

ROMANICA — SILESIANA

RS

NO 1 (27)

Pensée humaniste
dans les littératures
romanes contemporaines

2025



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO



NO 1 (27)

Pensée humaniste
dans les littératures
romanes contemporaines

2025



NO 1 (27)

Pensée humaniste
dans les littératures
romanes contemporaines

2025

Sous la rédaction de
MAGDALENA ZDRADA-COK
ANDRZEJ RABSZTYN

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

ANDRZEJ RABSZTYN

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TÚA BLESA (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, París), JULIE RUMEAU (Université de Toulouse 2 — Le Mirail), EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), KRYSTYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publication est également disponible sous version numérique

Central and Eastern European Online Library

www.ceeol.com

Table des matières

Études

WACŁAW RAPAK

Quelques réflexions sur le récit : variantes canonique vs modernes

TOMASZ KACZMAREK

Eugène Brieux et Georges Ancey : de la « pièce à thèse » au « drame décomposé »

EWA KALINOWSKA

Interculturel rêvé et réel – Henri Fauconnier et sa *Malaisie*

ANDRÉ-ALAIN MORELLO

Silvia Baron Supervielle, une œuvre humaniste, entre deux langues, entre deux rives

EWELINA BEREK

Un demi-siècle d'absence. *La Disparition* de Georges Perec en polonais

BUATA B. MALELA

La figuration du sujet afro-polonais : Identité, Liberté, Musique dans le discours littéraire de Dongala et Dove

PETR KYLOUŠEK

Amérindiens – figures identitaires de la littérature canadienne-française et québécoise

MARCO ZONCH

Impegno post-secolare: appunti per una storia ancora da scrivere

JOANNA JANUSZ

Espressione, trasgressione, provocazione in alcuni racconti di Michele Mari

BARBARA KORNACKA

Ripensare il paradigma. Osservazioni sulla cultura umanista nel romanzo *La linea del colore* di Igiaba Scego

Varia

EWELINA SZYMONIAK

Hacia una lectura geopoética de la obra de Raúl Zurita: *La vida nueva: Versión final*

Contents

Essays

WACŁAW RAPAK

Some Thoughts On Storytelling: Canonical Vs Modern Variants

TOMASZ KACZMAREK

Eugène Brieux and Georges Ancey: From the ‘Thesis Play’ to the ‘Decomposed Drama’

EWA KALINOWSKA

Intercultural Dreamed and Real – Henri Fauconnier and his *Malaysia*

ANDRÉ-ALAIN MORELLO

Silvia Baron Supervielle, a humanist work, between two languages, between two shores

EWELINA BEREK

Half a century of absence. Georges Perec’s *La Disparition* into polish

BUATA B. MALELA

Representation of the Afro-Polish Subject: Identity, Freedom, and Music in the Literary Discourse of Dongala and Dove

PETR KYLOUŠEK

Aboriginal identity figures in French Canadian and Quebec literature

MARCO ZONCH

Impegno Post-secular: Notes on History Yet to Be Written

JOANNA JANUSZ

Expression, Transgression, and Provocation in Michele Mari’s Latest Short Stories

BARBARA KORNACKA

Rethink the paradigm. Observations on the humanistic culture in the novel *La linea del colore* by Igiaba Scego

Varia

EWELINA SZYMONIAK

Towards a geopoetic reading of the book of Raúl Zurita: *La vida nueva: Versión final*

Études





WACŁAW RAPAK

Université Jagellonne

 <https://orcid.org/0000-0003-1441-8187>

Quelques réflexions sur le récit: variantes canonique *vs* modernes

Some thoughts on storytelling: canonical *vs* modern variants

Abstract

The object of the reflections I shall engage in is the story and storytelling in its canonical variant, which our civilization inherited from Greek antiquity, as well as the modern variants of this narrative category. What the article is not about is the story as an epic genre or subgenre, even if there are important common points between the category in question and the (sub)genre in its various manifestations. Drawing on a number of sources, from Aristotle to Genette and Gefen, this article brings together relevant notions, conceptions and their implementations, and concludes with some pertinent examples.

Key words: story, storytelling, tradition, modernity, concepts of the story, realizations

Les réflexions que je me propose de faire dans le cadre de mon article se situent dans la perspective d'une puissante tradition littéraire qui constitue un point de référence incontournable pour toute esquisse d'une (r)évolution de cette forme narrative qu'est le récit. Forme, elle reste en une relation directe avec la catégorie narratologique qui, dans notre tradition, littéraire fait remonter à Aristote et à sa *Poétique*. Mon objectif n'est pas de reconstruire une (r)évolution de la catégorie en question, tâche impossible, non plus d'assurer le passage d'une tradition grecque, celle de la *mimèsis*, vers des modifications qu'apportent les modernités de notre époque, mais, plutôt, tâche modeste, d'essayer d'opposer quelques principaux traits du premier avatar du récit, que l'on dit canonique, à certains de ses avatars modernes.

Selon les propositions de Gérard Genette faites dans *Fiction et diction* (Genette, 1991), nuancées plus tard dans son article « Fiction ou diction » (Genette, 2003), la distinction est à faire entre fiction (qui n'est autre que contenu) et diction qui

recouvre les réalités textuelles de la forme. Il n'est pas sans importance que Genette, cette fois-ci, dans « Fiction ou diction » rappelle que « dans l'œuvre de fiction, l'action fictionnelle fait partie, et Aristote (qui, je le rappelle, nomme *mimèsis* ce que nous nommons fiction) pense qu'elle fait l'essentiel de l'acte créateur ; inventer une intrigue et ses acteurs est évidemment un art » (Genette, 2003, p. 133). On se souvient de ce passage de la *Poétique* d'Aristote où celui-ci par une double généralisation valorise explicitement la fiction :

Il est donc clair d'après cela que le poète doit être poète d'histoires plutôt que de vers, d'autant qu'il est poète en raison de l'imitation et qu'il imite des actions. Et au cas où il compose un poème sur des événements qui ont eu lieu, il n'en est pas moins poète : car rien n'empêche que certains événements qui ont eu lieu soient de nature telle qu'il est vraisemblable qu'ils aient lieu : c'est pour cette raison qu'il en est le poète (Aristote, 1990, p. 99).

Ainsi le poète, « artisan » de fables » / « poète d'histoires plutôt que de vers », demeure « mimète » aussi bien quand il imite les actions que quand il relate celles du passé. Fiction, histoire, action, noeud d'intrigues au caractère dynamique reviennent donc à mettre en évidence la dominante de la théorie aristotélicienne. Dans ces remarques générales je tiens à noter que c'est seulement depuis la *Poétique* d'Aristote que le récit – catégorie ou forme narrative, non pas genre ou sous-genre épique – devient, comme le formule, dans sa *Stylistique de la prose*, Anne Herschberg Pierrot, « transgénérique » (Herschberg-Pierrot, 1993, p. 15). Le transfert historique se fait du dramatique à l'épique, tous deux étant les grands genres littéraires ayant une longue tradition qui remonte à l'Antiquité grecque.

Ayant libéré cette catégorie narratologique des contraintes imposées par Platon, pour qui la seule poésie dramatique, *lexis* et non pas *diegesis*, avait les vertus mimétiques, Aristote accorde à la poésie épique ainsi valorisée une dimension mimétique nouvelle. Alexandre Gefen note à ce propos que « [l]a représentation littéraire, la *mimèsis* des anciens, ce n'est donc pas le récit plus "les discours" : c'est le récit, et seulement le récit » (Gefen, 2003, p. 99). La diégèse, au départ en Grèce domaine du rhapsode (TLFi)¹, plus tard, de par une identification fausse, domaine de l'auteur, pour nous à présent celui du narrateur, donne au récit ses lettres de noblesse².

¹ Selon *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, étymologiquement le terme grec *rhapsode* signifie : « qui coud ou ajuste des chants ». Derrière l'on trouve « la métaphore du tailleur » que certains spécialistes appliquent tant aux récits homériques que ceux des troubadours et trouvères.

² La *mimèsis* et son équivalent moderne qu'est « représentation » posent naturellement des problèmes ontologiques sur leur rapport à la réalité, à l'imitation de celle-ci, pour le récit sur le rapport mots / signes et réalité. Ces problèmes exigerait une autre présentation. Il est à poser comme hypo-

Si, dans l'interprétation de Genette *mimèsis* est fiction, si, dans celle d'Alexandre Gefen *mimèsis* est récit, j'en déduis qu'ainsi le récit est une catégorie non seulement fondamentale, mais en même temps générale, où cette unité indivisible qu'est le récit épique comprend narration (forme) et fiction (contenu). La *mimèsis*, d'essence et de nature fictionnelle, reste donc synonyme de *diégèse*.

Une « tradition moderne » – qui en garde les traits de base, et qui, dans le cadre de celle-ci, depuis les récits médiévaux jusqu'au XIX^e siècle (siècle des changements fondamentaux) – nous a laissé en héritage ce modèle où la perspective du narrateur omniscient, omniprésent et impersonnel demeure – même si elle manifeste quelques symptômes de crise – toujours de référence. Pour le modèle que j'évoque (omniscience, omniprésence, impersonnalité³ comme prérogatives du narrateur) la formule de Gustave Flaubert, « l'auteur dans son œuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, visible nulle part », reste en vigueur⁴. Même si cela pourrait être pris pour une généralisation abusive, il est à en déduire encore un autre modèle où le récit épique dans sa version canonique – que, *nota bene*, « tradition moderne » continue à réaliser – se résume en la triple structure d'un « il-autrefois-ailleurs ». Cela dit, pour la clarté des contrastes que j'essaie de mettre en évidence, je tiens à dire qu'à partir du tournant du siècle XIX^e–XX^e les modernités et modernismes subissent une (r)évolution pour passer du modèle traditionnel d'un « il-autrefois-ailleurs » vers un « je-ici-maintenant », où les deux pronoms personnels renvoient à la narration, tandis que les quatre adverbes à la fiction.

Je tiens à rappeler que la théorie aristotélicienne, par ailleurs dite souvent doctrine, avait imposé pour plusieurs siècles à la pratique et à la perception de la poésie épique d'autres critères de perfection du récit. Toujours dans son sens aristotélicien pris pour canonique, il est indispensable pour les « poètes d'histoires » d'agencer les histoires « comme dans les tragédies en forme de drame, autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin, pour que, pareille à un être vivant qui est un et forme un tout, elle procure le plaisir qui lui est propre » (Aristote, 1990, p. 123). Je ne fais ici que signaler cet aspect « morphologique » du canon poétique directeur d'Aristote – lequel, fait penser à la *Morphologie du conte* de Vladimir Propp – pour souligner l'importance stratégique de l'idée d'« agencement des actions accomplies » et sa dimension

thèse qu'à la représentation canonique (*mimèsis* II) succède la re-présentation moderne qui impose une nouvelle conception des activités mimétiques.

³ La formule « il était une fois » permet d'expliquer cette impersonnalité que le pronom « il » introduit. Cette formule, je la dis « magique ».

⁴ Flaubert qui, à cet égard, perpétue cette « tradition moderne », rêve en même temps d'un « livre sur rien » et, par là, inaugure une modernité romanesque où ce n'est plus le contenu qui forme la forme mais, d'une façon qui lui est propre, la forme contribue à former le contenu.

pragmatique. Paul Ricoeur, que cite Jean-Michel Adam, reformule et résume cette idée d'Aristote pour dire que « [l]a mise en intrigue consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontées, qui font de la fable une histoire “complète et entière”, ayant commencement, milieu et fin » (Ricoeur, 1986, p. 13 ; Adam, 2001, p. 49). La version canonique du récit mimétique ne serait complète sans un autre élément structurant important qui est « une limite qu'implique la nature même de l'objet ». Aristote précise que

pour ce qui est de l'étendue, le plus long est le plus beau, tant que l'ensemble demeure parfaitement clair ; pour fixer rapidement une limite, l'étendue qui permet le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur à travers une série d'événements se succédant selon la vraisemblance ou la nécessité, offre une limite satisfaisante (Aristote, 1990, p. 97).

La morphologie de cette unité formelle bien organisée d'un tout bien délimité, dynamique, vraisemblable et nécessaire, impose à cet « être vivant » qu'est dans cette conception le récit une ontologie particulière. Sans doute, reste-t-elle fondamentalement autre que celle du réel, pourtant, dans sa structure interne, elle semble imiter les principes que l'on prend, même à présent, pour fondateurs de notre perception de la réalité. C'est certes la chronologie et la causalité qui sont en jeu. La formulation lapidaire d'Alexandre Gefen met en évidence que la *mimèsis* aristotélicienne, différente de celle de Platon, on le sait, propre non seulement au récit dramatique, mais aussi au récit épique, est « une opération de médiation, universelle et naturelle à la fois ». Qui plus est, dans le même paragraphe Gefen note qu'une telle opération de médiation est « [p]osée comme un processus psychologique fondamental et spécifique [qui] entr[e] en œuvre non seulement dans l'expérience esthétique mais aussi dans toute connaissance... » (Gefen, 2003 p. 18). C'est dans le cadre d'une telle « tradition moderne » que le modèle canonique du récit trouve ses réalisations les mieux connues et reconnues. Étiqueté réaliste, il connaît son apogée en France au milieu du XIX^e siècle. C'est Honoré de Balzac qui, dans sa Préface au *Cabinet des Antiques*, fournit, une belle « défense et illustration » de la doctrine réaliste. Il y parle du « fait vrai » et constate que « La plupart des livres dont le sujet est entièrement fictif, qui ne se rattachent de près ou de loin à aucune réalité, sont mort-nés ; tandis que ceux qui reposent sur des faits observés, étendus, pris à la vie réelle, obtiennent les honneurs de la longévité » (Balzac, 1839, p. 12). L'ambition du grand écrivain de « faire concurrence à l'état civil » est devenu emblématique. Dans les démonstrations scolaires on recourt aussi parfois aux métaphores de la fenêtre ou du miroir. Comme le fait, le cas est bien connu, Stendhal dans *Le Rouge et le noir* pour présenter – en une mise en abyme métatextuelle – son idée sur le romanesque où « Un roman est un

miroir que l'on promène le long d'un chemin ». Le récit canonique, une unité triple interchangeable – *mimèsis* ↔ fiction ↔ récit – reste toujours au service de ce que l'on appelle l'illusion du vrai ou l'illusion d'authenticité.

Si l'enjeu en est stratégique et l'histoire fort complexe qui, par ailleurs, va jusqu'au roman expérimental de Zola et bien au-delà – « *habent sua fata libelli* » –, il est à noter, chose bien connue, voire banale, mais digne, me semble-t-il, d'être reprise qu'à la même époque, au milieu du XIX^e siècle, au moment de l'apogée du réalisme dans toutes ses manifestations, *nota bene*, tant littéraires que picturales, quelques changements se produisent. Même si la peinture ne paraît pas rester en une relation d'interdépendance directe avec le récit épique, dans mes présentations je consacre beaucoup d'attention à l'avènement de l'impressionnisme pictural. Dans le présent article je me limite pourtant à noter qu'Eugène Boudin, l'un des précurseurs français du mouvement en question, fait ses débuts au moment où – autour de 1855 – l'apogée du réalisme pictural (Gustave Courbet) et du réalisme romanesque (de Gustave Flaubert jusqu'au naturalisme) se manifeste tout en montrant des parallélismes de fond. À noter encore que de l'avis de plusieurs spécialistes, l'impressionnisme inaugure – au départ imperceptiblement pour la majorité de ses contemporains – une « crise de la représentation ». Épistémologique, esthétique et éthique, elle est le résultat d'une remise en question radicale de la *mimèsis* qu'accompagne certes celle de la triple unité du vrai, du beau et du bon. Le résultat final en est, dans la suite d'une telle (r)évolution, l'apparition d'une nouvelle *épistémè* et, par conséquent, de nouveaux paradigmes modernes (Kuhn, 1968).

La représentation canonique que notre civilisation a hérité de l'Antiquité grecque rationaliste commence à accepter des modifications radicales dans les formes du récit dominantes jusqu'au XIX^e siècle. Les signes précurseurs en sont ceux qu'avait introduits le Romantisme, dont « la poétique du fragment » que Maurice Blanchot définit comme première parmi toutes les modernités postérieures. Sa formule révélatrice à cet égard est « [l]a discontinuité ou la différence comme forme –, question et tâche que le romantisme allemand et en particulier celui de l'Athenaeum a non seulement pressenties, mais déjà clairement proposées, avant de les remettre à Nietzsche et, au-delà de Nietzsche, à l'avenir » (Blanchot, 1969, p. 527). Dans son article publié dans la revue *Cahiers de narratologie* Mihaela Marin semble reprendre cette idée fondamentale, quand elle dit que « [d]ans cette nouvelle démarche de la pensée, la position paradoxale du fragment – appartenant à l'achevé et à l'inachevé simultanément – ne tient pas tout simplement de la représentation logique et géométrique des faits ». Dans la suite de son raisonnement elle ajoute qu'« au-delà de la situation purement philosophique, cette contradiction au niveau des concepts, la tension créée entre la réalité infinie, innommable, et le langage comme instrument

de connaissance deviennent le signe d'une tension plus profonde, manifestée dans plusieurs symptômes de la modernité ». Selon Mihaela Marin toujours, c'est ainsi que « [l]e fragment et la vision fragmentaire ne sont en fait, à la fin de ce siècle troublé, que l'analogue formel qu'on pourrait rattacher à un mal d'être dans le temps, à ce sentiment d'inquiétude de la disparition des mondes familiers, à la mémoire essayant de refaire et de fixer les choses telles qu'elles étaient « autrefois », et qu'elles ne seront plus jamais » (Marin, 2001, p. 8).

C'est à partir de là que la représentation, dont la peinture impressionniste et le récit (jusqu'au monologue intérieur), changent de forme pour – quelques décennies plus tard – changer, l'une et l'autre, de statut ontologique. De nouvelles perspectives s'ouvrent pour amener le récit vers ce que la critique nomme aujourd'hui la re-présentation à opposer à la représentation dite ici canonique. Ce qui, dans le cadre d'une telle (r)évolution, devenait petit à petit son nouvel objet de représentation, c'est tout ce qui était jusqu'à cette époque-là « irreprésenté » car « irreprésentable » (Nycz, 1998). Selon Wolfgang Welsch, la conscience nouvelle qu'il y avait derrière était celle « qu'aucune représentation n'est suffisante, finale et définitive » (Welsch, 1998, p. 440–441). D'où « la crise de la représentation traditionnelle », d'où, à l'autre bout, l'importance grandissante d'une « poétique des approximations » ou de celle des croquis.

Revenir encore à l'impressionnisme et à sa signification historique me permet de compléter cette présentation générale par un autre trait de cette modernité en train de se faire au tournant du siècle que le récit épique semble partager⁵. Ce n'est certes pas l'histoire de ce grand mouvement artistique qui m'intéresse, mais l'essence du tout nouveau geste créateur inauguré par Eugène Boudin, continué plus tard par Édouard Manet, Claude Monet. Il me faut préciser que c'est l'impression elle-même qui se trouve au centre de nos propos. Devenue une catégorie philosophique capitale à la fin du XIX^e siècle, faisant partie du « tournant antipositiviste », valorisée par « la philosophie de la vie » (*Die Lebensphilosophie*), l'impression est prise pour un élément fondamental des données primaires de l'expérience vitale humaine. Dans son article de 2010, Jean-Claude Gens distingue quatre aspects dans la vision diltheyenne de la notion de vie. Je n'en cite que trois que je crois les plus significatifs pour mon propos. C'est que :

1. La vie n'est jamais ce qu'elle est que pour la conscience, vie en tant qu'elle est vécue. Elle n'est rien d'étant mais pur relationnel, pensée en termes d'excitation et de mobilité. Wilhelm Dilthey est le premier à voir la représentation non plus

⁵ Et le récit dramatique qui semble « impressionniste » dans le théâtre symboliste. La critique l'est non seulement dans ce que l'on nomme « critique impressionniste ». La « philosophie de la vie » pour ne pas chercher plus loin.

en aptitudes ou facultés mais en termes de mode de comportement. Cette vision influencera considérablement Martin Heidegger.

2. La vie se caractérise par la mobilité de son déploiement. La vie a pour corrélat le monde. Il n'y a de monde que vécu. La texture du monde est celle de ces configurations signifiantes. Wilhelm Dilthey qualifie ce monde de « monde de l'esprit » qui de ce fait possède des configurations toujours singulières et changeantes au cours du temps.
3. L'expression Vie traduit pour nous ce qui est le plus connu, le plus intime, mais aussi le plus obscur (abyssal). La vie excède toujours ce que la conscience peut apprécier, elle est une énigme non pas théorique, mais une énigme qui importe pour un vivant ». (Gens, 2010, p. 67)

Les représentants de cette philosophie c'est, évidemment, Friedrich Nietzsche, cité ci-dessus, Wilhelm Dilthey, que nomme Jean-Claude Gens dans la citation que je viens de faire, Henri Bergson, à qui « la philosophie de la vie » doit la nouvelle conception du temps humain (« la durée ») et de la mémoire. Dans son ouvrage sur « les modalités du modernisme », Włodzimierz Bolecki insiste sur le versant littéraire de l'impressionnisme ainsi défini qui, selon lui, va du modernisme jusqu'au Nouveau Roman. Il le présente comme un des traits principaux d'un « style », comme il le nomme, et d'une catégorie esthétique (« *wrażeniowość* »⁶) que, selon lui toujours, les lettres modernes perpétuent jusqu'aujourd'hui (Bolecki, 2012, p. 102). Il me semble certain qu'à l'origine d'un tel « style », du « style impressionniste », représentatif pour toute la « phénoménologie littéraire »⁷, reste le monologue intérieur. Édouard Dujardin, à qui revient le prestige d'être inventeur de ce style nouveau, révolutionnaire, encouragé par Valéry Larbaud, quarante-quatre ans après la publication de son roman *Les lauriers sont coupés*, publie, après coup, un essai qui porte le titre *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* (Dujardin, 1931). Dans sa forme complète, rarement citée, ce titre fait clairement allusion à l'histoire de la reconnaissance du rôle qu'avait joué James Joyce dans la carrière du « style », c'est-à-dire du nouveau procédé littéraire proposé par Édouard Dujardin.

J'ai encore à revenir sur le nouveau geste créateur inauguré par les peintres impressionnistes et à souligner que les parallélismes ne sont nullement formels, évidemment, les matières de tous ses arts sont toutes différentes, mais un essentiel parallélisme du geste créateur. Je ne fait que citer un passage que l'on dit stratégique pour ce nouveau procédé littéraire :

⁶ Selon Bolecki, l'impressionnisme, « *wrażeniowość* », en tant que catégorie, a pour traits principaux absence de médiation, immédiateté, une certaine instantanéité.

⁷ Ce qui explique que certains critiques aient associé l'impressionnisme pictural, littéraire, voire musicale à la philosophie de la vie et appelé ce style de créativité « phénoménologie ».

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression de «tout venant». (Dujardin, 1931, p. 58–59)

Dujardin ajoute que «[l]a différence ne consiste pas en ce que le monologue traditionnel exprime des pensées moins intimes que le monologue intérieur, mais en ce qu'il les coordonne, en démontre l'enchaînement logique». C'est «le flux ininterrompu des pensées» qui fait entrer dans les avatars postérieurs du monologue intérieur (dit, par exemple, par Dorrit Cohn, monologue autonome, par Gérard Genette, le discours immédiat, par Alain Rabaté la parole intérieure), des modifications radicales. La force en est que, par conséquent, le récit moderne dans ses formes multiples, son contenu, équivalent de *mimèsis*, cesse de suivre la logique canonique où la chronologie et la causalité régissent la structure interne de la fiction. De la fiction qui, chez Aristote, on l'a dit, équivaut à la *mimèsis* (élément fondamental de la triple unité *mimèsis* ↔ fiction ↔ récit), l'évolution va tout d'abord aux structures toutes nouvelles que caractérisent la logique associative (associations d'idées) secondée par une immédiateté et, au niveau de la structure, une tendance plus ou moins visible à la parataxe, le cheminement nous amène d'Édouard Dujardin par Marcel Proust à, par exemple, Marguerite Duras.

De toutes ces caractéristiques celle qui reste sans doute fondamentale car essentielle du point de vue du geste créateur est l'intériorisation de la parole littéraire avec toutes ses conséquences dont une qui me semble importer plus que les autres. C'est la poétisation des récits de cette mouvance moderne et moderniste qui, par ailleurs, s'avère par nombre de points parallèle et similaire à la prosaïsation du langage dit, selon les usages traditionnels, poétique, lui aussi en pleine (r)évolution. Parmi d'importantes conséquences de ce geste créateur impressionniste aux contours tellement larges⁸ il y a une crise dont, dans son article, Martin Jay parle en termes d'un abandon du traditionnel «paradigme du perspectivisme cartésien» (Jay, 1998, p. 315) qui, *nota bene*, n'est autre que celui du premier rationalisme européen. Cette rencontre de la nouvelle *épistémè* où la primauté de l'expérience, l'intériorisation de la parole littéraire, la perspective «détranscendentalisée» concourent à former les conditions pour que le récit moderne, non seulement littéraire, puisse se faire à la première personne grammaticale sans le *dictat* de la *mimèsis* canonique. Est-il possible de dire que cette tendance naturelle de l'homme d'imiter le réel disparaît ?

⁸ Ce sont l'intériorisation et la «poétique de l'expérience» qui fondent ce geste créateur.

Étant négative, la réponse à une telle question exigerait une autre communication. Elle viserait une argumentation où, évidemment, le nouveau réalisme, « l'art non mimétique », ne rompt pas d'avec le réalisme dans ses sens modernes. Les œuvres représentatives restent réalistes parce qu'elles expriment l'attitude de leurs auteurs face à la réalité. Le langage artistique sert à faire émerger de nouvelles réalités. L'exemple majeur en est Marcel Proust et sa conception de la nouvelle écriture, du récit moderne / moderniste. Ce Proust qui, on le sait, dans son essai *Contre Sainte-Beuve* l'explique et, contre « la méthode sainte-beuvienne », dit qu'elle

méconnait ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir (Proust, 1965, p. 157–158).

La voie aux autres modernités du XX^e et du XXI^e est large ouverte. Leurs caractéristiques composent une riche variété de formes d'expression, de narration, de re-présentation où le récit subit d'importantes modifications. Ses réalisations proposent diverses variantes dont celle de Marcel Proust, celles d'André Gide, d'André Malraux, de Louis-Ferdinand Céline, de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus inaugurent chacune une poétique originale. Ce qui me semble commun à celles que je mentionne et à celles qui suivent reste, à part différente, une autoconscience des créateurs d'une autonomie de leurs récits par rapport à la réalité. Dans la majorité de cas la nouvelle *mimèsis* retrouve ses traits essentiels dans une autoréférentialité et une autotélicité relatives. À commencer par le récit autothématisque, ou le récit dans le récit, dit métarécit, où la frontière entre la prose fictionnelle et non-fictionnelle connaît une première grande remise en question. Une des conséquences en est sans doute une dévalorisation de la fiction.

Bibliographie

- Adam, J.-M. (2001). *Les textes : types et prototypes, Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Nathan. (3. éd. revue et corrigée)
- Aristote. (1990) *Poétique*. Edition des Belles Lettres, Librairie Générale Française.
- Balzac, H. (1839). Préface. In *Cabinet des Antiques* (p. 1–14). Paris : Hippolyte Souverain.
- Bolecki, W. (2012). *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Instytut Badań Literackich PAN.

- Dujardin, É. (1931). *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris : Albert Messein éditeur.
- Gefen, A. (2003). *La mimèsis*, Flammarion. (2^e édition corrigée).
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Editions du Seuil.
- Genette, G. (2003). Fiction ou diction. *Poétique*, 2(134), p. 133.
- Gens, J.-Cl. (2010). L'Herméneutique diltheyenne des mondes de la vie. *Philosophie*, 108, 67.
- Herschberg-Pierrot, A. (1993) *Stylistique de la prose*. Éditions BELIN.
- Jay, M. (1998). Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona. In R. Nycz (Dir.) *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Universitas.
- Kuhn, Th. (1968). *Struktura rewolucji naukowych* (H. Ostromęcka, Trad.). Warszawa.
- Kuźma E. (Dir.). (1998). *Literatura wobec niewyrażalnego*. IBL PAN.
- Marin, M. (2001). Fragment romantique et perspective narrative dans la poétique naturelle. *Cahiers de Narratologie*, p. 8, <https://journals.openedition.org/narratologie/10222>.
- Nycz, R. (1998). „Wyrażanie niewyrażalnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia). In W. Bolecki, E. Kuźma (Dir.), *Literatura wobec niewyrażalnego*. PAN.
- Proust, M. (1965). *Contre Sainte-Beuve*. Éditions Gallimard. VIII «La méthode de Sainte-Beuve», p. 157.
- Rabaté, A. (2001) Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue. *Langue française*, 132, 72–95.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action*. Esprit/Seuil.
- Welsch, W. (1998). Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej. In R. Nycz (Dir.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Universitas.
- TLFi. (s.d.). Rhapsode, *Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://stella.atilf.fr>, consulté le 20 octobre 2025.

Notice bio-bibliographique

Wacław Rapak, professeur à l'Université Jagellonne, romaniste, son domaine de recherche est la littérature française moderne et contemporaine. Auteur d'une étude sur Maurice Blanchot, de deux études consacrées à l'œuvre de Henri Michaux, de plusieurs articles sur les lettres françaises. Adresse électronique : waclaw.rapak@uj.edu.pl.



TOMASZ KACZMAREK

Université de Łódź, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0001-6138-5280>

Eugène Brieux et Georges Ancey: de la « pièce à thèse » au « drame décomposé »

Eugène Brieux and Georges Ancey: From the ‘Thesis Play’ to the ‘Decomposed Drama’

Abstract

Boulevard theater is often considered a dramatic art that strictly adheres to the fixed rules of the ‘well-made play’. One of its offshoots is the ‘thesis play’, which, while appearing to respect the traditional model, perverts it through openly epic elements. Indeed, at the turn of the 20th century, in dramas addressing thorny social issues, authors readily resort to narratives to lead spectators, through unshakable evidence and reasoning, to adhere to their theses. This inherently rhetorical method undermines the very foundations of the canonical form of drama, while contributing to impairing its smooth functioning. Two plays particularly illustrate the alteration of the Aristotelian ‘beautiful animal’, primarily due to the intrusion of narrative sequences: *Les Avariés* by Eugène Brieux and *Ces Messieurs* by Georges Ancey

Keywords: boulevard theater, ‘thesis play’, ‘well-made play’, E. Brieux, G. Ancey

La « pièce à thèse », qui jouit d’une notoriété incontestable au tournant du XX^e siècle, est souvent identifiée comme la « pièce bien faite » dont la structure rappelle et pérennise les prérogatives formelles héritées de la tradition dramaturgique. Pourtant, à partir des années 1880, plusieurs écrivains préoccupés par des questions sociales épineuses s’intéressent plutôt au message qu’ils désirent transmettre au public qu’à la construction aussi rigoureuse que désuète du texte théâtral. De fait, en tournant le dos à des pratiques communes, ils mettent l’accent sur l’impact de leurs œuvres sur les spectateurs, ce qui les conduit à contourner certaines obligations formelles de l’art conventionnel. Cette « dédramatisation » se manifeste primordialement par la remise en cause du *fablisme* propre à un modèle aristotélo-hégélien qui prend assise sur une tension dramatique allant dès l’exposition jusqu’à

la catastrophe. Ne renversant pas complètement l'ordre de l'action dramatique, les écrivains n'obéissent pas toujours à la dynamique de celle-ci qui, en fin de compte, s'efface derrière la rétrospection ou l'anticipation, éléments exogènes à la « pureté générique ». C'est dire que les dramaturges renoncent aux motifs *progressants* pour privilégier les motifs *régressants*, traits distinctifs du roman, qui empiètent sur le déroulement cohérent de l'intrigue. Ainsi, tout en semblant respecter les règles traditionnelles de l'art dramatique, les auteurs de « pièces à thèse », en particulier, débordent en toute conscience la forme canonique, tout en introduisant dans leurs œuvres des éléments épiques qui leur permettent de mieux défendre leurs opinions sur divers problèmes qui touchent la société de l'époque. Il serait judicieux à ce propos d'étudier deux textes : *Les Avariés* d'Eugène Brieux et *Ces Messieurs* de Georges Ancey pour se rendre compte des stratégies que les écrivains adoptent afin de bouleverser la sensibilité du public, leur attachement à la pragmatique du drame contribuant à miner les fondements mêmes des contraintes formelles de l'art classique.

Les Avariés, ou comment être à l'avant-garde des défis sociaux

Au tournant du XX^e siècle, nombreux sont les dramaturges qui, soucieux de traiter dans leurs œuvres des questions scabreuses à des fins éducatives, n'hésitent pas à remettre en cause quelques fondements de la forme canonique. L'exemple le plus flagrant de cette volonté de « renseigner utilement » (Salerne, 1901, p. 3) le public, tout en sapant la structure traditionnelle du drame, est une pièce en trois actes au titre révoltant autant qu'accrocheur *Les Avariés* (1901) de Brieux qui a été interdite pendant quatre ans en France. Célèbre en son temps, le drame qui lance des idées de prophylaxie contre les maladies vénériennes, relate l'histoire d'un jeune homme atteint de syphilis, Georges Dupont, qui, craignant le scandale, ne renonce pas à épouser Henriette qu'il contamine. Elle met au monde une petite fille qui s'avère aussitôt syphilitique (à l'époque on considérait ce sida du XIX^e siècle comme une morbidité héréditaire), ce qui pousse le beau-père de l'« avarié » à envisager pour celui-ci une vengeance exemplaire. Il abandonne son projet sous l'emprise d'un docteur qui lui explique l'origine du mal résidant plutôt dans une mauvaise gestion sanitaire et une indifférence absolue de la part du pouvoir que dans la lâcheté de son gendre. L'intrigue de la pièce semble, du moins au premier abord, correspondre aux « ficelles » de l'art traditionnel. Cependant, cette œuvre nous semble digne d'intérêt non seulement en raison des thèmes audacieux qu'elle aborde avec courage, mais

surtout pour les choix formels que l'auteur met en œuvre afin de servir des objectifs à visée profondément pédagogique. De fait, plusieurs voix s'élèvent pour dénoncer les faiblesses dramatiques du texte censé s'éloigner de son paradigme traditionnel. Dans les colonnes de *Nîmes-Journal*, on peut lire que l'œuvre n'est que « du plaidoyer, de la tirade, de la discussion physiologique et sociale, mais non du théâtre » (1901, p. 1-2) et Paul Marrot d'apprécier le drame lors de la lecture publique qui ne craint pas d'« instituer le débat sur la question » (1901, p. 1) de la maladie prétendument honteuse. Ainsi, disposant « d'un moyen d'action aussi puissant que le théâtre » (Gattier, 1901, p. 2), l'œuvre de Brieux « se distingue par un don dramatique très caractérisé » (Helsey, 1909, p. 1) qui remet en question certaines contraintes de l'art canonique. C'est à travers l'intrusion de séquences narratives dans le drame que l'écrivain tente de promouvoir ses idées progressistes, tout en entamant ses fondements. D'emblée, la structure du drame paraît se démarquer des normes classiques, comme le révèle la scène inaugurale où le régisseur prend place sur les tréteaux afin d'introduire la thématique de l'œuvre :

Mesdames et Messieurs,

L'auteur et le directeur ont l'honneur de vous prévenir que cette pièce a pour sujet l'étude de la syphilis dans ses rapports avec le mariage.

Elle ne contient aucun sujet de scandale, aucun spectacle répugnant, aucun mot obscène, et elle peut être entendue par tout le monde, si l'on croit que les femmes n'ont pas absolument besoin d'être sottes ou ignorantes pour être vertueuses. (Brieux, 1902, p. 4-5)

Remontant aux origines du théâtre occidental, ce procédé qui anticipe, toutes proportions gardées, le « théâtre épique » de Brecht, annonce le thème que l'écrivain a osé aborder dans son œuvre au grand dam des censeurs. Ainsi, le prologue, privant la scène de « sa substance sensationnelle » (Sarrazac, 2012, p. 48), permet au dramaturge d'inviter le spectateur non à suivre la dynamique de l'action, mais à la réflexion critique sur le problème social signalé dans le texte. En allant à contre-table, Brieux remet en question l'architecture bien ordonnée du « bel animal » aristotélicien, tout en recourant aussi à d'autres procédés qui visent à interrompre le flux dramatique. De fait, à part l'opération de l'anticipation, l'auteur déconstruit la structure du drame en le truffant, surtout au troisième acte, de longs discours prononcés par les personnages dououreusement touchés par la syphilis. Le témoignage des trois victimes (une ouvrière, un père, une prostituée), que le docteur convoque afin de démontrer au beau-père outragé les inepties de la société bourgeoise, rappelle une sorte de « pièce-documentaire » qui rend compte des injustices sociales. Les pauvres créatures qui s'avancent sur scène, une à une, ne font plus penser à des héros

munis d'attributs parfaitement actifs, mais à des personnages passifs et réflexifs qui ne peuvent que révéler leur condition précaire.

La première personne qui défile devant le bourgeois est une ouvrière bien honnête qui a été contaminée par son mari. Au cours de sa prise de parole, elle dénonce les iniquités du système sanitaire qui, au lieu d'aider les pauvres, les accable :

Tout ce qui nous est arrivé vient de lui... Nous étions établis en province... il a pris le mal... il est devenu à moitié fou... il ne savait plus gouverner sa maison... il faisait des commandes à tort et à travers, pour des sommes considérables... On ne pouvait pas payer à l'échéance... Alors, on a tout vendu, et nous sommes venus à Paris... Mais nous n'avions plus un sou. Il s'est décidé à aller à la consultation à un hôpital... On lui a bien donné la consultation, mais on lui a refusé les médicaments. (Brieux, 1902, p. 203–204)

Le témoignage poignant du père dont le fils a été touché par cette terrible maladie, exprime ses sincères regrets de ne pas avoir pu l'aider plus tôt. En exhalant une plainte, le vieil homme n'énonce pas uniquement sa détresse, mais il réprimande la société pour ses convenances absurdes qui ont conduit le jeune homme à sa perte. De fait, celui-ci n'a pas été traité dès que les premiers symptômes se sont manifestés, car cette maladie est considérée comme une indisposition honteuse :

Est-ce que je savais ce qu'il avait ?... Il n'a pas osé me le dire, monsieur, il a eu peur que je le gronde. Pendant ce temps-là, le mal faisait son chemin. Quand il s'est senti vraiment touché, il est allé, en cachette de moi, trouver des charlatans qui l'ont volé, monsieur, et qui ne l'ont pas soigné... Ça encore, est-ce que ça devrait être permis ? Ils sont donc bien occupés ceux, qui nous gouvernent, pour ne pas avoir le temps de à penser de cela. (Brieux, 1902, p. 209)

Grâce à l'intervention de la prostituée, Brieux n'hésite pas à révéler ses opinions sur l'avortement ainsi que sur les inégalités sociales qui amènent les pauvres femmes à l'irréparable malheur. La jeune fille rêve d'avoir un enfant, mais elle ne peut pas accepter de l'élever dans les conditions auxquelles elle est condamnée à vivre, tout en déplorant l'indifférence de son père biologique :

À son père aussi, c'était son enfant. Est-ce qu'il s'en est occupé, lui ?... Si j'avais été certaine de gagner assez d'argent, sûr que je l'aurais mis en nourrice. Seulement je voulais me replacer... C'est pas avec les vingt-cinq ou trente francs que j'aurais gagnés, que je pouvais payer les mois, pas vrai ?... Du moment que je voulais rester honnête, je ne pouvais pas garder mon enfant... (Brieux, 1902, p. 223–224)

En se répandant en récriminations contre l'ordre phalocratique, la jeune fille ne manque pas de déclarer avoir pris sa revanche :

Mon ancien patron... Ça, c'est le bon Dieu qui l'a voulu... Je me dis : Toi, mon bonhomme, voilà le moment de te faire payer ce que tu me dois... avec les intérêts... J'y fais une risette... Ah ! ça n'a pas été long, allez... (*Tragique*.) Et quand je l'ai eu quitté, je ne sais quelle colère, quelle rage m'a passée dans le sang... j'ai pris tous ceux qui ont voulu... pour ce qu'ils m'offraient, pour rien, s'ils n'offraient rien... j'en ai emmené tant que j'ai pu... et les plus jeunes et les plus beaux... Ben quoi ! j'faisais que leur rendre ce qu'ils m'avaient donné ! (Brieux, 1902, p. 226)

Ainsi, les trois récits amorcent une dynamique qui, au lieu de faire progresser l'action dramatique, cède le pas à une forme de romanisation. Cette dernière libère la pièce d'une convention pourtant jugée fondamentale : celle de conduire toute intrigue à sa résolution. La représentation d'un véritable inventaire des accusations contre la société bourgeoise attire donc l'attention des spectateurs non sur l'action, mais sur le sujet censé ébranler leur conscience. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'auteur ne dénoue pas d'action au sens traditionnel du mot – celle-ci n'existant pas – mais il privilégie une sorte d'épilogue au cours duquel le docteur, porte-parole de l'écrivain, exhorte le beau-père, de même que le public, à agir pour créer une société plus juste et plus consciente des problèmes qui la concernent :

Ce n'est pas sans raison, monsieur, que j'avais gardé pour la fin la confession de cette malheureuse [il fait allusion à la prostituée qui face à la société indifférente, contamine sa clientèle]. Tout me paraît s'y résumer. Cette victime, transformée en fléau, est le symbole du Mal créé par nous et qui retombe sur nous. Je n'ai rien à ajouter. (*Avec légèreté*.) Mais si, à la Chambre des députés, vous pensez un peu à ce que vous venez de voir nous n'aurons pas perdu notre temps. (Brieux, 1902, p. 227–228)

Ces Messieurs, ou comment s'insurger contre les préjugés religieux

Ces Messieurs de Georges Ancey partagent le même sort que la pièce précédente. En qualité de chef suprême de la censure, Henry Roujon interdit les deux textes, car, aux dires d'Octave Mirbeau, il « ne veut pas qu'on transporte au théâtre : la syphilis

et les prêtres » (1924, p. 261). Et, en effet, l'œuvre d'Ancey, qui décrit l'influence néfaste du prêtre sur la femme, bouleverse l'opinion publique peu encline à accepter la critique qui porte préjudice au clergé. L'intrigue du drame semble s'inscrire dans l'esthétique du « théâtre de boulevard » qui stigmatise « les turpitudes des mœurs bourgeoises » (Brunet, 2005, p. 44). Henriette, devenue prématurément veuve, perd aussi son enfant, ce qui la jette droit dans les bras de l'Église. À la fois pieuse et coquette, elle se laisse d'abord séduire, puis peu à peu influencer par le subtil abbé Thibaut, récemment nommé à la cure du bourg de Sérigny. Désireux d'affirmer pleinement son autorité spirituelle, ce dernier façonne les consciences selon ses propres vues, tout en enveloppant sa pénitente favorite dans le confort séduisant de ses prêches enjôleurs. Tombée dans le piège, la femme s'agenouille devant l'abbé, comme si celui-ci était l'incarnation même de Dieu. Néanmoins, grâce à son frère, Pierre, qui intervient au dernier moment, Henriette sera ramenée au calme et, à la fin, se détachera du prêtre possessif.

