ *Le Cancanier* met ainsi à l'œuvre un jeu de pleins et de vides qui frise la blague : « [N]ous sommes tous *blagueurs* » lit-on [...] dans le *Nota bene* ajouté au prospectus (n° 1, 2-3) « ils vont me faire la guerre sur le mot *blagueur* comme ils me l'ont faite sans doute déjà sur celui de cancanier » (n° 1, 3).

Si les rédacteurs visent une fois de plus à semer le désordre et le scandale, une telle réaction serait provoquée par l'emploi d'un mot 'indécents', récent et déstabilisant, expression d'un comique nouveau et peu légitimité aux yeux du public de l'époque. Comme l'a montré Nathalie Preiss, la notion de blague relève d'une forme de comique répandu en France et typique du XIX^e siècle. Si le terme apparaît pour la première fois dans le *Dictionnaire du bas langage* (1808), il s'ajoute à l'éventail des formes du rire dix-neuviémiste envahissant simultanément la presse et le roman :¹⁶

¹⁴ Voir l'article publié dans le n° 20 du *Temps* le 23 juin 1842 et cité par Desquiron (1993, 195) où l'on remarque que « le titre [du *Cancanier*] n'était accompagné d'aucune explication qui permit d'en saisir l'esprit. »

¹⁵ Bissainthe (1965, 77) le classe effectivement comme un « périodique humoristique ».

¹⁶ Au sujet du rire au XIX^e siècle en France, nous renvoyons aux travaux coordonnés par Alain Vaillant (2012 ; 2013 ; 2021).

Gonflée d'air comme la blague à tabac qui lui donne son nom, la blague redistribue les rapports entre illusion et réalité, faux et vrai. (Preiss 2002, 1)

Expression d'un rire mis au service du comique creux, il agit par le biais de jeux manipulatoires où la parole est « enflée » pour susciter la « déception » (Preiss 2002, 1) dans la mesure où elle débouche sur un vide de sens qui amuse et perturbe en même temps.

Dans cette perspective, la série intitulée *Dictionnaire du Cancanier* pourrait sans doute être lue à la lumière d'une esthétique de la blague appliquée au contexte haïtien.¹⁷ À une époque où l'éducation est au cœur du débat politique (Trouillot 1962, 114-18) et la maîtrise du français est l'un des facteurs déterminants pour la légitimité sociale des habitants de la République (Hoffmann, 1995, 32), les rédacteurs s'amuse à publier un abécédaire cocasse qui ne suit pas l'ordre alphabétique des mots et qui formule des définitions allusives, à la longueur variable, en matière de mœurs et de politique. Voici quelques exemples :

Adresse - dans les états républicains et les monarchies constitutionnelles on appelle ainsi les discours des chambres ou des parlementaires en réponse aux discours du Pouvoir-Exécutif ou de la couronne... sans doute parce que [*sic*] ces discours sont presque toujours faits avec une grande *adresse* de style. Pour rédiger une *bonne* adresse, il faut être initié dans l'art de parler sans rien dire. (N° 9, 4)

La stratégie adoptée par le cancanier consiste ainsi à déjouer constamment l'horizon d'attente de ses lecteurs par le biais d'une re-sémantisation des mots qui produit un rire amer fondé sur la perception d'une absence comme dans ce cas, où le mot *adresse* est commenté dans son usage sectoriel, pour montrer l'existence de discours dépourvu de direction politique. Au sujet du terme de *patriotisme*, on insiste davantage sur l'effet de réduction ou de 'dégonflage' :

Patriotisme. Amour de la patrie ; amour qui vous porte à vous résigner à accepter une petite charge de directeur de douane, de juge ou tout autre. En temps de guerre, zèle que mettent quelques sots à aller recevoir des horions. (N° 8, 2)

Conçue pour un pays au cœur d'un processus de construction identitaire, la définition se caractérise par une périphrase suivie d'exemples concrets et paradoxaux qui agissent en provoquant un

¹⁷ N° 3 du 19 août ; n° 8 du 28 octobre ; n° 9 du 11 novembre.

effet de contraste et de rabaissement. Ainsi, l'amour est circonscrit à l'attachement pour l'argent et vu dans la perspective tout individuelle et bourgeoise d'obtenir un emploi au lieu d'être associé à un sentiment de dévouement à une collectivité nationale ; quant à l'ardeur attendue en cas de conflits militaires, elle donne lieu à des opérations belliqueuses dépourvues d'héroïsme, bouffonnes et destinées à l'échec.

Il s'agit de définitions qui ne cachent pas un certain pessimisme de fond où le néant peut l'emporter sur le jeu des contrastes, comme dans ce cas :

Morale publique. Mot vide de sens. Comme ces anciennes monnaies, hors de cours, qui ont laissé le nom d'une valeur qui n'est plus ; ce mot rappelle une chose qui existait, mais dont on a plus d'idée. (N° 8, 2)

Expression d'une époque « qui connaît une inflation de spéculations politiques et financières et fait circuler des « effets » qui n'en sont pas » (Preiss 2002, 2), la blague est ainsi employée par *Le Cancanier* pour faire écho à une certaine « esthétique et une poétique de la déception » (2) censée solliciter la réflexion par des biais alternatifs à l'argumentation théorique ou au débat idéologique. En témoigne la définition d'*abus* publiée dans le n° 4 :

Abus. Renvoyé [*sic*] pour la définition au bureau du *Manifeste* comme étant un précieux document pour parvenir à savoir – Pourquoi Haïti n'est pas plus avancée en civilisation. (N° 3, 4)

Dans ce cas, on répète l'expédient de la fausse définition tout en renvoyant à la série d'articles du *Manifeste* que nous avons mentionnée dans les pages précédentes. Face à la prolixité de la feuille alliée et, lit-on en filigrane, au débat animé par les journaux 'sérieux', la rédaction du *Cancanier* réagit de manière opposée : réduite à quelques lignes, l'intervention cède la parole à ceux qui ont l'air de lui attribuer une fonction plus constructive et moins déstabilisante.

4 **Emprunts, vols et mystifications : effets de supercherie littéraire**

Le Cancanier fait écho au *Manifeste* une fois de plus au sujet de la visite de Granier de Cassagnac à Haïti le 17 avril 1841, en employant dans ce cas d'autres stratégies rhétoriques. On rappellera que l'arrivée à Port-au-Prince de cette personnalité connue pour ses positions racistes avait donné lieu à un véritable charivari « au souvenir des publications furibondes que ce partisan de l'esclavage, cet ennemi de la race africaine avait faites, deux ans auparavant, dans la *Revue de Paris*, pour soutenir ses opinions contre l'affranchissement des esclaves dans les colonies françaises » (Beaubrun Ardouin (1853-60, 142).

L'événement produit une affaire médiatique où *Le Manifeste* occupe une place de choix. Le journal montre alors un engagement soutenu à l'aide de textes virulents qui font de la contestation idéologique jusqu'à l'injure des moyens privilégiés pour la lutte contre les discriminations (voir Desquiron 1993, 186-8).¹⁸ *Le Cancanier*, quant à lui, participe au débat en employant les outils de la fiction littéraire. Ainsi, deux courts récits portent sur ce sujet : *Le Négrophobe Granier de Cassagnac chez les Noirs* (n° 3, 19 août 1841, 3-4) et *M. Granier de Cassagnac et son Capo étudiant la question de l'abolition à la Basse-Terre* (n° 10, 25 novembre 1841, 2-3).

Dans ce cas, le jeu inter-textuel est plus subtil. Le premier récit comporte une précision para-textuelle : sous le titre, on peut ainsi lire « Extrait authentique du *Corsaire* ». La mention renvoie donc à la célèbre feuille satirique française fondée en 1823, qui en 1843 changera son nom en *Corsaire-Satan*.¹⁹ Or, si la pratique consistant à reprendre des articles publiés dans la presse française était à l'époque courante en Haïti, nous signalons que, sauf erreur de notre part, aucun article n'est publié dans le journal parisien sous ce titre en 1841. Inséré dans le cadre de la poétique adoptée par le journal, l'article a tout l'air de se présenter comme le fruit d'une mystification, renforcée d'ailleurs par la présence du qualificatif « authentique ». *Cancan* au second degré, la référence au *Corsaire* situe le récit dans le cadre d'un dispositif narratif qui oscille entre commentaire de l'actualité et charge verbale. Ainsi Cassagnac est représenté comme un véritable monomane obsédé par des idées racistes dont on n'hésite pas à montrer les incohérences. Ayant étudié « la question des noirs à Paris où il n'y a pas de noirs » (n° 3, 3), il essaie de mettre en pratique ses principes dans son pays natal au point d'obliger son do-

¹⁸ Voir par exemple les articles des 25 mai et 1^{er} août 1841.

¹⁹ Le répertoire de Bissainthe ne fait aucune mention d'un journal publié à l'époque sous ce nom.

mestique blanc à se cirer le visage de noir « de dix à quatre heures, à raison de vingt-cinq francs par mois » (n° 3, 3). Lorsqu'il part pour Haïti avec son ami Capo, « léger de bagage, mais lourd de théories » (n° 3, 3), celles-ci se révèlent en réalité « des bulles du savon » (n° 3, 3) tant que « [l]a douane du Havre [les] trouva [...] creuses et n'en exigea pas les droits » (n° 3, 3). D'un point de vue stylistique, le caractère inconsistant de ces idées est évoqué par leur côté hallucinatoire qui n'a pas de correspondance dans la réalité sensible et qui se manifeste par un verbiage illogique :

Comme il passait devant un rivage inconnu, il dit à son ami Capo : Qu'ai-je vu ? petit blanc, mon ami ? Cette mer est noire, cette côte est noire, ce rivage est noir, cette île est noire, ces hommes sont noirs, tout est noir. C'est mon affaire. Je connais la couleur, je l'ai étudiée. Le nègre m'appartient, je l'ai dompté ; il est servile, il est esclave. (N° 3, 4)

L'arrivée à Port-au-Prince est le moment où cette obsession pour la couleur noire fait l'objet d'un renversement des rôles : attaqué par le charivari des haïtiens, notre héros change progressivement de couleur en fonction d'une peur devenue de plus en plus ingérable : « [d]evant cette musique noire, le négrophobe devient jaune » (n° 3, 4) ; successivement, « [un] noir [le] saisit à la gorge. [...] de jaune qu'il était, devint noir, noir comme l'encre de ses théories, plus noir que noir » (n° 3, 4). Le choc provoqué par le contact avec les « noirs serviles » (n° 3, 4) ne peut donc qu'aboutir à une fuite tragicomique, prise « avec la célérité d'un homme à systèmes relancé hors de ses systèmes ».²⁰

Le récit *M. Granier de Cassagnac et son Capo*, suit la structure d'une saynète dialoguée où Cassagnac, Capo et un jeune esclave mulâtre prennent part à une conversation. Dans ce cas, le modèle du *Corsaire* a été employé autrement : si dans *Le Cancanier* on ne fait aucune mention aux sources adoptées, nous avons pu constater que le texte a été repris intégralement d'un article publié dans la feuille parisienne à la date du 5 juillet 1841 (n° 8093). Il s'agit d'une pratique – tout comme celle inverse de mentionner des sources inexistantes – très répandue dans la petite presse française sous la monarchie de Juil-

²⁰ À comparer avec le registre dramatique adopté dans l'article anonyme publié dans *Le Manifeste* le 1^{er} août 1841 (XIII, 3 : « Il n'aura rien à dire de la peur que la jeunesse cuivrée du Port-au-Prince lui a faite, parcequ'il [sic] ne peut effacer ces aveux sortis de ses lèvres pales [sic] et tremblantes sur le pont de la corvette *la Perle* en face du nègre Charles Alerte et du mulâtre [sic] Dumai Lespinasse. [...] La peur n'est pas un défaut près du chacal et de l'hyène, mais elle est méprisante, elle est flétrissante dans le lache [sic] qui, après avoir si arrogamment bravé les mulâtres [sic] et les nègres, tremble au son de leur voix et se prosterne devant eux ».

let. Elle est liée à l'émergence de poétiques expérimentales que Marie-Ève Thérénty (2003) a théorisées et regroupées sous l'étiquette de « supercherie littéraire ». ²¹ Situées à la croisée entre écriture journalistique et littéraire, elles trahissent ultérieurement le pacte avec le lecteur tout en jouant sur des fausses attributions à une époque où les publications collectives et anonymes révèlent que le statut de l'écrivain-journaliste n'est pas encore pleinement légitimé. Dans le contexte haïtien où la censure gouvernementale menace la liberté d'expression, ces « charlataneries » (Thérénty 2003, 105) montrent toutes les excentricités d'un champ culturel qu'on essaie de structurer - voire de contrôler - mais dont le rire contribue à faire éclater les contradictions.

5 Conclusions

Exemple de publication satirique des années 1840, le cas du *Cancahier* montre dans quelle mesure une feuille éphémère trahit l'émergence de poétiques innovantes au sein de la presse haïtienne, une presse où le modèle français dialogue avec le contexte politique et culturel de réception. En particulier, les rédacteurs du journal tentent d'élaborer une poétique protéiforme et centrifuge où la tradition moraliste française se combine à des formes comiques typiquement dix-neuviémistes où un rire changeant et transversal fait de la charge verbale, de la blague et de la supercherie littéraire des moyens expressifs privilégiés. Le résultat est une poétique capable de faire interagir une réflexion sur la société de l'époque, avec ses paradoxes, ses exagérations et son vide profond, avec un questionnement apparemment anodin sur le statut de la communication médiatique et le rôle joué par l'écriture satirique à une époque où Haïti est au cœur d'un processus d'apprentissage culturel. À partir de cette publication marginale et extravagante, expression d'un champ littéraire excentrique à son tour puisqu'en voie de formation, des dynamiques complexes commencent ainsi à se dévoiler dans les années du gouvernement de Boyer à partir des colonnes des journaux. Elles révèlent la création d'un réseau intellectuel instable et composite dont les implications ne se limitent pas à la politique mais, dans la perspective qui est la nôtre, ouvrent des pistes stimulantes pour les recherches littéraires à venir.

²¹ Voir en particulier le chapitre *Poétique de la supercherie littéraire* (Thérénty 2003, 101-81).

Bibliographie

- Beaubrun Ardouin, A. (1853-60). *Études sur l'histoire d'Haïti*, t. XI. Paris : Déobry et E. Magdeleine.
- Bissainthe, M. (1965). *Dictionnaire de bibliographie haïtienne*, t. I. Washington : The Scarecrow Press.
- Bonneau, A. (1856). « Les Noirs, les jaunes et la littérature française à Haïti ». *Revue contemporaine et Athenaeum français*, 16 décembre, 107-55.
- Cabon, A. (1939). « Un siècle et demi de journalisme en Haïti ». *American Antiquarian Society*, 121-205.
- Castera, E.J. (1981). « Aux origines de la presse haïtienne ». *Trimedia*, 13, 12-15.
- Castera E.J. (1986). *Bref coup d'œil sur les origines de la presse haïtienne (1764-1850)*. Port-au-prince : Imprimerie Henri Deschamps.
- Corvington, G. (1975). *Port-au-Prince au cours des ans. La métropole haïtienne du XIX^e siècle : 1804-1888*. Port-au-Prince : Henri Deschamps.
- Délide, J. (2020). « Genèse du nationalisme culturel haïtien. Le Cercle littéraire de 1836-1839 ». *Cahiers d'études africaines*, 237, 63-88.
- Desquiron, J. (1993). *Haïti à la une. Tome I, 1724-1864*. Port-au-Prince : Imprimeur II.
- Hoffmann, L.-F. (1995). *Littérature d'Haïti*. Vanves : Edicef.
- Jolibois, G. (1950). Histoire de l'imprimerie à Saint-Domingue. *Le Moniteur. Journal officiel de la République d'Haïti*, 32, 34-36, 38, 45.
- Kalifa, D. ; Régnier, Ph. ; Thérenty, M.-È. ; Vaillant, A. (éds) (2011). *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e*. Paris : Nouveau monde.
- La Selve, E. (1875). *Histoire de la littérature haïtienne, depuis ses origines jusqu'à nos jours, suivie d'une anthologie haïtienne*. Versailles : Impr. de Cerf.
- Letourneau, M. ; Vaillant, A. (éds) (2021). *L'empire du rire : XIX^e-XXI^e siècle*. Paris : CNRS.
- Menier, M.-A. ; Debien, G. (1949). « Journaux de Saint-Domingue ». *Revue d'Histoire des colonies*, t. 36, nn° 127-128, 424-75.
- L'ordonnance de Charles X du 17 avril 1825 (2003). *Outre-Mers. Revue d'histoire*, t. 90, n° 340-1, 249.
- Ridiculous* (2001). « Les Procédés de déconstruction de l'adversaire », n° 8.
- Tardieu, P. (2004). « Pierre Leroux et Lémercy, imprimeurs de Saint-Domingue à Haïti ». *Revue de la Société haïtienne d'histoire et géographie*, 79^{ème} année, n° 218, Juillet-Septembre, 21-30.
- Thérenty, M.-È. (2003). *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*. Paris : Honoré Champion.
- Trouillot, H. (1962). « Les Origines sociales de la littérature haïtienne ». Numéro spécial, *Revue de la Société haïtienne d'histoire, de géographie et de géologie*, 22, 109.
- Vaillant, A. (éds) (2012). *Esthétique du rire*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest.
- Vaillant, A. ; de Villeneuve, R. (éds) (2013). *Le rire moderne*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest.
- Viatte, A. (1954). *Histoire littéraire de l'Amérique française des origines à 1950*. Paris : PUF.

« Rayonnantes étoiles d’Haïti » Analyse sémantique de la liberté de Stella à la Niña Estrellita

Silvia Boraso

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

Abstract A novelist and intellectual that shaped with his writings the twentieth-century Francophone literary panorama, Jacques Stephen Alexis is a writer who needs no introduction. In his theorization of the novel, Alexis has had the great merit, among other things, of recognizing the role played by the first Haitian novelists in the evolution of the country’s literary production. Although he – like most critics, by the way – passes a very negative judgment on certain authors, Alexis nevertheless manages to overcome the tenacious prejudice of their alleged lack of Haitianity and pays tribute to their works, whose literary value has long been overlooked. One example among many: when one speaks of the origins of Haitian literature, one must, for obvious historical reasons, cite *Stella* (1859), the first novel written by a Haitian writer; however, the specialists who have been able to go beyond this mere historical dimension have been few. Alexis, on the other hand, has gone so far as to claim that it is “the bold beginning of marvellous realism”. Without going so far as to consider *Stella* as the first example of réalisme merveilleux, this article will draw on Alexis’s critical reflection and focus on the possibility of identifying common elements between his prose and Bergeaud’s. In particular, it will propose a cross-reading of *Stella* and *L’Espace d’un cillement* based on the figure of the two heroines, Stella and La Niña Estrellita respectively, and establish a kind of semantic continuity based on the image of freedom, an image they are the embodiment of.

Keywords Stella. Emeric Bergeaud. L’Espace d’un cillement. Jacques Stephen Alexis. Haitian literature.

Sommaire 1 Introduction. – 2 L’idéalisat[i]on féminine entre culte marial et allégorisation héroïque. – 3 Stella et La Niña Estrellita : symboles et formes de la Liberté. – 4 Conclusion.



Peer review

Submitted 2023-05-04
Accepted 2023-09-25
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Boraso | 4.0



Citation Boraso, S. (2023). “Rayonnantes étoiles d’Haïti. Analyse sémantique de la liberté de Stella à la Niña Estrellita”. *Il Tolomeo*, 25, 229-244.

1 Introduction

Romancier et intellectuel de proue du panorama littéraire francophone du XX^e siècle, Jacques Stephen Alexis a eu le grand mérite, entre autres, de reconnaître dans sa théorisation sur le roman le rôle joué par les premiers romanciers dans l'évolution de la production romanesque haïtienne. Bien qu'il porte – comme la plupart de la critique, d'ailleurs –¹ un jugement très négatif sur certains auteurs, Alexis parvient à surmonter le préjugé tenace de leur prétendu manque d'haïtianité et rend hommage à leurs œuvres, dont la valeur littéraire a été longtemps méconnue. Un exemple parmi tant d'autres : quand on parle des origines de la littérature haïtienne, on se doit, pour des raisons historiques évidentes, de citer *Stella* ([1859] 2009), le premier roman écrit par un Haïtien. Pourtant, les spécialistes qui ont su pousser leur analyse au-delà de cette dimension historique ont été peu nombreux.² Alexis est en revanche allé jusqu'à affirmer que c'est « l'audacieux début du réalisme merveilleux » ([1959] 2015, 37).³

S'inspirant de la réflexion critique d'Alexis ([1957] 1999 ; [1956] 2002 ; [1959] 2015) et du rôle matriciel qu'il attribue à *Stella* dans

1 Dans son ouvrage biographique, par exemple, Dantès Bellegarde donne des informations très détaillées sur la vie des romanciers du XIX^e siècle sans pour autant s'abstenir de formuler des jugements de valeur, souvent très peu flatteurs, sur leurs œuvres (1950). Des critiques similaires peuvent être décelées dans d'autres textes fondateurs : Raphaël Berrou et Pradel Pompilus, qui consacrent les deux premiers volumes de leur *Histoire de la littérature haïtienne* aux écrivains du XIX^e et du XX^e siècles, font preuve de peu d'estime par rapport aux ouvrages des premiers romanciers (1975) ; de même feront Ghislain Gouraige ([1960] 2003) et Maximilien Laroche (1981). Même Léon-François Hoffmann, qui a produit un appareil critique considérable sur Haïti et sa littérature, n'a pu échapper à ce préjugé (1982, 1992, 1995 et 2010).

2 Aussi bien à la fin du XIX^e siècle qu'au début du XX^e siècle, la majorité de la critique et du lectorat n'a pas su détecter la dimension allégorique du roman – ce que C. Ndiaye qualifiera en 2009 d'« épique » et de « légendaire » (22-3) – en lui contestant son manque de réalisme. Faisant preuve d'une extrême modernité, Alexis s'est révélé être, au milieu du XX^e siècle, un pionnier de la réception positive de Bergeaud.

3 Il importe de souligner que l'affirmation d'Alexis – qui à première vue pourrait sembler hasardeuse – se justifie en fait aussi bien à l'aune du panorama politique et littéraire de l'époque qu'à l'aune de sa participation active aux revendications politiques, culturelles et sociales des années 1950. Dépasant les théories de Price-Mars comme les revendications de la Négritude (Laroche 1987, 11-12), Alexis préconise la valorisation de l'hybridité culturelle haïtienne et affirme que le grand mérite du roman de Bergeaud consiste à avoir serré de près : « les tendances et les déchirements les plus profonds de l'âme haïtienne écartelée entre trois cultures : celle de l'Afrique tribale, gothique, cruelle, terrible mais indomptable et tant belle, celle de l'Europe rapace, généreuse, raffinée et sceptique et enfin celle du continent amérindien, artiste jusqu'à la noblesse ou l'héroïsme. À mon sens si la Cantilène de Sainte-Eulalie peut être considérée comme le premier monument de l'esprit français et la première de sa littérature, je ne vois pas pourquoi on refuserait au narré d'Émeric Bergeaud le titre de roman » ([1959] 2015, 37). Pour un approfondissement sur les enjeux littéraires, politiques et idéologiques des manifestes dans la pensée caribéenne francophone, voir Obszyński 2016.

le développement de la tradition romanesque nationale (Jonassaint 2002, 23), cet article se concentrera sur la possibilité d'identifier des éléments communs entre sa prose et celle d'Émeric Bergeaud. En particulier, il s'agira de proposer une lecture croisée de *Stella* et de *L'Espace d'un cillement* (1959)⁴ axée sur la figure des deux héroïnes – respectivement Stella et La Niña Estrellita – et d'établir une sorte de continuité sémantique entre les deux romans (qui se succèdent à un siècle exact de distance, 1859-1959) fondée sur l'image de la Liberté dont les deux personnages constituent l'incarnation.

2 L'idéalisation féminine entre culte marial et allégorisation héroïque

Dans son *Dictionnaire des Symboles, Emblèmes et Attributs*, Verneuil insère l'« espérance » (1897, 66) et la « vierge/Vierge » (186-7) parmi les symboles auxquels renverrait le terme « étoile ». Si d'un point de vue étymologique les noms *Stella* en latin et (*Niña*) *Estrellita* en espagnol constituent une allusion onomastique évidente à l'image de l'astre et à la double symbolisation que Verneuil lui attribue, d'un point de vue narratif aussi, la caractérisation des deux personnages se bâtit dans les romans à partir de la connotation à la fois profane et religieuse du mot. Avant d'examiner en détail les façons dont Bergeaud et Alexis construisent l'idéalisation des deux protagonistes aussi bien autour du culte marial qu'autour d'une allégorisation héroïque plus séculière, il serait sans doute utile de rappeler brièvement l'histoire de *Stella* et de *L'Espace d'un cillement* en mettant en avant le rôle central qu'y jouent les deux femmes.

Stella raconte l'histoire de Romulus et Rémus, deux frères qui symbolisent respectivement les factions des Noirs et des Mulâtres qui, à la fin du XVIII^e siècle, s'allient et se battent pour l'obtention de l'Indépendance du pays.⁵ Dans le roman, ils joignent les rebelles pour venger la mort de leur mère, tuée sous leurs yeux par le Colon. Quand ils mettent le feu à l'habitation de leur maître, ils aperçoivent dans la fumée une jeune fille – Stella – et décident instinctivement de la sauver. Bien que Stella ne soit pas le personnage principal du récit, c'est le prénom de l'héroïne qui donne le titre au roman. Au niveau her-

4 Dorénavant, toute référence bibliographique renvoyant aux deux romans sera indiquée respectivement par les sigles S et EC.

5 Comme le souligne L.-F. Hoffmann, dans le roman de Bergeaud tous les personnages perdent « leur individualité pour devenir des personnages 'épisodiques' ou, plus exactement, l'incarnation des forces en présence » (1992, 149). L'importance de la fonction symbolique de Romulus et Rémus réside dans le fait qu'ils combinent, en tant que figures de fiction, les traits des acteurs principaux de la Révolution (Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines, André Rigaud et Alexandre Piéton).

méneutique, le choix de l'auteur oriente la lecture, dès le péri-texte, vers une interprétation moins historique qu'allégorique des événements racontés. Fonctionnant en tant que signal interprétatif à l'intention du lecteur, le titre désigne comme véritable sujet du récit la lutte pour la Liberté que Stella incarne.

C'est cette fonction allégorique qui justifie aussi la fonction narrative du personnage : Stella, dont les scènes sont relativement peu nombreuses par rapport à celles dans lesquelles agissent Romulus et Rémus, est dotée d'un rôle symbolique central dans le roman. Le caractère extraordinaire de la jeune fille, qui exerce une influence majeure sur les décisions des deux frères, est mise en avant à plusieurs reprises et se construit spécifiquement autour de caractéristiques physiques et morales qui renvoient à sa dimension surnaturelle, voire divine. Le seul portrait de Stella présent dans le livre est en ce sens emblématique :

Vous avez quelquefois vu en songe un messager de Dieu, ange aux blanches ailes, au chaste regard, corps immaculé, vapoureux comme une ombre, éthéré comme le fluide transparent de l'espace, suave émanation de la bonté qui l'envoie et dont il est à la fois l'interprète et l'image. Dites ! est-il un type humain qui vous rappelle cette céleste vision ; oseriez-vous même la comparer, sans craindre de la profaner, à une beauté de la terre ?... Eh bien ! la jeune fille arrachée aux flammes était cet ange de votre rêve. Tout en elle avait une grâce, une perfection divine. (S, 50 ; italique ajouté)

S'axant sur des expressions lexicales ainsi que sur des attributs physiques et moraux relevant de l'imaginaire chrétien, la caractérisation du personnage et son rôle actantiel concourent à son idéalisation, dont l'apogée sera marquée par l'assomption de la jeune fille, élevée au ciel après la déclaration d'Indépendance du pays. Tout en conservant les signes apparents de sa divinité, Stella change sa fonction narrative au fur et à mesure que Romulus et Rémus prennent conscience de sa nature céleste. Si au départ elle faillit être sacrifiée telle une vierge martyre par les deux frères qui la croient la fille du Colon, après son sauvetage des flammes elle fait l'objet d'une véritable sublimation :

Cette chaleur du midi allume le sang des vengeurs de l'Africaine qui s'avancent irrités, fiévreux, la manchette levée vers la victime réservée à un sacrifice expiatoire.

La jeune fille est souriante et calme. Une souveraine majesté brille sur son front et rehausse l'éclat de ses traits harmonieux et purs. Sa tête blonde au soleil rayonne comme dans un cadre d'or.

Tant de beauté frappe les deux frères, les éblouit, les fascine. Ils se regardent l'un l'autre et cherchent à s'exciter ; l'hésitation et le

trouble se décèlent dans tous leurs mouvements. Ils s’approchent davantage, leur embarras augmente. Ils veulent frapper, et l’arme s’échappe de leurs mains. *Entièrement subjugués, vaincus ils se précipitent aux genoux de la jeune fille, lui demandent pardon du criminel dessein formé contre ses jours, et implorant la faveur de la servir...* (S, 51 ; italique ajouté)

Dès que Romulus et Rémus reconnaîtront en Stella une figure supérieure, leur dévotion envers la jeune fille deviendra indéfectible. Non seulement ils la vénéreront comme une idole, mais ils l’érigeront également en guide moral.

Sur le plan lexical, ce moment épiphanique est aussi bien signalé par une série d’expressions relevant du champ sémantique de la lumière que par des images relatives au culte marial. Le prénom Stella constituant en soi une référence explicite à la Vierge,⁶ dans la citation ci-dessus, la phrase « Une souveraine majesté brille sur son front » (S, 51) contribue à renforcer le parallélisme religieux, en rappelant le croissant de lumière qui souvent ceint le front de Marie dans plusieurs représentations.⁷ Employant des mots qui non seulement renvoient à la nature céleste de la jeune fille, mais qui la présentent aussi en tant que source lumineuse, le narrateur insiste sur la fonction symbolique et narrative de Stella en tant qu’étoile qui montrera aux héros de la révolution le chemin vers l’Indépendance.⁸

C’est à partir de là que symbolisation chrétienne et allégorisation séculière s’enchevêtrent, Stella devenant également l’incarnation de la Liberté. Apparemment contradictoire, le fusionnement entre les deux sphères – religieuse et laïque – est en fait propre à l’imaginaire de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle : jusque-là demeurée une figure de l’Antiquité qui symbolisait l’acte d’affranchissement des esclaves,⁹ après la Révolution française la Liberté se voit octroyer une signification nouvelle qui *s’ajoute* à celle que lui attribuaient les Romains, en renvoyant aussi à la piété religieuse (cf. Urech 1972).¹⁰

6 Parmi les symboles renvoyant à la Vierge Marie, M.P. Verneuil insère l’ « étoile » qui rappellerait l’invocation des litanies « étoile du matin » (1897, 186-7). Selon É. Urech, l’étoile se référerait en revanche à la chasteté de Marie (1972, 117).

7 É. Urech interprète le symbole du croissant comme un renvoi à Marie « lumière dans la nuit » (1972, 117).

8 Comme l’étoile de Bethléem, qui non seulement annonce aux mages la naissance de Jésus, mais les guide aussi vers Bethléem.

9 L’un des attributs qui caractérisent *Libertas*, la déesse romaine de la Liberté, est le bonnet phrygien (*pileus*). La pratique courante dans la Rome antique voulant que les maîtres donnent un bonnet phrygien en cadeau aux esclaves affranchis (*liberti*), après l’assassinat de Jules César, ce couvre-chef, qui renvoie symboliquement à la liberté (re) conquise, deviendra un symbole officiel de la République.

10 Comme le rappelle l’historienne Annie Duprat, depuis 1792 la République est représentée par une femme coiffée d’un bonnet phrygien et « armée d’une pique qui brise

Il n'est alors pas étonnant que Bergeaud se soit inspiré, pour la caractérisation de Stella, de ces représentations qui étaient tout à fait courantes à l'époque.

À l'aune de ces considérations, une comparaison entre Stella, une jeune vierge blanche, blonde et d'origine française, et La Niña Estrellita, une prostituée cubaine à la peau couleur de miel et aux longs cheveux bleus, pourrait sembler, sinon inconcevable, du moins hasardeuse. En dépit de leur dissimilitude physique, factuelle, les analogies à la fois structurelles et sémantiques que partagent dans les romans ces deux figures féminines nous semblent cependant justifier le parallèle ici proposé. Le résumé du texte d'Alexis sera encore une fois utile à illustrer notre démarche.

L'Espace d'un cillement raconte l'histoire de deux jeunes gens - La Niña Estrellita, ravissante Mulâtresse qui travaille comme prostituée au *Sensation Bar*, et El Caucho, ouvrier cubain échoué en Haïti après mille vicissitudes - qui tombent amoureux au premier regard. Cet amour révélera La Niña à elle-même en lui permettant à la fin du roman de quitter le *Sensation Bar* et de partir à la quête d'elle-même.¹¹ Derrière cette histoire d'amour apparemment simple et anodine, Alexis dresse en fait le portrait d'un univers caribéen chargé de significations universelles. Propre au style baroque et expressif qui caractérise toute la prose d'Alexis, dans *L'Espace d'un cillement*, la richesse de la langue, qui se traduit souvent par un effet d'accumulation et qui s'axe notamment sur le plan de la perception, concourt à construire la caractérisation des personnages, dont celle de La Niña. Comme le souligne Yves Antoine, « [l]es différentes appellations de La Niña [La Niña, Niña Estrellita, niña, Niñita, Niñitita, L'Églantine, Eglantina (Covarrubias Y Perez)] traduisent les impressions qu'inspire ce personnage. Grosso modo, elles roulent sur les thèmes sui-

les chaînes de l'esclavage, nommée Marianne. [...] Marianne est l'assemblage des deux prénoms les plus répandus dans l'ancienne France : Marie et Anne. C'est donc une référence religieuse, Marie étant la mère du Christ et Anne celle de Marie » (2023).

11 Le retour de La Niña Estrellita en Haïti est raconté dans *L'Étoile Absinthe* (2017), suite de *L'Espace d'un cillement* qu'Alexis ne réussira pas à terminer et qui sera publiée à titre posthume d'après la copie carbone de tapuscrit laissé par l'auteur. L'éditeur cite un manuscrit original, mais nous avons pu confirmer auprès de la fille de l'auteur, Florence Alexis, que le texte original consistait en un tapuscrit avec un trou sur la première page.

Le choix de l'écrivain d'intituler le deuxième volet de l'histoire après un renvoi explicite à l'étoile de l'Apocalypse n'est pas anodin et octroie au personnage de la jeune fille une dimension symbolique à la fois religieuse et politique. Rappel explicite au contexte apocalyptique johannique, l'ouragan qui dans le roman s'abattra sur le bateau que La Niña a loué pour son commerce du sel sera pour la jeune fille, d'un côté, une épiphanie grâce à laquelle elle se rendra compte que sa condition n'est pas individuelle, mais collective, sociale, de l'autre, une renaissance charnelle et spirituelle qui lui fera redécouvrir, entre autres, ses racines culturelles - incarnées dans le récit par les divinités vodu qui apparaissent dans ses rêves.

vants : son être physique et moral, sa situation sociale, son origine, sa quête d’elle-même » (1993, 109). Les représentations stéréotypées et idéalisées de la femme auxquelles ces appellations renvoient trouvent leur origine dans *Stella*.

La dimension religieuse évoquée par le lexique qu’Alexis emploie dans son roman constitue un premier élément que les deux figures féminines ont en commun. Comme Stella, La Niña Estrellita est comparée à une martyre obligée par sa condition de prostituée de souffrir les douleurs que les hommes lui infligent : « la crucifixion qu’il lui inflige » (EC, 17) ; « elle est crucifiée entre la perception et la pensée » (EC, 78). À ces occurrences textuelles liées à la crucifixion, s’accompagne une pléthore d’exemples dans lesquels c’est l’image de la Madone qui est utilisée pour se référer à la jeune fille, notamment pour décrire la beauté de son visage : « le visage de madone extasiée de la petite putain qui contemple amèrement le plafond » (EC, 15) ; « On pourrait choisir l’un des ovales du visage de La Niña Estrellita pour le portrait d’une sorcière, pour celui d’une madone ou pour exprimer la candeur d’une fillette » (EC, 79) ; « la beauté de la Niña Estrellita : lépreuse, sorcière, madone, gamine, sauterelle, bulle de savon, fétu, écume, vomissure de la vie, tout ça à la fois ! » (EC, 80-1) ; « Un large sourire rayonne sur le visage de La Niña Estrellita, les deux fleurs fanées de ses yeux se défont sur l’ovale du visage, sombre miel, visage tel celui des dolentes et douces madones des vieilles églises coloniales du temps des conquistadores » (EC, 31).