Les spectateurs accueillent favorablement la fin du drame qui s'achève en douceur, mais se montrent un peu déçus par les longues tirades débitées par les personnages. De fait, selon Adolphe Brisson, les dialogues entre les protagonistes donnent « la sensation d'un meeting contradictoire, chacun montant à la tribune et énonçant sa doctrine » (1905, p. 1). Qui plus est, le premier acte n'est guère « qu'un tournoi oratoire, qui a le tort d'être un peu long » (Brisson, 1905, p. 1). Malgré l'enthousiasme témoigné envers la pièce et son auteur, George Rimay regrette « quelques longueurs » (Rimay, 1905, p. 3) qui minent le bon fonctionnement de l'action. Letang s'exprime dans la même veine, puisqu'il apprécie le sujet qui dénonce les excès du pouvoir ecclésiastique défendant l'esprit de domination bourgeoise, mais il ne manque pas de souligner que le texte « ne tient pas à la scène, si ce n'est que le cinquième acte : les personnages n'ont ni la valeur comique ni l'envergure nécessaire pour faire patienter le spectateur de choses usuelles jusqu'au cinquième acte » (1901, p. 1). Ainsi, tout en applaudissant les idées courageuses que l'auteur propage dans son texte, la critique a du mal à y reconnaître les qualités formelles propres aux contraintes traditionnelles : « il n'y a pas de lutte dans l'œuvre de M. Ancey, dès lors, pas de drame » (Brisson, 1905, p. 1). Brisson n'a pas tort de constater les déficits de la forme canonique du drame, car, comme dans la pièce précédente, nous y assistons à un vrai phénomène de « romanisation », et, par conséquent, à une mise en crise de l'art dramatique conventionnel. Cette influence libératrice du roman sur le drame se manifeste ici primordialement par l'omniprésence des séquences narratives censées sensibiliser l'opinion publique sur certaines questions sociales. Que le dramaturge s'insurge contre des prescriptions aussi religieuses que sociales, tout en adhérant à la conception didactique et pragmatique de la littérature, en témoigne sa préface qu'il aurait pu faire débiter à un commentateur tout au début de la pièce :

J'ai voulu simplement et sans parti-pris, n'accusant personne ou tout ou moins accusant en face, j'ai voulu montrer la terrible influence que peut prendre le prêtre sur la femme, pour leur plus grand péril à tous deux, et cela inconsciemment, sans préméditation d'aucune sorte, par ce seul fait qu'il porte un splendide uniforme d'officiant et qu'il a de beaux gestes. Histoire presque universelle qui pourrait s'appliquer à tous les prêtres de toutes les religions ! (Ancey, 1902, pages non numérotées)

Dès le début de la pièce, Pierre, qui se préoccupe de la santé d'Henriette, devenue particulièrement pieuse, se présente tout au long de l'action comme le seul critique impitoyable à l'égard de la religion et, surtout, il ne cache pas son animosité vis-à-vis des prêtres. Il déteste la bigoterie et dénonce ouvertement les dommages exercés par les ecclésiastiques sur leurs victimes féminines. Ce libre penseur joue sans nul conteste le rôle de porte-parole de l'auteur et avant tout celui du narrateur qui commente le déroulement de l'action, comme s'il se mettait à l'écart des événements. De fait, à voir de plus près, ce personnage se montre *agissant* quand il tente de défendre sa sœur contre ses excès et sa « perversion de la piété » (Blum, 1910, p. 1), et en tant que tel il prend part à l'action, mais, de l'autre, il se comporte comme un observateur parfois ironique de la réalité, qui, en abandonnant l'action, se met à rendre compte de la situation représentée. En s'érigeant en « romancier », il ne participe plus aux événements et devient, dorénavant, un personnage *passif* et *réflexif* qui se lance dans de longs monologues relevant du récit. Ainsi, tout en étudiant l'intérieur de la chambre d'Henriette, Pierre ne manque pas de nous donner des détails même minimes qui illustrent le conflit intérieur de sa sœur, tiraillée entre aspirations ouvertement dévotes et regrets de la vie mondaine qu'elle avait menée avant la mort de son fils et de son mari. Ses observations plus que circonstanciées semblent empruntées à un roman qui étudie la psychologie féminine face au régime phalocratique :

Le long des murs, à droite, rien que des images de sainteté, des vierges en plâtre, en bronze, en couleurs, des scènes de première communion, sur papier fort, avec des alignements froids de petites filles voilées, et des rangées de jeunes éphèbes, agenouillés dans le même pli de leur pantalon ; des christs de tous les âges et de toutes les tailles, des chapelets suspendus à trois clous, en forme de cœur ... Mais si on ouvre le second tiroir de la toilette, ... c'est autre chose. Il est un peu dur à ouvrir, le tiroir, mais il s'ouvre tout de même ! et là, alors, nous entrons dans un autre monde de bibelots, tout un petit monde bien gentil. Ce sont les reliques, ça, hein, tout le bagage de l'ancienne coquetterie ? Rien que des jolies brosses, des grandes, des petites, des moyennes, en ivoire, en argent, en écaille, avec le chiffre de madame ;

des limes droites, courbes, rondes, carrées, est-ce que je sais ? des pattes de lièvre, pour se faire les ongles, des sécateurs pour les couper, de la poudre pour les rougir ; et des flacons et des boîtes et des fards. (Ancey, 1902, p. 56–57)

Ce n'est pas seulement Pierre qui fait des commentaires dans le drame, tantôt en expliquant les complexités de l'âme féminine, tantôt en accusant l'éducation religieuse, mais aussi les autres personnages qui ne partagent pas toujours les convictions de ce libre-penseur. Ses adversaires idéologiques n'hésitent pas non plus à se permettre de longues digressions qui, pourtant, soit les ridiculisent, soit dévoilent leurs travers. Quand Ancey donne la parole au clergé, c'est souvent pour mieux mettre en avant la perversité de ses intentions plutôt mercantiles qu'évangéliques. Ces discours rendent compte de la manipulation des esprits faibles endoctrinés par l'enseignement malveillant des ecclésiastiques et c'est dans ce sens que le dramaturge décide d'inscrire dans le dialogue de longs fragments par excellence épiques censés exemplifier la perfidie de la calotte. Il n'est donc pas étonnant que l'abbé Thibaut, désireux d'obtenir des gains de la part d'Henriette complètement sujette à une dévotion puérile, ne manque pas de susciter chez sa victime des appétences sensuelles qui ne peuvent être sublimées qu'à travers un amour chaste pour le Sauveur. De fait, le prêtre appelle la pauvre fille l'épouse de Jésus-Christ, tout en amalgamant « l'amour mystique et l'amour profane » (Blum, 1910, p. 1) :

Oui, l'épouse ! Songez à ce que cette faveur qu'il vous a faite, contient de douces prérogatives. Non pas l'esclave, non pas la servante, mais la femme ! l'épouse !... Et quel époux plus tendre pourriez-vous souhaiter, mon Dieu ! Il vous voit seule ; il vous voit malheureuse ; il vous voit privée de confident et d'ami, alors que fait-il ? Il ne se contente pas de s'être sacrifié pour le monde, il ne lui suffit pas de vous avoir promis une éternité de délices. Il faut encore, dans son intarissable amour pour vous, il faut qu'il descende du ciel, et qu'il descende sur vous, et qu'il descende en vous ! Il faut qu'il prenne les traits si séduisants d'un époux, c'est-à-dire de l'être incessamment recherché par la femme, pour vous satisfaire pleinement ! Et comme il se montre caressant pour réchauffer votre affection ! Ne le voyez-vous pas qui s'incline vers vous et qui vous dit par ma bouche : « Viens vers moi qui t'appelle, qui te tends les bras, et qui veux te consoler ! Viens, car tu es mon épouse, et je suis ton époux, et je t'aime de toutes les forces de mon inaltérable bonté... ou plutôt, non, ne viens pas, car c'est moi qui veux aller jusqu'à toi, tout brûlant d'amour... Pour tout acte de pénitence, je te demande uniquement de me recevoir et de me laisser pénétrer en toi, ouvre-moi ton cœur, ouvre-moi tes bras, je veux te tenir tout entière, blottie contre ma poitrine, je veux te bercer dans l'ouragan magnifique de mes caresses, ouvre-toi toute ! » (Ancey, 1902, p. 147–148)

L'extrait de ce long discours plein d'allusions sexuelles ne témoigne pas seulement de la perversité de l'abbé, mais illustre aussi le mécanisme qui pousse surtout les femmes vers la dévotion s'avérant une sorte de sublimation érotique. C'est grâce à ce sermon libidineux que l'auteur ridiculise quelque peu le prêtre, tout en démontrant la préméditation avec laquelle il soumet la malheureuse femme à sa volonté. Faut-il préciser que les coups durs assénés par l'auteur visent directement l'Église qui profite sans vergogne de la confusion de l'âme féminine ? Ainsi, le dramaturge émaille sa pièce de commentaires sur les méfaits de l'enseignement, en l'occurrence, catholique qui a des conséquences destructrices sur les esprits de tous les pratiquants. Et il s'en prend énergiquement à l'instruction des enfants qui, assurée par le ministère religieux, procède par un abrutissant bourrage de crânes des plus jeunes dont les répercussions traumatisantes se manifestent aussi au travers des troubles psychiques de ceux-ci. Il est intéressant de citer à ce propos le docteur Huet qui, ayant soigné Hélène, l'une des filles de Pierre, porte des accusations contre le clergé qui lui a inculqué des préjugés nocifs :

Elle devait avoir la manie des scrupules, la crainte du péché, la terreur de l'enfer ! Oui ! c'est ça ! Qu'est-ce que tu veux ? C'est la faute des gens qui entourent les enfants, des femmes et des prêtres surtout. Ils vous traitent de petites cervelles de rien du tout au picrate de potasse de leurs divagations mystiques ; ils vous enferment de pauvres gosses, qu'on devrait mettre au grand air, dans des salles puantes de catéchisme, où ils leur font entrevoir quatre heures par jour un incendie en permanence, où, après la mort, ils sont presque immanquablement attendus par une mise en scène de chaudières bouillantes, avec un grand diable, au milieu, jouant de la fourche... tout ça les frappe ! Pour cinq qui restent impassibles, il y en a dix que ça rend malades, des filles surtout. C'est imbécile ! (Ancey, 1902, p. 275)

On pourrait croire que le dramaturge se limite à la critique des prêtres sans proposer de solutions, mais au moment où on décide d'enfermer Henriette, pour étouffer un scandale (ne serait-elle pas attirée sensuellement par le prêtre pervers ?), Pierre prend la résolution de s'insurger contre l'influence néfaste du clergé sur la maisonnée qui semble, à ses yeux, sujette à des folies de tout acabit. Et pour le faire, le protagoniste se charge de ne pas y aller par quatre chemins : « pas de demi-mesures, jamais ! Pas de raisonnements, pas de philosophie, pas de dilettantisme ! Quand on lutte contre des préjugés, pour une idée qu'on croit vraie, il faut des coups de poing ! » (Ancey, 1902, p. 291). Il commence par éveiller en Adolphe sa gaieté d'antan que celui-ci a perdue dès l'apparition du nouveau curé et vers la fin de la pièce, il s'entretient avec sa sœur aimée qu'il convainc enfin de vivre libérée des carcans religieux. Ceux-ci empêchent de vivre naturellement et dénaturent l'existence

en la rendant infernale. Ainsi, le drame prend fin quand la petite Hélène, guérie de sa maladie, saute au coup de sa tante préférée. La tragédie a été évitée de justesse. Et tous, tout en divergeant sur certaines convictions, peuvent se mettre d'accord sur une question :

Nous sommes différents de tous ceux qui nous entourent, toi et moi ! Qu'importe les divergences d'opinion ! Nous sommes des passionnés tous les deux et de quelque côté que nous allions, il y a toujours par-ci par-là un endroit du chemin, où nous devons nous rencontrer, où nous devons nous reconnaître, comme étant de la même race, et tomber dans les bras l'un de l'autre ! (Ancey, 1902, p. 298)

* * *

On identifie trop souvent le théâtre de boulevard comme celui qui respecte rigoureusement les règles formelles héritées de l'art dramaturgique classique dont la « pièce bien faite » serait, selon la critique, son avatar moderne. Si cette affirmation se confirme dans le cas des comédies (surtout le vaudeville), il n'en est rien quant au versant sérieux de ce théâtre. Or, l'étude de quelques pièces qui abordent des questions sociales démontre qu'elles s'éloignent quelque peu de la forme canonique du drame. Qu'il s'agisse de Brieux ou d'Ancey, tous deux font de leur art une vraie tribune censée agir sur la sensibilité du public, ce qui permet de classer ces auteurs parmi les défenseurs et producteurs de la « pièce à thèse ». De fait, la volonté des écrivains de persuader leurs compatriotes de la nécessité de changements sociaux les forcent à adopter certains procédés qui sapent la construction dramatique traditionnelle. Cette « pragmatique du drame », comme l'appelle à juste titre Johannes Landis, se manifeste avant tout par l'intrusion d'éléments épiques – des récits – qui minent les fondements mêmes de la pureté générique. De prime abord, dans *Les Avariés*, Brieux semble lancer un drame fondé sur les ficelles de la « pièce bien faite » pour, dès le troisième acte, la pervertir par le biais des témoignages de pauvres créatures atteintes de la maladie vénérienne. Qui plus est, tout au début, Brieux introduit dans son texte un annonciateur qui explique au public l'idée majeure de l'œuvre. Ces opérations parfaitement rhétoriques qui visent à attirer l'attention des spectateurs sur les préjugés concernant la syphilis, provoquent des suspensions, voire l'annulation de l'action. Il en est de même dans le drame d'Ancey à cette exception près que cet auteur préfère entamer la structure même du dialogue qu'il frelate et qu'il dépossède de ses attributs actifs afin de proposer un nouveau partage des

voix qui permet aux personnages d'exprimer leurs idées de l'instant ou de défendre leurs convictions aussi bien religieuses que politiques. Ne pouvant pas faire progresser le conflit, leurs commentaires illustrent « une économie restreinte du mimétique, qui se centre désormais sur une figure unique, laquelle absorbe les différentes voix diégétiques » (Sarrazac, 2012, p. 259). Ainsi, force nous est de constater que l'utilisation récurrente des séquences narratives débordent la forme traditionnelle du drame, tout en provoquant son altération profonde. Pourtant, celle-ci ne signe nullement sa disparition imminente ; bien au contraire, elle encourage une relecture et une réinvention permanentes, amorcées dès les années 1880 et poursuivies jusqu'à aujourd'hui.

Bibliographie

- Ancey, G. (1902). *Ces Messieurs*. Éditions de la Revue Blanche.
- Blum, L. (1910, octobre 13). « Ces Messieurs », comédie en cinq actes de M. Georges Ancey. *Comœdia*.
- Brieux, E. (1902). *Les Avariés*. Stock.
- Brunet, B. (2005). *Le théâtre de Boulevard*. Armand Colin.
- Gattier, J. (1901, novembre 6). Au jour le jour : Les « Avariés ». *Le Temps*.
- Helsey, E. (1909, mars 19). M. Eugène Brieux. *Gil Blas*.
- Landis, J. (2006, septembre 14). La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame. *Loxias*. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213>.
- Les Premières à Paris. (1901, novembre 23). *Nîmes-Journal*.
- Letang (1901, décembre 28). Gouvernement de cafards. *Le Tocsin populaire*.
- Marrot, P. (1901, novembre 13). *Les Avariés* : une lecture chez Antoine. *La Lanterne*.
- Mirbeau, O. (1924). *Gens de théâtre*. Flammarion.
- Rimay, G. (1905, septembre 23). *Ces Messieurs*, pièce en cinq actes par M. Georges Ancey. *Revue comique normande*.
- Salerne, E de (1901). Chronique générale. *La Médecine Nouvelle*, (49) 3–4.
- Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne*. Seuil.

Notice bio-bibliographique

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et la littérature (française et italienne) à l'Université de Łódź (Institut d'Études Romanes). Thèse sur l'œuvre de Henri-René Lenormand. Habilitation sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Monographie sur l'œuvre de François de Curel et la poétique du drame moderne

et contemporain. Cinq monographies sur le théâtre français de contestation sociale, trois monographies sur l'œuvre d'André de Lorde, un dictionnaire italo-polonais dédié aux arts du spectacle. Nombreuses publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle. Adresse électronique : tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl.



EWA KALINOWSKA

Université de Varsovie



<https://orcid.org/0000-0002-8251-2696>

Interculturel rêvé et réel – Henri Fauconnier et sa *Malaisie*

Intercultural Dreamed and Real – Henri Fauconnier and his *Malaysia*

Abstract

Fauconnier's work, *Malaysia*, which has fallen into oblivion today, was ahead of its time. Awarded the Goncourt in 1930, it nevertheless raises doubts about its genre. Written during the colonial era, it differs from colonial works of the time both in its approach to the theme and in its style. It features a French rubber planter and gives an example of perfect intercultural communication, even of annihilation of one's own individuality in favor of a fusion with the host country, Malaysia. Lescale, Fauconnier's autofictional alter ego, seduced by the country, by the culture of its inhabitants with customs and beliefs, takes the reader into an exceptional, bewitching world, that of a tropical Malaysia. The novel exerts a profound influence in various ways – atmosphere (rather than plot, which is almost non-existent), rich and elegant language, presence of elements of culture (including Malay pantoums).

Keywords: Interculturalism, Acculturation, culture of Malaysia, *Malaisie*, Henri Fauconnier

Vers l'interculturel

En 1936, des anthropologues américains Herskovits, Redfield et Linton publient *Mémorandum pour l'étude de l'acculturation* ; ils y définissent le terme du titre : c'est « l'ensemble de phénomènes qui résultent de ce que des groupes d'individus de cultures différentes entrent en contact continu et direct et les changements qui surviennent dans les modèles culturels originaux de l'un ou l'autre des deux groupes » (Cuche, 2016, p. 56–76).

L'approche des contacts entre deux (ou plusieurs) cultures distinctes est passée par différentes étapes depuis les années 1930. Les relations entre les cultures sont complexes et impliquent un nombre important de disciplines, comme sociologie, psychologie, anthropologie, histoire des religions et moult autres. La complexité est visible au niveau terminologique : sont apparus les termes de l'interculturel, du multiculturel, du pluriculturel ou du transculturel (Voegele, 2017).

Le *multiculturel* (L'Interculturalité, 1996) se rapporte à des phénomènes présents dans la vie de sociétés culturellement composites tout en permettant de conserver une certaine autonomie à divers éléments de ces sociétés. Une société multiculturelle sera une société où la séparation entre cultures et leurs composantes n'est pas dépassée. Pour chacune de ces cultures, est tracée la délimitation entre Moi et les Autres ; sa propre culture est considérée comme différente sans qu'elle prétende assimiler ces autres cultures à elle.

L'approche multiculturelle devient *pluriculturelle* (Voegele, 2017) lorsque les cultures cohabitent sur un territoire limité ne se contentent pas de coexister sans se mêler, mais elles établissent des relations reposant sur une aspiration réciproque de reconnaissance.

Enfin, le *transculturel*¹ s'applique aux relations entre des cultures autonomes qui entrent en contact, leurs caractères individuels s'estompent en partie au profit de l'instauration d'espaces communs. De cette manière-là se forment des identités culturelles plurielles qui remettent en question l'autonomie des cultures en proposant des contacts proches, des échanges fructueux et, en fin des comptes, l'apparition progressive de zones communes d'*identité transculturelle* et de *syncrétisme culturel*.

Interculturel – Interculturalité

Dans le monde contemporain, les recherches consacrées à la culture ne peuvent plus se faire en dehors du contexte de nombreuses cultures qui entrent continuellement en relation. Ce processus est rapide grâce au développement fulgurant de moyens de communication qui rend possible les rapports de toute sorte entre individus, groupes ou institutions ainsi que la transmission des connaissances.

Le point de départ nécessaire pour établir une communication interculturelle (Dietz, 2018 ; Bracons, 2019) enrichissante, c'est la connaissance de sa propre culture.

¹ Le concept de transculturalité a été élaboré par Fernando Fernández, anthropologue cubain : site de la Fondación Fernando Ortiz <http://ffo.cult.cu/> (consulté le 30.12.2023).

La reconnaissance de soi dans sa propre culture ainsi que sa connaissance approfondie sont accompagnées d'une attitude de tolérance et de curiosité envers les autres cultures. La connaissance et l'affirmation d'une culture dans son identité propre et sa spécificité ne mènent point à l'isolement ou à l'exclusion de l'altérité. Il s'agit de ne pas exclure d'emblée la possibilité de ce que la communication interculturelle soit capable d'apporter une valeur ajoutée. Vu que le monde contemporain est composite et les contacts entre diverses cultures sont devenus inévitables, il est souhaitable qu'ils se fassent dans les conditions non pas de la suprématie d'une entité culturelle sur les autres, mais par la mise en pratique d'une attitude à laquelle participerait chacune des cultures en question – dans les conditions d'un échange égalitaire et d'une communication authentique.

Il existe encore un autre type de relations culturelles et dont le résultat est différent par rapport aux attitudes indiquées. Bien que cela soit extrêmement rare, il arrive que la culture native, bien enracinée depuis l'âge le plus tendre de l'individu, cède la place à une autre. L'impression exercée par cette dernière et son influence sont si puissantes qu'elle envahit totalement l'individu qui l'accueille avec joie et émerveillement; s'installe ainsi le phénomène de *conversion culturelle*. L'exemple d'une telle conversion est à trouver dans Malaisie d'Henri Fauconnier, un auteur mis en oubli de nos jours.

Rappeler Henri Fauconnier

Henri Fauconnier (1879-1973) (Fauconnier, 2017, p. 225–235) avait été planteur d'hévéas en Malaisie où il s'était installé en 1905 et avait fait fortune. Il y a vécu une vingtaine d'années, sauf l'intervalle de la Première Guerre Mondiale pendant laquelle il combattait sur le front en France. Puis, il était retourné en Malaisie et y écrivait son œuvre éponyme, inspirée de sa vie – *Malaisie*, éditée en 1930 chez Stock et récompensée par le prix Goncourt. L'auteur était « étourdi » par le Goncourt et supportait mal les assauts de journalistes et d'autres demandeurs d'entretiens. Il s'était, auparavant, déjà installé à Radès (en Tunisie) pour y rester jusqu'à 1939. Revenu en France, il a habité son Barbezieux natal jusqu'à la fin de sa vie.

Son œuvre a des dimensions très modestes ; les publications de Fauconnier, en dehors de *Malaisie*, sont deux : *Visions*, recueil de nouvelles² et *Lettres à Made-*

² Édité en 1938 chez Stock.

*leine, 1914–1918*³. Dans une des lettres, l'écrivain donne une observation laconique : « Pour “mon silence”. Avant d'écrire, j'ai voulu vivre. Ensuite, il a fallu vivre » (Fauconnier, 2014, p. 287).

Henri Fauconnier reviendra une seule fois en Malaisie, en 1957 (le voyage offert par la Socfin, entreprise qui avait racheté sa plantation en 1925). Il écrira à propos de ce séjour :

J'aime encore ce pays-ci, mais plus comme autrefois, sans arrière-pensée. J'éprouve le même bien-être physique dans ce bain de chaleur, j'ai la même passion pour la jungle profonde et bruyante. Je continue aussi à avoir plus de sympathie pour les Malais et les Tamils que pour mes compatriotes. Mais je sens que je ne suis plus chez moi, je suis en voyage. (Fauconnier, 2014, p. 144)

Il s'agit, quasi centenaire, au Musset, siège familial, après une vie de succès et d'abnégations. Il est resté dans la mémoire de ses proches comme « un inconditionnel de l'exotisme » ou « un adepte du monde ». (Fauconnier, 2014, p. 55)

Malaisie, quel genre ?

Malaisie est une œuvre difficile à classer ; diverses éditions – en français ou en traductions⁴ – portent des appellations qui ne s'accordent point entre elles. La première, celle de 1930, ne porte aucune indication. Le titre de la dernière, celle des Éditions du Pacifique, datant de 2017, est accompagné de la précision : *Fiction*. Celle-ci paraissait nécessaire vu les présomptions formulées quant au caractère autobiographique de l'œuvre. Pourtant, le prix Goncourt récompense un roman, ainsi, *Malaisie* serait-elle un roman ? Suivent les traductions – en polonais⁵ ou en italien⁶ qui qualifient le texte de roman, soit à la page de titre : *Malajska przygoda. Powieść*, soit dès la couverture : *Malesia. Romanzo*. Le style de Fauconnier, elliptique et raffiné, dote son œuvre d'un lyrisme puissant, ce qui amène certains à considérer *Malaisie* comme un poème en prose. Au-delà de dilemmes génériques (s'agit-il de roman, de relation personnelle ou d'autobiographie ?), il importe surtout de mettre

³ La correspondance avec sa sœur, éditée chez Stock à titre posthume, en 1998.

⁴ *Malaisie* a été traduite en anglais, allemand, italien, espagnol, néerlandais, polonais, tchèque, japonais, etc.

⁵ Traduction en polonais par Robert Stiller, Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1986.

⁶ Traduction en italien par Alessandro Giarda, Milan, ObarraO Edizioni, 2023.

en relief la caractéristique fondamentale, quant à laquelle aucune controverse ne subsiste : « Rien n'a vieilli dans *Malaisie*. Ni la langue, pure, ductile, mêlant avec élégance tous les registres, ni la forme, libre, qu'on dirait "moderne". Carnet de voyage, autobiographie, essai ethnologique, philosophique, fiction, poème : *Malaisie* est tout cela » (Planes, 1999).

En connaissant la biographie de l'auteur, il est possible d'employer, sans grand risque, le terme d'*autofiction* (Grell, 2013 ; Gasparini, 2011)⁷. Lescale, le personnage principal qui raconte l'histoire, apparaît comme *alter ego* de Fauconnier : ce qui lui arrive était également arrivé à Fauconnier lui-même. Lescale débarque en Malaisie au début des années 1920 ; il veut retrouver Rolain, un ancien compagnon, qui lui avait parlé de la Malaisie dans les tranchées de la Grande Guerre. Lescale se fait embaucher comme chef d'une plantation d'hévéas chez Potter, colon anglais ; son projet initial était de planter des palmiers à huile – ce qui reprend une étape de la vie de Fauconnier dont le premier but de voyage en Asie de sud-est était Bornéo et une plantation de palmiers à huile (Jardin, 2019a ; Labrousse, 1997, p. 211–217). Pourtant, Rolain réapparaît au Club des Planteurs, il dirige une plantation d'hévéas et propose à Lescale de s'associer avec lui. Puis, il finira par lui céder ladite plantation.

Tous ces éléments apparaissent comme des bribes qui ne permettent point de présenter l'histoire avec une action continue, avec des péripéties, des moments de surprise et un dénouement. Aux remarques et opinions qui pointaient cette action inconsistante, l'auteur niait le besoin d'une action bien construite, se disait ennuyé par la nécessité de suivre le fil narratif et répondait : « Le vrai sujet de mon livre ce n'est ni Rol(ain), ni Lesc(ale), c'est la Malaisie » (Fauconnier, 2017, p. 240).

***Malaisie*, œuvre coloniale et effet de fascination**

La date de la publication ainsi que quelques dates mentionnées dans le texte confirment le cadre chronologique : l'histoire se déroule en pleine période coloniale. Après le temps de présence portugaise et hollandaise dans les îles malaises, les

⁷ Le terme est proposé par Serge Doubrovsky. L'autofiction serait conçue comme une forme moderne d'autobiographie. Il s'agit du croisement d'un récit réel de la vie de l'auteur et d'un récit fictif transmettant des expériences vécues : le récit de vie se mêle de fiction, ce qui prouve les frontières floues entre les événements réels de la vie personnelle et l'imagination créatrice. Selon l'acception de l'autofiction, l'auteur ne raconte pas sa vie – comme on dit habituellement pour l'autobiographie – mais qu'il écrit un texte qui a pour thème sa vie.

Britanniques s'installaient progressivement en Malaisie depuis le XVIII^e siècle ; les statuts des îles de l'archipel et de la péninsule malaise différaient, mais le contrôle britannique – politique et / ou économique – était dominant depuis la fin du XIX^e siècle. La présence des Européens s'ajoutait ainsi à la mosaïque des habitants natifs et migrants – principalement d'origines malaise, tamoule ou chinoise ; de ce fait, les relations entre tous ces groupes et communautés n'appartenaient pas toujours aux plus pacifiques : n'y étaient pas étrangers la violence et l'esprit de domination.

Les protagonistes de l'œuvre de Fauconnier évoluent dans ce contexte alambiqué et diversifié : ils appartiennent évidemment aux dominants – sans en avoir l'attitude ou l'esprit. Ils ne dénoncent pas le système des plantations, ils en vivent et essaient de le faire de manière acceptable – pour eux-mêmes et pour ceux qu'ils emploient. Au fur et à mesure d'activités et d'occupations quotidiennes, ils oublient peu à peu leurs préjugés européens, s'intéressent de plus en plus à la culture ainsi qu'aux modes de vie des hommes et des femmes côtoyés.

Bien que sa *Malaisie* soit parfois citée parmi des romans coloniaux (vu le titre et le lieu d'action), Fauconnier ne se contente pas, contrairement à beaucoup de romanciers de son époque (Tasra, 2019)⁸, d'un exotisme de pacotille : l'ouvrage « n'est pas consacré à l'œuvre coloniale, ni dans ses aspects politiques, ni dans ses réalisations économiques. On remarquera la totale absence des hauts lieux de la grandeur coloniale ... Henri Fauconnier privilégie les hommes et les communautés qui l'entourent » (Jardin, 2019b).

En effet, tous les éléments de l'œuvre qui se réfèrent à la Malaisie – habitants de diverses origines et ethnies, us et coutumes, attitudes et gestes, nature asiatique, culture – tout « exotiques » qu'ils soient (aux yeux des Européens), ne permettent pas de placer le roman de Fauconnier du côté de la littérature dite *coloniale*. Ce phénomène, apparu progressivement au temps du développement de l'Empire colonial français, est riche et varié⁹ ; il a donné des œuvres plus ou moins intéressantes (contenu, langue et style), mais force est de reconnaître que la plupart d'entre elles se contentaient d'un exotisme à peu de frais, superficiel, pittoresque mais insignifiant, avec quelques pièces de décor attrayantes. Ces éléments réunis ne menaient guère (ou pas du tout) à l'approfondissement ou la compréhension de cultures locales.

Pour faire ressortir des similitudes et différences, *Malaisie* a été comparée à d'autres œuvres littéraires d'auteurs français (et non seulement) dont l'action était

⁸ Sont cités : Pierre Loti, Jean d'Esme, Thomas Raucat, Pierre Boulle, Jean Hougron, Pierre Courtaude, etc. Il leur est reproché le caractère superficiel d'images du monde extra-européen ainsi que, souvent, la qualité moyenne de leur écriture. Il est à souligner que le roman colonial n'est pas un phénomène simple ainsi qu'il existe des travaux proposant des distinctions internes.

⁹ Pour de plus amples informations, consulter le site de SIELEC (Société Internationale d'Études des littératures de l'Ère Coloniale : <http://www.sielec.net/> (consulté entre l'été 2023 et l'été 2025).

située en Asie sud-est, en Afrique, loin de l'Europe. Sont ainsi citées : Hermann Keyserling avec *Journal de voyage d'un philosophe*, inspiré par le périple autour du monde (1919, trad. fr. 1929), André Gide et ses récits de voyage (*Voyage au Congo*, 1927 ; *Retour du Tchad*, 1928), Jean Paulhan avec ses ouvrages liés à la culture malgache (dont *Les Hain-Tenys Merinas*, 1913) ou encore Stefan Zweig et son *Amok* (1922, trad. fr. 1927) (Labrousse, 1997, p. 219–220).

Tout en évoquant des ressemblances, en faisant des rapprochements, des critiques et chercheurs soulignaient les disparités et évoquaient des faits et facteurs qui ne sont pas présents dans tous les textes susmentionnés, mais sont tous ensemble et directement perceptibles chez Fauconnier : l'attitude bienveillante et amicale envers les Malais, le désir de les comprendre et de s'immerger dans la culture malaise, la volonté de transmettre dans son ouvrage l'âme et l'esprit de sa terre d'accueil – la Malaisie.

L'attitude de Fauconnier est appréciée, la justesse de ses descriptions de la Malaisie est reconnue par les lecteurs malais¹⁰ (Zainol Intan et Haroon, 2019, p. 105–122). Anthony Burgess, *civil servant* en Malaisie (1954–1961), écrivain lui-même, affirmait que *Malaisie* était le seul livre dont l'auteur avait compris les Malais¹¹.

Par ailleurs, des œuvres littéraires anglophones liées à la Malaisie ont pu être analysées en fonction de leur vision de la Malaisie comme une sorte de jardin paradisiaque, *locus amoenus*. Ont été ainsi interprétées : *An Outcast of the Islands* de Joseph Conrad (1896)¹², *Borneo Fire* de William Riviere (1995), *Fool's Gold : The Malayan Life of Ferdach O'Haney* de Frederick Lees (2004) (Siti Nuraishah, 2014, 49–84). Il est aussi à rappeler qu'André Malraux a publié *La Voie royale* la même année (1930, récompensé par le prix Interallié) et la comparaison avec Fauconnier n'est pas à son avantage : « *Malaisie* à sa parution connut un immense succès. C'est un livre qui n'a pas pris une ride et auprès duquel *La Voie royale* de Malraux ressemble à du toc » (Sorin, 1987).

Il est intéressant de souligner que l'œuvre de Fauconnier, une œuvre de fiction, est souvent citée comme une source utile, voire indispensable, d'informations sur la Malaisie, sur les conditions de vie, le caractère des habitants ainsi que sur certains phénomènes relevant de la culture (Gradeler et Jardin, 2015).

¹⁰ La traduction complète en malais – indirecte, par l'intermédiaire de l'anglais – par Muhammad Haji Salleh, est publiée seulement en 2015, Kuala Lumpur, Institut Terjemahan dan Buku Malaysia – ITBM.

¹¹ Burgess lui-même, a publié *The Long Day Wanes : A Malayan Trilogy*, ouvrage s'inspirant des années passées en Malaisie : *Time for a Tiger* (1956), *The Enemy in the Blanket* (1958), *Beds in the East* (1959).

¹² La traduction française, par Georges Jean Aubry – *Un paria des îles*, Gallimard, 1937. Une nouvelle traduction – par Odette Lamolle, éd. Autrement, 1996. Ce roman fait partie de la trilogie, dite *Trilogie malaise* (*La Folie Almayer*, 1895, trad. fr. 1919 ; *Un paria des îles* et *Le Nègre du Narcisse*, 1897, trad. fr. 1910).

Il est toutefois justifié d'admettre que l'ouvrage de Fauconnier et son regard porté à la Malaisie et aux Malais n'étaient pas toujours considérés comme entièrement approbateurs et dépourvus de toute valorisation ; les toutes premières impressions de Lescale à propos des populations locales ainsi que les effets de style contribuant à une certaine esthétisation de phénomènes et objets décrits risquent (le risque étant faible, mais possible) de ressembler à l'exotisme. De rares chercheurs étaient convaincus que l'attitude de Fauconnier n'était pas libre de sentiments coloniaux – en dépit de tous les aspects avantageux de l'image du pays et de ses habitants, visibles dans *Malaisie*. Il est vrai que Fauconnier ne stigmatise le système colonial, ni ne mentionne l'indépendance future des territoires colonisés, mais force est de souligner que les aspects positifs s'imposent de la manière catégorique et absolue. Les écrivains de l'époque qui pointaient des injustices du colonialisme et parlaient de modifications à introduire dans la gestion des colonies ne contestaient point le système colonial-même. Leurs opinions concernant les populations autochtones ne sont pas racistes, mais une analyse poussée fait ressortir une certaine attitude de supériorité, ce qui est le mieux visible dans les écrits d'André Gide – *Voyage au Congo* (1927) et *Retour du Tchad* (1928).

Nous nous permettons de ne pas prendre position par rapport à certaines études qui ont voulu présenter *Malaisie* de manière totalement différente, voire loufoque : Lescale serait un anonyme sans (pré)nom, il y aurait une possible relation homosexuelle entre Rolain et Lescale ; *Malaisie* est encore qualifiée d'un roman moderniste et une illustration de la soi-disant littérature d'impasse qui ne contribue guère à l'enrichissement ou la diversification littéraires¹³.

Malaisie, une histoire de fusion dans / avec la Malaisie

Le texte suit l'évolution du protagoniste : depuis les premières impressions (des bungalows délabrés et sales, la paresse des Malais), en passant par des doutes et suppositions quant au vrai caractère des habitants, Lescale découvre progressivement

¹³ Voir Wilhelm Snyman, « Existentialism *avant la lettre*: revisiting Henri Fauconnier and *The Soul of Malaya* in a wider context », *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 208, 2015, p. 31–52 : www.researchgate.net/publication/285657704_Existentialism_Avant_La_Lettre_Revisiting_Henri_Fauconnier_and_The_Soul_of_Malaya_in_a_Wider_Context (consulté le 8.03.2023). Jacobus Wilhelmus Otto Snyman, *Literature of impasse: A comparative analysis of Joseph Roth's « Radetzkymarsch », Giorgio Bassani's « Gli Occhiali d'Oro » and Henri Fauconnier's « Malaisie »*, Thesis (PhD), University of Stellenbosch, march 2013 : <http://hdl.handle.net/10019.1/80241> (consulté le 6.05.2023).

le pays, son climat, ses habitants et leurs croyances, leurs coutumes. La première image du pays change, Lescale se défait pas à pas d'un nombre de stéréotypes : « Je ne savais que penser de ce peuple. Son insouciance me paraissait à la fois admirable et méprisable. Mais je regrettais toujours les Malais de mon imagination, tels qu'on les représente dans nos dictionnaires et nos livres d'aventures » (Fauconnier, 2017, p. 57). Il est juste de rappeler que cette image pittoresque, quasi utopique de Malaisie et de sa population s'expliquerait par le contexte particulier des tranchées de la Grande Guerre dans lesquels Lescale avait entendu parler de ce pays lointain pour la première fois. Les récits de Rolain et la propre imagination de Lescale lui avaient permis d'affronter tous les dangers et drames de la guerre : « Je vécus dans la guerre comme un somnambule marche sur un toit. Je marchais ébloui par une grande vision, irréelle et nette, que je construisais. Car la Malaisie, évoquée dans le froid et les ténèbres par celui à qui elle apparaissait comme un rêve, bien qu'il y eût vécu dix ans, devenait au contraire une réalité pour moi. Je l'inventais » (Fauconnier, 2017, p. 11). Peu à peu cependant, tous les éléments négatifs disparaissent et le quotidien vécu devient égal à l'image imaginaire ; Lescale cède à l'influence magique de Malaisie.

Fauconnier tente de retranscrire la manière dont l'âme du pays opère sur Rolain et Lescale : tous les deux abandonnent les habitudes antérieures et se délestent du poids de la civilisation occidentale. Ce processus est transmis par l'intermédiaire d'images d'une grande charge sensuelle où tous les sens sont sollicités :

Je me roulais sur les pentes de la dune. Le bain de sable et de soleil est la seule jouissance inépuisable – qui au lieu d'épuiser régénère. S'étendre, entrer de tous ses membres dans une poudre brûlante qui cède et résiste, fermer ses yeux saturés de formes et de couleurs, ne plus voir que des lueurs qui glissent aux parois des paupières... Ce sable est doux, ce sable est tendre comme un corps qu'on enlace. (Fauconnier, 2017, p. 136)

Sans qu'il soit question de déclarations quelconques (en faveur de l'altérité, de l'interculturalité, etc.), par le moyen de divers éléments, plus ou moins mis en relief, sensuels, naturels et culturels, etc., le héros se laisse entraîner dans un monde différent. C'est un monde plein de couleurs (des fleurs d'hibiscus dans les cheveux noirs aux reflets violets, le sol roux avec des plantes vertes aux reflets bleus, des bougainvilliers ou des flamboyants), d'odeurs (celles de plantes, de musc, d'huile de coco) et de bruits (bourdonnement d'insectes, bruissement de feuilles) et d'autres impressions. Tout l'être se soumet aux impulsions douces et insistantes.

La nature joue un rôle important, à divers niveaux : en suscitant une réflexion et une admiration par tout un spectacle de couleurs, de jeu de lumières et de sons ;

y contribuent de manière naturelle les plantes et les animaux, mais la jungle à elle seule apparaît comme un être animé, sensuel, vivant sa vie et autonome. Elle n'a nul besoin d'accueillir l'homme qui essaie de s'y intégrer :

J'ignorais la splendeur de la jungle des montagnes, avec son sol roux parsemé de mousses, de fougères aux ardents reflets bleus, ses fûts blancs et lisses, ou bruns et rugueux, qui s'élancent à cinquante mètres tout droit, sans une branche. Cette jungle vit, respire, ronronne. ... Au-delà de l'étroit cercle d'arbres qui limitait ma vision commençait le domaine immense du mystère, et même autour de moi, dans le jeu des ombres et des coulées de soleil, dans le froissement de palmes et le battant de feuilles qui nul vent ne touche, dans une sorte d'agitation sourde aussi subtile que la circulation du sang sous la peau, je découvrais des mirages plus troublants que ceux du désert et sentais le frôlement de puissances inconnues. (Fauconnier, 2017, p. 19)

Nombre d'éléments, insignifiants au premier abord, se joignent les uns aux autres pour former une mosaïque miroitante de modes de vie malais : s'habiller d'un sari ou d'un sarong ; sentir l'odeur des *dourians*¹⁴ ; apprécier le goût et la fraîcheur des noix de coco verte ; apprendre la symbolique des couleurs ; observer les effets de l'*amok*¹⁵ ; connaître des contes et histoires ou cérémonies locales, comme *ronggeng*, spectacle de danse et de joute poétique ; observer diverses religions qui se superposent sans s'éliminer (islam, hindouisme, croyances traditionnelles).

Lescale commence à connaître la manière et les habitudes des Malais, liées à la communication – ne pas exposer directement ses pensées, préférer les allusions et les sous-entendus à l'expression ouverte. L'apprentissage de la langue apporte d'autres connaissances : « Le malais est la langue la plus facile. Tout le monde le dit. C'est aussi la plus difficile » (Fauconnier, 2017, p. 72). Peu à peu, en dépit de toutes les difficultés, en passant par l'étape du « malais petit-nègre à l'usage des Blancs » (Fauconnier, 2017, p. 72), il commence à comprendre le malais, l'agencement des

¹⁴ Le fruit comestible d'un arbre tropical qui se présente comme une grosse baie ovoïde (jusqu'à 40 cm de longueur et 5 kg de poids), avec une carapace de grosses épines. Il est connu pour son goût particulier et sa très forte odeur : « l'odeur de ces fruits semble mettre les hommes en folie comme valériane les chats. On résiste à la séduction des papayes, corossols, mangues et mangoustans, mais pour les dourians ... c'est très impossible de réprimer les coolies » (Fauconnier, 2017, p. 59).

¹⁵ L'*amok* est un comportement meurtrier, connu en de nombreux endroits du monde par l'éthnographie, puis théorisé à partir de sa forme institutionnalisée en Malaisie. Chez Fauconnier, cet état est perçu comme une expression de la liberté : « Ah ! Une fois dans la vie, se révolter contre tout ce qui est fort, organisé, auguste, contre les civilisations et les morales. Comme Smail. Ce serait beau ... » (Fauconnier, 2017, p. 219).

mots (syntaxe), les métaphores ; ainsi, prend-il connaissance d'expressions, de proverbes et de la création populaire.

Pantoun, essence de Malaisie

L'expression la plus particulière de la culture populaire de Malaisie, ce sont les poèmes malais – *pantouns*, inclus dans le récit en version linguistique originale et mis à la fin de l'ouvrage, en dehors du texte-même, dans la traduction de Fauconnier.

Le pantoun est un genre oral traditionnel malais¹⁶, répandu dans les régions de l'archipel – Malaisie, Indonésie, Brunei, Singapour ; il est caractérisé comme un dit, un proverbe en images (ces images se réfèrent aux réalités très concrètes de la vie malaise – fruits aigres-doux, plantes à saveur amère, riz blanc, divers animaux – insectes et autres, etc.), voire un poème (ce nom réduit sensiblement le genre). Sa forme de base, ce sont des quatrains de rimes croisées *a b a b* ; il peut s'agir de vraies rimes ou d'assonances. Sont hautement appréciés les éléments comme jeux de mots, ambiguïtés ou sous-entendus. Chaque quatrain est divisé en deux parties : d'abord, le *pembayang* (ombre portée) ou *sampiran* (corde), c'est un tableau descriptif qui indique le sens révélé dans le distique suivant le *maksud* (sens) qui est d'ordre proverbial ou subjectif (Voisset, 2012)¹⁷ :

*Fourmis rouges dans le creux d'un bambou,
Vase rempli d'essence de rose...
Quand la luxure est dans mon corps
Mon amie seule me donne l'apaisement.*

*Papillons volant deci-delà
Volant sur la mer à la porte des récifs
Pourquoi ce trouble dans mon cœur,
Qui vient de loin, qui dure encore ?*

¹⁶ L'appellation originale – « pantun berkait », ce qui veut dire « pantoun enchaîné », par sa construction de reprise des vers de strophe à strophe.

¹⁷ Georges Voisset est aussi l'auteur d'une étude approfondie – *Histoire du genre pantoun. Malayophonie, Francophonie, Universalie*, L'Harmattan, 1997.

*Si tu vas vers les sources du fleuve
Cueille pour moi la fleur frangipane
Si tu meurs avant moi
Attends-moi à la porte du ciel*
(Fauconnier, 2017, p. 257–259 ; Trutt, 2013).

Toutes les explications concernant les pantouns ne semblent pas complexes, pourtant Lescale avoue qu'il lui est difficile de saisir et de sentir pleinement le sens et les nuances :

Dans la traduction d'un pantoun il n'y a pas que le rythme, la rime, les assonances qui soient perdus. Ce qui en fait le charme pour les Malais, c'est surtout ce qu'ils y trouvent de jeux de mots, d'équivoques, d'allusions ténues. Il faut avoir vécu longtemps parmi eux pour s'apercevoir des interprétations diverses qui peuvent être données à chaque mot à côté de son sens littéral. Ils savent tous par cœur un grand nombre de pantouns et en inventent sans cesse de nouveaux. (Fauconnier, 2017, p. 78)

Les pantouns de *Malaisie* ont été inclus dans le texte de manière réfléchie ; ils participent à l'action et l'illustrent. Les chercheurs qui ont choisi cet aspect de l'œuvre de Fauconnier comme objet de leurs analyses assignent aux pantouns un rôle plus important encore : ils considèrent que les poèmes annoncent certains événements et les commentent : « (Les pantouns) sont au cœur du roman ... Pas étonnant puisque ce roman veut être l'âme de la *malayité* ... Et qu'est-ce que le pantoun s'il n'est pas l'âme du peuple malais ? » (Trutt, 2013).

Les pantouns (ou les poèmes appelés ainsi) ont acquis une certaine popularité déjà auprès de poètes français du XIX^e siècle ; les ont parfois cultivés Victor Hugo, Théodore de Bainville, Leconte de Lisle et d'autres. *Harmonie du soir* de Baudelaire est citée comme exemple du pantoun cultivé en France vers le milieu du XIX^e siècle. S'il est vrai que les pantouns n'étaient pas inconnus en Europe, il faut préciser qu'il s'agissait le plus souvent des formes qui n'avaient pas beaucoup de traits communs avec les patouns originaux de Malaisie (Etiemble, 1979). Ceci constitue une autre caractéristique distinctive de *Malaisie* : les pantouns de Fauconnier ne s'appuient pas sur des poèmes français, ils sont authentiques et étaient écrits directement en malais.

En guise de conclusion

Fauconnier donne dans *Malaisie* un exemple inégalé de communication interculturelle – avant la lettre ; il ne serait même pas exagéré de choisir d'autres termes : annihilation de sa propre individualité au contact du pays d'accueil, fusion avec ses modes de vie, communication quasi parfaite avec les habitants. Il n'y a pas d'échange, celui-ci a cédé la place à l'immersion totale dans la culture autre.

Par ailleurs, il vaut la peine de mentionner l'histoire de la suite potentielle et restée telle de *Malaisie*. La première édition de l'œuvre, chez Stock, portait une information « En préparation, *Malaisie II* », donnée sans consulter l'auteur. Elle semblait justifiée, vu que le texte pouvait donner l'impression d'être inachevé ; Fauconnier lui-même exprimait parfois son malaise d'avoir été obligé de précipiter la fin sous les incitations de l'éditeur.

La perspective du travail sur un autre roman n'intéressait point Fauconnier qui avait déjà consacré cinq années à la rédaction du premier : « En réalité, ce second volume n'est pas nécessaire. *Malaisie* n'est pas un roman. Ce qu'il advient des divers personnages est d'intérêt secondaire. Ils n'existent que pour expliquer, révéler, faire vivre le personnage principal : la Malaisie » (Fauconnier, 2014, p. 289–290). Il avait pourtant essayé de s'y mettre – plus tard, au tournant des années 1950–1960, malgré la fatigue et la vue déclinante – principalement sous l'influence amicale de Robert Stiller, traducteur de *Malaisie* en polonais. Une vingtaine de pages en témoignent, ajoutées en fin de la publication des Éditions du Pacifique, 2017. Elles terminent par ce passage : « Depuis qu'on s'agit sur la terre, tout ce qu'on a fait, quoi qu'on ait fait, paraît bien innocent, mais ce qui accable comme un crime, c'est le remords de ce qui n'a pas été » (Fauconnier, 2017, p. 255).

Bibliographie

- Bracons, H. (2019). Culture, diversity, interculturality and cultural competence: knowledge and importance of the concepts in social work perspective, *IJNE – International Journal of New Education*, 3. <https://revistas.uma.es/index.php/NEIJ/article/view/6558> (consulté le 09.12.2023).
- Cuche, D. (2016). L'étude des relations entre les cultures et le renouvellement du concept de culture. In D. Cuche, (Dir.), *La notion de culture dans les sciences sociales* (p. 56–76). La Découverte. www.cairn.info/la-notion-de-culture-dans-les-sciences-sociales--9782707190598-les-page-56.htm (consulté le 29.12.2023).

- Dietz, G. (2018). Interculturality. In *The International Encyclopedia of Anthropology*. JohnWiley & Sons, Ltd. www.researchgate.net/publication/327455124_Interculturality (consulté le 9.12.2023).
- Etiemble, R. (1979). Du "pantun" malais au "pantoum" à la française. *Zagadnienia Różajów Literackich*. XXII, 2. https://dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/45239/rozprawy2_compressed.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consulté le 20.07.2025).
- Fauconnier, H. (2017). *Malaisie. Fiction*. Éditions du Pacifique. (Texte original publié 1930).
- Fauconnier, R. (2014). *Henri Fauconnier. Conquêtes et renoncements*. Éditions du Pacifique.
- Gasparini, P. (2011) Autofiction vs autobiographie. *Tangence – Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines*. 97. <https://id.erudit.org/iderudit/1009126ar> (consulté le 17.07.2025)
- Gradeler, S., Jardin, S. (2015). *Malaisie, un certain regard. Voyager autrement à travers l'artisanat, l'architecture, les beaux-arts et les littératures*. The Lemongrass / Éditions GOPE. www.gope-editions.fr/wp-content/uploads/2021/06/Malaisie-un-certain-regard.pdf (consulté le 30.10.2022).
- Grell, I. (2013). Serge Doubrovsky and the Auto-fiction Term. *Semat*. 1(2). (p. 223–231). https://www.researchgate.net/publication/274301190_Serge_Doubrovsky_and_the_Auto-fiction_Term (consulté le 20.10.2025).
- L'Interculturalité. (1996). *DCIDOB – Bimestral de Relacions i Cooperació Internacionals*, 56. www.jstor.org/stable/i40026106 (consulté le 09.12.2023).
- Jardin, S. (2019a). Henri Fauconnier, de l'aventure à la littérature (1/2). Première partie : le planteur. *Lettres de Malaisie*, août 13. <https://lettresdemalaisie.com/henri-fauconnier-de-laventure-a-la-litterature-1/> (consulté le 7.05.2021).
- Jardin, S. (2019b). Henri Fauconnier, de l'aventure à la littérature (2/2). Deuxième partie : l'écrivain. *Lettres de Malaisie*, août 16. <https://lettresdemalaisie.com/2019/08/16/henri-fauconnier-de-laventure-a-la-litterature-2/> (consulté le 7.05.2021).
- Labrousse, P. (1997). Retour en Malaisie de Henri Fauconnier, *Archipel*, v. 54, 207–224. [www.persee.fr/doc/arch_0044-8613_1997_num_54_1_3424](http://persee.fr/doc/arch_0044-8613_1997_num_54_1_3424) (consulté le 4.05.2021).
- Planes, J.M. (1999) *Sud-Ouest Dimanche*, janvier 1999 : [https://presselocaleancienne.bnf.fr/html/journaux-numerises](http://presselocaleancienne.bnf.fr/html/journaux-numerises) (consulté le 3.01.2024).
- Siti Nuraishah, A. (2014). Malaysia as the Archetypal Garden in The British Creative Imagination. *Southeast Asian Studies*, 1(3), 49–84. Center for Southeast Asian Studies, Kyoto University. https://englishkyoto-seas.org/wp-content/uploads/SEAS_0301_02_Ahmad.pdf (téléchargé le 30.10.2022).
- Sorin, R. (1987). Le conquérant de Barbezieux. *Le Matin*, 27 janvier. [https://presselocaleancienne.bnf.fr/html/journaux-numerises](http://presselocaleancienne.bnf.fr/html/journaux-numerises) (consulté le 2.01.2024).
- Tasra, S. (2019). Le roman colonial. Ruptures fondatrices. *Littérature & Sciences Humaines*. <https://hal.science/hal-02410614> (téléchargé le 18.05.2023).