L’emploi du champ sémantique de la lumière pour la caractérisation de La Niña Estrellita ne se limite pas à l’onomastique, mais se concrétise par des choix lexicaux précis relatifs à la jeune Mulâtresse – comme c’est le cas du verbe « rayonner » dans le dernier passage cité – qui a su garder, malgré sa condition, une certaine innocence enfantine, une certaine pureté d’âme, et qui est présentée alors comme une source lumineuse. D’un point de vue allégorique, dans *L’Espace d’un cillement* nous retrouvons la dimension double que l’étoile en tant que symbole avait déjà dans *Stella*. L’idéalisations que subit le personnage du roman alexien est la même que celle que subit le personnage de Bergeaud et se construit encore une fois aussi bien sur l’association à la Vierge que sur l’évocation d’une idée laïque d’espérance, qui à son tour peut symboliser la quête de liberté (Verneuil 1897, 66).

Considérées par les personnages masculins des deux romans comme des sources rayonnantes d’espoir, les deux filles font l’objet d’une véritable idolâtrie. Leur sublimation à idoles est à l’origine du fait que, bien qu’admirees, elles vivent à l’écart de la société, en se déplaçant presque toujours à l’intérieur d’espaces restreints. Dans le texte de Bergeaud, Stella est souvent représentée comme une femme enfermée dans des endroits clos : d’abord la maison du Colon où elle est emprisonnée, ensuite la cabane que lui construisent les

deux frères à l'intérieur de leur campement, enfin la grotte au milieu des mornes dans laquelle elle vit jusqu'à la proclamation d'Indépendance. La Niña Estrellita, quant à elle, elle sort rarement du *Sensation Bar* où elle travaille à longueur de journée. S'il est vrai qu'elle y jouit d'une vénération sans égale par rapport aux autres prostituées,¹² il n'en demeure pas moins que le *Sensation Bar* comme le quartier de La Frontière où il est situé constituent des « lieu[x] de séquestration » dans lesquels les femmes sont prisonnières (Pessini 2012, 54).¹³

Objets du désir masculin, Stella et La Niña Estrellita seront sauvées de leurs prisons respectives par les héros dont le but est moins de les posséder que de se mettre à leur disposition. Dans le roman de Bergeaud, la révérence religieuse de Romulus et Rémus pour Stella se reflète, au niveau factuel, par l'interdiction qu'ils se sont imposée de ne pas entrer dans la cabane de la jeune fille, au niveau linguistique, par l'emploi lexical de mots relevant du culte de la Vierge : « Un *scrupule religieux* leur *interdisait* l'entrée de ce *sanctuaire* à la porte duquel les conduisaient *fidèlement*, le matin, leurs cœurs *voués* à un *culte* inconnu » (S, 53 ; italique ajouté). Moins platonique, la relation entre El Caicho et La Niña ne se réduit cependant pas à une question de concupiscence et de possession charnelle. Emblématique en ce sens est le fait qu'El Caicho refusera l'argent que la jeune fille essaiera de lui donner et que le passage à l'acte sexuel se concrétisera seulement après qu'ils auront tous les deux retrouvé les souvenirs restés coincés dans leur subconscient. C'est grâce à l'amour d'El Caicho en fait que La Niña parviendra à sortir de l'impasse psycho-physique et temporelle dans laquelle elle se trouve. Ce ne sera qu'après la récupération de la sensation et de la mémoire que La Niña pourra reprendre son parcours vers la Liberté en quittant le *Sensation Bar*.¹⁴

12 Comme le rappelle Y. Antoine, « le mot *étoile* a aussi le sens du terme cinématographique *vedette*. [...] La Niña jouit d'une très grande popularité auprès des clients du 'Sensation-Bar' » (1993, 104 ; italique dans l'original).

13 Dans son étude *Regards d'exil*, Alba Pessini intitule « côté ombre : les quartiers populaires » (2012, 48 ss.) et « côté lumière : les hauts quartiers » (57 ss.) les deux sections qu'elle consacre à la représentation de l'espace urbain chez Alexis. Ce choix nous semble emblématique de cette sémantique de l'astre et de la lumière qui constitue un fil rouge dans la production romanesque de l'auteur.

14 Cette récupération perceptive et mémorielle est d'autant plus importante pour l'évolution du personnage que *L'Espace d'un cillement* constituerait, selon Yolaine Parisot, « le récit de l'avènement du sujet à l'existence, où la phénoménologie de la perception précède celle de la conscience » (2018, 150).

3 **Stella et La Niña Estrellita : symboles et formes de la Liberté**

L’adoration dont Stella et La Niña Estrellita font l’objet ainsi que l’enfermement spatial dans lequel elles vivent, pourraient à première vue suggérer que le rôle qu’elles jouent dans le récit est celui de victimes dont la fonction complètement passive consisterait à subir les choix que les personnages masculins leur imposent. S’il est vrai que la représentation idéalisée des deux femmes passe inéluctablement par leur objectification, il est vrai aussi que cela ne les réduit pas à un état de passivité absolue. Les deux héroïnes font en revanche preuve d’une agentivité considérable – aussi bien d’un point de vue fonctionnel que d’un point de vue social et symbolique – même avant la liberté physique qu’elles acquerront à la fin des récits respectifs. C’est justement à partir de leur désir d’affranchissement – politique dans le cas de Stella et social dans le cas de La Niña – et des actions qu’elles entreprennent pour l’obtenir qu’elles peuvent être considérées comme des symboles de Liberté.

Dans le roman de Bergeaud, l’agentivité de Stella s’organise sur plusieurs niveaux. Au niveau cognitif, par exemple, elle est vue comme la seule détentrice de connaissance et se charge de former Romulus et Rémus, le Colon leur ayant nié l’accès à la scolarisation :

La jeune fille avait coutume d’errer le soir avec ses fidèles compagnons au bord de la rivière, plantée de bambous dont les gracieuses et gigantesques palmes mêlaient en se courbant des notes étranges aux plaintes de la brise.

Ces promenades étaient pour les deux frères l’occasion d’*apprendre* une multitude de faits intéressants que leur racontait la *savante Inconnue versée dans l’histoire de tous les peuples et de tous les âges*. (S, 54 ; italique ajouté)

Au niveau moral, elle est tout de suite reconnue par les deux frères comme un guide spirituel dont il faut obtenir l’approbation :

Stella devait être *avertie* et même *consultée* : la jeune fille était devenue *leur soutien et leur guide*.

Ils allèrent vers son ajoupa. Elle était appuyée sur sa lance, veillant pour eux. La lune l’inondait de ses voluptueux rayons et lui mettaient au front une auréole. C’était une *sentinelle divine*...

Les deux frères l’abordèrent avec un *religieux respect* et lui *soumirent leur projet qu’elle approuva*. (S, 71 ; italique ajouté)

Au niveau militaire aussi, Stella fait figure de référence, notamment en matière de stratégie, et elle est souvent représentée par le narrateur comme une guerrière : « Le cri de guerre, ce fut Stella qui le poussa. Placée à l’entrée du camp, *la lance à la main, la poitrine dé-*

couverte, les cheveux au vent, elle représentait et personnifiait la Pal-
las antique » (S, 66 ; italique ajouté).

Si la référence explicite à Athéna, déesse de la Guerre et de la Pen-
sée, rend compte des compétences techniques et des connaissances
historiques possédées par Stella, la description présente dans la cita-
tion évoque plutôt l'allégorie de la Liberté du fameux tableau d'Eugène
Delacroix (*La Liberté guidant le peuple*, 1830) que Bergeaud aurait
pu voir à Paris, à l'Exposition universelle de 1855.¹⁵ L'image de la Li-
bertas romaine – qui aurait inspiré Delacroix pour son ouvrage – s'ac-
corderait d'ailleurs mieux avec la lutte pour l'indépendance et pour
l'abolition de l'esclavage dont Bergeaud raconte l'histoire dans son ro-
man¹⁶ et expliquerait aussi pourquoi Stella ne se limite pas à conseil-
ler Romulus et Rémus, en décidant de lutter à leur côté. Incarnation
de la Liberté, la jeune fille œuvre également à son obtention, revendi-
quant ainsi un rôle actif aussi bien dans la guerre que dans le récit.¹⁷

Si dans le roman de Bergeaud, Stella symbolise une Liberté idéale,
donc universelle et collective – spécifiquement, celle de l'État et du
peuple haïtiens –, dans le texte d'Alexis, La Niña Estrellita renvoie
plutôt à une forme de liberté individuelle, tout en demeurant un sym-
bole de la libération socio-politique de la Caraïbe. Dans un premier
temps, cette liberté se traduit par une indépendance financière dont
la Mulâtresse est très fière. Fort consciente que céder à la tentation
de se trouver un *chulo*, un copain qui pourrait la soutenir d'un point
de vue économique, consisterait à tomber dans un autre type de sou-
mission, elle voit dans l'argent la seule forme de pouvoir consentie
aux gens de sa profession :

Qu'est-ce qu'elle a gagné comme fric hier, sans compter ce qu'elle
a carotté dans les poches de ceux qui ne voyaient plus clair ! Cette
saison, elle doit en tirer le maximum. *La liberté est à ce prix, et
elle, La Niña, elle a plus de chances que les autres de se libérer...*
(EC, 94 ; italique ajouté)

Dans un deuxième temps, cette idée de liberté se transforme cepen-
dant en une notion moins concrète et s'actualise notamment par la

¹⁵ Pour une liste des artistes exposés à Paris en 1855, voir la *Liste par ordre alphabé-
tique* en bibliographie ; pour une analyse des œuvres d'art exposées, voir Du Camp 1855.

¹⁶ Comme approfondissement sur la Liberté et sur ses représentations dans l'Anti-
quité, voir Urech 1972.

¹⁷ Selon Anne Marty, c'est à partir de ce caractère extraordinaire de Stella, sym-
bole de lumière et d'espérance, qu'elle est désignée par Romulus et Rémus comme une
figure d'un autre monde et donc inaccessible, ce qui fait en sorte que « le seul amour
qu'il soit possible d'éprouver envers ce personnage [soit] un amour fait de confiance et
d'admiration illimitée » (2000, 20) qui demeure platonique. Stella, « c'est l'image donc
d'une mère idéale » (20).

récupération de la part de La Niña à la fois des souvenirs refoulés et des sensations charnelles qu’elle a perdues depuis longtemps :

Se rappeler sera *le premier acte de liberté* par lequel La Niña tentera désormais de défier la fatalité des structures sociales inhumaines, de tourner en sa faveur les lois rigoureuses mais plastiques de la nature qui est matière, mouvement, force impersonnelle, vie et pensée, réalité éternelle. (EC, 290 ; italique ajouté)

D’un point de vue stylistique, dans le récit cette conquête graduelle se reflète au niveau lexical par un emploi de plus en plus fréquent d’images ressortant du champ sémantique de la lumière, qui se répand d’abord passivement sur la jeune fille,¹⁸ mais qui ensuite émane directement d’elle. Cela ne peut avoir lieu que lorsqu’elle accomplit l’acte de liberté extrême, c’est-à-dire son choix de quitter le *Sensation Bar* et de mettre momentanément de côté son futur avec El Caucho. C’est à ce moment qu’elle devient la Lumière même : « Ce que porte ce billet¹⁹ – El Caucho ne sera peut-être pas d’accord – est le message d’une *fillette de lumière* » (EC, 344 ; italique ajouté).

Bien que leurs situations diffèrent, au niveau narratif les deux héroïnes font l’expérience d’une évolution similaire. Elles passent toutes les deux d’une situation de fermeture qui les voit prisonnières à cause de leur condition de femmes-objets à un état de liberté qu’elles acquièrent d’elles-mêmes et qui se finalise par un départ physique vers ailleurs. Dans le roman de Bergeaud, une fois l’Indépendance d’Haïti déclarée, Stella s’envole vers le ciel, en avouant aux deux frères qu’elle est l’incarnation de la Liberté :

« Je suis la Liberté, étoile des nations ! Chaque fois que vous lèverez les yeux au ciel, vous me verrez. Comme l’astre immobile qui guide le marin sur les immenses plaines de l’Océan, je vous guiderai dans les champs sans limites de l’avenir. Gardez-moi votre foi ; vous serez heureux ! » (S, 236)

Comme ce sera également le cas pour La Niña au XX^e siècle, Stella passe d’être un symbole de lumière à la Lumière même, en devenant – du moins, au niveau fictionnel – une véritable étoile qui retrouve sa place dans le ciel.

18 Un exemple parmi d’autres : « Niña Estrellita tu es là, *le soleil, la lumière se répendant sur toi* comme des amis, sans que leurs pattes te tripatouillent... pendant une bonne minute tu as le droit de redevenir une petite fille *dans la bouche du soleil*, le ronronnement de la mer et le moutonnement de la foule !... » (EC, 29 ; italique ajouté).

19 Le billet que La Niña laisse derrière elle et dans lequel elle annonce son départ.

Apparemment guidés par deux motivations différentes, les gestes sur lesquels les arcs narratifs des deux personnages se terminent relèvent en fait d'un même idéal socio-politique. Si pour Stella, cet idéal est issu d'une idée abstraite et universelle de Liberté, pour La Niña le fait de quitter le pays en laissant derrière soi non seulement son passé de prostituée, mais aussi son avenir avec l'homme aimé semblerait être le résultat d'un choix individuel et égoïste – que le lecteur ne saurait d'ailleurs condamner – et non d'une conscience politique. Les propos par lesquels le départ de la jeune fille est décrit dans *L'Espace d'un cillement* attribuent cependant à ce geste une signification symbolique différente, inattendue :

Ça durera ce que ça durera, un mois, six mois, un an, mais elle va travailler pour vivre, elle va essayer de tuer La Niña. Si ça marche, elle reviendra d'elle-même le retrouver, sinon.... Peut-être a-t-elle fait un mauvais calcul, mais de toute façon *son geste est un geste de lumière, un acte de haute conscience et de responsabilité.* (EC, 344-5 ; italique ajouté)

Le choix individuel de La Niña se révèle ainsi un acte politique qui ouvre la voie à toute une classe de démunis aspirant à une rédemption sociale qui tarde à arriver. Par l'acte de La Niña, Alexis semble suggérer que la liberté sociale de la collectivité ne se concrétise que par l'affranchissement particulier des sujets qui la composent.

Si la vision politique d'Alexis s'inscrit dans la lignée des théories communistes qui, à l'époque où il écrit, informent le panorama culturel caribéen, les modalités par lesquelles cette vision se traduit dans *L'Espace d'un cillement* par la figure de La Niña Estrellita ne dérivent pas de la sphère politique, mais émanent plutôt de la tradition romanesque haïtienne. En particulier, le choix d'Alexis d'octroyer la personnification de la Liberté à une femme étrangère qui vit en Haïti nous semble prouver, avec la sémantique de l'astre et avec la double allégorisation qui l'accompagnent, que la caractérisation de La Niña (cubaine) a été moulée sur une figure narrative, à savoir Stella (française).

Stella et La Niña Estrellita représentent respectivement des idéaux révolutionnaires qui viennent d'ailleurs, mais qui trouvent dans l'île un terrain fertile où ils parviennent à s'épanouir. Chez Bergeaud, c'est l'universalisme²⁰ qui a guidé la Révolution française et

20 Le choix de Bergeaud d'octroyer le rôle de guide de la révolution à une Française fait encore l'objet de débats. Certains l'interprètent comme une volonté d'universalisme, comme c'est le cas de L.F. Hoffmann : « Convenait-il vraiment de donner à la réincarnation de l'Africaine [c'est-à-dire Stella] un type physique si évidemment nordique ? Mais c'est précisément que Bergeaud voulait universaliser la Révolution haïtienne, l'inscrire dans la longue tradition de la lutte des peuples contre l'oppression »

qui ne se concrétise pleinement qu'en Haïti par l'abolition de l'esclavage. Le fait que Stella, incarnation de la Liberté, ne quitte pas Paris après les événements de 1789 est on ne peut plus emblématique : ce n'est qu'à la fin de la Révolution haïtienne qu'elle peut considérer sa mission sur terre accomplie et s'envoler telle une comète dans le ciel « se perd[an]t dans l'espace, laissant après elle un long sillon d'or » (S, 237).

Chez Alexis, La Niña symbolise les émeutes qui ravagent Cuba depuis 1953 et qui mèneront en 1959, après la prise de pouvoir de Fidel Castro, à la fin de l'influence politique et économique américaine dans l'île. En ce qui concerne la réalité haïtienne décrite dans le récit, qui survient presque deux décennies avant le commencement des troubles cubains, elle ne peut donc pas être considérée comme la personnification d'une liberté aboutie, mais plutôt d'un souhait.²¹ À travers son personnage, l'auteur semble inviter le lectorat haïtien et, plus généralement, caribéen à se réveiller, à vivre la même épiphanie que la jeune fille et à se libérer du joug du libéralisme états-unien. Le fait qu'au début du roman La Niña soit comparée à la Caraïbe toute entière – « On déambule sans but et, soudain, on marque un temps d'arrêt... plaquée à un arbre, on a distingué une Femme, une Femme revêtue d'une robe de chambre de satin incarnato, simplement galbé, deux pieds vivants et surtout deux yeux... deux yeux aux cils rayonnés.... Et on ne peut pas repartir ! ça c'est la Caraïbe ! » (EC, 35 ; italique ajouté) – et que la majorité de sa clientèle se constitue de *yankees*²² est en ce sens représentatif. D'ailleurs, Alexis explicite à plusieurs reprises dans le roman l'idéal politique qu'il poursuit. Comme l'affirme J. Kwaterko, cet idéal se « construit sur un axe paradigmatique figuré par Cuba, englobe et dépasse l'horizon haïtien, en se nourrissant de la vision panaméricaine de José Marti et de son idéologème de 'Nostra America' » (2019, 55) :²³

(1992, 162). D'autres le voient comme une continuation de l'asservissement culturel et économique du pays à la France. P. Chamoiseau et R. Confiant citent comme exemples de cette adulation servile : « le fait que Stella ne soit pas une Blanche créole mais une métropolitaine, de petite extraction de surcroît (à travers son personnage surgit la 'France bien-aimée', intouchée par les horreurs esclavagistes, lesquelles seraient de la seule responsabilité de méchants colons) ; ensuite, Stella est vierge, et donc pure dans un univers où le viol (ou l'accouplement forcé) a toujours été la règle. Elle peut donc se battre dans les Montagnes aux côtés de Rémus et Romulus » (1991, 86).

21 Dans la réalité tangible, ce souhait sera destiné à s'accomplir simultanément en 1959, année où non seulement Alexis publie *L'Espace d'un cillement*, mais où la Révolution cubaine arrive aussi à son aboutissement.

22 « N'en auront-ils jamais assez ? » s'écrie La Niña après l'arrivée d'un énième navire américain (EC, 17).

23 Comme le rappelle Florence Alexis dans la préface à la deuxième édition Gallimard, la disparition prématurée de l'écrivain laissera intacte sa vision idéaliste du communisme pan-caribéen ([1983] 2016, 25).

Cuba et Haïti, ça se ressemble drôlement. Bien sûr, là-bas la classe ouvrière est plus nombreuse, on se bat mieux, on a plus d'expérience dans un certain sens, mais la pénétration impérialiste est plus profonde, en somme ça s'équilibre... Ici le peuple a plus de traditions révolutionnaires, les autres classes sociales sont moins conservatrices et moins organisées... Des deux côtés, on fait des blagues : question de couleur et « authentique » en Haïti, *autenticos, revolucionarios, ortodoxos* et divisions ouvrières à Cuba. Si on était unis, on aurait pu amener un Gran San Martin par exemple à faire des tas de choses... (EC, 274 ; italique dans l'original)

Si à la fin du roman de Bergeaud, le voyage de Stella peut être considéré comme terminé une fois les colons battus, à la fin du roman d'Alexis l'errance de La Niña vient en revanche de commencer et symbolise le début d'une quête de liberté collective déclenchée par son départ. Au niveau narratif, elle incarne l'humanisme révolutionnaire d'Alexis, « résultat de l'union du marxisme et de la culture, car si le merveilleux jaillit tout simplement de la réalité et de ses formes d'expression [...], il doit reproduire aussi l'esprit combatif de son peuple, dont la philosophie de vie ne peut pas se dissocier de la collectivité et de l'humanisme » (Del Rossi 2019, 106).

4 Conclusion

Dans les dernières décennies, la critique contemporaine a graduellement réhabilité la première production littéraire haïtienne. Dans le cas de *Stella*, le premier roman national, les spécialistes ont notamment mis en avant le rôle matriciel du livre en tant que récit fondateur qui véhicule « la quête des repères aptes à structurer une conscience collective, à fixer le sentiment d'appartenir à une même nation » (Marty 2009, 10). Si, sur le plan historique, la valeur du texte a été reconnue, sur le plan littéraire, rares ont été les critiques qui ont su trouver les traces laissées par Bergeaud dans l'œuvre de ses successeurs. Choisisant d'axer la caractérisation de La Niña Estrelita sur un discours humaniste et chrétien (Kwaterko 2019, 64) qui rappelle l'image de Stella, Alexis fait du roman de Bergeaud l'un des intertextes principaux de *L'Espace d'un cillement*, témoignant ainsi de l'influence majeure exercée par le premier romancier haïtien sur le développement du genre romanesque en Haïti.

Bibliographie

- Alexis, F. [1983] (2016). « Préface ». Alexis [1959] (2016), 9-27.
- Alexis, J.S. [1957] (1999). « Où va le roman ? ». *Boutures*, 1(1), 33-41. <https://ile-en-ile.org/jacques-stephen-alexis-ou-va-le-roman/>.
- Alexis, J.S. [1956] (2002). « Du réalisme merveilleux des Haïtiens ». *Présence Africaine*, 1(165-6), 91-112.
- Alexis, J.S. [1959] (2015). « Florilège du romanesque haïtien ». Adam, M. (éd.), *Haïti, petit corpus littéraire*. <https://adamex10.wordpress.com/2015/03/05/florilege-du-romanesque-haitien-extrait/>.
- Alexis, J.S. [1959] (2016). *L'Espace d'un cillement*. Paris : Gallimard.
- Alexis, J.S. (2017). *L'Étoile absinthe*. Paris : Zulma.
- Antoine, Y. (1993). *Sémiologie et personnage romanesque chez Jacques Stéphen Alexis*. Montréal : Les Éditions Balzac.
- Bellegarde, D. (1950). *Écrivains haïtiens. Notices biographiques et pages choisies*. Port-au-Prince : Éditions Henri Deschamps.
- Bergeaud, É. [1859] (2009). *Stella*. Carouge; Genève : Éditions Zoé; Les Classiques du Monde. Édition originale : Paris : Dentu.
- Berrou, R. ; Pradel, P. (1975). *Histoire de la littérature haïtienne. Illustrée par les textes*, vols 1-2. Port-au-Prince : Éditions Caraïbes.
- Chamoiseau, P. ; Confiant, R. (1991). *Lettres créoles*. Paris : Hatier.
- Del Rossi, S. (2019). « L'humanisme panaméricain de Jacques Stephen Alexis ». *Il Tolomeo*, 21, 103-18. <http://doi.org/10.30687/ToL/2499-5975/2019/01/016>.
- Du Camp, M. (1855). *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855*. Paris : Librairie nouvelle.
- Duprat, Annie (2023). « La petite histoire de Marianne ». <https://www.gouvernement.fr/actualite/la-petite-histoire-de-marianne>.
- Gourai, G. [1960] (2003). *Histoire de la littérature haïtienne: de l'indépendance à nos jours*. Genève : Slatkine.
- Hoffmann, L.-F. (1982). *Le roman haïtien. Idéologie et structure*. Sherbrooke : Les Éditions Naaman.
- Hoffmann, L.-F. (1992). *Haïti : Lettres et l'être*. Toronto : Éditions du GREF.
- Hoffmann, L.-F. (1995). *Littérature d'Haïti*. Vanves Cedex : EDICEF.
- Hoffmann, L.-F. (2010). *Haïti: Regards*. Paris : L'Harmattan.
- Laroche, M (1981). *La littérature haïtienne. Identité, langue, réalité*. Montréal : Éditions Leméac.
- Laroche, M. (1987). *Contribution à l'étude du réalisme merveilleux*. Québec : GRELCA.
- Liste par ordre alphabétique des artistes étrangers et français dont les ouvrages sont exposés au Palais des Beaux-Arts (1855)*. Paris : Imprimeur des musées impériaux.
- Jonassaint, J. (2002). *Des romans de tradition haïtienne. Sur un récit tragique*. Paris; Montréal : L'Harmattan; CIDIHCA.
- Kwaterko, J. (2019). « Omniscience et polyphonie: esthétique de l'engagement dans *L'espace d'un cillement* de Jacques Stephen Alexis ». *Il Tolomeo*, 21, 51-67. <http://doi.org/10.30687/ToL/2499-5975/2019/01/014>.
- Marty, A. (2000). *Haïti en littérature*. Paris : La flèche du temps/Maisonnette & Larose.
- Marty, A. (2009). « Préface ». Bergeaud [1859] (2009), 5-17.

- Ndiaye, C. (2009). « Stella d'Émeric Bergeaud : une écriture épique de l'histoire ». *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2, 19-31.
- Obszyński, M. (2016). *Manifestes et programmes littéraires aux Caraïbes francophones. En/jeux idéologiques et poétiques*. Leiden ; Boston : Brill ; Rodopi.
- Parisot, Y. (2018). *Regards littéraires haïtiens. Cristallisations de la fiction-monde*. Paris : Classiques Garnier.
- Pessini, A. (2012). *Regards d'exil. Trois générations d'écrivains haïtiens*. Saarbrücken : Presses Académiques Francophones.
- Urech, É. (1972). *Dictionnaire des symboles chrétiens*. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé.
- Verneuil, M.P. (1897). *Dictionnaire des Symboles, Emblèmes et Attributs*. Paris : Henri Laurens.

Lineage, Language: Archival Fabulations in *Water is a Time Machine*

Carla Miguelote

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, Rio de Janeiro, Brazil

Lúcia Ricotta

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, Rio de Janeiro, Brazil

Abstract The article investigates Aline Motta's artistic and political fabulation in *Water is a Time Machine* (2022). Making use of archive materials, her language reenacts "poetry by other means" (Perloff 2010). On the other hand, her research on her own lineage, which intertwines with the history of black lives in Brazil, points to other horizons of invention. In dialogue with reflections by Leda Martins on 'spiraling time', by Saidiya Hartman on 'critical fabulation' and by Marilyn Strathern on contemporary kinship studies, we observe how the artist performs a phantomalization related to her matrilineal genealogy.

Keywords Aline Motta. Archive. Critical fabulation. Matrilineality. Phantomalization.

Summary 1 Introduction. – 2 The Uses of the Archive in the Work of Aline Motta. – 3 Performative Phantasm and Matrilineality. – 4 Intertextuality at the Crossroads. – 5 Lineage as Language. – 6 Final Considerations.



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-10-20

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Miguelote, Ricotta | © 4.0



Citation Miguelote, C.; Ricotta, L. (2023). "Lineage, Language: Archival Fabulations in *Water Is a Time Machine*". *Il Tolomeo*, 25, 245-262.

The article we are presenting here is the translation of “Linhagem, linguagem: fabulações do arquivo em *A água é uma máquina do tempo*”, which originally appeared in Portuguese in the Brazilian journal *Texto Poético*.¹ The interest of this re-edition lies not only in the possibility of a broader dissemination that profits from both a language that is more widely understood in academia, and European networks of journal circulation, but also and especially in the themes it discusses. By presenting and analysing the first literary work by the Brazilian visual artist Aline Motta, the two authors delve deep into various issues related to Black diasporas and literatures: the heritage of slavery; the search for the writer’s origins; a hybridity that is autobiographical as well as formal; the recovery of epistemologies of African descent and the empowerment deriving from this. While not integrated into this issue’s dossier for obvious geographic reasons, Miguelote’s and Ricotta’s essay engages with the reflections developed there on the meaning of Afro-descendant identity(ies) for contemporary, postcolonial literatures wherever in the world they are produced, be it in former colonies or former colonial centres. In so doing, it also challenges our disciplinary boundaries and compels us to rethink the categories we tend to apply when studying postcolonial literatures.

1 Introduction

This domain of phantasms is no longer the night, the sleep of reason, or the uncertain void that stands before desire, but, on the contrary, wakefulness, untiring attention, zealous erudition, and constant vigilance. Henceforth, the visionary experience arises from the black and white surface of printed signs, from the closed and dusty volume that opens with a flight of forgotten words; fantasies are carefully deployed in the hushed library, with its columns of books, with its titles aligned on shelves to form a tight enclosure, but within confines that also liberate impossible worlds. (Foucault 1998, 105-6)

There is something spectral and mournful in *Water is a Time Machine* (2022),² by Aline Motta. A phantomalization manifests itself in a performative way in this book, in which the absences in everything make themselves present. Aiming at restituting the family’s

1 Translated from Portuguese by Luiza Leite.

2 All excerpts from the book *Water is a Time Machine* found in this article were translated by Sophie Lewis and Julia Sanches for the Sharjah Biennial 15.

genealogy, the author and artist seems to open “imaginary drawers” that are testimonials of a past that insists on remaining incomplete. It is impossible not to recall Brotero in “Old Papers” from *Collected Pages*, by Machado de Assis, who “opened the drawer [of old papers]; pulled out two or three bundles and undid the string”. Once facing “the letters [that] were stained by time”, and “whose general appearance was that of a cemetery, he started to read them, one by one [...], diving into this dead sea of erased remembrances, personal or public affairs” (1955, 138). In the case of Aline Motta, the family’s “old papers”, photographs, ads from Rio de Janeiro’s nineteenth-century newspapers, documents from notary offices, an old map of downtown Rio de Janeiro, pages of notebooks and planners, collected by the author and presented in new circuits of association and context, reveal not only infernal and daily episodes of our social formation but also the incorporation by the author and artist of a material history of objects and places, of different bodies that belong to her affective micro-community and of historical and literary events in the city of Rio de Janeiro.

In effect, an intertwining between a performative phantomalization³ and the work with archives is enacted on the next to last page, on which we read: “Nicaldes, an archivist, | exhaled this book” (Motta 2022, 140). Signed by Aline Motta, therefore, the book would have been exhaled by Nicaldes, her great-grandmother’s sister, the one who “pointed to phantoms while tidying imaginary drawers” (9). The drawers, so frequently alluded to in the book, are not only those that hold papers, documents, clothes or objects; they are also the drawers in the cemeteries, in which we deposit the coffin and the bones of our dead. Hence the mournful aspect we referred to. Mourning is also a political moment of her memory of her mother’s illness and death, in “The dead are bodies in the world that no longer belong to anyone. | A body cut off from its memories is no longer a person. / It is no use putting up a sign saying who it was. To make a tombstone with a photograph is also of no use” (83). The gesture of the author, in this regard, is not only that of witnessing the illness and death of her mother, but to confront us readers with invocations of phrases that are phantasmatically supposed to have come out of or fallen out of her mouth, such as “I am no longer alive, now I can only protect her in thought” (80-1).

3 Martins (2002, 72) defines the performative mode in its relationship with ritual. She speaks of a performance of rites and of a “mythopoetic of the rites”, in which the voice and the body are articulated or orchestrated as gestures that inscribe “knowledge of various types”. In other words, corporeality, the choreography of voice and gestures are constituted in an episteme, in instituted knowledge and continuously repeated, which in this sense distances us from any representative-mimetic connotation that the gesture could attain in the articulation of the symbolic.

The book was published in 2022 by the collection *Círculo de Poemas*, a partnership between the publishing houses Luna Parque and Fósforo. It is presented, therefore, as a book of poetry. The poet herself, however, during a public reading at the bookstore Travessa, in Botafogo, Rio de Janeiro, on September 16th of 2022, said she was not certain it is a poetry book. “After reading it, tell me what it is, please”, she asked the audience. After quickly flicking through the pages, we observe, beyond the presence of the already mentioned archive documents, a variety of graphic dispositions of the text: short prose paragraphs, versified excerpts with various alignments, uppercase words spread over the page, many blank spaces. The work with the visuality of textual matter attracts the eyes, therefore, which is not surprising since what we have in our hands is the first book of a visual artist. In fact, the appropriation of various documents, which has become a common procedure in 21st-century literature, can also be regarded as a continuation of her visual art works, a field in which appropriation has been central for a longer time. In this context, Aline’s comment regarding not knowing if the book at hand can be classified as poetry becomes even more significant. The marks in *Water is a Time Machine* that motivate her hesitancy gain relevance, because they are situated in that which Perloff (2010, 42) uses to define the conceptual poetry of Kenneth Goldsmith and others to whom “it is possible to write ‘poetry’ entirely devoid of ‘originality’ and it would still be seen as poetry”. This is what the author understands as “poetry by other means” or “citational poetry”, which gains relevance after 2010 and consists of poetry made “with the words of others, words and phrases already existent [which] may be framed, recycled, appropriated, cited, submitted to restrictions, visualized or made into sound” (Perloff 2010, 12-13).

2 The Uses of the Archive in the Work of Aline Motta

There is nothing new in the association of family, history, anthropology and processes of creation in Aline Motta’s work, which can be perceived in her video installations *Bridges over the Abyss* (2017), *If the sea had balconies* (2017), *Other fundamentals* (2017-19) and *Natural Daughter* (2018-19). *Bridges over the Abyss* (2017), the first of her video installations, starts with an off-screen narration by the artist over the sound of a collective chant accompanied by clapping and drums: “I see a mother and a daughter. I see a grandmother and a great-grandmother. They are connected by their heads. They are black, they are part of my family. I descend from them. They are no longer alive, but I can evoke their images. Wind and mist”. Accompanying the images, photos of these black women printed on transparent fabric oscillate in the wind. Next to them, a detail of the birth

certificate of the artist, also printed on fabric, shakes in the wind as well and is framed by the camera: “color: WHITE”.

The work constitutes the trajectory of the artist’s search for her origins, beginning with the recuperation of the traces of a secret revealed by her grandmother Doralice, born in Rio de Janeiro in 1911. Doralice reveals to her that she never met her own father, Enzo. Her mother (Mariana, Aline’s great-grandmother) was made pregnant by the son of the owner of the house where she worked and was fired. Enzo never registered his daughter. With Doralice, however, another family was born: “the other half of my grandmother’s DNA”, affirms a voice off-screen. At this moment we understand the presence of a blown-up photograph of a white man, also printed on fabric, which had appeared a few instants before in the video. It should be highlighted that, while the photographs of the black women always appeared associated with bodies of water, submerged, floating or close to oceans and rivers of various continents (America, Europe and Africa), the image of this man is superimposed on a house in ruins, invaded by and surrounded by the bush.

We would like to highlight here, however, the work with public and private archives in this first video installation, which became paradigmatic of others by the artist. Although the research for the elaboration of the work made use of various sources, from oral narratives to a diversified documental investigation, which includes parish registries, criminal trials and slave owners’ inventories, the archive material whose visuality appears the most in the videos comes from twentieth-century newspapers. Enzo seems to have been extremely popular, for his name is present in many social columns. In the images of the three screens that constitute the video installation, we see, therefore, various newspaper clippings with his name. A red pen underlines or circles the name, subsequently crossing-out the remaining text.

The research, recontextualization and signifying of newspaper archives have been recurrent in the work of other contemporary Brazilian artists, such as Rosângela Rennó, in *Universal Archive* (1992-2003) and *Daily mirror* (2001), Leila Danziger, in *Public diaries* (2002-11), and Marilá Dardot, in *Diary* (2015) and *Coloring Book: Retrospective 2015* (2016). In these works, what is frequently at play is a critique of the ephemeral and superficial nature of journalistic information, of the criteria of what constitutes news and of the implicit decisions regarding what should or should not be recorded and divulged, constituting the complex fabric called public opinion. The singularity of Aline Motta’s work, amid this panorama, consists of the fact that what interests her in journalistic archives is not exactly their generic mode of functioning, and the correlated artistic possibilities of subversion of this *modus operandi*. What she looks for in the published newspapers of the past is information (or even the lack

of information) about her own family and her own history, lost and scattered in this immense paper collection. And, given the various possibilities that the use of the archives and textual materials with distinct registers produce in the work of Aline Motta, she ends up having as a result a multiplication of artistic forms. Everything seems to indicate that here the poetic language resonates with the turn alluded to by Marjorie Perloff (2010, 11-12) in *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, in which invention gives way to appropriation, and the dialogue with previous texts, written by others, transforms itself into a movement of “writing-through”, allowing “the poet to participate in a larger and more public discourse”. More than this, Aline Motta’s work with archive materials seems to be in consonance with “the history of the constitution [...] of black cultures in general”, which seems “to reveal the primacy of these processes of dislocation, substitution and resignification, suturing the voids and cavities originated by losses” (Martins 2002, 80).

In this regard, her documental and artistic research into her own lineage should not be understood as narcissism or self-absorption. To those who would classify the artist’s work as overly constituted by navel-gazing, she would not present an objection, but offer a re-evaluation of the procedure: “Given the centrality of the navel in Central African and Afro-Brazilian cultures, talking about one’s own navel does not constitute an act of narcissistic mirroring” (Motta 2021, 336). What seems to be decisive in this intertwining of personal history and fictional writing is precisely the ethical and speculatively utopian attitude of

illuminating the intimacy of our experience with the lives of the dead, to write our present while it is interrupted by this past and to imagine a *free state*, not as the time before captivity or slavery, but as the anticipated future of this writing. (Hartman 2020, 17; emphasis added by the author)

Motta (2021, 336) thus challenges our lives in contemporaneity, with the objective of actualizing (ethically) knowledge from the past, and proposes, as the artist herself suggests, a “navel epistemology”. As in *jongo*, this navel dance - that is, being in the center of a circle and projecting the navel forward - implies inviting someone to substitute oneself. The meeting of the navels is the moment of change, a question and an answer, alternation. The whole collective of the dead dances, and the author, who said she was the “daughter of the funeral”, makes a funeral monument out of her body able to apprehend the gestures of the “dead that entered without asking permission | inside the cemetery” (Motta 2022, 131) - where they, while buried, were converted into books: “Of body I fashion an altar | On which the dead may dance” (95).

3 Performative Phantasm and Matrilineality

There is not only one spirit watching You. Since this spirit ‘is’ everywhere, since it comes from everywhere (*aus Allem*), it proliferates *a priori*, it puts in place, while depriving them of any place, a mob of specters to which one can no longer even assign a *point of view*: they invade all of space. Number is the specter. But in order to inhabit even there where one is not, to haunt all places at the same time, to be *atopic* (mad and non-localizable), not only is it necessary to see from behind the visor, to see without being seen by whoever makes himself or herself seen (me, us), it is also necessary to speak. And to hear voices. (Derrida 1994, 168-9; emphasis added by the author)

In the last decade of the nineteenth century, in a rooming house on Evaristo da Veiga Street, number 43, next to the center of the Federal Capital, lived Ambrosina Cafezeiro Gomes, Aline Motta’s great-great-grandmother. Ambrosina died of tuberculosis “on the fifth of June of eighteen hundred ninety-four”, according to a document written-up and certified in an old registry office in Rio de Janeiro, consequently found in a public archive and reproduced in *Water is a Time Machine*. The document attests that she was married to Manoel José Gomes and that she had passed away at 37 years old. It states furthermore that the couple had an offspring of seven children: Ambrosina, Iracema, Antonio, Honorina, Cassiunda, Izaulina, Nicaldes. The author descends from all these anonymous dead (Pereira 2019, 106). Named here, the anonymous dead, through the fragmentary path of their diffuse presences, are magnetized and attract the resonance of the author herself, connecting her to a thread of individual and collective belonging.

In *Water is a Time Machine* what we hear is a collective voice, a choir of voices of women who are intimately related. In the book’s flap the poet Ricardo Aleixo refers to the artist as a “‘horse’s’ double of who knows which and how many voices”. In the *Umbanda* religion, the body of the one that incorporates the spiritual guides, which transforms itself into a vehicle for the entities, for communication between the two worlds, is called a horse. If Aline Motta can be called a “horse’s double”, it is because she performs in her writing this capacity of talking on behalf of the dead, her ancestors, reviving and phantasmizing her ancestry in the present.

In this regard, Nicaldes is a key character, the one that both suffers haunting and haunts.⁴ Having gone crazy during carnival, when

⁴ The whole book is haunted. It should be noted that Jacques Derrida signals in “A specter is haunting Europe - the specter of communism”, from the *Manifesto of the*

she sees a man dressed as a ‘skeleton’, the girl faints. When she regains consciousness, she will never be the same again: “A dead man had entered her” (Motta 2022, 9). It is then that she starts to emit “unusual sounds” and to point to “phantoms tidying imaginary *drawers*” (9). The brief narrative about Nicaldes going crazy and incorporating, told on the very first pages, resonates many times throughout the book. It resonates in the fear of going mad “[...] a constant in our family” (113), and the provocations of the girl Aline who, for this same reason, insists on calling her mother crazy, crazy, crazy, much to her exasperation. It resonates as well when, while making a reference to her mother’s death and funeral, the author questions the meaning of the burial. “A *skeleton* arranged in a box” we read on page 83; “The drawers give the skeletons artificial boundaries” (because the skeletons become specters themselves, we could add), we read on page 96. Between these two excerpts, Nicaldes seems to speak for herself:

I’m tidying drawers in the air. They’re crammed full of things. I take out one at a time. Heavy steps in the house, I’ll be discovered. I began with the top drawer, haven’t yet done the others. If they catch me talking to the voice again, they’ll say I’m mad and I’ll never find a husband. I try to cover my movements by whispering, as if this were music, and pretend I can’t see the mess. I feel a pitying gaze in my direction, but already it’s moved on. Relief. Now I can get back to my work. I have so much to do. (93)

Is Nicaldes talking to herself or to Aline? Who speaks through her? The dead man that entered her body? The voice with which she speaks? Or is it she who talks through Aline, who becomes the “horse” for her voice? Voices and temporalities become intertwined. In fact, this is the intertwining alluded to in the title of the book. As the writer explains, according to a Congo-Angola worldview. “What separates the dimensions of those who are alive and dead is a thin line of water called *Kalunga*. According to this mode of seeing the

Communist Party, by Karl Marx, the apparition of phantoms and spirits that would survive in the future of the heirs, giving place to the spirit of Marxism. Anamaria Skinner, translator into Brazilian Portuguese of the essay by Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, points to a “specterpoetic” invading Marx’s discourse, in the instigating commentary in the book’s flap. A specterpoetic, we imagine, by the recognition of the power that the specters have of haunting us and supporting us in the great responsibility that we have of inventing a place for those who are alive. Two passages of Derrida’s text illuminate how phantomalization is mobilized in Aline Motta: “The subject that haunts is not identifiable, one cannot see, localize, fix any form, one cannot decide between hallucination and perception, there are only displacements; one feels oneself looked at by what one cannot see” and “The *phainesthai* itself (before its determination as phenomenon or phantasm, thus as phantom) is the very possibility of the specter, it brings death, it gives death, it works at mourning” (Derrida 1994, 169-70).

world, water holds memory, water is seen as a vehicle, water is a time machine” (Motta 2021, 335). We are reminded of Leda Martins’ reflections in “Performances do tempo espiralar” (Performances of Spiraling Time). In this essay, the author affirms that spiraling time is, together with ancestry, one “of the most important philosophical and conceptual African notions” (Martins 2002, 72).

The primacy of the ancestral movement, source of inspiration, colors the curves of a spiraled temporality, in which the events, devoid of a linear chronology, are in the process of a perennial transformation. [...] In the spirals of time everything goes and everything comes back. (84)

It is within this other temporality that it is possible “To upend the logic of embryos | The daughter who becomes a forebear to the mother | Memory and vehicle” (Motta 2022, 137). This is the same temporality of which the *Yoruba* saying speaks, regarding the power of the lord of the crossroads: “Exu killed a bird yesterday with a stone he threw only today”. That is, we are faced with a conception of time and history that not only affirms the accumulated experience of the past, the ancestral legacy of practices and knowledge, but which understands it as possible, from the present, to reinvent this past. In Aline Motta’s book there is a play between visibility and invisibility, continuity and becoming, narrativity and counter-narrativity, creative process and knowledge, a play that allows the reestablishment of relations, the making of connections between different time frames and the filial inscribing in a lineage marked by matrilineality.

With respect to the recovery or fabulation of a matrilineal genealogy, her work is aligned with the writing of other contemporary Brazilian authors. In the field of literary fiction, there comes to mind the novel *Her Mother’s Mother’s Mother and Her Daughters* (2002), by Maria José da Silveira, which traces the history of successive generations of women from the same family. Starting with Inaiá, a *Tupi* girl, who is born on the 21st of April 1500, at the moment when the Portuguese ships come near our land, and finishing with Amanda, who is born in 2001, in Rio de Janeiro, the narrator recuperates the trajectory of 20 generations of women, whose lineage spans five centuries of Brazilian history.

In the field of poetry, Aline Motta is in consonance with what Paim (2021, 35) points out as one of the most potent axes of the contemporary poetic production of female authorship: “the reelaboration of genealogies that provoke a fissure in the idea of a main narrative, a matrix on which lay nationalism, fascism, machismo and racism”. This movement can be observed above all among black women writers. In this regard, Paim (2021) points out the poems “Voices-women”, by Conceição Evaristo and “mrs. Rosa”, by Floresta, to which we add “eating from the hand”, by Heleine Fernandes. The first one

portrays the voice of five generations of women, of a great-grandmother who, in the past, “emitted cries | of a lost childhood” in the basement of a ship to a daughter who, in the future, will emit a cry of “life-liberty”, by bringing together in herself the voices bottled up in the throats of those who came before her - the “obedience | to the whites who owned everything”, the murmurs of revolt “in the back of someone else’s kitchens”, the “perplexed verses | with rhymes made of blood | and | hunger” (Evaristo 2017, 24-5). In the last two poems, the relationship is established above all between grandmother and granddaughter. In “mrs. Rosa”, the poet assumes in her writing the voice and knowledge of her ancestry: “I am my grandmother | even here writing | mrs. Rosa during a great part of her life | did not know how to read neither to write like the others | although she did do other types of reading” (Floresta 2019). As for “eating from the hand” speaks of an affectionate memory of the care dispensed by a grandmother that extinguishes her granddaughter’s hunger by giving her something to eat with her own hands. The grandmother offers the scarce food to the child as someone who offers “her breasts | full of milk” (Fernandes 2021, 33). The “captain” of which the poem speaks, a little ball made with beans and manioc flour rolled up in the palm of one’s hand, integrates the repertoire of habits of survival in the dry regions of Northeastern Brazil. This way, we are reminded that beyond that which is transmitted by documents conserved in libraries, museums and archives, there is a live memory inscribed in the oral and bodily repertoires, in the gestures and habits of a community. In fact, Floresta tells us of this ancestral knowledge transmitted from generation to generation, in another excerpt from “mrs. Rosa”:

I am mrs. Rosa
that knew by heart all the leaves in the garden
and from the street as well
from where we took her seedlings
on our way back from school
where she came to get me sometimes

she made remedies with them
she blessed me
she cured me
(Floresta 2019, 15-16)

The cure with plants, on the other hand, points us to the recipe that appears on the last page of Aline Motta’s book. The step-by-step preparation of the leaves of plantain can be read as the last performative gesture of the book, when the author incorporates a ritual of another of her ancestors, “Cassiunda, nickname Bizoca”, who “cured with herbs and smoke” (Motta 2022, 140).

4 Intertextuality at the Crossroads

Water is a Time Machine gathers and brings together here and now the author's family and literary ancestors. Great-great-grandmother, great-grandmother, the mother, the father and Machado de Assis are summoned in order to witness the potent self-manifestation of her identity in the present. By restituting and (re)creating the presence of the past, scouting vestiges of routes and pathways articulated by the social institution of slavery of the black population, she makes our experience of the city appear parallel to the life of her deceased relatives. In this regard, at the same time that she brings the phantoms of the past into the present, the book projects us, as readers, into the past, making it possible for us to also inhabit it in a phantasmatic way.

A good example can be found in the pages that present sentences from the short story "Father Against Mother", by Machado, as drawings from a map, as if she suggested that the places, archeologically scouted, change our conditions of cognition. She declares: "People don't know, but places know" (Motta 2022, 132). The effect is an ingenious inscription in the Machadian text which is reproduced in a tangle of crisscrossed phrases and words, intersected by corners and bifurcations, making it possible to read another text from the same place - where now the 'new' writing or rewriting about the chase and escape of the "fugitive mulatta", "Arminda", not only transforms herself into a palimpsest of Machado's literature, but constitutes a point of access to a 'sub-represented' past, making us feel the violent tugs and pulls that the enslaved woman experiences at the hands of Candinho. Through the hands of Aline Motta, the act of reading the phrases and words by Machado, as if we were walking through their labyrinthine configurations, makes us go back, in effect, to a time in which each of those streets and corners, no matter how familiar, become strangely full of terror.

The procedure of cutting up phrases from a literary text and distributing them in the form of a map evokes the work of the artist Rosana Ricalde, above all her maps constructed from excerpts of the book *Invisible cities*, by Italo Calvino: maps of cities such as Rio de Janeiro, Venice, Rome and London, as well as the *Mapa Mundi* (2011) made from settings of diverse cities from the six continents. However, the purposes and motivations of the two artists are very distinct, as are their effects. In Ricalde's maps, the texts that compose the drawings of the avenues, streets, squares and alleys have nothing to do with the cities that are drawn. The artist reconstitutes maps of touristic cities that are well-known with phrases that describe fantastic cities, imagined by Calvino. This way, she poses the question of "how we could find these same fantastic cities inside any city" (Ferreira 2015, 30).

The map of words created by Aline Motta, which appears some pages after the reproduction of a map of old Rio de Janeiro, is also not made from a text that described the city, which would resemble the proposition of the calligrams. However, “Father Against Mother”, published in *Old House Relics*, in 1906, is a short story full of references to the streets of Rio de Janeiro: Rua dos Barbonos, Rua da Carioca, Rua do Parto, Rua da Ajuda, Rua da Guarda Velha, Rua de São José, Rua dos Ourives and Rua da Alfândega. The streets are not only mentioned, but almost all of them covered by the character Candinho, who evokes possible paths through the city. Some of them had their names changed, such as Rua dos Barbonos, called Rua Evaristo da Veiga since 1870. On this street there was the foundling wheel, where newborn babies could be left in order to be collected and cared for by nuns. In Machado’s short story, all of Candinho’s drama revolves around what, because of his financial difficulties and debts, seems to be the most appropriate destiny for his loved and desired baby: to be left at the wheel.

It was precisely on Evaristo da Veiga Street that Aline Motta’s great-great-grandmother, Ambrosina, lived. And it is this coincidence that allows, on the one hand, the dialogue with the short story by Machado and, on the other hand, the parallelism in *Water is a Time Machine*, between the narrative of two simultaneous scenes, which occurred a few meters from each other. Ambrosina is ill in her room, late at night in 1894, a little before dying. While her body “disintegrates in coughs”, she hears the sound of a bell on the other side of the street. The bell serves the purpose of notifying the nuns of the convent that another baby has been left at the foundling wheel, the child that a black girl has just given birth to. The first moments of the uncertain life of a baby abandoned against its will unfold in parallel with the last moments of the life of an adult woman, mother of seven children, who suffers from tuberculosis. The story ends with the sentence “Not all mothers make it” (Motta 2022, 15), which appears immediately after the citation of the last sentence of Machado’s short story: “‘Not all children make it,’ his heart told him” (Assis 2018, 344).

Certainly it was not only a geographical coincidence that motivated the writer to recuperate “Father Against Mother”. This is one of Machado de Assis’ short stories which most vividly exposes the violence of Brazil’s colonial past marked by slavery. As is well-known, Candinho, a poor white man, lived off cash rewards, progressively scarce, that he received in exchange for runaway enslaved persons. In his last act of capture, the reward for which allows him to keep his baby in the family instead of abandoning him to chance at the wheel, exposes the abyss between black and white people, even the poorest. Arminda, the runaway enslaved woman, was pregnant, and after wrestling with Candinho, she suffers a miscarriage at the

moment when she is returned to her master. Candinho gets his reward and returns home. While kissing his baby, he cries with joy at being able to keep him, not caring about the death of Arminda's baby: "Not all children make it", is all he says. To incorporate Machado in a book that openly condemns slavery is therefore a way of summoning him for this battle; it is, above all, a way to illuminate that which, in his work, already pertained to this debate, but was not always pointed out by critics.

The intertextual dialogue with Machado, in Aline Motta's book, can also be regarded from the perspective of the concept of *crossroads*, proposed by Leda Martins as central to a reflection upon the constitution of black cultures and the hybrid forms that emerge from "the processes of transnational, multiethnic and multilingualistic intertwining" (Martins 2002, 73). She continued (73)

the crossroads is the radical place of centering and decentralizing, intersections and deviations, texts and translations, confluences and alterations, influences and divergencies, fusions and ruptures, multiplicity and convergence, unity and plurality, origin and dissemination. An operator of languages and discourses, the crossroads, as a third place, is a generator of a diverse signal production and therefore of plural meanings.

But let us return to the architecture of the map created by Aline. In it the street-phrase: "He reached the bottom of the alleyway and was about to turn right, in the direction of Largo da Ajuda" (Assis 2018, 341) is situated at the end of the reading with the final phrase of the following sentence: "Once fed, the little one fell asleep, and his father picked him up and headed off toward Rua dos Barbonos" (341). In effect, the junction between Largo da Ajuda and Rua dos Barbonos corresponds to the drawing of the map of the city around 1860, the date when Machado's narrative probably takes place.

This procedure invites the reader to investigate this city from the past, invisible today, in the current and visible city of Rio de Janeiro. Not only are the history and the urban reforms of the city revisited but also the history of the names of the streets and the characters after whom they are named. The writer does not investigate the history of Evaristo da Veiga after whom the street where her great-great-grandmother lived was named, but, alluding to a brief episode in the professional life of another character, whose name is given to another important street in Rio de Janeiro, she ends up reminding the reader of these layers of the city's history. "Nowadays, the avenue that cuts through the Leblon neighborhood bears the name of the case's assigned justice of peace" writes Aline Motta (2022, 37), making a reference to Ataulfo de Paiva. A few pages earlier, four clippings from an 1891 newspaper narrate, in fragmentary form, a rape case

involving a thirteen-year-old girl. This is Michaela Iracema Gomes, another of Ambrosina's daughters, the author's great-great-grandmother. The resolution of the case occurs, not with the imprisonment of Eurico Juvenal da Cruz, who had violated the girl, but with their marriage, before the compliance of the judge Doctor Ataulfo Napoles de Paiva. Michaela, however, has "her way of saying no. Her belly would not hold babies, it remained an impenetrable place, remained inviolable, unbreakable. [...] Michaela would give Eurico no children" (Motta 2022, 39). Mother against father.

5 Lineage as Language

We are, in the case of Aline Motta, dealing with an (artistic and political) fabulation of lineage and language, by a black writer who aims at revealing the terms in which the truths about the past are enveloped in the consensual fictions of society: "In my case, in effect, lineage is language" (Almeida 2022). Blood kinship appears as a fabulation of the historic and genealogic, "together with oral narratives and the found documentation about my family" (Almeida 2022).

The scene of the death of her great-great-grandmother, Ambrosina Cafezeiro Gomes, is narrated in a way similar to a documental report: "Bore seven children, among them my great-grandmother. She died of tuberculosis" (Motta 2022, 6). However, a voice insinuates, deviates and contests, from the beginning of the book, the truth of the report, and more: that what is considered the attested and certified truth of the document is the always threatening instrument that annihilates the black presences in our formation. On a "trail of milk and blood" left by the death of Ambrosina, the passage offers a counternarrative of the lost bodies and things that Aline Motta attempts to reunite:

people say it was the bombs in Guanabara Bay that scared her to death during the Naval Revolts. The navy versus the army, the Republic just another coup. Windows splintered, coffee cups trembled, the structure of the house was weakened. (2022, 6)

By forcing language in favor of 'submerged stories' about her family, of intertextuality with Machado and the archives, the author makes a continuous appeal towards new combinations of the historic and genealogical materials, without intending, however, to treat them as a historian would. In this regard, the epigraph from a chapter of *Kinship, Law and the Unexpected: Relatives Are Always a Surprise* (2005), by the English anthropologist Marilyn Strathern, seems perfect. We reproduce here the epigraph extracted from the first definition of "anthropology" in the *Oxford English Dictionary*, by Richard

Harvey, in 1537. It reads: “Genealogy or issue which they had, Artes which they studied, Actes which they did. This part of History is named Anthropology” (Strathern 2005, 50).

Aline Motta’s submerged history is (social) anthropology. It tackles expressively the issue of the statute of a genealogy that searches for, in documental registers and reliable sources from public and personal archives, inventive modes of dislocating the narrative of what happened in a way that is supposedly transparent, certified and authorized. That which we call anthropology in the author’s work resides in the folds of the biological over the social engendered by kinship relations, once the relationship of the author with the dead from her family dislocates and surpasses the limits of her biological links,⁵ and she goes on to explore their connection with our social life marked by colonialism and slavery. The archives observed in Aline Motta’s invention and fabulation are definitely survivals of African knowledge and memory. And the genealogy remains here the – impossible – part of the history shaping the way in which Aline Motta’s memory observes the bodies socially and culturally erased in the political community. If we consider the sparse and fragmentary forms of Aline Motta’s performativity as a result of a ‘method’ of “recombining narrative”, the procedure that Hartman (2020) speaks about, it is above all because we observe, in her work, a surpassing of the historical frontiers from the past, a critique of historical language and imagination observed by the insistent presence of colonialism. We have, therefore, a practice of “critical fabulation”⁶ that intervenes in the contemporary theoretical conjuncture of other epistemologies (Hartman 2020,

5 Strathern’s study is situated in the field currently denominated “new kinship studies” in social anthropology and consists of an important example of how the use of biotechnology and its use of “recombining families” dislocate kinship relationships, imposing conceptual, epistemological and ontological challenges to kinship constituted by the nuclear and biological family. A passage from the present study elucidates the issue: “What biotechnology adds – especially through the ARTs – is the prospect of reading distinct social identities back into the very process of conception (for instance, via gamete donation and its proliferation of social sources). Yet in one sense indigenous (Euro-American) notions of kinship already make persons combinations of other persons. This is not a question of losing one’s identity but of specifying it: the fact that everyone is a part of someone else is held to conserve the individuality of each recombination. This is less a conclusion than a shift in register. Being parts of others carries its own responsibility” (Strathern 2005, 28).

6 In an interview given to Stephanie Borges (2021), Saidiya Hartman defines what she understands as “critical fabulation” and speculation, especially, regarding the condition of incompleteness of historical materials found in archives. She says: “For me, critical fabulation is to think about the type of speculative history that may arise out of the archive, it is a type of speculative non-fiction. I make use of strategies found in novels, but I still need the documents, even if they serve only to give contours to the real lives of those people. I find these people fascinating. I truly feel that my work is to honor these lives. That is why I don’t consider writing fiction. I want to honor these lives that have been devalued and forgotten”.

28). We could say consequently that in *Water is a Time Machine* there are echoes of the questionings by Saidiya Hartman in the aforementioned text “What is there left to know?” and “Is it possible to construct a narrative from the *locus* of the ‘impossible voice’ or resuscitate lives from ruins? Can beauty provide an antidote to dishonor, and love offer a way of ‘exhuming buried cries’ and reanimating the dead?” (Hartman 2020, 16).

Layers and more layers of consensus have crystallized history from a universalist perspective of the whites, defining the place of black women in colonial order. The meaning and intimate value that the documents from the past have for Aline Motta reveal other collective truths. There is a profound dislocation of the past. The intimate papers of her history are felt as an immediate past that becomes present, in the act and the body of its manifestation; in this regard, it is amplified in the public sphere of recognition. The vitality with which the materialistic perspective of Aline Motta touches the past that remained occult alters decisively its legibility.

If, as Stengers (2017, 15) considers, we are at that point of “metamorphic transformations in our capacity” of “feeling, thinking and imagining”, in which we are led to engage with texts and images from the past with an “animated force” that invites us to participate ‘in’ the world, the archive papers “make bridges” and “weave relations” with the past of Brazilian coloniality.

It should, we might add, affect our present through specters. These specters do not only consist of manifestations that name the future of what manifests itself, but constitute another form of real occurrence (when the black women of Aline Motta’s lineage are made manifest in those who evoke them today). ‘To make connections’ with the live memories of the past forcefully echoes Stengers’ (2017) idea that the “connections” are necessary in order to cure the wounds of the past; Aline Motta’s family constellation seems to be that of the cure. Also necessary for the practical learning of another type of attention is the one that deals with “[...] a capacity of becoming involved with a relevant metamorphic attention” (Stengers 2017, 14). This other type of attention is present in the last verses of *Water is a Time Machine*. They ritualize gestures connected with ancestral knowledge and impel us to produce a cure “with herbs and smoke” (Motta 2022, 140).

6 Final Considerations

In the intense dialogue of words and image in the book, in this type of technical horizon incorporated by Aline Motta's poetics, a new and ingenious performative practice of writing, along the lines of the spiraled construction by Leda Martins, signals the survival of an erased past in and of Brazilian historical narrative. In "Performances do tempo espiralar", the author defines the black culture of the Americas in its "double face", "double voice", insofar as in its "fundamental constitutive modes" there was "a disjunction between what the social system presupposed that the subjects should say and do and what, through various practices, they really said and did" (Martins 2002, 71).

In Aline Motta's poetic practice, the traveller of the time machine that she becomes announces and processes symbolic correspondences between the ritualistic sphere of death and the rhetorical instances of language. The coexistence between word and image, under which various meanings unfold for the proposed ruptures, deviations, and symbolic displacements, generates effects of symbiosis between them. In this regard, the possibilities of apprehension of other processes that the erasure of the photography by Augusto Malta of a post-convulsive Machado de Assis produces are called to our attention.

On two dark pages, the only two in the book printed in black, references to one of Machado's last photographs, in 1907, a year before his death, appear in white letters. On the page on the left, a brief description of the image accompanied by commentaries, such as: "He didn't always come over faint on the quayside, but that day his collapse did not go unnoticed" (Motta 2022, 22). On the page on the right, in the bottom corner, the caption: "Dr. Maxado de Assis stricken by a fainting fit on the Pharoux Quay - Rio-1-8-1907". Above the caption, however, there is no image, just a big void. When she subtracts from the image what would otherwise be revealed, Aline Motta leaves a dark void, which is, however, convulsive. What we perceive there is the phantasmatic character of Machado's unconsciousness as if it were possible to recuperate the spectral condition of his consciousness that sees our history with the eyes of a phantom.

In 1848 Marx gave a diagnosis of the human making of history, affirming that it is above all marked by the circumstances left and transmitted by the past. Here we cite Marx from the *Eighteenth Brumaire*: "The tradition of all the dead generations weighs like a nightmare on the brain of the living. And just when they seem engaged with revolutionising themselves and things [...], they anxiously conjure up the spirits of the past to their service" (Marx 1972, 10). Marx omitted to say that women equally conjure up the spirits of the past. And this is precisely what Aline Motta does.

Bibliography

- Almeida, C. (2022). "Aline Motta". *Jornal Literário de Companhia Editora de Pernambuco*. <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2954-sobre-palavras-e-imagens-movidas-como-mar.html>.
- Assis, J.M. Machado de (1955). *Páginas recolhidas*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc.
- Assis, J.M. Machado de (2018). *26 Stories*. Transl. by M. Jull Costa, R. Patterson. New York: Liveright Publishing Corporation.
- Borges, S. (2021). *Saidiya Hartman: "A história da escravidão moldou a vida de todos nós"*. <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/saidiya-hartman-a-historia-da-escravidao-moldou-a-vida-de-todos-nos/>.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Transl. by P. Kamuf. New York: Routledge.
- Evaristo, C. (2017). *Poemas de recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê.
- Fernandes, H. (2021). *Nascente*. Rio de Janeiro: Garupa; Kza1.
- Ferreira, G. (2015). "Rosana Ricalde". Ricalde, R.; Ferreira, G. (eds), *Entre imagem e linguagem*. Rio de Janeiro: Apicuri.
- Floresta, C. (2019). *Genealogia*. São Paulo: Móri Zines.
- Foucault, M. (1998). *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954-1984*. Ed. by James D. Faubion. Transl. by R. Hurley et al. New York: The New Press.
- Hartman, S. (2020). "Vênus em dois atos". *Revista Eco-Pós*, 23(3), 12-33.
- Miguelote, C.; Ricotta, L. (2023). "Linhagem, linguagem: fabulações do arquivo em *A água é uma máquina do tempo*". *Texto Poético*, 19(38), 133-55.
- Martins, L. (2002). "Performances do tempo espiralar". Ravetti, G.; Arbex, M. (eds), *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG; Poslit.
- Marx, K. (1972). *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. 6th ed. Moscow: Progress Publishers.
- Motta, A. (2021). "A água é uma máquina do tempo". *eLyra: Revista da Rede Internacional LyraCompoeitics*, 18, 333-7.
- Motta, A. (2022). *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Círculo de Poemas.
- Motta, A. (2023). *Water is a Time Machine*. Translated by Sophie Lewis and Julia Sanches. A Special edition for the Sharjah Biennial 15
- Paim, M.S. (2021). "Cartografia incompleta: alguns caminhos em meio a poesia da década de 2010". Jones, A. (ed.), *Bliss X. Deu pra ti anos X: dois olhares para uma década*. Rio de Janeiro: BR75; Garupa, 27-46.
- Pereira, E. de Almeida (2019). *Poesia + (antologia 1985-2019)*. Preface by R. Zular. São Paulo: Editora 34.
- Perloff, M. (2010). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- SILVEIRA, M.J. (2017). *Her Mother's Mother's Mother and her Daughters*. Rochester (NY): Open Letter.
- Stengers, I. (2017). *Reativar o animismo*. Transl. by J. Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- Strathern, M. (2005). *Kinship, Law and the Unexpected: Relatives Are Always a Surprise*. Cambridge: Cambridge University Press.

The Restlessness of *Permanent Tourists*: Genni Gunn's Shifting Landscapes

Interview with Genni Gunn

Deborah Saidero

Università degli Studi di Udine, Italia

DEBORAH SAIDERO Your recent collection of short stories, *Permanent Tourists* (2020), focuses on a host of restless characters who are part of a support group and are trying to overcome a traumatic loss of some sort (whether of a wife, a child, a husband, a lover or a parent). The journeys they embark on are both physical explorations of foreign landscapes and emotional, inner journeys into themselves, in search of some relief from grief and of an identity which remains elusive. It is the common experience of trauma and loss that seems to provide them with some temporary - or permanent - sense of interconnect-edness and bonding. What was your aim when you decided to make the lives and experiences of these diverse characters intersect in this collection?

GENNI GUNN The stories in the collection are connected by disconnection. Although the characters have different life experiences and losses, they are all disconnected from themselves - from their own emotional centres - thus, tourists in their own lives. Marissa in "Beached" can't confront her husband's infidelities; Vivian in "Solitudes" escapes her promise to look after her sister, unable or unwilling to take on the responsibility; the four protagonists of the title story, "Permanent Tourists", are



Edizioni
Ca'Foscari

Accepted 2023-10-31
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Saidero | 4.0



Citation Saidero, D. (2023). "The Restlessness of Permanent Tourists: Genni Gunn's Shifting Landscapes. Interview with Genni Gunn". *Il Tolomeo*, 25, 263-270.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/019

263

all avoiding facing their inadequacies or their guilt; Paris in "Bloodlines" is trying to force a connection to a father who, now, can barely remember her; Zoe in "Reunion" is avoiding – along with her family – the evidence of her sister's suicide attempts; Clara in "Erasures" has foregone emotional commitments with men after being 'erased' for years by a husband; Denise is in Thailand searching for her father, not wanting to confront the fact that her partner back home could have sexually harassed someone at work; and Skye in "Ghost Men" has spent a life denying the incest that has shaped her life.

As a result of not confronting their particular losses, they end up disconnected.

SAIDERO The title of the collection – we gather from the title story – was inspired by P.K. Page's 1954 poem *The Permanent Tourists*, which also investigates dislocation, dissociation and placelessness and how people find their identity as permanent tourists only when they experience alienation upon entering a foreign space. Can you tell us more about how Page has influenced your writing of these stories and your conception of identity in relation to place?

GUNN I used the idea of 'tourists' to signify people who are not fully committing to their lives, or experiences. The "terrible tourists with their empty eyes", as P.K. Page calls them, wander the world taking photos of themselves in front of monuments, yet "never enter the entire event".

So my characters are tourists in their own lives to some degree, not wanting to commit to other people, often running away to escape themselves. Many of the stories in *Permanent Tourists* are set in foreign locations, with Canadian protagonists in continuous movement, though their alienation has nothing to do with locales, but with their inner lives.

In terms of the support group, there's another of P.K. Page's poems that speaks to me about this disconnection. The poem is called *Contagion* and speaks of people as they "walk the twisted paths beneath the dripping trees almost as if their mouths were sealed and words forced to parade as ghosts". And at the end of that stanza, Page talks about the recognition of people who have this same disease. So I saw the support group as a place where these people recognized each other for their losses, and thus were more able to confront themselves.

It's a difficult question to think about identity in relation to place. Nowadays more than ever before, people are on the move globally – a moving global population of approximately 272 million, is the fifth largest in the world, between Indonesia and Pakistan. So how to link identity and place?

Many immigrants retain their birthplace as identity. So is identity linked to 'home'? and what if you don't have a sense of 'home' in your country of birth? Is it necessary to link identity to place? I'm thinking here of all the different identities people adopt. Can identity be tied to more than one place? In a way, identity - in terms of nation - is a problem mostly for first-generation immigrants; the second-generation will probably struggle more with their parents' expectations than with their own identities - and even this doesn't occur for everyone; and by the time the second generation has children that generation will most likely take on the identity of whatever country/culture they live in.

I must say that when I'm writing, the last thing on my mind is identity of any kind. I am who I am, doing what I do. It's not necessary for me to question and obsess over that. I am Italian by birth and Canadian by naturalization. I have passports for both countries. That's it.

DS Have any other writers or theorists inspired you?

GUNN When I was at university, my sister who was living in Zimbabwe at the time, recommended a book, *An Instant in the Wind* by Andre Brink, a South African author. What this book did was open my eyes to the idea and the possibility of form. The book was written in two first-person voices, often in the same sentence in the same paragraph, and yet there was no doubt who was speaking. The voices were so clear. And I thought, normally that's the sort of thing we writers say we should never try, because it's never going to work. Here it did work, and that excited me about the possibility of form and what new things you could create. I went on to read all of his other books and several have been made into films. He did not disappoint me because each book is a completely different experiment. In the end, that's what I'm interested in, creatively and artistically, because really, all the stories have been told. We know stories about love, jealousy, death, and they've been told sixty million times. To try and figure out how to tell a story in a slightly different way is, I think, what's interesting, to try and experiment with something, to find some other way to still make it just as appealing. *Permanent Tourists* was an experiment in connecting disparate stories through disconnection. Writers continue to inspire me. Some I adore: Damon Galgut, Rachel Cusk, J.M. Coetzee, Doris Lessing, Don DeLillo, Toni Morrison, Tim O'Brien, Virginia Woolf, Margaret Atwood, Ian McEwan, Russell Banks, Elena Ferrante... The list goes on endlessly.