- Trutt, J.-C. (2013). M comme Malaisie. Le pantoun dans *Malaisie* de Henri Fauconnier. *Voyage autour de ma bibliothèque*. www.bibliotrutt.eu/artman2/publish/notes/M_comme_Malaisie_Le_pantoun_dans_Malaisie_de_Henri_Fauconnier.php (consulté le 9.02.2015).
- Voegele, A. (2017). Qu'est-ce que l'interculturalité ?. *Comparaisons – La revue des cultures et des médiums*. 1. www.academia.edu/38748268/Quest_ce_que_linterculturalit%C3%A9 (consulté le 09.09.2023).
- Voisset, G. (2012). Au fait, vous avez dit pantoun ou pantoum ?. *Lettres de Malaisie*, mai 14. <https://lettresdemalaisie.com/2012/05/14/au-fait-vous-avez-dit-pantoun-ou-pantoum/> (consulté le 14.05.2023).
- Zainol Intan, S., Haroon, H. (2019). From French into Malay via English: The indirect translation of Henri Fauconnier's *Malaisie* into Malay. *KEMANUSIAAN the Asian Journal of Humanities* 26 (2), 105–122. <https://doi.org/10.21315/kajh2019.26.2.5> (consulté le 8.11.2022).

Notice bio-bibliographique

Ewa Kalinowska travaille à l'Institut de Linguistique Appliquée (Université de Varsovie). Elle est habilitée à diriger les recherches et assure les cours de littérature d'expression française. Son principal domaine de recherche, c'est la création littéraire de l'Afrique subsaharienne et des îles de l'Océan Indien. La problématique de l'engagement qui s'exprime dans les œuvres d'auteurs africains constitue un de ses centres d'intérêt et de recherches, ce dont témoigne l'ouvrage *Diseurs de vérité. Conceptions et enjeux de l'écriture engagée dans le roman africain de langue française* (2018). Elle est en plus l'auteure de nombreux articles consacrés à divers écrivains et thèmes africains et indiaocéanais. Elle a à son actif la participation à plusieurs conférences et congrès, liés à la littérature et à la didactique du FLE – en Pologne et à l'étranger (dont Paris, Dijon, Liège, Porto, Québec, Durban, Ouidah). Adresse électronique : e.kalinowska@uw.edu.pl.



ANDRÉ-ALAIN MORELLO

Université de Toulon, France

Silvia Baron Supervielle, une œuvre humaniste, entre deux langues, entre deux rives

Silvia Baron Supervielle, a humanist work, between two languages, between two shores

Summary

Silvia Baron Supervielle's work brings an original voice to contemporary French and Francophone literature. The work of this writer, born in Argentina but living in France and writing in French, is that of a nomad who has never been uprooted. Her work not only constructs dialogues between two languages, between two continents, but also between poets and painters, between words and photographs, between prose and poetry. Indeed, it is part of the exploration for new forms of poetic novels, autobiographical texts and essay collections. Finally, this work is a great humanist endeavour which, built on the absence of the mother, celebrates fidelity and love.

Keywords: Argentina, language, autobiography, dialogue, love

Silvia Baron Supervielle, une œuvre humaniste, entre deux langues, entre deux rives

Née à Buenos Aires en 1934, Silvia Baron Supervielle commence à écrire de la poésie en langue espagnole. Mais, peu après son arrivée à Paris en 1961, elle choisit la langue française. Elle s'installe définitivement à Paris. Elle compose une œuvre vaste, composée d'une trentaine de livres, diverse, explorant toutes les formes d'écriture, et aussi une œuvre de traductrice, dans les deux sens, traductrice de Jorge Luis Borges, de Julio Cortazar, d'Alejandra Pizarnik, en français, du théâtre et de la poésie de Marguerite Yourcenar en espagnol. Dans son œuvre, Silvia Baron Supervielle

évoquera à plusieurs reprises ce qui l'a poussée à quitter l'Argentine et à s'installer en France, cet exil spontané, et mystérieux, qui est aussi à l'origine de son écriture. Ainsi, dans *Journal d'une saison sans mémoire*, après avoir rappelé l'arrivée des émigrants européens en Argentine, elle propose cette explication : « La traversée, que j'ai réalisée plus tard en sens inverse, fut un appel. J'ignore pourquoi j'ai répondu à cet appel en me quittant, en susurrant oui, je viens, comme si j'avais entendu une voix. » (Baron Supervielle, 2009, p. 68–69)

L'œuvre de Silvia Baron Supervielle fait entendre une voix originale dans la littérature française et francophone contemporaine, une œuvre entre deux langues, comme celle de Vassilis Alexakis, le romancier de *La langue maternelle*, entre deux cultures, comme celle de Julien Green. « Nomade mais non déracinée », selon Albert Bensoussan (Sagaert et Morello, 2022, p. 109), « inassimilable à résidence », pour reprendre les mots d'Alain Mascarou, dans une étude publiée dans la revue *L'Esprit créateur*. L'œuvre de Silvia Baron Supervielle, comme celle de Rilke, explore « l'indomesticabilité ». Une œuvre qui construit un dialogue entre deux langues, entre deux continents, mais aussi entre les poètes et les peintres, entre les traducteurs, comme en témoigne l'échange avec Jacqueline Risset, la traductrice de Dante, dans *Chant d'amour et de séparation*, entre les mots et la photographie, dans *Lettres à des photographies*, entre la prose et la poésie, dans une série de livres inclassables, à mi-chemin de l'essai et de l'autobiographie. Une œuvre humaniste, bâtie sur l'absence et le manque, la mort de la mère quand Silvia a deux ans, qui célèbre la fidélité et l'amour. Cette œuvre frappe aussi par sa très grande unité, alors même qu'elle s'inscrit dans toutes les formes littéraires.

Nous nous proposons d'interroger cette œuvre singulière à partir des deux questions de l'exil et de l'identité. La question de l'exil est en effet placée au cœur de l'œuvre de Silvia Baron Supervielle. Sans doute cet exil peut-il apparaître comme voulu, comme volontaire. Silvia Baron Supervielle rappelle en effet que « son passé n'est pas chargé de souffrance », que ce passé « n'a pas été déchiré par des séparations forcées et des morts atroces. » Malgré tout, elle se sent proche de tous les exilés, et n'hésite pas « à mettre en parallèle des tours de Babel telles qu'Israël, le Liban et Buenos Aires ... » (Baron Supervielle, 2009, p. 68) Mais, comme le souligne Monique Pétilon, dans un compte-rendu du *Monde des Livres*, pour Silvia Baron Supervielle, le véritable exil, la vraie langue maternelle manquante, c'est celle de sa mère, Raquel, disparue quand elle avait deux ans : « je n'avais pas appris les mots quand ma mère est partie, le silence s'étant emparé de la distance d'une rive à l'autre du Rio de la Plata et d'un continent à l'autre de l'océan. » (Pétilon, 2023, p. 6–7). Cette mère absente, décédée quand sa fille n'avait pas encore l'usage des mots, Silvia Baron Supervielle l'évoquera par l'intermédiaire de veilles photos retrouvées, dans un livre bouleversant, *Lettres à des photographies*.

L'autre question omniprésente dans cette œuvre, et qui rejoint celle de l'exil, est celle de l'identité. Cette question, Silvia Baron Supervielle l'a souvent rattachée à l'exercice de la traduction. Traduire, c'est devenir un autre, cet autre, cette autre voix. Traduire est un acte mystérieux, comme Silvia Baron Supervielle le confie aux *Lettres françaises* : « c'est une activité comparable à celle du miroir, de la fenêtre, ... Mais au lieu de chercher à y voir notre visage, nous y découvrons le surprenant visage d'un étranger. Et en même temps nous découvrons que nous sommes étrangers comme lui. » (Baron Supervielle, 2018, p. 4) Les questions posées par Silvia Baron Supervielle rejoignent celles posées par Le Clézio dans *Identité nomade*. Dans ce livre présenté comme une autobiographie, mais qui défie, comme ceux de Silvia Baron Supervielle, toutes les conventions génériques, Le Clézio pose également cette question centrale de l'identité. Il revendique son identité plurielle, construite à partie d'une double origine, un père mauricien, une mère française. Il évoque ses ancêtres, comme le fait aussi Silvia Baron Supervielle. Il tente aussi de trouver la bonne définition de cette identité complexe, faite de ces traits familiaux dont il a pu hériter, mais aussi de ses voyages : « Sur la question de l'identité j'ai louvoyé comme on dit en langage imagé, j'ai été comme un serpent ou comme une anguille, j'ai évolué entre les nationalités, entre les dangers que présentaient toutes les nationalités ... Encore aujourd'hui je ne sais pas qui je suis, je ne sais pas si j'appartiens à la culture française. » (Le Clézio, 2024, p. 42) L'identité plurielle de Le Clézio ressemble à cette identité en mouvement de Silvia Baron Supervielle, explorée dans toute son œuvre, dans ses romans, dans sa poésie, dans ses textes autobiographiques, et dans cette dernière œuvre testament, *La langue de là-bas*. Nous suivrons l'évolution de ce questionnement dans ses romans, dans ses textes autobiographiques, et dans sa dernière œuvre.

Romans et poésie

Dans ses étranges romans¹, proches parfois du surréalisme, Silvia Baron Supervielle explore déjà les thèmes de la frontière, et du passage entre deux mondes, thèmes qui vont devenir les thèmes centraux de son œuvre. Remarquons que ces romans peuvent aussi bien se situer dans un temps ou un lieu indiscernable, comme *La Frontière*, que retrouver des figures historiques, comme dans *L'Or de l'incertitude*. *La Frontière*, roman publié en 1995, est largement celle qui sépare le réel et l'imaginaire, et que l'œuvre ne cesse de franchir. *L'Or de l'incertitude*, publié en 1990,

¹ Ces romans sont publiés dans la dernière décennie du vingtième siècle.

revisite le *Voyage et navigation faict par les Espagnols es Isles de Mollucques* d'Antonio Pigafetta. Pigafetta était un compagnon de Magellan qui avait eu pour mission d'écrire la relation d'un voyage qui révèlerait aux Européens une nouvelle route vers les Indes, avec la découverte du détroit qui portera le nom de Magellan. Dans son avant-propos, Silvia Baron Supervielle souligne la « grande beauté » du récit de Pigafetta. « La candeur des propos et la naïveté, délibérée ou non, du regard et du langage de Pigaffeta, contrastent avec les périls mortels affrontés par l'escadre, qui sont racontés sans la moindre intonation dramatique. Même aux pires moments, la narration se déroule à la manière d'un conte pour enfants » (Baron Supervielle, 1990, p. 12–13). La relecture de cette relation par Silvia Baron Supervielle est clairement allégorique : l'exploration des côtes de l'Amérique du Sud à la recherche d'un passage vers les Indes est comme une métaphore du travail de la mémoire découvrant un chemin vers soi. Mais ce n'est pas tout. Un autre intérêt de la relation de Pigafetta est celui des langues employées. Pigafetta était italien, mais son journal est écrit en français, dans une langue émaillée de termes espagnols. Là encore, cette caractéristique du texte ne peut que frapper Silvia Baron Supervielle qui a elle aussi fait l'expérience du bilinguisme. Comme elle le note dans son avant-propos, « il me porte à croire que [Pigafetta] put également écrire son journal dans deux langues assemblées » (Baron Supervielle, 1990, p. 14). Enfin, le roman de Silvia Baron Supervielle refait dans l'autre sens le voyage qu'elle-même a fait en venant vivre à Paris. Pour Silvia Baron Supervielle, « écrire est un sillage qui se trace sur la mer » (Sagaert et Morello, 2022, p. 7). L'écriture est une trace et une traversée. Et la traduction elle aussi, cet exercice auquel Silvia Baron Supervielle se livre, est également une traversée, un passage. Dans un texte précisément intitulé « Le passage », Silvia Baron Supervielle tente ainsi d'exprimer le mystère de la traduction : « c'est l'histoire d'une rencontre. Ces lecteurs lisent une traduction qui navigue à la surface de la mer et à la fois une autre, véritable, invisible, qui navigue dans les profondeurs. Il me semble qu'une voix se dégage entre les deux navigations et arrive directement jusqu'à moi. » (Baron Supervielle, 2020, p. 237)

On se doute bien que dans sa poésie, Silvia Baron Supervielle explore les mêmes territoires que dans ses romans, la même quête de l'autre rive. Dans un de ses derniers recueils, *Un autre loin*, publié en 2018, on retrouve cette thématique de la distance qui, comme l'a noté Michel Collot, « traverse toute l'œuvre de Silvia Baron Supervielle » (Sagaert et Morello, 2022, p. 95). Dans une étude intitulée « Le chant de la distance dans *Un autre loin* », Michel Collot a questionné l'ambigüité du titre du recueil. « Loin » est-il un substantif ou un adverbe ? Si ce « loin » est un adverbe, c'est « autre » qui est substantif. L'autre loin « désignerait alors un être lointain, dont l'identité reste indéterminée mais dont la présence est déterminante » (Collot, cité dans Sagaert et Morello, 2022, p. 96). Derrière cet autre lointain, faut-il voir la mère

de Silvia, cette mère à qui était dédié *L'Or de l'incertitude*?² Un autre lointain, ou un autre, loin : deux directions vers lesquelles le livre nous conduit.

Autobiographie, journal

A côté de ses romans et de ses recueils de poésie, l'œuvre de Silvia Baron Supervielle se déploie dans une série de textes inclassables, à mi-chemin de l'autobiographie et du journal, de l'essai et du carnet. Après *La Ligne et l'ombre* (1999), et *Le Pays de l'écriture* (2002), *Journal d'une saison sans mémoire*, publié en 2009 dans la collection « Arcades » chez Gallimard, reprend tous les thèmes déjà présents dans les livres qui précédent, l'Argentine, la figure de la mère, le passage d'une langue à l'autre, en les inscrivant cette fois dans la contrainte formelle du journal, en cherchant à exclure de l'écriture tout ce qui relève du passé.

Dès la première partie du livre, la première des sept « saisons » de l'œuvre, Silvia Baron Supervielle s'interroge sur l'écriture diariste : « j'écris pour moi qui suis les autres » (Baron Supervielle, 2009, p. 9), et sur le paradoxe d'une écriture au présent, alors que le passé nous habite. « Que signifie tenir un Journal ? ». Si on rejette l'ines-sentiel, « les faits anodins » de la vie quotidienne, ou « les faits de l'actualité sociale ou politique », que reste-t-il ? Silvia Baron Supervielle se propose une direction, un projet, une mission. « Mon occupation consiste en une seule activité : ouvrir le silence avec des mots, dans leur langue, en espérant que la magie blanche ne s'arrête pas, que la main ne soit pas enlevée par le non-dire et le regard par la contemplation du néant. Il se peut que je n'aie pas la mission de relater mais de contempler » (p. 12-13) cette dernière phrase suggère bien que la démarche de l'écrivaine reste bien poétique. La contrainte de l'écriture au présent passe aussi par une interro-gation sur les temps, sur les liens qui unissent ou qui opposent le passé et le présent : « Oublier le souvenir. De ma fenêtre, je contemple la ville. Cette ville ne me contient pas, son fleuve pas davantage. Je les contemple depuis le bord du présent sur lequel je vacille comme, si j'allais le long d'un rivage. Seul ce présent instable est à décrire. Même si le souvenir me contient, je dépends de la vibration du présent qui m'enlève et se dissipe. » (p. 11). Face au présent qui est vécu comme un vertige, l'écriture peut offrir l'espoir d'une stabilité. Tenter désespérément par l'écriture au présent de se libérer du passé : « il est nécessaire que je me libère du passé. Il me sollicite et me répète sans relâche : il me suffit de penser, de dormir ou de lever simplement les

² « A ma mère, Raquel Garcia Arocena, dont le silence fut parole de beauté ».

yeux pour qu'il prenne possession de moi. » (p. 12). L'écriture diariste est présentée ici comme une ascèse, ou comme un combat. Face au passé qui « tente de franchir les barrières » (p. 24), l'écrivaine s'exerce « à entrer dans le terrain de l'oubli » (p. 26), et « redoute de voir briller les fers et les feux du passé » (p. 26). Le passé n'est autre que la « douleur brûlante de la blessure » (p. 26). Les images du passé reviennent, et avec elles toujours la douleur de la perte : la petite sœur handicapée (p. 17), la mort du père (p. 30), la mère (p. 59). Avec ces images du passé, « la douleur remonte du fond des âges » (p. 34). Silvia Baron Supervielle sait qu'elle se sert « de l'encre de la douleur unanime et indélébile » (p. 34). Lorsqu'elle est de retour à Buenos Aires, « le passé et le présent se cognent dans [son] esprit » (p. 53). Il faut attendre la dernière page du livre, pour qu'ils cessent de se cogner. « La frontière entre le passé et le présent s'est évanouie. Ce n'est pas encore le souvenir ; il me viendra de plus loin, il n'est pas encore visible, et je ne le crains plus : j'entrevois son paysage oscillant et j'entends l'autre langue des larmes » (p. 250).

L'interrogation sur le temps s'accompagne d'une interrogation sur l'espace : la « distance » est à la fois temporelle et spatiale. Comme pour maîtriser les fers et les feux du passé, l'écriture a besoin aussi de l'éloignement géographique. A l'occasion d'un retour en Argentine, Silvia Baron Supervielle prend conscience de cette nécessité de la distance : « Ecrire à Buenos Aires, au moment où les choses se produisent, me demande un effort insurmontable. J'ai besoin de repartir pour le faire à ma guise. Lorsque l'éloignement s'instaure à nouveau entre mon pays et moi, les choses ont une chance de s'accommoder aux mots. On ne vit rien sur le moment, ni l'amour ni la mort. C'est à mesure que l'on se sépare des choses que l'on reçoit leur poinçon. » (Baron Supervielle, 2009, p. 55) L'écriture, parce qu'elle a partie liée avec l'absence, condamne au départ, comme si l'exil était une sorte de destin, voire peut-être une chance.

L'expérience de Silvia Baron Supervielle la conduit à un éloge des voyageurs, des émigrants, des nomades :

Je suis heureuse avec ceux qui viennent de loin. De même que l'univers est fait de tous les pays, de même leur regard élimine toutes les frontières de la terre et de l'esprit. Je ne quitte pas souvent l'endroit où je réside et pourtant je suis en voyage. ... J'ai vécu l'arrachement d'un rivage et je vis entre deux langues et deux pays, mais mon passé n'est pas chargé de souffrance. Il n'a pas été déchiré par des séparations forcées et des morts atroces. Néanmoins, je me plais à mettre en parallèle des tours de Babel telles qu'Israël, le Liban et Buenos Aires, ... Les gens du voyage se ressemblent. Les émigrants européens arrivèrent en Argentine par nécessité et par aventure. La traversée, que j'ai réalisée plus tard en sens inverse, fut un appel. J'ignore pourquoi j'ai répondu à cet appel en ... susurrant oui, je viens, comme si j'avais entendu une voix. Aussi suis-je restée hors des pays et des langues. Mais il

est temps de l'avouer : ma seconde langue commence à être une patrie avec laquelle je repars en voyage. (Baron Supervielle, 2009, p. 68–69)

Comme si l'expérience de l'exil débouchait sur un voyage sans fin, une manière d'exorciser l'exil, pour reprendre le titre de l'essai que Marianne Bessy a consacré à Vassilis Alexakis. Mais il y a dans *Journal d'une saison sans mémoire* une dimension supplémentaire, qui réside dans la recherche d'une forme. « C'est un soi-même qui s'invente pas à pas, ... à mesure que je donne une forme à la matière. » (Baron Supervielle, 2009, p. 13) C'est la vie même qui pose la question de l'informe, ou, comme l'écrit Silvia Baron Supervielle, de la « forme introuvable » : « Mourir est un acte compliqué parce que l'homme ne parvient pas à s'introduire dans l'édifice de la réalité. A la fin, il s'avoue vaincu, il a échoué, il est obligé de se retirer d'un séjour inconnaisable et d'une forme introuvable » (p. 41) *Journal d'une saison sans mémoire* met en forme l'exil, l'organise, dans des chapitres qui s'achèvent tous par des vers de *La Divine Comédie* de Dante. Avec ces citations de Dante qui accompagnent le texte, qui « ferment » chaque saison, Silvia Baron Supervielle choisit une écriture du sacré, dont la structure de l'œuvre en sept parties, en sept saisons, est aussi la marque. Silvia Baron Supervielle qui voyait déjà l'œuvre de Marguerite Yourcenar non « pas profane mais lumineusement sacrée » (Baron Supervielle et Yourcenar, 2009, p. 23), s'oriente vers cette dimension du sacré, à laquelle elle consacre des pages lumineuses :

Ce que je qualifie de sacré, en premier lieu des êtres vivants ou morts mais aussi des livres, des tableaux, des objets, des souvenirs, se range de soi-même dans un compartiment du cœur fermé à clef. Rien ne décime ni ne fait disparaître ce qui est entré là, et ce contenu est le trésor que je cherche. [...] Les êtres chers, partis dans le monde invisible, entrent d'emblée dans ce compartiment : ils y allument un cierge qui éclaire le chemin ». (Baron Supervielle, 2009, p. 234)

Les morts ne sont pas morts, ils sont seulement dans « un compartiment du cœur fermé à clef. » Les morts ne sont pas morts, ils continuent leur voyage.

Une œuvre testament ?

Publié en 2023, le dernier livre de Silvia Baron Supervielle, *La Langue de là-bas*, se présente comme une suite de cinquante-huit variations sur l'exil, le nomadisme, la langue maternelle, la traversée de l'Océan Atlantique, l'écriture de soi. Cette

œuvre prolonge les réflexions qui étaient celles du *Pays de l'écriture* ou du *Journal d'une saison sans mémoire*. Le livre commence par une interrogation, ou plutôt par l'affirmation d'un non savoir : « J'ignore pour quelle raison, vivant en France et écrivant en français, j'ai le sentiment d'être un écrivain du Rio de la Plata. J'essaie d'en parler avec moi-même. Je suis née à Buenos Aires, mais les premiers membres de ma famille arrivés au dix-neuvième siècle sur ces côtes lointaines furent un garçon de seize ans, originaire du Béarn, Bernard Supervielle, et un jeune ressortissant de Navarre, Pelaya Arocena. Les deux débarquèrent dans le port de Montevideo. » (Baron Supervielle, 2023, p. 7) « Un » écrivain, « en parler avec moi-même » : dès le début de l'œuvre, est mis en avant le dédoublement propre à l'écriture autobiographique, présenté comme un débat, difficile, avec l'autre qui est en soi, l'autre qui est soi. Les ancêtres, déjà, séparés, ou réunis, par deux langues, de chaque côté d'une frontière, Béarn et Navarre, France et Espagne, comme si tout était déjà programmé.

Dès ma naissance, j'ai attrapé l'exil. En premier du pays de ma mère, Raquel, l'Uruguay, mais aussi de l'Espagne et de la France, héritées de mes grands-parents. En me remémorant les promenades sur le quai argentin, je ressens la rive de ma mère, et des siens. Les exils là-bas se multipliaient. Je ne saurais pas donner un nom à ces sentiments qui me retrouvent, non sans mélancolie, et que je connais parfaitement. (Baron Supervielle, 2023, p. 8)

Attraper l'exil, comme on attrape une maladie. L'exil, à la fois une mémoire et une sensation : « en me remémorant », « je ressens la rive de ma mère », « ces sensations qui me retrouvent ». Le projet du livre est en un sens de mettre des mots sur ces sensations. « Je suis une double exilée à cause de mon retour vers l'Europe où je me nourris de deux passés. La rive orientale est particulièrement proche de moi puisque c'est celle de ma mère et des siens. Elle est aussi la plus éloignée dans le temps » (Baron Supervielle, 2023, p. 13). Dans le cas de Silvia Baron Supervielle, l'exil est en quelque sorte compliqué par le retour en France. La quête du passé, des années passées en Argentine, conduit à évoquer un passé encore plus lointain, celui des premiers habitants de l'Amérique, les Indiens :

A l'arrivée de Christophe Colomb, l'Amérique était occupée par ces hommes aux cheveux noirs et raides, qui menaient une vie primitive. Aussi nomades que les chrétiens. Pour naviguer sur le fleuve, ils creusaient des bateaux dans des troncs et aussi, autant que les chrétiens, cherchaient à soulager leur faim. (Baron Supervielle, 2023, p. 27)

Silvia Baron Supervielle cherche à faire émerger l'idée d'une fraternité entre les Indiens et les « découvreurs » venus d'Europe, d'une fraternité qui aurait pu être, qui aurait pu durer. Les Indiens et les Européens partageaient le nomadisme, ils étaient tous des navigateurs, les uns sur le fleuve géant, les autres sur l'Océan. Silvia Baron Supervielle s'appuie sur un livre qui évoque une rencontre pacifique en 1870 entre un groupe de soldats et un campement d'Indiens, *Une excursion au pays de Ranqueles* de Lucio Mansilla, livre magnifique, pour Silvia Baron Supervielle, car « il prouve qu'il n'était pas impossible de cohabiter, autant pour les Indiens que pour les chrétiens, et qu'ils apprirent beaucoup de choses les uns des autres. » (Baron Supervielle, 2023, p.27). Ce livre prouve que « l'union entre chrétiens et Indiens aurait pu se produire. » (Baron Supervielle, 2023, p.30)

Dans un texte publié dix ans avant *La Langue de là-bas*, Silvia Baron Supervielle avait déjà évoqué les Amérindiens, et de quelle manière. « Leur mémoire, comme un miroir du paysage, d'où ils semblaient arriver et repartir, n'avait pas de frontière et occasionnait l'infini. Surgis de l'infini, ils n'avaient qu'une intention : atteindre un infini encore plus prometteur de liberté. » Comme l'a remarqué René de Ceccatty, Silvia Baron Supervielle ne définit-elle pas ici la mission du poète ? (Ceccatty, 2014)

Il était logique que *La langue de là-bas*, texte largement consacré aux problématiques de l'exil et du nomadisme, conduise Silvia Baron Supervielle à une réflexion sur les migrations. Dans la seconde partie de son livre, Silvia Baron Supervielle s'interroge sur son identité de migrante et de nomade, dans une perspective qui n'est pas celle des discours politiques d'aujourd'hui, comme on peut s'en douter.

Le nomadisme appelle un pays perdu. ... Les routes que tracent les nomades, à pied ou à cheval, sont leur façon de s'écrire. Leur façon d'aimer, de partir et repartir plus loin pour se livrer et se perdre davantage. Leur façon de ne pas revenir en arrière. De ne pas craindre la mort. ... Marcher pour aller ailleurs. (Baron Supervielle, 2023, p. 122)

Dans cette revendication d'une identité nomade, à l'évidence, cette œuvre rencontre celle de Le Clézio. Silvia Baron Supervielle se reconnaît aussi dans d'autres frères d'exil, comme Julio Cortazar, auteur du *Crépuscule d'automne*, traduit par Silvia.³ L'identité de Silvia Baron Supervielle est une identité en mouvement, qui refuse de s'arrêter sur un point du temps ou de l'espace, qui ignore aussi les nations : « J'ignore ce que nationalité veut dire. » (Baron Supervielle, 2023, p. 22) Faut-il s'étonner qu'elle en vienne à s'interroger, à la fin de son livre, non plus sur les déchirures, mais sur les bénéfices de l'exil et de la migration : « Que pourrais-je

³ Cortazar connaît l'exil dès sa naissance. » (p. 152 et suivantes).

voir si je ne venais pas de là-bas ? A qui pourrais-je rêver ? » (Baron Supervielle, 2023, p. 127)

Singulière et universelle, l'œuvre de Silvia Baron Supervielle frappe et séduit par sa ferveur, ses convictions, sa recherche de nouvelles formes d'écriture. On peut appliquer au dernier livre de Silvia Baron Supervielle ce qu'écrivit Marina Salles à propos du dernier livre de Le Clézio :

Complément de l'œuvre, synthèse dense et lumineuse d'une conception de la vie et de la littérature faite d'attention à l'autre, de générosité, d'indignation contre tout ce qui dégrade les hommes – surtout les plus vulnérables – *Identité nomade*, au titre paradoxal, est un livre précieux qui donne à entendre la voix essentielle de J.-M.G. Le Clézio en ces temps de nationalismes, de communautarisme et d'intolérance exacerbés. (Salles, 2024, p. 4)

Comme celle de Le Clézio, cette œuvre est une œuvre pour notre temps. Comme celle de Le Clézio, elle vient d'ailleurs, d'un autre continent, d'un autre rivage. Si elle interroge inlassablement les problèmes qui se posent à l'humanité d'aujourd'hui, elle montre aussi une voie. Celle d'une identité en mouvement, faite d'une fidélité au passé, et aux absents, et en même temps d'un pari sur l'avenir, le rêve d'une humanité fraternelle et apaisée, capable de dépasser la clôture des nations, et de franchir les frontières.

Bibliographie

- Baron Supervielle, S. (1990). *L'Or de l'incertitude*. Paris : José Corti.
- Baron Supervielle, S. (1995). *La Frontière*. Paris : José Corti.
- Baron Supervielle, S. (1999). *La Ligne et l'ombre*. Paris : Seuil.
- Baron Supervielle, S. (2002). *Le Pays de l'écriture*. Paris : Seuil
- Baron Supervielle, S. (2009). *Journal d'une saison sans mémoire*. Paris : Arcades, Gallimard.
- Baron Supervielle, S. (2009). *Une reconstitution passionnelle. Correspondance Marguerite Yourcenar – Silvia Baron Supervielle 1980–1987*, Paris : Gallimard
- Baron Supervielle, S. (2013). *Lettres à des photographies*. Paris : Gallimard.
- Baron Supervielle, S. (2018). *Un autre loin*. Paris : Gallimard.
- Baron Supervielle, S. (2018). Sur la traduction. *Les Lettres françaises* (p. 4–5).
- Baron Supervielle, S. (2020). Le Passage. In R. Béhar et G. Camenen (Dir.), *Scènes de la traduction France-Argentine* (p. 237–239). Paris : Editions Rue d'Ulm.
- Baron Supervielle, S. (2023). *La langue de là-bas*. Paris : Seuil.
- Bessy, M. (2011). *Vassilis Alexakis, Exorciser l'exil*, Amsterdam-New York : Rodopi.

- Bourdeilh, M. (2013). De l'Argentine à l'expatriation : Juan Rodolfo Wilcock, Silvia Baron Supervielle, entre continuité et rupture. *Revue de Littérature comparée*, 345, 33–47.
- Ceccatty, R de. (2014). Notes sur thème, *Les Lettres françaises*, juin 2014, p. 4–5.
- Collot, M. (2014). Silvia Baron Supervielle entre deux rives. In M. Collot (Dir.) *Pour une géographie littéraire* (p. 237–248). Paris : José Corti.
- Le Clézio, J.M.G. (2024). *Identité nomade*, Paris : Robert Laffont.
- Mansilla, L.V. (2008). *Une excursion au pays des Ranqueles* (O. Begué, Trad.). Paris : Christian Bourgois. (Texte original publié 1870)
- Mascarou, A. (2004). Silvia Baron Supervielle, inassignable à résidence. *L'Esprit créateur*, 2004, vol. 44, p. 29–39.
- Morello, A.-A. (2022). La littérature et la marée sombre de l'exil : Silvia Baron Supervielle et Marguerite Yourcenar. In *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire* (p. 203–216). Paris : Honoré Champion.
- Perraud, A. (2023) Coule la sève du ressouvenir, *La Croix*, 11 mai 2023, 21–22.
- Pétillon, M. (2023) Lailleurs de Silvia Baron Supervielle, *Le Monde des Livres*, 5 mai 2023, 6–7.
- Sagaert, M. et Morello, A.-A. (2022). *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*. Paris : Honoré Champion.
- Salles, M. (2024). Identité nomade de Le Clézio, *Association des lecteurs de JMG Le Clézio*, 15 juillet 2024, p. 4.

Notice auteur

André-Alain Morello, maître de conférences à l'Université de Toulon, a publié notamment *Jean-Claude Renard, l'hôte des noces. Aspects du lyrisme contemporain* (Honoré Champion, 2007), *La lettre et l'œuvre. Correspondances de Marguerite Yourcenar* (Honoré Champion, 2009), *Les Suds rêvés de Julien Green* (Littératures, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2017), *Eclats de Giono* (Honoré Champion, 2024). Il a coédité, avec Dominique Bonnet, *Giono et les Méditerranées*, Publicaciones Universidad de Huelva, 2017), avec Carole Auroy, *Entre deux mondes. Julien Green et la formation de l'esprit* (Presses Universitaires de Rennes, 2024), et, avec Jacques Mény, Jean-Marc Quaranta, Nicolas Bianchi et Grégoire Lacaze, *Giono paysages*, (Presses Universitaires de Provence, 2024). Il a édité *Le Désastre de Pavie* de Giono dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995).



EWELINA BEREK

Université de Silésie à Katowice, Pologne



<https://orcid.org/0000-0002-5399-2491>

Un demi-siècle d'absence. *La Disparition* de Georges Perec en polonais

Half a century of absence. Georges Perec's *La Disparition* into polish

Abstract

The article discusses Polish translation of Georges Perec's *La Disparition*. In 2022, this famous lipogrammatic novel was translated in Poland under the title *Zniknięcia* by René Koelblen and Stanisław Waszak. By analyzing the translation of the organization of the novel and of surnames, the article aims to show the choices made by the translators.

Keywords: Georges Perec, *La Disparition*, Polish translation, lipogrammatic novel

La Disparition est un roman de Georges Perec publié en 1969. Ce classique de la littérature française du XX^e siècle doit sa notoriété au défi qu'il relève : écrire plus de trois cents pages (ou 78 000 mots) sans utiliser une seule fois le e, la lettre la plus fréquente de l'alphabet français. Georges Perec a été beaucoup traduit mais *La Disparition* n'avait jamais été traduite dans la patrie des parents de l'écrivain¹. « Ce roman s'avère être un puzzle manquant dans toute l'œuvre de Perec, qui a beaucoup d'amateurs en Pologne ». écrit l'éditeur sur son site. En Pologne, *La Disparition* a été publiée en 2022 sous le titre *Zniknięcia* traduite par René Koelblen et Stanisław Waszak chez Lokator. La traduction polonaise comble alors une lacune. Pour une œuvre traitée d'intraduisible, le roman a fait l'objet de nombreuses tentatives de traduction. À présent on en dénombre une vingtaine, notamment quatre en anglais : *A Void* (Gilbert Adair, 1995), *Vanish'd!* (John Lee, inédit), *A Vanishing* (Ian Monk, inédit),

¹ Les parents de Perec, Icak Judko Perec et Cyryla Szulewicz étaient des juifs d'origine polonaise. Le père est né à Lubartów et la mère est née à Varsovie.

Omissions (Julian West, inédit). La première traduction de l'œuvre perecienne date de 1986, soit quinze ans après la parution du roman en France. La dernière est celle du duo de traducteurs Koelblen et Waszak et elle est sortie 53 ans après la publication originale.

Comme le remarque Hermes Salceda :

La traduction du texte constraint oblige à repenser la plupart des vieux débats de la pratique traductologique : le choix entre la traduction de la forme et du fond, le débat sur l'invisibilité ou l'invisibilité du traducteur, le débat sur les limites de la traductibilité. *La Disparition* est aussi un texte emblématique par la radicalité avec laquelle elle ouvre ces questions et repose les vieux dilemmes. (Salceda, 2019, p. 179)

La Disparition – un roman à plusieurs couches

Le roman s'ouvre sur un poème qui s'intitule *La Disparition*, une épigraphe en vers signée J(acques) Roubaud, poète mathématicien et membre de l'Oulipo. Le personnage d'Anton Voyl écrit un journal tout en choisissant comme titre *La disparition*. Le titre s'avère bien sûr lipogrammatique et fait déjà soupçonner qu'il serait question d'un mystère, d'une énigme, dans le genre du roman policier (Sinclair, 2000, p. 149). Le titre littéral en polonais serait *Zniknięcie*, mais le substantif contient la lettre interdite. Les traducteurs se sont donc décidés à employer le pluriel car, à leur avis, dans le roman il y en a plusieurs.

Après le poème de Roubaud se trouve un avant-propos bizarre intitulé « Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurait la Damnation ». Apparemment, cette partie n'a rien à voir avec le reste du texte, mais elle contient la clé pour comprendre l'histoire des personnages touchés par une malédiction étrange. Puis l'auteur commence à raconter l'histoire de la disparition d'Anton Voyl, un solitaire qui n'arrive pas à s'endormir, obsédé par le manque de quelque chose, d'une chose qu'il n'arrive pas à définir malgré de nombreuses tentatives : « Il y avait un manquant. Il y avait un oubli, un blanc, un trou qu'aucun n'avait vu, n'avait su, n'avait pu, n'avait voulu voir. On avait disparu. Ça avait disparu » (Perec, 2021, p. 28).

Le personnage d'Anton Voyl domine les premiers chapitres du roman. Ensuite, il disparaît à la Toussaint et avec lui le chapitre 5. Le signe matériel de sa disparition dans le roman est une page blanche, non imprimée. Avant de disparaître, le héros laisse un mot à ses amis :

J'aurais tant voulu dormir tout mon saoul. J'aurais tant voulu m'offrir un bon roupillon. Mais il a disparu ! Qui ? Quoi ? Va savoir ! Ça a disparu. À mon tour, aujourd'hui, j'irai jusqu'à la mort, jusqu'au grand oubli blanc, jusqu'à l'omission. *It is a must.* Pardon. J'aurais tant voulu savoir. Un mal torturant m'a tordu. Ma voix a tout d'un chuchotis bancal. Ô ma mort, sois la rançon du transport fou qui m'habita. Anton Voyl. (Perec, 2021, p. 55)

Dans le texte qui suit, les amis du disparu cherchent à comprendre et meurent à leur tour. La mort des personnages coïncide avec la « mort » de la lettre de l'alphabet.

Ce court résumé ne rend pourtant pas compte de la complexité du roman. Vu la richesse de personnages et d'anecdotes qui peuplent le roman, l'un des traducteurs de *la Disparition* en espagnol, Hermes Salceda, propose un synopsis qui prend sept pages dans son *Clés pour La Disparition de Georges Perec* et l'intitule ironiquement « *La Disparition* raconté aux enfants » (Salceda, 2019, p. 183–189). Stéphan Sinclair, auteur de la thèse de doctorat *Une application d'HyperPo, un logiciel d'analyse de texte informatisée, à La Disparition de Georges Perec*, voit la volonté de tracer les grandes lignes du roman comme une tâche audacieuse, tant le flot d'événements décrits dans le texte est vertigineux (Sinclair, 2000, p. 149).

Traduire la contrainte

Le choix de la lettre omise est le premier obstacle auquel il convient de réfléchir au moment d'entamer la traduction de *La Disparition*. La contrainte tient plus au fait de choisir la voyelle la plus utilisée dans un langage donné ou non qu'à la lettre « e » elle-même. Koelblen et Waszak ont décidé d'éviter « e » comme Georges Perec. La fréquence de cette lettre égale en polonais presque celles du « a », du « i » et du « o » : respectivement 7,66% pour « e », 8,91% pour « a », 8,21% pour « i » et 7,75% pour « o » (Koelblen & Waszak, 2022, p. 71). Les différences des fréquences sont minimes et la difficulté d'omettre une de ces voyelles est plus liée à la nécessité d'éviter certains mots fréquemment utilisés dans la langue ou des formes grammaticales avec la lettre à omettre.

Les traducteurs en polonais se sont aussi amusés à écrire la version polonaise du chapitre 1 en s'abstenant d'employer la lettre « a ». Ils présentent leurs efforts dans le commentaire ajouté à la fin du roman.

<i>La Disparition</i>	Zniknienia Traduction sans « e »	Traduction sans « a »
<p>Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assit dans son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut ; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification.</p> <p>Il abandonna son roman sur son lit. Il alla à son lavabo ; il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou.</p> <p>(Perec, 2021, p. 17)</p>	<p>Anton Voyl na próżno usiłował zasnąć. Zapalił światło. Budzik marki Jaz wskazywał trochę ponad kwadrans po północy. Anton zadyszał ciężko i usiadł na łóżku, podparty poduszką. Siegnął po książkę, otworzył ją i zaczął czytać. Zdała mu się czarna magią, wciąż potykał się o jakiś obcy mu wyraz. Odłożył książkę na łóżko. Poczłapał do umywalki, zamoczył gąbkę, obmył czoło i sztyję. (Perec, 2022, p. 21)</p>	<p>Tony Voyl męczył się, lecz sen nie przychodził. Włączył oświetlenie. Budzik firmy Seiko donosił, że było już dobrze po północy. Tony westchnął głęboko i uniósł się, pod plecy wsunął poduszkę. Siegnął po książkę, otworzył ją i wziął się do lektury. Istny bełkot, co rusz mierzył się z czymś, czego nie mógł zrozumieć.</p> <p>Odłożył tomik przy łóżku. Popędził pod prysznic, zmoczył myjkę, obmył czoło i sztyję. (Perec, 2022, p. 331)</p>

Les traducteurs polonais ont opté pour une traduction sans « e », mais, pour prouver qu'il aurait été possible de faire disparaître aussi la lettre « ę », une variante apparente de la lettre « e » en polonais, René Koelblen et Stanisław Waszak proposent une autre traduction de l'avant-propos dans leur commentaire au roman en évitant d'utiliser « e » et « ę ».

Comme le remarquent René Koelblen et Stanisław Waszak, le choix d'une autre voyelle aurait été lié à la nécessité d'intervenir dans la trame du roman (2022, p. 70). Vu le nombre de noms propres utilisés par Georges Perec, dont les noms propres des personnages et des endroits réels existants, cette décision influerait considérablement l'intrigue. La volonté d'être plus fidèles au texte original a donc agi sur leur approche et les traducteurs en polonais ont suivi le chemin de Georges Perec. La même décision a été prise aussi par les traducteurs suédois et croates, bien que la lettre « e » ne soit pas la plus usitée parmi les voyelles dans ces deux langues.

Traduire l'organisation du roman

La traduction du lipogramme en « e » est difficile. Cependant la fidélité aux principes techniques et esthétiques du lipogramme perecien débouche sur la nécessité d'ajuster sur d'autres niveaux (Blasio, 2018, p. 151). Aux dires de Hermes Salceda,

la potentialité de la contrainte apparaît premièrement à travers un français lipogrammatique, la plupart du temps savoureux, des fois lourd et saccadé, dans lequel la parataxe, la liste, les jeux de mots, les néologismes, les contrastes clairement affichés entre différents registres de langue, prédominent (Salceda, 2019, p. 179).

Dans *La Disparition*, nombreuses sont les références à l'alphabet touché par le lipogramme. Elles se répandent au niveau de l'organisation du livre en parties et en chapitres. La table des matières est amputée : le nombre et l'ordre des chapitres et des parties sont soumis au nombre et à l'ordre des lettres de l'alphabet français. *La Disparition* se compose de 25 chapitres (26 lettres – la lettre taboue = 25 lettres) numérotés de 1 à 4 et de 6 à 26, parce qu'il y manque le 5^e, la lettre « e » étant la 5^e lettre de l'alphabet. De la même façon, la partie 2 est absente dans le respect de l'absence du « e » dans la liste des six voyelles.

Le même principe se retrouve au niveau fictionnel, avec une récurrence spécifique touchant les chiffres qui ont une relation avec le nombre des voyelles et des lettres de l'alphabet : 5 et 6, 25 et 26. Anton Voyl voit dans une bibliothèque 26 livres où manque le volume 5, une course hippique où le cheval n°5 ne prend pas le départ et ainsi de suite.

En ayant trait à l'alphabet polonais, à ces chiffres correspondent les 9 (a, ą, e, ę, i, o, u, ó, y) et 32, 8 et 31 ainsi que le 7 et le 3 (la voyelle « e » est la 7^e lettre de notre alphabet et la 3^e voyelle). L'ingérence la plus grande de la part des traducteurs concerne donc l'organisation du livre en parties et en chapitres. Dans la traduction polonaise, c'est donc le chapitre 7 qui disparaît et le roman comporte 31 chapitres numérotés de 1 à 6 et de 8 à 32. Les traducteurs ont introduit des modifications dans la table des matières pour être fidèles à l'alphabet polonais. Conformément au nombre des voyelles et à la position de la lettre « e », il y a 9 parties où il manque la troisième (et non pas la seconde) et 32 chapitres où le septième a disparu. Les traducteurs polonais ont divisé différemment le texte dans les chapitres et ont ajouté les titres inexistants dans la version originale : la partie II Anton Voyl jako Izmail i Aignan, la partie IV Hassam Ibn Abbou, la partie VI Albin (8 noms des parties au lieu des 5 en français) et 6 chapitres additionnés : le chapitre 2 *W którym kłopoty z rachunkami doprowadzają na skraj otchłani i pustki*, le chapitre 4 *W którym wzory na dywaniku rozmywają się z wolna wśród halucynacji i farmazonów*, le chapitre 9 *Który wyjawi nam, co mogłoby łączyć zatry, Gryzipoira III i kidnaping*, le chapitre 14 *W którym mogłoby się okazać, iż tylko jakiś oulipijczyk potrafiłby rozwiązać zagadkę*, le chapitre 20 *W którym strzały z bazooki cichną w obliczu hymnu na modłę Canticum Canticorum Salomonis* et le chapitre 24 *W którym wytrwała miłość ma większą moc niż najgłębszą chandry*.

Les nombres 32 et 31, ainsi que 9, 8 et aussi 7 et 3 règnent alors dans plusieurs extraits du roman. Il faut souligner que dans la version polonaise dans la plupart

ils n'apparaissent pas en toutes lettres étant donné que les nombres *trzydzieści dwa, trzydzieści jeden, dziewięć* et *osiem* contiennent tous le « e » interdit. En voici quelques exemples.

<i>La Disparition</i>	<i>Zniknięcia</i>
À Nancy, on guillotina sur un rond-point vingt-six magistrats d'un coup, puis on brûla un journal du soir qu'on accusait d'avoir pris part pour l'administration. (Perec, 2021, p. 11)	W Nancy, na placu przy skrzyżowaniu, zgilotynowano 32 sędziów i spalono biuro popołudniówki, którą oskarżono o przychylność dla władz. (Perec, 2022, p.15)
Dans la nuit du lundi au mardi 6 avril, on compta vingt-cinq assauts au plastique. (Perec, 2021, p. 12)	W nocy między piątym a szóstym marca (z piątku na sobotę), naliczono 31 zamachów, w których użyty został plastik. (Perec, 2022, p.16)
Son imagination vaquait. Au fur qu'il s'absorbait, scrutant son tapis, il y voyait surgir cinq, six, vingt, vingt-six combinaisons, brouillons fascinants mais sans poids, lapsus inconsistants, obscurs portraits qu'il ordonnait sans fin, y traquant l'apparition d'un signal plus sûr, d'un signal global dont il aurait aussitôt saisi la signification ; un signal qui l'aurait satisfait, alors qu'il voyait, parcours aux maillons incongrus, tout un tas d'imparfaits croquis... (Perec, 2021, p. 19)	Wyobraźnia Antona Voyla bujała w obłokach. W miarę jak pochłaniała go analiza dywanika, ukazywało mu się 8, czasami 9 kombinacji 31–32 fascynujących, choć kuriozalnych bazgrołów, abstrakcyjnych lapsusów, mrocznych obrazów, którym nadawał coraz to inny sztyk. Czyhał, aż pojawi się w nich znak doskonały, znak globalny, który zdołałby pojąć natychmiast. Znak, który mógłby go zadowolić, podczas gdy widział tylko całą masę dziwacznych motywów... (Perec, 2022, p.23)
Il y avait vingt-six inscrits, donc vingt-cinq partants, Whisky Dix, qui avait un « Cinq » sur son dossard, ayant fait forfait. (Perec, 2021, p. 81)	Było 32 zgłoszonych zawodników, czyli 31 startujących, gdyż usunięto Pintę Grogu, która miała ruszyć z nr. siódmym. (Perec, 2022, p. 91)

Dans la langue polonaise, l'élimination de la voyelle « e » n'est pas aussi difficile qu'en français mais pose tout un éventail d'autres contraintes : on ne peut pas utiliser la négation car il faudrait employer la particule *nie*. Au passé à la première personne du singulier, la plupart des formes se terminent par « -łem », qui contient la lettre à éviter. Les traducteurs ont exploité alors des formes impersonnelles ainsi que les formes archaïsantes telles que *bom, com, gdym* par exemple *bom chciał zrobić, com zrobił, gdym coś zrobił*. Cette contrainte interdit également l'usage du nombre polonais *jeden* très important pour l'intrigue et pour lequel il est difficile de trouver un synonyme (Sobolewska, 2022).