SAIDERO Travel is an important part of your life. You define yourself as a restless traveller and acknowledge that some of the stories were written when you were a 'permanent tourist' in Cambodia, Mexico, Thailand, Italy, and the US. There are, indeed, numerous similarities between some of the stories and the travel experiences you recount in your 2013 travelogue *Tracks*, not only in terms of the destinations and locations described but also in terms of imagery, metaphors, symbols and recurring thematic threads. I'm thinking, for example, of the references to photographs as relevant narratives in "Beached", of the dogs in "Strays" which recall the wild dogs of Yangon, or the caves as symbols of the inner self in "Erasures" and "Permanent Tourists". How does your travelling forge your own identity as a writer? In other words, how does it come into the creative process? And does it differ in the non-fictional account of *Tracks*' autobiographical persona and in the fictional stories?

GUNN I don't consider myself a 'permanent tourist', but rather a traveller. There's a big difference. I've been moving around since I was a baby. For a variety of reasons, my father, mother, sister and I did not live together while in Italy, so my childhood was spent travelling up and down Italy - my father is from Udine, I was born in Trieste, my mother is from Puglia. They were travellers too, and perhaps my whole family has always moved about. My sister has lived abroad most of her adult life, currently in Thailand, my mother has lived in dozens of houses across Canada, and I spent many years on the road as a musician, scribbling in books as I went, as well as travels into foreign countries. So my identity is tied to movement, and this doesn't mean that I'm searching for an identity as much as I feel like this is my identity. I'm pretty happy wherever I am, and I also long for wherever I'm not.

As a writer, I'm always searching for the interesting story, the thing that catches my eye or my ear. Often, these are not large enough to be stories in themselves, but can be shaped into fiction to say something. For example, in "Solitudes", as you pointed out, some of the story takes the same incident which I witnessed and wrote about in the travel memoir - about the mentally ill man being stoned. That set me thinking about fear and I constructed the story around that idea, incorporating not only the social, but also the political. In the non-fiction accounts, I had to choose events that were dramatic in their own way for the inner truths they gave up.

SAIDERO The elusiveness of identity is a constant theme in your writing and is also connected with the idea that memory is equally elusive and unreliable. Geological imagery connected

to the shifting nature of the earth's surface is often used as a correlative for memory - from the poems in *Mating in Captivity* down to "Ghost Men", the final story in this collection. In these stories, you also explore both the drama implicit in the loss of memory/identity due to Alzheimer's (through the character of Cole in "Bloodlines") and the potential of voluntary/partial amnesia or selective memory to act as a remedy against loss, hurt and pain. Is it so? Can the suppression of memory and former identities release from pain? Or is it necessary to endlessly recall memories, value them like the fluorescent fossils in "Erasures"?

GUNN Such a good question. Memory is a very pliable thing, and perhaps that's why I like the earth as metaphor, because like memory it shifts and changes, and also remains stationary. Each time we pull out a memory, we put it back in a new place. So if we've added a small detail, the next time we tell that memory, the detail is in to. You can appreciate that after a lot of retelling, who knows what's read and what's embellished? So in a way, we do alter our memories to make them more agreeable. Families do this constantly - each person recalls a memory in a different way, etc. Without memory, we have no identity - this is the most distressing thing that happens to people with Alzheimer's. They don't know who they are. So I think we do need to endlessly recall memories, to remind ourselves of who we are, though of course, we also sanitize them along the way.

SAIDERO Geology, biology, archaeology, paleontology, astrology and natural history are widely used as semantic fields for metaphors to describe the characters and their inner worlds. In the first story, "Beached", for example, the stranded whale on the shores of a Mexican beach symbolically equates with Monica, the betrayed wife of a marine biologist. What is the origin of such a fascination for the natural world vs. other sciences?

GUNN The natural world is the perfect metaphor for everything in our lives. Look at paintings, brush strokes, look at fabric designs, architecture - they are all evident in the natural world, in the leaves of plants, in the coloration of strata in the soil, in the sky, in the air, in the caves, in the cliffs, etc. Everything we do is a kind of facsimile of the natural world. Reflections.

SAIDERO Some of the stories overtly criticize technology, phones, social media, dating websites and the like, which are opposed to books and face-to-face interactions. What is your stance on this?

GUNN Well, I'm totally connected in terms of technology. I had one of the first computers ever for sale. However, I don't care for social media. Yes, I have a Facebook account, but you will

never find me on Twitter or Instagram or TikTok, etc. I'm not interested in hearing everyone's opinion about everything. I'd rather read or listen to informed opinion. Sadly, there is such a disconnection between social media and real connection. Your friends are those who will show up on your doorstep when you need someone.

SAIDERO Human cruelty and difficult human relationships run through the eight stories of *Permanent Tourists*. There is heartless violence like the stoning of a man in "Solitudes", racism against a gentle Mexican man who saves baby turtles, betrayals between spouses and lovers, neglect of children and among siblings, sexual exploitation of women and girls, pedophilia, etc. This is quite a scary, but unfortunately realistic, portrait of our current society. Like the characters, we seem to be headed toward their dysfunctional outcomes which include suicide and destructive behaviours against themselves. What way out - if any - do the stories suggest? How can we invert the lack of self-esteem occasioned by power-over relationships? Is dialogue, exchanging personal experiences and mutual support a valid healing method?

GUNN I don't know if there is a way out - I didn't write tidy endings to the stories, simply because life experiences don't have tidy endings. Probably for some people dialogue and exchanging personal experiences have value, but others deal with these things through their own examinations. I'm not a great fan of oversharing - I think there's a lot to say about spending time in one's own head and heart. That said, of course, everyone finds different ways of dealing with things. Some people garden, others write poems, others climb mountains, run around tracks, paint landscapes, etc. It's all about how we express our inner lives.

SAIDERO History is another feature of these stories. References to the historical ghosts like Cambodia's genocide or Mussolini's rule that haunt every country seem to confirm human cruelty as a universal condition, which will lead us to our demise, while the earth - we read in "Erasures" - will continue its ebbs and flows without and despite humankind. Is confronting history - both personal and collective - a necessary stage in the process of changing our relations with ourselves and others?

GUNN Absolutely. Like memory, if we don't pay attention to history, we are destined to repeat the same mistakes. It's a cliché but true. However, I don't place much hope in this - we have only to look at the state of the world at this moment to see that the lessons of history have not been learned. We may end up blowing

ourselves up, but the natural world will continue without us. History also exposes one of my fascinations. I research endlessly when I'm writing, and often out of that research I discover fascinating things I knew nothing about. In terms of place, before I write anything, I spend a lot of time researching, visiting the locale, making connections between past and present, interior and exterior, etc. It's an endless process, one that's very satisfying and illuminating.

SAIDERO The stories are set in many places across the globe. The diverse settings are not mere backdrops to the characters' experiences but influence them as well. How would you describe the role that place has in your fictional world?

GUNN This is an interesting question, and ties into form in a way, in that form and content should be married in a story. The setting of the story - the place - should enhance some aspect of the story, possibly reflecting theme, or perhaps contrasting theme.

For example, "Beached" is set in Mexico, which is synonymous with holiday and good time, while in this story the couple is on the cusp of a breakup. The story "Strays" is set in Thailand where there are millions of stray dogs, but also thousands of stray older men who go in search of young women. "Solitudes", a story about fear, is set in Cambodia, which has a terrible history of fear. So I would say I treat place as a character in my stories, and one that does influence the protagonists.

SAIDERO Music is also an important part of your life and enters your writing in numerous ways, not only through characters like the rock star Cole who belong to the music business, but also through direct musical metaphors and images, like the dripping of water that provides a soundtrack to Marisa's grief in "Solitudes", or the cacophony of sounds produced by birds, frogs, crickets, and the waves in many stories. Does your musical background also influence the creation of your stories, I mean in terms of their structure?

GUNN In general, my musical background does influence my writing, in that I'm very attuned to the rhythm of sentences, of words. Sometimes, I spend hours searching for the right word, because it has to have three syllables or begin with an 's' or something. This is probably more true in poetry, though I also hear it in prose. Each sentence has its own rhythm, and taking out a word can alter that. In terms of structure, yes, I've used musical forms in several of my stories - not in this collection though. Musical forms are very interesting to examine, because they are very well adaptable to written forms. Essentially, all musical compositions are based on four structural elements:

sound, harmony, melody and rhythm. To translate these into words – sound and rhythm are easy to understand; melody and harmony imply theme and variations. The melody of a song could be translated into the theme of a story; and harmony necessitates another voice, so it can become variation. Exposition, development and recapitulation – which really not only defines a short story but our lives as well. Beginning, middle and end.

SAIDERO The collection ends without real closure for the characters nor for the readers, but with the evocative image of Skye cupping her hands like seashells over her ears to contain the whirl of waves, the ocean of ghosts roaring in her head. This last image establishes a circular pattern with the opening lines of “Beached”, where panic is equated to the ocean tide lapping in benign ripples on the sand, which then suddenly rise in swirling breakers that smash to the shore. What are you implying with these marine metaphors?

GUNN This probably goes back to the metaphors embodied by the natural world. The ocean is unpredictable – like panic and life – sometimes calm, sometimes terrifyingly dangerous. I almost drowned once, and the ocean has forever become something I’m wary of, respectful of, frightened of. So I probably use the marine metaphors in this context.

Recensioni | Reviews | Comptes rendus | Resenhas

Alessia Vignoli

La catastrophe naturelle en littérature. Écritures franco-caribéennes

Silvia Boraso

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

Compte rendu de Vignoli, A. (2022). *La catastrophe naturelle en littérature. Écritures franco-caribéennes*. Paris : L'Harmattan, 253 pp.

La littérature académique contemporaine témoigne d'un intérêt croissant pour les études environnementales. Dans l'espace franco-caribéen, elle s'est attachée à identifier les interactions complexes entre la crise écologique contemporaine et les héritages de l'exploitation coloniale - humaine comme environnementale - relatifs en particulier au système des plantations. Un exemple éclairant de cette approche novatrice se trouve dans l'œuvre de Malcolm Ferdinand, *Une écologie décoloniale* (2019), qui invite à repenser la problématique environnementale dans la Caraïbe d'un point de vue décolonial et autochtone. Cette œuvre offre un cadre théorique précieux pour comprendre le foisonnement d'études qui examinent de près les relations entre les dynamiques environnementales et les enjeux postcoloniaux, soulignant ainsi la nécessité de transcender les limites disciplinaires conventionnelles pour appréhender la complexité de la crise climatique dans cette région.

Parallèlement à cette perspective, émerge une éco-poétique proprement caribéenne - pensons, par exemple, aux travaux fondateurs de Daniel Maximin (2006) et Hanne De Vriese (2015) - qui se



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-10-26
Published

Open access

© 2023 Boraso | © 4.0



Citation Boraso, S. (2023). Review of *La catastrophe naturelle en littérature. Écritures franco-caribéennes*, by Vignoli, A. *Il Tolomeo*, 25, 273-278.

focalise sur les implications socio-culturelles et esthétiques du lien entre l'individu et la terre dans le contexte de l'archipel. Les pays caribéens partagent non seulement un passé colonial complexe, mais aussi une fréquence inhabituelle de phénomènes naturels souvent qualifiés de catastrophiques. Séismes, cyclones et éruptions volcaniques deviennent des éléments incontournables de leur réalité quotidienne, marquant profondément le paysage physique et symbolique de la région. Dans cette optique, la critique littéraire s'attache à déployer une analyse attentive des réponses artistiques et poétiques à ces crises environnementales, mettant en lumière une éco-poétique qui reflète la complexité de l'imaginaire de la terre dans cet espace singulier. Ainsi, l'étude de Alessia Vignoli, *La catastrophe naturelle en littérature. Écritures franco-caribéenne* (2022), vise à établir le cadre conceptuel nécessaire pour explorer le dialogue continu entre les crises environnementales et les expressions culturelles au sein de l'espace franco-caribéen.

Centrée autour des « narrations du désastre » (8), l'analyse d'Alessia Vignoli se positionne comme une exploration méthodique du concept de catastrophe. En effet, pour qu'un événement naturel soit qualifié de catastrophe, l'auteure souligne que ce dernier doit transcender sa dimension purement physique pour impacter directement l'être humain. En examinant l'évolution du traitement de la catastrophe en littérature, tant dans la Caraïbe que dans d'autres régions du monde, l'étude offre un panorama exhaustif des différentes voies empruntées par les écrivains pour donner une voix à ces événements traumatisants.

Au cœur de cette étude se trouve la mise en exergue du séisme dévastateur qui a secoué Haïti le 12 janvier 2010 et qui a fait l'objet, par la suite, de nombreuses représentations littéraires. Plus qu'un simple phénomène géophysique, le séisme devient la métaphore d'une déchirure psychique qui transperce non seulement l'individu, mais également la communauté dans son ensemble. L'écrivain, confronté à cette fracture du sol qui se transforme en une fracture existentielle, ressent le poids de la nécessité de donner une forme narrative à cette expérience traumatique. Ainsi, le texte littéraire émerge comme un moyen de rendre compte de la complexité des émotions humaines face à une catastrophe, révélant la capacité de la littérature à servir de médium de guérison et de compréhension dans le sillage de telles perturbations dévastatrices (7).

Le premier chapitre du livre s'engage dans une analyse approfondie visant à définir l'origine du concept de catastrophe, qu'aujourd'hui on subdivise habituellement en catégories distinctes telles que « catastrophe naturelle », « catastrophe d'origine humaine », et « catastrophe écologique » (14). L'auteure met en avant l'importance cruciale de prendre en considération les enjeux géographiques, historiques, et sociaux lors de l'évaluation des dommages causés par un

phénomène environnemental. Elle éclaire ainsi la manière dont ces facteurs multiples interagissent pour façonner la compréhension actuelle de ce qui constitue une catastrophe, soulignant la complexité inhérente de cette notion. Malgré cette complexité,

[i]l est pourtant possible d'établir deux vecteurs qui, en règle générale, restent valables pour chaque catastrophe : d'abord la nécessité, ressentie par toutes les communautés, à n'importe quelle époque, d'interpréter la catastrophe ; ensuite, son inscription comme référent civilisationnel dans le savoir d'une communauté (22).

C'est à l'aune de ces deux vecteurs que le chapitre conclut par une vue d'ensemble de l'évolution de la culture de la catastrophe à travers l'histoire, identifiant trois moments historiques clés qui ont marqué des changements significatifs de perspective. Avant le XVIII^e siècle, les fléaux naturels étaient souvent interprétés de manière religieuse, perçus comme des présages ou des châtiments envoyés par un être supérieur. Au XVIII^e siècle, notamment après le tremblement de terre de Lisbonne (1755), l'émergence de la culture séculariste de Lumières a favorisé une interprétation plus scientifique des événements catastrophiques. Enfin, le XX^e siècle a connu une autre rupture majeure avec les deux conflits mondiaux, générant des récits postapocalyptiques dans la littérature en réponse aux horreurs de la Shoah et aux désastres nucléaires, marquant ainsi une nouvelle phase dans l'évolution de la perception de la catastrophe.

La deuxième partie de l'ouvrage se consacre à « Un transit postcolonial » (49-92) ancré dans les littératures franco-antillaises, tout en élargissant l'analyse aux autres communautés sociolinguistiques de la Caraïbe. S'inspirant des travaux éminents de Benítez-Rojo et de son concept de « *meta-archipelago* » (49), Alessia Vignoli entreprend une exploration approfondie de la conception cyclique de la temporalité développée par ce dernier. Cette approche dévoile le retour récurrent des catastrophes - du processus de colonisation européenne aux ravages des cyclones - dans la trame historique de la Caraïbe. S'inscrivant dans le sillage de Benítez-Rojo qui voit dans cette persistance des événements cataclysmiques la cause principale d'une manière singulière et synchronique de vivre l'histoire dans la Caraïbe (53), Alessia Vignoli se penche sur les récits du désastre propre aux Antilles françaises (Martinique et Guadeloupe). Elle explore les représentations de l'éruption dévastatrice de la montagne Pelée en 1902 (événement incontestablement marquant dans l'histoire de la Martinique) dans l'œuvre de Raphaël Tardon, Raphaël Confiant, Simone et André Schwarz-Bart, Patrick Chamoiseau, Daniel Maximin, Dominique Fortier et Daniel Picouly. Ces récits offrent une fenêtre sur la manière dont les écrivains ont interprété et transformé

cette catastrophe naturelle en une œuvre littéraire qui transcende le simple enregistrement des faits. De manière tout aussi significative, l'auteure se penche sur l'écriture géopoétique de Daniel Maximin et sur les enjeux thématiques et esthétiques de la catastrophe chez les romancières guadeloupéennes Maryse Condé et Gisèle Pineau.

Les deux derniers chapitres approfondissent la littérature postsismique haïtienne, où le séisme dévastateur du 12 janvier 2010 devient un point de référence majeur qui a laissé une empreinte indélébile non seulement sur l'histoire du pays, mais aussi sur l'imaginaire collectif de sa population. L'auteure se penche en particulier sur les répercussions de ces traumatismes collectifs au niveau littéraire. Les chiffres poignants qui accompagnent cette tragédie – 250.000 morts, 250.000 blessés, 1,2 million de sans-abri, et 1 million d'orphelins, avec la perte significative des infrastructures dans les principales villes du pays, dont Port-au-Prince (93) – ne sont que la surface des dégâts immédiats du séisme. La visibilité internationale accrue a jeté un faisceau de lumière sur Haïti, mais les écrivains haïtiens se sont rapidement attelés à se réappropriier le discours du séisme, instrumentalisé par la presse internationale. Leurs écrits, souvent teintés d'une critique féroce envers les dynamiques humaines ayant aggravé la situation, visent à exorciser le drame qui les a frappés. Ils dénoncent l'absence d'institutions locales, les pratiques douteuses des ONG, et l'épidémie de choléra diffusée par l'équipe népalaise de l'ONU, soulignant l'impact crucial du facteur humain dans une tragédie qui pouvaient être – du moins partiellement – contenue (93-104).

Au-delà de cette dénonciation, l'analyse d'Alessia Vignoli met en évidence la volonté thérapeutique qui caractérise ces récits postsismiques. Récits qui aspirent à exprimer le drame pour soulager une plaie qui demeure ouverte, tout en répondant à une urgence artistique de créer un objet esthétique à partir de l'indicible et de montrer que la reconstruction est toujours possible. Le troisième chapitre du volume (93-162) aborde divers genres littéraires, dont des ouvrages collectifs et des essais-témoignages qui explorent l'expérience du séisme, qu'elle soit vécue directement par des auteurs, tels que Dany Laferrrière, Rodney Saint-Éloy et Yanick Lahens, ou rapportée de l'étranger par des écrivains comme Edwige Danticat. Les poèmes, notamment ceux consacrés à Haïti et à Port-au-Prince, revêtent des caractères mémoriels et testimoniaux, contribuant à « donner aux survivants l'espoir d'un recommencement » (162).

Le quatrième chapitre (163-224), quant à lui, se focalise exclusivement sur le roman postsismique. L'auteure présente une liste de quinze romans où le séisme n'est pas seulement le sujet du récit, mais souvent un élément structurel essentiel. Ces romans, analysés selon quatre grands axes principaux, reflètent la richesse et la diversité de la manière dont la catastrophe est mise en forme au niveau littéraire. Certains, tels que *Soro* de Gary Victor, *Danser les ombres*

de Laurent Gaudé, et *Impasse Dignité* d'Emmelie Prophète, se situent temporellement au moment du tremblement de terre, tandis que d'autres, comme ceux de Kettly Mars et Jean-Euphèle Milcé, explorent les conséquences postsismiques de la catastrophe. Certains voient le séisme comme une catharsis, comme c'est le cas, par exemple, de Louis-Philippe Dalembert et Évelyne Trouillot, tandis que d'autres, dont Marvin Victor, Makenzy Orcel, Dominique Batraverse et James Noël, traduisent le séisme dans une « apocalypse formelle » (209). L'hétérogénéité de ces romans témoigne de la richesse narrative et thématique qui émerge de la littérature haïtienne postsismique.

L'exploration des récits postsismiques dans le contexte de la littérature franco-caribéenne met en lumière une valeur multiculturelle et transculturelle inestimable. Ces récits, forgés dans l'urgence du cataclysme, transcendent les frontières géographiques et culturelles pour s'épanouir dans un espace de circulation hétérogène. Écrits par des auteurs dispersés aux quatre coins du monde, les textes analysés tissent une toile narrative complexe qui capture la diversité des expériences humaines face à la catastrophe. Attestant du pouvoir de la littérature à servir de miroir à la réalité tout en ouvrant des fenêtres sur des mondes différents, et offrant ainsi une contribution significative à la compréhension globale des expériences postcatastrophiques, l'étude d'Alessia Vignoli constitue un éloge à la vitalité et à la puissance créatrice de la littérature franco-caribéenne contemporaine, notamment haïtienne, dans sa capacité à refléter et à transcender les crises qui ont marqué l'histoire récente de l'archipel.

Bibliographie

- De Vriese, H. (2015). « Écritures antillaises entre géopoétique et éco-poétique: sur la nature des cataclysmes chez Patrick Chamoiseau et Daniel Maximin », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 11. <http://journals.openedition.org/fixxion/8495>.
- Ferdinand, M. (2019). *Une écologie décoloniale*. Paris : Seuil.
- Maximin, D. (2006). *Les fruits du cyclone : une géopoétique de la Caraïbe*. Paris : Seuil.

Sara Del Rossi

Où va le 'kont' ?

Dynamiques transculturelles de l'oraliture haïtienne

Silvia Boraso

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

Compte rendu de Del Rossi, S. (2022). *Où va le 'kont' ? Dynamiques transculturelles de l'oraliture haïtienne*. Paris : L'Harmattan, 234 pp.

Au cours des dernières années, les études littéraires ont accordé une attention croissante à l'oralité et à son rôle significatif dans les cultures caribéennes. Si la revendication d'un patrimoine oral d'origine africaine avait déjà été promue dans la première moitié du XX^e siècle par les mouvements de l'Indigénisme et de la Négritude, et que des transpositions écrites de l'oralité, sous des formes plus ou moins abouties, peuvent être détectées dans les différentes traditions littéraires de l'archipel dès le XIX^e siècle – pensons notamment à la *lodyans* littéraire haïtienne dont Ignace Nau serait le précurseur (Léger 2018, 193) –, c'est principalement à la fin du siècle dernier que le phénomène connaît son plein essor. Grâce au succès rencontré auprès du grand public par des romanciers tels que Patrick Chamoiseau, Edwige Danticat, René Depestre et Dany Laferrière – chez qui « l'usage du conte et le recours au registre oral expriment souvent le désir de rapprochement du pays natal » (Del Rossi 2022, 82) –, et grâce aussi à la théorisation séminale d'Édouard Glissant sur la créolité, cette revendication a fait irruption sur la scène littéraire internationale, valorisant une richesse culturelle longtemps restée inaperçue par les



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-10-10

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Boraso | © 4.0



Citation Boraso, S. (2023). Review of *Où va le 'kont' ? Dynamiques transculturelles de l'oraliture haïtienne* by Del Rossi, S. *Il Tolomeo*, 25, 279-284.

spécialistes. Historiquement, l'oralité a souvent été négligée en raison d'un préjugé tenace opposant l'écrit à l'oral, ce dernier étant fréquemment perçu comme populaire, voire grossier (9). Dépassant ce regard biaisé, les études récentes révèlent une reconnaissance croissante de l'oralité en tant que vecteur essentiel pour comprendre les dynamiques culturelles et sociales de l'espace caribéen, offrant ainsi une perspective renouvelée sur la richesse littéraire de ces régions.

L'analyse que propose Sara Del Rossi dans son ouvrage, *Où va le "kont" ? Dynamiques transculturelles de l'oraliture haïtienne*, s'inscrit dans le même sillage en se focalisant particulièrement sur les formes écrites de l'« oraliture », soit le patrimoine oral haïtien. Axé sur une perspective diachronique permettant de saisir l'évolution de cette tradition orale, depuis les chants de la plantation jusqu'aux néo-contes contemporains, le livre se concentre spécifiquement sur la production récente, notamment à partir des années 1980. Son objectif est de décrire les métamorphoses et les réajustements des différentes formes de l'oraliture dans des contextes variés, tant historiques que sociaux. Suivant un raisonnement structuré en quatre étapes, qui constituent les quatre chapitres principaux du texte, le lecteur est guidé à travers les origines de l'oraliture en Haïti pour aboutir finalement à une réflexion sur les développements présents et futurs des genres en lesquels elle se décline. Cette réflexion englobe non seulement l'île, mais également son espace diasporique, couvrant les contextes de la France, des États-Unis et du Canada, en particulier le Québec.

La première section de l'ouvrage, intitulée « Oraliture, kont et conte » (15-48), plonge le lecteur dans une exploration épistémologique des contours qui délimitent l'objet d'étude : les formes écrites de l'oraliture haïtienne. La réflexion débute par l'établissement d'une liste exhaustive des genres constituant ce riche patrimoine oral : contes, mythes, *lodyans*, devinettes-énigmes, blagues, proverbes, chansons populaires, comptines et chansons pour enfants forment ce qui, en Haïti, prend le nom générique de *kont* (28). Ce panorama initial est propédeutique à une réflexion plus approfondie qui scrute les nuances subtiles entre tradition orale (« l'ensemble du savoir d'un peuple transmis oralement »), littérature orale (« l'ensemble des récits oraux d'une civilisation ») et oralité (les différents procédés de transmission orale d'un message/contenu/récit ») (38). Sara Del Rossi construit sa propre notion d'« oraliture » s'appuyant notamment sur la double scène de la représentation littéraire théorisée par Maximilien Laroche: double est le public, oscillant entre l'endogène et l'exogène; double la langue, vibrant tantôt en créole, tantôt en français; double les modalités de production, s'exprimant aussi bien à travers le médium écrit que l'oral; et double la réalité géographique où l'œuvre est conçue et reçue, inscrite dans les terres d'Haïti comme dans la diaspora. C'est précisément cet enchevêtrement d'éléments

binaires qui éveille l'accent particulier sur l'aspect transculturel de la mise en récit du patrimoine oral haïtien, offrant ainsi une vision subtile et nuancée de la complexité de cette expression littéraire unique.

La deuxième partie (« L'oraliture à l'écrit », 49-94) adopte une approche plus ethnographique et examine la manière dont l'oralité s'inscrit dans le texte littéraire. Comme le suggère Frenand Léger, l'« oralité haïtienne s'inscrit dans le texte littéraire généralement de deux manières principales: au niveau diégétique ou textuel et au niveau langagier » (2016, 2-3). Dans le premier cas, il s'agit souvent d'insérer dans le récit principal des fragments discursifs relevant des genres oraux. Au niveau langagier, Frenand Léger opère une distinction ultérieure entre l'oralité qui se manifeste linguistiquement par l'emploi du créole et l'oralité qui se manifeste discursivement, notamment par des faits énonciatifs comme la co-énonciation du récit (construction des tours de parole entre les narrateurs ; interaction avec le public). Ce n'est qu'à ce double niveau de représentation que la dimension polyphonique du genre prend forme et s'épanouit.

La réflexion proposée par Sara Del Rossi développe et enrichit le schéma de découpage décrit par Frenand Léger, offrant ainsi au lecteur un voyage riche et inédit à travers la transposition de l'oralité haïtienne vers le médium écrit. Cet excursus littéraire nous guide depuis les premières tentatives de transposition au XIX^e siècle, composées principalement de chants et de fables qui ont perduré dès l'époque coloniale. Il nous conduit ensuite à explorer le rôle matriciel du recueil emblématique *Cric ? Crac ! fables de La Fontaine racontées par un montagnard* (1901) de Georges Sylvain, avant de se pencher attentivement sur les représentations plus abouties du XX^e siècle, où l'élément oral se déploie en tant que thème et forme majeure de la représentation littéraire. Au cœur de cette réflexion, nous découvrons un éventail foisonnant de sujets, tels que les chants, les proverbes, les prières, le carnaval et le bestiaire afro-caribéen, tous étant des pierres angulaires de la riche tradition orale haïtienne. Cependant, une place d'honneur est réservée à l'exploration du récit-veillée – dans lequel « les contes s'enchaînent l'un après l'autre comme lors d'une joute oratoire et la présence du conteur-narrateur y est centrale » (69) – et à la manière dont il se façonne chez les grands écrivains du siècle dernier, parmi lesquels l'auteure cite des noms tels que Morisseau-Leroy, Alexis, Trouillot, Clitandre et Fignolé. C'est à travers ces plumes habiles que l'oralité se réinvente, se transformant en une source inépuisable d'inspiration et de création littéraire, tout en préservant la richesse de son héritage culturel.

La troisième section de l'ouvrage, consacrée à l'examen du « néo-contes haïtien » (95-170), adopte une approche morphologique et sémiotique qui se plonge dans l'analyse détaillée des évolutions de ce genre narratif. Cette phase de l'étude représente une exploration systématique des récits de trois conteuses contemporaines, articulée

au prisme de la sociocritique et de la sociopoétique. L'analyse se concentre de manière particulière sur l'adaptation de ces conteuses à la culture qui les a accueillies en diaspora, dévoilant ainsi les transformations aussi profondes que subtiles de la transposition écrite de l'« oralité » haïtienne dans des contextes variés. Cette observation s'applique particulièrement aux figures de Mimi Barthélémy (France) et de Joujou Turenne (Québec), où l'étude transcende les frontières géographiques pour examiner comment ces conteuses s'ajustent à leur nouvelle réalité culturelle tout en préservant les éléments fondamentaux du patrimoine oral haïtien.

En particulier, Sara Del Rossi met en avant la contribution incommensurable de l'œuvre de Mimi Barthélémy pour ce qui est de la divulgation du patrimoine oral haïtien. Son engagement didactique exceptionnel prévaut, privilégiant parfois la préservation de ce riche héritage culturel au détriment de l'originalité formelle des récits. En contraste, Joujou Turenne, à travers son œuvre, accorde une prépondérance aux enjeux sociaux contemporains plutôt qu'à une stricte adhérence à la tradition. Dans ses néo-contes, elle adapte thèmes et fonctions narratives pour refléter la complexité de la société québécoise contemporaine, illustrant ainsi une évolution significative où l'ancien et le nouveau s'entrelacent harmonieusement dans le tissu narratif.

Il convient de souligner que l'analyse proposée par Sara Del Rossi n'omet pas l'évolution du genre au niveau local, comme en témoignent les nombreux paragraphes dédiés à l'œuvre de Paula Clermont Péan, qui vit toujours en Haïti. Le chapitre se termine par une présentation des néo-contes et des néo-contes de l'ultra-contemporain.

La quatrième et dernière section de l'ouvrage se consacre à une analyse approfondie de la *lodyans*, un genre typiquement haïtien qui a longtemps échappé à l'attention critique jusqu'à la théorisation de Georges Anglade en 2004. L'auteure entreprend une investigation méticuleuse de l'évolution du contenu et de la forme inhérents au genre, en explorant sa dynamique narrative, ses modes de transmission, et les réajustements qu'il a connus au fil du temps. L'analyse scrupuleuse de l'auteure offre une contribution significative à la compréhension de la trajectoire historique et de la vitalité contemporaine de la *lodyans*, tout en éclairant les aspects transmédias qui la rendent particulièrement distincte au sein du paysage littéraire haïtien.

En conclusion, cette étude méticuleuse et étendue, adoptant une perspective diachronique et diatopique des formes écrites qu'acquiert l'oralité haïtienne, offre une vision éclairante sur l'évolution dynamique de cette tradition dans le temps et dans les espaces diasporiques. En contournant l'opposition traditionnelle entre l'oral et l'écrit, l'analyse met en lumière l'adaptabilité et la métamorphose de l'oralité, faisant ainsi de cette dernière un sujet d'investigation central pour la critique contemporaine. En sondant les différentes

dimensions de l'oraliture, cette recherche apporte une contribution substantielle à la compréhension approfondie de la richesse et de la complexité de la tradition orale haïtienne. Sa portée va au-delà de l'aspect académique, faisant de cette étude une référence incontournable pour les chercheurs et chercheuses spécialisés dans les domaines d'Haïti et de la Caraïbe, démontrant ainsi son statut éminent au sein du corpus de la recherche littéraire et culturelle francophone.

Bibliographie

- Anglade, G. (2004). « Les Lodyanseurs du *Soir*: Il y a 100 ans, le passage à l'écrit ». Sourieau, M.-A.; Balutansky, K.M. (éds), *Écrire en pays assiégé – Haïti – Writing under siege*. Leiden; Boston: Brill, 61-87.
- Léger, F. (2016). *La fiction littéraire brève haïtienne, entre oraliture kreyòl et écriture française* [thèse de doctorat]. Toronto: Université de Toronto.
- Léger, F. (2018). « Le rôle de l'oralité *kreyòl* dans les deux *lodyans* principaux de Justin Lhérisson ». *Revue transatlantique d'études suisses*, 8-9, 191-208.

Marie-Jeanne Rossignol, Michaël Roy, Marlène L. Daut, Cécile Rondeau

Anthologie de la pensée noire

Silvia Boraso

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

Compte rendu de Rossignol, M.-J. ; Roy, M. (éds) (2023). *Anthologie de la pensée noire*. Avec M.L. Daut et C. Rondeau. Marseille : Hors d'atteinte, 475 pp.

Grâce aux réseaux sociaux et à la mobilisation collective encouragée par des mouvements comme Black Lives Matter contre le racisme systémique, « institutionnel » (Martin-Breteau 2017), à l'œuvre en Occident, la prise de conscience sur les discriminations raciales a atteint des proportions inédites dans le contexte mondial actuel. En contrepoint, la montée des mouvements d'extrême droite en Europe comme aux États-Unis et la succession d'épisodes de violence policière qui défraient la chronique internationale témoignent d'une fracture raciale persistante et attestent de la pertinence du débat contemporain autour de l'histoire coloniale et de l'esclavage, deux questions toujours latentes, mais jamais résolues dans la sphère publique et politique des pays occidentaux. Si le racisme, tel qu'il est compris aujourd'hui, trouve ses racines au XIX^e siècle, lors de la propagation de théories pseudo-scientifiques prétendant justifier les inégalités sociales entre les êtres humains en fonction de leur couleur de peau, il importe cependant de souligner qu'au XVIII^e siècle les intellectuels noirs dénonçaient déjà le fait que l'universalisme promu par les Lumières ne concernait qu'une portion restreinte de la population, et que les idéaux de liberté et d'égalité qui avaient guidé la révolution



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-10-27

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Boraso | 4.0



Citation Boraso, S. (2023). Review of *Anthologie de la pensée noire*, dir. by Rossignol, M.-J. and Roy, M. *Il Tolomeo*, 25, 285-290.

aussi bien en France qu'aux États-Unis ne s'appliquaient qu'aux personnes jouissant d'une certaine « couleur-statut ».¹

Offrant une voix aux individus marginalisés dans la société coloniale et esclavagiste des XVIII^e et XIX^e siècles, *l'Anthologie de la pensée noire. États-Unis et Haïti (XVIII^e-XIX^e siècles)*, dirigée par Marie-Jeanne Rossignol et Michaël Roy avec Marlene L. Daut et Cécile Roudeau, met en lumière la richesse culturelle des échanges transatlantiques autour de la discrimination raciale à l'« ère des révolutions » (Hobsbawm 2011), en soulignant la portée progressiste d'un discours souvent négligé dans l'histoire de la culture occidentale.

Inhabituel et à première vue énigmatique, le choix audacieux des directeurs et des directrices de la collection de faire dialoguer les penseurs noirs en provenance des États-Unis et d'Haïti trouve sa justification dans la reconnaissance de l'importance des liens historiques, culturels et intellectuels qui ont existé entre ces deux régions aux XVIII^e et XIX^e siècles. Les États-Unis et Haïti partagent une histoire marquée par l'esclavage, la lutte pour la liberté – ce sont les deux premiers pays américains à avoir déclaré l'indépendance de leur ancienne Mère patrie, en 1776 et en 1804 respectivement – et la création de sociétés post-coloniales et post-esclavagistes affectées par un préjugé de couleur flagrant. Les échanges intellectuels et littéraires entre les figures clés de ces deux pays ont façonné la pensée noire du continent et ont eu un impact significatif sur le discours international sur la race et la liberté des deux côtés de l'Atlantique. Cette anthologie vise à célébrer et à explorer ces connexions, révélant ainsi l'importance de la compréhension « des sources anciennes pour [le] débat actuel » (13).

Comme le soulignent les directeurs et les directrices dans l'introduction, les débats sur l'égalité trouvent leur ancrage dans la France du XVIII^e siècle, où l'idéal d'universalisme des Lumières coexiste avec une sensibilité grandissante envers les discriminations, notamment juridiques, liées à la couleur de peau. Ces débats, qui préfigurent les tensions qui se développeront par la suite aux États-Unis, se multiplieront pendant la période révolutionnaire pour aboutir, après le décret du 4 février 1794 qui abolit l'esclavage dans les colonies françaises, à une dénonciation des inégalités raciales dont les gens de couleur demeurent victimes. Ces derniers, voyant leurs revendications ignorées par le gouvernement républicain, se soulèveront contre la métropole après la mort brutale des insurgés Ogé et Chavanne, ce qui marque le début des « troubles de Saint-Domingue » (actuelle Haïti).

¹ Nous employons ici la notion de « couleur-statut » créée par Frédéric Régent pour nous référer au préjugé de couleur qui s'est progressivement développé dans les sociétés des colonies françaises au XVIII^e siècle, en le préférant au mot « race » qui, à l'époque, était mobilisé seulement dans sa conception biblique, nobiliaire ou généalogique (cf. Régent 2021).

Sans minimiser l'importance historique des révolutions et de l'Indépendance en Haïti et aux États-Unis, le volume privilégie la valorisation du milieu intellectuel noir de ces deux pays, dont la production littéraire et critique, bien que méconnue, témoigne d'une richesse et d'une acuité remarquables. En particulier, il met en avant le rôle majeur joué par les lettres et l'imprimerie en Haïti, où la naissance de la nation et la naissance de la littérature nationale coïncident. Après 1804, les intellectuels haïtiens se sont immédiatement consacrés à la production et à la diffusion de textes visant, d'une part, à renforcer la position politique du pays sur la scène internationale, notamment en contrant la représentation biaisée d'Haïti et des Haïtiens diffusée par la presse étrangère, et, d'autre part, à forger au niveau local une identité distincte et unifiée en relation avec la République nouvellement fondée. Cela a permis à Haïti d'échapper au récit colonial et raciste imposé par les puissances européennes et de construire son propre récit national, notamment en documentant et en racontant d'un point de vue endogène la Révolution haïtienne. Aux États-Unis aussi l'éducation a été un élément central dans le développement de la pensée noire. Encouragée par la culture protestante, l'éducation a toujours été considérée comme un moyen d'émancipation, un outil permettant de s'opposer aux préjugés et à l'injustice, et de créer une nouvelle génération de leaders noirs instruits et engagés, comme le rappellent des figures comme Booker T. Washington et W.E.B. Du Bois, dont les écrits figurent dans le corpus d'extraits choisis.

L'anthologie se compose de cinq parties distinctes : « Traite, esclavage et colonisation », « Race, genre et préjugés », « Vie des communautés noires », « Révoltes, révolutions et indépendances », « Post-esclavage, histoire et mémoire ». Chacune de ces sections est précédée d'une brève introduction qui contextualise les extraits qui vont suivre, éclairant ainsi le lecteur sur les thèmes et les idées qui seront explorés. Tous les textes sont accompagnés à leur tour d'une explication introductive sur l'auteur et sur le contexte de production de l'œuvre à partir de laquelle ils ont été extraits.

L'une des caractéristiques marquantes de la pensée noire des XVIII^e et XIX^e siècles, telle qu'explorée dans l'anthologie, est la diversité des genres littéraires utilisés par les intellectuels noirs pour articuler leurs idées d'égalité et d'émancipation. Les écrivains se sont exprimés à travers des discours, des essais, des poèmes, des romans et d'autres formes d'écriture dont l'hétérogénéité reflète la complexité des défis auxquels ils étaient confrontés. Leurs réflexions visaient à aborder non seulement la question de la race, mais aussi celles du genre et de la classe sociale – pensons, par exemple, aux contributions de Maria W. Stewart et de Sojourner Truth insérées dans la deuxième section du livre –, remettant en question la société coloniale et esclavagiste dans son ensemble. Ainsi, ces textes offrent un éventail de perspectives sur la discrimination, l'égalité et la justice

sociale, montrant que la pensée noire de l'époque, loin d'être monolithique, était multiforme et dynamique.

L'un des mérites notables de cette anthologie réside en outre dans sa capacité à introduire le lecteur à des auteurs relativement méconnus de l'universalisme qui prévalait dans les milieux intellectuels antiesclavagistes en Amérique à l'ère des révolutions. Le lecteur est amené à côtoyer des auteurs bien connus tels que W.E.B. Du Bois, Frederick Douglass et Toussaint Louverture, mais également à découvrir des figures moins célèbres, mais non moins cruciales dans la lutte pour l'égalité. Parmi ces figures, nous pouvons citer Sarah Parker Remond, une abolitionniste et conférencière noire née au Massachusetts, et Anténor Firmin, un intellectuel haïtien qui s'est battu pour « l'égalité des races humaines » (1885).

Un autre aspect significatif de cette anthologie réside dans sa volonté de réhabiliter certaines figures qui ont été peu appréciées aussi bien par la critique endogène que par la critique allogène. C'est le cas notamment des romanciers haïtiens, Émeric Bergeaud, Demesvar Delorme et Louis-Joseph Janvier. Bien que seul le premier roman haïtien, *Stella* (1859), écrit par Émeric Bergeaud, soit inclus dans le corpus de textes choisis, le simple fait de réinscrire ces figures dans l'histoire de la pensée noire en Haïti est en soi une réalisation remarquable. Cette anthologie contribue ainsi à rétablir une certaine justice historique en soulignant l'importance de ces auteurs et en mettant en lumière leur rôle dans la littérature haïtienne. En les incluant dans cette collection, elle invite les lecteurs à découvrir des voix littéraires longtemps négligées et à reconnaître leur contribution au débat intellectuel de l'époque.

Parce qu'il met en évidence l'importance des échanges transatlantiques entre les États-Unis et Haïti et déplace le regard vers le monde francophone, le volume *Anthologie de la pensée noire* souligne les liens historiques et culturels qui unissent ces deux régions. Les réflexions des penseurs d'Haïti ont contribué de manière significative à la formation de la pensée noire, mais ont souvent été sous-estimées ou négligées. L'ouvrage cherche à corriger cette lacune en montrant comment ces échanges ont façonné une pensée noire transaméricaine et transatlantique, qui a influencé la lutte pour l'égalité et la justice bien au-delà des frontières nationales. Ce décentrement nous semble être le dernier atout, mais non des moindres, de cet ouvrage qui a su collecter un corpus aussi insolite qu'essentiel à la compréhension du riche réseau d'échanges de l'époque autour de l'égalité et de l'abolition de l'esclavage.

Bibliographie

- Firmin A. (1885). *De l'égalité des races humaines : anthropologie positive*. Paris : F. Pichon.
- Martin-Breteau, N. (2017). « From #BlackLivesMatter to Black Liberation: Racism and Civil Rights. Chicago, HaymarketBooks, 2016, 270 pages ». *Critique internationale*, 75(2), 175-8. <http://dx.doi.org/10.3917/cr ii.075.0175>.
- Régent, F. (2021). « Du préjugé de couleur au préjugé de race, le cas des Antilles françaises ». *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 68(3), 64-90. <http://dx.doi.org/10.3917/rhmc.683.0066>.
- Hobsbawm, E.J. (2011). *L'ère des révolutions, (1789-1848)*. Paris : Fayard.

Atmane Bissani, Francesca Todesco, Anna Zoppellari « L'écriture de la ville maghrébine dans l'imaginaire littéraire du Maghreb : représentations romanesques et enjeux esthétiques »

Elena Ravera

Università degli Studi di Bergamo, Italia

Compte rendu de Bissani, A. ; Todesco, F. ; Zoppellari, A. (éds) (2022). « L'écriture de la ville maghrébine dans l'imaginaire littéraire du Maghreb: représentations romanesques et enjeux esthétiques ». Num. monogr., *Interfrancophonies*, 13, 132 pp.

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

C'est par cet extrait « dense et provocateur » (I), tiré des carnets de voyages d'Abelwahab Meddeb, que l'*Avant-propos* de Francesca Todesco et Atmane Bissani ouvre ce riche numéro d'*Interfrancophonies*, dédié à la mémoire d'Anna Zoppellari. Sa disparition soudaine, en février 2021, a laissé un vide profond parmi les collègues et les spécialistes de littérature francophone, comme le démontrent les nombreuses initiatives qu'on lui a consacrées, ces trois dernières années,



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-10-26

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Ravera | © 4.0



Citation Ravera, E. (2023). Review of "L'écriture de la ville maghrébine dans l'imaginaire littéraire du Maghreb : représentations romanesques et enjeux esthétiques", ed. by Bissani, A.; Todesco, F.; Zoppellari, A. *Il Tolomeo*, 25, 291-294.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/023

291

en tant que professeure, intellectuelle, chercheuse et, comme l'a définie efficacement Todesco, « artista ».¹

En reprenant une suggestion lancée par l'amie regrettée, qui, parmi ses nombreuses études, avait publié et traduit le texte inédit de Meddeb, Todesco et Bissani se sont proposés par ce volume d'« interroger l'univers fictionnel des écrivains maghrébins à travers le prisme de la symbolique urbaine » (I). Et cela grâce aux contributions précieuses de plusieurs spécialistes, qui, en adoptant des perspectives méthodologiques et des pistes de recherche variées, ont montré « toute la fécondité du thème de l'écriture de la ville au Maghreb » (VII), soit en tant que narration propre à la ville et plus ou moins à la Médina (« littérature urbaine »), soit en tant que réflexion sur les phénomènes de l'urbanisation, de la mondialisation et des nouvelles migrations. Sans oublier que l'espace de la ville est toujours conçu – ainsi qu'on le lit encore dans *l'Avant-propos* – comme un lieu de quête et de passage, où l'écriture chorale des sept études proposées compose un dialogue intertextuel stimulant et prolifique : une juxtaposition de points de vue différents, « un voyage intérieur [...] où rien n'est donné, rien n'est prévu ou acquis », qui prend la forme d'une véritable « promenade collective » (II).

Le premier article, intitulé « Villes d'écrivains. De l'imaginaire de la 'Médina' dans les œuvres des écrivains francophones du Maghreb et d'ailleurs » (1-12) et écrit par Reda Bensmaïa, se penche sur l'imaginaire poético-rhétorique de la Médina. À partir des réflexions abordées par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien I*, pour qui la ville occidentale moderne est un endroit rigide, codifié, immobilisé par ses propres règles, l'étude examine les œuvres d'auteurs comme Abdelwahab Mebbed, Élias Canetti, Claude Ollier, Hélé Béji, Chris Marker, en montrant une Médina dynamique, vivante, lieu de déambulation par excellence : « l'image même de la pensée qui, chemin faisant, se tisse pas à pas » (5). Écrire et marcher, chez les « écrivains-flâneurs » lus par Bensmaïa, deviennent donc deux actions équivalentes et complémentaires, deux mouvements qui traversent un espace urbain et communautaire désormais fluide, changeant, libre.

Le texte de Samir Messaoudi, « Écrire la Ville: le cas de Constantine dans *La dépossession* de Rachid Boudjedra » (13-23), s'intéresse en revanche au roman du célèbre auteur algérien et aux différentes stratégies d'écriture, notamment la technique du contrepoint, dont il se sert pour reparcourir et reconstruire l'histoire de Rac, le personnage-narrateur, à travers l'évocation et la (ré)écriture des villes de Constantine, d'Alger et de l'ancienne Cirta. Ce faisant, le romancier

¹ F. Todesco in Ardenghi, F. ; Costantini, A. ; Todesco, F. (2021). « In Memoriam Anna Zoppellari (1959-2021) ». *Il Tolomeo*, 23, 369. <http://doi.org/10.30687/ToI/2499-5975/2021/23/042>.

identifie l'espace urbain comme lieu d'introspection privilégié et pont solide entre mémoire individuelle et collective :

La cité permet ainsi de donner libre cours à la subjectivité de l'écrivain qui produit un récit où l'Histoire est décrite sous le prisme du moi. (22)

Le troisième essai, « Corps et espace dans les romans d'El Mostafa Bouignane. Sur *La Porte de la Chance* » (25-35) d'Abderrahim Kamal, aborde l'imaginaire romanesque de l'écrivain marocain, focalisé sur la relation étroite entre corporéité et spatialité. Les deux sont, chez Bouignane, des lieux de vie et de rencontres, certes, mais aussi de mort, de conflits, de traumatismes déchirants : sa représentation de la ville de Fès dans *La Porte de la Chance*, où l'auteur réfléchit sur la correspondance amère entre la politique marocaine inefficace et corrompue et le contrôle et la manipulation des corps, est emblématique de cette dualité.

Touriya Fili-Tullon, pour sa part, consacre son étude aux « Utopographies maléhiennes » (37-46) : l'univers fictionnel d'Edmond Amran El Maleh est en effet constellé de lieux utopiques et dystopiques, témoins silencieux des étapes de l'Histoire et de la vie de la communauté judéo-marocaine. Dans ses textes - *Parcours immobile, Mille ans, un jour* ou *Abner Abounour* -, l'expérience autobiographique de l'exil fusionne avec une quête identitaire qui retrouve, dans l'espace urbain, la solution ultime contre « la spatialisation du silence » (40). Fili-Tullon en conclut que

les villes se transforment sous le poids de l'Histoire mais leur mémoire continue à résister à travers l'art et la littérature, ultime et irréductible utopie. (45)

La ville de Casablanca est ensuite au centre de l'analyse d'Abdelouahed Hajji : son article, « Casablanca, ville de tous les contrastes dans *La Chaise du concierge* de Bahaa Trabelsi et *Chronique d'un départ différé* de Nadia Ayoub » (47-57), met en lumière la déshumanisation de l'espace urbain marocain telle qu'elle est racontée dans les deux romans. Selon la lecture du spécialiste, chez Trabelsi et Ayoub la figure du citoyen est en proie à un processus inexorable d'annihilation qui, alimenté par un ensemble de facteurs néfastes - mentalité arriérée de la société, menace terroriste, violence, exode rural... -, détruit tant l'espace urbain et collectif que l'espace subjectif et individuel. Il en résulte une paupérisation progressive de la dimension citadine et, par conséquent, de la pensée libre et prolifique du citoyen qui l'habite.

« Des villes marocaines sous la plume de Mokhtar Chaoui » (59-74) est le titre de la contribution de Bernadette Rey Mimoso-Ruiz : dans

son essai, auteure se consacre à l'univers romanesque de Mokhtar Chaoui, le qualifiant, vue l'abondance d'espaces urbains qui figurent dans ses œuvres, d'écrivain citadin. Rabat, Fès et surtout Tanger, la ville natale du romancier, sont décrites avec un réalisme qui questionne de façon originale les enjeux sociaux et politiques propres aux villes marocaines, tout en dénonçant leurs dérives et leurs égarements. En particulier, comme le souligne Rey Mimoso-Ruiz, la prépondérance des paysages tangérois « s'approfondit texte après texte, dans un cheminement qui accompagne celui de l'auteur vers une sérénité spirituelle » (72).

Avec son septième et dernier article, dédié spécialement à Zoppellari, Bernoussi Saltani propose d'analyser « La ville dans quelques œuvres anthumes de Mohammed Khaïr-Eddine » (75-87). Héritier de Baudelaire et Rimbaud, ce poète maudit, auteur phare de la littérature francophone maghrébine, s'est intéressé à la problématique de la ville dès ses débuts en littérature, en concevant la dimension urbaine à la fois comme source d'inspiration littéraire et comme lieu d'agonie pour l'être humain. La ville imaginée et représentée par Khaïr-Eddine est inévitablement issue de ce mouvement antithétique : elle est, comme l'annonce Saltani en incipit, « berceau du poète mais tombeau de l'homme » (75). Si, dans ses écrits *Agadir, Une Odeur de mantèque, Une vie, un rêve, un peuple, toujours errants* et *Légende et vie d'Agoun'chich*, l'espace citadin est traversé par la violence et le chaos ; ce sont cette même violence et ce même chaos qui nourrissent l'esprit créatif de l'écrivain, en restituant au lecteur une parole brisée, fragmentée, complexe, mais capable de lui transmettre toute l'incommunicabilité atroce dont la ville marocaine est imprégnée.

Enfin, le volume se termine par trois essais hors dossier : « Solitude et désolation d'un 'Nègre métropolitain' en terre d'Amérique : le sourire silencieux de Dany Laferrière » (89-100) d'Ylenia De Luca, « Léopold Sédar Senghor et les élégiaques romains » (101-18) de Denis Assane Diouf et Robert Adama Sene, et « Analyse lexicosémantique de données textuelles en fiction: la théorie de la relativité dans *Echec au temps* » (119-32) d'Eleonora Marzi.

Paola Puccini, Michèle Vatz Laaroussi, Claude Gélinas *La médiation interculturelle : aspects théoriques, méthodologiques et pratiques*

Ariane Le Moing

Université de Poitiers, France; Directrice de l'Institut d'études acadiennes et québécoises

Compte-rendu de Puccini, P.; Vatz Laaroussi, M.; Gélinas, C. (éds) (2022). *La médiation interculturelle : aspects théoriques, méthodologiques et pratiques*. Milano: HOEPLI, 172 pp.

Dans des contextes sociétaux et organisationnels de diversité culturelle qui peuvent être parfois synonymes d'incompréhension et/ou de tensions, de nombreux professionnels ont recours à la médiation interculturelle, ce champ relativement récent de connaissances et de pratiques innovantes qui permet d'établir des ponts et créer des espaces sécuritaires, formels ou non, entre groupes et individus porteurs de cultures différentes. Cette ressource polymorphe qui s'inspire à la fois de modèles et de politiques de gestion de la diversité, de formations, de pratiques de médiation dans certaines situations de conflits et de stratégies de communication se donne pour principal objectif d'établir les conditions favorables à la mise en place d'un dialogue, puis à la création conjointe d'un cadre d'interaction acceptable par tous les acteurs concernés, et ce dans des milieux interculturels divers (qu'ils relèvent du rural ou de l'urbain, d'organisations publiques ou privées, locales, nationales ou internationales). En ce sens, la médiation interculturelle comme mode de régulation



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-05-16

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Le Moing |   4.0



Citation Le Moing, A. (2023). Review of *La médiation interculturelle : aspects théoriques, méthodologiques et pratiques* by Puccini, P.; Vatz Laaroussi, M.; Gélinas, C. *Il Tolomeo*, 25, 295-298.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/024

295

sociale, notamment des rapports entre majorités et minorités, se conçoit avant tout dans une perspective interactionniste.

L'ouvrage de Puccini, Vatz Laaroussi et Gélinas apporte une contribution éclairante à la compréhension de la médiation interculturelle dont les nombreuses significations peuvent parfois en faire un outil complexe pour les étudiants et les professionnels qui souhaitent affûter leurs connaissances et compétences dans les domaines de l'intervention sociale, de la traduction et des langues, ou encore dans le domaine de la communication et des relations interculturelles. L'interdisciplinarité ou la diversité des grilles d'analyse provenant de différents champs de spécialisation guide la démarche théorique et méthodologique des médiateurs. L'interdisciplinarité est également au cœur de ce travail indispensable d'élucidation proposé par les trois auteurs. Loin de prétendre proposer un outil clé en main qui s'appliquerait de manière universelle à toutes les actions de médiation, l'ouvrage entend plutôt traduire l'essence même de la médiation interculturelle en s'intéressant à ses fondements théoriques et à sa perspective éthique (première partie), à ses dimensions méthodologiques (deuxième partie) et à ses différents espaces d'application (troisième partie). Cet ouvrage, dont la visée est clairement pédagogique, propose également des encadrés proposant des définitions, des schémas ou des tableaux de synthèse très utiles, permettant au lecteur de s'approprier les différents contenus développés au sein de ces trois parties qui soulèvent chacune de manière judicieuse, en guise de synthèse, plusieurs questions de réflexion.

La première partie consacrée aux dimensions théoriques de la médiation interculturelle interroge tout d'abord la notion centrale d'interculturalité, que celle-ci soit structurelle ou conjoncturelle, qui sous-tend bien souvent des rapports asymétriques et inégalitaires entre individus et groupes porteurs de cultures différentes. Cette notion soulève la question fondamentale de la tension entre universalisme et relativisme, ces deux pôles pouvant respectivement mener à des tendances ethnocentriques ou culturalistes que la médiatrice ou le médiateur, de par son expertise, saura reconnaître et atténuer. Dans un deuxième chapitre, les auteurs discutent de la médiation en tant que champ de pratiques de communication qui s'est développée en Europe et en Amérique du Nord dans des contextes fort différents. En particulier, trois types de médiation y sont abordés : la médiation judiciaire civile, la médiation institutionnelle et la médiation sociale. En raison de la transversalité des enjeux interculturels, le troisième chapitre s'intéresse plus précisément à cette approche qui combine à la fois les éléments clé de la médiation (complexité, liberté des acteurs et présence facilitatrice d'un tiers pour établir un cadre d'interaction) et une analyse des dimensions culturelles : la médiation interculturelle. Les auteurs soulignent à juste titre que cette articulation sensible, applicable à de nombreux milieux, s'opère autour de

valeurs fondamentales que sont notamment la reconnaissance du pluralisme, le respect de la dignité des personnes, la recherche de l'équité et la réflexivité, ces valeurs étant autant de prérequis au rapprochement et au dialogue interculturel. Dans un quatrième chapitre, les auteurs explorent le lien entre la communication interculturelle et la communication verbale à travers le paradigme de la traduction, et démontrent comment la langue, vectrice d'une culture particulière, en permet aussi l'accès à l'autre. Enfin, parce que l'action de médiation se doit de concilier responsabilité sociale et respect des particularismes culturels, un cinquième chapitre analyse la dimension éthique de la médiation interculturelle et propose quelques pistes pour aider les personnes médiatrices à établir un cadre d'intervention équitable, sécuritaire et respectueux de l'ensemble des acteurs en présence.

Dans une deuxième partie qui s'intéresse au volet méthodologique de la médiation interculturelle, les auteurs abordent dans un sixième chapitre la notion centrale de compétences qui relèvent tout à la fois de savoirs (interculturels et interdisciplinaires), de savoir-être (neutralité, empathie et réflexivité) et de savoir-faire (identification des sources de tensions et capacités communicationnelles). Le septième chapitre expose le tronc commun méthodologique de la médiation interculturelle constitué de démarches analytiques, d'étapes introductives et conclusives à la médiation ou encore d'outils transversaux utiles au décodage de certains éléments clé qui articulent la rencontre avec l'autre. Dans la mesure où la médiation peut survenir dans différents cadres d'action distincts tels que la prévention, la promotion, la formation, la sensibilisation, la défense des droits et la résolution des conflits, un huitième chapitre se donne pour objectif d'en identifier les principales caractéristiques, outils et contextes de même que leur portée et leurs limites. Enfin un neuvième chapitre accorde, toujours dans une démarche méthodologique, une place essentielle à la langue et à la littérature comme outils de médiation interculturelle en s'appuyant sur des exemples pertinents. En particulier les auteurs s'attachent à présenter avec beaucoup de justesse un exemple de traduction littéraire comme espace de médiation innovant.

Puisque la richesse de la médiation interculturelle s'actualise aussi dans une diversité de pratiques, la troisième partie de l'ouvrage offre au lecteur la possibilité de découvrir dix études de cas dans plusieurs endroits du monde, chacune de ces études étant présentée par les autrices et/ou auteurs du projet en question. Javorcka Zivanovic Sarenac expose ainsi un projet de recherche-action-médiation portant sur le féminisme en dialogue au Québec afin de faire émerger des points de convergence entre les femmes participantes. De leur côté, Altay Manço et Leïla Scheurette présentent deux interventions de médiation interculturelle en Belgique, dans une entreprise

et dans le cadre d'une formation en langue. En Amérique du Sud, Liliana Kremer et Gisela Segura analysent le déroulement et les effets d'un type de médiation innovant permettant aux participantes de dépasser leurs difficultés de manière collaborative. Ourakoye Guébré Bembello propose quant à elle de réfléchir à l'impact négatif d'une récente communication marketing et évoque l'association d'une médiation interculturelle à la démarche commerciale des entreprises afin d'en assurer la responsabilité sociale. L'art comme outil de médiation interculturelle est analysé par Audrey Lamothe, qui décrit la mise en place d'un projet de réflexion individuelle et collective sur des identités de femmes sud-américaines à travers le dessin. De son côté, Fatiha Bensalah expose un cas de médiation interculturelle dans le milieu de la santé mentale au Québec, et analyse en particulier un type d'accompagnement initié par une clinique transculturelle. Cette troisième partie s'achève sur la présentation de quatre études d'interventions réalisées dans le cadre d'une formation universitaire en langues et communication à l'Université de Bologne, en Italie. Paola Puccini présente tout d'abord un exemple de médiation linguistique et culturelle à partir d'un scénario de film, tandis que Marie A. Rieger s'attache à développer auprès de ses étudiant.e.s des outils de sensibilisation culturelle, notamment à travers des jeux de rôle. Marina Manfredi quant à elle s'appuie sur la traduction audiovisuelle et amène ses étudiant.e.s à réfléchir aux références culturelles présentes dans une sitcom canadienne multiethnique. Enfin, Catia Nannoni s'intéresse à la traduction de la littérature de migration en tant qu'outil de médiation.

Tous ces exemples consistants de pratiques, associés aux nombreuses réflexions théoriques, épistémologiques et méthodologiques qui jalonnent l'ouvrage, illustrent non seulement la multidimensionalité de la médiation interculturelle, mais aussi son caractère souple et transposable à de nombreuses situations, dans des milieux très hétérogènes (professionnels, universitaires, milieux de la santé et de l'intervention sociale, milieux de formation). Cet ouvrage didactique très complet, étayé d'une riche bibliographie, permettra, tant aux étudiants qu'aux praticiens, aux enseignants, aux chercheurs et aux personnes intéressées par les questions interculturelles, d'explorer les nombreuses facettes de la médiation comme outil innovant de reconnaissance, de dialogue et de transformation sociale et politique. Issus de formations disciplinaires différentes et ayant une expertise reconnue dans le domaine de la médiation interculturelle, les trois auteurs amènent également le lecteur à réfléchir, avec beaucoup de clarté, à l'une des principales finalités éthiques de la médiation interculturelle : la prise en compte équitable de tous les acteurs et le développement de solidarités pour lutter contre les préjugés, les inégalités et les oppressions.

Gerardo Acerenza, Marco Modenesi, Myriam Vien *Regards croisés sur le Québec et la France*

Silvia Bonavero
Università di Trento, Italia

Compte rendu de Acerenza, G.; Modenesi, M.; Vien, M. (éds) (2022). *Regards croisés sur le Québec et la France*. Bologna: I libri di EMIL, 204 pp.

Le volume *Regards croisés sur le Québec et la France* réunit treize articles qui analysent les relations passées et actuelles entre la Belle Province et l'Hexagone. Depuis les dix dernières années, le nombre de Français s'installant au Québec a augmenté de 70%, ce qui montre une relation continue entre le Québec et la France. Le volume vise à faire émerger les différents sentiments qui modèlent les pensées des Québécois et des Français à l'égard de la France et du Québec.

Dans le premier texte du volume, « *Le glossaire franco-canadien d'Oscar Dunn : reproches d'un lexicographe québécois du XIX^e siècle à une France oublieuse* » (9-26), Nadine Vincent évoque les critiques que le lexicographe Oscar Dunn a adressées à l'Académie française par rapport à l'autorité normative exercée sur la langue française parlée au Québec. Par exemple, la critique la plus âpre concerne les fautes présentes dans certaines descriptions des mots canadiens, déjà attestés dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, illustrant une dénomination inexacte des particularités canadiennes.

Avec sa contribution, Cristina Brancaglione décrit le séjour montréalais du philologue et grammairien français Charles Bruneau après



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-09-05

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Bonavero | © 4.0



Citation Bonavero, S. (2023). Review of *Regards croisés sur le Québec et la France*, by Acerenza, G.; Modenesi, M.; Vien, M. *Il Tolomeo*, 25, 299-302.

la Seconde guerre mondiale (« Un professeur de la Sorbonne au Canada : la mission montréalaise de Charles Bruneau », 27-50). Pendant ses seize interventions, à la fois à l'Université de Montréal et à la radio, Charles Bruneau a porté un jugement linguistique extérieur sur le français parlé et écrit au Québec, parfois en valorisant le franco-canadien, d'autres fois en critiquant âprement l'influence de la langue anglaise.

Dans « D'enchantements en désillusions : l'expérience de la France dans le roman québécois, de 1930 à aujourd'hui » (51-76), Dominique Garand analyse une sélection de textes dans lesquels les écrivains québécois posent leurs regards sur la France. Les rapports de force entre la France et le Québec et également les différences linguistiques qui existent entre le français de référence et le français québécois sont les aspects les plus fréquemment abordés par l'auteur de la contribution.

Gerardo Acerenza, avec l'article intitulé « *Maudit Français ! Frenchie ! Être Français au Québec dans les romans de Flora Balzano, Yves E. Arnau et Nathalie Fontaine* » (51-76), étudie les représentations textuelles de l'univers québécois par le biais de trois romans d'auteurs qui ne sont pas nés au Québec. Les personnages québécois qui apparaissent dans les romans de son corpus sont souvent caricaturés et folklorisés par les personnages français qui n'hésitent pas de corriger leur manière de s'exprimer dans leur langue maternelle.

Patricia Godbout, quant à elle, revient sur la querelle déclenchée par Robert Charbonneau, dans *La France et nous*, au lendemain de la Seconde guerre mondiale. Tout au long de sa contribution, elle cherche à montrer de quelle manière la littérature québécoise a tenté pendant plusieurs décennies de s'affranchir de l'hégémonie exercée par la littérature française (« Entre la France et 'nous' retour sur une querelle », 91-100).

Marco Modenesi adopte un point de vue différent dans son article intitulé « 'C'est là qu'il faut être': le Paris dessiné de Dany Laferrière » (101-12), en s'intéressant au roman dessiné *Autoportrait de Paris avec chat* (2018) de Dany Laferrière. La ville de Paris est représentée par l'auteur montréalais d'origine haïtienne comme une ville carrefour, où les rencontres et les contaminations s'entrelacent continuellement.

Le texte de Giuditta Lorenzini Girardelli, « Traduire du français au français : l'arrangement littéraire de *Querelle de Roberval* de Kevin Lambert par les éditions Nouvel Attila » (113-18), porte sur le cas éditorial du roman québécois de Kevin Lambert, adapté pour le public français par l'éditeur parisien Nouvel Attila avec le titre *Querelle*. L'auteur et l'éditeur du Nouvel Attila affirment, au cours d'une entrevue menée par Giuditta Lorenzini Girardelli, que le travail d'arrangement avait pour but de préparer le public français à la « québecité » de la version québécoise.

Dans « *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* de Jean-Claude Germain : mouvements d'une décolonisation du théâtre québécois » (119-30), Elena Ravera étudie les dynamiques littéraires d'un théâtre nouveau, inédit et politique, qui a commencé dans les années 1960 et 1970 pendant le processus de décolonisation culturelle du Québec.

Dans leur contribution, Fanny Bieth et Louis Boulet comparent la première exposition temporaire et itinérante de Paris (*Soulèvements*, 2016), avec la dernière de Montréal (2018) (« *Vous vous soulevez, nous nous soulevons*. Analyse comparative des cultures visuelles révolutionnaires françaises et québécoises à partir de la circulation de *Soulèvements* » (131-42). Si la première édition de l'exposition incarnait un idéal plutôt romantique, en se penchant surtout sur les révolutions du passé en France, l'exposition montréalaise au contraire était plus variée et considérait également les combats des minorités, ainsi que ceux des femmes, en se focalisant également sur des aspects socio-politiques.

Edoardo Cagnan analyse quant à lui soixante-sept mémoires de recherche-crédation soutenus à l'Université McGill entre 1994 et 2019 : « Reconfiguration d'un Panthéon transatlantique : pratique de l'épigraphe et prétendant(e)s de la littérature québécoise » (143-58). Tout au long de son article, il vise à montrer qu'à partir de 2005, le panorama littéraire québécois a acquis un poids majeur parmi les jeunes écrivains. En effet, le nombre d'épigraphe citant des auteurs québécois a énormément augmenté.

Fernando Funari, à l'aide du logiciel de textométrie TXM, étudie un corpus de plus de trois mille recensions portant sur l'espace québécois qui ont été publiées sur un site de partage touristique entre 2011 et 2020 : (« 'Ce n'est clairement pas la France'. Négation et identité dans le *city branding* de Montréal et Québec », 159-76). Dans les commentaires écrits par les Français sur les deux villes du Québec, il a souvent relevé des termes appartenant aussi bien à la domestication qu'à l'exotisation.

L'article d'Anne De Vaucher, « Marie Claire Blais : parcours éditorial d'une œuvre » (177-92), présente de manière exhaustive le cheminement éditorial de l'écrivaine québécoise à partir de 1959, année de son entrée dans la littérature, jusqu'à 2021. Marie Claire Blais a publié ses romans aussi bien au Québec qu'en France et remporté plusieurs prix littéraires prestigieux dans les deux pays.

Jean-Philippe Chabot et Laurance Ouellet Tremblay, dans leur dialogue anecdotique ayant pour titre « Malaise d'une langue en relation : récits croisés autour des dynamiques France-Québec » (193-203), clôturent le volume en évoquant le malaise identitaire et linguistique qu'ils avaient ressenti lors de leurs contacts avec la France et les Français.

Encore une fois, la collection CISQ des éditions I libri di EMIL nous fait découvrir des aspects intéressants et inédits sur le Québec et également sur la France, car les articles proposés dans le volume prennent en considération aussi bien les facettes du passé que de la contemporanéité, en décrivant plusieurs connexions sous différents points de vue : linguistique, social, historique ou bien artistique.

Jacques Benoit

Le petit monsieur

Francesca Paraboschi

Università degli Studi di Milano, Italia

Compte-rendu de Benoit, J. (2023). *Le petit monsieur*. Torino : Rosenberg & Sellier, 167 pp.

Jacques Benoit, écrivain québécois très actif au tournant des années 1960-70 (il publie quatre romans en six ans, à savoir *Jos Carbone* en 1967, *Les voleurs* en 1969, *Patience et Firlipon* en 1970, *Les Princes* en 1973), échelonne par la suite son activité, en espaçant de plus en plus la sortie de ses romans (1981 : *Gisèle et le Serpent* ; 1993 : *Rodolphe Stiboustine ou l'enfant qui naquit deux fois* ; 2014 : *Confessions d'un extraterrestre*). Salué à ses débuts comme un écrivain très doué, fascinant et intrigant, Benoit tombe petit à petit dans l'oubli. En témoigne la singulière histoire de la publication de son dernier roman, *Le petit monsieur*, qui sort sur la scène éditoriale non pas au Québec, mais par les soins d'un éditeur italien qui reconnaît au texte des qualités littéraires indéniables. L'introduction de Liana Nissim à la présente édition (VII-XXV) met en évidence 'l'amnésie' des maisons d'éditions québécoises décidément concentrées sur la promotion des nouvelles voix d'écrivains émergents. Heureusement Rosenberg & Sellier confie aux lecteurs internationaux ce beau roman qui ne méritait pas cet injuste oubli. Et pour que toute la production romanesque de Benoit retrouve avec cette édition un renouveau d'intérêt, Nissim présente les sept romans selon leur ordre de parution. La spécialiste cherche à expliquer la négligence des éditeurs et des chercheurs-enseignants par le fait que « sa production romanesque [de Benoit] n'entre dans aucune 'moule', dans aucun mouvement littéraire préétabli » (XVI).