Traduire les patronymes

L'alphabet règle l'orthographe des patronymes des personnages perecquiens. Le nom du personnage principal est une allusion aux voyelles – Voyl étant privé de « e » – et son prénom Anton fait penser à l'adjectif *atone* qui se rapporte à la lettre « e » muette, inaccentuée (Olczyk, 2022, p. 7–8). De même Amaury Conson, l'un des amis d'Anton Voyl et son oncle en réalité, évoque bien sûr la consonne. Les traducteurs polonais ont complètement renoncé à cette signification des patronymes et ont tout simplement transféré les noms sans aucune référence aux mots voyelle – *samo-głoska* et consonne – *spółgłoska* en polonais.

Dans certains passages du roman, la fiction est entièrement destinée à mettre en valeur le potentiel inventif des lettres qui l'engendrent. C'est le cas des enfants d'Amaury Conson. Les initiales de ses six fils déclinent la série des six voyelles françaises et sont à l'origine des modalités de leur mort, sauf Aignan qui représente la lettre « e » (Salceda, 2019, p. 102).

Dans le roman français, Conson a six fils dont les prénoms commencent par les voyelles françaises : Aignan, Adam, Ivan, Odilon, Urbain et Yvon. Les deux premières lettres du prénom de l'aîné Aignan se prononcent en français comme [ə], mais l'orthographe permet d'omettre la lettre interdite. Le nombre des fils correspond au nombre des voyelles dans l'alphabet français, donc les traducteurs ont ajouté encore trois noms à la progéniture du personnage. Amalryk Conson a huit fils et une fille : l'aîné s'appelle Aignan, puis il y a Adam, Ądraszek (mais utilisé dans sa déclinaison « Ądraszka » le nom n'apparaît pas avec la lettre lipogrammatique), puis Eryk, Iwan, les triplés Odilon, Órszula, Urban et le benjamin Yvon.

Le choix du prénom de la fille nous semble un peu incongru étant donné que l'aspect féminin est absent de la version française. Comme le remarque pertinemment Stella Béhar, autrice de l'ouvrage publié en 1995 intitulé *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, l'un des effets produit par la contrainte perecquienne est la difficulté à nommer le féminin. Car

en choisissant de supprimer la lettre la plus courante du lexique français, Perec certes réalise une extraordinaire performance qui, à côté de l'intention ludique, représente une critique de la langue, une libération du logos. Toutefois, cette performance libératrice à maints égards s'avère mutilatrice. C'est un ordre masculin qui est décrit dans la saga des familles, un ordre patriarcal dont la descendance est essentiellement masculine. Un ordre meurtrier qui conteste une des fonctions fondamentalement féminines, celle de la procréation. Ce e innommé et innommable, mais cause de tout ce qui arrive, représente le féminin que Perec devait bannir du

procès littéraire pour que soit possible le jeu lipogrammatique. Dans ce texte où le e est absent, la grande disparue est bien la femme. (Béhar, 1995, p. 87)

De plus, Aignan, dont le premier son correspond en français à la lettre disparue, paraît un peu bizarre dans la version polonaise étant donné que la prononciation polonaise ne fait pas penser à la voyelle taboue vu qu'en polonais chaque son n'a qu'une seule représentation graphique et on ne dispose d'aucun moyen qui permette d'évoquer par l'écriture de telle lettre sans l'utiliser. De plus, les lecteurs polonais liraient l'initiale du prénom plutôt comme [aj]. La solution proposée par Koelblen et Waszak n'est donc que moyennement satisfaisante.

L'alphabet domine aussi un autre fragment où est présentée l'histoire de Maximin. C'est le chapitre 22 intitulé *Où un us familial constraint un gamin imaginatif à finir son Gradus ad Parnassum par six assassinats*. Dans la traduction c'est le chapitre 28 et il s'intitule *W którym szczwany chłopak, powodowany tradycją rodzinną, osiąga swój Gradus ad Parnassum dzięki 9 zabójstwom*. Meurtrier très ingénieux, Maximin tue ses six frères Nicias, Optat, Parfait, Quasimodo, Romuald et Sabin par des procédés particulièrement imaginatifs, suivant un méticuleux réglage alphabétique. Chez Georges Perec, les frères meurent de six façons différentes se référant à leur initiale. René Koelblen et Stanisław Waszak ont multiplié la fratrie jusqu'à neuf et ont nommé le meurtrier Faramin. Leur énumération commence donc par la consonne « f » et finit par la consonne « n » pour éviter, selon eux, d'inventer des prénoms dont les initiales n'apparaissent au début d'aucun prénom. Il y a donc Gnatus, Hlav, Irygun, Jaroslav, Klun, Lody, Łili, Misam et Nabin. L'explication des traducteurs semble étonnante vu que les prénoms choisis ne ressemblent ni aux prénoms choisis par Georges Perec ni aux prénoms polonais. De plus, les traducteurs ajoutent un paragraphe dans lequel il est question de trois frères assassinés par Faramin. Dans ce cas-là le fraticide n'a rien d'étonnant car Irygun, Jaroslav et Klun meurent de désespoir et d'abus d'alcool.

Zniknięcia

Los sprzyjał Faraminowi jak rzadko komu. Zgon Hlava pograżył w rozpaczny trójkę braci i – jak wyszło na jaw – skrytych, acz gorliwych kompanów Hlavowych libacji (a byli to Irygun, Jaroslav i Klun). Chandra i pozostałości z piwniczki brata stoczyły ich szybko na dno upadłości, aż w końcu obrócili się w nicość. (Perec, 2022, p. 262)

Dans sa thèse de doctorat, Marc Parayre analyse en détail les crimes commis par Maximin et résume leur dispositif textuel ainsi :

C'est par un coup à l'N (aine) que Maximin vient à bout de Nicias ; c'est par l'O (eau) qu'il fait périr Optat ; c'est par la suppression du P (happer) qu'il élimine Parfait ; c'est en faisant disparaître le Q (écu) qu'il tue Quasimodo ; c'est en le privant d'R (air) qu'il provoque la mort de Romuald ; c'est par l'élimination d'S (Hess) qu'il se débarrasse de Sabin. (Parayre, 1992, p. 188–189)

Le roman français pousse très loin l'exploitation de la potentialité de la lettre et s'intéresse non seulement à sa position dans l'alphabet mais aussi à sa forme et à sa réalisation phonique ainsi qu'aux rapports entre l'une et l'autre (Salceda, 2019, p. 56). Certes dans la langue polonaise le même procédé n'a pas été possible mais la productivité fictionnelle de la lettre est exploitée dans la version polonaise par la mise en valeur d'une lettre au sein de la description du personnage. L'initiale de chaque protagoniste se répète dans sa présentation.

<i>La Disparition</i>	<i>Zniknięcia</i>
Il s'attaqua d'abord à Nicias, un nabot, un avorton ... un coup au bassin qui fut fatal, car il fractura l'ischion, provoqua la constriction du ganglion inguinal, d'où un collapsus suffocant suivi, un instant plus tard, d'un tournis syncopal dont l'avorton n'arriva jamais à sortir... (Perec, 2021, p. 248–249)	Najprzód targnął się na Gnatusa, gnoma, grzydala, który gardził jak gnojkami spod gospody, i choć gość miał coś z majkongą, dalibóg był to drobiazg, gdyż gminna gadka głosiła, iż Gnatus był z gruntu głupkowaty. (Perec, 2022, p. 260)
Optat, individu mou, plutôt falot, sinon pâlot, si faiblard quant aux os qu'il avait toujours tophus, calus ou luxation, n'avait aucun goût, sinon pour l'alcool qu'il absorbait par muids du soir au matin. (Perec, 2021, p. 249)	Zamach na Hlava zbił wszystkich z pantyku w porównywalnym stopniu. Był to chłopina chudawy, lichy, cichy, chromy, charłacki w gnatach, chorobliwy hipochondryk (co i raz chwytała go to chandra, a to chrypa), psychosomatyk pozabawiony hobby czy innych chuci – choć kochał alkohol, który chlał chochlami od zachodu słońca po sam wschód. (Perec, 2022, p. 261)
Puis vint Parfait ... Parfait avait, dans un souk, un magasin où l'on fabriquait fruits confits, bonbons, fondants, calissons d'Aix, chocolats, candis, nougats ou cassatas... Maximin alla donc voir Parfait. Il lui donna vingt sous puis lui commanda un colossal parfait aux limons doux. – Parfait, dit Parfait.	Następną osobą był Lody. W tym sek, iż Lody, istny Goliat, silny niczym konstantynopolitańczyk, złośliwy jak Troll, brutalny, nachalny, wilczy, lisi i dwuliczny, lubował się w bataliach z bliźnimi. Pozbawiony litości, zwalczał i likwidował lada hultajów, co nadwątłali i lżyli kult klanu. Lody prowadził w suku stragan z lodami...

<i>La Disparition</i>	<i>Zniknięcia</i>
<p>Mais quand Parfait livra son parfait, Maximin y goûta, puis, simulant un profond pouah, lui dit qu'il sabotait son travail.</p> <p>– Quoi ! dit Parfait pâlissant sous l'affront, imparfait, mon parfait !!!?</p> <p>...</p> <p>L'animal, on l'a compris, bondit, palpa, lappa, puis pour finir, happa. (Perec, 2021, p. 250–251)</p>	<p>Faramin posmarował ciało Lodka warstwą lodów z limonką... Wprowadził zza węgla swoją ukochaną sukę, ogromną Dożycę duńską, którą od lat karmił lodami brata. Suka, jak łatwo zgadnąć, podskoczyła, po czym obwąchała, liznęła i w końcu pożarła przysmak.</p> <p>Faramin oddalił się, drwiąc: „Jak mawiał Allah: z Loduś powstał i w Lód się obróćisz!”. (Perec, 2022, p. 262–263)</p>
<p>... Maximin s'occupa alors du suivant qui avait nom Quasimodo : un gars courtaud, un bas du cul, qui avait tout du nigaud. Son I.Q. lui donnait la raison d'un garçon n'ayant pas six ans ... Quasimodo. d'un bond, sauta au fond du lac : l'hydrocution survint aussitôt. (Perec, 2021, p. 251–252)</p>	<p>... zajął się następnym z braci, który nosił imię Łili: chłop otyły, słoniowaty, przygłupi. Badania IQ wykazały, że miał umysł kałamarza(Perec, 2022, p. 263)</p>
<p>[Maximin] loua un biplan, prit l'air, survola, puis piqua sur l'arrogant ballon..., produisant ainsi un trou d'air qui fut fatal au ballon qui s'sabîma, tandis, qu'à court d'air, Romuald s'asphyxiait. (Perec, 2021, p. 252–253)</p>	<p>Po Łilim przyszła pora na Misama. ... Szpakkami karmiony, żmijowaty, bałamutny, Misam miarkował na każdym kroku matacze i kram. W końcu go [Faramina] olśniło: wynajął dwupłat, wzniósł się ponad irytujący go balon, po czym zanurkował wprost w powłokę, którą minął o dystans maksimum dwóch łokci, tworząc wir fatalny dla balonu. Ów sfłaczał, a pozbawiony możliwości oddychania Misam udusił się sam. (Perec, 2022, p. 264–265).</p>
<p>La présentation de Sabin n'inclut pas beaucoup de mots en S, mais il meurt par le sexe.</p>	<p>Nabin wnioskował, iż w dniu, gdy zgarnąłby całą fortunę Klanu, zanęciłoby to targanych zawiścią innych failinatów do naganych z natury działań. (Perec, 2022, p. 265). Faramin uzyskał granat w czopku doodbytniczym i dodał spłonkę nitro.</p>

Dans un autre chapitre, pendant les funérailles de l'un des amis d'Anton Voyl, Hassan Ibn Abbou, avocat, qui est en réalité son frère, il y a six discours dans la version française et neuf dans la version polonaise. Les traducteurs additionnent encore trois noms des orateurs à la série de noms cités.

<i>La Disparition</i>	<i>Zniknięcie</i>
<p>Lon fit six discours. D'abord François-Armand d'Arsonval parla au nom du Tribunal Administratif dont Hassan avait conçu, d'A à Z, l'organisation. Puis Victor, duc d'Aiguillon, pour l'Anglo-Iranian Bank qu'il administrait: Ibn Abbou, plus qu'un factotum fut, vingt ans durant, son plus loyal droit; puis l'Iman d'Agadir qui dit l'amour qu'Hassan avait pour son pays natal; puis, dans un anglais choisi, Lord Gadsby V. Wright, dont Hassan fut l'assistant à Oxford, puis dont il assura la nomination d'Auctor Honoris Causa, traça un brillant curriculum studiorum du grand disparu. Puis Raymond Quinault qui souligna l'inconstant mais toujours positif rapport qui avait uni l'avocat à l'Ouvreoir.</p> <p>À la fin parut Carcopino. (Perec, 2021, p. 89–90)</p>	<p>Głos zabrało 9 żałobników. Zaczął François-Armand d'Arsonval jako wysłannik Trybunału Administracji, który zawdzięczał Hassanowi całą strukturę organizacyjną. Po nim wystąpił Victor, książę d'Aiguillon, zarządcą w Banku Brytyjsko-Irańskim: Ibn Abbou był dlań od 20 lat prawdziwym totumfackim oraz najbliższą i oddaną prawą ręką; Imam z Agadiru mówił o miłości, jaką Hassan obdarzył swoją ojczyznę; Lord Gadsby V. Wright, który był winny Hassanowi nominację do tytułu <i>Auctor Honoris Causa</i> w czasach, gdy współpracowali w murach Oksfordu, zarysował w wyszukanym brytyjskim stylu błyskotliwą nić <i>curriculum studiorum</i>, jakim dostoójny zmarły mógł się poszczycić. Zaś Raymond Quinault uwypuklił chaotyczną, choć z zasady pozytywną więź łączącą adwokata z Ouvreoir, po czym nastąpiły: patafizyczny wtręt Franciszka z Lyonu, satrapa wywodu Pascala Arnauda i ciut wybrakowany spicz, jaki wygłosił G.Prc.</p> <p>Na końcu pojawił się Carcopino. (Perec, 2022, p. 99)</p>

En ajoutant « po czym nastąpiły: patafizyczny wtręt Franciszka z Lyonu, satrapa wywodu Pascala Arnauda i ciut wybrakowany spicz, jaki wygłosił G.Prc. », René Koelblen et Stanisław Waszak sont restés fidèles à l'énumération liée à l'Oulipo. Les trois noms en question s'avèrent être les allusions aux membres du groupe, à François Le Lyonnais, l'un des fondateurs de l'Oulipo, à Noël Arnaud, chef d'orchestre du groupe ainsi qu'à Georges Perec lui-même. Dans la version polonaise, François le Lyonnais devient Franciszek z Lyonu (littéralement François de Lyon) et Georges Perec se cache sous les initiales G.Prc. Ce choix semble très approprié car, dans le roman, les initiales de l'auteur G.P. reviennent souvent et c'est une stratégie récurrente du romancier pour s'infiltrez dans la fiction (Salceda, 2019, p. 122). Il est possible que Pascal Arnaud, le nom utilisé dans l'extrait, soit une référence à Noël Arnaud dont le prénom a été modifié pour éviter la lettre lipogrammatique. L'adjectif *pascal* renvoie à Pâques, et Noël et Pâques sont deux noms des fêtes religieuses.

En guise de conclusion

La Disparition de Georges Perec occupe une place importante au sein de la littérature française du XX^e siècle en tant que référence de la littérature expérimentale et de l’Oulipo. La traduction d’un tel roman lipogrammatique pose des questions différentes selon la langue cible. Grâce à René Koelblen et à Stanisław Waszak les lecteurs ont pu lire ce roman emblématique en polonais cinquante-trois ans après la publication de l’original. Leur travail a suscité de l’enthousiasme du public polonais et leur a valu le prix du président de la Ville de Gdańsk attribué pour la traduction originale d’une œuvre étrangère en 2023 et une nomination pour le prix littéraire de la ville de Gdynia la même année. Nous avons eu pour but de présenter comment le choix en polonais de la lettre lipogrammatique influence d’autres décisions des traducteurs comme la division du roman en parties et en chapitres ainsi que la traduction des patronymes. En se décidant pour la lettre « e », les traducteurs ont par conséquent apporté de nombreux changements à l’intrigue du roman en version polonaise et leur ingérence dans le texte perecien s’avère être significative. Les exemples tirés de la version polonaise nous ont aidé à illustrer à la fois la variété de stratégies de traduction possibles et le caractère ouvert du jeu littéraire pratiqué par Georges Perec. Dans chaque traduction du roman lipogrammatique, le lecteur est confronté à un renouvellement du jeu perecien et en polonais il se joue surtout au niveau de l’action sans pourtant épuiser le potentiel créatif et ludique de ce texte.

Bibliographie

- Béhar, S. (1995). *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, Peter Lang.
- Blasio, F. di. (2015). La Disparition de Georges Perec et les jeux de mots : l’ambiguïté du métatexte et la négociation de la traduction. In E. Winter-Froemel & A. Zirker *Enjeux du jeu de mots: Perspectives linguistiques et littéraires*. Berlin, München, Boston: De Gruyter, pp. 135–162. <https://doi.org/10.1515/9783110408348-007>.
- Koelblen, R. & Waszak, S. (2022). Dlaczego Komandor śpiewa barytonem [od tłumaczy]. *Literatura na świecie*, 7–8 [612–613], 69–77.
- Lokator. GEORGES PEREC – Znikięcia. <https://lokatormedia.pl/georges-perec-znikięcia/>.
- Olczyk, J. (2022). Słowo wstępne : Wirtuoż literysty. In G. Perec, *Znikięcia* (p. 5–11), Lokator.
- Parayre, M. (1992). *Lire La Disparition de Georges Perec*. [Thèse de doctorat, Université de Toulouse le Mirail]. <https://hal.science/tel-03139010v3>.
- Perec, G. (2021). *La Disparition*. Denoël.

- Perec, G. (2022). *Zniknienia. Lokator*.
- Salceda, H. (2019). *Clés pour la Disparition de Georges Perec*. Brill Rodopi.
- Sinclair, S. (2000). *Une application d'HyperPo, un logiciel d'analyse de texte informatisée, à La Disparition de Georges Perec*. [Thèse de doctorat, Queen's University]. https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NQ54434&op=pdf&app=Library&is_thesis=1&oclc_number=1006925305.
- Sobolewska, J. (2022, décembre 16). Kultura na weekend. Odc. 134. Smętarz i szwedać, czyli o niezwykłym przekładzie Pereca. *Polityka* <https://www.polityka.pl/podkasty/kulturawEEKEND/2194348,1,smetarz-i-szwedac-czyli-o-niezwyklym-przekladzie-pereca.read?fbclid=IwAR2ElOhs5QVvXB4dGdPwnUycGnxhL7GJd30fdVZdtU6CrLVPF1sLVV3Ht8o>.

Notice bio-bibliographique

Ewelina Berek est maître de conférences à l'Institut des Lettres de l'Université de Silésie (Pologne). En 2011, elle a soutenu une thèse sur le roman historique postmoderne et postcolonial au Québec. Elle a aussi publié quelques articles sur la littérature québécoise et a co-édité en 2011, avec Marcin Gabryś et Tomasz Sikora, un ouvrage collectif *Towards Critical Multiculturalism: Dialogues Between / Among Canadian Diasporas / Vers un multiculturalisme critique : dialogues entre les diasporas canadiennes* (Katowice : Agencja Artystyczna PARA, 2011, 476 pp.) Ses recherches portent sur la littérature contemporaine du Québec. Adresse électronique : ewelina.berek@us.edu.pl.



BUATA B. MALELA

Université de Limoges, EHIC

 <https://orcid.org/0000-0003-3362-6483>

La figuration du sujet afro-polonais : Identité, Liberté, Musique dans le discours littéraire de Dongala et Dove

Representation of the Afro-Polish Subject:
Identity, Freedom, and Music in the Literary Discourse of Dongala and Dove

Abstract

This study examines the representation of the Afro-Polish subject in the literary works of Emmanuel Dongala and Rita Dove, with a focus on ontological identification and the humanistic conception of the subject. These two notions serve as analytical frameworks for exploring the portrayal of the Afro-Polish figure in Dongala's novel, *La Sonate à Bridgetower: Sonata Mulattica* (2017), where Bridgetower's journey becomes a lens through which questions of freedom are interrogated. Simultaneously, Dove's poetry collection, *Sonata Mulattica* (2009), underscores the themes of hope and the liberating power of music in Bridgetower's life, expanding the discourse to a broader European context, encompassing England and France. In both narratives, Bridgetower emerges as a unique embodiment of Afro-Polish humanism in 18th-century Europe, while also highlighting contemporary issues of racial discrimination and the struggle for social acceptance.

Keywords: Afro-Polish subject, Identity, Comparative Literature, Black Studies, Music, George Bridgetower

La figuration du sujet dans le discours littéraire concerne sa représentation et contribue à révéler l'accès à la réalité humaine du sujet selon diverses modalités, notamment l'identification ontologique. Selon l'anthropologue Philippe Descola, l'identification joue un rôle clé dans la structuration des pratiques en fonction de la temporalité et de la spatialisation de la figuration. Cette dernière se définit comme « l'acte duquel des êtres et des choses sont représentés en deux ou trois dimensions grâce à un support matériel » (Descola, 2005 : 166). Peut-on considérer que la média-

tion du dispositif fictionnel favorise cette représentation ? En tout état de cause, elle s'inscrit dans une réalité sociale en proposant une nouvelle forme d'humanisme. En effet, l'humanisme issu de la Renaissance italienne, dont Pétrarque est l'une des figures fondatrices par sa redécouverte des lettres antiques et profanes, demeure un cadre de référence essentiel pour la formation du sujet. Ce même humanisme européen, dans une acception élargie, reste pertinent aujourd'hui lorsqu'il désigne un courant philosophique qui place l'humain au centre de toute réflexion et lui reconnaît la capacité de développer librement ses facultés. L'idée de liberté et le souci du bien commun irriguent ainsi les pensées des intellectuels polonais, tels qu'Andrzej Frycz Modrzewski et le poète Jan Kochanowski (Sokolski, 2000 ; Miłosz, 1986), tout en résonnant avec d'autres traditions européennes, comme celles portées par Rabelais, Montaigne et Érasme. Cet humanisme, fondé sur la diffusion et l'enseignement du savoir, constitue la base permettant au sujet de s'accomplir pleinement. À partir du XVII^e siècle, Descartes vient marquer une rupture avec l'humanisme classique en fondant la pensée moderne sur le *Cogito (je pense, donc je suis)*, qui place la rationalité au centre de l'existence humaine. Cette évolution prépare les transformations intellectuelles du siècle des Lumières, où les philosophes tels que Voltaire, Rousseau et Diderot interrogent les principes de liberté, d'égalité et de tolérance, influençant profondément la construction du sujet en Europe.

Au XIX^e siècle, l'humanisme connaît une nouvelle inflexion avec l'essor des idéaux républicains et sociaux qui élargissent la question de la liberté à des dimensions politiques et économiques. La pensée de Karl Marx, par exemple, repense l'humanisme en fonction des rapports de production et de la lutte des classes, introduisant une critique des inégalités inhérentes aux systèmes économiques. Par ailleurs, la philosophie de Nietzsche remet en question certains fondements de l'humanisme en dénonçant les illusions du rationalisme et en affirmant la nécessité d'un dépassement de l'homme vers un *surhomme*. Ce siècle est également marqué par l'essor des luttes pour l'abolition de l'esclavage et la reconnaissance des droits fondamentaux, ce qui influence la manière dont les sujets marginalisés, notamment afrodescendants, sont perçus dans les discours littéraires et philosophiques. L'humain, en tant qu'être pensant, a la faculté de se façonnner lui-même grâce à sa liberté de se régénérer (Roose, 2010 : 353-354 ; Bouriau, 2007). Cette notion de liberté sera ensuite reprise et approfondie dans l'humanisme moderne, notamment chez Jean-Paul Sartre, pour qui l'humain est fondamentalement libre, comme il l'exprime dans *L'Existentialisme est un humanisme* (1946).

Le discours littéraire d'auteurs africains francophones et afro-américains interroge la question de la liberté du sujet à travers des cultures hybrides et hétérogènes qui traversent les sociétés occidentales (Saïd, 2005). La confrontation entre l'humanisme européen, le continent africain, le monde arabe et l'expérience de la dias-

pora afrodescendante engendre inévitablement une reconfiguration de cet humanisme, qui, en retour, influence l'humanisme européen. Ce croisement culturel et intellectuel est à l'origine d'une réflexion sur la construction du sujet afro-polonais et noir. Comment la fiction et la poésie mettent-elles en récit cette expérience d'être noir en Europe ?

Pour répondre à cette interrogation, ce travail s'appuie sur la représentation du sujet afro-polonais dans les œuvres de Dongala et Dove, en analysant comment ces récits articulent les tensions entre assimilation, exclusion et quête d'émancipation. L'hypothèse principale est que Bridgetower incarne une figure hybride dont l'identification est sans cesse négociée dans un espace-temps européen marqué par des hiérarchies raciales et culturelles. Pour explorer cette dynamique ontologique, l'étude adopte une méthodologie comparative tout en croisant l'analyse littéraire et l'histoire culturelle. Structuré en trois parties, l'article examine d'abord le contexte historique et théorique de l'expérience du sujet afro-polonais, puis s'intéresse aux tensions identitaires mises en scène par Dongala, avant d'analyser la manière dont Dove fait de la musique un levier d'émancipation, ouvrant une réflexion sur la pertinence contemporaine de cette figure du sujet.

L'expérience du sujet afro-polonais

La notion de sujet est à comprendre comme un regard relevant d'une construction sociale et historique, façonnée par des rapports de pouvoir et des dynamiques d'inclusion et d'exclusion. Il interroge l'articulation entre identité, liberté et reconnaissance, soulignant les tensions entre assimilation, marginalisation et émancipation. Le sujet se manifeste comme une entité hybride et diasporique, inscrite dans un espace mouvant où se négocient *agency*¹, mémoire collective et appartenances multiples (Malela & Parfait, 2022). Cette dynamique se reflète dans l'évolution contemporaine de la présence afrodescendante en Pologne, où les trajectoires individuelles témoignent à la fois d'une intégration progressive et des tensions persistantes liées aux représentations sociales et politiques des sujets dominés. Par exemple, en décembre 2011, le Sejm a vu l'élection de deux députés afrodescendants, marquant un tournant symbolique dans la représentation politique en Pologne. John Godson,

¹ L'*agency* (agentivité) désigne la capacité d'un individu ou groupe à agir, faire des choix et influencer sa situation, souvent malgré des contraintes sociales ou politiques. Elle s'oppose à la passivité. Ce concept ne peut pas être traduit par agence qui, en revanche, désigne une organisation concrète agissant pour autrui dans un domaine spécifique.

âgé de 40 ans à l'époque, est originaire du Nigeria et réside en Pologne depuis 1993. Après la victoire de Barack Obama en 2009, un député polonais, Arthur Górski du parti Droit et Justice (PiS), a tenu des propos controversés en qualifiant le président élu des États-Unis de « crypto-communiste noir », le décrivant comme naïf et affirmant que son élection réjouirait Al-Qaïda. Malgré ces déclarations infondées, John Godson et Killion Munzele Munyama ont su s'imposer dans le paysage politique polonais.

Munyama, né en Zambie en 1961, vit en Pologne depuis 1991. Titulaire d'un doctorat en économie, il est devenu enseignant-chercheur à l'Université d'économie de Poznań. Élu député à la Diète lors des élections législatives de 2011, il a été réélu en 2015 sous la bannière du parti Plateforme civique (PO). D'autres personnalités afrodescendantes ont également contribué au paysage culturel et académique polonais. Brian Scott, journaliste, réalisateur et enseignant né en Guyane, revendique son expérience d'altérité après plus de 30 ans de résidence en Pologne, se définissant comme le « premier journaliste noir polonais ». Bara Ndiaye, professeur associé en science politique à l'Université de Varmie et Mazurie à Olsztyn depuis plus de 20 ans, ainsi que Désiré Dauphin Rasolomampionona, professeur titulaire à l'Université de technologie de Varsovie depuis 2019, illustrent également l'intégration réussie de personnes d'origines diverses dans la société polonaise. Dans un tout autre domaine, Izuagbe Ugonoh, né en 1986, est un boxeur professionnel combinant arts martiaux, boxe et kickboxing. Il a étudié l'éducation physique et sportive à l'Université Jędrzej Śniadecki de Gdańsk. De son côté, Patricia Tshilanda Kazadi, née en 1988 à Varsovie, est une actrice, chanteuse, danseuse et présentatrice de télévision. D'origine mixte, elle est issue d'une mère polonaise, native de la voïvodie de Lublin, et d'un père congolais (RDC). Formée principalement à l'école de musique et de jazz Krzysztof Komeda de Varsovie, elle s'est imposée depuis 2004 dans l'audiovisuel polonais avant de se lancer dans une carrière musicale et médiatique. Par ailleurs, Mamadou Diouf, musicien et écrivain sénégalais de formation vétérinaire, est arrivé en Pologne en 1983 dans le cadre d'un échange linguistique. Il s'est ensuite orienté vers une carrière musicale tout en s'engageant contre le racisme. Il a publié deux ouvrages, *Mała ksiązka o rasizmie* (Petit livre sur le racisme, 2012) et, en collaboration avec Stephano Sambali, *Jak mówić polskim dzieciom o dzieciach z Afryki* (Comment parler aux enfants polonais des enfants d'Afrique). En 2007, il a fondé la Fondation Africa Another Way, visant à sensibiliser l'opinion publique polonaise aux réalités africaines et à lutter contre les stéréotypes (Zacharska, 2015).

L'expérience du sujet afro-polonais dans la société contemporaine, bien que marquée par des parcours d'intégration réussis dans les sphères politiques, académiques, culturelles et sportives, ne doit pas occulter la réalité plus large des discriminations qui persistent au sein des sociétés européennes. Ces trajectoires individuelles

remarquables, souvent perçues comme des exemples d'assimilation, marquent en creux les dynamiques structurelles qui entravent encore la reconnaissance pleine et entière des populations afrodescendantes. Loin de se limiter à la Pologne, cette problématique s'inscrit dans un cadre européen plus vaste, comme le rappelle le dernier rapport de l'Agence des droits fondamentaux de l'Union européenne (FRA), intitulé *Être noir dans l'UE*.

Ce rapport met en lumière les multiples discriminations auxquelles sont confrontées les personnes d'ascendance africaine, en particulier dans l'accès à l'emploi et au logement. Selon l'enquête, 45 % des personnes interrogées déclarent avoir été victimes de racisme au cours des cinq années précédant l'étude, un chiffre en augmentation par rapport aux 39 % enregistrés lors de la précédente enquête. Les disparités entre les États membres sont frappantes : en Allemagne et en Autriche, plus de 70 % des personnes noires déclarent avoir subi des discriminations. De plus, les inégalités économiques persistent, comme en témoigne la surreprésentation des Afrodescendants dans les emplois les plus précaires : près d'un tiers des personnes interrogées exercent des professions élémentaires, contre seulement 8 % dans la population générale. Le harcèlement raciste touche 30 % des personnes interrogées, principalement les jeunes femmes, tandis que le profilage racial affecte 58 % des répondants. Enfin, la hausse du coût de la vie impacte 33 % des Afrodescendants, renforçant leur vulnérabilité économique (FRA, 2023). Ces données viennent nuancer la figure de l'afrodescendant « intégré » qui, à l'image des personnalités évoquées précédemment, parvient à se faire une place dans la société. En réalité, ces parcours d'exception doivent être mis en perspective avec un contexte plus global où les discriminations restent systémiques. Cette tension entre reconnaissance individuelle et marginalisation collective pose la question de l'exceptionnalisme, souvent mobilisé pour expliquer l'histoire des grandes figures afrodescendantes.

L'exceptionnalisme, en tant que concept, joue un rôle ambivalent. D'un côté, il permet de mettre en lumière des trajectoires singulières et de réhabiliter des figures longtemps oubliées ou marginalisées dans les récits historiques. De l'autre, il peut enfermer ces figures dans un cadre qui renforce leur caractère exceptionnel, rendant ainsi leur reconnaissance tributaire d'un modèle d'assimilation plutôt que d'une véritable transformation des rapports sociaux. Comme l'indique Olivette Otele (2002 : 12), l'exceptionnalisme peut conduire à une hiérarchisation historique où certains individus deviennent des références uniques, généralisées à l'ensemble d'une communauté, alors même qu'ils ne représentent qu'un cas particulier. Cette tension entre inclusion et exclusion se reflète dans la manière dont les Européens perçoivent les sujets africains. L'histoire des figures afrodescendantes en Europe est souvent racontée sous l'angle de l'exception plutôt que de la continuité, ce qui peut paradoxalement aboutir à leur effacement dans la mémoire collective. Toutefois,

l'exceptionnalisme peut également servir à réhabiliter des récits longtemps relégués à la marge. Comme le rappelle Otele (2022 : 14), ces histoires exceptionnelles jouent un rôle fondamental dans la construction identitaire et la reconnaissance symbolique.

Dans le contexte des récits européens, cette problématique se retrouve dans les représentations littéraires et cinématographiques. La mise en avant de figures afro-descendantes exceptionnelles dans la culture populaire – notamment à travers des biopics ou des romans inspirés de leurs parcours – participe à leur réintégration dans l'histoire officielle, tout en soulevant des interrogations sur la manière dont elles sont mises en récit. Dans les productions littéraires, cette tension se retrouve dans la représentation de George Bridgetower, dont l'histoire matérialise à la fois l'ascension d'un musicien noir dans l'Europe des Lumières et la difficulté de s'affranchir des assignations raciales et sociales. Le cas de Bridgetower, qui sera analysé plus en détail dans les sections suivantes, évoque parfaitement cette dialectique entre reconnaissance et marginalisation. Son parcours, bien qu'extraordinaire, met en évidence les contradictions d'un monde social qui valorise les individus noirs à condition qu'ils s'insèrent dans un cadre préétabli. Il pose ainsi la question plus large de la place des Afrodescendants dans l'histoire européenne et des modalités de leur inscription dans le discours littéraire et culturel.

Le sujet afro-polonais dans le discours littéraire

Le sujet afro-polonais, tel qu'il a été défini précédemment se construit à l'intersection de plusieurs traditions intellectuelles et historiques. Il concrétise une identité complexe, née du croisement entre l'humanisme européen – marqué par les idéaux de liberté, d'éducation et d'autodétermination – et l'expérience afrodescendante, façonnée par l'histoire de la diaspora, de l'esclavage et des luttes contre l'exclusion. À la fois produit d'un univers cosmopolite et figure en marge, le sujet afro-polonais interroge les dynamiques d'appartenance, d'assimilation et de reconnaissance dans l'histoire européenne. Cette figure du sujet est au centre de deux œuvres majeures qui en offrent des représentations complémentaires : la prose poétique de Rita Dove, *Sonata Mulattica: Poems* (2009), et le roman *La sonate à Bridgetower: Sonata Mulattica* (2017) d'Emmanuel Dongala. Ces œuvres proposent chacune une vision singulière de George Bridgetower, musicien virtuose d'origine polonaise et barbadienne, dont le parcours traverse les grandes transformations intellectuelles et sociales de l'Europe des Lumières. En mettant en scène son destin, Dove et Dongala

revisitent les tensions entre individualité et assignation raciale, exceptionnalisme et invisibilisation. Dans ce cadre, Bridgetower devient l'incarnation d'un humanisme particulier, marqué par la quête de liberté et la confrontation aux violences symboliques et structurelles de son époque.

Le roman de Dongala

Emmanuel Dongala, écrivain majeur de la diaspora afrodescendante originaire du Congo et de la Centrafrique, s'inscrit dans une tradition littéraire interrogeant les figures noires dans l'histoire européenne. Titulaire de la nationalité américaine, il enseigne depuis 1997 la chimie et la littérature francophone au *Bard College at Simon's Rock* dans le Massachusetts. Son roman *La sonate à Bridgetower : Sonata Mulattica* (2017) s'inscrit dans cette réflexion en retracant la trajectoire d'un sujet afrodescendant confronté aux contradictions du siècle des Lumières. Dans ce récit, l'auteur de *Johnny chien méchant* redonne vie à George Bridgetower (1778–1860), violoniste prodige métis, né à Biała Podlaska, en Pologne, d'une mère polonaise, Maria Anna, et d'un père originaire de la Barbade. Ce dernier, personnage clé du roman, façonne l'identité de son fils en l'élevant dans une dynamique de distinction sociale fondée sur l'ambition et la manipulation des représentations de l'altérité. Le contexte historique dans lequel naît Bridgetower est marqué par l'effritement progressif de la Rzeczpospolita des Deux Nations, dont la première partition en 1772 annonce le démembrément imminent de l'État polono-lituanien. Cet arrière-plan géopolitique, conjugué à la condition de métissage du protagoniste, place d'emblée son existence sous le signe d'un double déclassement : celui d'un Empire en déclin et celui d'un individu dont la singularité raciale défie les catégories sociales de son époque.

Bridgetower dans le siècle des Lumières

Dans *La sonate à Bridgetower : Sonata Mulattica* (2017), Emmanuel Dongala reconstruit la trajectoire historique de George Bridgetower en s'appuyant sur des éléments biographiques avérés tout en les recontextualisant dans une réflexion plus large sur l'expérience afrodescendante en Europe au XVIII^e siècle. À travers cette relecture, il ne se restreint pas à une simple narration des faits, mais interroge les dynamiques de la quête de la liberté, de l'intégration et de l'assignation sociale

propres à l'époque des Lumières. Selon cette reconstitution, Frederick Augustus, le père de George, aurait été serviteur et domestique à la cour du prince Esterházy en Autriche avant de se rendre en France avec son fils, cherchant à faire connaître son talent musical. Pour accéder aux cercles privilégiés de l'aristocratie et de la bourgeoisie parisiennes, il adopte une stratégie d'adaptation sociale en se présentant comme un prince d'Abyssinie. Ce subterfuge renforce son prestige et permet à son fils d'accéder aux salons parisiens, où il côtoie des musiciens renommés tels que Giovanni Mane Giornovichi et Rodolphe Kreutzer. Dongala intègre également dans sa reconstruction l'influence du compositeur autrichien Franz Josef Haydn, dont George devient l'élève en Autriche. Ce lien lui ouvre les portes de la haute société musicale et le met en relation avec Joseph Bologne de Saint-George, aussi connu sous le nom de Chevalier de Saint-George (1745-1799). Ce dernier, figure métisse de la cour de Louis XVI, excelle à la fois dans la composition musicale et l'escrime, tout en s'engageant activement dans la Révolution française en tant que commandant de la légion franche des Américains.

L'univers que reconstruit Dongala est celui d'un XVIII^e siècle marqué par la prospérité du commerce transatlantique et l'économie de plantation, qui renforcent les circulations entre l'Afrique, l'Europe et les Amériques. Dans ce contexte, émergent plusieurs figures afrodescendantes ayant marqué l'histoire européenne, dont Jacobus Capitein, théologien et pasteur afro-néerlandais, Abraham Hannibal, ancêtre du poète Pouchkine, et Władysław Franciszek Jabłonowski, général afro-polonais de la Révolution française. Bridgetower s'inscrit dans cette lignée d'individus dont la présence en Europe interroge les structures sociales et les mécanismes d'assimilation. Avec la Révolution française, George et son père quittent la France pour Londres, où ils se rapprochent de la famille royale britannique, notamment du prince de Galles. Une rupture avec son père pousse George à s'affranchir de son influence et à être pris sous la protection du prince, qui lui assure une éducation aristocratique et lui permet d'accéder aux cercles musicaux les plus prestigieux. Son ascension se confirme lorsqu'il joue aux côtés de compositeurs tels que Josef Haydn et Ludwig van Beethoven. Cependant, un désaccord avec ce dernier entraîne un effacement symbolique : bien que Beethoven lui ait initialement dédié la sonate n°9, l'œuvre est par la suite renommée *Sonate à Kreutzer*, marginalisant ainsi le rôle de Bridgetower dans l'histoire de la musique occidentale.

À travers cette relecture biographique, Dongala ne se contente pas de raconter la vie de Bridgetower, mais en fait le prisme d'une réflexion plus vaste sur la condition afro-européenne. Son roman interroge les enjeux de la liberté et de la reconnaissance sociale dans une Europe où les discours des Lumières coexistent avec des structures de domination raciale. Il propose ainsi une exploration des tensions entre intégration et exclusion, entre exceptionnalisme et invisibilisation,

plaçant Bridgetower au cœur des contradictions de son époque. *La Sonate à Bridgetower* met en lumière un aspect fondamental du sujet afro-polonais, tel que défini précédemment. En mettant en avant l'ascendance polonaise du musicien, Dongala met l'accent sur le fait que l'histoire afrodescendante en Europe ne se cantonne pas aux espaces impériaux occidentaux comme la France ou l'Angleterre, mais s'étend également à la Pologne. La naissance de Bridgetower à Biała Podlaska en fait une figure de l'*afro-polonité*, inscrite dans une histoire nationale polonaise encore peu explorée sous cet angle. Ce lien avec la *polonité* est essentiel : il interroge la place des Afrodescendants dans une Pologne marquée, à l'époque, par son propre processus de fragmentation et d'effacement sous l'effet des partages successifs. Le roman de Dongala, en reconstituant l'histoire de Bridgetower, met ainsi en parallèle l'instabilité identitaire du musicien – tiraillé entre ses origines africaines, polonaises et britanniques – et celle d'une Pologne en déclin, traversée par des tensions politiques et sociales majeures. Par cette approche, Dongala élargit la réflexion sur l'identité afro-européenne en y intégrant une dimension polonaise, contribuant ainsi à enrichir le débat sur la diversité historique de l'Europe centrale et de la quête de la liberté de ses icônes historiques.

La quête de la liberté

La quête de la liberté demeure une expérience centrale qui traverse l'ensemble de la littérature, offrant des perspectives variées sur la nature humaine, la société et la quête de l'autonomie individuelle. Elle est particulièrement significative dans les récits mettant en scène des personnages issus des marges sociales, où elle prend une dimension existentielle et politique. Dans cette optique, l'existence du sujet noir devient un prisme à travers lequel s'interrogent les conditions de l'émancipation dans des sociétés façonnées par des structures de domination et d'exclusion. Dans *La Sonate à Bridgetower*, Emmanuel Dongala fait valoir cette tension à travers la figure du père de George, Frederick Augustus. Ayant connu la servitude et les contraintes imposées par les hiérarchies raciales de l'époque, ce dernier découvre en Europe une liberté dont il peine à saisir le sens profond. Il expérimente un monde où l'expression individuelle et la valorisation du talent peuvent être des voies de reconnaissance, mais où l'origine sociale et raciale demeure un obstacle :

Liberté d'expression, valorisation de l'individualité et du trait d'esprit, diversité sociale, tout cela était nouveau pour Frederick de Augustus. Jusque-là, comme tous les opprimés, il savait ce que voulait dire ne pas être libre, mais il ne savait

pas ce qu'était la liberté. Ne pas être libre était quelque chose de physique que l'on ressentait en soi, dans sa chair. (Dongala, 2017 : 54–55)

Cette interrogation sur la liberté déstabilise le sujet afrodescendant, qui oscille entre aspiration à l'assimilation et conscience de sa condition marginale. Comment être pleinement en société lorsque l'histoire et les structures sociales assignent un individu à une position subalterne ? Cette question, centrale dans le parcours de George Bridgetower, se manifeste également dans le destin d'autres figures afrodescendantes de l'époque, notamment celui du Chevalier de Saint-George. Le parcours de ce dernier devient, dans le roman, un miroir des dilemmes identitaires auxquels est confronté Bridgetower. Saint-George, métis et musicien de talent, évolue dans les cercles aristocratiques français, mais doit composer avec des attentes contradictoires. Il est sommé d'adopter une posture conforme à ce que la société attend d'un homme noir intégré : tantôt l'exotisme qui amuse l'élite, tantôt une forme d'authenticité perçue comme compatible avec l'ordre dominant. Cette tension est illustrée par Dongala lorsqu'il évoque la nécessité, pour un sujet noir de l'époque, d'obtenir le patronage d'une figure reconnue pour exister socialement : « Il fallait donc, pour solliciter son patronage, présenter une image de soi conforme au monde duquel elle était forcée si ardemment de se faire accepter » (Dongala, 2017 : 72). Cette dynamique d'intégration contrainte révèle les limites de la liberté accordée aux Afrodescendants dans l'Europe des Lumières. Si le talent et l'éducation leur permettent d'accéder à certains espaces sociaux, ils restent en permanence soumis au regard de l'autre, devant se conformer aux attentes d'une société qui ne leur laisse qu'une liberté conditionnelle.

Ce questionnement est d'autant plus pertinent dans le cas du sujet afro-polonais, dont la situation est encore plus ambiguë. Loin des grands centres coloniaux que sont la France et l'Angleterre, la Pologne du XVIII^e siècle ne possède pas de tradition esclavagiste comparable, mais elle est elle-même une nation en déclin, confrontée à la perte progressive de sa souveraineté. Cette double marginalité – celle de Bridgetower en tant que noir en Europe et celle de la Pologne en tant que pays dominé par des puissances voisines – crée une situation paradoxale où l'identité afro-polonaise se construit dans un espace instable.

L'assimilation, loin d'être un choix pleinement libre, est souvent une nécessité imposée aux individus issus des marges. Bridgetower, en quête de reconnaissance, se retrouve pris entre des identités multiples qu'il doit négocier en permanence. Son destin reflète ainsi l'expérience plus large du sujet afro-polonais : un être à la croisée des mondes, dont la liberté est toujours conditionnée par le regard et les attentes de la société qui l'entoure. C'est pourquoi le sujet afrodescendant cherche à inscrire son existence dans un espace géographique et social plus vaste. Malgré

sa difficulté à s'accepter en tant qu'Afrodescendant en Europe, il reste conscient des assignations qui pèsent sur lui et de la manière dont le corps social le perçoit : « Malgré cette intégration apparemment réussie, Saint-George gardait une susceptibilité à fleur d'épiderme et ne tolérait aucune remarque sur la couleur de sa peau » (Dongala, 2017 : 74). La couleur de peau porte en elle le poids d'une histoire complexe, marquée par l'esclavage et la condition servile. Cette mémoire, incarnée par le père de Bridgetower, est celle des colonies anglaises, où les hommes africains étaient utilisés dans des stratégies économiques et biologiques qui renforçaient leur marchandisation : « Les hommes africains étaient utilisés par les colons pour produire avec des esclaves irlandaises, souvent de très jeunes filles, des "sangs-mêlés" qui avaient encore plus de valeur marchande que leurs géniteurs respectifs » (Dongala, 2017 : 95). Le sujet afrodescendant se construit donc dans une tension entre son passé et sa quête d'une identité viable en Europe. Confronté à cette mémoire douloureuse, il tente d'en négocier les implications en modifiant la perception qu'il donne de lui-même. Le père de Bridgetower, descendant d'un prince africain, exemplifie cette stratégie en réinventant son histoire pour évoluer dans la société européenne :

Certes, le père de son grand-père était bien un prince. Comme beaucoup d'Africains riches et puissants, il avait confié un de ses fils à un capitaine hollandais pour l'emmener en Europe afin qu'il puisse avoir une éducation européenne. Cependant, malgré le paiement remis au capitaine pour la mission, ce dernier avait vendu l'enfant, son grand-père, à un planteur de la Barbade. (Dongala, 2017 : 111)

Cette réécriture de soi passe par une invention statutaire – celle du « prince africain » – qui, bien que fabriquée, lui permet de s'insérer dans un monde qui exige des Afrodescendants qu'ils se conforment à des figures exotiques ou admirables. Cependant, cette stratégie atteint rapidement ses fins :

Je ne suis pas africain. Je ne sais même pas où se trouve l'Afrique. Mon père, ton grand-père, est né à la Barbade et donc ne savait rien de l'Afrique non plus. Le seul Africain que je connaisse est Soliman. Mais c'est une fable commode avec laquelle je joue parce qu'elle impressionne les cours européennes. (Dongala, 2017 : 166)

L'Afrique devient ainsi un élément fictif, mobilisé pour impressionner l'élite européenne, mais sans véritable ancrage personnel. Cet effacement progressif de l'africanité traduit une tentative d'assimilation, fondée sur le rejet de ses origines. Toutefois, l'illusion de l'intégration est brisée lorsque la société le rappelle brutalement à sa condition de Noir :

Il avait fini par se persuader que tout le monde en convenait et qu'il n'était pas un Noir ordinaire. Il allait donc de soi pour lui que le port de la cartouche ne le concernait nullement et il ne s'en était jamais préoccupé. Or voilà que cette interpellation le renvoyait brutalement dans la catégorie des Noirs français... (Dongala, 2017 : 170)

Cette confrontation avec l'altérité imposée le précipite dans une crise identitaire. Perdant toute certitude sur son statut, il adopte progressivement différentes personnalités jusqu'à effacer ses origines : « Au fil du temps, sans s'en rendre compte, il finit par effacer de ses souvenirs sa condition de serviteur à Eisenstadt, sa vie de domestique... » (Dongala, 2017 : 250). Cette amnésie volontaire et l'usage du masque social traduisent une forme de survie dans un monde où la reconnaissance passe par la conformité aux attentes de l'autre. Cependant, la littérature devient un espace de résistance. C'est à travers la lecture qu'il prend conscience du piège de l'assimilation :

Le souvenir du chevalier de Saint-George et d'Alex Dumas, deux hommes qu'il avait admirés et même enviés, s'invitèrent dans sa mémoire. Il comprit alors pourquoi une telle littérature, une littérature de combat résolument anties-clavagiste faite de témoignages, de protestations et de revendications, n'existaient pas en France. Elle ne pouvait venir de personnages de leur sorte dont toute l'entreprise consistait à devenir aussi français que les Français de France, à oublier et faire oublier leurs racines pour finalement essayer de se fondre, incolores, dans une société où il n'y avait aucune place pour leur singularité. (Dongala, 2017 : 296)

Cette prise de conscience révèle le paradoxe fondamental auquel Bridgetower est confronté : il oscille entre l'effacement de son identité pour s'intégrer et la nécessité de préserver sa singularité. Cette tension permanente façonne son parcours et accentue la complexité du sujet afro-polonais. Né en Pologne, un pays marqué par les partages successifs mais non impliqué dans le colonialisme, il est l'expression d'une identité fragmentée, à l'image d'une Pologne en crise. Sa quête de reconnaissance reflète ainsi les tensions entre influences extérieures et affirmation identitaire. Pour Dongala, l'expérience afrodescendante en Europe dépasse les grandes puissances coloniales. Seule la musique devient pour Bridgetower un véritable espace de liberté, faisant de lui une figure des Lumières, en écho à la relecture poétique de Rita Dove.