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-07-19

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Paraboschi | ©© 4.0



Citation Paraboschi, F. (2023). Review of *Le petit monsieur*, by Benoit, J. *Il Tolomeo*, 25, 303-306.

Le lecteur de Benoit qui est accoutumé à des romans au genre hybride où la science-fiction se mêle à l'enquête policière, le fantastique est imbriqué dans des romans d'amour et les récits réalistes à critique sociale prennent l'allure d'un roman de formation, se trouve cette fois confronté à un roman par lettres dont l'histoire se déroule aux années 1970. Une lettre-cadre, pourrait-on dire, légitime la composition de ce recueil de lettres écrites par la protagoniste, Rachel, et adressées à une amie, Huguette. Cette dernière est une ancienne connaissance que Rachel n'a plus revue après avoir brusquement et inexplicablement quitté le couvent où elles faisaient leurs études. Ces lettres permettent de présenter et reparcourir les événements majeurs vécus par l'héroïne qui n'a gardé le contact avec personne depuis une dizaine d'années. D'un côté, la lettre-cadre semble renouer avec le *topos* du manuscrit retrouvé ; d'un autre côté, elle s'inscrit en pleine modernité. En effet, le fonctionnaire qui la rédige explique à son supérieur, à qui il destine le dossier des lettres, que le système de contrôle de la correspondance, adopté pour un temps en voie expérimentale dans certains quartiers de Montréal, s'est avéré très efficace et de grande utilité : le repérage des missives de Rachel à son amie Huguette (qui vit dans un des quartiers montréalais impliqués dans le projet) a permis à la police d'identifier rien moins que le coupable d'un crime ! Le lecteur d'aujourd'hui, qui se confronte à un genre d'écriture surprenant pour notre époque contemporaine, se laisse cependant facilement entraîner dans ce pacte de lecture modernisé où la violation de la confidentialité en fait du traitement des données est agrémentée d'une référence à un meurtre et à une affaire de justice. Ce dossier adressé à « Monsieur Guy X..., sous ministre en tire de la Justice » (3) est aussi confié au lecteur qui, selon le pacte susmentionné, a dans ses mains les évidences et les circonstances d'un crime accompli dans un village de la campagne québécoise. Toutefois, contrairement à tout roman policier, le meurtre se situe à la fin de l'histoire et si le coupable est bien vite, trop vite identifié aux fins du classement de l'affaire, le lecteur n'en reste que plus déconcerté. En d'autres mots, dès les premières pages, le lecteur pressent une tragédie imminente et reste constamment en suspens jusqu'au dénouement final.

La narration par lettres est forcément et constamment conduite depuis un point de vue unique et allogène, celui de la protagoniste (le dossier compte seulement deux lettres de Huguette et une de la sœur de la protagoniste). L'héroïne relate une histoire de triste isolement, d'incompréhensions au sein de sa famille, de sentiments complexes et refoulés, d'implicites relationnels aux conséquences néfastes, d'abandon et d'indifférence qui ne peuvent qu'aboutir à une scène de folie et de crime. De cette manière, Benoit se confirme encore une fois

maître du suspense,¹ habile à enchaîner son lecteur aux pages de son livre en l'obligeant à assister impuissant à un drame poignant qui se consume sous ses yeux : finalement, personne n'intervient ou trop faiblement, sans conviction et sans urgence. Nous partageons les affres de cette femme qui essuie le refus d'une mère trop déçue d'elle, qui ne lui accorde aucune confiance et ne lui offre aucune aide ; une femme qui souffre beaucoup, mais sans s'en rendre compte vraiment, de la déception pour un père démissionnaire de son rôle ; une femme espiègle, souvent arrogante et agressive, quand elle ne sombre pas dans la dépression, qui finit par avoir une attitude rancunière envers sa sœur qui par contre mène une vie paisible et rangée ; nous assistons encore à la 'vie de légume' de cette femme toujours très seule, en proie à un homme minable, un petit délinquant qui ne lui témoigne aucune affection, l'épouse pourtant et lui fait un enfant pour la maltraiter ensuite, la battre et l'abandonner. Nous assistons enfin à une femme qui suscite les attentions et les commérages d'une petite communauté bornée, peuplée d'hommes qui abusent de la boisson et trompent leurs femmes, de femmes enfermées dans leur chez soi, sans intérêts et sans curiosités intellectuelles... du moins selon le point de vue de Rachel. Le lecteur, en effet, a toujours l'impression de manquer d'informations plus exactes et mieux circonstanciées, il sent que le cadre complet lui échappe et pourtant il a accès au dossier dans son entier, avec toutes les lettres signées, classées et numérotées. Il ne lui reste que se concentrer sur le non-dit de ces missives, que Rachel écrit selon une perspective très personnelle qui fuit toute objectivité, occasionnée par le tourbillon d'émotions qui s'emparent de son esprit sans qu'elle en ait le contrôle ou la conscience, et exprimant une vision tour à tour dystopique et euphorique des choses. Le grand mystère reste le personnage qui donne le titre au roman : le petit monsieur n'est autre que l'enfant de Rachel, emporté par l'obscur impasse existentielle où sombre sa mère.

Une belle postface par les soins de Liana Nissim (133-67) aide le lecteur à remettre en ordre les pièces de la mosaïque très complexe de la vie de cette femme, de ses relations, de ses déplacements. Les événements, d'ailleurs, ne sont pas livrés dans le roman selon un ordre chronologique ; ils surgissent au hasard des circonstances vécues par la protagoniste, tandis que ses souvenirs émergent en obéissant à la logique capricieuse et imprévisible des mécanismes de la vie intérieure. Dans la postface on approfondit notamment les liens sociaux et familiaux à la base de cette histoire tragique et attristante à laquelle le lecteur n'a pas peine à croire : malgré la référence à cet improbable système de contrôle de la correspondance, l'histoire de cette femme s'avère dramatiquement vraisemblable. Ce roman par

¹ Major, A. (1967). « Jacques Benoit ou l'art du suspense ». *Le Devoir*, 3 Décembre.

lettres, qui refuse toute polyphonie narrative, plonge ainsi le lecteur au sein d'une humanité aux abois, suit les mouvements intimes de l'esprit en furie de Rachel, alarme et inquiète pour son actualité, et enfin nous invite à réfléchir sur les affres de notre monde contemporain.

Sèye Sèye

« Littératures et cultures urbaines francophones »

Silvia Boraso

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

Compte rendu de Sèye, S. (éd.) (2021). « Littératures et cultures urbaines francophones ». Num. monogr., *Interculturel Francophonies*, 40, 216 pp.

Les villes, en tant qu'entités physiques et socialement construites, demeurent des creusets de créativité, de pouvoir et d'expression culturelle. Au-delà de leur réalité matérielle, les cités émergent comme des espaces façonnant des imaginaires collectifs, des centres névralgiques où l'art prend vie et trouve son public. Si l'antinomie traditionnelle entre la ville et la campagne a souvent conféré à la première un statut privilégié de symbole de progrès, l'adjectif *urbain* n'a cependant pas hérité de la même acception positive. Il est souvent associé à des contextes marginaux, aux périphéries sociales, et revêt des connotations négatives, marquées par des préjugés de classe et de race, particulièrement en France et aux États-Unis. Il convient de noter que cette perspective est loin d'être universelle, puisque dans des contextes africains, par exemple, le terme *urbain* se réfère simplement à l'espace physique où la culture prend naissance et s'inspire.

En réponse à ces complexités, le nr. 40 d'*Interculturel Francophonies* intitulé « Littératures et cultures urbaines francophones » se situe au cœur du discours critique sur les cultures urbaines, explorant les phénomènes artistiques émanant des contextes citadins. Il met l'accent non seulement sur l'importance de l'endroit physique où



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-10-26

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Boraso | © 4.0



Citation Boraso, S. (2023). Review of "Littératures et cultures urbaines francophones", by Sèye, S. *Il Tolomeo*, 25, 307-312.

ces manifestations culturelles voient le jour – la ville, en particulier les banlieues et les quartiers populaires –, mais aussi sur la diversité et l'hétérogénéité des réalités socio-culturelles qui peuplent ces espaces. Comme le souligne Serigne Sèye qui dirige le numéro, cet ouvrage ne se contente pas d'une approche littéraire, mais adopte une perspective culturelle englobante, les articles rassemblés interrogeant différentes formes d'expression artistique urbaine, de la musique à la mode, en passant par la littérature. Ces études sont unies par un fil rouge clair: la francophonie, comprise dans le sens senghorien du terme, en tant qu'expression d'un lien linguistique, un français que les différentes réalités géographiques et socio-culturelles examinées ont en partage (12).

Dans le premier article du volume (« Abd Al Malik : quand le rap actualise la littérature », 21-42), Francesca Aiuti offre une analyse profonde de la production musicale du rappeur Abd Al Malik, mettant en lumière le caractère intrinsèquement intertextuel et intermédiaire de ses chansons. En s'appropriant les œuvres d'intellectuels tels qu'Albert Camus, Aimé Césaire, et Edouard Glissant, Abd Al Malik puise son inspiration dans la pensée postcoloniale du XX^e siècle, qui se manifeste dans sa musique sur deux plans distincts. D'une part, ces théories s'incarnent directement dans les paroles de ses chansons, qui sont constituées de collages, de citations, et de réécritures de textes littéraires majeurs. D'autre part, l'article souligne la manière dont la « lecture déclenche l'action », adoptant une perspective « actualisante », comme le conceptualise Yves Citton (26). Aiuti met en avant le rôle essentiel du rap en tant que vecteur d'actualisation de la littérature, tant sur le plan esthétique que politique. Chez Abd Al Malik, cette actualisation est facilitée par un processus de remédiation qui opère lors du passage des contenus entre la littérature et le rap, établissant ainsi une relation principalement définie comme une relation intermédiaire.

L'article de Serigne Sèye, « *Maïmouna* d'Abdoulaye Sadjì et 'Dieybana' de Pat Ghetto : quand le roman nourrit le rap ou un exemple de médiatisation d'un récit romanesque dans la musique urbaine » (43-72), s'inscrit dans le même sillage. Bien que les adaptations littéraires soient souvent associées au monde cinématographique ou télévisuel, l'auteur choisit d'examiner le cas singulier du groupe de rap sénégalais Pat Ghetto, qui, dans sa chanson *Dieynaba*, puise son inspiration dans le roman *Maïmouna* d'Abdoulaye Sadjì. Si la musique sénégalaise a une longue tradition de transposition de récits littéraires, en particulier les hagiographies des saints musulmans, la démarche de Pat Ghetto se distingue par son ancrage dans la fiction romanesque. Sèye entreprend ensuite une analyse narratologique et stylistique des deux œuvres, mettant en lumière les similitudes avouées entre le roman et la chanson de Pat Ghetto. Une observation intrigante ressort de cette analyse: bien que le rap soit intrinsèquement

lié aux cultures urbaines, dans le contexte de la chanson et du roman en question la ville émerge comme un facteur corrompant l'esprit de la jeunesse et entraînant la ruine de l'héroïne. Cette inversion de la perception traditionnelle du rôle de la ville offre une perspective critique sur les réalités sociales et culturelles qui se manifestent dans ces formes artistiques, démontrant ainsi la richesse et la complexité des thèmes abordés par le rap sénégalais contemporain.

Les deux articles qui suivent - « Le slam à Dakar, un art urbain qui exprime les conditions sociales. L'exemple de quelques textes de poètes-slameurs dakarois » d'Aliou Seck (73-91) et « Banlieusards et fiers de l'être : culture urbaine et francité » de David Yesaya (93-113) - sont consacrés à l'art urbain du slam. Focalisée sur le contexte dakarois, la première contribution essaie d'explorer, à partir d'un corpus de textes produits par des poètes-slameurs sénégalais, la manière dont la poésie urbaine exprime les conditions sociales des habitants de Dakar. Cette analyse thématique et stylistique met en évidence l'aspect synthétique de la poésie urbaine, considérée comme une forme d'expression culturelle à la croisée des arts. Les slameurs sénégalais, dans la plupart de leurs œuvres, tentent de fusionner une représentation moderne de la poésie avec la musique, trouvant dans la ville un cadre d'expression privilégié. L'article explore également la dimension militante de cet art de la rue, montrant que le slam est profondément enraciné dans les réalités sociales.

Le texte de David Yesaya approfondit cette exploration en se penchant sur la façon dont certains artistes français de rap et de slam articulent la représentation de la culture urbaine en proclamant avec vigueur leur appartenance à la banlieue. Au-delà de la simple affirmation d'une « identité banlieusarde » et d'une adhésion à la culture urbaine contemporaine en France, ces artistes remettent en question les valeurs et les principes fondamentaux de la citoyenneté française, redéfinissant ainsi les contours de la francité. La critique de ces artistes ne vise pas tant la France en tant que terre, territoire, ou culture, mais plutôt la politique qui engendre une justice à deux vitesses et une égalité à géométrie variable, en mettant en lumière les paradoxes et les inégalités qui persistent au sein de la nation.

La réalité de la banlieue parisienne, en particulier Saint-Denis, est aussi le focus de l'analyse de Serena Cello, dans « Des ateliers d'écriture au roman d'investigation : l'influence de Saint-Denis dans la narration de Rachid Santaki » (115-29). Célèbre pour ses romans policiers, l'écrivain d'origine marocaine Rachid Santaki se distingue également en tant qu'intellectuel engagé, actif dans le domaine social. Une expérience marquante dans les prisons a été à l'origine de l'inspiration pour l'un de ses romans, *Laisse pas traîner ton fils* (2020), basé sur un fait divers tragique: le lynchage d'un jeune garçon à Saint-Denis, diffusé sur internet. Tiré de cette expérience, le texte de Santaki s'inscrit dans la tradition de la littérature d'investigation.

À la manière d'un enquêteur, l'écrivain s'efforce de rendre manifeste une vérité obscure, souvent invisible, son travail littéraire devenant une démarche profonde d'investigation sociale qui essaie de dévoiler et de comprendre les réalités problématiques mais souvent méconnues des banlieues.

Parmi ces problématiques, la question de la légitimité est au cœur de l'œuvre de Faïza Guène, notamment dans son deuxième roman intitulé *Du rêve pour les fous*. L'article de Marion Coste, « Littérature et légitimité dans *Du rêve pour les fous* de Faïza Guène » (131-46), se penche sur le rôle du rap au sein de ce récit complexe. Il explore les références directes à deux figures centrales du panorama du rap français (la rappeuse Diam's et le groupe IAM) et leur influence sur la narratrice, rappeuse qui aspire à devenir écrivaine. Le rap se révèle ainsi comme un référent culturel majeur de la banlieue, imprégnant les aspirations artistiques et identitaires des personnages. En outre, l'article souligne le rôle essentiel du rap dans l'écriture de Faïza Guène, qui s'inspire des techniques narratives propres au genre musical.

L'article qui suit – « 'Enfants des lieux bannis' : rap et postcolonialité dans l'autobiographie urbaine » de Stève Puig (147-67) – se fixe pour objectif d'explorer les œuvres à caractère autobiographique de rappeurs tels que Joey Starr, Passi, le groupe La Rumeur, et Rost. L'intention est de voir en quoi la théorie postcoloniale alimente, de manière plus ou moins explicite, leur réflexion sur la signification d'être français au XXI^e siècle. Cette exploration des histoires personnelles de ces rappeurs, positionnés à la croisée de plusieurs cultures, offre une relecture novatrice de l'histoire de France à travers un prisme différent, celui de ses territoires périphériques : les anciennes colonies et la banlieue. Comme l'affirme Stève Puig, sur un plan sociologique, la banlieue peut être perçue comme une « postcolonie interne », offrant une perspective unique pour écrire une histoire alternative, vue du point de vue de ceux qu'il appelle les « postcolonisés de l'intérieur » (148). Cette approche novatrice promet d'enrichir la compréhension de la complexité des identités françaises contemporaines, déconstruisant les récits historiques traditionnels et ouvrant de nouvelles voies pour une exploration plus inclusive de la diversité culturelle et sociale de la France.

Focalisé sur l'influence réciproque entre la mode et la littérature, l'article de Laude Ngadi Maïssa, « De la littérature dans la sape : 'Un crocodile à Luozi' de Norbat de Paris » (169-87) se penche sur la sape, un style vestimentaire emblématique de la culture urbaine congolaise et popularisé à l'échelle internationale notamment grâce à l'écrivain Alain Mabanckou. En mettant l'accent sur la manière dont les éléments narratifs de la fiction congolaise se manifestent dans la mode, l'article analyse comment Norbat de Paris utilise les crocodiles de Luozi pour renforcer la légitimité de la sape en tant qu'expression artistique.

La conclusion du volume est marquée par la réflexion de Christophe Duret, « Parkour, stégophilie et autres pratiques habitantes en milieu urbain dans le roman *Les Furtifs* d'Alain Damasio » (189-206). Duret offre une clé de lecture fascinante du roman dystopique de Damasio, en soulignant comment le parkour et la stégophilie, en tant qu'expressions corporelles dans le contexte urbain, ne sont pas simplement des moyens de déplacement alternatifs, mais plutôt des formes de résistance et de réappropriation de l'espace. Ces pratiques deviennent des témoignages vivants d'une relation dynamique entre les individus et des environnements urbains souvent aliénants.

Cheikh M.S. Diop « Ousmane Sembène, un militant au parcours artistique atypique »

Cristina Schiavone

Università degli Studi di Macerata, Italia

Compte rendu de Diop, C.M.S. (éd.) (2020). « Ousmane Sembène, un militant au parcours artistique atypique ». Num. monogr., *Interculturel/Francophonies*, 38, 200 pp.

Ce numéro d'*Interculturel Francophonies* naît de l'exigence de relire l'œuvre d'un créateur parmi les plus importants de l'Afrique subsaharienne avec un nouveau regard, à la lumière des plus récentes théories critiques littéraires et artistiques. On peut dire que ce recueil d'essais est surtout une mise à jour critique des deux volumes qui sont sortis en hommage au grand écrivain-cinéaste : le numéro 76 de la revue *Africultures* (2009) et le volume dirigé par Samba Gadjigo, *Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist* (2010).

Le directeur du volume, Cheikh M.S. Diop, a réuni dix spécialistes, dont la majorité d'origine sénégalaise, à la recherche de nouvelles pistes de lecture.

Il en résulte une étude bien articulée qui aborde la majorité des œuvres du créateur ainsi que de plusieurs perspectives.

Le premier contributeur, Andrea Calí, dans « Ousmane Sembène novelliste : genèse, histoire et thématiques » (15-33) se concentre sur la biographie et la production de Sembène. Il entre dans les moindres détails du vécu de l'écrivain, en dévoilant des informations très utiles à la compréhension de la genèse de ses œuvres.



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-11-04

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Schiavone | © 4.0



Citation Schiavone, C. (2023). Review of « Ousmane Sembène, un militant au parcours artistique atypique », by Diop, C.M.S. *Il Tolomeo*, 25, 313-316.

Dans « *Le Docker noir* d'Ousmane Sembène au prisme des théories postcoloniales » (35-50) de Babou Diène, l'œuvre première du romancier est abordée à partir de l'approche des *postcolonial studies*. L'auteur argumente bien sa thèse selon laquelle

Le roman de Sembène pose les jalons du postcolonialisme en tant qu'il s'inscrit dans une perspective de déconstruction des idéologies eurocentristes. (36)

Le Docker noir présente en effet un parcours centré sur la démythification de la France et de l'Occident plus en général, étape fondamentale pour arriver à la fondation de l'humanité à venir, une fois libérée de la dépendance culturelle et économique de l'ex colonisateur. Diène montre que ce roman fait partie des textes fondateurs des théories postcoloniales, car il va dans la direction de la décolonisation des esprits sur la lignée de Ngugi Wa Thiong'o (*Decolonising the Mind*, 1986). Finalement, selon Diène, ce roman est aussi un appel à l'ouverture des esprits, au dialogue des cultures, à la réciprocité et à la fraternité entre les peuples.

Abdoulaye Sall, dans « L'Afrique et sa diaspora: une vision double dans *Guelwaar* de Sembène Ousmane » (51-65), se focalise sur le thème de la représentation réciproque souvent stéréotypée entre Africains restés dans le continent et ressortissants expatriés. Les suspicions croisées, d'une part, les préjugés entre Africains résidents et diaspora, d'autre part, témoignent des difficultés vécues par les peuples qui ont subi la traite d'abord, et la colonisation juste après. À tout cela s'ajoute la corruption des élites politiques africaines qui exploitent leurs populations. Sembène, à travers le personnage de Barthélémy, vu au début comme un hybride reniant son identité sénégalaise, compte sur la prise de conscience de la jeunesse africaine qui, selon lui, pourrait relever le défi et se charger du développement du continent.

Amadou Sow, dans « *Guelwaar* d'Ousmane Sembène: quand la tradition côtoie la religion » (67-86), aborde la même œuvre, mais d'une autre perspective, complexe et multiforme: celle des religions et de la culture traditionnelle caractérisée par l'animisme. Après avoir donné un aperçu des éléments culturels ou identifiants la religiosité de la société sérère, essentiels pour saisir le sens profond de l'intrigue du roman, l'auteur montre le déchirement que la communauté vit entre les deux religions, chrétienne et musulmane. Elles cohabitent parfois en paix, parfois en conflit. Mais la survivance dans le quotidien, par rapport à toute religion monothéiste, des rites traditionnels semble être du coup l'élément qui assure la cohésion du peuple sénégalais.

La contribution d'Éric Ndione, « Les Bouts des bois de Dieu d'Ousmane Sembène: un éloge de la faim » (87-101), se concentre sur un aspect rarement enquêté du roman le plus célèbre de Sembène: les modalités avec lesquelles les grévistes font face à la famine et les

différentes dynamiques que cet accident déclenche dans le groupe des cheminots résistants. Finalement, la faim s'érige au double rôle d'éveil et de collant du peuple :

La manière dont la faim aiguise le ventre n'a d'égal que la façon dont elle acère la conscience collective des hommes. Elle vous tord le ventre, réveille les soucis, les anciennes peurs et, partant, le réflexe de l'union et de la solidarité face à un ennemi commun. (88)

Sepehr Razavi, dans « Sembène et l'espoir » (103-18), s'est consacré à l'étude du sentiment de l'espoir en tant que moteur de l'histoire dans l'œuvre narrative et filmique du créateur. Il souligne qu'en fait l'espoir occupe une place « insigne et inédite » dans le programme politique que Sembène a élaboré.

Dans *Le Mandat* (récit) et dans *Mandabi* (film), mais aussi dans la nouvelle et le court-métrage *La noire de*, ainsi que dans *Véhi Ciosane* (nouvelle) et *Niaye* (récit filmique), les personnages sont tous mus par cette expectative d'un avenir meilleur. Le temps de l'attente est donc un élément important dans l'économie de la narration. L'espoir et la désillusion qui suivent cette expectative toujours déçue sont à interpréter, selon Razavi, comme étant liées à la condition même de l'homme 'dominé' :

Pour cette classe démunie, à la fois aliénée par des puissances étrangères et des pressureurs locaux, à première vue, les seules options qui semblent lui rester sont l'espoir ou le désespoir (109)

À un espoir fataliste, ou faux espoir (115) qui conduit inévitablement au désespoir, Sembène semble suggérer, selon Razavi, une clé de résolution dans « un espoir fondé sur l'agrégation et l'unité » (111).

Hamidou Baldé, dans « Le parasitisme socio-économique dans *Le Mandat* de Sembène Ousmane: étude contrastive du texte et de son adaptation cinématographique » (119-36), explore « le phénomène parasitaire » caractérisant une partie de la société sénégalaise, qui entraîne à la fois l'hypocrisie et « des attitudes perverses dont la corruption et l'imposture » (112). Baldé met en lumière l'intentionnalité de cette œuvre (film et récit), qui est de dénoncer « les tracasseries administratives et l'avidité de la cohorte de nouveaux riches qui s'enrichit aux dépens des pauvres » (121). Il termine son analyse par une comparaison différentielle entre film et récit, et en tire la conclusion que

une bonne adaptation n'est pas une traduction parfaite du texte littéraire mais celle qui rend l'essence et l'esprit de l'œuvre tout en restant fidèle à la vision de l'auteur. (134)

Louis Ndong, dans « *Die Postanweisung (Le Mandat)* d'Ousmane Sembène: traduction allemande d'une œuvre littéraire aux multiples enjeux linguistiques » (137-49), part de l'examen de la variation linguistique du texte français, caractérisé par un « style littéraire fortement impacté par sa langue maternelle, en l'occurrence le wolof » (138), pour arriver à analyser les enjeux de réception dans la traduction allemande de l'œuvre (*Die Postanweisung*), à savoir « étudier la manifestation du wolof sous quelque forme que ce soit [...] dans le texte d'arrivée ». Il illustre par des exemples les problématiques posées par la traduction de celle qu'on peut appeler une « écriture traduisante », selon la définition de Chantal Zabus (142).

Dans « Trajectoires de l'échec et visions pessimistes du monde dans le cinéma de Ken Loach et d'Ousmane Sembène » (151-70), Agnès Felten, par le biais d'une approche comparatiste, analyse les figures 'répétées' de l'échec représentées par les personnages *tragiques* habitant les histoires des longs-métrages des deux cinéastes. Dans une vision pessimiste du monde, les réalisateurs mettent en scène des personnages aux prises avec un destin toujours défavorable. Felten affirme que l'échec n'est qu'« une impuissance déguisée » (158) et analyse les différentes manifestations d'impuissance, physique et/ou psychologique. La finalité du choix de ces deux réalisateurs de représenter un univers caractérisé par la violence, la triche ainsi que l'échec des marginaux est, selon Felten, de dénoncer et d'encourager les sociétés à ne pas se rendre et de lutter toujours contre les injustices.

Cheikh M.S. Diop, dans « La Casamance dans la fiction d'Ousmane Sembène: du roman autobiographique au film historique » (171-88), s'arrête sur la terre natale du créateur, peu représentée dans ses œuvres. La Casamance est pourtant présente dans le roman *Ô pays mon beau peuple* et dans le film *Emitaï*. Diop déplore que la critique littéraire, souvent concentrée sur la dimension idéologique de l'œuvre sembénienne, se soit trop rarement penchée sur l'analyse des descriptions de l'environnement casamançais, où la veine poétique et nostalgique du créateur s'est par contre bien manifestée. Diop reporte de nombreux passages où la nature casamançaise, que ce soit des terres cultivées ou de la plus dense, « malgré ses caprices » (179), se présente dans toute sa splendeur, générosité, source de bien-être pour ses habitants, marqués par l'esprit de solidarité, d'initiative et la combativité. Sembène, comme toujours, n'oublie pas de célébrer la force et l'endurance des femmes casamaçaises, incarnées par les personnages des cultivatrices des rizières, bien présentes aussi dans les deux œuvres analysées.

Ce numéro de la revue *Interculturel* est sans aucun doute une référence incontournable pour tout chercheur désireux de mener une enquête en profondeur et actualisée de l'œuvre de Sembène.

Younès Ez-Zouaine « La littérature marocaine francophone de l'extrême contemporain. Le roman »

Giorgia Lo Nigro

Università degli Studi di Udine; Università degli Studi di Trieste, Italia

Compte rendu de Ez-Zouaine, Y. (éd.) (2022). « La littérature marocaine francophone de l'extrême contemporain. Le roman ». Num. monogr., *Interculturel. Francophonies*, 41, 390 pp.

Ce volume constitue la première partie d'un diptyque explorant les nuances génériques du paysage littéraire marocain de l'ultra contemporain. Son but est plus spécifiquement de relater les changements esthétique-formels et thématiques du roman depuis 1999. Cette année marque en effet un nouveau tournant pour le pays qui, comme le souligne Ez-Zouaine dans « L'immédiat littéraire marocain (1999-2022) », représente « *l'annus mirabilis* qui ouvre les chantiers d'un nouvel avenir » (9). Selon le chercheur, la tentative de démocratisation et de réconciliation avec les victimes des années de plomb aurait eu un impact d'envergure sur la littérature récente. Son renouvellement aurait été aussi permis par un élargissement de la liberté d'expression qui explique le nombre croissant de publications et de traductions. Ce panorama en friche évolue donc au fur et à mesure des contingences historiques.

Si une analyse qualitative demeure certes compliquée, il n'en reste pas moins que ce souffle réformiste a entraîné une transformation majeure du référent littéraire, « centré désormais sur l'immédiat



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-10-26

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Lo Nigro | © 4.0



Citation Lo Nigro, G. (2023). Review of "La littérature marocaine francophone de l'extrême contemporain. Le roman", ed. by Ez-Zouaine, Y. *Il Tolomeo*, 25, 317-322.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/029

317

(politique, social, historique et religieux) » (12-13) et éloigné des idéologies d'antan. Les ouvrages de l'extrême contemporain recentrent le sujet pour en explorer les désirs au-delà des contraintes sociales. C'est pour cela, précise le spécialiste, qu'il est possible d'observer la formation d'« îlots identitaires individués et largement détachés du contexte culturel local » (13). Quant à son esthétique, le roman est de nos jours caractérisé par un fréquent recours à des procédés tels que l'ironie, l'humour, la parodie et la polyphonie. En outre, Ez-Zouaine met en exergue le fait qu'un élargissement des formes génériques peut aussi être observé dans la mesure où les auteurs se confrontent à des variantes inédites, dont le roman transgenre et le thriller.

La première des cinq parties du volume, « Dissidences. Nouvelles postures esthético-politiques » (25-80), a le mérite de bien relater la reconfiguration du rapport de l'écrivain à la scène sociopolitique locale. Ainsi, l'étude de Hassan Moustir, « L'écrivain national: le cas Nedali » (27-42), interroge la question de la nationalité de l'auteur pour souligner que, chez Nedali, l'imaginaire national s'étale dans une systémique sociopolitique mettant en scène un « jeu des acteurs sociaux » (20) propre à l'extrême contemporain. De son côté, Bernoussi Saltani questionne l'œuvre d'Abderrahim Kamal dans « *Tkoulia, l'attente* d'Abderrahim Kamal ou l'écriture du spectre des années noires » (43-65), afin d'en faire ressortir son essence militante. Selon le critique, l'opération de l'auteur du rapatriement du roman marocain d'expression française exposerait le lecteur à une « authenticité romanesque, poétique et politique » (64). Cette fiction cherche à fournir une vision subjective de l'immédiat historico-politique du Meknès des années 1990 et à abandonner le goût orientaliste.

Un pareil intérêt au vécu du sujet se retrouve dans l'analyse « La figure du père chez quelques écrivains marocains: une lecture deleuzienne » (67-80) d'Anouar Ouyachchi, qui se penche dans une exploration de la relation entre l'individu et l'autorité à travers l'étude d'un *corpus* romanesque varié. Ouyachchi met plus spécifiquement en exergue l'interdépendance entre les instances politiques et familiales. Tout en assumant un regard deleuzien sur le désir, considéré comme une « production et investissement immédiat de la réalité sociale » (67), il propose de considérer le père comme « un vecteur et une porte ouvrant sur le champ social » (67), qui condense dans sa figure différents types d'autorités.

Cette intersection entre la donnée sociohistorique et le fait littéraire se manifeste également dans l'expérimentation de nouvelles formes esthétiques, qui sont questionnées dans la deuxième partie du volume, « Glissements. Roman, histoire, société, interartialité » (81-178). Les thèmes du terrorisme, du racisme et du populisme animent l'œuvre de Laroui étudiée dans la contribution « Fouad Laroui, de la chronique au roman: pour une culture de l'inclusion » (83-100) de Mohammed Semlali. À travers ses ouvrages, l'écrivain défend un

projet humaniste et universel, souligne le chercheur, qui trouve sa représentation la plus aboutie dans l'esthétique du *méta-récit*, qui « prom[eut] une culture à l'aune de l'humain » (97) pour dépasser le nationalisme.

De semblables questions socio-politico-culturelles sont abordées dans le discours sur les arts de Tahar Ben Jelloun exploré dans l'étude « Tahar Ben Jelloun critique artistique. Sur Giacometti, Bravo, Le Caravage et Pignon-Ernest » (101-28) de Bernard Urbani. Le spécialiste met en exergue l'ouverture des écrits critiques de l'auteur envers les pratiques transgénériques, transdisciplinaires et transesthétiques. « Ce que tente Ben Jelloun » explique Urbani « c'est d'inscrire, comme Calvino, la littérature dans l'image » (122), pour mettre en place une expérimentation formelle qui suggère des réflexions sur la dimension sociopolitique de l'art et de l'écriture.

Le croisement entre le littéraire et l'artistique est aussi interrogé dans l'article « Abdelfattah Kilito archéologue de la littérature. Notules sur l'incipit d'*Archéologie: douze miniatures* » (129-42) d'Atmane Bissani. La tentative de Kilito, éclaire Bissani, est bien de récupérer l'héritage des Anciens pour le réhabiliter au sein de la *Weltliteratur*, la littérature-monde. Ainsi, dans le texte d'ouverture, « Peinture », le matériau de la langue se transforme en un pinceau censé créer un ouvrage dressant les traces des mythes anciens en « énigme structurant toute la connaissance des contemporains » (130). L'auteur devient donc un archéologue qui réinscrit des empreintes ancestrales dans la trame événementielle de l'ultracontemporain.

Ce procédé déconstructiviste se retrouve dans la contribution « Écriture de la bouffonnerie, un geste auctorial de dé/liaison dans *Le Fou du roi* de Mahi Binebine » (143-58) de Boubker Bakhat Afdil et Mohammed Lakhdar. Ces critiques relatent le jeu chiasmatique du renversement des rôles du roi et du bouffon sous la lumière du paradigme bakthinien du carnavalesque. En effet, pour Bakhat Afdil et Lakhdar, il s'agit de sonder l'écriture de l'auteur à travers le questionnement des procédés parodiques. Cependant, Binebine joue aussi avec les espaces, comme l'affirment les deux auteurs, la cour royale se trouvant décentralisée et de plus en plus ouverte vers l'extérieur.

Pour Mohammed Lachkar, il est toujours question d'analyser la catégorie spatiale dans « L'imaginaire du retour à la terre natale dans *Au pays* de Tahar Ben Jelloun » (159-78), mais, cette fois, cet espace est l'entre-deux géographique entre la France et le Maroc. Ben Jelloun donne voix à la condition difficile de Mohamed, un ouvrier marocain émigré en France qui, à l'heure de la retraite, parvient à réaliser son rêve de rentrer au *bled*. Au moment de son retour, la déception du personnage, écartelé entre l'Ici et l'Ailleurs, engendre des réflexions cruciales sur les dynamiques complexes qui sous-tendent l'intégration et le métissage culturel.

Cette scène littéraire est aussi habitée par des écritures subversives, dont l'approfondissement se fait dans la troisième partie du volume « Extrêmes. Roman, culture et bifurcations esthétiques » (179-257). L'analyse qui ouvre cette section, « Les écritures du carcéral au Maroc (1999-2011). Littérature et/ou témoignage » (181-216) d'Abderrahim Kamal, fait état de la rupture des frontières génériques entre le testimonial et le romanesque, ainsi que le remplacement du sujet au cœur de la problématique du dire. Kamal met en relief l'ancrage de l'écriture du trauma dans le récit historique et sa double fonction : d'une part, elle constitue « une façon de sauvegarder l'unité d'un moi menacé de désintégration » (208), d'autre part, elle permet le foisonnement de formes d'écritures « mineures », proprement marocaines.

Ce récit de l'individu est au cœur de l'article « El Mostafa Bouignane et Youssef Ouahboun: écritures d'extrêmes » (217-33) de Hamid Ammar. À travers l'œuvre de ces écrivains, Ammar explore le lien du sujet au réel socio-historico-politique sous la lumière du concept lukácien de « héros problématique ». Selon le chercheur, la scission entre le Moi et le monde se traduirait dans le choix de deux façons opposées d'habiter la réalité : agir en tant qu'artiste ou comme islamiste.

Cette emprise de décryptage du monde investit également le conte pour la jeunesse, comme le met en évidence Hassan Id Brahim dans son étude « L'anti-conte ou l'urbanité dystopique. Sur les contes pour la jeunesse de Habib Mazini » (235-45). Selon Id Brahim, l'œuvre de Mazini témoigne d'une attention particulière à l'urbanité dystopique, où la subversion générique se manifeste par la mise en place d'un anti-conte assumant un but éducatif.

« Les pannes et les tares de la société marocaine » (247) sont aussi explorées dans la recherche « Dépression, mélancolie et passion fatale dans *Triste jeunesse* de Mohamed Nedali » (247-57) de Khalid Dahmany. Le spécialiste, qui s'intéresse au roman de Nedali, met en évidence le fait que tous les personnages de *Triste jeunesse* échouent dans leur tentative d'approvisionnement du monde et se trouvent finalement assujettis et dominés.

Ce franchissement des frontières s'accomplit de même à travers des voix féminines, dont l'engagement est retracé dans la quatrième section du tome, « Transgressions. Écritures contemporaines au féminin » (259-313). L'article de Mohamed El Bouazzaoui, « La condition de l'être féminin dans *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!* de Mina Oualdlhadj : étrangeté, ambivalence et humour » (261-75), inaugure cette partie avec une étude sur l'auteure belgo-marocaine Oualdlhadj. Dans *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine*, l'écrivaine aborde l'écart générationnel entre la première génération d'immigrés et sa propre génération, ainsi que leur approche différente de l'intégration. Un roman empreint d'humour, souligne El Bouazzaoui, qui prend la forme d'une « radioscopie des tensions et des conflits culturels » (273) entre les émigrés de longue date et leurs enfants.

Un pareil dépassement des limites caractérise l'œuvre d'Azami, comme Rachid Souidi et Tarik Hilal le mettent en exergue dans « Bouthaïna Azami ou la transgression de l'indicible: *Le cénacle des solitudes* et *Au café des faits divers* » (277-94). La transgression de l'écrivaine, expliquent les critiques, se réalise dans la mise en place d'un indicible qui habite le langage lui-même, mais aussi dans son recours à la polyphonie. Ces textes, concluent-ils, se construisent par la polysémie et la déstabilisation des instances narratives classiques.

L'analyse « Déconstruction et reconstruction identitaire dans *Souviens-toi qui tu es* de Bahaa Trabelsi » (295-313), de Rachid Essad et Abdellah Romli, s'inscrit dans la même tendance. Trabelsi rend son héroïne capable de franchir les barrières de la condition féminine. Sa libération s'accomplit dans une reconstruction identitaire, qui entraîne une déconstruction douloureuse. Cependant, expliquent-ils, ce processus ne débouche aucunement dans la destruction, mais, bien au contraire, dans une renégociation des valeurs.

La cinquième section, « Réceptions » (315-37), achève cet ensemble de recherches avec une réflexion, menée par Anass Harrat, sur l'état de la critique littéraire marocaine de langue française. Dans « L'accompagnement critique de la littérature marocaine francophone: état des lieux et nouvelles tendances » (317-37), Harrat parcourt la genèse du travail des spécialistes du domaine et identifie un renouvellement dans les méthodes de recherche qui va de pair avec l'épanouissement du scénario littéraire de l'extrême contemporain.

Une riche section d'inédits clôt finalement le volume présentant des textes de Bernoussi Saltani, El Mostafa Bouignane, Habib Manzini, Abderrahim Kamal, Abdellah Baïda, Souad Jamaï, Moha Souag, Mounir Serhani, Ahmed Bouchikhi et Hassan Moustir.

Younès Ez-Zouaine « La littérature marocaine francophone de l'extrême contemporain. La poésie, le théâtre »

Giorgia Lo Nigro

Università degli Studi di Udine; Università degli Studi di Trieste, Italia

Compte rendu de Ez-Zouaine, Y. (éd.) (2022). «La littérature marocaine francophone de l'extrême contemporain. La poésie, le théâtre». Num. monogr., *Interculturel Francophonies*, 42, 242 pp.

Nous saluons le quarante-deuxième numéro de la revue *Interculturel. Francophonies*, «La littérature marocaine francophone de l'extrême contemporain. La poésie, le théâtre». Composé d'une série de textes réunis par Younès Ez-Zouaine, ce collectif se configure comme une exploration riche, hétéroclite et bien réussie de la littérature marocaine d'expression française de nos jours. S'ouvrant sur l'introduction « Poésie et théâtre marocains francophones au tournant du XXI^e siècle » (9-27) de Younès Ez-Zouaine, il s'articule en trois parties: « Singularités: nouveaux souffles poétiques au Maroc »; « Expérimentations: nouvelles dramaturgies au Maroc » et « Inédits ».

Cette étude, précise Ez-Zouaine, n'est que le deuxième volet d'un plus large projet littéraire, qui avait été inauguré par la parution d'un premier volume consacré au genre romanesque de 1999 à nos jours. Dans ce contexte, cette contribution propose plutôt de restituer la multitude d'expériences poétiques et dramaturgiques du champ littéraire marocain de l'extrême contemporain, pour donner voix à des genres qui jouissent encore d'un statut minoritaire, mais qui ne sont



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-10-10

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Lo Nigro | © 4.0



Citation Lo Nigro, G. (2023). Review of «La littérature marocaine francophone de l'extrême contemporain. La poésie, le théâtre», by Ez-Zouaine, Y. *Il Tolomeo*, 25, 323-328.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/030

323

pas pourtant sans intérêt. Son but est plus spécifiquement de relier les transformations esthétiques et thématiques, inaugurées par le changement des instances politiques, éthiques et sociales de la réalité marocaine, afin de retracer la genèse d'un nouveau paradigme poétique et dramaturgique. Si, d'une part, l'émergence de nouvelles sensibilités nourrit ce panorama en friche, d'autre part, l'évolution de poétiques anciennes, issues du célèbre mouvement *Souffles*, contribue également à son épanouissement.

Selon Ez-Zouaine, le dépassement des tabous aurait eu un impact majeur sur le scénario littéraire ultracontemporain. En effet, il semble que les ouvrages de parution récente abordent de plus en plus « des thématiques iconoclastes et insoupçonnées » (9), individuelles ou collectives, et que les voix des femmes sont de plus en plus nombreuses. Les formes artistiques de l'ultracontemporain se libèrent donc de l'autocensure pour traiter « des sujets brûlants » (16), tels que la sexualité féminine et le despotisme.

En outre, ce tome a le mérite de retracer la continuité entre la littérature maghrébine d'expression française et la scène théâtrale. En effet, comme le souligne Ez-Zouaine, ces deux univers ne peuvent pas être séparés car les premiers à écrire pour la scène ou la radio ont été de célèbres écrivains, tels que Abdellatif Laâbi, Driss Chaïbi, Mohammed Khaïr-Eddine et Abdelkébir Khatibi. En quelque sorte, ces intellectuels ont donc été les pionniers du théâtre contemporain. Cependant, aujourd'hui, des dramaturges émergents expérimentent des formes esthétiques révolutionnaires, à la fois dans l'écriture et la mise en scène, et s'engagent également à traduire leurs textes en arabe, en darija et en amazigh.

Entièrement consacrée à la poésie, la première partie, « Singularités: nouveaux souffles poétiques au Maroc » (29-98), cherche à restituer la diversité des voix poétiques de l'extrême contemporain. La contribution de Khalid Hadji, « Le nomadisme du genre (littéraire) ou la quête d'une écriture sans frontières. À propos d'une nouvelle tendance dans la poésie francophone au Maroc » (31-46), inaugure cette section avec une réflexion sur le nomadisme poétique dans l'écriture postmoderne. Hadji cherche notamment à questionner la déterritorialisation de l'œuvre d'Abdellatif Laâbi et de Mohamed Loakira sous la lumière de la transversalité, de l'hybridité et de l'intermédialité. Lors de son analyse, il met en évidence le fait que les pratiques scripturales de ces deux poètes sont imprégnées d'une posture esthétique-intellectuelle, qui dérive d'une démarche déconstructiviste et relate la crise du sujet à travers la mobilisation de formes hétérogènes et fragmentées.

Dans le sillage de cette déconstruction, Fouad Mehdi propose une lecture croisée de deux ouvrages de Rachid Khaless dans son étude « De *Dissidences* à *Guerre totale* ou la poésie de Rachid Khaless comme cataclysme intérieur » (47-58). Le chercheur y identifie les

motifs obsédants de l'univers poétique khalessien pour finalement décrypter la présence d'un néant qui n'est pourtant que le fruit d'un imaginaire cohérent et harmonique. En outre, le spécialiste met l'accent sur le processus de désémantisation linguistique mené par le poète, qui cherche à « rendre la langue amnésique d'elle-même » (54) pour se défaire de son passé. Le langage flotte dans l'espace d'un vide, ce qui se traduit, souligne Mehdi, par « la négation d'un sens » et non par « un non-sens » (56). Par ailleurs, cette resémantisation de la langue n'est pas étonnante, précise-t-il, mais, bien au contraire, elle est en ligne avec le projet khalessien d'affirmation de la liberté du poète à travers l'expérimentation linguistico-formelle.

Ce rapport entre la réalité référentielle et l'univers poétique est également exploré par Jalal Ourya, mais, cette fois, en termes de hiatus. Dans « Souffle réformiste et ouverture utopique dans *Tribulations d'un rêveur attiré* d'Abdellatif Laâbi » (59-74), le chercheur interroge le recueil *Tribulations d'un rêveur attiré*, tout en soulignant que cette perte des repères, propre à l'ultracontemporain permet à Laâbi de considérer la poésie comme un « moyen de réappropriation de soi » (61). Traversé par la violence textuelle, le poème se configure finalement comme un lieu de tremblement de l'identité du réel. Sur cette toile de fond, Ourya met en exergue l'évolutivité de la poésie laâbienne, qui passe du stade de « révolution-ordre » à celui de « révolution-vision ». Cet ouvrage, affirme-t-il, garde la force d'un souffle qui est à la fois réformiste et utopique.

Après des analyses sur Loakira et Laâbi, Younès Ez-Zouaine s'intéresse à la poétique discontinuiste de Hassan Wahbi dans « Corps de l'autre ou corps du verbe. À propos de *Le Corps de l'autre* de Hassan Wahbi » (75-85) et propose de lire le recueil *Le Corps de l'autre* sous la lumière d'« une érotique du fragmentaire » (78) et d'« une esthétique de l'Un fragmenté » (80). Selon le spécialiste, ce texte, adressé à une femme, désignerait l'Autre comme un corps inaccessible pour finalement postuler une incommunicabilité existentielle entre les êtres. En outre, précise Ez-Zouaine, le poète met en place une dissolution du corps de la femme qui se fait dans la fragmentation de la langue. Cet emploi de la métaphore de la figure féminine comme langue se traduit notamment dans le recours à une double énonciation, qui vise à véhiculer l'idée que « la Femme-langue [...] est concomitamment le sujet et l'objet du dire poétique » (78).

L'œuvre de Khalid Hadji est interrogée dans l'article d'Anass Harrat, « Le dire poétique dans *Chant du Pèlerin éternel* de Khalid Hadji » (87-98), qui clôt cette section consacrée à la poésie. Harrat analyse notamment *Chant du Pèlerin éternel* sous la lumière de la relation entre l'expérience du réel et la création littéraire et y retrace l'évolution du 'dire' au 'faire' du poème pour parcourir la genèse du texte. Selon ce chercheur, cet ouvrage réaliserait un indicible linguistique, qui montre bien l'incapacité de l'Être humain de traduire en mots son

expérience existentielle. Dans ce sillage, il met donc en exergue que ces poèmes gravitent autour du questionnement du *dasein* heideggérien, c'est-à-dire de la manière de l'être humain d'habiter le monde, et amènent le lecteur à renégocier son rapport au réel. Finalement, cette posture philosophique du poète, souligne-t-il, se manifeste dans une écriture fragmentaire et aphoristique, qui témoigne d'une certaine influence charienne.

La deuxième partie du numéro, « Expérimentations: nouvelles dramaturgies au Maroc » (99-160), explore le panorama théâtral marocain de l'ultracontemporain. Cette section s'ouvre sur la contribution d'Imad Belghit, « Le théâtre marocain de l'extrême contemporain: plurilinguisme, multiculturalisme et hybridité » (101-18), qui rend compte de l'hybridité des représentations théâtrales d'aujourd'hui. Ainsi, Belghit relate le plurilinguisme et le multiculturalisme caractérisant la nouvelle génération de dramaturges, qui donnent vie à un théâtre rhizomique aux inspirations libertaires.

Les innovations esthétiques et thématiques, qui traversent cet horizon artistique, inaugurent un paradigme nouveau qui privilégie, entre autres, le métissage langagier. Le théâtre marocain ultracontemporain paraît en effet se défaire du complexe linguistique postcolonial et dépasser donc la notion de frontière et le dualisme « colon/colonisé ». Cette nouvelle dramaturgie, marquée par une hybridité saisissante, semble donc s'ouvrir à une voie tierce pour renégocier un espace de cohabitation entre les cultures.

Comme le souligne Belghit, tout en citant Berberis, le terme hybridité trouve ses origines dans le mot grec *hybris*, qui indique « ce qui excède les frontières ». Or, dans l'étude « L'hybridité dans le théâtre d'Abdellatif Laâbi » (119-38), Bernoussi Saltani postule une hybridité dérivant du foisonnement des frontières interculturelles et génériques entre la poésie et le théâtre. Laâbi, souligne-t-il, met en scène « un théâtre de poète » (120), où l'écriture fuit l'espace de la page pour prendre la forme d'une parole envahissant la *halqa*. Pour interroger le métissage, réalisé par l'écriture de ce poète-dramaturge, Saltani se confronte à l'analyse d'*Exercices de tolérance* et identifie, finalement, la « ruse-hybridité » comme un trait saisissant du théâtre laâbien. Marquée par une veine ludique, cette pièce se sert pourtant d'une ruse qui est toujours altruiste et qui a l'ambition de « décloisonner les esprits, les cultures et les textes » (133). Laâbi y fait notamment recours, remarque Saltani, car il est conscient de son pouvoir de susciter « colère et/ou hilarité » et d'« ouvrir la polémique sur le classement des êtres et des esprits » (124).

L'exploration de la figure féminine dans les nouvelles dramaturgies se fait dans l'article « Figures de la femme sur la scène marocaine contemporaine » (139-53) d'Abdelmajid Azouine, qui étudie les pièces *Silence ayant sa parole* d'Abderrahmane Benzidan et *Larmes au khôl* d'Issam El Yousfi. Azouine fait ressortir les modalités et les

significations de la présence de la femme dans ces deux ouvrages et cherche à en relater également les enjeux esthétiques et thématiques. Comme il le met finalement en évidence, quoique les politiques culturelles continuent à empêcher l'épanouissement du théâtre marocain, les dramaturges contemporaines essaient de renverser l'image stéréotypée de la femme, qui avait été véhiculée par les productions d'antan. L'un des exemples de cette nouvelle posture est Abderrahman Benzidan, qui, tout en jouant avec les normes prescrites, assigne finalement à la figure féminine un espace de liberté, marqué par une « prise de pouvoir par la parole contre le silence » (151).

Cette deuxième partie (155-60) se clôt sur un entretien de Nabila El Fahmy à Mahmoud Chahdi, qui, à partir de son expérience comme metteur en scène, partagé entre l'approche scientifique et la création, raconte son parcours dans l'univers théâtral. Cet échange touche de nombreux points d'intérêts, dont l'émergence de nouvelles sensibilités dramaturgiques et les défis auxquels le théâtre d'aujourd'hui est confronté, comme la consommation de masse, par les nouvelles générations, de contenus publiés sur les réseaux sociaux.

Finalement, le volume s'achève sur une riche section d'inédits poétiques et dramaturgiques. Des poèmes de Bernoussi Saltani, Rachid Khaless, Hassan Wahbi, Abdelhadi Saïd, Khalid Hadji, Najib Redouane, Nouredine Bousfiha, Chakib Tazi Massanou, Driss Tahi et Abdelhak Boutaqmanti, et des extraits dramaturgiques d'Issam El Yousfi, Mahmoud Chahdi, Fahd Kaghat et M'Hamed Zerouali font donc leur première parution.

Lorna Goodison “Purgatory XII”. *After Dante: Poets in Purgatory*

Michela A. Calderaro

Università degli Studi di Trieste, Italia

Review of Goodison, L. (2021). “Purgatory XII”. Havely, N.; O’Donoghue, B. (eds), *After Dante: Poets in Purgatory*. Todmorden: Arc Publication, 112-18.

In an interview at the Berlin Institute for Cultural Inquiry (2021), talking about her connection to Dante’s *La Divina Commedia*, Lorna Goodison, a former poet laureate of Jamaica, explained the path that led her to consider translating the *Cantos*:

Literally midway through the journey of my life, in the midst of a dismantling brought on by hurricanes within and without, I turned to really reading the *Divine Comedy*. I began to understand why I always had a sure appointment with this poet: uncompromising as an old testament prophet, stern as a Rastafarian elder, and loving and compassionate as my own and the divine mother. This poet and his monumental work guided me through my own version of *Inferno* and *Purgatorio*, and gave me permission to contemplate *Paradiso*.¹

Her words mirror her translation of *Canto I* of *Inferno*, published in her collection *Oracabessa* in 2013. The *Canto* is dedicated to Derek Walcott, who actually appears as Goodison’s Virgilio:

1 <https://www.ici-berlin.org/events/lorna-goodison/>.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-09-17
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Calderaro | © 4.0



Citation Calderaro, M. (2023). Review of “Purgatory XII”. *After Dante. Poets in Purgatory* by Goodison, L.” *Il Tolomeo*, 25, title -334.

Halfway through the journey of my life
 I come to find myself in a wild rocky place
 for to tell you the truth my feet had strayed.

A few years later, she was invited by Prof. Nick Havely to take part in an event he was hosting at the South Bank Centre, where various poets would translate a *canto* of their choice from the *Inferno*, and then take part in a reading. Lorna Goodison brought and discussed her version of *Canto XV*, which was later included in her collection *Travelling Mercies*.

In her translation of Dante's descent into Hell, she writes

We [Dante and Virgilio] buck up a procession of duppies shuffling
 below
 the banking, staring up into our faces like how sometimes
 scrutinizes one another under the light of a new moon.
 [...]
 The staring duppies screwed their faces and frowned,
 then one sight me, grab me by the hem of my gown
 and said, "Lord have mercy, could this really be true.
 Dear poet is it you?"
 [...]
 And bending near, I peered into his burnt countenance
 and groaned, "Is it you down here so Teacher Brown?"

The whole *Canto XV*, just as her version of *Canto I*, has a Jamaican 'accent', being told in Jamaican creole, so Brunetto Latini becomes Teacher Brown, who also calls himself Brownman, a poetic device she would later use in other translations of the *Cantos*.

At the time, although the poem was received very well by readers and critics, who urged Goodison to keep working on the *Commedia* and transfer Dante's characters to Jamaica, she was not inclined to do so, unsure whether to cross paths again with the Italian poet.

But when Prof. Havely got in touch again asking her to translate a *canto* from *Purgatorio* for an upcoming volume, where writers "would render the *Purgatorio* in a number of different voices" (27) she gladly agreed and provided her powerful version of *Canto XII*.

After the publication of *Canto XII*, Lorna Goodison was invited by Prof. Elizabeth Coggeshall of the Dante Society of America to give a talk about her work on the *Commedia* at their annual meeting. Since then, she has translated over twenty *cantos* from the *Inferno*, and has kept working on the *Purgatorio*, and the *Paradiso*.

As Nick Havely rightly points out in his introduction, this collection is indeed a novelty in the international literary panorama.

English-language poets have [...] from medieval to modern times, reinvented, alluded to and quoted from the *Purgatorio* and recognized its importance as a 'singing school'; but not many of them so far have produced complete translations. (26)

Here, each poet/translator offers a personal, linguistic and cultural interpretation of individual *cantos*, using different verse forms, and adapting the *cantos* to their own experience and history.

Lorna Goodison transports Dante's characters and historical figures to Jamaica, vividly bringing centre stage the Jamaican landscape and its myths, combined with places and myths from Eastern and classical cultures.

Come a man destra, per salire al monte
dove siede la chiesa che soggioga
la ben guidata sopra Rubaconte.
(Dante, *Purgatorio* XII, 100-2)

And like when you climb the hill on the right hand
side, to reach that church which seems to overhang
that well-ordered little town above Rock Hall.
(Goodison, *Purgatory* XII, 100-12)

The old church of San Miniato al Monte, which overlooks Florence, and was built by the chief magistrate of Florence, Rubaconte da Mandello, becomes the church of Rock Hall, on the hills, just north-west of Kingston.

Dante's use of antiphrasis, such as the definition of "ben guidata" - referring to Florence, which of course in Dante's opinion was anything but -, is well mirrored in the definition of the "well-ordered little town", where 'little town' understates its importance.

Using the same device she had used in her previous translations, Goodison worked with the sound of the Italian names and invented Jamaican names that sounded close to the Italian.

Therefore, Briareo becomes "Bra-irus", Timbreo becomes "Tim B", Jupiter is "father Joe", and the Giganti are "big time gangsters".

Aragne, who was transformed into a spider by Minerva as a reminder of her wrongful display of pride in offending the gods, and described by Dante in the moment of her transformation, becomes, in Goodison's version, Anancy.

O folle Aragne, sì vedea io te
già mezza ragna, trista in su li stracci
dell'opera che mal per te si fe'.
(Dante, *Purgatorio* XII, 42-5)

Anancy the spider, a figure belonging to the African Caribbean myths, caught here in the middle of his transformation, is rendered in syntactic and grammatical creole.

O trickify Anancy! It is just so:
 half a spider, full of grief, unfriended on the threads
 of your mischief works spun on the web.
 (Goodison, *Purgatory* XII, 42-5)

Anancy's story derives from the folktales of the Ashanti tribes of West Africa reported in the Caribbean and South America through the tales of slaves. Anancy the trickster uses his ploys to survive, and he becomes the main culprit of all faults and all evils. Actually, in the Ashanti tradition all the tales of Anancy must end with the phrase "jack mandora mi nuh choose none", which means "I take no responsibility for the story I just told - it is Anancy's fault".

Goodison's translation is a strong political manifesto, just like Dante's *Commedia*. Dante exposed the sins and the depravations, both personal and public, of his time; Goodison highlights what is wrong in today's society, especially Jamaica's. However, while Dante's characters are real figures, Goodison's are representations of a certain type of Jamaicans who, feeling self-entitled, followed only their pride and acted against nature or against the good of their country.

Similarly to how Dante used the vernacular of his own time as a revolutionary and political tool, so does Goodison, combining Standard English with the Creole vernacular, towards the creation of what Kamau Brathwaite called "nation language". In this way, *Purgatorio* XII is indeed transported, rather than translated: the Jamaican landscape is combined with its vernacular to reach a dramatic and astonishing result. Goodison reinterprets the *Commedia* and, inspired by it, uses a new language to infuse it with the memory of her people's past.

Goodison's version of the *Commedia* is an affirmation of the power of language, of its potential to create and strengthen the collective identity. Language is what makes a people, what makes a nation, and Goodison's verses empower her people, giving them the tools to understand and recognize who they are.

Dante, the exiled poet, the herald of freedom, becomes the exiled people of the Diaspora and of the uprooted people from Africa. His journey through Hell, towards redemption and freedom, becomes the long journey through a tragic and fatal passage, the infamous Middle Passage.

Indeed, at the core of Lorna Goodison's monumental production, there has always been a journey, and each one is a reproduction, an enactment, a memento of 'the journey' of enslaved African people through the Atlantic.

In Goodison's rendering of the *Commedia* the idea of the passage is all-present. Her *Inferno* and her *Purgatory* are journeys through capture and slavery towards freedom, towards Paradise.

But, as she points out in the final part of her version of *Purgatory* XII,

who do not notice that they
still bear the weight of slavery days on their heads.

Lorna Goodison warns us that the path to total freedom is not complete until we notice and recognize the past.

Tsitsi Dangarembga *Black and Female*

Isabella Villanova

Universität Wien, Österreich

Review of Dangarembga, T. (2022). *Black and Female*. London: Faber, 158 pp.

After the publication of her latest novel, *This Mournable Body* (2018), which completed her trilogy, which began with her magnum opus *Nervous Conditions* (1988) and was followed by *The Book of Not* (2006), in August 2022, Zimbabwean novelist and filmmaker Tsitsi Dangarembga published *Black and Female*. This essay collection is a philosophical, historical, political, and intimate testament in which the author explores significant moments of her personal life and the most critical stages of Zimbabwe's history with the aim of 'remembering' those people whose identities and experiences have been fractured by the intersections of history, race, gender, and class. Significantly, Dangarembga sheds light on the legacy of imperialism in Southern Rhodesia (now Zimbabwe), the implications of being 'black' and 'female' in Africa, and episodes of racial and gender discrimination and psychological abuse she experienced directly in her home country and in England. These insights allow readers to understand the political issues she describes poignantly in her trilogy and capture the similarities between her style and that of Martinican philosopher and psychiatrist Frantz Fanon, whose works *Black Skin, White Masks* (1967) and *The Wretched of the Earth* (1963) have inspired Dangarembga since the writing of her debut novel, *Nervous Conditions*.

Dangarembga dedicates *Black and Female* to her mother, Susan Ntombizethu Dangarembga; her sister, Rudo Dangarembga; and



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-09-07

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Villanova | © 4.0



Citation Villanova, I. (2023). Review of *Black and Female*, by Dangarembga, T. *Il Tolomeo*, 25, 335-340.

Sheri and Ines, “whose journeys demanded much that is unspeakable” (n.p.). Her story collection consists of three main chapters, preceded by an introduction in which she introduces herself. Dangarembga was born in 1959 in Mutoko, Southern Rhodesia, now Zimbabwe – a former British colony that she describes as

a vicious society that constructed me as essentially lacking full humanity, needing but never able, as a result of being black-bodied, to attain the status of complete human. (14)

The author explores Zimbabwe’s wounds and her own by analysing the milestone political events that have marked her home country’s history from colonial times to the present. The injustices she endured have significantly impacted her life, privately and publicly, physically and psychologically, rationally and emotionally, and urged her to write the present collection of essays.

In the first chapter, “Writing While Black and Female”, Dangarembga discusses her status as black and female and the role that writing plays in her life. She emphasises how the first wound for all people labelled as ‘black’ is “the wounding empire” (19) – i.e. “a guillotine” (29). For her, writing back against the empire is a double-edged sword: it opens wounds but also heals them. During this process, “the trauma subsides with each set of words, sentences, paragraphs and pages” (22-3). Writing has shaped her path as a woman, writer, and intellectual; however, it was not always easy. Dangarembga received several rejections, especially after the submission of her first two plays, *The Lost of the Soil* (1983) and *She No Longer Weeps* (1987), and her debut novel *Nervous Conditions* (1988), so much so that she was on the verge of abandoning her writing career permanently. In 2002, she founded the International Images Film Festival for Women, and more than a decade later, she completed the last novel of her trilogy, *This Mournable Body*, published by Graywolf Press in 2018 and by Faber in 2020.

Some parallels between Dangarembga’s prose writing and Fanon’s can be drawn from the first chapter of *Black and Female*. While Fanon describes Black subjects as “sealed” in their blackness (1986, 11), Dangarembga refers to blackness as what “swallowed [her] existence each night” (35), therefore, “a condition imposed on [her], rather than being an experienced identity” (41). Fanon and Dangarembga conceive “the idea of blackness” as a cage and analyse the different implications of the terms ‘black’ and ‘blackness’, which are related not only to skin colour, but above all, to the inequalities and multiple forms of discrimination to which Black people are continually exposed.

A significant aspect that distinguishes Dangarembga from Fanon is the issue of gender. As scholars Kirsten Holst Petersen and Anna Rutherford argue, Black women who live in or come from former

colonies are “doubly colonised” (1986) by colonialist and patriarchal realities and representations simultaneously. In her essay, Dangarembga discusses the explosive combination of sexism and racism and the way they have made Black women

product[s] of an apparently benign imperial patriarchy that educated [them], but modelled them in its desired mode of ‘little more than imperial male subject maintainers’. (50)

In this first chapter, Dangarembga confesses that feminism “gave [her] theory to practice” (54); that is, feminist theory taught her how

[She] was constructed as a female person whose content and possibility was predetermined, and how [her] refusal to occupy that space was a form of rebellion, albeit a powerless one that simply confirmed the lack that society inscribed into [her]. (51)

Many African-American and Caribbean feminist writers have inspired Dangarembga’s work, including Toni Morrison, Audre Lorde, Alice Walker, Maya Angelou, and Paule Marshall (56). Their determination and feminist ideas gave Dangarembga the strength to cope with the challenges she faced, especially during the years following Zimbabwe’s independence (56). However, the author confesses that she found “the fire for [her] writing” (52) in intersectionality – a theoretical concept introduced in 1989 by the American scholar and civil rights activist Kimberlé Crenshaw, who describes how several axes of identity constitute the multiple and intersected forms of discrimination to which women are exposed and simultaneously capture their efforts to cope with these injustices to which they are subject. Significantly, in her female trilogy, Dangarembga stresses the interconnectedness between race and gender and foregrounds women characters’ struggles to achieve independence and emancipation in colonial patriarchal Southern Rhodesia alongside the psychological costs these struggles entail.

In the second chapter of her collection, entitled “Black Female and the Superwoman Black Feminist”, Dangarembga explains how she needed a superwoman to overcome her constant fear, sense of inadequacy, and anxiety. The many ‘nots’ that characterise her life can be compared to the withdrawals and unfulfilled expectations of her trilogy’s titular heroine, Tambudzai (Tambu) Sigauke, also encapsulated in the title of the novel *The Book of Not*. The injustices Dangarembga endured in her life destabilised her and made her nervous, exactly like Nyasha – another central character in the trilogy – who, due to the constraints imposed by society, started struggling with nerves, anorexia, and bulimia. It is no accident that the title of Dangarembga’s first novel, *Nervous Conditions*, is taken from Jean-Paul Sartre’s

preface to Frantz Fanon's *The Wretched of the Earth*, describing the condition of colonised subjects and their alienation following the process of cultural assimilation.

During colonialism, Black African women were forced to cope with multiple forms of oppression, even those with a privileged position, like Dangarembga's mother - the first black woman in Southern Rhodesia to obtain a bachelor's degree. First educated at Fort Hare University in South Africa and King's College London, she later earned a master's degree at University College London (73-4). Once back in her home country, in 1965, she started teaching and became an inspiring role model for several young Rhodesian women. However, her life experience was limited by the constraints imposed by a colonial patriarchal society that relegated women to marginalised positions (74).

The political events that followed Zimbabwe's independence included an armed struggle that lasted from 1966 to 1979 and ended with the formation of the Zimbabwe African National Union - Patriotic Front (ZANU-PF) and the introduction of discriminatory laws against women. Women had to demonstrate they were "wife material" (98) and usually occupied subordinate positions in private and public sectors. As Dangarembga explains, because of this misogynistic system, being a feminist in her home country could lead to negative repercussions:

To be a feminist while black and female in Zimbabwe is to live at the epicentre of structural racism and a brutal militarised patriarchy that has co-opted significant state institutions either in part or in their entirety. (96)

Even strong, emancipated women who believe in feminist values and hold successful positions prefer not to flaunt their achievements and conform to the subordinate roles that society expects of them. Accordingly, as Dangarembga argues, their silence makes them even more invisible (100).

The third and final chapter of *Black and Female*, "Decolonisation as a Revolutionary Imagining", deals with the cognitive and affective-subjective forms of colonial violence. Dangarembga discusses the sense of alienation she experienced in Zimbabwe and the United Kingdom, which she also mentions in Chapter 1. At the age of two, indeed, she moved to England with her family, and there, because of her 'blackness', she "could not conceive of [herself] as a person" (117) but started perceiving herself as "a shadow" (116). Although Nyasha's alienation in England was briefly mentioned in *Nervous Conditions*, in this chapter, Dangarembga focuses on the feelings she experienced abroad and back in Zimbabwe. Her trauma was

so intense and so all-consuming that [she] could not identify with it, resulting in further distancing from [herself] so that identification with [herself] became impossible. (115-16)

The educational system in her home country was segregated to comply with the ideals of the civilising mission. Although several funds were allocated to African student bursaries, once at school, Black students were often discriminated against by their white teachers, peers, and the institution itself. In the trilogy's second novel, *The Book of Not*, Dangarembga foregrounds the traumatising and epistemicidal colonial education in her country, and through the character of Tambu, focuses on Black Africans' experiences of settler racism and class alienation, capturing their exhausting efforts to reclaim their dignity.

Quoting Fanon once again, Dangarembga points out how Zimbabweans were "melanated people" or "not-I" (143), condemned to live "a life that was wretched" (144) if they did not comply with the rules imposed by the colonial system. These sentiments are evident in the novel that concludes the author's trilogy, *This Mournable Body*, which tackles the transition from colonialism to globalisation and captures an adult Tambu, who struggles to find a job in Harare and continues to deal with her sense of alienation and loss of identity, emphasised by the use of second-person narrative. Through her fiction, Dangarembga shows how racial and gender disparities still characterise Zimbabwe, and the social and psychological costs they entail are visible in the feelings of failure and emptiness embodied by Tambu.

To conclude, *Black and Female* is a political, historical, and intimate collection - part manifesto and part analysis - which helps readers understand several issues the author analyses in her trilogy. The global society that colonisation has constructed has undermined Black people's religion, language, cultural and legal systems, and sadly, patriarchal and anti-black ideology is still embedded in twenty-first-century relations. Dangarembga argues that "our cognitive-affective systems are the only true site of decolonisation", which requires from us "a new revolution of the imaginary and its products" (151). As the systems of the colonial enterprise have suppressed and devalued the discursive products of black imagination and endeavour and continue to do so today, only by fighting for equality and initiating action will it be possible to bring about changes to the present situation.

Bibliography

- Crenshaw, K. (1989). "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *University of Chicago Legal Forum*, 140, 138-67. <http://dx.doi.org/10.4324/9780429500480-5>.
- Crenshaw, K. (1991). "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color". *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-99. <http://dx.doi.org/10.2307/1229039>.
- Dangarembga, T. [1988] (2004). *Nervous Conditions*. Banbury: Ayebia Clarke.
- Dangarembga, T. (2006). *The Book of Not: A Sequel to Nervous Conditions*. Banbury: Ayebia Clarke.
- Dangarembga, T. (2018). *This Mournable Body*. Minneapolis: Graywolf Press.
- Fanon, F. [1967] (1986). *Black Skin, White Masks*. Transl. by C.L. Markmann. London: Pluto Press.
- Fanon, F. [1963] (2001). *The Wretched of the Earth*. Transl. by C. Farrington. London: Penguin Books.
- Holst Petersen, K.; Rutherford, A. (eds) (1986). *A Double Colonization: Colonial and Post-Colonial Women's Writing*. Mundelstrup; Oxford: Dangaroo Press.

Antonella Riem Natale *Coleridge and Hinduism*

Esterino Adami

Università degli Studi di Torino, Italia

Review of Riem Natale, A. (2023). *Coleridge and Hinduism: The Unstruck Sound*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 383 pp.

It is almost a truism to speak about the impact and fascination that the East, and India in particular, have had on the West, especially with regard to literature, art and architecture, spanning suggestive lyrics and orientalist seductive paintings. In reality, connections and contacts can be more than superficial echoes, as this ambitious, accurately researched and innovative volume by Antonella Riem Natale tries to demonstrate, bringing to the fore some aspects of the complexity and dynamics of human experience. In particular, the author invites the reader to explore and question the artistic pathway of one of the most significant voices of the Romantic period, Samuel Taylor Coleridge. This is a writer who exhibits a multiple and dense relation with India, hence the powerful influences of Indian religions and philosophies in his works. However, what the scholar aims to do here is not a mere classification of oriental echoes in the literary discourse of the English poet, but rather a critical and thought-provoking analysis of Coleridge's approach to, and subsequent revision of, the Hindu heritage. But before proceeding, it is perhaps worth mentioning that the very word 'Hinduism' was coined by the British colonisers to define the religion of the Hindu populations as if it were a unitary phenomenon, whereas in reality it encompasses a series of time-honoured traditions. And this means dealing with a difficult theme, which lends itself to various kinds of interpretation.