La poésie de Dove

Rita Dove, née en 1952 dans l'État de l'Ohio aux États-Unis d'Amérique, est une écrivaine, poète et professeure de littérature anglaise, ayant enseigné d'abord à l'Université d'Arizona, puis à l'Université de Virginie. Nommée Poète lauréate des États-Unis en 1993, elle accède à la notoriété à l'échelle nationale. Elle a publié plusieurs recueils de poésie, dont *Mother Love* (1995), *On the Bus with Rosa Parks* (1999), *American Smooth* (2004), *Sonata Mulattica* (2009), ainsi que d'autres, comme *Playlist for the Apocalypse* (2021). En ce qui concerne son recueil de poésie *Sonata Mulattica*, il présente une image positive de la vie du virtuose métis du violon, George Augustus Polgreen Bridgetower, bien avant Dongala. À la différence de ce dernier, Rita Dove évoque cette histoire en mettant l'accent sur la dimension de l'espoir.

L'Elpis noir

La mythologie grecque, telle que la relate Les Travaux et les Jours d'Hésiode, personnifie Elpis comme un emblème de l'espoir ou de l'attente face à la condition humaine désespérée. Toutefois, Elpis revêt une dimension ambivalente : elle ne modélise pas nécessairement le bien ou le mal, tout comme la représentation de George Bridgetower peut donner lieu à des interprétations contrastées. Pour élucider cette dualité, Rita Dove revient sur plusieurs événements marquants du parcours du musicien, notamment sa célèbre rencontre avec Beethoven. Ce dernier compose alors une sonate en son honneur, la *Sonate n°9 en La majeur*, opus 47, initialement connue sous le nom de *Sonate à Bridgetower*. À travers cette composition, Beethoven exprime son admiration pour le talent exceptionnel du violoniste, allant jusqu'à voir en lui une source d'inspiration : « Entirely master of his instrument, he climbs the strings agile as the monkeys from his father's land. Ah, Immortality has a new-wrought, human face. How I love my handsome, brash new friend! – this twilit stranger who has given me myself again » (Dove, 2009 : 1054). Dans cette évocation poétique, Beethoven associe Bridgetower à une figure d'Elpis, un espoir incarné à travers la musique. Son jeu virtuose devient une forme de libération émotionnelle, un miroir dans lequel le compositeur retrouve une part de lui-même. Ainsi, au-delà de la reconnaissance musicale, Dove met en lumière la manière dont Bridgetower, en tant que sujet afrodescendant, se voit à la fois célébré et réduit à une altérité fascinante, oscillant entre admiration et exotisation.

He frightens me. I've never heard music like this man's, this sobbing in the midst of triumphal chords, such ambrosial anguish, jigs danced on simmering coals. Oh, I can play it well enough – hell, I've been destined to travel these impossible switchbacks, but it's as if I'm skating on his heart, blood tracks looping everywhere. (Dove, 2009 : 1088)

Il suscite des passions telles que la peur et l'angoisse, qui nourrissent Beethoven dans la composition de sa sonate Bridgetower. Cependant, un désaccord entre les deux amis pousse Beethoven à retirer sa dédicace. Selon Dove, ce retrait a des conséquences graves pour l'avenir de tous les mélomanes afrodescendants qui auraient pu s'en délester, comme le rappelle ce poème.

Then this bright-skinned papa's boy could have sailed his fifteen-minute fame straight into the record books – where instead of a Regina Carter or Aaron Dworkin or Boyd Tinsley sprinkled here and there, we would find rafts of black kids scratching out scales on their matchbox violins so that some day they might play the impossible: Beethoven's Sonata No. 9 in A Major, Op. 47, also known as The Bridgetower. (Dove, 2009 : 112)

Rita Dove place son récit dans un cadre historique marqué par l'oppression et les incertitudes liées à l'époque de l'esclavage et de la Révolution française. Dès le prologue, elle évoque le voyage de George Bridgetower et de son père dans un contexte peu favorable aux Afrodescendants, où la mobilité sociale semble inaccessible. Pourtant, malgré les tumultes de l'histoire, Bridgetower incarne une promesse d'avenir, une lueur d'espoir au sein d'un monde en transformation : « Two prodigies (of an age but not a color), an absent mother and all-too-present father, a fattening son and his maddening sire, a small man and his indigestion, a fat man and his gout, rabble and revolutionaries, guillotines cranking up in time with the organ-grinders – just your average gulp of hope » (Dove, 2009 : 112). Bridgetower, dès ses débuts, est porteur d'un espoir incarné par son talent musical et son apprentissage auprès de celui qu'il appelle affectueusement *Papa Haydn*. Sous son enseignement, George et son père nourrissent l'ambition de quitter leur premier lieu de résidence, perçu comme un simple *Hinterland*, pour atteindre Paris et y triompher. L'écrivaine met en scène ce souvenir dans un dialogue qui témoigne du désir de dépassement : « "Glory for us, boy," Father growled; "away from this hinterland!" But I saw the triumph in the head porter's frown, and dwarf Johann weeping along the road, tiny under his bulging pack. Papa Haydn in a waistcoat, standing by the shed » (Dove, 2009 : 251).

Cependant, la quête de reconnaissance de Bridgetower repose sur une identité mouvante et façonnée par son père. Ce dernier, conscient des préjugés de la société

européenne, construit autour de son fils une image stratégique, usant du subterfuge pour garantir leur succès. Il se fait passer pour un Maure, conférant à George une identité exotique qui capte l'attention des élites, mais qui le prive également d'un ancrage stable. Cette manipulation du père, bien qu'efficace sur le plan social, affecte profondément George, qui en souffre : « His father had gone, the poor child poured out his woes: that he was forced to squirrel himself away whenever his father 'entertained' – which entertainment was frequent, and loud; that he was ashamed of the life his father led so flagrantly and which consequently he, as his son, must endure » (Dove, 2009 : 703). Malgré cette honte, George reconnaît l'influence déterminante de son père dans son parcours, en particulier son talent pour la mise en scène et la gestion des apparences :

From my father: Friedrich Augustus Bridgetower, valet to Miklós the Magnificent, of Esterházy power, self-proclaimed African Prince and ladies' man extraordinaire. He re-imagined himself with a Turkish flair and became my first promoter. From him I learned how to make 'em blush, how to make 'em burn. (Dove, 2009 : 426)

Cette conscience de l'héritage paternel alimente une interrogation plus large sur l'identité de Bridgetower et sa relation à l'espace géographique. La polysémie de son nom révèle ses multiples appartenances et les espoirs qu'il porte :

Will the real name please stand up? Not the geographical marker (look for a bridge, a tower; that is the place) or the stamp of shame that is Bridgetown, complete with slave compounds and a dramatic escape. George! To please the King, every second son was stuck with George somewhere in their monikers, while Augustus lent a hint of classical bragging rights. What's in a name is what you put in it; the concealment's all in a day's work. Here, only the middle name, odd as it is, seems real. Clumsy Polgreen, sticking out, refusing to move. Poland Forever? A large conifer? A staff to lean on, the flowering rod of Moses? We'll never know. Just as we'll never know if the day that doesn't exist was the day he was born, or the day he died, or both. (Dove, 2009 : 2214)

Le nom *Bridgetower* devient ainsi un marqueur d'identité, symbolisant la diversité de ses racines et l'aspiration à une reconnaissance universelle. Cette pluralité confère à Bridgetower une force qui transcende les assignations sociales : il se façonne lui-même au-delà des frontières qui lui sont imposées. Contrairement à Dongala, qui inscrit son récit dans une relecture historique des luttes des Afro-descendants en France, Dove choisit de replacer Bridgetower dans un contexte britannique où il poursuit son ascension sociale : « Young violinist Bridgetower

arrived at Windsor accompanied by his father, an African yet a man of discernment and varied tastes, exquisite deportment and considerable » (Dove, 2009 : 325). En Angleterre, le même subterfuge est appliqué : le jeune musicien est présenté comme un ancien élève de *Papa Haydn* et le petit-fils d'un prince africain, une construction identitaire qui suscite fascination et admiration : « Both claims were abundantly manifest in his lofty bearing and eloquent expression. He was presented by his distinguished Father, who is to be commended for cultivating a musical prodigy of so courteous and prepossessing a disposition » (Dove, 2009 : 421). Dans cette mise en scène, Bridgetower devient un véritable *Elpis* musical, une incarnation de l'espoir par l'art. Rita Dove en fait une figure du salut, où la musique représente une voie d'émancipation, lui permettant d'exister pleinement en tant qu'individu. Contrairement à d'autres formes de reconnaissance, soumises aux attentes et aux conventions sociales, la musique constitue pour lui un espace de liberté pure, un moyen d'accéder à une forme de transcendance.

Là où l'histoire tend à marginaliser les figures afrodescendantes ou à les enfermer dans des rôles assignés, Dove les inscrit dans une dynamique de conquête, où l'art devient un levier d'émancipation. Bridgetower, à travers sa virtuosité, dépasse ainsi son statut d'*Autre* pour s'imposer comme un sujet à part entière, porteur d'un espoir universel.

La figure musicale

La musique, en tant qu'activité artistique et culturelle, combine les sons dans le temps, donnant lieu à des compositions et des représentations qui passent par diverses médiations, telles que le corps humain – notamment la voix – et les instruments de musique, qu'ils soient acoustiques ou virtuels. Conçus pour produire des sons concrets ou de synthèse, ces instruments participent à l'élaboration de formes musicales qui traversent les époques et les cultures. La musique joue un rôle social fondamental, servant à la fois d'expression individuelle des émotions et de moyen de mobilisation collective (François-Sappey, 2018). Elle possède également une dimension thérapeutique, permettant d'apaiser les souffrances liées à des pathologies médicales ou à des traumatismes. Dans l'œuvre de Rita Dove, la musique devient ainsi une échappatoire pour Bridgetower, un moyen de transcender les assignations raciales et les contraintes de son époque. Face aux limites imposées par sa condition, il préfère la dépendance à son instrument plutôt qu'à l'esclavage : « It is a sad thing always to be a slave, but if slave I must, better the oboe's clarion tyranny » (Dove, 2009 : 600). Loin de nier l'oppression qui pèse sur lui, Bridgetower reconnaît la violence du monde qui l'entoure, mais trouve dans la musique un refuge. C'est

aussi à travers elle que son père place tous ses espoirs, voyant en son fils une possibilité d'élévation sociale et d'échappatoire au mépris : « I would give up my small empire to you, my son, but not ever must you forget that you are, indeed, a Prince – just not the pitiable one they worship here, not just the one they can see » (Dove, 2009 : 658). Plus qu'un simple moyen de subsistance, la musique pallie le sentiment lancinant d'abandon et de solitude : « The arabesques and flickering silks of music, always music! Only music now can save me » (Dove, 2009 : 678). Dans son combat pour se définir hors des cadres qui lui sont imposés, Bridgetower se tourne vers la musique comme un pont vers la méditation et l'élévation intérieure. Elle lui permet de s'écarter du regard oppressant du public, qui, bien souvent, ne le perçoit que comme une curiosité exotique et non comme un véritable artiste : « Soon the music will take him across; he'll feel each string's ecstasy thrum in his head and only then dare to open his eyes to gaze past the footlights at the rows of powdered curls (let's see the toy bear jump his hoops!) nodding, lorgnettes poised, not hearing but judging » (Dove, 2009 : 282).

Au-delà de l'évasion personnelle qu'elle lui procure, la musique permet à Bridgetower de repenser sa relation à l'autre. Elle lui fait expérimenter des émotions profondes qui le confrontent à lui-même et lui offrent une nouvelle compréhension des liens humains : « To find love that resists, notes that will not fit; I want to be appalled & staggered in equal measures, I want blood & blood's aftermath – weariness & affliction, sans mercy » (Dove, 2009 : 944). Cette quête d'émotion ne se borne pas à l'amour ou aux sentiments individuels, elle se déploie aussi dans une dimension collective. La musique devient une force de rassemblement qui transcende les divisions sociales et raciales : « As if music were a country, he'd filled the biggest assembly rooms on the busiest square of the capital city; he'd played the best parties, saw Beau Brummel blast protocol with a single non-nod of his chin » (Dove, 2009 : 1944). Ainsi, la musique propose un langage universel qui dépasse toutes les frontières linguistiques et culturelles. Bridgetower, issu d'un monde où il ne se reconnaît jamais totalement, trouve dans cet art un moyen de s'exprimer au-delà des conventions et des limitations imposées par son époque : « Birds whose names I never knew in Polish, German, English – not even the lingua franca of my beloved opera – twirled merrily in the tops of the plane trees » (Dove, 2009 : 2019). La musique n'est pas seulement une passion, elle devient un élément constitutif de son être, un souffle vital qui le pousse à créer et à se réinventer : « Then music raged in me, rising so swiftly I could not write quickly enough to ease the roiling. I would stop to light a lamp, and whatever I'd missed – larks flying to nest, church bells, the shepherd's home-toward-evening song – rushed in, and I would rage again » (Dove, 2009 : 999). Enfin, Bridgetower atteint le sommet de son expression musicale lorsqu'il joue pour le simple plaisir de la musique elle-même. À cet instant, il trouve une

forme de bonheur qui transcende les tensions et les contraintes qui pèsent sur lui : « Music played for the soul is sheer pleasure; to play merely for pleasure is nothing but work » (Dove, 2009 : 1843).

Si les œuvres de Dongala et Dove figurent toutes deux la lutte de Bridgetower contre les contraintes sociales, elles ne traitent pas de la liberté en tant qu'état accompli, mais bien de la quête de cette liberté. Chez Dongala, cette quête est freinée par un ensemble de barrières sociales qui rappellent sans cesse à Bridgetower son statut d'Autre dans une société européenne qui ne lui reconnaît qu'une place limitée. En revanche, chez Dove, la musique devient une force émancipatrice qui lui permet de s'extraire, ne serait-ce que temporairement, de sa condition racialisée. La musique, omniprésente dans l'espace et dans la vie du personnage, n'est pas simplement un moyen d'expression : elle est une manière d'exister autrement. Elle transforme la souffrance en énergie créatrice, permettant à Bridgetower d'échapper aux classifications et de se forger un espace où il n'est plus soumis aux regards et aux jugements extérieurs. En fin de compte, la poésie de Dove ne se réduit pas à un hommage à un musicien talentueux oublié par l'histoire. Elle donne à Bridgetower une voix, un moyen de transcender les injustices et de s'affirmer dans un monde qui ne lui fait pas de place. La musique devient ainsi une forme de résistance, un refuge et un instrument de réappropriation de soi. Comment, alors, ces différentes perspectives se complètent-elles pour mieux cerner l'expérience du sujet afro-polonais et son combat pour exister pleinement dans l'histoire ?

Dongala/Dove

La notion de liberté, telle qu'explorée par Emmanuel Dongala et Rita Dove, prend des nuances complexes lorsqu'elle est abordée à travers le parcours de George Bridgetower. Il ne s'agit pas d'une liberté acquise, mais bien d'une quête d'émancipation entravée par de multiples contraintes sociales et identitaires. Dans *La Sonate à Bridgetower*, Dongala plonge dans les luttes et les défis auxquels le sujet noir est confronté en France, notamment pendant la Révolution. Il met en lumière les dilemmes de l'assimilation, la recherche d'identité et les tensions sociales qui définissent l'expérience du sujet afro-polonais. Bridgetower, déterminé à s'intégrer, adopte des masques sociaux qui finissent par le perdre dans un jeu de duplicité, illustrant ainsi les contradictions inhérentes à son identité hybride. L'Afrique, loin d'être un ancrage réel, est instrumentalisée comme un élément fictif facilitant son assimilation, révélant ainsi toute la complexité de son rapport à ses origines. Dans

cette approche, la musique, bien que présente, reste un élément secondaire, une toile de fond aux luttes sociales et subjectives du personnage. À l'inverse, Rita Dove, dans *Sonata Mulattica*, adopte une perspective plus introspective et poétique, où l'accent est mis sur l'espérance et le pouvoir transcendant de la musique. En s'appuyant sur la figure d'Elpis, symbole de l'espérance dans la mythologie grecque, elle présente la musique comme une force libératrice, un moyen pour Bridgetower d'échapper temporairement aux assignations sociales et de s'affirmer pleinement en tant qu'artiste.

L'identité du sujet est également abordée différemment par les deux auteurs. Chez Dongala, elle est marquée par le poids de l'assimilation et la difficulté à concilier les différentes influences qui façonnent Bridgetower. En revanche, Dove met en avant un héritage plus harmonieux, notamment à travers le rôle du père du musicien, présenté comme un guide qui lui transmet à la fois son africité et son sens du spectacle. Le nom *Bridgetower*, analysé par Dove, devient un marqueur d'identité polysémique, un symbole des multiples appartенноances du sujet afro-polonais. À travers lui, elle attire l'attention sur l'ambiguïté de son statut, à la fois attaché à la Pologne, à l'Angleterre et à l'Afrique, tout en restant fondamentalement un individu en mouvement, insaisissable dans les cadres identitaires rigides de son époque.

Les deux récits diffèrent également par leur ancrage géographique. Dongala situe son récit principalement en France, en explorant les conséquences de l'esclavage et les enjeux de l'assimilation dans un contexte révolutionnaire. Dove, quant à elle, élargit la perspective en intégrant l'Angleterre, où Bridgetower cherche aussi sa place. La Pologne est mentionnée comme une composante de son identité, faisant ressortir l'ambiguïté et la pluralité des références qui l'entourent. L'histoire et l'héritage sont aussi traités différemment par les deux auteurs. Dongala intègre des éléments historiques, notamment la traite des esclaves, pour montrer comment ces structures influencent la construction du sujet et son positionnement dans la société européenne. Dove, en revanche, se focalise sur l'histoire musicale, en mettant en avant la collaboration de Bridgetower avec Beethoven et la résonance de son nom dans l'histoire de la musique classique.

Si la musique est présente dans les deux œuvres, son rôle diffère radicalement. Chez Dongala, elle s'inscrit dans la quête d'assimilation de Bridgetower : elle est un moyen d'entrer dans la société européenne et de se conformer à ses attentes. En revanche, chez Dove, la musique est une force émancipatrice qui permet au personnage de transcender les barrières sociales et de se réinventer. La collaboration de Bridgetower avec Beethoven et son talent musical deviennent ainsi des éléments clés dans cette quête de liberté. Là où Dongala insiste sur les contraintes sociales qui compromettent son ascension, Dove met en lumière la capacité de la musique à ouvrir un espace où le personnage peut s'exprimer au-delà des frontières imposées par la société. Ainsi, si les visions de Dongala et Dove se rejoignent dans l'idée que

Bridgetower est un individu en lutte, elles divergent sur les moyens par lesquels il tente de se libérer. L'un insiste sur les entraves qui le maintiennent dans une position d'infériorité, tandis que l'autre célèbre le pouvoir de l'art comme outil d'affirmation et de dépassement. Comment ces différentes perspectives permettent-elles de mieux comprendre le sujet afro-polonais et la manière dont il se construit à travers son rapport à l'Europe et à ses origines ?

Conclusion

L'humanisme incarné par la figure de George Bridgetower s'ancre dans le double héritage de la culture européenne et de l'expérience de l'esclavage, produisant ainsi un sujet hybride qui ne peut être réduit à une seule appartenance. Il s'agit d'un humanisme des Lumières revisité, où les idéaux d'émancipation, de liberté et de reconnaissance individuelle coexistent avec les réalités de l'exclusion et des hiérarchies raciales. Loin d'être une simple figure exceptionnelle, Bridgetower illustre une dynamique plus large, celle d'une présence afrodescendante en Europe qui, bien que minoritaire, participe activement à la vie intellectuelle et artistique du continent, tout en révélant les contradictions de l'universalisme européen face aux minorités racialisées. L'inscription de ces figures d'ascendance africaine dans les récits européens permet d'interroger la notion de droits humains et de citoyenneté, bien que ces concepts aient toujours été historiquement conditionnés par des facteurs politiques, économiques et philosophiques spécifiques. L'Europe des Lumières, qui prône l'égalité et la liberté, est paradoxalement une période où le commerce des esclaves africains est encore florissant. Dans ce contexte, les sujets africains libres en Europe sont perçus comme des exceptions, leur présence étant souvent justifiée par un mérite individuel supposé. Bridgetower, prodige du violon, exprime cette logique : pour être accepté par le corps social, il doit soit assimiler pleinement la culture dominante, soit jouer avec les stéréotypes exotiques que les élites européennes projettent sur lui. Cette situation pose d'emblée la question de l'inclusion des groupes minoritaires dans les sociétés européennes et des conditions de leur reconnaissance.

Si Bridgetower est souvent associé à la France et à l'Angleterre, son ancrage en Pologne ne doit pas être négligé. Il s'inscrit dans une élite européenne déjà cosmopolite au XVIII^e siècle, en particulier dans une Pologne en déclin, fragilisée par une crise politique et par les assauts successifs des puissances voisines – Suède, Russie, Empire ottoman et Prusse – qui aboutiront aux partages successifs du pays en 1772,

1793 et 1795. Face à ces menaces, des figures comme Tadeusz Kościuszko personnifient une résistance intellectuelle et militaire visant à préserver une certaine vision de la liberté et de la souveraineté. Bridgetower évolue dans ce contexte où les identités nationales ne sont pas figées, mais en mutation. À travers lui s'espousent un humanisme qui dépasse les frontières nationales et culturelles, un humanisme *afropéen* avant l'heure. Contrairement à l'idée selon laquelle l'afropéanité n'apparaît qu'au XXI^e siècle sous l'impulsion d'auteurs comme Léonora Miano (Miano, 2020), Bridgetower démontre que cette réalité existait déjà sous une autre forme au XVIII^e siècle. Son parcours démontre la participation active d'Afrodescendants à la vie culturelle et politique européenne, bien avant que le terme même d'afropéanité ne soit formulé. D'ailleurs, le fait que le concept d'*Afropéa* ait émergé d'abord dans le champ musical renforce cette analyse. Bridgetower, par son talent et son insertion dans les cercles de la musique classique, illustre parfaitement cette dynamique de croisement des influences culturelles. Il est à la fois européen par sa formation et africain par son ascendance, et son œuvre s'inscrit dans un espace qui transcende les catégorisations nationales ou raciales strictes.

Le discours littéraire, qu'il soit romanesque chez Dongala ou poétique chez Dove, reprend l'exemple historique de Bridgetower pour en faire un modèle de réflexion sur la condition noire en Europe. Dans un contexte où les questions de mémoire, d'héritage et d'identité sont au centre des débats contemporains, la trajectoire de Bridgetower permet de penser la place des Afrodescendants dans l'histoire culturelle européenne. Son parcours ne peut être réduit à celui d'un simple métissage ou d'une assimilation à la culture dominante. Il illustre plutôt une *co-présence* qui précède et préfigure l'afropéanité contemporaine. Bridgetower n'est ni entièrement assimilé ni totalement exclu ; il navigue entre plusieurs espaces, faisant de la musique son langage universel et son moyen d'émancipation. En ce sens, les récits qui lui sont consacrés aujourd'hui ne relèvent pas d'une simple relecture historique, mais d'une véritable réhabilitation d'une mémoire longtemps occultée. Bridgetower devient ainsi une figure charnière, à la croisée des identités et des influences, un exemple précurseur d'une identité afropéenne avant la lettre.

Si le concept d'afropéanité permet de penser la présence afrodescendante dans l'Europe moderne, celui de *sujet afro-polonais* reste néanmoins pertinent pour comprendre le cas spécifique de Bridgetower. Ce terme souligne en effet une dimension particulière de son identité : son attachement indirect à la Pologne, pays qui, au XVIII^e siècle, ne participe pas à la traite transatlantique des esclaves et se trouve lui-même en situation de domination et de fragmentation politique. Ainsi, le sujet afro-polonais se distingue du sujet afropéen dans la mesure où il est rattaché à un espace en transition, un territoire en quête de souveraineté et d'affirmation nationale. Cette spécificité rend l'expérience de Bridgetower singulière : il ne s'inscrit pas

seulement dans la lutte pour l'intégration en France ou en Angleterre, mais dans un cadre où l'identité nationale elle-même est instable. Le concept de *sujet afro-polonais* permet donc d'éclairer l'importance du contexte historique de la Pologne dans la formation de Bridgetower. Il ne s'agit pas seulement d'insister sur ses racines polonaises, mais de montrer comment cet ancrage particulier modifie la perception de son identité. En évoluant entre plusieurs mondes – celui de la Pologne fragmentée, celui de l'Angleterre impériale et celui de la France révolutionnaire – Bridgetower symbolise une figure de passage, illustrant les tensions entre assignation et mobilité, entre enracinement et cosmopolitisme. Par conséquent, alors que l'afro-péanité décrit une dynamique globale de cohabitation culturelle entre l'Afrique et l'Europe, le *sujet afro-polonais* précise une facette de cette réalité, en mettant en avant une expérience où l'instabilité politique du pays d'origine joue un rôle déterminant. Bridgetower incarne ainsi une hybridité qui ne se limite pas à une opposition entre assimilation et exclusion, mais qui reflète également les bouleversements géopolitiques de son époque.

Ainsi, loin d'être une simple figure isolée, George Bridgetower permet d'interroger à la fois l'émergence d'une identité afropéenne avant l'heure et la spécificité de l'expérience afro-polonaise, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives pour penser la place des Afrodescendants dans l'histoire européenne.

Bibliographie

- Bouriau, Ch. (2007). *Qu'est-ce que l'Humanisme ?* Paris : Vrin.
- Descola, Ph. (2005). *Par-delà Nature et Culture*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences Humaines.
- Dongala, E. (2017). *La Sonate à Bridgetower: Sonata Mulattica*. Arles : Actes Sud, coll. Babel.
- Dove, R. (2009). *Sonata Mulattica: Poems*. New York : W. W. Norton & Company.
- François-Sappey, B. (2015). *La Musique au Tournant des Siècles*. Paris, Fayard.
- François-Sappey, B. (2018). *Histoire de la Musique en Europe*. Paris, PUF.
- FRA - European Union Agency for Fundamental Rights (2023). *Being Black in the EU. Experiences of People of African Descent*. Luxembourg : Publications Office of the European Union. Lien : <https://fra.europa.eu/fr/news/2023/les-personnes-noires-de-lue-sont-de-plus-en-plus-confrontees-au-racisme>.
- Horne, A. (1990). *Woodwind Music of Black Composers, Issue 24 de Music Reference Collection: XVII^e–XIX^e siècle: 1650–1990*. Greenwood : Greenwood Publishing Group.
- Malela, B. B., et C. V. Parfait (2022). *Écrire le Sujet du XXI^e Siècle. Le Regard des Littératures Francophones*. Paris : Hermann.
- Miano, L. (2020). *Afropéa. Utopie post-occidentale et post-raciste*. Paris : Grasset.

- Miłosz, Cz. (1986). *Histoire de la Littérature Polonaise*, trad. par A. Kozimor. Paris : Fayard.
- Otele, O. (2022). *Une Histoire des Noirs d'Europe de l'Antiquité à Nos Jours*, trad. G. Cingal. Paris : Albin Michel.
- Pachoński, J., et K. Reuel (1986). *Poland's Caribbean Tragedy: A Study of Polish Legions in the Haitian War of Independence 1802–1803*. New York : East European Monographs.
- Roose, A. (2010). « Humanisme ». *Le Dictionnaire du Littéraire*, dirigé par P. Aron, D. Saint-Jacques, et A. Viala. Paris : PUF, coll. Quadrige, p. 353–354.
- Said, E. W. (2005). *Humanisme et Démocratie*. Paris : Fayard.
- Sokolski, J. (2000). *Świat Jana Kochanowskiego*. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Zacharska, K. (2015). « Ludzie trzeciego sektora ». *ludziesektora.ngo.pl*, <https://web.archive.org/web/20150524120042/http://ludziesektora.ngo.pl/ludziesektora/827519.html>.

Notice bio-bibliographique

Buata Malela est professeur des universités en Littératures française et francophone XX^e et XXI^e siècles à l'Université de Limoges et membre du centre de recherche EHIC (Espaces humains et Interactions Culturelles). Ses recherches portent principalement sur les discours littéraires francophones (France, Afrique, Antilles, océan Indien) en lien avec les expériences (post)coloniales et décoloniales. Il adopte une perspective intégrant l'analyse du discours, les études culturelles, l'analyse des réseaux, les postures et les esthétiques. Par ailleurs, Buata Malela a été directeur de *Nakan Journal*, revue d'études culturelles. Il a publié plusieurs ouvrages qui couvrent ses axes de recherches : *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920–1960) : Stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, coll. "« Lettres du Sud »", 2008 ; avec Rémi Tchokothe & Linda Rasoamanana (dir.), *Littérature francophone de l'archipel des Comores*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017; *Aimé Césaire et la relecture de la colonialité du pouvoir*, préface de Jean Bessière, Paris, Anibwe, coll. « Liziba », 2019; *La réinvention de l'écrivain francophone contemporain*, préface de Paul Aron, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Cerf Patrimoines », 2019; *Édouard Glissant. Du poète au penseur*, préface de Romuald Fonkoua, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2020 ; *Les discours littéraires francophones : réseaux, esthétiques et postures*, Paris, Hermann, 2021 ; avec Cynthia V. Parfait, *Écrire le sujet du XXI^e siècle. Le regard des littératures francophones*, Paris, Hermann, 2022 ; *Belinda Cannone. Conversation avec soi, l'autre et le monde*, Paris, Hermann, 2023; *Les Voix de l'archipel. Une histoire littéraire des Comores*, Paris, Hermann, 2025. Ses recherches portent aussi sur les musiques populaires francophones en régime médiatique depuis les années 80. Plusieurs travaux ont été publiés sur cet objet.



PETR KYLOUŠEK

Université Masaryk, Brno, Tchéquie

 <https://orcid.org/0000-0002-0095-1717>

Amérindiens – figures identitaires de la littérature canadienne-française et québécoise

Aboriginal Identity Figures in French Canadian and Quebec Literature

Abstract

The “ensauvagement” – a term coined by Voldřichová Beráňková (2021) – that characterizes the ongoing transformation of Quebec literature due to both the intense interest of certain authors in Amerindian topics and the gradual assertiveness of Amerindian authors themselves can be traced back as far the earliest writings of the Nouvelle-France period (Marc Lescarbot, *Relations des jésuites*, etc.). “Savage” characters were appropriated by 19th- and 20th-century literature as identity figures, authenticating Quebec’s identity. Works by Antoine Gérin-Lajoie (*Le Jeune Latour*, 1844), Louis-Honoré Fréchette (*Papineau*, 1880), Jacques Ferron (*Les Grands Soleils*, 1958; *Le Ciel de Québec*, 1969) and Leonard Cohen (*Beautiful Losers*, 1967) follow this increasingly important thematic thread. The paper attempts to link this progression of aboriginal resurgences to the activation of identity models (Bouchard, 2001) over the history of literature, and to the transformation of poetics that converts Amerindians from secondary and minor figures into complex characters on the way to “ensauvagement” of Quebec literature.

Keywords: Quebec literature, identity discourse, identity models, aboriginal characters, *ensauvagement*

Ma contribution se veut avant tout une réflexion sur deux aspects de la relation entre les Autochtones et les descendants des colons français, devenus d’abord Canadiens français, puis Québécois. Le premier aspect concerne le changement du regard européen sur les cultures et les habitants du Nouveau Monde, condition requise pour expliquer une spécificité de la littérature canadienne française et québécoise, à savoir l’inscription positive et approbatrice des figures amérindiennes dans l’imaginaire identitaire au cours du XIX^e et du XX^e siècles que nous traiterons en nous référant à Antoine Gérin-Lajoie, Louis-Honoré Fréchette, Jacques Ferron

et Leonard Cohen. La configuration axiologique qui fait partie de l'évaluation critique et du questionnement sur la québecité fait partie de l'ouverture qui à partir de Gabrielle Roy ou d'Yves Thériault mène à l'« ensauvagement » de la littérature québécoise durant les deux dernières décennies, traité par Eva Voldřichová Beránková (2001) qui met en évidence la concomitance de l'intégration de la thématique amérindienne dans la littérature québécoise et la collaboration étroite des auteurs et critiques québécois avec leurs homologues amérindiens. Nous tenterons de compléter le propos en exemplifiant les antécédents. L'explication du contexte historique s'appuiera sur les modèles identitaires de Gérard Bouchard (2001) qui en lie la formation à des événements marquants de l'histoire en distinguant les modèles proto-national (1780–1800), national émancipateur (1800–1840), national défensif conservateur et libéral (après 1840) et postnational (après 1980). Une fois formées, les modèles identitaires se manifestent soit en position dominante, soit demeurent latents en attendant leur activation sous l'influence des événements. Les œuvres littéraires peuvent les refléter sous différentes formes : positionnement subjectal (je × nous; configuration des personnages), objectal (je, nous × autre[s]; inclusion × exclusion × médiation), thématique (langue, territoire, société, appropriation de l'espace, de la culture, etc.). Sans entrer en détail, nous tiendrons compte de cette grille axiologique.

Réévaluation axiologique de l'Amérindien

On conçoit souvent la relation entre les cultures des « vieux pays », autrement dit l'Europe, et les cultures amérindiennes en termes de supériorité européenne avec, d'une part, une civilisation européenne dominante et, d'autre part, les communautés dominées des Amériques, et cela y compris les théories de décolonisation et les théories postcoloniales. Mon approche veut offrir un regard inversé et chercher des indices d'une influence contraire, celles des Amérindiens, sur les modes de vie et de pensée des colons français qui se sont établis en Nouvelle-France pour devenir, plus tard, Québécois.

Ceci posé, je voudrais, dans un premier temps, compléter la justification de mon approche en m'appuyant sur le travail de David Graeber et David Wengrow *Au commencement était...* (2021) qui semble confirmer l'acquis de mes lectures de la littérature québécoise. Dans un deuxième temps, je procèderai à un survol historique de la trace amérindienne qui permettra d'en envisager l'importance et d'introduire le phénomène l'« ensauvagement » de la littérature québécoise.

coise (Voldřichová Beránková, 2021) et qui est une continuation, au présent, des tendances du passé.

Les deux premiers chapitres du volume de Graeber et de Wengrow postulent l'influence de la pensée amérindienne sur les concepts de liberté et d'égalité de l'âge des lumières à travers, notamment, les ouvrages de Louis-Armand de Lom d'Arce, baron de Lahontan *Nouveaux Voyages de Mr. baron de Lahontan dans l'Amérique septentrionale, Mémoires de l'Amérique septentrionale ou la Suite des voyages et Supplément aux voyages du baron de Lahontan, où l'on trouve des dialogues curieux entre l'auteur et un sauvage de bon sens qui a voyagé*, publiés à La Haye par les frères Honoré en 1703, réédités dix fois jusqu'en 1741, traduits en anglaise (1703), en allemand (1711, 1739), néerlandais (1739), italien (1731) et réédités en abrégé en allemand (1709, 1758), anglaise (1705, 1715), néerlandais (1723) et français (1757) (Lemire, 1980, 533–543). La critique de la société européenne est formulée surtout par le personnage wendat d'Adario derrière lequel se cacherait, selon Graeber et Wengrow, l'homme politique wendat Kandiaronk, personnalité hautement estimée par le gouverneur Frontenac et la société de la Nouvelle-France. Ce n'est pas l'influence de Lahontan sur Jean-Jacques Rousseau et son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754) qui nous intéresse ici, ni celle sur Anne Robert Jacques Turgot ou Adam Smith et leur conception de l'évolution de la société humaine, problèmes que Graeber et Wengrow traitent en détail. Je vais par contre profiter de leurs arguments qui tendent à démontrer que les idées fondamentales des Lumières – liberté, égalité – sont issues de la confrontation avec le mode de vie et les opinions des Amérindiens. Leur argumentation s'appuie, entre autres, sur les *Relations des jésuites* et sur de nombreux autres témoignages.

En effet, la lecture des différents écrits de la Nouvelle-France montre un changement progressif de l'état d'esprit des colons européens. Les différences sont significatives qui séparent le regard colonisateur des récits de voyage de Jacques Cartier, tel le *Brief récit* (1545), des textes et documents ultérieurs : *Le Théâtre de Neptune* (1606) de Marc Lescarbot, où on trouve déjà quatre personnages amérindiens et des lexèmes micmacs, les représentations du collège des jésuites de Québec où les langues autochtones apparaissaient dans les répliques (Andrès, 2001) et les témoignages des *Relations* qui non seulement décrivent consciencieusement les coutumes et les mythes amérindiens, mais expriment souvent une admiration de l'art théâtral et oratoire des Amérindiens. Témoins Barthélémy Vimont qui décrit en détail la théâtralité de la performance du messager iroquois venu proposer la paix (Vimont, 1972, 23–35) ou bien Paul Le Jeune qui constate : « Il n'y a lieu au monde où la Rhétorique soit plus puissante qu'en Canadas ; et néanmoins elle n'a point d'autre habit que celui que la nature lui a baillé : elle est toute nue, et cependant elle gouverne tous ces peuples, car leur Capitaine n'est élu que pour sa langue » (Le Jeune, 1972, 24).

Ajoutons, pour compléter le fil des changements du regard européen sur les Amérindiens, les publications des écrits oubliés des « indiens blancs » de la Nouvelle-France, notamment l'autobiographie de Pierre-Esprit Radisson (1635–1710) *The Explorations of Pierre-Esprit Radisson* (Radisson, 1961) ou bien la Relation de la Baie d'Hudson de Nicolas Jérémie (1669–1732) (Jérémie, 1994) qui rendent compte d'une existence partagée, à égalité, et qui sont dépourvus de jugements de valeurs de supériorité, de condescendance ou d'idéalisation. Même s'il s'agit là de témoignages isolés, ils s'inscrivent dans une série d'évaluations positives de la reconnaissance de l'autre.

Instrumentalisation identitaire

Durant les XIX^e et XX^e siècles, le recours aux figures amérindiennes n'est pas fréquent. À l'origine, il s'agit même de personnages secondaires, apparemment négligeables et épisodiques, mais qui assument un rôle identitaire significatif. Dans la situation minoritaire des Canadiens français, la situation marginale, liée à l'autochtonie incontestée des Amérindiens, sert d'appui à l'affirmation de l'autochtonie et de l'ancienneté française face à la présence de la canadienité anglaise. Tout commence avec la première tragédie nationale d'Antoine Gérin-Lajoie *Le Jeune Latour* (1844). La matière est historique, puisée dans *L'Histoire du Canada* (1837) de Michel Bibaud, lui-même inspiré par le récit de Nicolas Denys (1994). On sait qu'il s'agit de la trahison du père qui veut convaincre son fils de céder la forteresse du Cap de Sable aux Anglais. Le message éthique qui sous-tend la vérité du fils face à la déloyauté du père s'appuie sur l'opinion des deux chefs iroquois qui, comme l'indiquent les didascalies, sont « supposés alors se trouver au Cap de Sable » (Gérin-Lajoie, 2022, 7). Garakonthié et Wampun, (tels sont les noms des Amérindiens inventés de toute pièce, apparaissent à la fin du premier acte où se déroule le premier conflit entre le père et le fils, puis aux scènes sept et dix du troisième acte, où le conflit culmine. Ils se tiennent toujours aux côtés de Roger pour confirmer la justesse et le bien-fondé de sa fidélité à la patrie.

La rédaction de la pièce suit de peu l'écrasement de la Révolution des Patriotes (1837–1838) et l'Acte d'Union qui menace la situation identitaire des Canadiens français. C'est la période, selon Gérard Bouchard, de l'émergence d'un important modèle identitaire – national défensif – qui configurera sous forme conservatrice ou libérale l'identité canadienne-française et québécoise en position dominante aux cours des deux siècles à venir. *Le Jeune Latour* participe de cette

configuration et les Amérindiens sont là pour y apporter une sorte de confirmation historique.

Cette alliance est reprise par Louis-Honoré Fréchette dans *Papineau* (1880, notre édition 1974), drame national qui reprend le thème de la Révolution faillie de 1837–1838, à savoir la fuite aux États-Unis du héros patriote. La pièce en fait réagit aux débats au sein de la Confédération canadienne nouvellement créée (1867) et aux arrangements et rapport de forces entre les Canadiens Anglais et les Canadiens Français. Aussi, l'intrigue principale en est l'amitié menacée entre le patriote George Laurier et le Britannique sir Hasting, amoureux de Rose, la sœur de George, celle-ci symbolisant à la fois le pays et le mariage possible avec l'anglophonie. La configuration reprend celle des *Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé père (1863). Comme le roman, la pièce met en scène le conflit armé d'intérêt « national ». La différence consiste à introduire, au milieu des combats, un personnage marginal, étranger au conflit – *Michel, un sauvage* (Fréchette, 1974) comme le désigne la liste des personnages. Il parle un français approximatif pour qu'on remarque son amérindianité, mais aussi, sans doute, pour que soit souligné le contraste avec le dialecte de Camel qui veut se faire passer pour un vrai patriote venant d'ailleurs. Michel dévoile ce traître des Canadiens français et sauve la vie de Papineau. Il est une figure secondaire, certes, mais fondamentale dans l'axiologie patriotique.

Le retour symbolique, significatif, des figures amérindiennes se situe au moment de la Révolution tranquille. Inutile de s'étendre sur les conflictualités des années 1960 et le néonationalisme québécois. Du point de vue de la modélisation de Gérard Bouchard, il s'agit de la réactualisation du modèle national intégrateur dont il voit l'origine dans les activités émancipatrices qui précèdent la Révolution des Patriotes de 1837–1838 et dont la répression a généré l'identité défensive, mentionnée ci-dessus.

C'est aussi cet événement historique traumatisant que thématise le drame *Les Grands Soleils* (1958) de Jacques Ferron. La scène se situe dans la maison du docteur Chénier, héros tragique de la bataille de Saint-Eustache. Parmi les personnages, on trouve non seulement une Anglaise, fille adoptive du docteur Chénier, mais aussi un certain Sauvageau qui traverse les lignes, tout comme le Michel de Fréchette, et rapporte des informations. Figure identitaire complexe, il représente les Amérindiens exterminés et opprimés, mais par-là devenus le symbole même de la terre qui se renouvelle. Pour Ferron, les Amérindiens, comme les Irlandais, les Italiens, les Écossais et bien d'autres, font désormais partie des Québécois : « On m'a dépouillé de tout, de ma langue, de mes pensées; pour me convertir, on a crucifié sous mes yeux un Christ rouge. C'est lui qui m'a sauvé. Je n'ai pas maudit ma nouvelle patrie. Pour me survivre, je lui apporte ses enfants. » (Ferron, 1969a, 459).

L'intégration et la synthèse identitaire constituent aussi le message du vaste et complexe roman de Jacques Ferron *Le Ciel de Québec* (1969). Les figures d'amérindiens y apparaissent comme composantes essentielles de la nouvelle mythologie culturelle québécoise que le romancier propose sur l'axe mort-vie et mort-résurrection. L'intentionnalité mythopoïétique s'inscrit toutefois dans l'historicité centrée sur l'année 1937–1938 et deux personnages historiques pivots : Monseigneur Camille Roy, prélat catholique et insigne historien de la littérature, et Hector de Saint-Denys Garneau qui représente la modernité littéraire. Tradition et modernité, le message est clair : l'un descend de la Haute-Ville de Québec vers la Basse-Ville pour y célébrer la messe de Pâques, l'autre remonte des enfers où il est allé chercher son Eurydice perdue. Les deux filons narratifs qui se rejoignent à la fin constituent le cadre diégétique du roman. La spatialité verticale est complétée par l'horizontalité de l'espace canadien et québécois. À l'ouest se situe le récit de l'extermination de la tribu des Mandans : le spectre du chef de la tribu traverse la ville d'Edmonton sur son étalon l'Étoile Noire en annonçant la sécheresse catastrophique qui va frapper les plaines (Ferron, 1969b, 127, *passim*). Pourtant cette mort se transforme en énergie vitale par l'intermédiaire du descendant du cheval mandan l'Étoile Blanche qui sera sauvé de la sécheresse et transporté dans un village québécois. C'est là que le cycle mort-vie reprend : cheval favori d'Eurydice, fille du docteur Cotnoir et inspiratrice de Hector de Saint-Denys Garneau, alias Orphée, il cause la chute et la mort de la bienaimée et force le poète à une double descente aux enfers pour tenter de ramener au monde l'inspiratrice de sa poésie. C'est là que les figures amérindiennes réapparaissent. Ferron recourt au mythe wendat consigné dans les *Relations* des Jésuites, notamment la seconde relation que Jean de Brébeuf a envoyé le 16 juillet 1636 de sa mission Saint-Joseph (Ihonatiria) à Québec au supérieur Paul Lejeune (Brébeuf, 1972, 104–107). Le mythe raconte le voyage au pays des morts d'un frère attristé par le décès de sa sœur. Son échec correspond à celui de l'Orphée grec. Hector de Saint-Denys Garneau tente les deux parcours l'un, amérindien, qu'il adresse à son ami Jean Le Moyne (Ferron, 1969b, 276–279) et l'autre, grec (Ferron, 1969b, 385–393), où il a pour interlocuteur Monseigneur Camille Roy qui, lui, synthétise les deux par le message de la résurrection pascale et du renouveau. Complétons ces éléments mythologiques qui récupèrent et insèrent la tradition culturelle amérindienne dans l'identité québécoise par un autre filon narratif important du *Ciel de Québec*. Il est centré sur un couple qui accentue le métissage québéco-britannique et franco-brito-amérindien : Frank/François-Anacharcis Scot, fils de l'évêque anglican de Québec, et le métis Henry Scott/Sicotte qui change de nom selon l'endroit où il se trouve. Les deux sont envoyés dans un village perdu de la campagne québécoise pour fonder une paroisse et construire une église. Ce récit s'oriente vers le futur et symbolise

la nouvelle culture qui doit venir de la base, du peuple. Or le village est peuplé de descendants de trois nations autochtones, de Québécois et de métis (Ferron, 1969b, 25) et sont à la fois « fils du soleil, filles de la lune, enfants de Dieu », selon l'allocution de la « capitanesse » Eulalie (Ferron, 1969b, 77) qui, à sa mort, donnera son nom à la nouvelle église. Mais ce sera une consécration plurielle, métissée : une Eulalie, martyre romaine, puis la congrégationniste canadienne Eulalie Durocher et la « capitanesse » indienne du village des Chiquettes, une Eulalie donc « à la fois vierge et martyre, musicienne et fondatrice de la communauté, sage-femme et capitanesse » (Ferron, 1969b, 404).

À la différence des figures amérindiennes du XIX^e siècle qui restent externes aux Québécois, ne serait-ce que pour être érigées en témoins de l'authenticité face à la majorité et la supériorité anglophones, Ferron incorpore l'amérindianité dans la québecité qui, si elle constatée, reste en même temps rêvée, imaginée.

D'une autre manière, mais cadrés dans la modélisation identitaire postnationale et postmoderne, apparaissent les personnages amérindiens dans *Beautiful Losers* (1967) de l'auteur québécois anglophone Leonard Cohen. Le roman repose sur une configuration spécifique de deux triades de personnages et de deux histoires. La triade centrale est composée de l'ethnologue, de sa femme amérindienne Edith, et de l'ami et amant francophone des deux, désigné comme F. La configuration rappelle le roman d'initiation où l'ethnologue assume le rôle de l'initié, F. celui de l'initiateur, alors qu'Edith conjugue les deux fonctions féminines de la vierge auxiliatrice et de la tentatrice prostituée.

À cette triade du présent référentiel du roman – la Révolution tranquille – s'ajoute, en contrepoint, l'histoire de la martyre iroquoise Kateri Tekakwitha, indécise entre la conversion au christianisme du père Lamberville et la liberté de l'univers amérindien, représenté par son oncle mourant. Ce dernier figure l'initiateur de Kateri en s'opposant, dans cette triade, au tentateur qu'est le père jésuite. Cohen puise aussi bien dans *l'Histoire et description générale de la Nouvelle France* (1722) de François-Xavier Charlevoix et dans les *Relations* des Jésuites. C'est à travers ses recherches historiques que l'ethnologue découvre dans la révolte de Kateri contre le carcan de la religion chrétienne une inspiration pour sa propre révolte. L'interprétation antichrétienne de Cohen s'appuie, comme chez Jacques Ferron, sur la *Relation* de Jean de Brébeuf sur l'« Orphée amérindien » qu'il met dans la bouche de l'oncle de Kateri quasi dans les mêmes termes que Ferron. Par là, les deux personnages amérindiens renforcent le message qu'est l'affirmation de l'individu face à l'histoire et la collectivité. La Révolution tranquille est envisagée, par Cohen, comme une étape nécessaire dans la dissolution de l'histoire et de ses contraintes. Les paroles décisives sont assumées par l'initiateur nationaliste québécois F. :

It is not merely because I am French that I long for an independent Québec... It is not merely because I know that lofty things like destiny and a rare spirit must be guaranteed by dusty things like flags, armies, and passports... It is not merely because I am French that I long for an independent Québec... I want to hammer a beautiful colored bruise on the whole American monolith. I want a breathing chimney on the corner of the continent. I want a country to break in half so men can learn to break their lives in half. I want History to jump on Canada's spine with sharp skates. I want the edge of a tin can to drink America's throat. I want two hundred million to know that everything can be different, any old different... The English did us what we did to the Indians, and the Americans did to the English what the English did to us... It is my intention to relieve you of your final burden: the useless History under which you suffer in such confusion. (Cohen, 1967, 235–237)

Ouverture culturelle

Si on a utilisé comme référence théorique la modélisation identitaire de Gérard Bouchard, c'est aussi pour montrer que les figures amérindiennes s'insèrent dans une progression qui, par-delà les discontinuités historiques, dessinent une continuité évolutive. La prise en compte de l'importance de l'amérindianité correspond d'ailleurs à l'évolution de la culture canadienne-française et québécoise qui va dans le sens de l'ouverture à l'ailleurs et à l'autre. En littérature, cette ouverture qui embrassera aussi bien l'amérindianité que l'appropriation de l'espace américain et l'intégration de la littérature migrante ou anglophone s'accentue à partir des années 1940 et 1950 avec Gabrielle Roy (reportages rassemblés dans *Heureux les nomades et autres reportages*, 2007) et Yves Thériault (*Ashini*, 1960). Elle continue avec Marc Doré (*Kamikwahushit*, 1977), Marie-Renée Charest (*Meurtre sur la rivière Moisie*, 1986), Michel Noël (*La malédiction de Tchékapesh*, 1985), Louis Hamelin (*Cowboy*, 1992) ou le théâtre Ondinnok d'Yves Sioui Durand.

Un des aboutissements du processus est l'«ensauvagement» de la littérature québécoise (Voldřichová Beránková, 2021, 52–57) qui désigne l'intérêt des écrivains québécois pour la matière amérindienne et inuit aussi bien que l'entrée en littérature des auteurs amérindiens, tels que Jean Sioui, Éléonore Sioui, Rita Mestokosho, An Antane-Kapesh, Bernard Assiniwi, Robert Lalonde que Maurizio Gatti a réunis dans son anthologie *Littérature amérindienne du Québec* (2004). Mais ce sont aussi des échanges épistolaires rassemblés par Laure Morali dans *Aimititau! Parlons-nous!* (2008), la correspondance entre Jean Désy et Rita Mestokosho dans

Uashtessiu / Lumière d'automne (2010) ou celle Joséphine Bacon et José Acquelin dans *Nous sommes tous des sauvages* (2011). À la suite de Voldřichová Beránková mentionnons Louis Hamelin préfacier de Natasha Kanapé Fontaine, préfacière, à son tour, de Jean Bédard, mentionnons aussi l'inspiration qu'Éric Plamondon a trouvée pour son roman *Taqawan* chez la documentariste abénaquise Alanis O'Bomsawin.

Bibliographie

- Andrès, B. (2001). Jouer le Sauvage: rôle, emploi, représentation et interprétation du « Sauvage » dans les spectacles dramatiques de Nouvelles-France. In Andrès, B., *Écrire le Québec: de la contrainte à la contrariété* (p. 58–93), XYZ.
- Bouchard, G. (2001). *Genèse des nations et cultures du nouveau monde: essai d'histoire comparée*, Boréal.
- Brébeuf, J. de (1972). Relation de ce qui s'est passé dans le Pays des Hurons. Quel est le sentiment des Hurons touchant la nature et l'état d'âme, tant en cette vie qu'après la mort. In *Relations des Jésuites*. Tome I. 1611–1636 (p. 104–107), Éditions du Jour.
- Cohen, L. (1967). *Beautiful Losers*, Bantam Books, 1967.
- Denys, N. (1994). Le Jeune Latour. In Marcotte, G. (1994). *Anthologie de la littérature québécoise*, Tome I (p. 130–132), Hexagone.
- Ferron, J. (1963). *La Tête du roi*, A.G.E.U.M.
- Ferron, J. (1969a). *Théâtre I. Les Grands Soleils, Tante Élise, Le Don Juan chrétien*, Librairie Déom.
- Ferron, J. (1969b). *Le Ciel de Québec*, Éditions du Jour.
- Fraïssé, H. (2008). *Radisson. Indien blanc, agent double (1636–1710)*. Biographie, Actes Sud.
- Fréchette, L.-H. (1974). *Papineau*, Leméac.
- Gatti, M. (2004). *Littérature amérindienne du Québec*, Hurtubise.
- Gérin-Lajoie, A. (2022, 5 mai). *Le Jeune Latour*. Bibliothèque électronique du Québec. https://beq.ebooksgratuits.com/collection_quebec.htm.
- Graeber, D. & Wengrow, D. (2021). *Au commencement était... Une nouvelle histoire de l'humanité*, Les liens qui libèrent.
- Jérémie N. (1994). Relation de la Baie d'Hudson. In Marcotte, G. (1994). *Anthologie de la littérature québécoise*, Tome I (p. 231–232), Hexagone.
- Le Jeune, P. (1972). Relation de la Nouvelle France, en l'Année 1633. In *Relations des Jésuites*, Tome I. 1611–1636 (p. 1–44), Éditions du Jour.
- Lemire, M. (Dir.) (1980). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome I, Fides.
- Radisson, P.-E. (1961). *The Explorations of Pierre-Esprit Radisson, from the original manuscript in the Bodleian Library and the British Museum*. Adams A. T. (Dir.), Ross & Haines inc.

- Vimont, B. (1972). Relation de la Nouvelle France, en l'Année 1645, Traité de la paix entre les François, Iroquois et autres nations. In *Relations des Jésuites*, Tome III, (p. 23–29). Éditions du Jour.
- Voldřichová Beránková, E. (2021). De l'« ensauvagement » de la littérature québécoise. In Kroker W. & Zbierska-Mościska, J. (Dir.). *Au croisement des cultures, des discours et des langues. Cent ans d'études à l'Université de Varsovie (1919–2019)*, (p. 52–57), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Notice bio-bibliographique

Petr Kyloušek est professeur de littérature française et québécoise à l'Université Masaryk (Brno). Ses travaux portent sur le roman contemporain, la narratologie et l'imaginaire identitaire. Le projet de son équipe en cours de réalisation concerne les relations centre-périphérie, en particulier dans les littératures romanes. Ses derniers travaux : Empires culturels et littéraires ou le bon usage de la périphérie. (in Lydia Kamenoff, Hortense de Villaine. *L'Empire: Centres et périphéries*. Paris: L'Harmattan, 2022, 103–124); Fin de l'art ? Noétique de la littérature (Svět literatury, 2022, 32, 36–54); Une aventure dystopique : Oscar de Profundis de Catherine Mavrikakis (in Dupuis, Gilles; Ertler, Klaus-Dieter; Völk, Yvonne. *À la carte. Le roman québécois (2015–2020)*. Berlin: Peter Lang, 2021, 173–183).



MARCO ZONCH

Uniwersytet Warszawski, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0002-8925-2049>

Impegno post-secolare: appunti per una storia ancora da scrivere

Impegno Post-secular: Notes on History Yet to Be Written

Abstract

This article achieves a better understanding on contemporary “impegno” by delving into the comparison between the positions of authors such as Saviano, De Luca, Moresco, and the logics and repertoires of action proper to what sociology calls new social movements (della Porta and Diani, 2006). The article opens with a minimal and provisional history of *impegno*, or rather some notes, useful to put the following comparison into perspective. In the last part, after showing the similarities between today’s *impegno* and forms of actions and logics of the movements, the comparison itself is overcome in the direction of postsecular spiritualities.

Keywords: Scritture postsecolari, impegno, nuovi movimenti sociali, Roberto Saviano, Antonio Moresco, Erri De Luca

1. Introduzione

In questo articolo proverò a estendere alcune delle riflessioni sull’“impegno” contenute in una mia precedente pubblicazione, *Scritture postsecolari* (Zonch, 2023), e lo farò approfondendo il confronto lì avviato tra le caratteristiche dei cosiddetti nuovi movimenti sociali e le posizioni di autori come Roberto Saviano, Antonio Moresco ed Erri De Luca. Ricorrerò per questa ragione alle riflessioni di Donatella della Porta e Marco Diani (2006), e in particolare alla loro descrizione di alcune delle logiche – dei numeri, del danno e della testimonianza – all’interno delle quali

i movimenti significano singole modalità di protesta, come la marcia. La convinzione è che una simile operazione consenta non solo di dare uno sfondo all'impegno contemporaneo, ma anche di illuminare e cogliere alcune sue caratteristiche che rischierebbero di passare altrimenti inosservate.

Arriverò a questo confronto passando da una storia minima e provvisoria, o meglio da alcuni appunti su nuovi movimenti e impegno, necessari a mettere in prospettiva i termini del confronto stesso. Non avrò tuttavia lo spazio per affrontare i problemi storico-letterari a cui le alterne fortune dell'impegno si legano: non parlerò di neorealismo, postmodernismo, e accennerò soltanto alla contemporanea comparsa di scritture abitate da motivi spirituali e visioni del mondo non materialiste (Zonch, 2023). Non lo farò per ragioni di spazio, come detto, ma soprattutto perché alcuni dei problemi evocati – il rapporto tra fine del postmoderno e comparsa delle *scritture post-secolari*¹ – mancano ancora di soluzione. Da questa provvisorietà consegue che gli appunti da cui partirò non potranno e non dovranno venir letti come una presa di posizione complessiva sull'impegno dopo il riflusso, o nel nuovo millennio.² Il desiderio è soltanto quello, almeno per ora, di provare a fare i conti con alcuni aspetti dell'impegno e della sua storia di cui non si è parlato abbastanza.

Quanto appena detto vale in qualche modo anche, la precisazione è necessaria, per i risultati del confronto tra impegno letterario e non, risultati che non ambiscono a risolvere la questione nel suo complesso. La lente dei nuovi movimenti consentirà infatti di individuare e di dire alcune cose sulle strategie adottate da scrittori come Saviano, Moresco e De Luca ma rischierà, al contempo, di nascondere il ruolo che molti assegnano alla parola letteraria; il ruolo che le spiritualità post-secolari giocano nel definirsi dell'impegno contemporaneo. Proverò dunque, nell'ultima parte di questo articolo, a indicare una direzione lungo la quale è possibile superare i limiti del confronto qui proposto, connetendone i risultati con quelli ottenuti in precedenza e discussi in *Scritture postsecolari* (Zonch, 2023).

¹ Per un censimento degli usi del concetto di post(-)secolare rimando alla mia *Introduzione* al volume *Religioni letterarie. Laboratorio su letteratura e postsecolarità (1990–2025)* (Zonch, 2025); si veda inoltre Beckford (2012). A questa *Introduzione* rimando anche per la discussione della problematica grafia – post-secolare o postsecolare? – del concetto.

² In altre parole non si proporrà qui di leggere (o di non leggere) l'impegno contemporaneo come sopravvivenza di *Fragments of Impegno* (Burns, 2001), come *Postmodern Ethics* (Wren-Owens, 2007) o *Postmodern impegno* (Antonello e Mussgnug, 2009); non si dirà nulla a proposito delle diagnosi di Walter Siti (2021) o della loro applicazione da parte di Gianluigi Simonetti (2023); sulle riflessioni di Filippo La Porta (2023).

2. Senza riflusso: impegno e fine dell'impegno

L'impegno, per come viene teorizzato tra gli anni '40 e '50 da figure come Jean-Paul Sartre ed Elio Vittorini, può forse venir descritto come un modo di pensare alla natura del fatto artistico e al suo ruolo nella Storia, non ancora postmodernamente plurale, e intesa come progresso dialettico-teleologico, materialista; come progresso della civiltà umana (Vittorini, 1976, p. 209–211). È in questo contesto che la scrittura letteraria diventa «azione per rivelazione», capace di cambiare le cose di cui parla, e più in particolare gli uomini e il loro modo di condursi (Sartre, 2009, p. 22). Impegno è però anche un modo di dar forma al rapporto – in più di un'occasione conflittuale – tra intellettuale (scrittore), classe (operaia) e partito (comunista). Anzi, a ben vedere si tratta di rapporti definiti dalla conflittualità, e in tal senso basti pensare al fatto che alcuni dei testi canonici dell'impegno sono quelli di una polemica: scritti da Vittorini in risposta e contro le richieste di Togliatti; sulla stessa linea le riflessioni e i dibattiti che hanno girato attorno al cosiddetto “caso Metello” (Pratolini, 1955), allo zdanovismo, al novembre di Budapest.

In Italia i rapporti tra letteratura, politica e Storia rimangono saldi, benché conflittuali, per alcuni decenni: fino all'arrivo del cosiddetto riflusso.³ È a questo punto che si chiude la stagione dell'impegno, e poesia e saggistica vengono sostituite dalla narrativa, giovane, e interessata al privato dei sentimenti soltanto. Segnano la fase il Primo festival internazionale dei poeti di Castel Porziano (giugno 1979), *Boccalone* (1979) e, su un altro piano, l'elezione di Thatcher e Reagan e il diffondersi del neoliberismo; la crisi dei fondamenti (Gargani, 1979) e i dibattiti sul postmoderno (Lyotard, 1979). Si potrebbe continuare. Conta che il passaggio tra gli anni '70 e '80 sia abitualmente percepito e raccontato come epocale e per nulla positivo, con la conseguente esclusione di quella parte dei cambiamenti che avvengono in questa fase ma che non rispondono all'idea negativa dominante. Li si può individuare, mi pare, provando appunto a liberarsi dal «peso normativo del “riflusso”» (Masini, 2018, p. 202), e notando di conseguenza che, per esempio, il rifiuto della fabbrica e dell'operaismo espresso dai giovani punk non si può leggere come disinteresse verso il politico *tout court* (Evangelisti, 1984; Masini 2018).

Se è infatti vero che il decennio Ottanta si apre con la marcia dei quarantamila (ottobre 1980), lo è altrettanto che l'anno successivo (ottobre 1981) il movimento per la pace mobilita «quasi mezzo milione di dimostranti» (della Porta, 1996, p. 108); così come è vero anche che nel 1982, l'anno dopo ancora, sono in diecimila a marciare contro la mafia (Gemma, 2021). Si potrebbe, ancora una volta,

³ Per una ricostruzione della storia del concetto vedi Masini (2018).

proseguire. Importa dire che messa da parte la rivoluzione si continua a lottare, per raggiungere “obiettivi limitati” (della Porta, 1996, p. 102) e postmaterialisti (Inglehart, 1977, p. 10). Cambia tuttavia l’identità di chi si impegna: dei movimenti degli anni Ottanta hanno fatto parte «individui che si mobilitavano sulla base di una convinzione piuttosto che di una condizione» (della Porta, 1996, p. 112); diverso è il rapporto con i partiti, a cui ci si appoggia solo quando necessario, e si smette di cercare il supporto degli intellettuali-ideologi, sostituiti dagli esperti (della Porta, 1996, pp. 114–119).

Questa descrizione dei nuovi movimenti sociali, che approfondirò tra un attimo, può essere considerata in parte valida anche per inquadrare l’impegno tra vecchio e nuovo millennio, tra anni Novanta e zero. Evidente è, per esempio, il fatto che gli scrittori attivi in questa fase sono lontani dai partiti, e che il loro impegno non si rivolge alla rivoluzione ma a obiettivi “limitati”. Penso ad Antonio Moresco, che colloca la sua collaborazione con la sinistra extraparlamentare nella «preistoria» (Donnarumma, 2010, p. 145), dedicando il presente alla lotta contro la condizione postuma della letteratura e contro la crisi di specie (Zonch, 2023). È tuttavia vero che, acquisendo a questo punto un po’ di precisione cronologica, figure come quella di Moresco sembrano caratterizzare il panorama degli anni Novanta ma non ancora quello degli Ottanta, in cui chi si impegna – penso a Paolo Volponi senatore con il PCI nel 1983, alla scrittura materialistica dei *Quaderni di critica* (1981) e più tardi al Gruppo (‘)93 – sembra farlo in forme ancora “classiche”, e in un contesto che in generale non si può certo definire impegnato, né in un modo né in un altro.⁴

L’impressione è insomma che – e proprio di questo si tratta – la somiglianza tra caratteristiche dei nuovi movimenti sociali e dell’impegno degli scrittori cresca nel tempo, contemporaneamente all’aumento del numero di chi tra anni Ottanta e Novanta si può definire (anche se in questo senso nuovo) impegnato. È tuttavia solo a cavallo tra vecchio e nuovo millennio che i modi dei nuovi movimenti – sono gli anni dei no-global⁵ – diventano anche quelli di molti scrittori. Moresco, Saviano e molto altri, infatti, sembrano scegliere alcune delle proprie modalità di protesta traendole dai repertori – il concetto è di Charles Tilly (della Porta, 2022) – dei nuovi movimenti; ma soprattutto sembrano significare le proprie azioni ricorrendo a quelle che della Porta e Diani chiamano logiche, “modus operandi” a cui gli attivisti assegnano le singole forme di protesta (della Porta e Diani, 2006, p. 171). Tra queste – logica dei numeri, del danno e della testimonianza – spiccano per “importanza letteraria” la prima e soprattutto l’ultima. È infatti proprio la logica della testi-

⁴ Si noti però che Carlo Cassola è il fondatore della LDU (lega per il disarmo unilaterale), a cui dedica *La Rivoluzione disarmista* (Rizzoli, 1983).

⁵ Per alcune date: <https://www.treccani.it/enciclopedia/no-global/>.

monianza che, come si vedrà tra un attimo, consentirà di meglio descrivere l'impegno contemporaneo.⁶ Il punto di partenza è però la logica dei numeri.

3. Impegno: numeri

Alla logica dei numeri vengono riportate azioni che mirano a dimostrare la consistenza quantitativa dell'interesse per un determinato problema, consistenza che potrebbe (minaccia di) trasformarsi in voti e supporto elettorale. Detto altrimenti, ci collochiamo all'interno di una cornice democratica e mediatizzata – non è più il tempo della lotta armata per la rivoluzione – di cui movimenti (e scrittori) accettano in linea di massima le regole (della Porta e Diani, 2006, p. 171–173). Da questo posizionamento, forse ovvio, discendono conseguenze che non lo sono altrettanto. In questo contesto mi pare infatti che il successo di un libro/iniziativa culturale che si dà degli obiettivi impegnati, in senso ampio, non possa venir letto in chiave semplicemente merceologica, secondo l'equazione *successo = valore (artistico)*. Il primo dei due termini esige infatti di venir considerato anche, o forse innanzitutto, come legittimazione politica: nello stesso modo in cui in una democrazia rappresentativa il numero dei firmatari legittima e dà peso a una richiesta, per esempio di referendum; nel modo in cui il numero dei voti legittima un potere politico e le sue decisioni.

Quello che è vero, insomma, per i movimenti, e cioè che «a movement's destiny depends to a great extent on the number of its supporters» (della Porta e Diani, 2006, p. 171), sembra essere valido anche per le iniziative – letterarie o meno – di alcuni scrittori. È il caso di Saviano, che nell'introduzione alla *Bellezza e l'inferno* significa il successo ottenuto da *Gomorra* (2006) come fonte di legittimità del proprio agire (Saviano, 2009). Esempio ancora più esplicito dell'importanza dei numeri ci viene però offerto nell'introduzione a *Vieni via con me* (Saviano, 2011), libro in cui vengono raccolti i monologhi tenuti da Saviano durante la trasmissione omonima, ideata assieme a Fabio Fazio e andata in onda nel 2010. In questa introduzione Saviano parla, tra le altre cose, dei tentativi di boicottaggio che sarebbero stati messi in atto contro *Vieni via con me* – messa in onda in contemporanea ad alcune partite di calcio ecc. – impediti soltanto dal successo di pubblico ottenuto.

⁶ Ho già fatto ricorso alla logica della testimonianza per parlare delle posizioni del solo Saviano (Zonch, 2023). Qui provo dunque a estendere valore al parallelo, e a considerare inoltre il peso della logica dei numeri, come non avevo fatto in precedenza.

La fortuna di *Vieni via con me* non vale però solo come difesa e fonte di legittimità, ma anche come mezzo di costruzione di una comunità. Così mi pare si possano leggere queste righe tratte dall'introduzione del libro:

avevamo la sensazione che il pubblico smettesse di essere pubblico e si sentisse cittadino. Non più solo spettatori, ciascuno isolato nella propria stanza, in platea o davanti al computer. Non più portando con sé, da soli, lo sconforto di una storia triste o l'energia vitale di una bella storia. Avevamo la sensazione che qualcosa si muovesse, che ci fosse voglia di capire e di agire, di essere nelle cose. (Saviano, 2011)

La trasformazione da spettatori a cittadini si può cioè leggere ancora una volta attraverso la lente della sociologia. Secondo della Porta e Diani, infatti, «the logic of numbers also plays an important symbolic function for the movement activists themselves. Large demonstrations empower participants by spreading the feeling of belonging to a large community of equals» (della Porta e Diani, 2006, p. 173). Questa sensazione di appartenenza è la stessa che, secondo Saviano, sarebbe stata in grado di produrre la fortunatissima *Vieni via con me*, capace di liberare gli spettatori dal loro isolamento; di trasformare questi ultimi in cittadini e lo studio televisivo «in un teatro greco, dove tutto è parte della vita della *polis*, dove c'è partecipazione, immedesimazione» (Saviano, 2011, p. 23).⁷

3.1 Impegno: testimonianza

Per passare a questo punto dai numeri alla testimonianza, mi pare si possa parlare di una delle «main tactics designed to demonstrate the numerical strength behind protest», ovvero la marcia (della Porta e Diani, 2006, p. 171). Se ne può parlare in questo modo perché gli scrittori che vi fanno in qualche modo ricorso – declinandola come cammino o pellegrinaggio⁸ – più che al numero dei partecipan-

⁷ Ho qui provato a rispondere a una domanda che qualche anno fa avevo posto allo stesso Saviano, senza però ottenere risposta. La domanda è la seguente, e si trova raccolta in *Scritture postsecolari* assieme al resto di un'intervista «a metà»: «nell'introduzione a *Vieni via con me* lei parla del testo, in senso lato, come mezzo per trasformare gli ascoltatori da pubblico in cittadini. Che cosa intende dire? Come avviene questa trasformazione?» (Zonch, 2023, p. 54).

⁸ Della Porta e Diani notano che i movimenti, in particolare quello per la pace, hanno in più di un caso ripreso forme d'azione provenienti dal repertorio delle associazioni religiose, come appunto la marcia, il pellegrinaggio o la fiaccolata (2006, p. 178; della Porta, 1996, p. 109). Tuttavia la provenienza religiosa del repertorio non viene considerata particolarmente importante, perché viene impiegato indifferentemente da movimenti religiosi e non.

ti sembrano interessati alla forza dell'esperienza, di cui parlano in prima persona o raccogliendo «testimonianze e voci» degli altri partecipanti (Moresco, 2013, quarta di copertina). È il caso di un libro di ispirazione cristiana come *Campo del sangue* (Affinati, 1997) – il titolo richiama il cimitero comprato con i denari che Giuda getta nel tempio prima di suicidarsi (Vangelo, Mt, 27, 3-8) – in cui si racconta di un viaggio verso Auschwitz, compiuto dall'autore assieme a un amico. Qualcosa del genere vale anche per i numerosi romanzi e reportage “di pellegrinaggio” – il primo è *Nessuno lo saprà* (2005) – scritti da un altro autore a suo modo quasi-cristiano,⁹ Enrico Brizzi, fondatore di un'associazione dedicata proprio all'organizzazione di camminate/pellegrinaggi (<https://www.psicoatleti.org/>). Prendendo a esempio la “serie” di romanzi/reportage *Il diavolo in Terrasanta* (2019), una autofiction, ci accorgiamo che il racconto del viaggio a piedi da Roma a Gerusalemme, compiuto da un gruppo di cinque amici/pellegrini credenti e non, dà ampio spazio a riflessioni sulla fede, sul bene/male, e su temi come il conflitto israeliano-palestinese (Brizzi, 2019). Non si può poi non nominare Moresco, anche lui fondatore di un'associazione (<http://www.repubblicanomade.org>) dedicata all'organizzazione di «cammini verticali» (Moresco, 2016, p. 21), di cui si parla in libri come *Stella d'Italia* (2013) e *Repubblica nomade* (2016).¹⁰

Le marce (o cammini/pellegrinaggi) di cui parlano Affinati, Brizzi e Moresco non sono, come detto, eventi di massa. Coinvolgono anzi gruppi piccoli o piccolissimi, in possesso però di uno «strong commitment to an objective deemed vital for humanity's future» (della Porta e Diani, 2006, p. 176), come può per esempio essere la difesa dei migranti (Moresco, 2016, p. 33). La marcia insomma, come detto, viene significata all'interno della logica della testimonianza. Infatti, per mostrare la forza dell'impegno di chi cammina gli scrittori si soffermano spesso sui pericoli e sulle difficoltà incontrate («bearing witness is expressed, in the first instance, through participation in actions which involve serious personal risks or costs», p. 177), pericoli che possono andare da quasi-incontri con il diavolo (Brizzi, 2008 e 2019) alla più prosaica fatica fisica e mentale («Ho mal di schiena, di testa, di tutto», Moresco, 2016, p. 8).

L'intensità dell'esperienza vissuta, di un impegno che accetta il rischio personale, garantirebbe secondo della Porta e Diani «the right to influence decision-making processes» (p. 176). Questo non sembra però essere lo scopo degli scrittori appena indicati, che almeno in superficie sembrano più interessati a influenzare il «value

⁹ Per una prima lettura in questa chiave della scrittura di Brizzi rimando a una mia recensione a *Due* (2024) (Zonch, 2024).

¹⁰ Provo qui a rispondere a una questione lasciata aperta in *Scritture postsecolari*. Si veda a tal proposito la nota 181 a p. 94 (Zonch, 2023). A questa stessa pubblicazione rimando per una descrizione più dettagliata della scrittura di Moresco e dei “suoi” cammini.

system» di una data società; a produrre «an interior transformation» attraverso la cultura (p. 170). Alla logica della testimonianza, infatti, si potrebbero riportare anche azioni che alla cultura assegnano proprio questo ruolo: «conferences, journals, concerts, and documentaries have the task of educating the public to a different understanding of the world. [...] Changes in individual consciousness must accompany the transformation of political structures» (della Porta e Diani, 2006, p. 176–178). Si tratta di una descrizione a cui rispondono – ma come si vedrà in parte soltanto – i cammini di Moresco e Brizzi, le posizioni di Saviano (Zonch, 2023), ma anche quelle di Erri De Luca.

Penso alla *Parola contraria* (2015), *pamphlet* in cui De Luca riflette su parola e scrittura a partire da una denuncia per alcune sue affermazioni sulla TAV.¹¹ Il primo indizio in questo senso è il ricorso alla figura della testimonianza, con la quale De Luca «gioca», spinto forse dall'occasione giudiziaria per cui il testo è stato scritto. Ci sono dunque i testimoni alla sbarra o quasi («testimoni che posso presentare sono quelli che hanno letto le mie pagine»); c'è Pasolini («un uomo che era lì a testimoniare») ma anche l'autore stesso, testimone al di là della politica dei partiti («Non appartengo a nessuna formazione politica. Partecipo da cittadino a manifestazioni che condivido e per interesse di testimone», 2015). Più importante è però il fatto che nel testo la letteratura venga ritenuta capace di trasformare la coscienza del lettore e la sua visione del mondo: «la letteratura agisce sulle fibre nervose di chi s'imbatte nel fortunoso incontro tra un libro e la propria vita»; De Luca ammette poi che lo scrittore capace di trasformare così i propri lettori «vorrei essere io» (De Luca, 2015). Siamo insomma, o così almeno sembra, di fronte a una inclusione dell'azione della letteratura in quella logica della testimonianza secondo cui, come scrivono della Porta e Diani, alla cultura spetta il compito, viene ritenuta capace di educare e operare cambiamenti di coscienza individuale e collettiva (della Porta e Diani, 2006, p. 176–178).

4. Impegno: post-secolare

Ricapitolando prima di concludere, si può dire che ciò che il confronto tra movimenti e impegno fa emergere è la cornice democratica e mediatizzata all'inter-

¹¹ TAV (treno ad alta velocità) è la sigla con cui ci si riferisce, nel dibattito pubblico italiano, alla tratta ferroviaria tra Torino e Lione. La sua costruzione prevede il traforo di alcune montagne e il passaggio in Val di Susa.

no della quale posizioni come quelle di Saviano trovano posto. Qui possono venir collocate anche forme e logiche che non mi pare sbagliato leggere come esempi, precedenti e non letterari, di ciò che oggi trova posto nella pagina o nelle dichiarazioni di autori come Saviano e Moresco. In breve, si può sostenere che l'impegno di questi autori non possa essere pensato nel vuoto, o sull'onda di una tendenza del momento,¹² ma all'interno di una tradizione che non è solo letteraria. Bisogna tuttavia dire anche che la "comparsa" di questa cornice non è priva di problemi. Benché utile, rischia di farci pensare che sia possibile ricondurre a essa l'intero impegno contemporaneo, o almeno quello degli autori di cui ho qui rapidamente parlato. Anzi, a ben guardare le categorie della sociologia già in questa fase del lavoro "nascondono" il ruolo che questi scrittori assegnano alla parola letteraria, pensata da Moresco e altri nei termini dell'esercizio spirituale, o in quelli di una preghiera (Zonch 2022 e 2023). Le categorie della sociologia rischiano però soprattutto di far perdere di vista la differenza che separa gli obiettivi dei movimenti da quelli che si danno gli scrittori. Su questi dobbiamo allora fermarci.

Per come vengono descritti da della Porta e Diani, gli obiettivi dei movimenti sono di due tipi e del tutto secolari: hanno a che fare con il desiderio di influenzare decisioni politiche, magari con la forza dei numeri; con la volontà (contro)culturale di cambiare sistemi di valore grazie alla forza della cultura e della testimonianza. Scrittori come Saviano e Moresco, come Brizzi e Affinati, non si muovono però in un orizzonte secolare ma post-secolare, in un mondo che non è fatto di sola materia, e appoggiano il proprio impegno sul possesso di alcune verità che non accettano di farsi ridurre a conoscenza: sono elevazione spirituale, incontro con il vero in quanto tale (Foucault, 2016). Va inoltre detto che non si tratta di verità di fede in senso stretto, confessionali, ma pensate al di là dei limiti delle tradizioni, o della distinzione tra credente e non credente (Beck, 2008). Infatti persino chi si dichiara ateo, come De Luca, ricorre agli strumenti della religione per definire i compiti della scrittura: «"Ptakh pikha le illèm": apri la tua bocca per il muto (Proverbi/Moshlé 31,8). Oltre a quella di comunicare, è questa la ragione sociale di uno scrittore, portavoce di chi è senza ascolto» (De Luca, 2015). Da ciò derivano una serie di conseguenze, parte importante della specificità dell'impegno contemporaneo.

Provando a descrivere questo "impegno" in pochissime parole, mi pare lo si potrebbe fare come segue: la letteratura è una forma di esercizio spirituale, di preghiera, o è comunque capace di guidare il lettore/scrittore nel suo cammino verso la verità. Quest'ultima non può essere raggiunta senza trasformarsi, né senza conseguenze: cambia il lettore, il suo modo di comportarsi, e dunque anche la realtà che quest'ultimo abita (Zonch, 2023). Il contesto di questo impegno, oltre che le sue

¹² Penso al #MeToo e al ruolo che sembra assegnargli per esempio Simonetti (2023).

modalità, trovano riscontro – certo in parte – nella tradizione dei nuovi movimenti sociali. È per esempio possibile dire che, come per le azioni che rispondono alla logica della testimonianza, si lotta per obiettivi che gli scrittori considerano di vitale importanza per l'umanità: per Moresco la crisi di specie; per Saviano la lotta contro la criminalità organizzata, da lui intesa come espressione del Male (Zonch, 2023).

A scanso di equivoci, chiudendo è necessario dire che non tutto l'impegno contemporaneo è riassunto nelle posizioni che ho appena provato a schematizzare; non tutto è post-secolare. Chi si impegna per i diritti delle donne e della comunità LGBT+, come in qualche modo notava già Linda Hutcheon (2002), legittima il proprio agire su basi teoriche che il postmodernismo non sembra aver scalfito, o a cui le teorie decostruzioniste hanno dato forza. Questo stato delle cose permette a chi si impegna oggi – atteggiamento diffusosi in Italia forse soprattutto dopo il #MeToo – di farlo senza ricorrere a spiritualità e a visioni del mondo non materialiste, anche se non mancano casi all'incrocio, come quello di Michela Murgia, nella cui riflessione teologia e difesa dei diritti LGBT+ si sostengono l'una all'altra.

Bibliografia

- Affinati E. (1997), *Campo del sangue*, Mondadori.
- Antonello Pierpaolo e Mussgnug Florian (eds.) (2009), *Postmodern impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang.
- Beck U. (2008), *Il dio personale*, Laterza.
- Beckford J.A. (2012), *SSSR Presidential Address. Public Religions and the Postsecular: Critical Reflections*, «Journal For The Scientific Study Of Religion», 51 (1).
- Bettini F., Bevilacqua M., Carlino M., Mastropasqua A., Muzzioli F., Patrizi G., Ponzi M. (1981), *Per una ipotesi di "scrittura materialistica"*, Bastogi.
- Burns J. (2001), *Fragments of Impegno Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980–2000*, Northern Universities Press.
- Brizzi E. (2024), *Due*, HarperCollins Italia.
- Brizzi E. (2019), *Il diavolo in Terrasanta*, Mondadori.
- Brizzi E. (2008), *Il pellegrino dalle braccia d'inchiostro*, Mondadori.
- Brizzi E., *Nessuno lo saprà. Viaggio a piedi dall'Argentario al Conero*, Mondadori, 2005.
- Cassola C., *La Rivoluzione disarmista*, Rizzoli, 1983.
- De Luca E., *La parola contraria*, Feltrinelli, Milano, 2015, edizione digitale.
- della Porta D., *Movimenti collettivi e sistema politico in Italia 1960–1995*, Laterza, Roma-Bari, 1996.

- della Porta D., *Repertoires of Contention*, in «The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements», 2013, <https://doi.org/10.1002/9780470674871.wbespm178.pub2>.
- della Porta D. e Diani M., *Social Movements. An introduction*, Second Edition, Balckwell, 2006.
- Donnarumma R. (2010), *La guerra del racconto: Canti del caos di Antonio Moresco*, in «The italianist», n. 30, pp. 119–150, <https://doi.org/10.1179/026143410X12646891556907>.
- Evangelisti V., *Punks. Nuove forme di antagonismo sociale*, «Il Mulino», n. 1, 1984, pp. 77–110.
- Foucault M. (2016), *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981–1982)*.
- Gargani A. (ed.) (1979), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi.
- Gemma A. (2021), *Diecimila alla marcia di Ottaviano: “Così nacque la generazione antacamorra”*, «la Repubblica», 18 febbraio, https://napoli.repubblica.it/cronaca/2021/02/18/news/morto_cutolo_marcia_anticamorra_ottaviano_1982-288134264/.
- Hutcheon L. (2002), *The Politics of Postmodernism*, 2nd edition, Routledge.
- Inglehart R. (1983), *La rivoluzione silenziosa*, Rizzoli [ed. orig. 1977].
- La Porta F. (2023), *Splendori e miserie dell'impegno. L'impegno civile degli scrittori, da Manzoni a Murgia*, Castelvecchi, Roma.
- Lyotard J.-F. (1981), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli [ed. orig. 1979].
- Masini A. (2018), *L'Italia del «riflusso» e del punk (1977–84)*, «Meridiana», No. 92, pp. 187–210, <https://www.jstor.org/stable/26534535>.
- Moresco A. (2016), *Repubblica nomade*, Effigie, Milano.
- Moresco A. (2013) (ed.), *Stella d'Italia*, Mondadori.
- Enrico P. (2017), *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Bompiani [ed. orig. 1979].
- Sartre J.-P. (2009), *Che cos'è letteratura?*, il Saggiatore.
- Saviano R. (2006), *Gomorra*, Mondadori.
- Saviano R. (2009), *La bellezza e l'inferno*, Mondadori.
- Saviano R. (2011), *Vieni via con me*, Feltrinelli.
- Simonetti G. (2023), *Caccia allo Strega*, Nottetempo.
- Siti Walter (2021), *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Rizzoli.
- Vittorini E. (1976), *Diario in pubblico. Autobiografia di un militante della cultura*, Bompiani.
- Wren-Owens E. (2007), *Postmodern Ethics: The Re-Appropriation of Committed Writing in the Works of Antonio Tabucchi and Leonardo Sciascia 1975–2005*, Cambridge Scholars Publishing.
- Zonch, M. (2024), *Giovane (meta)narrativa: Due di Enrico Brizzi*, 27 novembre, «Le parole e le cose.2 Letteratura e realtà», <https://www.leparoleelecose.it/?p=50457>.
- Zonch M. (2025) (ed.), *Religioni letterarie. Laboratorio su letteratura e postsecolarità (1990–2025)*, Peter Lang, in corso di pubblicazione.

Zonch M. (2023), *Scritture postsecolari. Ipotesi su verità e spiritualità nella narrativa italiana contemporanea*, Franco Cesati Editore.

Zonch M. (2022), *♪ una sillaba per mondo scritto e mondo non scritto. La mistica cannibale di Aldo Nove*, «Bollettino'900», n.1–2, I-II Semestre.

Nota biobibliografica

Marco Zonch insegna lingua e letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Varsavia. I suoi interessi di ricerca sono rivolti alle trasformazioni avvenute nel panorama letterario italiano tra il nuovo e il vecchio millennio. I risultati del lavoro, svolto ricorrendo a strumenti provenienti dalla filosofia e dalla sociologia, sono disponibili su rivista e nel volume *Scritture postsecolari. Ipotesi su verità e spiritualità nella narrativa italiana contemporanea* (Franco Cesati Editore, 2023). Di prossima uscita, e per sua cura, la raccolta di saggi *Religioni letterarie. Laboratorio su letteratura e post-secolarità (1990–2025)* (Peter Lang, 2025). È ideatore di Religioni letterarie (2018 e 2023), serie di convegni dedicata allo studio della contemporaneità da prospettiva interdisciplinare e alla luce della rinnovata importanza del religioso dopo/durante la secolarizzazione.



JOANNA JANUSZ

Università della Slesia, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0003-4307-2162>

Espressione, trasgressione, provocazione in alcuni racconti di Michele Mari

Expression, Transgression, and Provocation in Michele Mari's Latest Short Stories

Abstract

The article discusses selected short stories from Michele Mari's latest collection, *Le maestose rovine di Sferopoli* [*The Majestic Ruins of Sferopolis*], published in 2021. This fourth anthology in Mari's oeuvre includes both new narratives as well as those previously published in newspapers or other short story collections. A unifying theme across these diverse stories – varied in form, language, and subject matter – is the exploration of imagination and linguistic creativity. The short stories invite a deeper, meta-literary reflection on the mechanisms of narration and expression through artistic text, on challenging established literary canons, on expressionistic compositional oxymoronization, and on influencing how the work is received by drawing on the cultural traditions shared with the recipient.

Keywords: Michele Mari, short narrative form, literary canon, transgression, expressionism

Giulio Ferroni (2010, p. 67–68) addita la forma breve del racconto come quella più adatta oggi a “... toccare la frammentarietà e la pluralità dell'esperienza, a scarvarne il senso con tensione linguistica ed espressiva. ... La relativa brevità dei racconti rispecchia in fondo lo spezzettarsi della realtà che oggi ci è dato, i frammenti in cui ci viene incontro quella “complessità” che tutti evocano ma che nessuno riesce ad afferrare e a definire.” Il commento dell'insigne filologo sembra particolarmente indicativo in riferimento all'ultima raccolta di racconti di Michele Mari. Vi troviamo infatti quella varietà di temi che si configura come rappresentazione di interessi e riflessi che denotano il frantumato panorama della cultura odierna.

Il commento di Mari è espresso dalla forma breve, quella che più si addice all'ingegno affabulatorio dello scrittore.¹

Paolo Gervasi (2018, p. 320) coglie la capacità di Mari di reinterpretare l'antichissima tradizione della narrazione breve da un lato e di inserirsi nella recente espansione di forme brevi, risultato della polverizzazione della testualità. Secondo lo studioso, nella scrittura di Mari, “la forma breve della narrazione è una traccia che testimonia l'origine nucleare di ogni racconto”, nato come “stilizzazione dell'evento” e serve a rivelare il “momento epifanico”. L'evento fondamentale, quello che funge da nucleo semantico di ogni racconto è sempre “il mistero per cui i movimenti indicibili che stanno alle origini dell'esistenza passano, attraverso la mediazione delle forme culturali, nel dominio dell'espressione.” (Gervasi, 2018, pp. 320–321). Mari (2017a, p. 718) coltiva “un'idea alta della letteratura, un'idea iperletteraria perfino libresca” e spesso ne mette in risalto il “cerimoniale” nonché la “lingua speciale”. In una delle interviste² lo scrittore afferma addirittura che i suoi racconti nascono come effetto di un suo mettersi a disposizione delle ispirazioni esterne, di una frizione e di un invasamento, riconoscendosi nelle teorie antiche che presentano lo scrittore come una canna di trasmissione, un vaso che si lascia riempire da un contenuto (“un fluido”) sostanzialmente non suo.

La raccolta *Le maestose rovine di Sferopoli* (2021), oggetto della presente breve disamina, è la quarta raccolta di racconti pubblicata dallo scrittore milanese, ma dei ventisei racconti solo tredici sono inediti. Alcuni sono già comparsi su quotidiani quali *La Repubblica* e *Il Corriere* oppure sono stati pubblicati in precedenti volumi (Tamburrini, 2021, novembre).

La scrittura di Mari denuncia un nucleo assai stabile delle tematiche che lo interessano in modo particolare come pretesto al suo discorso narrativo: infanzia, doppio, rapporto tra natura e cultura, genitori, amore, atto mancato. Questi topoi diventano espressioni del sé autoriale, ogni volta trasfigurate nelle opere, interpretabili in chiave referenziale (*Filologia dell'anfibio*, *Legenda privata*) oppure in chiave fiabesca (*Verderame*). In ogni protagonista di Mari si riconoscono tratti della sua fisionomia, che si tratti di figure dei suoi *alter ego* intellettuali come il capitano Torquemada ne *La stiva e l'abisso* o di giocosi richiami alla propria persona come quello di *Roderick Duddle*. Queste stesse tematiche riaffiorano anche nei racconti de *Le maestose rovine di Sferopoli*. Vi ritroviamo il motivo dell'infanzia demitizzata (*Storia del bambino triste*) e emotivamente ambigua (*Il Buio*); giocando con la forma dell'espres-

¹ “Nel suo ultimo libro, *Le maestose rovine di Sferopoli*, Michele Mari ritrova la veste che gli è più congeniale, quella del sapiente artista della prosa breve; non dico artigiano, ma proprio artista. Un fine conoscitore della parola, un dominatore del demone della letterarietà.” (Baris, 2021, novembre).

² Si tratta della rivista rilasciata a Marco Rossari il 5 ottobre 2021 al Circolo dei lettori, disponibile al <https://soundcloud.com/search?q=le%20maestose%20rovine%20di%20sferopoli>.

sione letteraria, Mari ricorre, come al solito, all'assurdo (*Ultimo commensale*); dà sfogo al suo furore elencatorio e all'enciclopedismo (*Vecchi cinema*), si serve della forma diaristica (*Oniroschediasmi*), e rifacendosi alla preziosa tradizione letteraria costruisce un apocrifo boccaccesco (*Il falcone*). Tuttavia il motivo più palesemente accentuato è quello della creatività linguistica dell'uomo e della letteratura come forma migliore della sua espressione. Questo argomento è presente nel racconto di apertura *Strada provinciale 921* e in alcuni altri come *Il tema in IIIC*, *Sgrhu*, *Dialogo fra Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart e un venditore di formaggi* e *Scioncaccium*. I racconti di Mari variano per lunghezza, stile, tipologia dei protagonisti e voce narrante ed è alquanto difficile tracciare punti comuni o fili conduttori di un insieme di racconti nati nei diversi momenti della vita dello scrittore, così da risultare una "tela volutamente sfilacciata e arlecchinesca" (Gialloreto, 2022, p. 151). Tuttavia, se fosse rintracciabile, il filo conduttore dell'insieme sarebbe l'intima convinzione di chi dice che nella lingua, nei libri, nell'attività stessa di raccontare storie si cela qualcosa di magicamente straordinario. Pertanto, tre elementi si presentano come principio unificatore di tutta la raccolta: in primo luogo, il motivo dell'espressione e della creatività verbale, poi il motivo della trasgressione e sperimentalismo e finalmente quello della provocazione come strumento di comunicazione.

La competenza narrativa dell'uomo, la sua capacità di pensare in forma di racconto è per Mari la dote espressiva che non smette di affascinare. Anche nella sua ultima raccolta di racconti lo scrittore riprende il motivo dell'espressione verbale come la somma manifestazione dell'essere uomini. Questa capacità, solitamente definita in termini di umanesimo filosofico, nei racconti del nostro si configura invece come qualcosa di primario, biologico e inspiegabile. Emblematico a questo proposito sembra il racconto intitolato *Sghrù* (Mari, 2021, pp. 82–86), la cui azione si svolge durante un esame di letteratura e che lo stesso Mari confessa di aver scritto in base alla sua trentennale esperienza di docente universitario. L'interrogazione porta su una delle odi foscoliane e siccome lo studente si rivela ignorante, il professore, spazientito e disperato per tanta incompetenza sta per bocciarlo, ma lo studente, di origine straniera, si offre di tradurre, *seduta stante*, l'ode in questione nella sua lingua. Il professore, incredulo, acconsente e ascolta una profusione di parole assolutamente incomprensibili ma di un'incantevole armonia, profuse dall'allievo in una sorta di ecolalia di lingua primaria, naturale, che spinge l'ascoltatore a sognare un paese e un tempo remoti, quando la cultura non era un mero oggetto di studio accademico, bensì parte integrante e naturale dell'esistenza quotidiana:

La sua recitazione era monotona ma non meccanica, come una forma di respiro. Ascoltandolo il professore si trovò nell'Ellade, se era l'Ellade, fra divinità olimpiche e creature abnormi espresse dalla Terra, ircocervi e satiri dal piede caprino, ed eroi,

e mostri, e fanciulle seminude che versavano ambrosia nelle coppe, e navi, e incendi, e profeti canuti, e larve guerriere, e cerve, e tritoni, e cavalli, tantissimi cavalli dal manto lucente... (Mari, 2021, pp. 85–86).

Le virtù magiche della parola primitiva sono evocate anche nel racconto intitolato *Scioncaccium* (Mari 2021, pp. 97–99). Si tratta questa volta di una trascrizione della seduta terapeutica di un paziente di manicomio. Il narratore – protagonista spiega di aver scelto, come portafortuna, una parola magica capace di scongiurare la sorte avversa, fondendo insieme i nomi di tre attori americani : Sean Connery, Gene Hackman e Robert Mitchum. Lo strambo neologismo diventa per il personaggio il suo personale suono apotropaico perfetto, in cui “Il suono [è] il nome, la parola la cosa” (Mari, 2021, p. 99).

In alcuni momenti la riflessione filosofica sul bisogno umano della creatività volge in un discorso meta-letterario, come in *Tema in IIIC*, Mari (2021, pp. 33–42). Il racconto propone come protagonista un insegnante nell’atto di correggere i compiti degli suoi allievi ai quali è stato richiesto di esprimere un giudizio di valore su racconti paurosi scritti dai compagni di classe, con lo scopo di indicare quello che li avesse spaventati di più. Il racconto si presenta come uno spiritosissimo meta-discorso sui meccanismi della narrazione e sulle regole della ricezione. Gli allievi, attivando i loro naturali meccanismi narrativi, propongono tutto un ventaglio di storie originali, senza ricorrere a nessuna delle teorie insegnate loro dal maestro, che inizialmente se ne mostra deluso, deplorando l’assenza, nei temi presentati, di Grimm, del folklore, di Calvino e Propp. I ragazzi indicano, come criteri di valutazione, gli elementi più ingenui del racconto d’orrore: mostri, diavoli, streghe, ma anche la capacità di attivare le inquietudini e fobie personali, il sottile gioco fra la verosimiglianza e la fantasia, la bellezza della forma.

La stessa riflessione metaletteraria si nota in *Oniroschediasmi* (Mari, 2021, pp.120–140). Il racconto è un diario in cui il narratore intradiegetico prende nota dei propri sogni. La metafora del sogno serve qui a riflettere sul passaggio dall’ispirazione all’espressione artistica concretizzata. Il narratore deplora prima di tutto l’impossibilità della resa automatica delle sue fantasie sonnambule senza cadere nella trappola del controllo razionale di quello che, per rimanere arte vera, dovrebbe essere assolutamente incontrollabile:

Perché non si dà anche un sonnambulismo grafico, che trascriva o disegni i sogni in tempo reale? (Si preverrebbe l’opacità del dopo-sogno, il crassume del risveglio, la distorsione indotta dal trapasso). E però, in tal caso, come escludere che l’atto grafico susciti un senso di *controllo* e dunque depotenzi la sostanza del sogno?

Qualcosa come star naufragando e lì, nella furia dei marosi e lo schianto del legname, dipingere un pittoresco naufragio. (Mari, 2021, p.127)

Nel passaggio citato si ritrovano le eterne perplessità di pirandelliana memoria circa la capacità del mezzo fisico di intrappolare l'idea dell'arte, il rimpianto per l'inevitabile perdita avvenuta nel passaggio dall'idea alla forma, nonché l'eco del leopardiano "il naufragar mè dolce in questo mare...." Segue, sempre nello stesso racconto, la domanda sulla valenza della parola verbalizzata nel rendere il mondo dell'immaginazione, dato che "... le parole, prima o poi, virano alla domanda, si criticizzano." (Mari, 2021, p. 128). Questa è una constatazione semiotica in forma di racconto, che in modo conciso e pungente sottolinea il fatto che il significato della parola si crea dialetticamente, attraverso l'autonegazione e la decostruzione. Vi si aggiunge anche il quesito relativo al rapporto tra la percezione e l'espressione, nel processo dell'ideazione di un'opera d'arte :

Naturalmente quando dico «percepisco» intendo dire che prendo atto di qualcosa che io stesso vado creando, ma non dal nulla, non dal nulla ! qualcosa che è dentro la mia testa e dentro la mia vita, qualcosa che manipolo essendone manipolato (diciamo: qualcosa che mi manipola imponendomi di manipolarla in un certo modo): dunque qualcosa che c'è, che esiste ontologicamente prima del sogno, ma qualcosa, anche, che non affiora che non nel sogno. Possiamo allora argomentare che il sogno fa esistere ciò che è ? (Mari, 2021, p. 131)

Qui la riflessione sembra riferirsi all'eterno irrisolvibile interrogativo sul rapporto fra il dato reale (la percezione) e la sua trasfigurazione artistica (la creazione). Il narratore osserva che la base della creatività è sempre da cercare al di fuori della materia strettamente letteraria ("dentro la testa" e "dentro la vita"), ma il legame vita – opera sembra indissolubile: si manipola il dato essendone allo stesso tempo manipolati e la realtà percepita diventa realtà percepibile. Il circolo creativo si chiude. E, come afferma il narratore nella nota del 29 aprile, il suo bisogno di scrivere diventa viscerale, "...un bisogno fisico, come grattarsi." (Mari, 2021, p. 132).

Nel breve *Dialogo fra Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart e un venditore di formaggi* (Mari, 2021, pp. 114–118) la natura derisoria spinge il narratore a tracciare il parallelo tra la creatività letteraria e la fabbricazione del gorgonzola. Uno dei protagonisti, un rispettabile commerciante di latticini viennese, definisce gli ingredienti dell'opera indispensabili per la buona riuscita del lavoro:

... guardatevi dalla brillantezza per la brillantezza. Vincetevi, non asseionate troppo il vostro mostruoso talento, tendete l'orecchio alla notte silente, allo

struggimento dell'esule, al rantolo dell'agonizzante, al disperato richiamo della bestiola senza nome. Non cercate sempre di stupire, di eccitare, di innamorare. (...) malattia, l'angoscia, la solitudine, la malinconia... Ascoltatele, *sappiate* ascoltarle fino in fondo: solo così il vostro formaggio sarà pestilenziale, pestilenziale e celestiale... (Mari, 2021, pp. 117-118).

La lavorazione del formaggio fa da scherzosa maschera agli ammonimenti rivolti agli apprendisti della rispettabile vocazione di artista: evitare la bravura formale fine a se stessa, non compiacersi troppo della propria abilità poetica, ascoltare più che parlare per dare voce a coloro che ne sono sprovvisti. L'interessante è come, a dire dello stimabile artigiano, per essere artisti sia importante far valere il lato oscuro della vita intorno: angoscia, solitudine, malinconia sono elementi indispensabili della buona riuscita dell'opera, che dovrà unire i due lati della vita, quello scabroso e quello sublime, incompatibili se non nell'opera artistica.³

Il secondo nucleo interpretativo applicabile ai racconti della raccolta è la trasgressione. Trasgredire, per Mari, significa cercare la propria originalità attingendo al patrimonio della tradizione, per aprirsi al futuro della cultura, dialogando con il passato. Le irriverenze di Mari colte dalla critica sono generalmente quelle linguistiche. Si suole sottolineare il linguaggio inusuale dello scrittore affibbiandogli le caratteristiche di ostentata artificialità o funambolismo verbale o di idiosincrasia. Nei racconti de *Le maestose rovine di Sferopoli* Mari non manca di dare sfogo alla sua sconfinata inventività stilistico-linguistica, come nel caso del titolo di uno dei racconti, il già menzionato in precedenza *Oniroschidiasmi*. Si tratta in effetti di una parola poco comune, che non si trova più sui dizionari dell'uso contemporanei. Per capirla bisogna ricorrere alle glosse fornite dallo stesso autore. "Schediasma" sarebbe un parola dell'età bizantina che indica un capriccio, qualcosa di bislacco, con il plurale "schediasmata" forma che comunque sembrò troppo complicata perfino allo stesso Mari, ciò che lo spinse all'italianizzare la desinenza del titolo. Quindi "oniroschediasmi" viene a significare "divagazioni capricciose sul tema del sogno".⁴ Un altro procedimento cui ricorre Mari nella raccolta per infrangere i confini della comunicazione linguistica standardizzata è l'arcaizzazione, che si riferisce non solo a brani o frammenti ma anche all'intero testo, come nel caso delle *Variazioni Goldberg* o *Il Falcone*. Il mantenimento dello

³ La propensione a ricorrere all'osimoro per unire gli elementi esteticamente e semanticamente opposti creandone una *coincidentia oppositorum*, presente nella scrittura di Mari invita ad annoverarlo fra gli scrittori espressionisti. Per approfondimenti si veda Janusz J., 2022, 40-45.

⁴ La spiegazione del significato della parola è stata fornita dallo stesso Michele Mari, durante l'intervista rilasciata a Marco Rossari il 5 ottobre 2021 al Circolo dei lettori, disponibile al <https://souncloud.com/search?q=le%20maestose%20rovine%20di%20sferopoli>.

stile antiquato della narrazione è reso possibile, come sostiene lo scrittore, dalla sua forma breve.

La categoria della trasgressione, come categoria unificatrice dei testi si riferisce nella raccolta anche all'aspetto formale dei racconti. Nel loro insieme, i racconti presentano uno straordinario ventaglio di interpretazioni di forme brevi della narrazione: dialogo, lettera, esercizio di stile, guida turistica immaginaria, diario, satira, *pastiche* (Dalmas, 2021, p. 21)⁵. Mari sperimenta con stili e modi espressivi, ognuno dei quali diventa un punto di partenza per un rinnovamento o un cambiamento sorprendenti. Ad esempio il racconto *Il falcone* (Mari, 2021, pp. 43–52) è la ripresa diretta della novella *Federigo degli Alberighi* di Boccaccio, con il testo originale citato in corsivo, di cui però viene completamente ribaltata la conclusione. Sul piano della strategia narrativa, Mari sposta lo spannung narrativo, trasformando il punto di vista narroriale che nella sua versione mette in risalto la reazione negativa di monna Giovanna quando viene a sapere della triste fine del falcone. La protagonista della versione di Mari non sembra apprezzare il gesto di Federigo, anzi, il narratore precisa che “tremenda cosa fu allora vedere di che guardo e di che segno mirasse lo sciagurato Federigo, ... scura in volto e appenata nel cuore”. (Mari, 2021, p. 45). La novella trascritta da Mari continua, concentrandosi sugli eventi successivi: il matrimonio di Giovanna, che per dispetto e vendetta, sceglie un candidato ancora più modesto e fisicamente ripugnante di Federigo. Federigo invece sprofonda nella più nera disperazione, umiliato dalla crudele confessione della donna amata che sostiene di aver scelto per marito colui che seppe offrirle un pasto fatto di erbe, come manifestazione della sua semplicità e modestia che invece erano mancate a Federigo “al punto di armare la mano *[sua]* contro chi v'aveva di più caro, e ciò sol per pompa e vanità di parvenza.” (Mari, 2021, p. 48). La figura di Federigo risulta, nell'interpretazione moderna di Mari, non più quella di un innamorato felicemente ricompensato per la sua fedeltà e devozione, bensì un vanitoso desideroso di esibire le proprie doti ad ogni costo. Il falcone, da oggetto inanimato offerto in dono all'amata, diventa un essere vivente, un amico tradito senza esitazione per futili ragioni che torna perciò come fantasma a tormentare il suo antico padrone.

Accanto a quello appena trattato, *Il falcone*, a carattere apocrifo e di dimensioni piuttosto lunghe, c'è anche *L'ultimo commensale* (Mari, 2021, p.119) che si conclude nel giro di poche frasi e comprende un solo paragrafo, come un aneddoto. Il lettore si sente coinvolto dalla semplice storia di due anziani signori, delusi per la chiusura dell'osteria dove solevano consumare i pasti grazie al commento narroriale al

⁵ Nel recensire la raccolta, Riccardo Donati (2021) parla a questo proposito di “prose brevi estremamente eterogenee (dal racconto al diario, dal dialogo al romanzo epistolare: quasi un'encyclopedia della virtuosistica versatilità dello scrittore milanese) che potremmo definire, con parola d'autore, una serie di variazioni.”

plurale “...e noi per questo li amiamo” aggiunto alle ultime parole dei clienti che indugiano a finire l’ultimo piatto. Altrettanto sorprendente è la chiusura del dialogo fra padre e figlio, intitolato *Il buio* (Mari, 2021, pp. 87–91). Un brioso scambio di battute fra l’adulto, che cerca di rassicurarlo, e il bambino impaurito dalla camera buia, finisce con una sentenza quasi filosofica : “... finché hai paura del buio, non hai paura della luce...” (Mari, 2021, p. 91).

Il racconto di apertura, intitolato *La strada provinciale 921* parte dalla forma canonica di un volantino turistico, emulandone lo stile denotativo e impersonale. Vengono riprese e riprodotte le caratteristiche fondamentali di questo tipo testuale: lo stile con frasi incise, il *si* impersonale, l’asindeto, l’uso della seconda persona a scopi fatici, le espressioni conative, le informazioni dettagliate circa monumenti, le curiosità storiche e gastronomiche del luogo. Il finale del racconto costituisce comunque una sorpresa, perché il narratore, una figura impersonale e piatta lungo tutta la narrazione precedente, nella chiusura si manifesta apertamente con la sua indole critica e spregiudicata nei confronti di chi non sa davvero apprezzare la bellezza dei luoghi visitati:

Proseguendo oltre il centro lungo la via Piatta, all’altezza del civico 94, si giunge a un brolo con pozzo sormontato da vera del XVII secolo, con decorazioni di gusto gotico raffiguranti demoni, secondo la tradizione portatori di sventura a chi li tocchi. In un empito di razionalismo volterriano voi li toccherete ripetutamente facendovi beffe delle dicerie, ma subito dopo proverete una paura mortale, e saprete che la vostra protervia vi sarà stata fatale: non saprete però quando né come. (Mari, 2021, pp. 56).

Il racconto si rivela infatti una non troppo velata critica dell’irriflessa e frastornante industria turistica di oggi, ma non solo. Il narratore, di colpo, tralascia il pastiche dello stile della guida turistica per volgere verso le atmosfere allucinate di un racconto fantastico, con l’indicazione che la visita delle maestose rovine di Sferopoli è “senza ritorno”, e che una località poco distante dal castello si chiama l’Urlo, e che “... entrandovi sarete preda del delirio noto in zona come «febbre del mentecatto»”. (Mari, 2021, p. 6).

Il racconto *Argilla* (Mari, 2021, pp. 812) è un’altra ripresa trasgressiva di una forma narrativa esistente. Si tratta del rifacimento di un racconto rabbinico sulla figura del Golem. L’incipit del racconto assomiglia a quello di un racconto mitico *in illo tempore* : “Ogni anno, in un posto che non si può rivelare, in una data che non si può indicare,...”; la storia narra di una periodica competizione dei rabbini che plasmano con l’argilla un essere antropoide, infondendogli la vita tramite una parola magica scritta su un foglio infilato nel-

la bocca del figurino. Presto però il gioco sfugge dalle loro mani con disastrose conseguenze.

La componente provocatoria nella scrittura di Mari è incentrata sul lettore e funge da spinta per un dialogo intellettuale e culturale con chi se ne intende. Questa è la caratteristica più postmoderna della scrittura di Mari, ma la provocazione non ha in Mari finalità iconoclaste, non mira a spodestare autorità intellettuali dell'umanesimo generalmente condiviso. La sfida rivolta al lettore invitato a decidere la rete di richiami letterari presenti nel racconto si configura come uno stratagemma retorico che agevola lo scambio tra l'autore e il destinatario, e ciò a scapito del conclamato egotismo di Mari, scrittore solitamente concentrato a dar sfogo alle proprie idiosincrasie. Ben al contrario, l'intento dell'autore sembra quello di immergersi nell'universo condiviso con i destinatari delle sue opere, formatosi a furia di letture. Questo spazio comune fra l'autore e i suoi lettori si presenta come sensibilità e apertura nei confronti dei richiami della memoria letteraria. In uno dei suoi saggi Mari affermò:

A furia di leggere libri, a furia di interiorizzare mondi (alcuni dei quali corrispondenti appunto ad aggettivi che, come kafkiano o proustiano, sono perspicui anche a chi non ha letto Kafka o Proust), acquisiamo una sensibilità diagnostica grazie alla quale, nei confronti della vita – compresa quella vita di secondo grado che è la letteratura – il grande lettore ha molte più antenne e molta più “memoria”, perché, come il vagabondo delle stelle di London, ha vissuto più vite (Mari, 2017b, p. 727).

Sperimentare la vita di secondo grado che è la letteratura, vivere più vite attraverso le narrazioni, sfocia necessariamente, sostiene Mari, nella ricreazione e nel rinnovamento di motivi letterari assorbiti “per una sorta di infezione, in altra letteratura” (Mari, 2017, p. 727). Mari offre spunti di riflessione sulla letteratura per far nascere la gioia di leggere, di compiacersi delle allusioni e riferimenti di un patrimonio letterario comune. Questo principio si realizza attraverso autocitazioni, ma anche attraverso la ripresa di autori, motivi e opere attinti al vasto patrimonio letterario e culturale europeo accompagnati da commenti e giudizi enunciati come in una conversazione all'antica in un salotto letterario di Clara Maffei.

Non mancano le autocitazioni delle opere precedenti dell'autore. Le autocitazioni si presentano in forma di una semplice evocazione come nel racconto *Dialogo fra Leopold Mozart...*, dove ritroviamo un burlesco cenno (Mari, 2021, p. 117) al romanzo *Verderame*, pubblicato nel 2007. Gli altri autoriferimenti consistono nella ripresa di motivi precedentemente usati, come la figura di un “mostro affabulatore”, un essere primitivo ma sensibile alla bellezza della parola poetica, presente nel racconto *Sghrù* da collegare con *Il patrimonio del popolo tedesco*, apparso nella raccolta

Fantasmagonia. Ambedue i racconti sfruttano l'eredità dei fratelli Grimm e sono accomunati dalla constatazione che la narrazione sia qualcosa di primordiale, molto meno culturalmente condizionato di quanto si possa credere. Un'altra similitudine del genere si nota fra i racconti *Il buio* e *La legnaia*, quest'ultimo tratto dalla raccolta *Euridice aveva un cane*, uscita nel 1993. L'uno e l'altro sviluppano il motivo della paura infantile del buio.

Fra i motivi intertestuali della raccolta, nel *Dialogo fra Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart* e un venditore di formaggi è leggibilissima l'allusione al croconsuelo,⁶ e, nello stesso passaggio anche lo spregiudicato paragone tra Manzoni e Gadda in cui la palma dell'eccellenza viene aggiudicata a Gadda "il più grande scrittore della città" (Mari, 2021, p. 114) di Milano⁷.

Invece ne *Le variazioni Goldberg* (Mari, 2021, pp. 141–154) l'intertestualità assume una valenza strutturale, perché è il principio compositivo dell'intero testo. Infatti si tratta non solo di un'allusione alla famosa forma musicale, ma di una spe-ricolata unione di frasi– microracconti citazionali aventi, come protagonisti, vari personaggi della cultura immaginati nell'età infantile. È un abile gioco di fantasia in cui con le parole si allude alle cause della futura fama di ciascuno dei protagonisti e lo scopo sembra non altro che il piacere di uno scambio intellettuale e linguistico con il lettore. Il narratore enumera vari personaggi della cultura, poeti, pensatori, critici e studiosi, mescolando stili ed epoche e spostandosi senza pregiudizi fra la cosiddetta cultura alta e bassa. Accanto a Frank Sinatra e Elvis Presley si trovano menzionati Galileo, Newton e Raffaello. Uno dei protagonisti evocati è Dante, "poeta crudele, tenea incatenate dimolte migliaia di terzine" (Mari, 2021, p. 147) oppure Giacomo Leopardi, "poeta loschissimo", che "appostavasi dietro le siepi, donde guatava" (Mari, 2021, p. 147).

Mari, erede della tradizione postmodernista, cerca di sfatare i mostri del quotidiano con l'autoironia, gli inserti metaletterari, il coinvolgimento del lettore e il gioco intertestuale. I racconti contenuti nella raccolta *Le maestose rovine di Sferopoli* nonostante la loro ambientazione magica e irreale, si presentano da un lato come la solita, per Mari, trasfigurazione del dato autobiografico ma sono prima di tutto una lode ammirata per la sconfinata ricchezza di un mondo per il quale la letteratura è la sola divinità. L'incessante dialogo con il patrimonio letterario si presenta, nei vari racconti della raccolta, sotto forma di riflessione metaletteraria, trasgressione

⁶ Il formaggio croconsuelo come motivo – simbolo delle classi popolari è presente nelle opere di Carlo Emilio Gadda a partire dalla *Meccanica* (1929), tornando come un vero e proprio topos in vari racconti nonché nel romanzo *La Cognizione del dolore*.

⁷ Un riferimento allo stile gaddiano del *Primo libro delle favole*, invece, è riscontrabile, secondo Mario Barenghi (2022) in *Variazioni Goldberg*, "sia per il piacere ludico-erudito del travestimento linguistico, sia per l'estrosa bizzarria delle invenzioni."

linguistica o formale oppure come ripresa intertestuale e autocitazione, sempre con lo scopo di stimolare la memoria e la sensibilità del lettore, consapevole anche lui che fare letteratura è il sommo potere, la manifestazione palese della nostra umanità.

Bibliografia

- Barenghi, M. (2022). *Un libro-autoritratto. Michele Mari, Le Maestose rovine di Sferopoli*. DoppioZero, 3 gennaio. <https://www.doppiozero.com/michele-mari-le-maestose-rovine-di-sferopoli>.
- Baris, T. (2021, novembre). *Le maestose rovine di Sferopoli, di Michele Mari*. https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Le_maestose_rovine_Sferopoli.html.
- Dalmas, D. (2021). Scoprire di essere urlati. *Le maestose rovine di Sferopoli di Michele Mari. L'indice*, 12, 21.
- Donati, R. (2021). Michele Mari, capriccio con figure e tracce di leggenda. *Antinomie. Scritture e Immagini*. <https://antinomie.it/index.php/2021/10/31/michele-mari-capriccio-con-figure-e-tracce-di-leggenda/>.
- Ferroni, G. (2010). *Qualche strada praticabile: dal racconto all'«autofiction»*. In *Scritture a perdere. La letteratura degli anni zero*. Laterza, pp. 67–99.
- Gervasi, P. (2018). Pulsazioni della coscienza. Forma breve ed emozioni primarie nella scrittura di Michele Mari. In S. Pradel & C. Tirinanzi De Medici (Dir.) *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*. (p. 317–346), Università degli Studi di Trento.
- Gialloreto, A. (2022). Di formaggi e fantasmi. Michele Mari e la narrazione breve. *Allegoria*, 86, 151–165.
- Janusz, J. (2022). *La realtà trasfigurata. L'immaginario espressionista di Michele Mari*. In R. Donati, A. Gialloreto, & F. Pierangeli (Dir.). *La letteratura è osessione. Tredici voci per Michele Mari*. Edizioni Studium. Ebook (40 45 pocketbook).
- Mari, M. (2017a). *Sul minimalismo*. In *I demoni e la pasta sfoglia*. (p. 717–719), Il Saggiatore.
- Mari, M. (2017b). *Il beneficio dell'influenza*. In *I demoni e la pasta sfoglia*. (pp. 723–733), Il Saggiatore.
- Mari, M. (2021). *Le maestose rovine di Sferopoli*. Einaudi.
- Tamburrini, D. (2021, novembre). *Viaggio al centro della letteratura. Le maestose rovine di Sferopoli di Michele Mari*. <https://www.flaneri.com/2021/11/16/le-maestose-rovine-di-sferopoli-mari-recensione/>.

Nota biobibliografica

Joanna Janusz è professore associato presso l'Istituto di Letteratura dell'Università della Slesia (Polonia), specialista di letteratura italiana contemporanea. I suoi interessi scientifici si concentrano soprattutto intorno alle problematiche dei movimenti di avanguardia (espressionismo) e delle strutture della narrazione. È autrice di una monografia dedicata a Carlo Emilio Gadda (Il mondo doloroso nella narrativa di Carlo Emilio Gadda, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002). Nel 2018 ha pubblicato Varianti dell'espressionismo nella narrativa italiana postmoderna 1980–2000 (Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego). Fra i suoi saggi dedicati all'opera di Michele Mari è da segnalare *La stiva e l'abisso di Michele Mari Romanzo fra favola e metnarrazione* (*Romanica Silesiana* 2020, n°1 (17)).

joanna.janusz@us.edu.pl



BARBARA KORNACKA

Università Adam Mickiewicz di Poznań, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0001-7143-404X>

Ripensare il paradigma

Osservazioni sulla cultura umanista nel romanzo

La linea del colore di Igiaba Scego

Rethink the paradigm
Observations on the humanistic culture in the novel
La linea del colore by Igiaba Scego

Abstract

The article entitled “Rethink the paradigm. Observations on the humanistic culture in the novel *La linea del colore* by Igiaba Scego” aims to show that the novel by the Italian contemporary writer is a critique of the paradigm of humanistic culture. This thesis is based on frequent references in the novel to the art of the humanist era and to classical culture. The analysis shows that the novel points out that the definition adopted as the basis of humanism excludes people who are of a race other than white, a gender other than male, and people who have the status of a slave or immigrant. The novel points to the discriminatory, androcentric and Eurocentric nature of the culture of humanism.

Key words: Humanistic paradigm, gender, race, slavery, Italian literature

Uomo nel paradigma umanista

Alcune considerazioni introduttive

L'uomo vitruviano conosciuto anche come *homo quadratus* descritto da Vitruvio e conosciuto soprattutto nella realizzazione di Leonardo da Vinci, è una delle più eloquenti ed emblematiche rappresentazioni simboliche dell'umanesimo classico,

la quale traduce in forme artistiche la perfetta armonia tra uomo, natura e Dio, dove il quadrato simboleggia la natura, il cerchio rimanda alla dimensione divina e invece il giovane maschio bianco rappresenta l'umanità, vista, nel paradigma umanista, come "misura di tutte le cose"¹.

L'umanesimo, pur essendosi fino ad oggi sviluppato in diversi umanesimi (Formica, 2016, p. 63, nota 3) con i loro rispettivi sistemi di pensiero, quello del "post" e quello del "trans", conserva in sé la radice etimologica che deriva dal suo senso primario, ovvero dalla "concezione dell'uomo e della sua «dignità» quale autore della propria storia, punto di riferimento costante e centrale della riflessione filosofica" (Umanesimo, 2023). Stando alle due definizioni enciclopediche, l'uomo² è "un essere umano adulto di sesso maschile" e "un individuo della specie *Homo sapiens*, un mammifero primate che si caratterizza per la posizione eretta, le mani con pollice opponibile, un cervello molto sviluppato, un linguaggio articolato e simbolico e la capacità di pensare e di trasmettere informazioni" (Uomo, 2023). Mentre la prima accezione esclude, logicamente, soltanto le donne, la seconda escludeva – ed in una certa misura il processo continua tutt'ora – oltre alle donne, coloro che si ritenevano, arbitrariamente, privati di "un cervello molto sviluppato, un linguaggio articolato e simbolico e la capacità di pensare e di trasmettere informazioni" ovvero capaci di creare la cultura. Arbitrariamente, perché per molti secoli, a iniziare da quello in cui nacque il pensiero umanista, a separare l'uomo dagli altri, non uomini, fu la cultura dominante ovvero la cultura europea, e più precisamente il maschio bianco appartenente alle classi privilegiate, essendo lui creatore della cultura, l'unica accettata ovvero la cultura europea (Gajewska, 2001, pp. 46–47; Pessini, 2017, pp. 11–12). Come scrive Grażyna Gajewska, storica e filologa polacca, "la comprensione delle categorie dell'ordine sociale e del progresso nell'epoca moderna non ammetteva l'alterità" (Gajewska, 2001, p. 49). Le donne, i neri, i malati di mente, i disabili, in quanto "altri" venivano destituiti di soggettività umana. Tuttavia, se ne evince innanzitutto che il concetto uomo è una costruzione culturale storica e quindi soggetta alle modifiche a seconda del contesto storico, politico, sociale e culturale (Gajewska, 2001, p. 54).

Sembra che della simbolica triade dell'umanesimo classico antropocentrico rappresentata da Vitruvio l'elemento oramai superato nel pensiero umanista contemporaneo – si pensi *in primis* al femminismo e al postcolonialismo, ma anche

¹ Detto attribuito a Pitagora, Pessini, 2017, 307.

² In italiano, così come in alcune altre lingue europee le due definizioni enciclopediche (un maschio e un rappresentante del genere *homo sapiens*) coincidono con la stessa parola "uomo", mentre in lingua polacca, anche se il vocabolo che designa un maschio (*mężczyzna*) è diverso da quello che designa un rappresentante del genere *homo sapiens* (*człowiek*), quell'ultimo sarà sempre sottinteso come di sesso maschile. Miemietz, 1993.

al transumanesimo, al post-umanesimo o all'umanesimo ecologico – sia la rappresentazione dell'umanità in veste di un giovane maschio bianco, immagine che esclude molta parte dei soggetti dell'intera umanità ovvero generi diversi da quello maschile, razze diverse da quella bianca, diverse età da quella giovane. Tuttavia, la lettura del romanzo di Igiaba Scego *La linea del colore* (Scego, 2020) porta ad alcune riflessioni alquanto diverse sulla persistenza delle matrici umaniste: l'organizzazione europeo- ed androcentrica dell'umanità continua a vigere – anche se indebolita – nei Duemila, nonostante il processo di decolonizzazione avviato decenni di anni fa e nonostante l'attività del movimento femminista.

L'analisi del romanzo di Igiaba Scego metterà in evidenza che la critica del concetto uomo nell'accezione attribuitagli dalla tradizione e dalla cultura umanista, in quanto un concetto molto duraturo ma arbitrario e storico, è una delle principali chiavi interpretative di questo romanzo italiano contemporaneo.

Si cercherà di appoggiare tale tesi con una premessa che spiegherà la sua fondatezza con un vastissimo patrimonio della cultura umanista cui si rinvia costantemente nel libro e con cui si confrontano le protagoniste. In seguito, saranno analizzati i tre fattori di esclusione dal concetto uomo su cui si basa la secolare cultura umanista: in primo luogo si tratterà della razza diversa da quella bianca, in secondo del genere femminile e, infine, dello *status* sociale (di schiavo o di immigrato).

La linea del colore

Prima di passare all'analisi è doveroso presentare brevemente il romanzo analizzato. *La linea del colore* di Igiaba Scego, italiana di origini somale nonché una delle più rappresentative scrittrici italiane contemporanee, esce nel 2020 per i tipi della Bompiani. Il libro presenta un intreccio, segnalato anche dai diversi caratteri tipografici utilizzati nei rispettivi capitoli, di due piani temporali: quello storico risalente alla metà dell'Ottocento fino agli anni Ottanta e quello del presente, presumibilmente, considerate le problematiche descritte, poco distante dall'anno della pubblicazione.

I capitoli storici, più consistenti, motivo per il quale il romanzo viene talvolta definito come storico, raccontano le vicende di Lafanu Brown, una donna nera, figlia di un haitiano e di una chippewa, artista, pittrice, sostenuta e protetta da una abolizionista americana Betsebea McKenzie, nonché vittima di abusi sessuali, violenze, maltrattamenti e discriminazioni. Lafanu, grazie alle sue protettrici, donne bianche e ricche, ma anche e soprattutto grazie al suo talento e alla sua tenace voglia

di realizzarsi come artista, giunge in Inghilterra e dopo alcuni anni, a Roma, dove assiste alle svolte storiche del 1870, dove si fa conoscere e apprezzare come pittrice, ma dove è anche vittima del linciaggio da parte dei romani dopo la battaglia di Dogali nel 1887³.

Nei capitoli che spostano l'azione sul piano del presente conosciamo invece Leila, una storica dell'arte e una donna romana di origini somale, che scopre per caso l'esistenza della pittrice nera dell'Ottocento, svolge una ricerca per seguire le sue orme, ma soprattutto per farla conoscere al pubblico più vasto in occasione della Biennale di Venezia. Sul piano del presente entra in scena un'altra personaggia, in termini di presenza sulle pagine del romanzo si direbbe una personaggia secondaria, invece molto importante per il messaggio veicolato dal romanzo. È Binti, una giovane donna somala e cugina di Leila, conosciuta da lei da anni ma solo attraverso conversazioni su WhatsApp. La ragazza decide di fuggire dalla Somalia attraversando il deserto a bordo di un camion e cade in mano ai trafficanti. Nell'economia del romanzo, le tragiche vicende di Binti saranno parallele a quelle di Lafanu, illustrando in modo eloquente la storicità del concetto uomo o umanità i cui confini sono arbitrari ma purtroppo duraturi, poiché escludono coloro che in un dato contesto socio-storico e politico, non sono inclusi, ovvero l'Altro di quel momento. A questo tema dell'Altro si tornerà in seguito.

La tradizione classica e la cultura umanista

Si è autorizzati ad assumere questa chiave interpretativa che vede il romanzo di Scego come una riflessione critica sul pensiero umanistico, poiché il libro è disseminato di numerosi riferimenti all'arte europea dei secoli moderni, tra cui soprattutto a quella italiana, nonché alla tradizione classica. Lafanu Brown, un'adolescente nera negli anni Cinquanta dell'Ottocento nell'America abolizionista conosce i più grandi artisti italiani: "Lei [Miss Mallony] per prima aveva mostrato a Lafanu la sfavillante lucentezza di un Michelangelo, il turbinio ascetico di un Raffaello. Le aveva parlato di Caravaggio e del suo abisso, le aveva mostrato la rabbia soffocata di Artemisia" (p. 44). Vivendo a Salenius le era facile appassionarsi dell'arte italiana, perché "il nome di Italia aveva grossa presa a Salenius. In città, anche fuori dai circoli abolizionisti, erano in tanti ad amare quel Paese al di là dell'oceano: i suoi paesaggi,

³ Lafanu è una personaggia fittizia ma ispirata a due donne realmente esistite: Edmonia Lewis, una scultrice e Sarah Parker Remond, ostetrica e abolizionista. Dalla nota sulla copertina.

il suo Michelangelo, le gote gentili delle Madonne di Raffaello” (p. 134). Il contatto di Lafanu con l’arte europea dell’epoca moderna, nonché i riferimenti alla cultura umanistica, non si limitano però ai nomi più eccellenti, ma anche scontati, di Michelangelo e Raffaello Sanzio. L’istruzione impartita dalla maestra Mallony e in seguito continuata dall’insegnante di pittura, Lizzie Manson, verteva sulla realizzazione del sogno coraggioso di portare la ragazza nera a visitare i grandi luoghi della cultura rinascimentale, manierista e barocca e di prepararla a tale confronto:

Già Lizzie Manson vedeva la sua Lafanu aggirarsi con il suo taccuino e la sua curiosità nei corridoi austeri di Palazzo Pitti, a Firenze, attorniata dai capolavori di Van Dyck, Rubens, Guido Reni, Giambologna. Aggirarsi negli stessi corridoi dove lei anni prima era stata perfettamente felice. Già la vedeva copiare lo sguardo intenso di quella popolana di Velletri che Raffaello Sanzio nel Cinquecento aveva trasformato in quella *Madonna della seggiola* che era un capolavoro. (pp. 168–169)

Giunta in Italia, Lafanu visita le più importanti città storiche come Torino, Genova, Livorno, Lucca, Pisa, Firenze, Venezia e ovviamente Roma, menzionando i posti e i monumenti che vede, “i colori del Rinascimento [...], capitelli, pilastri, quadri, sampietrini, stendardi, palazzi, imbarcazioni, castelli, chiostri, chiese, biblioteche, manoscritti, affreschi, mosaici, musei” (p. 231). Vengono così ricordate le opere come *Il Giudizio universale* di Michelangelo, *La vocazione di San Matteo* di Caravaggio, gli artisti come Carpaccio, Veronese, Annibale Carracci, Verrocchio o i luoghi come Colosseo, Campidoglio o la chiesa di Sant’Ignazio di Roma. In una delle sue lettere Lafanu scrive di Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola, Angelica Kauffmann o – cosa qui molto eloquente – di: “altre artiste minori che poi non lasciarono traccia nella storia dell’arte” (p. 126).

L’immersione della protagonista, e con ciò anche di chi legge, nella cultura umanistica passa anche attraverso la lettura dei classici. Lafanu studia Cartesio, Machiavelli, Chaucer, Virgilio e altri, conosce il latino e il greco, glielo fanno studiare a Londra le sue protettrici poiché non si poteva “mandare Lafanu in Italia senza un’infarinatura classica” (p. 218).

La stessa protagonista sogna di diventare un’artista, una pittrice vera e propria, simile ai più ambiziosi esempi da lei conosciuti, seguendo un cosiddetto iter formativo tradizionale e fondato sulla conoscenza dei classici, in senso lato della parola. Per raggiungere questo traguardo Lafanu deve, e vuole, andare a Roma, perché “solo a Roma si diventa grandi artisti” (p. 186). Il percorso di Lafanu, la sua immersione nell’arte classica – elemento della trama che funge da pretesto letterario per riferirsi alla cultura classica e al pensiero umanista – è lo stesso famoso *Grand Tour*, che tutti coloro che si volevano chiamare artisti nell’Europa Sette e Ottocentesca dovevano

compiere. Lafanu, infatti, osserva, studia e copia le opere che vede, dipinge temi mitologici o realizza ritratti, completando una formazione da artista ottocentesca di stampo classicista.

Questa costellazione di numerosi rimandi alle diverse espressioni artistiche della cultura umanistica classica che costituisce uno sfondo denso di significati e una rete di riferimenti non casuali, sembra fondare le tesi che le vicende delle tre personagge, di Lafanu nell'Ottocento e di Leila e Binti nel Duemila siano una riflessione critica, attraverso l'espressione letteraria, sulle più basilari impostazioni dell'orientamento umanistico, il quale dietro alla fiducia nella razionalità dell'uomo⁴ cela alcune convinzioni razziste e discriminatorie: sancisce il predominio di un gruppo sugli altri.

Uomo, dunque chi?

Malgrado il talento artistico, lo sforzo, l'istruzione e l'abilità, è impossibile a Lafanu fuoriuscire dalla condizione sociale di una povera donna nera con un passato di schiavitù, condizione che le negherà la soggettività nella società nella quale né le donne, né i neri, né gli schiavi avevano gli stessi diritti o la stessa voce che spettavano a chi rientrava nella categoria uomo. L'attivista e scrittrice nera Syl Ko scrive: "I termini «umano» e «umanità» indicano semplicemente la modalità concettuale usata per contrassegnare il territorio della bianchezza europea come tipo ideale homo sapiens" (2020, pp. 56–57).

Queste tre categorie ovvero la razza, il genere e la schiavitù escludono dalla categoria uomo sia Lafanu Brown, un'artista nera che vive nella seconda metà dell'Ottocento, sia Binti, una giovane donna somala che vive nel Duemila, sia Leila una donna romana e nera, privandole dei cosiddetti diritti umani⁵, i quali, come il romanzo espone, sia nell'Ottocento sia ancora nel Duemila spettano ai privilegiati.

La razza

La prima causa di esclusione è la razza. "Dal momento che hanno introdotto il costrutto sociale della razza a proprio vantaggio, i banchi europei hanno desi-

⁴ L'ottimismo degli umanisti si fondava "sulla fiducia del fatto che l'uomo fosse una creatura razionale". Pessini, 2017, p. 8.

⁵ Si rinvia alla Dichiarazione Universale dei Diritti Umani. Vedi. "Dichiarazione Universale dei Diritti Umani", 2023.

gnato sé stessi e i propri punti di riferimento come costitutivi dell'«essere umano». Avevano il potere di universalizzare la bianchezza umana. Quindi il nuovo linguaggio della razza ha postulato l'«umano» come bianchezza naturalizzata" (2020, p. 58), scrive Syl Ko. E così essere nata con la pelle nera significava per Lafanu subire tutto il ventaglio degli effetti dell'atroce razzismo sia americano sia europeo, manifestatosi nella lingua, nell'atteggiamento, nella privazione dei diritti e nella diretta violenza fisica. Infatti, la scrittrice ricorda le più svariate forme del razzismo. La protagonista, nel linguaggio dei suoi concittadini, viene definita ed anche aggredita con i termini "negra", "negretta" ("la mia negretta" usciva anche dalla bocca delle sue protettrici), "una grossa roagna nera", "la negra puzza", (p. 51), o "faccetta nera", "negra di Roma" nei discorsi degli italiani, o con "una specie di scimmia" nel resoconto di viaggio in Italia di uno scrittore inglese (p. 194). Le offese verbali fanno parte dell'atteggiamento discriminatorio, umiliante e ostile dei bianchi nei confronti dei neri, trattato in questa analisi limitatamente ai rapporti tra individui descritti nel romanzo⁶. L'atteggiamento razzista si traduce anche in azioni. Lafanu era regolarmente vittima di quello che oggi denunciamo come mobbing o bossing scolastico.

Non aveva amiche lei, tantomeno lì, tantomeno bianche. Certo non la detestavano apertamente, tuttavia la tolleravano appena. [...] Se ci fosse stato un coccodrillo al suo posto l'avrebbero considerato meno strano [...]

Lafanu dormiva vicino ai bagni, lontana da tutte. Frequentava lezioni solitarie in cui qualche insegnante di buon cuore, nei ritagli di tempo, le lanciava qualche nozione sparsa. Non vedeva molta gente. [...]

"Mio Dio.... Che schifo!" pensavano le allieve, che non tolleravano la presenza di quella negra. E se ne lamentavano a casa. Per loro, tutte ragazze di buona famiglia, era inconcepibile avere Lafanu al collegio. Era qualcosa di osceno. (Scego, pp. 36-37)

Anche le convinzioni dei bianchi circa le persone nere riportate nel romanzo sono una evidente manifestazione dell'atteggiamento razzista. Leggiamo per esempio: "I negri, anche quelli liberi, portano le malattie. Tutti i negri sono menzogneri, è la loro natura" (p. 37) oppure "I negri non sentono il dolore. E le negre poi sono cagne, perfette per i miei esperimenti" (p. 41). Anche i diritti che si rifiutano alle persone con la pelle nera lo sono. A Lafanu non spetta il diritto all'istruzione o alla cultura: mentre le altre allieve si godono lo spettacolo all'opera Lafanu è brutalmente

⁶ Non si accennano qui gli atteggiamenti di presunta superiorità delle intere società o degli stati su cui si poggiavano la posizione di dominio e i comportamenti colonizzatori ("I negri sono niente, non sanno fare niente" p. 14).

buttata fuori ed in seguito anche espulsa dal collegio. Più tardi, essendo un'artista romana, nonostante che il suo talento sia confermato dalla stima di una famosa critica d'arte, Lafanu ha molte difficoltà nel farsi apprezzare e rispettare a Roma, rimanendo sempre una stravaganza, "che la gente voleva toccare con mano" (p. 21). I suoi quadri possono essere esposti soltanto in un'ala separata della mostra, in uno spazio dedicato ai neri. Con le parole diverse ma senso alquanto simile una delle protagoniste del romanzo esprime lo stesso parere di Syl Ko menzionato in precedenza: "Ci hanno fatto credere in quella uguaglianza che poi nei fatti non abbiamo mai visto. E donne come te Lafanu Brown, si sono bevute per intero la balla del Nord. La balla che ci vuole uguali ai bianchi. Addirittura con gli stessi loro privilegi!" (p. 84). Nelle parole pronunciate più di un secolo più tardi da Uarda, una giovane artista romana di origini africane risuona lo stesso concetto e la stessa amarezza: "Il sistema a noi negri ci fotte" (p. 249). Questo è anche uno dei sensi del titolo del romanzo, *Linea del colore*: è il colore della pelle a decidere di tutto: "Una linea che non era niente ed era tutto. Una linea che poteva dividere o unire. Nera come la pelle di Lafanu Brown" (p. 45).

Il razzismo ottocentesco, si potrebbe dire il razzismo storico, ben noto e in qualche modo scontato, di cui Lafanu è stata vittima per tutta la sua vita, e il quale si vorrebbe tanto sapere già superato⁷, purtroppo non sembra così diverso da quello che hanno accumulato nelle sue esperienze Leila e Binti. La prima ricorda che:

[...] la paura di perdere il corpo era presente già da secoli nelle nostre vite. La avevo provata mille volte anch'io, da adolescente, sull'autobus quando qualcuno diceva "questi negri sono tutti ladri", e la gente mi guardava in cagnesco, o quando – succedeva in certi pomeriggi di pioggia –, mi trovavo sola alla fermata del bus e uomini dalle macchine grosse si fermavano davanti a me sventolando delle banconote per poi propormi: "se mi fai un bel pompino te lo pago anche una piotta intera". (pp. 60-61)

Lo subisce anche Binti che, come si desume dalla citazione sottostante, rappresenta il vissuto dell'intera generazione dei giovani africani.

C'era Omar, c'era la mia Binti, ma anche tutti gli altri: Abdi, Jasmin, Asha Deer, Yousuf, Fardosa Honey, Hussain, Gimale, Fawzia, Sohan. Sorridevano. Racconta-

⁷ L'autrice, in un'intervista aggiunge: "Se dietro il razzismo negli Usa c'è la schiavitù – e quindi 400 anni di oppressione – dietro di noi c'è, in diversa misura, il colonialismo: sicuramente il colonialismo italiano – che ha forgiato tutta una serie di stereotipi e di paletti legislativi che ci portiamo ancora dietro". Panico, 2020.

vano la loro vita, il dolore subito, gli stupri, le ferite, le cicatrici, quel numero che a volte tatuavano⁸ sul braccio alle donne per marchiarle come le vacche. (p. 325)

È sintomatico che più volte ritornino i paragoni agli animali: prima la scimmia nell'esperienza di Lafanu ora le vacche. Vi si traduce quel meccanismo di cui scrive Chiara Volpato: “La deumanizzazione animalistica nega all'altro le qualità che sanciscono la superiorità umana sui viventi. [...] L'animalizzazione suscita in chi la subisce sentimenti di degradazione e di umiliazione; chi la mette in atto prova invece disgusto e disprezzo [...]” (2012, pp. 96–97). È dunque il modo più semplice per espungere dal territorio degli umani. “La metafora animalistica è la metafora più frequentemente impiegata nella storia per releggere l'altro allo stadio subumano. [...] È stata impiegata negli scenari coloniali per sancire la superiorità dell'uomo bianco, nei conflitti tra potenze per criminalizzare i nemici e all'interno di ciascuna nozione per delegittimare donne e classi inferiori” (Volpato, 2012, pp. 97–98).

Il genere

Essendo il razzismo derivante e strettamente connesso con il colonialismo ed essendo quest'ultimo “intravisto come meccanismo direttamente correlato all'ideologia patriarcale–economica della dicotomia di genere, guardando all'aspetto specifico che inerisce le relazioni dualiste di dominazione colonizzatore–soggetto colonizzato e quelle tra subordinazione delle donne e accumulazione capitalista delle risorse” (Sugamele, 2019, p. 82) si passa qui alla questione centrale del femminismo, ovvero alla “critica dell'universalismo identificata al maschile” (Braidotti, 2002, p. 108), causa dell'esclusione del genere femminile dal concetto di umanità⁹. Come ha notato Marie Shear nel 1986: “Il femminismo è una nozione radicale che le donne sono persone umane” (p. 6)¹⁰. Continuando questa battuta spiritosa della scrittrice americana, il femminismo è un umanesimo che incorpora le donne nel concetto uomo.

Nel romanzo di Igiaba Scego, oltre alle tre protagoniste principali, Lafanu, Leila e Binti, ci sono numerose altre donne sia nella parte storica del racconto, sia sul

⁸ Nel frammento ci si riferisce ai trafficanti.

⁹ In un altro suo testo, Rosi Braidotti dichiara: “Nell'economia politica del fallologocentrismo e dell'umanesimo antropocentrico, che predica la sovranità del Medesimo in un falso modo universalista, il mio sesso ricade sul versante dell'alterità, considerato come differenza peggiorativa, come essere meno degno. Il divenire postumano si rivolge alla mia coscienza femminista, perché il mio sesso, storicamente parlando non ha mai preso parte dell'umanità.” (Braidotti, 2014, p. 88).

¹⁰ Citazione originale: “Feminism is the radical notion that women are people”.

piano del presente. Rappresentano i diversi ambienti, le diverse razze, le diverse circostanze di vita. Quello che ci fa vedere la scrittrice non è un'immagine univoca, piatta, bianconera della realtà della donna. Tuttavia, si può notare che, così come nell'Ottocento anche nel Duemila, soltanto alcune donne possono usufruire di alcuni privilegi simili a quelli che spettano agli uomini. Nella realtà di Lafanu sono le donne bianche, ricche, non sposate o vedove ad essere socialmente rispettate, economicamente autonome, libere di spostarsi e protette dalla violenza degli uomini. Alcune di esse assumono i ruoli o i comportamenti patriarcali, caratterizzati dalla violenza, prepotenza o superiorità nei confronti delle donne economicamente o socialmente inferiori. Ci si deve vedere la critica della falsa sorellanza esposta per la prima volta da bell hooks (hooks, 2013, pp. 81–84)¹¹. Nel mondo del Duemila, stando a quanto rappresenta il romanzo, a proteggere in parte le donne e a consentire loro alcuni diritti è il “passaporto forte” ovvero la cittadinanza di uno degli stati cosiddetti occidentali. “Invece per Binti, e per tutti quelli che avevano un passaporto debole c’erano solo il filo spinato, la frontiera blindata, la paura di perdere il corpo, anzi la certezza che qualcosa di irreparabile sarebbe comunque successo” (p. 288).

Le donne nere o povere (anche se “Lafanu non aveva mai visto una bianca povera. Non credeva che anche i bianchi potessero essere poveri. Quella scoperta la meravigliò” p. 54), o quelle nere e povere, non protette dai soldi, dallo *status sociale* o dal passaporto, dovrebbero rimanere con il “capo chino e vagina ben stretta [...]. nascosta bene sotto i cumuli di grasso” altrimenti “finiscono scopate, scopate molto male, da uno di questi bianchi che odorano di marcio” (p. 85). Infatti, sia Lafanu sia Binti sono vittime disumanizzate dello stupro multiplo e torture.

Lafanu non ricordava niente di quello che a Coberlin in seguito chiamarono *l'incidente*, ma la sua pelle sentiva tutto il peso di quell’oltraggio. Sentiva ogni calcio sulle costole, ogni sputo dentro la bocca semiaperta, ogni schiaffo dato a quelle guance morbide [...]. E non percepiva l’oltraggio su quel corpo ora esposto. Facevano a turno, mentre qualcuno le teneva ferme le braccia. (Scrgo, pp. 41–42)

[*Binti*] l’hanno ridotta a brandelli. [...]. Lei non si ricorda ma succede a tutte quelle che passano per il deserto. Nessuno di noi ha dubbi al riguardo. L’hanno presa i mostri, se vedessi la sua faccia lo capiresti, cugina. (Scrgo, pp. 157–158)

¹¹ La femminista critica inoltre la presunta superiorità delle donne bianche influenzate dall’ideologia borghese razzista: “Racism allows white women to construct feminist theory and praxis in such a way that it is far removed from anything resembling radical struggle. Racist socialization teaches bourgeois white women to think they are necessarily more capable of leading masses of women than other groups of women.” (hooks, 1984, p. 52)

“La violenza è un modo per azzittire le persone, per negargli voce e credibilità, per affermare il proprio diritto di controllare il diritto altrui di esistere”, scrive Rebeca Solnit (2017, p. 15). Solnit aggiunge che le donne hanno cominciato ad acquisire lo *status* di persone umane quando si è cominciato a perseguitare gli atti di stupro, anche quelli tra le mura domestiche (Solnit, 2017, p. 15). Lafanu ha un corpo spezzato, ma la sua psiche regge la ferita. Binti impazzisce. Lafanu voleva studiare e partecipare alla cultura. Binti voleva sfuggire alla sua sorte di donna in Somalia, dove, come racconta

L'avrebbero fatta sposare a un vecchio, di quelli della diaspora, che vengono qui a prendersi noi ragazze e ci incatenano alla loro vecchiaia. E nemmeno vivono come noi. Io ho delle amiche sposate a questi vecchi che sono disperate. Ci scopano, ci ingravidano e poi se ne vanno dalle loro prime mogli che se ne stanno belle e beate nei paesi del Nord. [...] E noi rimaniamo qui con dei marmocchi moccolosi e un passaporto che non ci serve a niente perché è carta igienica. (p. 113)

Ha ragione Solnit scrivendo che la lotta delle donne per essere trattate come esseri umani, cui si riconosce il diritto alla vita, alla libertà e alla possibilità di partecipare alla cultura, continua sempre (2017, p. 21).

Nel romanzo di Scego ci sono altre ancora donne, nere o povere o in entrambe queste condizioni, quali Daisy (p. 54), sguattera irlandese, Baby Sue, una schiava portata dall’Africa su una nave dove venne stuprata più volte e vide sua madre e sua sorella buttate nel mare a morire (p. 92) o Concetta, una povera ragazza del Sud Italia. Tutte trattate come merce o come buchi “profondi e bui” (p. 53). Non avendo lo *status* di schiave, sono lo stesso trattate come schiave.

La schiavitù

La condizione di schiavitù o di neo-schiavitù abbraccia la terza categoria degli esclusi dalla definizione “uomo”, ovvero nei confronti dei quali non è necessario rispettare i diritti umani. E così che, come nell’Antica Grecia “schiavi, donne e stranieri sono figure notoriamente escluse dal godimento della cittadinanza piena” (Casadei, 2019, p. 116), tutt’ora schiavi, donne e neri non possono usufruire dei diritti della metaforica cittadinanza della polis umana, sembra illustrare il romanzo. Il tema della schiavitù nel libro di Scego è come un suono costante che, talvolta più accentuato talvolta meno, accompagna il lettore durante la lettura. Nella parte storica che ci porta nell’America e nell’Italia della seconda metà dell’Ottocento, veramente non incontriamo alcun personaggio schiavo, ma la presenza della schiavitù,

come contesto sociale e come problema, è molto forte. La memoria della schiavitù è freschissima e perfino radicata nell'esperienza personale di alcuni personaggi, per esempio Baby Sue, domestica nella casa dei neri liberi. Lafanu ascoltava

le storie di Baby Sue su quell'Africa lontana da cui una tribù l'aveva strappata, vendendola ai bianchi «che poi mi hanno portata qui».

Ogni notte Lafanu sognava quella nave negriera, e ne era profondamente indignata. Tremava tutta. Perché anche se non era successo a lei personalmente, anche i suoi avi erano stati portati nelle Americhe in ceppi. I racconti di Baby Sue riguardavano pure lei. (p. 92)

poi riferiva che:

Baby Sue me lo ha raccontato una infinità di volte che lei, quando la tiravano fuori dalle segrete della nave negriera e poi la tenevano ferma in attesa del suo turno di essere violata, provava a divincolarsi e a buttarsi nell'oceano per trovare scampo a quell'incubo che nella sua Africa non aveva mai conosciuto. Baby è un'orgogliosa Peul dell'entroterra, ma si era immaginata che potesse esistere qualcosa più feroce di una iena affamata. Ma poi ha visto l'uomo bianco e ha capito che la crudeltà non ha limite. (p. 80)

Più volte ritornano gli argomenti del movimento abolizionista, dei rapporti tra i bianchi e i neri liberi, dell'emancipazione sociale dei neri liberi e del razzismo. Lafanu è sconvolta quando scopre la presenza storica della schiavitù in Italia¹².

«Schiavi?»

«Sì, loro. Solo vent'anni fa ce n'erano ancora molti. La schiavitù non è mai finita veramente nemmeno in Europa. In America ha causato una guerra e tanta sofferenza per chi era in ceppi [...] Che spettacolo intollerabile la loro sofferenza! Ma anche in Europa, non credere, la cattiveria degli uomini è stata feroce». (p. 246)

Da quel momento Lafanu comincia a notare e copiare sul suo taccuino la presenza degli schiavi nelle opere d'arte, ovvero nell'espressione migliore della civiltà europea (p. 127), per poi dipingere un quadro dal titolo *Incatenata* nel quale “ha sovrapposto più schiave [...], le due donne della fontana di Marino e quella di *Santa Lucia davanti al giudice* di Lorenzo Lotto” (p. 142).

¹² L'argomento sembra essere ancora tabuizzato nelle ricerche storiche anche se appaiono già gli studi su questo tema. Canal, 2020.

Se “per «schiavitù» deve intendersi lo *status* di una persona sulla quale sono esercitati poteri derivanti da un vero e proprio diritto di proprietà, tali da ridurla nella condizione di mero oggetto” (Santoro, 2012, p. 227), dunque uno *status* in passato sancito dalla legge, “la schiavitù di oggi si sviluppa nell’illegalità”, nota Mauro Simonazzi (2018, p. 11) e continua:

la schiavitù dei contemporanei è quindi molto diversa dalla schiavitù antica e da quella moderna sia che si guardi al Mediterraneo sia che ci si rivolga verso l’Atlantico. E la principale differenza è proprio l’illegalità. La schiavitù antica e quella moderna erano definite e regolamentate dal diritto. La schiavitù contemporanea è illegal [...] (Simonazzi, 2018, p. 11).

Più tardi, l’autore elenca le principali caratteristiche delle nuove forme di schiavitù che sono: lo sfruttamento intenso dei corpi, l’assenza totale del rispetto dei diritti fondamentali, la violenza, l’illegalità, la durata (limitata nel tempo), la condizione di vulnerabilità e di dipendenza (Simonazzi, 2018, p. 12). Alla luce di queste categorie è evidente che Binti, nonché tutte le altre donne che decidendo di fuggire dalla sorte che le aspetta nel paese natio, attraversano il deserto da sole, diventano vittime della neo-schiavitù. Sono illegalmente e contro la loro volontà trattenute, sfruttate sessualmente, trattate con brutalità dai trafficanti che approfittano della loro condizione di vulnerabilità e dipendenza, mentre l’Europa si fa una fortezza e il loro sogno di una vita migliore è troppo forte per rinunciarci. Questa condizione di schiavitù di Binti, la scrittrice la evidenzia paragonandola alla serva dal quadro di Lotto. “Come la serva di Lotto, Binti aveva paura” (p. 143). Metaforicamente Binti, così come le altre ragazze e i ragazzi africani, “ragazzi talentuosi e geniali” (p. 324), “tanti Rembrandt dalla pelle scura” (p. 311), sono schiavi del sistema politico e della situazione socioculturale, nella quale “a furia di lager, trafficanti e violenze, non possono stare bene” (p. 343), non sono liberi di muoversi, sono schiavi del loro “passaporto debole” che li lega come catene a un posto, a una vita. È la stessa Binti a chiedere:

Perché ci vogliono togliere quello che loro – i bianchi, gli occidentali, quelli con il passaporto forte – hanno? Possono girare il mondo in lungo e in largo. [...] Non mi sembra una buona idea dire a un ragazzo: “Ehi, sei africano, sei sfogato, quindi stattiene a casa tua, che il mondo non ti vuole”. [...] Ecco io vorrei un mondo dove noi africani avessimo la possibilità di spostarci. C’è chi vuole studiare, vedere il mondo, cambiare vita. (pp. 343–344)

Tutte e tre le categorie degli esclusi dal concetto uomo, visualizzato da Leonardo da Vinci nel suo *Homo quadratus* nel 1490, sono invece rappresentate in un’immagine

simbolica che, ritornando nel romanzo tre volte, in ognuna delle storie e ognuna delle vite presentate, quella di Lafanu, quella di Leila e quella di Binti, collega il passato e il presente, confermando e rafforzando il messaggio trasmesso dalla scrittrice. Si tratta della fontana dei Quattro Mori di Marino del 1632, realizzata sul progetto di Sergio Ventura, ed in particolare di due delle quattro figure incatenate al palo, due donne africane schiave. Per Leila, l'incontro con le figure delle schiave nere è sconvolgente, forte.

Sentivo che quei prigionieri, in particolare le due donne, mi stavano chiedendo aiuto. Però io non sapevo come liberarle. Povere donne senza nome. E povera me che non riuscivo a dar loro un nome. Tre sorelle nere, estranee l'una all'altra, divise dai secoli, ma così vicine nella sofferenza. Perché essere neri significava ancora una volta avere a che fare con le catene che laceravano la nostra carne. Significava [...] vivere nella costante paura di perdere il corpo. (Scègo, p. 60)

Leila sente di essere unita alle schiave da un filo molto forte, un filo che lega i loro corpi attraverso i secoli, con le esperienze di razzismo e di offesa. Anche Lafanu ha la possibilità di vedere la stessa fontana, anche lei, rimane profondamente toccata: "Quelle donne, quelle mie antenate, perché noi discendiamo dalla sofferenza degli schiavi, vogliono che qualcuno dia loro voce. [...] lo vedo quanto si sforzano di protendersi verso di noi. Quanto il loro busto si butta in avanti quasi per tuffarsi nel nulla" (p. 80). Binti, invece, non avendo mai visto la fontana con le figure delle donne africane incatenate al palo, realizza un disegno che rappresenta "una donna legata a un palo che stava spezzando le catene. Piangeva, e aveva in grembo un passaporto" (p. 312). L'immagine della donna nera e schiava, in tutto contrastante con il disegno *Homo quadratus* ma altrettanto simbolica accoglie, quindi, tutte le categorie che la definizione dell'umanità visualizzata da Leonardo non includeva nell'umanesimo e che stenta a includere tutt'ora. L'uomo vitruviano e la figura della donna nera schiava sono come il recto e il verso, il diritto e il rovescio, il positivo e il negativo, il chiaro e lo scuro. Una donna nera e schiava è tutto quello che l'uomo nell'accezione dell'umanesimo classico, purtroppo sempre valida, non è.

Conclusione

Sembra attraente la visione dei post-umanisti che, proclamando di rinunciare all'antropocentrismo, di smussare i confini tra ciò che è biologicamente umano

e non umano, nel rispetto della tolleranza e della libertà (Heyles, 2014, p. 308), dischiudono il cancello che protegge il territorio del concetto uomo, tale quale lo disegna Leonardo¹³. Prima, tuttavia, di meditare se accogliere o meno come forma di soggettività umana l'Intelligenza Artificiale o in generale l'alterità extraumana – la strada da fare è comunque ancora lunga (Bochicchio, 2012) – si dovrebbe riconoscere pienamente la soggettività umana delle donne e delle razze non bianche, nonché prevenire efficacemente il ritorno alla schiavitù delle persone sotto forme della neo-schiavitù. Il romanzo di Scego letto nella chiave critica proposta contesta l'universalità della radice androcentrica ed europocentrica, fortemente discriminatorie, del pensiero umanista, nonché avvisa del pericolo della persistenza di tale ideologia.

Bibliografia

- Bakke, M. (2010). *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Bochicchio, V. (2012). Meccanismo cartesiano e intelligenza artificiale. Fondazione e oltre-passamento del paradigma umanistico. In A. T. Catena (a cura di), *Artefatti. Dal postumano all'umanologia* (pp. 207–226). Mimesis Edizioni.
- Braidotti, R. (2002). La differenza che abbiamo attraversato. In A. M. Crispino (a cura di), *Nuovi soggetti nomadi* (pp. 107–124). Luca Sossella editore.
- Braidotti, R. (2014). *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* (A. Balzano, trad.), DeriveApprodi.
- Canal, C. (2020, luglio 23). Storia. Schiavitù, il lato oscuro della modernità europea. *Avvenire*. <https://www.avvenire.it/agora/pagine/schiavit-il-lato-oscuro-della-modernità-europea>.
- Casadei, Th. (2019). All'ombra dell'abolizionismo. Cittadinanze e forme di schiavitù. In M. Aglietti (a cura di), *Finis civitatis. Le frontiere della cittadinanza* (pp. 115–128). Edizioni di Storia e Letteratura.
- Dichiarazione Universale dei Diritti Umani. (2023). In https://www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/itn.pdf.
- Formica, G. (2016). Umanesimo, postumanesimo, nuovo umanesimo. Alcune considerazioni a partire dal *natural-born cyborg*. *Urbaniana University Journal*, 3/LXIX, 61–83.
- Gajewska, G. (2001). Człowiek wobec wyzwań współczesnej humanistyki i posthumanistyki. *Kwartalnik Kultura Współczesna*, 1 (27), pp. 45–55.
- Heyles, K. (2014). *How We Become Post-Human. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. University of Chicago Press. (Testo originale pubblicato 1999).

¹³ A questo proposito si vedano per esempio Braidotti, 2014 o Bakke.

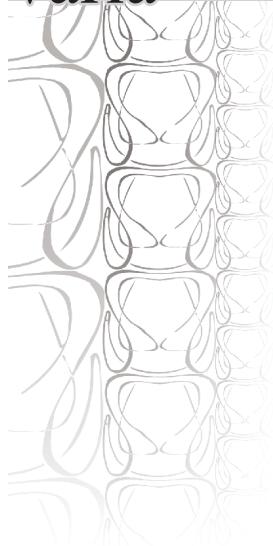
- hooks, b. (1984). *Feminist theory from margin to center*. South and Press.
- hooks, b. (2003). *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum* (E. Majewska, Trad.). Wydawnictwo Krytyki Politycznej. (Testo originale pubblicato 1984)
- Ko, A., Ko, S. (2020), *Afro-ismo. Cultura pop, femminismo e veganismo nero* (feminoska trad.). Vanda edizioni.
- Miernietz, B. (1993). Kto to jest „człowiek”??. *Teksty Drugie*, 4–5–6, pp. 169–180.
- Panico, C. (2020, luglio 31). Sulla linea del colore. Una conversazione con Igiaba Scego. Dinamopress. <https://www.dinamopress.it/news/sulla-linea-del-colore-conversazione-igiaba-scego/>.
- Pessini, L. (2017). Bioetica, umanesimo e post–umanesimo nel XXI secoli: alla ricerca di un nuovo essere umano? *Corpo e Religião*, 77 (306), pp. 301–347.
- Santoro, E. (2012). Diritti umani. lavoro, soggetti migranti: procedure e forme del “neoschiavismo”. In Casadei Th. (a cura di), *Diritti umani e soggetti vulnerabili. Violazioni, trasformazioni, aporie* (pp. 227–248). G. Giappichelli Editore.
- Scego, I. (2020). *La linea del colore*. Bompiani.
- Shear, M. (1986). Media Watch: Celebrating Women's Words. *New Directions for Women*, 15 (3), 6.
- Simonazzi, M. (2018). Nuove e antiche forme di schiavitù. Un'introduzione. In Th. Casadei, M. Simonazzi (a cura di), *Nuove e antiche forme di schiavitù* (9–22). Editoriale Scientifica.
- Solnit, R. (2017). *Gli uomini mi spiegano le cose. Riflessioni sulla sopraffazione maschile* (S. Placidi, Trad.). Ponte alle Grazie. (Testo originale pubblicato 2014)
- Sugamele, L. (2019). La narrazione dei corpi nell'edificazione “eurocentrica–androcentrica” coloniale: terra femminilizzata, reificazione e subalternità. *Altre Modernità*, II, pp. 73–86. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/11326>.
- Umanesimo. (2024, 7 gennaio). In *Treccani*. <https://www.treccani.it/vocabolario/umanesimo/>.
- Uomo. (2024, 7 gennaio). In *Treccani*. https://www.treccani.it/vocabolario/uomo_res-81699040-e8ac-11eb-94e0-00271042e8d9/.
- Volpato, Ch. (2012). La negazione dell'umanità: i percorsi della deumanizzazione. *Rivista internazionale di filosofia e psicologia*. III/1, pp. 96–109. <https://doi.org/10.4453/rifp.2012.0009>.

Nota biobibliografica

Barbara Kornacka è professore presso il Dipartimento di Lingue e Lettere Romanze dell'Università Adam Mickiewicz di Poznań in Polonia. È specializzata nella letteratura italiana contemporanea. Tra i suoi campi di interesse e di ricerca vi sono: la letteratura dei cosiddetti "giovani scrittori" di fine secolo, la scrittura delle donne, la letteratura italiana postcoloniale, temi cui ha dedicato due libri e diversi articoli. Con il libro del 2013 *Ucho, oko, ciało. O prozie „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych we Włoszech* [Orecchio, occhio, corpo. Sulla narrativa dei "giovani scrittori" degli anni Ottanta e Novanta in Italia] ha vinto il Premio Flaiano di Italianistica 2014. Nel 2016 è uscita la seconda monografia intitolata *Fenomen „młodych pisarzy” w literaturze włoskiej końca XX wieku* (Wydawnictwo Naukowe UAM). Ha inoltre pubblicato numerosi articoli sulla letteratura italiana contemporanea dedicati, tra l'altro, a Goliarda Sapienza, Simona Vinci, Oriana Fallaci, Martha Nasibù, Ubah Cristina Ali Farah, Dacia Maraini, Gabriella Ghermandi, Melania G. Mazzucco, Antonio Tabucchi, Igiaba Scego, Nicolò Ammaniti.

Kornacka@amu.edu.pl

Varia





EWELINA SZYMONIAK

Universidad de Silesia en Katowice, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0002-5117-8947>

Hacia una lectura geopoética de la obra de Raúl Zurita: *La vida nueva: Versión final*

Towards a geopoetic reading of the book of Raúl Zurita: *La vida nueva: Versión final*

Abstract

In this paper, geopoetics constitutes a starting point for the exploration of Raúl Zurita's monumental project entitled *La vida nueva. Versión final* that was written over the years 1983–2019. The aim of the paper is to demonstrate how the work of the Chilean poet aligns with the paradigm shift in thinking about the relationship between the man and the environment, as observed among researchers by the end of the 20th century. Moreover, the paper draws on the theoretical reflection and literary practice of the founder of geopoetics, namely Kenneth White, to present the main assumptions of this research orientation that represents the environmental humanities. Next, selected aspects of Zurita's collection of poems are analysed. Those aspects illustrate him as an intellectual committed to the present and future of nature in southern Chile.

Key words: Raúl Zurita, geopoetics, nature, Chile, *La vida nueva: Versión final*

Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950) es actualmente uno de los más destacados poetas chilenos. Galardonado con el Premio Nacional de Literatura (2000), el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2016) y con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2020), es considerado, en las palabras del jurado de este último galardón, como un ejemplo poético de “sobreponerse al dolor con el báculo de la palabra [comprometida] con lo humano” (Llanos Castellanos, 2020, p. 3). Estrechamente vinculada a la política y a la historia de su país, su obra literaria se caracteriza asimismo por el “uso intensivo y múltiple de dos elementos: la tierra y el paisaje; y, en un sentido más amplio, del espacio, que incluiría

el espacio cosmológico y el espacio social como vectores principales de intervención en el idioma y en la cultura" (Rowe, 1993, p. 26; trad. nuestra). El objetivo del presente estudio es hacer una aproximación geopoética a un ambicioso proyecto al que Raúl Zurita dedicó la mitad de su vida: la publicación de *La vida nueva: Versión final* (2019), un libro-universo escrito "con una única aspiración: que su escritura se moviera con la misma fuerza que la naturaleza" (Gumucio, 2020). Fundada por el poeta e investigador escocés residente en Francia Kenneth White, la geopoética profundiza en la relación que se establece entre literatura y entorno geográfico. Al dialogar con la tierra y con el paisaje chileno, al contrastar el infierno de lo humano con la imponente presencia y hermosura de la naturaleza (Gómez, 2020; Zenda, 2019), el libro de Zurita se abre a una lectura inscrita en la línea de las humanidades interesadas en el medio ambiente y preocupadas por la crisis de este.

Fue en los años 70 del siglo XX cuando surgieron preguntas anunciantoras de un giro ecológico en el campo de las ciencias humanas y sociales, que llevamos observando desde hace varias décadas. Así describe aquel momento Henryk Skolimowski (1995), fundador de la ecofilosofía cuyas bases se estaban asentando precisamente por entonces:

Se habían venido abajo los antiguos modelos de pensamiento. Las antiguas relaciones con la naturaleza resultaban inadecuadas y, además, destructivas también para el propio ser humano. ... Teníamos que buscar nuevos horizontes, ... un nuevo sistema de simbiosis con la naturaleza y con todo ser vivo. (p. 10; trad. nuestra)

La perspectiva que delineó aquellos nuevos horizontes fue bio/eco/geocéntrica (implicaba que todos los organismos que habitaban el planeta tenían el mismo derecho a vivir), y nacieron de ella disciplinas tales como la geopoética, la ecología social y humana o la ya mencionada ecofilosofía, entre muchas otras. Su consolidación y su desarrollo llevaron en los años 90 al surgimiento de un nuevo paradigma de la investigación: las humanidades ecológicas (Domańska, 2013, pp. 16–17). Estas, en breves líneas, critican fuertemente el antropo(andro)centrismo, proponen un acercamiento entre las ciencias humanas y las naturales, incluyen en el discurso científico conocimientos indígenas e insisten en la necesidad de unir la labor académica a la práctica y al activismo, a los movimientos sociales y políticos, con el fin de animar el compromiso ciudadano y la participación social. En los estudios literarios, la exploración de relaciones entre literatura y medio ambiente se lleva a cabo en el marco de lo que en el ámbito anglosajón suele denominarse *green reading and writing* y que abarca una amplia gama de orientaciones investigativas, entre ellas, el ecofeminismo, los *animal studies*, la ecocrítica poscolonial o la geopoética. Todas

ellas son interdisciplinarias, críticas hacia los modelos de pensamiento dominantes y comprometidas éticamente (véase Buell et al., 2011).

La geopoética, tal y como la concibió Kenneth White, constituye un método interpretativo, un programa literario y una forma de actuar en favor del medio ambiente, a la vez. Inspirada en la obra de autores tales como Alexander von Humboldt, Henry David Thoreau o Victor Segalen (White, s.f.), se sitúa en la intersección entre historia de la filosofía, historia de las ideas, ética, poética, teoría literaria, historia de la literatura, geografía, geología, ecología, botánica, zoología, etc. Entre sus principales aportaciones a las humanidades ecológicas están, sin duda alguna, el giro hacia lo local, la práctica de *writing-travelling* y la concepción del sujeto nómada.

En la geopoética, en el centro de la reflexión se encuentra el entorno natural: el planeta y un lugar geográfico determinado. El ser humano existe en relación con el lugar. ... White es consciente de que si los lugares quedan devastados, el ser humano perecerá porque depende de la condición del lugar en que vive. Por eso, [su] atención ... se traslada de conceptos ... abstractos (tales como el ser universal, la identidad, la verdad, el Estado, la religión) al lugar, hecho geográfico que llega a adquirir un significado existencial. (Kronenberg, 2024, p. 45; trad. nuestra)

Según Norman Bissell (1992, p. 180), el compromiso geopoético con la realidad no es solo intelectual o social, sino también emocional y espiritual: conlleva el anhelo de sumergirse en el mundo, de permanecer sensible al entorno y de buscar respuestas, creativas pero arraigadas en la Tierra, a lo que nos rodea. La voz de Raúl Zurita, que emerge de las poderosas, intensas y renovadoras páginas de *La vida nueva: Versión final*, luce esta característica.

El libro cierra una trilogía poética en la que se incluyen *Purgatorio* (1979) y *Ante paraíso* (1985). Como leemos en la portada de la obra, el poeta empezó a escribir *La vida nueva* en 1983, pero, “a pesar de trabajar en [el libro] durante más de una década, tan solo pudo ver publicada una versión reducida en 1994, tras lo cual los manuscritos se extraviaron. ... Zurita logró recuperarlos gracias a un coleccionista”. Desde su publicación en 2019, la obra suele ser comparada a otros dos clásicos de la poesía telúrica chilena: *Canto general* (1950), de Pablo Neruda, y *Poema de Chile* (1967), de Gabriela Mistral (Yacoman, 2018); de hecho, comparte con ellos algunas características generales, entre las cuales destaca la magnitud de los proyectos poéticos emprendidos por sus autores. No obstante, a diferencia de la obra de Neruda (americanista en su esencia) y de la de Gabriela Mistral (que constituía un amplio retrato del país), *La vida nueva: Versión final* canta en sus 609 páginas una región chilena bien concreta: el Sur y la zona de Temuco, donde Raúl Zurita vivió en los años 80 (Santini, 2022). Así, el libro cumple uno de los requisitos básicos de

la creación geopoética, que pone énfasis en la experiencia personal de quien escribe (White, s.f.): el poeta establece un vínculo con el lugar (concreto, natural) en que reside y expresa este vínculo a través de su obra. Esto no agota, sin embargo, las relaciones entre *La vida nueva: Versión final* y la geopoética.

Tras analizar minuciosamente los escritos (literarios y teóricos) de Kenneth White, la investigadora polaca Anna Kronenberg (2014, p. 49) llega a la conclusión de que la práctica geopoética se desarrolla, en realidad, en tres niveles. El más manifiesto es aquel que Kenneth White llama *nomadismo intelectual* y que supone viajar, habitar nuevos espacios y profundizar en el conocimiento de sus más variados aspectos (antropológico, etnológico, geológico, meteorológico, etc.). No obstante, para que ello pueda convertirse en un acto transformador de la actitud (del escritor y, luego, del lector) hacia el medio ambiente, el geopoeta (y es el segundo nivel) tiene que oír y escuchar la voz de su propio cuerpo, que es el que experimenta el lugar y se expresa por medio de sueños, de la intuición y del inconsciente; es que solo aquella “experiencia que permanece en la memoria del cuerpo … puede cambiar la conciencia” (Kronenberg, 2014, p. 49). En el último nivel, los dos procesos se trasponen en palabras (creación literaria o investigación).

La mejor prueba del apego de Raúl Zurita a la postura del nómada intelectual, sin que necesariamente quisiera autodefinirse como tal, la constituyen en *La vida nueva: Versión final* los improvisados mapas de los ríos (Zurita, 2019, pp. 45–50), dibujados por el poeta a mano en un intento de comprender el entorno (léase: meterse por completo en él) cuando vivía en el sur de Chile.

Por otro lado, es relevante que el libro inicie con un poema titulado “La vida nueva”, que narra un sueño (y cabe poner de relieve que no es el único texto del volumen que adopta tal forma), y, más adelante, con la siguiente declaración: “ESTÁ BIEN, TODOS MORIREMOS ALGÚN DÍA ARDIENDO COMO UN SUEÑO EN EL ESPACIO, SALVO QUE YO NO QUIERO QUE MI SUEÑO MUERA” (Zurita, 2019, p. 10; mayúscula original). Como reconoce uno de los reseñadores de la obra de Raúl Zurita, esta abarca

visiones y sueños, la voz de los muertos a través de ellos, y estos van construyendo la historia de Chile y sus tradiciones. Es una forma de mirar [el] pasado más allá de la política o religión, y percibir como un todo la complejidad de la naturaleza humana y su conexión con el universo y la tierra. (Yacoman, 2018)

En la geopoética entendida como praxis literaria está inscrita la intención de abrir, es decir, sentir/leer el mundo (en inglés: *Open World Writing*), que va estrechamente vinculada a la práctica de enraizarse en el lugar, de “volver [—en las palabras del propio Kenneth White (2005)—] a la desnuda fisicidad de la tierra” (p. 213;

trad. nuestra). White (2002, p. 102) comparaba a veces su propia creación literaria al trabajo de un cartógrafo. En este contexto, los dibujos de los ríos del sur de Chile, insertados por Raúl Zurita en *La vida nueva: Versión final*, recogerían la esencia, servirían de una especie de mapa de contorno, completado a continuación con las precisas descripciones del paisaje incluidas en los poemas, que, por su parte, nacieron ya de la síntesis del conocimiento y de la experiencia:

Aguas entonces del Michimahuida
Yelcho, Espolón
Amarillo, Correntoso
y torrentes del Frío y del Baker

Rápidos y cursos del Futaleufú
Azul, Emperador Guillermo
y todos los brazos
que se arrojaron desde las alturas:

-Nos doblábamos cayendo

Afluentes y estuarios del océano
canales y archipiélagos

-Cielo abajo, sí, cayendo (Zurita, 2019, p. 61)

Río Chaichaué, aguas del
río Putraíquén

-Nos hemos mirado / tanto

Río Truful-Truful, Traidor,
Colico, cauces del Manso

-Todo el frío nos / miramos

Afluentes y cauces del río
Maihue, Damas y Bureo

-Entero el cielo mirádonos (Zurita, 2019, p. 80)

Benoit Santini (2022) indica: “Tanto el espacio terrestre, con sus altas cumbres, como [el] marítimo, con la presencia de las playas, viene abarcado en el enunciado del Yo lírico apegado a su espacio natural”. Muy aclaradora resulta ser en este punto la observación que Asunción Rangel (2018) hace con respecto a otra obra del poeta chileno, Zurita (2007), pero que nosotros consideramos igualmente útil en el caso de *La vida nueva: Versión final*: “la especificidad del léxico, es decir, la sustantivación está relacionada con la pura materialidad de la tierra” (p. 109). Unida, en el volumen analizado, al empleo de los numerosos nombres propios, sugiere, a nuestro juicio, una cercanía (tanto física como emocional) entre la voz lírica y los accidentes geográficos mencionados, entre los cuales una posición privilegiada parecen ocuparla los ríos.

En el libro, “los ríos se arrojan desde el cielo” (Zurita, 2019, p. 27), “se aman” (p. 43), “caen sobre el mar” (p. 170), “vuelven al cielo” (p. 437), comienzan su ascenso (p. 440), se cruzan en el cielo (p. 578); las montañas levitan (p. 113), se funden los Himalayas con los Andes (p. 580); “los roqueríos hablan” (p. 166); las cumbres de los Andes y el desierto de Atacama llegan (pp. 189, 190); “el Pacífico se abre” (p. 197), los océanos viven (p. 462), se cruzan el Pacífico con el Atlántico (p. 579); se cruzan las grandes islas (p. 583) y los desiertos (p. 584); las constelaciones entonan el canto (p. 493); “los paisajes suben emergiendo del abismo del mar” (p. 419). Todos estos son títulos de algunos de los poemas incluidos en la obra. En *La vida nueva: Versión final*, el entorno natural está dotado de la vida, voz y capacidad de actuar. Así logra Raúl Zurita romper la tradicional dicotomía entre materia y espíritu, considerada en el marco de la geopoética como un obstáculo para establecer una profunda relación con el universo (White, 1986/1998, p. 28).

El poeta insiste en que el medio ambiente es un sujeto físico, material, espiritual, emocional y psíquico, a la vez. “Somos nosotros los que dibujamos vuestras caras”, “gritan lanzándose los ríos” en el poema “Nacían los cuerpos” (Zurita, 2019, p. 56). Se trata de los mismos ríos que, como confiesan los sujetos líricos de otros poemas, pueden traer inundaciones o quitarle a uno la vida, arrastrándolo con sus aguas: “Todos lloraban recordando: Gessel a un hijo suyo desaparecido en las aguas del Palvitätad, Yolanda a su hermano Manuel, yo a la difunta mía. Debajo de nosotros, llevándose las flores, el río Amarillo resplandecía” (Zurita, 2019, p. 73).

A pesar de su vastedad e intimidante potencia, la naturaleza chilena no es sino un testigo mudo de la dolorosa historia del país, manipulada por intereses económicos y políticos y marcada por “la interminable / fila de prisioneros con las manos arriba” (Zurita, 2019, p. 279); por “las mutiladas piernas los quemados torsos los rotos / cuellos doblándose y doblándose” (p. 224); por “las caras así inmóviles bajo los / hielos; hombres mujeres niños / tirados al destripadero por estar a / la mano” (p. 272); por “los cuerpos [arrojados] desde los helicópteros” (p. 72).

Arrastraron tantos cuerpos estas aguas

Yolanda Molina habla con
las escarchadas montañas

Y eran carcomidos cerros, con los
tajeados estómagos llenos de piedras

Contestan las montañas ...

Mostrando debajo los ríos de la derrotada vida que se
abrían cargándose los despojos como si nosotros no
fuésemos ellos Allí fui torturado allí me doblé
allí morí nos señalaban nuestros llorosos despojos
arrastrados por el torbellino de las aguas ¿Tanto?
¿sufrieron tanto? pregunta Yolanda Molina mirando
el congelado cielo teñirse de sangre bajo las montañas (Zurita, 2019, p. 113)

Por otra parte, es precisamente en esta impasibilidad o imperturbabilidad del entorno natural donde el pueblo chileno encuentra el alivio y la esperanza: “mirando a los ríos que caían para limpiarnos del mal / de este mundo cuando nos matamos ...” (Zurita, 2019, p. 59), “... los ríos que nos lavaban de todo el / dolor de la locura que nos quedó clavada en la arenosa / tierra” (p. 60).

Materia versus espíritu no es el único dualismo típico de la cultura occidental que se pone en duda en *La vida nueva: Versión final*. El otro concierne a la separación del ser humano y del medio ambiente, a la tendencia de ver en este último solo un campo de violenta explotación. Así advierte de las consecuencias de esta separación la geopoética: “el proceso de percibir el mundo como parejas de oposiciones ... resulta en la indiferencia del ser humano frente al entorno natural, y las diferencias se convierten en fuente de discriminación” (Kronenberg, 2014, p. 44; trad. nuestra).

En los poemas reunidos en el libro no faltan las referencias, acusadoras y denunciantes, a los crímenes cometidos por el hombre contra la naturaleza y, por ende, contra sí mismo, como su parte integral: “ya era mucha la codicia que se había acumulado en estas orillas y ella fue la causa de la nueva ruina” (Zurita, 2019, p. 71); “fue la simple rapiña, luego los grandes hacendados y para cuando irrumpieron las patrulleras armadas, eran las propias descendencias las que se hacían pedazos entre sí” (p. 98); “más arriba las inmensas tierras taladas. ... Los grandes estancieros comenzaron a especular con la madera y en pocos años arrasaron con los bosques. ... cuando se vino la fiebre del alerce la codicia reventó a los humanos” (p. 127).

En forma de testimonios de los primeros pobladores o como un postulado orientado hacia el futuro, renace en *La vida nueva: Versión final* el ancestral imperativo, recuperado asimismo por Kenneth White, de llevar una vida arraigada en el cuerpo y en la tierra:

Así son los ríos. Si uno llega a amistarlos son como un camino; ... al fin todos somos arroyos de una sola agua que se viene bajando, despeñándose o aposando y los que no conocen las corrientes pueden terminar en soltería, codicia o maldad. Pero si se les conoce, si se les conoce la amistad florece. Eso fue el gran Futaleufú para mí, el gran Yelcho, todos estos cauces. (Zurita, 2019, p. 69)

En Raúl Zurita, la (bio/geocéntrica) convicción de que la naturaleza y el hombre constituyen un todo inseparable va, sin embargo, mucho más allá de un mero compromiso ecológico y social entendido como “el amor por el mundo” y “el disgusto por lo que la humanidad hace con él” (White, 1983, p. 80; trad. nuestra). Recurriendo a las palabras de Kenneth White (1983, p. 81) incluidas en *La Route bleue*, describiríamos más bien la actitud del autor de *La vida nueva: Versión final* hacia el medio ambiente como la de “tomar el pulso de [la] tierra viva y dejar que el mundo primordial hable, aunque sea de forma fragmentaria”.

Desde el cielo baja el río Grande o río Yelcho o río Futaleufú y él les da el agua a todos los cauces que bañan la tierra, luego se abren en el inmenso río del mar y finalmente entran todos de nuevo al cielo. Por las noches usted ve los astros del río Jordán. Usted mira la Vía Láctea que son las mismas corrientes del río Blanco en una lengua y río Huirkaleufú en otra. Por arriba se van remontando, iluminando la noche para volver en los cuerpos que el Señor nos presta. Así entran de vuelta las aguas en el cielo. ¡Allá volveremos todos! había gritado una vez Gessel mirando a lo lejos derrumbarse los bloques de hielo...

- Yo no quiero volver – le respondió mi hermano Antonio.
- Volverás – sentenció Gessel. (Zurita, 2019, p. 73)

Así, el poeta llama la atención del lector a que en el ciclo de la vida, que Kenneth White (2003, p. 8; trad. nuestra) denomina “vida real y viva”, participa todo el planeta o, más, todo el universo. Magda Sepúlveda Eriz (2014, p. 88) completa esta interpretación con otro elemento interesante que nos permite descubrir, por su parte, relaciones entre la visión del mundo encerrada en la obra de Raúl Zurita y la cosmología indígena, lo que coincidirá, como se ha señalado en los primeros párrafos de este estudio, con el campo de interés trazado por las humanidades ecológicas.

[La] voz [lírica] emplea la idea mapuche acerca de los ríos del cielo como lugar donde se espejea lo que pasa en la tierra. ... los mapuches denominan Huilcalefu o río de piedras blancas a la Vía Láctea. La imagen espectral del cielo como espejo de la tierra genera además la analogía con la escritura. De la misma manera que los ríos del cielo crean un doble simétrico de los acontecimientos de la tierra, la escritura espejea los sucesos históricos. (Sepúlveda Eriz, 2014, p. 88)

A modo de conclusión: esperamos que este breve estudio haya mostrado la utilidad de la geopoética en cuanto “teoría-práctica” (White, s.f.) a partir de la cual profundizar la lectura de *La vida nueva: Versión final*, de Raúl Zurita; al mismo tiempo somos conscientes de que el limitado espacio del que disponemos no nos permite, en realidad, sino trazar uno de los innumerables caminos por los cuales es posible acercarse a la obra analizada, dada la monumentalidad de esta. El hecho de que el libro pueda tratarse como una realización literaria maestra del programa geopoético, nos parece innegable.

Como la geopoética, además de ser una orientación teórica y una praxis literaria bien determinada, constituye, según su fundador, una forma de activismo ambiental, consideramos imprescindible buscar en *La vida nueva: Versión final* también este tipo de compromiso con la realidad. Preguntado por Benoît Santini (2022) por la génesis de su obra, Raúl Zurita contesta, no sin cierta dosis de ironía:

Ese sur que aparece en *La vida nueva* ha cambiado mucho, sigue la majestad y la belleza alucinante de esos parajes pero ahora tiene una carretera, la carretera austral. ... Los hijos de los antiguos boteros son ahora guías de turismo aventura. ... Posiblemente *La vida nueva*, entre otras cosas que es, es también el último y creo que el único retrato que la poesía ha hecho de ese mundo que Neruda apenas rozó.

Una referencia a la carretera, en forma de prolepsis (que se parece, en este caso, a un mal augurio hecho realidad), la encontramos en la parte del libro titulada “En la noche del Yelcho”:

Las cosas pueden maravillar o venir en pesadillas amigo, pero en los cauces están los castigos, las promesas y si Su voluntad así lo quiere; la nada.

Todo se cumplió como fue dicho. Era como si el torrente se hubiera apoderado del corazón de los vivos y se empeñara en hacerlos trizas y perderlos. ... Está bien, le contestó Gessel, nos tocó el Éxodo, y luego preguntó: ¿Pero cómo diablos habrá comenzado? Hacia el este, frente a unas rocas inaccesibles, un avecindado había

develado a los ojos humanos las aguas más verdes del mundo y los ingenieros comenzaban a construir los primeros puentes de concreto. Muchos años después, cuando la madre nuestra corrió donde Gessel para decirle que tenía la respuesta, el entramado de las gigantescas autopistas se recortaba contra un silencio infinito. (Zurita, 2019, p. 99)

Para terminar, nos parece oportuno cotejar este fragmento con una cita de Kenneth White (1987/2010, p. 18, trad. nuestra):

Los lugares-pequeñas patrias están desapareciendo, y nosotros no estamos preparados para defenderlos. Es porque nuestra lógica, nuestra mentalidad, lengua se oponen a conocer el lugar. ... Así, a lo largo de los siglos, muchos de ellos han quedado devastados.

Si la tarea del geopoeta es preguntar por la mejor de las relaciones que podemos establecer con nuestro entorno natural, y si *La vida nueva: Versión final* testimonia el momento del nacimiento de un nuevo paradigma en el pensamiento humano, ¿qué sueño fue aquel que Raúl Zurita no quería que se muriera mientras se ponía, en 1983, a escribir su libro?

Bibliografía

- Bissell, N. (1992). Open World Poetics. *Edinburgh Review*, 88, 179–181. <https://www.alastairmcintosh.com/general/resources/2008-Kenneth-White-Geopoetics.pdf>.
- Buell, L., Heise, U.K., & Thornber, K. (2011). Literature and Environment. *Annual Review of Environment and Resources*, 36(1), 417–440. <https://doi.org/10.1146/annurev-envron-111109-144855>.
- Domańska, E. (2013). Humanistyka ekologiczna. *Teksty drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1–2(139–140), 13–32.
- Gómez, A. (2020, enero 31). Raúl Zurita: ni pena ni miedo. *Sur*. <https://www.diariosur.es/culturas/libros/raul-zurita-pena-20200130231825-nt.html>.
- Gumucio, R. (2020, septiembre 9). Corriente alterna. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2020-09-09/corriente-alterna.html>.
- Kronenberg, A. (2014). *Geopoetyka: Związki literatury i środowiska*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Llanos Castellanos, M. (2020). *Discurso Presidencia XXIX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*. Universidad de Salamanca. https://saladeprensa.usal.es/filessp/Discurso_presidenta_de_Patrimonio_Nacional__Llanos_Castellanos.docx.pdf.

- Rangel, A. (2018). Aproximación a la poética del recuerdo en *Zurita*, de Raúl Zurita. In N. Gómez Rey, R. Gil Hernández Silva, & A. Rangel (Coords.), *Zurita, una cartografía poética* (pp. 99–114). Universidad Guanajuato.
- Rowe, W. (1993). Raúl Zurita and American Space. *IJHL*, 1(2), 25–39.
- Santini, B. (2022). El canto ecopoético en *La vida nueva: Versión final* de Raúl Zurita. *The Free Library: Hispanofila*. <https://www.thefreelibrary.com/EL+CANTO+ECOPO%20%89TICO+EN+LA+VIDA+NUEVA.+VERSI%C3%93N+FINAL+DE+RA%C3%93aL+ZURITA.-a0708607718>.
- Sepúlveda Eriz, M. (2014). Zurita y el testimonio: una tradición en la poesía chilena. *Heterogénea*, 3, 83–92.
- Skolimowski, H. (1995). *Technika a przeznaczenie człowieka*. Ethos.
- White, K. (s.f.). *El gran campo de la geopoética*. Instituto Internacional de Geopoética: Textos fundadores (M. Gorris Neveux, Trad.). <https://www.institut-geopoetique.org/es/textos-fundadores-es/60-el-gran-campo-de-la-geopoetica>.
- White, K. (1983). *La Route bleue*. Grasset.
- White, K. (1998). *Atlantica. Wiersze i rozmowy* (K. Brakoniecki, Trad.). Centrum Polsko-Francuskie Côtes d'Armor. (Texto original publicado 1986)
- White, K. (2002). *Le Champ du grand travail*. Didier Devillez Éditeur.
- White, K. (2003). *Geopoetics: Place, Culture, World*. Alba Editions.
- White, K. (2005). Grounding a World. In G. Bowd, Ch. Forsdick, & N. Bissell (Eds.), *Grounding a World: Essays on the work of Kenneth White* (pp. 197–215). Alba Editions.
- White, K. (2010). *Poeta Kosmograf* (K. Brakoniecki, Trad.). Centrum Polsko-Francuskie Côtes d'Armor-Warmia i Mazury. (Texto original publicado 1987)
- Yacoman, J. (2018, diciembre 2010). “La vida nueva: Versión final” de Raúl Zurita: diálogos con nuestros muertos. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/12/10/la-vida-nueva-version-final-de-raul-zurita-dialogos-con-nuestros-muertos/>.
- Zendalibros.com (2019, junio 20). Zenda recomienda: La vida nueva, de Raúl Zurita. *ABC*. <https://www.zendalibros.com/zenda-recomienda-la-vida-nueva-de-raul-zurita/>.
- Zurita, R. (2019). *La vida nueva: Versión final*. Lumen.

Nota bio-bibliográfica

Ewelina Szymoniak – Doctora en Humanidades por la Universidad de Silesia, Polonia. Su investigación se centra en la literatura latinoamericana reciente, especialmente la chilena. A sus análisis aplica perspectivas sociológicas surgidas en torno al concepto de alta modernidad. Además de ser investigadora y profesora de literatura latinoamericana, se desempeña actualmente como vicedirectora del Departamento de Filologías Románicas de la Universidad de Silesia. ewelina.szymoniak@us.edu.pl.

Redakcja i korekta
ANETA CHMIEL, MICHAŁ RAMS-ŁUGOWSKI,
EWA ŚMIĘK

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Łamanie
PAULINA DUBIEL

ISSN 2353-9887
(wersja elektroniczna)

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)



Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej
z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna
Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Jordana 18, 40-043 Katowice
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
[e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:wydawnictwo@us.edu.pl)

Ark. druk. 10,25. Ark. wyd. 12,0.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9887



Więcej informacji