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-07-04

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Adami | © 4.0



Citation Adami, E. (2023). Review of *Coleridge and Hinduism*, by Riem Natale, A. *Il Tolomeo*, 25, 341-346.

Nonetheless, Riem Natale takes up this challenge, and from the very beginning she points out the key importance for Coleridge of the notion of the *Advaita*, the sense of ‘non-dualism’, or doctrinal position for a ‘non-dual’ understanding of Reality, in the quest for Oneness. The main merits of this original essay is that, even if it refers to dense religious and philosophical concepts, these latter are carefully treated, contextualised and eventually made accessible to readers. Structurally, the volume opens with a Preface (“The ‘Unstruck Sound’, a Metaphor for Oneness”, xi-xxvii), it offers a rich introductory chapter that frames the scholar’s project (“Coleridge’s Philosophical and Metaphysical Ideas and Background”, 1-115), then develops a series of four chapters (respectively entitled “Conversation and Other Poems” (116-81), “The Rime of the Ancient Mariner” (182-237), “‘Kubla Khan’ or a Vision in a Dream”, (238-78), and “‘Christabel’ - Women and Vision”, 279-331), and presents some final remarks (“By Way of Conclusion”, 332-3).

The introduction clarifies the author’s idea of applying a specific critical lens to Coleridge’s writing, i.e. one that includes the influences from Hinduism, in particular the concept of *Advaita*, as well as other theories, traditions and ideas. In particular, the sense of non-dualism is significant since “Coleridge states his quest for oneness, wholeness and unity, both in prose and poetry” (60), and therefore it becomes a sort of guiding paradigm. The volume takes into account a range of different authors, philosophies and contexts. Such inclusiveness is driven by the wish to

learn anew, to put all ‘texts’ - written and oral - in a profitable dialogical dialogue with one another, in order to have a more complete understanding of what we are studying, reading, listening to. (33)

Riem’s critical scaffolding documents and discusses a series of interconnections between Coleridge’s work and life-experience, the impact of Oriental philosophies, the interest in the circulation of sacred texts from India, such as the *Bhagavadgītā* (translated into English in 1785 by Charles Wilkins), but also the impact of such a wealth for the development of knowledge and progress in the contemporary world. In the words of the author, in fact,

Hinduism and Coleridge perceive the universe as an organic cosmos in rhythmical movement, and their cosmogonies are very close to the scientific models of modern quantum physics. (68)

The first chapter examines a series of poems and texts by Coleridge to look at the depth of the poet’s reflection on the concept of ‘being’ from his early years, because

a desire for circularity, as a figure of mystery and return to Oneness, is already present in the very first poems Coleridge writes, like, for example *Sonnet to the Autumnal Moon* written in 1788, when he was only sixteen. (116)

In this part, Riem focuses on lyrics such as *The Aeolian Harp* (composed in blank verse in 1795 and published in 1796), which testifies “inner and metaphysical poetical evolution, occurring through devotional love, or Bhakti” (136) for the Romantic writer’s, as well as *Dejection: An Ode*, initially written as a letter to Sara Hutchinson, a woman who was not his wife. Here, he talks in which he talks about his feelings of love for her, but also employs different images for the wind, evoking imagination, fancy and the mind. As the scholar puts it,

the wind, in Hindu doctrine and for Coleridge, is a divine energy, strictly associated with the creative power of speech: Vayu (vital wind) is the cosmic breath and the Word. (159)

The poet’s attraction to nature and his thoughts about a sense of empathy, connection and communication is also evident in *Hymn Before Sun-Rise in the Vale of Chamouni*, published for the first time in 1802, and organised through 85 lines that give voice to jubilation and admiration for the divine spirit present in natural elements like mountains and water falls.

The case-study tackled in the following chapter is perhaps Coleridge’s best-known work, *The Rime of the Ancient Mariner*, whose initial parts seem to

already articulate a series of figures and signs that certainly can be linked to many esoteric and alchemic traditions, but also to Oriental philosophy. (186)

The style and texture of the Rime is characterised by a feeling of almost exotic magic, but in reality the narrative’s symbolic essence triggers references and echoes, for example when we consider the arrow used by the Mariner to kill the Albatross. As Riem underlines, “in the *Upaniṣad* the arrow represents the swiftness of fiery intuition that in a single instant, beyond Time-Space, reaches and unveils eternity” (192), and this sense of intertextuality and correspondences reverberates across the entire text. Thus we come across symbolic elements such as the Moon, which for Hinduism relates to the aim of the ancestors’ soul, renewed for a new creative cycle, or the allusions to the archetype of the Mother (“Heaven’s Mother send us grace!”, in the third part of the Rime), which triggers images of both powerful Kali, the terrific, dark aspect of the Goddess, and the “vital universal force, the spiritual Principle expressed in a feminine form” (205).

The third chapter too pivots around one of Coleridge's main works, namely *Kubla Khan*, a text that was composed one night after an opium-influenced dream. The poet had read a book about Shangdu, the summer capital of the Mongol-led Yuan dynasty of China founded by Kublai Khan, hence the source of his fanciful connections. Completed in 1795 and published in 1816, the poem intertwines and elaborates a host of images, metaphors and motifs. According to Riem, "the three phases of the poem are also linked to the three different faculties of the Intellect: Rationality, Fancy and Imagination" (241). But there are also emblematic correspondences, for instance the river Aleph seems to trigger watery suggestions:

For the Hindu it is the *Gaṅgā*, the purifying river flowing from *Śiva's* hair: it is the superior waters bringing purification and liberation. It is said that the *Gaṅgā* reproduces the *Axis Mundi*, for it runs a triple way, like the Alph. (254)

According to Hindu thought, all rivers are sacred and are associated with feminine forms of deity, from Yamuna to Saraswati.

What follows is a chapter devoted to the analysis of *Christabel* (1778-1780), a narrative ballad dedicated to a diaphanous nature, somehow akin to the magical dimension of exotic narratives such as the *Arabian Nights*, whose first English-language rendition dates back to the period 1706-1721. The protagonist of this composition is a homonymous female figure whose encounter with a stranger called Geraldine represents the starting point for a number of events. For the scholar,

Coleridge tries again to clarify for himself the relation between the logical and ontological aspects of the universal, focusing on the earthly life of a woman-as-Christ. (282)

In this text too, there are many issues that can resonate in parallel with the lore of Hinduism and its octopus-like traditions, for example regarding the presence of the door, the snake, the tolling bell, which can be viewed as symbolic elements connected with stories, images and rituals.

In the last section, the author tries to draw some concluding remarks but she wisely warns that, given the focus of her study, it is not easy to disentangle such a complex discourse, in which various disciplines, texts and forms of knowledge productively overlap and hybridise one with the other, from the *Bhagavadgītā* to the *Institutes of Hindu Law* or the *Ordinance of Manu*. Riem then stresses how

the net of influxes, echoes and cross-references that it is possible to find in an omnivorous, voracious reader such as Coleridge is

enormous, but this root running subterranean from the far sides of the sacred *Gaṅgā* river to the river Alph seemed a yet unexplored field. (332)

Here lies the gist of such galvanising research, and the need to continue to explore new thematic pathways. In this light, as it unfolds Coleridge's powerful and expressive lyrics and words, the volume also suggests a reflection on the very sense of being (self and other), which should always follow

the *anahāta cakra*, the centre of the heart, where oneness resides and the subtle vibration of the *anāhata nāda*, the “unstruck sound of life”, can be heard and felt. (XI-XII)

Alice Giroto *Pesadelos, Excessos, Utopias.* *A Representação do Poder* *em Angola entre Literatura* *e Artes Visuais*

Giorgio de Marchis

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Resenha de Giroto, A. (2022). *Pesadelos, Excessos, Utopias. A Representação do Poder em Angola entre Literatura e Artes Visuais*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 162 pp.

Adriano Mixinge, um dos mais conceituados críticos angolanos de arte contemporânea, afirma que «a Arte contemporânea é, hoje, um dos mais conflituosos espaços de recriação das experiências da angolidade: é nela que hoje assistimos a não tão subtil guerra das representações simbólicas e expressivas» (Mixinge 2009, 280). Provavelmente partindo das considerações de Mixinge (que, não por acaso, se encontra imediatamente citado em abertura do volume), Alice Giroto optou por analisar as relações entre a literatura e as artes visuais no contexto angolano, propondo uma inovadora abordagem do meio cultural do país e oferecendo ao leitor uma análise original das estéticas subjacentes à contemporaneidade angolana. A perspetiva comparada e inter-artística adotada pela autora constitui uma contribuição pioneira e - talvez ciente da dificuldade de apreensão de uma realidade complexa e escorregadia, que impõe aos investigadores escolhas que acabam por ser sempre políticas - revelou-se particularmente bem sucedida por operar uma análise temática fortemente ancorada numa rigorosa periodização



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-09-11

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 de Marchis | © 4.0



Citation de Marchis, G. (2023). Review of *Pesadelos, Excessos, Utopias. A Representação do Poder em Angola entre Literatura e Artes Visuais*, by Giroto, A. *Il Tolomeo*, 25, 347-352.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2023/01/034

347

histórica. O objetivo de *Pesadelos, Excessos, Utopias*, como também refere o subtítulo do volume, «é o de identificar e confrontar quais são as características do poder que se evidenciam através das duas expressões artísticas consideradas» (Giroto 2022, 17), privilegiando as relações de poder estabelecidas no espaço urbano, as personificações do poder e a sua redefinição em formas alternativas e utópicas.

O estudo está estruturado em três capítulos e o primeiro é inextricavelmente dedicado à cidade de Luanda – *locus horrendus*, como se verá, para alguns dos mais aclamados escritores contemporâneos – que o artista Kiluanji Kia Henda em parte redime, valorizando o musseque como espaço-matriz de uma nova identidade nacional, híbrida, informal, criativa e impermeável a toda interferência institucional. No entanto, no complexo conjunto expositivo *A City Called Mirage* (2013), Kiluanji Kia Henda põe em causa a ‘dubaização’ como modelo negativo de desenvolvimento urbano, completamente desligado do seu contexto e, na sua dependência imprudente das redes financeiras globais, também perigosamente ilusório. A cidade-miragem concebida no deserto do Namibe por Kiluanji Kia Henda – na qual, parafraseando uma célebre canção de Caetano Veloso, tudo parece que ainda é construção e já é ruína – espelha-se na Luanda de alguns recentes romances distópicos, caracterizados por uma estética da desordem vertical sem limites (*Barroco Tropical*, romance de 2009 de José Eduardo Agualusa) e pelo colapso colectivo de uma comunidade cidadina condenada pela riqueza do seu próprio subsolo (*Os Transparentes*, romance de 2012 de Ondjaki). Se Kiluanji Kia Henda denuncia uma cidade sem alma que surge do nada e se redime só graças à valorização dos antigos espaços de exclusão, nas obras literárias o veneno que contamina Luanda é o petróleo – como Pepetela já tinha intuído em 1999 num conto intitulado *O nosso país é bué* – e, como justamente escreve Alice Giroto, o boom petrolífero traduz-se no panorama artístico e literário angolano em

uma Luanda à beira do abismo, onde a origem do conflito já não está em invasores colonialistas vindos de fora, mas no interior da cidade, entre as pregas de um poder subjugado a uma espiral quase infinita de corrupção e de uma riqueza desde sempre produzida em abundância, mas nunca verdadeiramente desfrutada para todos. (53)

O segundo capítulo – bem construído à volta da figura retórica da personificação, declinada em chave irónica, satírica ou grotesca – centra-se, pois, nos responsáveis por essa catástrofe, nas figuras que encarnam um poder que, na pós-colonialidade angolana, acabou por intoxicar todo o organismo social. Um poder que, no contexto angolano, Giroto sintetiza nos termos da «não-existência de uma lei

igual para todos» (60), interpretando-o à luz da categoria proposta por Achille Mbembe do *entanglement*:

Resultado da reelaboração de instituições tradicionais no contexto das novas configurações estatais pós-coloniais, da apropriação readaptada da herança colonial e do posicionamento no sistema de relações políticas e económicas internacionais, elemento que favorece o prevalecer da violência das lógicas económicas e o recrutamento mascarado do governo privado indireto por parte do poder público estatal. (58)

O que poderia dar no capítulo menos original de *Pesadelos, Excessos, Utopias*, surpreende o leitor pela capacidade da autora de pôr em diálogo obras literárias sobre as quais a crítica já se debruçou longamente (basta pensar num romance como *Predadores*, de Pepetela, ou nos contos de João Melo) com obras de artistas contemporâneos como Nástio Mosquito, Paulo Kapela e Yonamine. Desse diálogo emerge o retrato de uma burguesia violenta e obscena, dominada pela corrupção, pela especulação e pela concentração da riqueza nas mãos de poucos, mas é evidente que sobre esta sociedade paira o espetror do antigo presidente José Eduardo dos Santos. Deste ponto de vista, os escritores são mais reticentes e alusivos do que os artistas plásticos angolanos – que, pelo contrário, denunciam de forma mais ou menos explícita a onnipresença dum presidente que governou o país durante quase quarenta anos (1979-2017). Exemplar, neste sentido, a serigrafia *Vitória é Certa Futebol Clube* (2009) de Yonamine, que retrata uma improvável equipa de futebol constituída por um único jogador (o presidente José Eduardo dos Santos) repetido, no entanto, treze vezes. Na obra, há uma clara referência ao slogan revolucionário do MPLA («A luta continua, a vitória é certa!»), mas Giroto justamente assinala a alusão ao resultado das eleições legislativas de 2008, que atribuíram a grande maioria ao partido liderado por dos Santos, e ao obstructionismo e à manipulação das normas constitucionais postas em prática pelo presidente para se manter no poder. A vitória da equipa presidencial é, portanto, certa, mas, para compreender a ironia da obra de Yonamine, é bom lembrar que as regras do jogo exigem equipas com um máximo de onze jogadores...

No terceiro capítulo, a autora interrompe a análise comparada entre obras literárias e obras artísticas, reconhecendo que, na definição de um projeto alternativo de poder, «o ponto de contacto entre elas é mínimo e indireto e não justifica, portanto, uma análise comparada que as entrelace» (Giroto 2022, 105). Na interpretação de Giroto, a literatura e as artes plásticas parecem, pelo menos em Angola, seguir caminhos diferentes, com uma clara prevalência do desencanto e da desilusão nas obras literárias, contra uma reinterpretção criativa do que resta da utopia revolucionária nas artes plásticas. Do lado

literário, o percurso de desilusão de uma nação que não corresponde à utopia marxista e anticolonialista que levou à sua independência tem na obra de Pepetela uma referência incontornável, que Girotto justamente não descarta. Mais surpreendente a atenção que a autora reserva ao romance *O Reino das Casuarinas* (2014) de José Luís Mendonça, em que o escritor angolano encena a «profunda contradição representada pela utopia ao poder» (Girotto 2022, 124). Do lado da arte contemporânea, para analisar as suas obras fotográficas *Transit* (2008), *Balumuka (Ambush)* (2010) e *Redefining the Power* (2011), Alice Girotto recupera habilmente as considerações de Kiluanji Kia Henda sobre o musseque como espaço utópico de redefinição criativa do poder e da cultura, apresentadas no primeiro capítulo (Girotto 2022, 26). Refletir sobre a remoção dos monumentos da época colonial e a sua substituição (parcial) por novos heróis da pátria (alguns não menos problemáticos) permite ao artista angolano questionar a função (e a reinvenção) dos monumentos (e, diria eu, a precariedade da condição heroica na contemporaneidade), levando Alice Girotto a interpretar esta obra do artista angolano nos seguintes termos:

Ao apropriar-se de espaços e símbolos da história e da mitologia nacionais reinventa-lhes o uso e atualiza-lhes a interpretação, propondo um olhar original que desfaz discursos e verdades pré-constituídos para dar uma nova linfa imaginativa e criativa a um futuro que está ainda por construir e do qual os angolanos podem ser os únicos ‘donos’. (147)

A Adriano Mixinge, que em 2005 lhe pedia que esclarecesse as estratégias adotadas na criação da sua obra, o poeta e artista plástico Fernando Costa Andrade respondeu respondeu da seguinte maneira

Também depois de me aproximar de Morandi, dos paisagistas ingleses e neerlandeses, convenci-me definitivamente do que viria dizer um dia Henrique Abranches, que a minha pintura e a minha poesia se complementavam uma à outra. Penso seriamente que essa constatação prejudicava e prejudica ambas: não são completas por si só, quando tomadas independentemente. (Mixinge 2009, 217)

Tal como a obra de Ndunduma, que, como o próprio autor reconhece, não pode ser compreendida separando a pintura da poesia, também a literatura angolana contemporânea, para ser corretamente interpretada, precisa de ser analisada numa perspetiva comparada que dialogue também com as obras dos artistas plásticos. No meio cultural angolano contemporâneo, literatura e arte não são completas por si só e complementam-se uma à outra. Sendo assim, Alice Girotto tem o mérito indiscutível de ter apontando aonde nos pode levar a

investigação das intersecções entre arte e literatura no âmbito dos países africanos de língua portuguesa e, por isso, *Pesadelos, Excessos, Utopias. A Representação do Poder em Angola entre Literatura e Artes Visuais* é uma obra de referência, que traça caminhos hermenêuticos que deverão ser seguidos no futuro.

Bibliografia

Mixinge, A. (2009). *Made in Angola. Arte Contemporânea, Artistas e Debates*. Paris: L'Harmattan.

Necrologi | Obituaries | Nécrologies | Obituários

In memoriam : Józef Kwaterko, un passeur de culture

Michał Obszyński

Institut Romanistyki, Uniwersytet Warszawski, Polska

Personne ne doute qu'en août dernier nous avons fait nos adieux à un grand professeur, un professeur avec un P majuscule, un esprit exceptionnel.

Décédé le 2 août 2023, le professeur Józef Kwaterko était reconnu comme l'un des plus grands spécialistes dans le domaine de la francophonie des Amériques et l'un des précurseurs de la recherche sur la littérature québécoise en Pologne. Au total, le professeur Kwaterko est l'auteur, coauteur ou rédacteur de plus de cent cinquante articles et ouvrages scientifiques dans lesquels s'entrecroisent les cultures du Québec, d'Haïti, des Antilles françaises ainsi que la culture juive. Son premier livre *Le roman québécois de 1960 à 1975: idéologie et représentation littéraire*, publié aux Éditions Le Préambule en 1989, a été reconnu par la *Revue internationale d'études canadiennes* comme l'un des trente livres les plus importants au monde dans le domaine des études canadiennes. En Pologne, son livre *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Quebecu i na Karaibach [Dialogues avec l'Amérique. Sur la littérature francophone au Québec et dans les Caraïbes]*, publié en polonais en 2003, a été récompensé par le prix Andrzej Siemek, décerné par l'une des revues littéraires les plus prestigieuses, à savoir *Literatura na świecie [Littérature dans le monde]*. Józef Kwaterko a eu l'occasion de diffuser les résultats de ses recherches lors de nombreuses conférences scientifiques et lors de cours invités, donnés dans des universités polonaises et étrangères telles que l'Université McGill, l'Université de Montréal, l'Université Laval, l'Université Paris 13, l'Université de Montpellier, l'Université



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-10-05

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Obszyński | © 4.0



Citation Obszyński, M. (2023). "In memoriam : Józef Kwaterko, un passeur de culture". *Il Tolomeo*, 25, 355-358.

de Limoges ou l'Université de Bordeaux. Outre les très nombreux mémoires de licence et de maîtrise, sept thèses de doctorat ont été préparées sous sa direction. Responsable du Centre d'études sur la civilisation franco-canadienne et la littérature québécoise créé à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie en 1982, le professeur Kwaterko a également été membre fondateur de plusieurs associations, dont l'Association européenne des jeunes chercheurs en littérature québécoise, l'Association polonaise d'études canadiennes ainsi que l'Association internationale des études québécoises.

En reconnaissance de ses mérites, le professeur Kwaterko a reçu de nombreuses distinctions telles que l'Ordre des francophones des Amériques, décerné en 2018 par le Conseil supérieur de la langue française du Québec pour sa contribution inestimable à la diffusion de la littérature et de la culture francophones en Europe et dans les Amériques ainsi que le Governor General's International Award in Canadian Studies, décerné au printemps 2023.

Mais être Professeur avec un grand P avait aussi une autre dimension. En effet, nous avons perdu un grand humaniste, compréhensif, sensible à la détresse des autres et toujours prêt à conseiller et à aider. Il convient d'insister sur ce point. Car le professeur Kwaterko ne s'est pas contenté de soutenir et de promouvoir des étudiants ou des doctorants, il a également donné des conseils à d'autres personnes: des collègues de son institut, des chercheurs moins expérimentés qu'il a rencontrés lors de conférences... Il trouvait du temps pour toutes et tous pour partager ses passions et son savoir.

En outre, cette aide, cet investissement ou, autrement dit, le « gène d'activiste », dépassaient les murs de l'université. Le professeur Kwaterko était une personne empathique et attentionnée, prête à s'impliquer – à un niveau micro, par exemple, en collectant des fonds pour un traitement médical d'un collègue, et à un niveau macro – en supervisant l'arrivée d'un groupe de dix étudiants haïtiens en Pologne après le tragique tremblement de terre qui a frappé ce pays en 2010. Ce difficile travail d'organisation a permis à de nombreuses personnes de voir la détermination et l'empathie du professeur Kwaterko ainsi que l'esprit d'idéalisme qui le caractérisait indubitablement. En même temps, ce grand intellectuel qu'était Józef Kwaterko partageait avec les autres sa face « quotidienne ». À côté de son énorme savoir et de son engagement civique, on se remémorera Józef comme d'un professeur qui envoie des photos de son teckel bien-aimé ou une vidéo d'une danse haïtienne; qui initie des chants coraux lors d'un gala de conférence; qui s'enquiert des proches de ses collègues, montrant ainsi un réel intérêt pour les personnes qui l'entouraient.

À l'annonce du décès du professeur, les téléphones ont sonné et de nombreux courriels ont commencé à arriver. Des témoignages de sympathie sont venus de Pologne et du monde entier. Des hommages lui ont été dédiés par, entre autres, Hans-Jürgen Lüsebrink, Peter

Klaus, Robert Schwarzwald, Kathleen Gyssels ou Jean Jonassaint. Dans son message d'adieu, Dany Laferrière écrivait : « Je le revois encore qui aborde les problèmes les plus délicats avec ce grand calme qui permet des solutions durables. Ce qui n'empêche nullement de terribles colères face à toute forme d'injustice. Et un enthousiasme irrésistible dans l'action ». Tous ceux qui ont eu l'occasion de rencontrer le professeur Kwaterko sur leur chemin, adhèreraient sans doute à ce témoignage, tant sa verve et sa vitalité étaient caractéristiques. Nombreux seraient également ceux qui souscriraient aux paroles de Peter Klaus qui déclare : « Très attachant comme personne, très rigoureux comme professeur et chercheur, Józef aura laissé des traces indélébiles de son passage ».

Entre le Québec, Haïti, la Pologne et encore ses racines juives, le professeur Kwaterko faisait preuve d'un véritable civisme où l'attachement à ses propres origines ne s'opposait pas à l'ouverture aux autres. Tout au long de sa carrière, Józef Kwaterko a su transmettre aux étudiants, aux jeunes chercheurs et à ses collègues plus expérimentés une passion pour l'exploration d'autres cultures et d'autres sensibilités. Il était un passeur entre les cultures, les communautés, les nations, mais aussi entre les individus dans leur vie quotidienne. Pour commémorer notre cher professeur, il ne reste qu'à prendre exemple sur lui, s'inspirer de son attitude et la cultiver dans nos propres actions.

In memoriam prof. dr hab. Józef Kwaterko (1950-2023) Józef au pays sans chapeau

Alessia Vignoli

Institut d'études romanes, Université de Varsovie, Pologne

Sara Del Rossi

Institut d'études romanes, Université de Varsovie, Pologne

Le 25 septembre 2023, sur l'initiative de l'Association Internationale des Études Québécoises, des spécialistes de la francophonie des Amériques connectés sur Zoom des quatre coins du monde se retrouvaient pour rendre hommage à l'ami commun et homme-passerelle Józef Kwaterko. Larmes, rigolades et témoignages se sont succédé et ces quelques lignes ne sont que la continuation de ce moment de partage et socialité.

Il serait impossible de résumer ce que le professeur Kwaterko a été pour nous, ses « doctorantes italiennes » qu'il avait accueillies avec une affection presque paternelle. Son décès soudain a entraîné une vague de témoignages émus de part et d'autre de l'Atlantique pour rappeler ses immenses réussites scientifiques et sa personnalité ouverte, amicale, solidaire, infatigablement curieuse et très engagée. Le texte qui suit sera peu formel et très intime. À travers quelques souvenirs, nous essayerons de rendre hommage à la mémoire d'une personne qui a véritablement changé nos vies.

Nous avons rencontré Józef Kwaterko en 2015 à Paris. Il était à la recherche de doctorants, nous étions à la recherche de quelqu'un qui nous donne un peu de confiance. Nous travaillions déjà sur les littératures francophones des Amériques, en particulier d'Haïti, et avions le rêve d'entamer un doctorat, mais chaque tentative se transformait



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-10-06

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Vignoli, Del Rossi | 4.0



Citation Vignoli, A.; Del Rossi, S. (2023). "In memoriam prof. dr hab. Józef Kwaterko (1950-2023). Józef au pays sans chapeau". *Il Tolomeo*, 25, 359-362.

en échec. Rejetées par l'Italie, déçues par la France à cause de nos projets de recherche peu académiques, aux méthodologies jugées « peu canoniques » et détachées de la littérature au sens propre, nous avons presque abandonné l'idée de poursuivre nos carrières dans la recherche universitaire. Cet après-midi-là, accompagnés d'une bouteille de rouge, deux baguettes et du camembert, nous avons longuement discuté de nos projets pour l'avenir avec ce petit Polonais à l'allure sévère et à la langue tranchante, qui n'avait aucun scrupule à signaler chaque faute avec ses « ça c'est pas bien, je comprends pas ! ». Toutefois, malgré les dizaines de lignes rouges tracées véhémentement, à la fin son sourire satisfait était là. En septembre 2015, le professeur Kwaterko venait nous chercher à l'aéroport de Varsovie, avec un sachet contenant des pommes, de l'eau, du chocolat et des bouquins : les « nourritures terrestres et spirituelles », comme il le disait souvent. Sans passer par l'hôtel, le tour en voiture de Varsovie était parti : « la ville est assez simple, il n'y a que trois énormes boulevards et ensuite des rues parallèles et perpendiculaires qui s'entrecroisent : c'est impossible de se perdre ! Vous ne vous sentirez pas perdues ! ». Varsovie est ainsi devenue notre ville, où jusqu'au présent nous ne nous sommes jamais senties perdues. Et si nous ne sommes pas perdues, c'est surtout grâce à ce père adoptif polonais, qui a détruit peu à peu les stéréotypes et les préjugés si difficiles à éradiquer qui circulent en Italie (et ailleurs) sur la Pologne et ses habitants. Guide expérimenté de Varsovie, ville qu'il aimait passionnément, il nous a donné accès à son univers polonais, juif, québécois et haïtien, un univers fait de rencontres, de personnes, de fêtes, d'art, de cinéma, de littérature. Qui aurait pu imaginer que ce rendez-vous parisien aurait été le début d'une relation professionnelle et intime qui a été brusquement interrompue par un coup de fil reçu début août 2023 ?

Pendant cinq ans, Józef Kwaterko a été le rigoureux et intransigeant directeur de thèse qui nous faisait réécrire nos chapitres jusqu'au désespoir à la recherche de cette simplicité communicative, efficace et divulgatrice adressée à tout le monde, car « si les gens ne vous comprennent pas c'est inutile, il faut être clair et concis, 300 pages, pas plus ! ». Les discussions étaient souvent épuisantes, le conflit générationnel palpable, les points de vue pluriels, chaque séminaire était un duel d'obstination ; nous comprenons seulement aujourd'hui que ce n'était qu'un exercice méthodologique et oratoire pour nous entraîner à défendre nos droits et nos idées.

Il faut le dire, Józef Kwaterko était du côté des jeunes. Pendant les colloques, il s'entretenait avec les jeunes chercheurs, curieux de leurs travaux, tout en brisant cette distance sociale qui caractérise souvent la pyramide hiérarchique académique. Il était aussi fier des activités scientifiques de ses doctorants : il célébrait chaque publication et chaque succès académique, il était le premier à applaudir les

présentations aux conférences, il poussait à ne jamais lâcher sans oublier de prendre du temps pour soi-même. Il a enseigné à ses étudiants à penser et à écrire différemment, à analyser et interpréter les textes littéraires de manière plurielle, à ouvrir les esprits critiques. Il était aussi un grand supporteur des femmes dans les sciences et s'insurgeait contre les injustices avec une passion rare. Que ce soit la prise au pouvoir de l'extrême droite en Italie, la crise en Haïti, la situation politique polonaise ou l'agression russe en Ukraine, aucun événement qui menace la liberté et la démocratie ne le laissait indifférent.

Après la fin de nos doctorats, il est resté le conseiller scientifique et fournisseur de livres, mais surtout le compagnon de soirées passées à regarder les matchs de foot et de tennis à la télé ou à jouer de la guitare dans son salon, des repas faits maison (« Alessia, peux-tu apporter des spaghettis avec ta sauce bolognaise ? ») ou au restaurant quand il fallait célébrer une réussite professionnelle, des manifestations pour la démocratie et pour les droits des femmes. Nous avons partagé des moments inoubliables comme le voyage en Haïti en juin 2018, mais aussi une épreuve terrible comme le décès de Kasia Wójcik en 2021, doctorante du professeur Kwaterko, notre collègue et chère amie. Le silence et l'étonnement de ces jours-là reviennent aujourd'hui, une double absence qui nous dépayse à chaque fois que l'on parcourt les couloirs de la faculté.

Nous nous sommes rencontrés une dernière fois fin juillet, on avait l'habitude de se dire « au revoir » avant chaque période de vacances et de se donner rendez-vous à notre retour à Varsovie. Ce jour-là, nous avons célébré le dernier grand succès du professeur, l'obtention du Governor General's International Award in Canadian Studies, et nous nous sommes donné rendez-vous en septembre pour fêter ensemble notre embauche à l'Institut d'Études Romanes. Cette fois-ci, il n'y aura pas de fête, seulement un dernier *kieliszek* de vodka et trois gouttes jetées au sol pour trinquer ensemble. Dans l'absence, restent l'admiration, le respect, l'affection, le partage, la défense des valeurs communes qui nous faisaient discuter pendant des heures. Et l'envie de poursuivre le chemin ouvert par cet homme peu commun qui était Józef Kwaterko.

In Memory of David Fennario (1947-2023)

Paola Irene Galli Mastrodonato

Università degli Studi della Tuscia, Italia

How can I remember my favourite playwright? When Elizabeth Johansen, David's wife, wrote to me the sad news, I painfully realised that the wheelchair warrior's struggle was over. And yet, he had never given up, until the end. A lifelong battle to become an artist and show to the world that a proletarian from a working-class English-speaking neighbourhood in Francophone Montréal, Canada, had a lot to say about what theatre should be and which characters should come to life.

Many are the achievements of this gifted author, foremost is *Balconville* (1979), a "play, produced the world over, [that] has come to symbolize a time and place in Montréal history", as Alison Darcy, Maurice Podbrey's daughter, said on the 50th anniversary of its premiere at the fabled Centaur Theatre. Crystal clear was David's dramaturgic choice of a technique from the start: he privileged an "anti-illusionary style of performance and script", while he summarised his message as "my celebration of resistance from the ground up".

Bilingualism as the essence of Pointe-Saint-Charles, the mythical/real locus of David's epic/Brechtian reversal of the colonial pyramid, with the Catholic *les peasoups* confronting the Protestant Anglos in the rundown apartment building where they all have to live, spending their summer "on balconies". The canteen near the docks on the river where *Joe Beef* (1991) organises the workers on strike; McGill University as the stage where the Dead Founding Fathers of the Canadian Anglophone past are symbolically put on trial by a choral assembly of characters, like the Indian servant girl, Nati Mascou,



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-10-03

Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Galli Mastrodonato | CC BY 4.0



Citation Galli Mastrodonato, P.I. (2023). "In Memory of David Fennario (1947-2023)". *Il Tolomeo*, 25, 363-366.

stabbed to death by a powerful Scottish merchant, a crime covered up by *Doctor Thomas Neill Cream* (1993), whose career in evil terminates in Victorian England as a Jack the Ripper suspect.

David's art becomes complete and eerily wonderful in *The Death of René Lévesque* (2002), where five characters impersonate the rising hope and the sweltering fall of an utopia, a socialist and democratic enclave in North America, a dream that is shattered as soon as the idiosyncratic René enters into "the lions' den" with his blue wallabies and the eternal cigarette butt on his lips, speaking a dirty language that challenges English=US hegemony.

Very close is the link between David and Italy, through the plays I have translated and the books I have written on his political theatre, two are the trips in the late 1990s he made to Rome and Venice to present and witness some of his work being rehearsed by Italian actors on stage. *Balconville*, in my translation, was performed with *Quartieri dell'Arte* and Gian Maria Cervo in Caprarola in 2005, Giulio Marra had *Joe Beef* in his translation performed at Teatro Goldoni in Venice in 2000, defining it "un'opera artisticamente esemplare" (an exemplary work of art).

But David was much more than all of this, a militant and an activist for social change, and as such he took no easy byways to make the audience remember the terrifyingly unequal and discriminatory world we live in. His dialogues are powerful, raw and gritty, spoken by unsubmitive subjects who want to deliberately shock the public into awareness. In *Bolsheviki* (2012), WWI veteran Rosie Rollins recalls when - coming from Griffintown slum where everything "stunk of beans" - he was sent to Flanders where hell on earth took the shape of a trench: "That's a trench?... looks like ditches like the kind ya dug for a sewer pipe only there was no pipe, just the sewer up to the knees and - move on - MOVE ON-ON - ... ". Soon Rosie notices that the troop "sitting out in the rain" - "nose cold ears cold feet cold dicks cold" - are neatly separated from "the officers nice and dry in the deep dugout", and when francophone union agitator Rummie Robidou joins in speaking his "hostie de tabarnac de crises de câlce de Français", a new awareness hits the audience like a punch in the stomach:

Yeah, yeah, Vimy-fucking-Ridge. I was there. 'Birth of a Nation' they called it on TV, but I didn't see nobody getting born, just a lot of people dying so we could sit there on top of another shithole of mud with Captain Rutherford still pushing for that DSO or the MC or the MCB or the YMCA with Triangles ... just give him a fucking medal, will ya?...

For all his honest anti-Imperialistic, anti-colonial, anti-bourgeois, anti-mimetic, brilliantly bilingual theatre, David Fennario received

very little recognition from the academic world, and so did I. Still, the Québécois love him, and a little piece of Italy mourns the loss of a genial author of our times.

Select Bibliography

- Galli Mastrodonato, P.I. (2002). *Il teatro politico di David Fennario*. Prefazione di D. Fennario. Salerno; Milano: Oèdipus.
- Galli Mastrodonato, P.I. (2014). "Bolsheviki: A Dead Serious Comedy, by David Fennario". *Testimony: Between History and Memory. Auschwitz Foundation International Quarterly*, 118, 152-5.
- Galli Mastrodonato, P.I. (2018). "Challenging Past and Present: Translating David Fennario's Bilingual Theatre". Di Vito, S. (a cura di), *Lingue nella contemporaneità: Analisi linguistica, didattica e traduzione tra nuovi media e nuove sfide del multilinguismo*. Roma: Aracne editrice, 167-81.
- Fennario, D. (2005). *Balconville / La morte di René Lévesque: Verso un teatro antiglobale (con testo a fronte)*. Cura e traduzione di P.I. Galli Mastrodonato. Viterbo: Edizioni Sette Città.
- Fennario, D. (2014). "Bolsheviki: Una commedia mortalmente seria". Marra, G. (a cura di), *Teatro Canadese: sei drammi*. Introduzione e traduzione di P.I. Galli Mastrodonato. Venezia: La Toletta Edizioni, 7-9 e 271-310.

Rivista annuale
Annual journal
Revue annuelle
Publicação anual
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia

