



ÉCRIVAINS EN TRANSIT

Translinguisme littéraire et identités culturelles

SCRITTORI IN TRANSITO

Translinguismo letterario e identità culturali

a cura di Franca Bruera

CoSMo Comparative Studies in Modernism
n. 11 (Fall) • 2017

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile

Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino

Direttori editoriali

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino

Franca BRUERA, Università di Torino

Roberto GILODI, Università di Torino

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino

Federico VERCELLONE, Università di Torino

JOURNAL MANAGERS

Chiara LOMBARDI, Università di Torino

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Alberto MARTINENGO, Università di Milano

Roberto MERLO, Università di Torino

Daniela NELVA, Università di Torino

COMITATO DI REDAZIONE

Mauro BALESTRIERI, Miriam BEGLIUMINI, Krizia BONAUDO,
Alice GARDONCINI, Davide GIANTI, Valeria MARINO, Leonardo NOLÉ,
Diana OSTI, Salvatore SPAMPINATO

COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley

Olaf BREIDBACH, Universität Jena †

Jens BROCKMEIER, The American University of Paris

Andrei BRONNIKOV, Independent Scholar, Amsterdam

Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino

Andrea CAROSSO, Università di Torino

Daniela CARPI, Università di Verona

Melita CATALDI, Università di Torino

Remo CESERANI, Stanford University †

Anna CHIARLONI, Università di Torino

Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino

Cristina COSTANTINI, Università di Perugia

Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa

Alexander ETKIND, European University Institute, Florence

Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano

Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila

Sergio GIVONE, Università di Firenze

Alberto MARTINENGO, Università di Torino

William MARX, Univ. Paris Ouest Nanterre La Défense

Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin

Chiara SANDRIN, Università di Torino

Gianni Carlo SCIOLLA, Università di Torino

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi “Arti della Modernità”

c/o Dipartimento di Studi Umanistici

Via S. Ottavio 20, 10124 Torino

<http://centroartidellamodernita.it/>

CONTATTI

sito web: <http://www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO/>

e-mail: cosmo@unito.it

© 2012 Centro Studi “Arti della Modernità”

ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

FOCUS • ÉCRIVAINS EN TRANSIT : TRANSLINGUISME LITTÉRAIRE ET IDENTITÉS CULTURELLES / SCRITTORI IN TRANSITO : TRANSLINGUISMO LETTERARIO E IDENTITÀ CULTURALI

- 7 FRANCA BRUERA
Introduzione
- 9 FRANCA BRUERA
Translinguisme littéraire
Frontières, représentations et définitions
- 19 SALAH STÉTIÉ
L'Homme du double pays
- 35 ANTONIO D'ALFONSO
La Langue coupée
- 41 MARCO MODENESI
Le Canada, le Chili, Haïti, le Québec...
L'univers en désordre de Côte-des-Nègres
- 51 ALAIN AUSONI
L'Écriture translingue comme conversion
Notes sur la posture littéraire d'Hector Bianciotti et sa postérité
- 61 MARTINA DELLA CASA
Le cas de Samuel Beckett
Une oeuvre translingue "Imaginez"
- 73 LUCIAQUAQUARELLI
Decentrare la lingua
Alcune considerazioni sul caso italiano
- 85 ESTERINO ADAMI
Identity, Split-Self and translingual Narrative in Jhumpa Lahiri

97 VALERIA MARINO
"Je est un autre mais pas n'importe qui"
Norma e sovversione in Paris-Athènes di Vassilis Alexakis

109 LEONARDO NOLÉ
New words were falling out of her mouth
Lingua e identità in formazione in Americanah di C. N. Adichie

PERCORSI

127 KRIZIA BONAUDO
"La plus sainte des amantes et la plus amante des saintes"
Teresa d'Avila in Francia fra Ottocento e Novecento

139 LAURA PEJA
La vocazione teatrale della scrittura di Natalia Ginzburg

151 VANESSA PIETRANTONIO
Il "linguaggio visivo" di Artaud
Genealogie e intrecci

LETTURE

171 LUIGI MARFÈ
"Da una modernità all'altra"
Sull'ultimo libro di Sandra Teroni

FOCUS

ÉCRIVAINS EN TRANSIT

TRANSLINGUISME LITTÉRAIRE
ET IDENTITÉS CULTURELLES

SCRITTORI IN TRANSITO

TRANSLINGUISMO LETTERARIO
E IDENTITÀ CULTURALI

A cura di Franca BRUERA

FRANCA BRUERA

INTRODUZIONE

Scrittori in transito: translinguismo letterario e identità culturali

Il volume si propone di indagare un fenomeno in via di diffusione nel quadro della letteratura globale: l'incremento sempre più massiccio di scrittori che pubblicano opere in paesi diversi dal loro luogo natale e in una lingua diversa dalla loro lingua madre. L'emergere di una nuova "immaginazione translingue" (Kellman, 2000), che è fenomeno specifico della contemporaneità, ci invita non solo a ripensare i rapporti tra letteratura e spazi nazionali, ma anche a riflettere sulle specificità delle attuali letterature migranti e sulle dinamiche socio culturali che ne sono all'origine.

Se le letterature nazionali appaiono più o meno dipendenti, a seconda dei periodi storici, da scambi internazionali alimentati da rapporti di forza simbolici tra le varie tradizioni, l'emergere della globalizzazione, negli ultimi decenni, ha provocato un notevole cambiamento di prospettiva. Esistono infatti quelle che Saskia Sassen (2007) ha definito "scalarità strategiche" in base alle quali il progetto globale costruisce scalarità che comprendendo sia scale subnazionali, come la città globale, sia scale sopranazionali, come i mercati globali. Tali scalarità modificano gli assetti dello stato-nazione e creano nuovi spazi di scambio e di ricezione. In questo senso, la letteratura può essere concepita come "una forma di globalità incentrata su attori localizzati facenti parte di reti transfrontaliere" (Ceserani, Benvenuti, 2012).

All'interno di questo quadro, se da un lato la letteratura migrante è straniera rispetto a quella nazionale e questa estraneità forma il suo terreno specifico, dall'altro non dispone delle istituzioni editoriali e del potere simbolico che le permetterebbero di imporre i propri autori nel panorama letterario mondiale, che resta ancora fortemente dipendente dai singoli spazi nazionali. La prima necessità per uno scrittore migrante è allora quella di inserirsi all'interno di un campo letterario nazionale. Le sue opere sono allora caratterizzate da una doppia determinazione esterna: la storia dell'esilio – che può essere definita in termini deleziani "deteritorializzazione" – che tutti gli autori hanno in comune, e la storia della sua "riterritorializzazione" nell'altrove che ha scelto di abitare, necessaria alla sua fortuna di scrittore.

Per lo più negli ultimi quindici anni si è registrato un notevole incremento di autori translingui, le cui opere si configurano come declinazioni letterarie del fenomeno migratorio e del veicolo linguistico che diventa luogo di incontro e di ibridazione tra le culture. Tra questi, un posto rilevante è occupato dalle donne; donne in bilico tra lingue e culture diverse dalle loro, donne che attraverso la scrittura mettono alla prova le loro incertezze linguistiche e identitarie.

Sulla base di queste premesse, il volume si propone di concentrare l'attenzione su quei modelli di scrittura del terzo millennio – quelli della migrazione – che mettono alla prova le forme identitarie di origine per presentarne delle nuove e che in quanto tali si configurano come veicolo di dialogo e di integrazione. Si propone inoltre di avviare un confronto tra i diversi campi letterari nazionali all'interno dei quali la letteratura migrante si muove, al fine di verificare in che misura i loro sistemi di produzione editoriale e di ricezione contribuiscano a strutturarne le opere.

Il volume raccoglie alcuni dei contributi presentati in occasione della giornata di studi *Écrivains en transit: translinguisme littéraire et identités culturelles*/Scrittori in transito: translinguismo letterario e identità culturali organizzata dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino (Sezione di Comparatistica), in collaborazione con il CISQ (Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi), con il Centro Studi Arti della Modernità (Torino) e con l'Alliance française di Torino.

Infine vorrei ringraziare coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume. La mia gratitudine va innanzi tutto a Krizia Bonaudo per il sostegno prezioso e costante che ha portato alla realizzazione di questa pubblicazione, a Valeria Marino per il suo contributo attento ed efficace alla costruzione del percorso di ricerca attorno al translinguismo letterario che è alla base di questo volume, a Paola Paissa che ha appoggiato sin dagli esordi il progetto favorendone la realizzazione con il contributo del CISQ e a tutti gli esperti contattati. Vorrei rivolgere un ringraziamento particolare a Salah Stétié per il suo incomparabile aiuto e supporto oltre che per l'instimabile qualità della sua produzione poetica.

FRANCA BRUERA

TRANSLINGUISE LITTÉRAIRE

Frontières, représentations et définitions

ABSTRACT (*Literary translanguaging. Borders, representations and definitions*) This article aims to present a panorama of the main critical studies regarding the literary translanguaging and aims to define the evolution of the development of this concept. We will track the studies evolution from Edward Said (2000), to Robert Jouanny (2000), Anne Rosine Delbart (2005) Véronique Porra (2011), ect. and stress the importance of the American studies that thanks to Steven G. Kellman (2000) introduced the definition of literary translanguaging.

KEYWORDS Translanguaging, Identity, Multilingualism

Les écrivains translingues écrivent dans une langue autre que leur langue maternelle et publient leurs œuvres dans un pays différent du leur. Citoyens d'un espace polyphonique mêlant des langages et des codes différents, ils se situent dans la plupart des cas entre deux cultures, deux langues et deux pôles géographiques distincts. Leur statut d'écrivains hétéroglosses et de la non-appartenance les place au cœur d'un débat aujourd'hui de plus en plus animé ; ce dernier en souligne l'importance et le rôle de premier plan dans le cadre des études sur le plurilinguisme dans ses rapports avec la transculturalité, la créativité et la formation.

Dans son approche à cette forme d'écriture de frontière et sans frontières, la critique a formulé de différentes hypothèses de lecture qui ont mis en relief des difficultés de nature classificatoire, terminologique et conceptuelle. Cependant dans ce cadre de définition instable et précaire, ce qui est sûr c'est qu'aujourd'hui les théories montrent une forte tendance à changer et à resémantiser de façon toujours nouvelle leur univers du sens qui se bâtit et s'alimente grâce à des emprunts continus : c'est Edward Said (2000) qui l'a synthétisé dans sa définition de *Travelling Theory*, pour montrer que toute théorie tend à « voyager » dans l'espace et dans le temps et que par son « voyage » elle peut aussi bien perdre ses spécificités, que s'hybrider dans d'autres formes, également intéressantes. C'est le cas par exemple de la notion d'« extraterritorialité » relevant du droit international et qui a été transposée dans le

domaine culturel pour devenir la pierre angulaire de l'approche critique de Georges Steiner au phénomène du plurilinguisme littéraire : dans son volume *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage* (2002), il s'interroge surtout sur son propre statut extraterritorial d'apatride et ainsi il évoque quelques-uns des piliers de la littérature contemporaine (Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges) qui ont écrit leurs ouvrages dans une langue qui n'était pas la leur.

Pour bien cerner les spécificités de ces écrivains qui ont tenté de libérer la langue de ce pacte exclusif qui la liait depuis toujours à l'idée de nation et d'appartenance culturelle, il est essentiel de rappeler quelques-unes des plus importantes étapes que les études dans ce domaine ont menées depuis le début du troisième millénaire. La première monographie consacrée à ce phénomène littéraire remonte à l'an 2000 : avec son volume *Singularités francophones*, Robert Jouanny a commencé à orienter l'attention de la critique et du public vers ces écrivains qui, comme il l'a remarqué : « sans appartenir à une collectivité considérée comme francophone, ont choisi, délibérément, d'écrire en français, au prix, généralement, d'une rupture avec la langue maternelle » (Jouanny 2000, 6). L'auteur présente ces écrivains comme des « singularités », c'est-à-dire comme des cas isolés dans le vaste domaine des littératures francophones qui ont en commun de ne pas être nés dans des pays où le français est (ou avait été) une langue officielle. Ils rentrent donc, comme l'a écrit Robert Jouanny, dans une idée de francophonie tout à fait différente de celle de « communauté organique francophone » largement répandue au sein de la critique. Et à ce propos il ajoutait les remarques considérables que voici :

Le recours à la géographie, comme mode de détermination de l'identité littéraire, méconnaît un phénomène, statistiquement négligeable, et amène la critique littéraire à ignorer ou à assimiler ces inclassables qui, pour des raisons diverses, tantôt familiales, politiques, morales, psychologiques, culturelles ou simplement fortuites, ont réellement choisi de proposer une œuvre littéraire d'expression totalement ou partiellement française. (*Ibidem*)

Quelques années plus tard, dans son étude *Les Exilés du langage* (2005) Anne-Rosine Delbart plaçait au cœur de son analyse critique ces mêmes modèles d'écriture francophone. Elle examinait ce phénomène singulier qui est celui des « exilés » du langage et portait son attention sur « les auteurs qui n'appartiennent pas originellement à la langue ou à la culture françaises, mais qui ont la particularité de s'y être intégrés – à des degrés divers [...] et d'en être devenus des acteurs à part entière ». L'abandon provisoire ou définitif de leur propre langue était, selon Delbart « un acte très important pour un écrivain, puisque les mots sont le matériau premier de l'écriture » (Delbart 2005, 17). La caractéristique des auteurs que Delbart a examinés est ce qui les sépare de leur langue maternelle, c'est-à-dire ce qui selon l'auteure correspond à une rupture radicale avec la culture d'appartenance. Elle poursuit en effet son étude en observant que si chaque langue véhicule une vision exacte du monde, le fait de la changer amènerait donc à penser le monde d'une façon renouvelée : pour tout auteur

écrivain dans une langue qui n'est pas la sienne il s'agirait alors de « couper une seconde fois le cordon ombilical » (*Ibidem*) et, dans son statut d'« exilé du langage », d'appréhender une nouvelle langue et une nouvelle perspective de lecture du monde en même temps.

En 2011, Véronique Porra publie *Langue française, langue d'adoption*. Dans son volume, l'auteure définit les écrivains au cœur de notre débat dans les termes suivants :

auteurs originellement allophones, et qui, pour une raison donnée, ont un jour *décidé* d'adopter la langue française comme langue de création littéraire. Le critère que nous retenons est celui de la démarche volontaire vers la langue française qui relève de la décision individuelle : celle du choix du changement de langue dans le passage à l'écrit. (Porra 2011, 18).

Son étude concerne les « écrivains dont une partie de la critique affirme qu'ils ont le français comme « langue d'adoption » pour les distinguer des écrivains pour lesquels le français est « langue maternelle » ou « langue seconde » (*Ibidem*). Et en travaillant en même temps sur le dialogisme de textes et leur réception, elle n'hésite pas à définir comme des « convertis à la langue française » (*Ivi*, 22) des auteurs très divers mais liés par la langue française tout en provenant d'espaces non francophones :

C'est à dessein que nous employons ici un terme aussi fortement connoté. Le choix de l'expression en langue française s'accompagne en effet dans la plupart des cas d'une adhésion au moins proclamée aux composantes quasi culturelles de l'imaginaire de la langue française et de son corollaire : une récupération de ces littératures par les instances de consécration dans la lignée d'un fonctionnalisme politique et idéologique. (*Ivi*, 15).

Le « choix » de la langue française au cœur de tous les écrivains « convertis » est ce qui permet de les prendre en considération indépendamment des auteurs qui appartiennent au contraire à la francophonie *tout-court*. Cette lecture critique apparaît encore plus convaincante si, comme Lucia Quaquarelli (Quaquarelli 2015, 32) aussi l'affirme en relation à la littérature de la migration italienne, l'on remarque que la langue d'écriture de ces écrivains est une langue imposée au minimum deux fois : d'abord par la migration physique qui les a conduits d'un pays à l'autre – que ce soit une migration volontaire ou forcée –, et ensuite par ce phénomène que Pascale Casanova a défini sous l'étiquette de « système mondial des lettres » ou également d'« organisation eurocentrique et impérialiste » des lettres : à la différence des langues soit disant mineures, le français est une langue véhiculaire à part entière qui permet aux œuvres d'avoir une très large diffusion non seulement au niveau national, mais aussi dans le circuit de diffusion de la littérature mondiale.

Ces importantes études témoignent de l'intérêt de plus en plus fort que la critique française a porté depuis le début du XXI^e siècle aux écrivains qui se situent entre deux ou plus langues et cultures. Dans ces mêmes années, la critique américaine a posé un regard intéressant sur ce même phénomène et a inauguré avec les études de Steven G.

Kellman – et tout particulièrement dans *The translingual imagination* (Kellman 2000) – la notion de translinguisme littéraire. Voici la définition que le critique a élaboré :

Il s'agit de quelques-unes des personnalités littéraires les plus charmantes car leurs vies ont connu des tournants dramatiques et que le fait de se situer entre les langues leur a permis de lancer un défi aux limites de leur instrument littéraire. [...] le translinguisme [...] est une tradition riche et authentique, et les auteurs qui l'ont en commun sont pleinement conscient de partager des conditions et des aspirations communes (Kellman 2000, 9).

Cette définition qui a été reprise en France par Anne-Rosine Delbart Delbart (2005), Alain Ausoni (2012) et Sara De Balsi (2015) a été également utilisée par la critique italienne dans le cadre des études concernant la littérature migrante québécoise (Alessandra Ferraro, 2014), ce qui confirme du point de vue terminologique aussi combien la France et le Québec demeurent les deux pôles du monde francophone qui attirent le plus les « migrations littéraires ».

C'est en effet sous l'étiquette de translinguisme littéraire que Kellman range un ensemble assez vaste d'auteurs - qui va de Vladimir Nabokov jusqu'à John Maxwell Coetzee - qui se distinguent en écrivant dans plusieurs langues ou au moins dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle. Et tout en soulignant le fait que le translinguisme n'est pas une inébranlable catégorisation taxonomique, ni une classification stérile, ni non plus un vain assemblage d'étiquettes, Kellman opère une première distinction entre écrivains translingues ambilingues et écrivains translingues monolingues. Les écrivains ambilingues, explique-t-il, ont écrit des œuvres dans plusieurs langues : Vladimir Nabokov, par exemple, a excellé aussi bien en écrivant en russe qu'en publiant ses écrits en langue anglaise ; Vassilis Alexakis continue à écrire aussi bien en français qu'en grec, et déclare sa double identité d'écrivain de langue française et de langue grecque tout en soulignant en même temps la condition de non-appartenance de ses œuvres d'écrivain (*Je t'oublierai tous les jours*, 96). Les translingues monolingues, affirme Kellman, sont en revanche ce qui ont choisi de s'exprimer à l'écrit dans une seule langue, mais dans une langue différente de leur langue maternelle : c'est le cas de Joseph Conrad qui n'a publié qu'au moyen de la langue anglaise.

Pour Kellman, le fait de se situer au carrefour entre les langues permet aux écrivains de lancer un défi à l'idée que le monde soit conditionné par la langue que l'on parle. Au cœur de sa réflexion et de son parcours de recherche, l'on reconnaît le principe de relativité linguistique formulé par Edward Sapir et Benjamin Lee Whorf (Worf 1956), selon lesquels la langue est un instrument cognitif qui modèle et qui influence la vision du monde des parlants et leurs représentations mentales. Kellman affirme dans son étude que les prémisses de cette hypothèse ont été démenties par des écrivains tels que Vladimir Nabokov, par exemple, qui a donné preuve de grande virtuosité dans deux langues différentes et qui a transgressé ainsi les limites qu'une seule langue peut imposer à la pensée. Compte tenu de la prudence qu'il est nécessaire d'exercer face au débat autour du rapport entre langue, culture et esprit qui continue de soulever des

questions fondamentales dans le domaine de l'anthropologie, de la linguistique et plus en général des sciences cognitives, il faut reconnaître à Kellman le mérite d'avoir cerné de par les catégories linguistiques toute une littérature en mesure de proposer des modèles d'écriture dépourvus de valeurs nationales et largement indifférents aux questions de maîtrise totale de la langue. Les écrivains translingues, selon Kellman, constitueraient alors un cas extrême de cette qualité distinctive que les formalistes russes attribuaient à la littérature qui est « l'effet de distanciation » – *ostranenie* pour Chklowski –, c'est-à-dire ce sentiment d'étrangeté dérivant d'un procédé esthétique de mise en distance de la réalité en mesure de modifier notre perception d'une image littéraire :

L'art consiste à rendre les objets « non familiers », à rendre les formes difficiles, à accroître la difficulté et la longueur de la perception car le procédé de la perception porte en soi sa propre finalité esthétique et doit être prolongé. L'art est une façon d'épuiser l'artificialité de l'objet ; l'objet n'est pas important (Chklowski 1966, 754 in Kellman 2007, 45).

Le travail des écrivains translingues porte surtout sur le langage qu'ils modifient et déforment jusqu'à le rendre moins familier et qui se configure comme obstacle à l'aisance de l'écriture, c'est-à-dire à ce que les formalistes russes considéraient comme caractère distinctif de l'esthétique. L'un des exemples les plus convaincants que Kellman propose dans son étude pour démontrer son hypothèse de lecture est celui qui repose sur les tenants du théâtre de l'Absurde : Samuel Beckett, Arthur Adamov et Eugène Ionesco ont bouleversé le langage et révélé la tragédie de la communication impossible par leur activité dramaturgique d'écrivains translingues. Et de manière similaire, ce sont des écrivains et des artistes encore une fois translingues et cosmopolites qui ont animé par leur esprit de rupture les principaux mouvements d'avant-garde au début du XX^e siècle ; ce sont eux qui ont notamment déclaré l'insuffisance du langage quotidien à traduire le réel et la pensée, comme Guillaume Apollinaire (originaire d'une famille italo-polonaise), Blaise Cendrars (d'origine suisse), Filippo Tommaso Marinetti (italien né en Egypte et francisant), Tristan Tzara et Céline Arnaud (nés en Roumanie) et bien d'autres écrivains l'ont notamment montré.

Kellman identifie finalement une caractéristique qui semble relier les écrivains translingues : c'est la métamorphose. Une fois les limites de sa propre langue maternelle transgressées et enfreintes aussi les coordonnées que la langue était censée véhiculer pour organiser et penser le monde, l'écrivain s'engage dans un processus de construction identitaire au moyen d'un langage différent : le translinguisme serait alors pour Kellman « une forme d'autogénération, un renouvellement volontaire de sa propre identité de la part d'un individu » (Kellman 2007, 37-38).

Dans la lignée de Kellman, Alain Ausoni reprend la définition de translinguisme mais il l'utilise pour définir les écrivains qui ont été considérés comme des « inclassables de la francophonie » à cause de leur place indéfinissable entre la

francophonie et la littérature française de France. C'est en effet à cause de l'ambiguïté de leur positionnement dans le champ littéraire qu'ils n'ont jamais fait l'objet d'une étude circonscrite. Dans un premier temps, la critique avait adopté deux différents critères de catégorisation à leur égard : comme l'a remarqué Dominique Combe (1995), ceux qui étaient dotés du plus grand prestige littéraire pouvaient être inclus dans le canon de la littérature française (c'est le cas d'Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Emil Cioran, Milan Kundera, etc.), sans tenir compte de leur origine. Par contre les écrivains dépourvus de notoriété étaient placés sous la grande étiquette de la francophonie littéraire. L'un des critiques qui avait le premier remarqué la difficulté de classer ces auteurs originellement allophones avait été Auguste Viatte dans le troisième volume de *l'Histoire des littératures* publiée en 1958 et dirigée par Raymond Queneau. Il avait écrit sur ce sujet :

Qui nous donnera l'histoire des écrivains de langue française si nombreux en Europe centrale et orientale au XVII^e siècle, et qui comptent parmi eux un Leibniz et un Frédéric II ? Et celle du journalisme français aux États-Unis ? De la littérature française en Amérique latine ? Ou de celle de la Roumanie, dont l'apport, en deux générations, nous a valu Anna de Noailles et Hélène Vacaresco, la princesse Bibesco et Panaït Istrati ? (Viatte 2005, 1367 in Delbart 2005, 1367).

Dominique Combe lui-même dans son étude *La francophonie littéraire* (1995) avait avancé l'hypothèse de l'existence d'une « francophonie individuelle » en refusant le postulat selon lequel la francophonie n'existe que comme phénomène collectif ; et il avait placé sous cette étiquette des auteurs tels que Beckett, Kundera, Ionesco. Le critique avait ainsi préparé le terrain à Robert Jouanny (2000), qui aurait écrit depuis quelques années la première monographie consacrée à ce sujet et qui se serait exprimé, comme nous venons de le dire au début de notre étude, en termes de « singularités francophones » pour définir ces écrivains qui n'appartiennent pas à une collectivité considérée comme francophone et qui ont décidé de s'exprimer en langue française en coupant ainsi leurs liens avec leur langue maternelle. Des cas isolés, en somme, dans le vaste champ littéraire des écrivains francophones.

Au Québec en revanche ces modèles de singularité francophone ont attiré l'attention de la critique bien plus tôt qu'en France, peut-être aussi en raison de leur importance significative au cœur de la littérature québécoise. Le terme « migrant » apparaît ici dès les années '80 : Pierre Nepveu (1988) introduit dans son étude *Écologie du réel* un chapitre intitulé *écritures migrantes*, même si officiellement c'est Robert Berrouët-Oriol qui a utilisé le premier le terme dans l'article (1987) « L'effet de l'exil » qu'il a publié dans la revue *Viceversa* (n° 17, 20-21). Aujourd'hui, dans le contexte des études littéraires québécoises la définition *écritures migrantes* est entrée dans le vocabulaire courant de la critique. Si Nepveu (1988) a souligné sa préférence pour le terme « migrant » au détriment de celui d'« immigrant », c'est parce que ce dernier est chargé de connotations socioculturelles et anthropologiques, tandis que le premier a le mérite de viser à une dimension esthétique. C'est pourquoi, Daniel Chartier (2002) a

identifié dans la définition d'« écriture migrante » un véritable courant littéraire et non pas une catégorie classificatoire qui permette de rendre compte des différentes origines des écrivains.

Si les études réalisées en Europe que nous venons de citer ont élu comme point de départ de leurs parcours de recherche une situation sociolinguistique externe pour tenter par la suite d'identifier des traits caractéristiques à l'intérieur des œuvres, la notion d'écriture migrante semble en revanche avoir reconnu l'ambiguïté de ce rapport entre les spécificités des coordonnées extérieures et des données intérieures des textes. Et si l'on considère l'histoire du Québec, il n'est pas surprenant de remarquer que c'est ce pays qui a réalisé les premières tentatives d'étudier le phénomène des auteurs étrangers qui écrivent en français au-delà de la dichotomie entre francophonie littéraire et littérature française. Les critiques québécois semblent en fait avoir abordé ce phénomène comme s'il s'agissait d'un mouvement littéraire autonome. Cependant il est nécessaire de préciser que la définition d'écriture migrante ne renvoie spécifiquement qu'au contexte québécois et que le transfert de la notion dans d'autres zones de langue française qui ont connu des phénomènes littéraires semblables résulte assez compliqué.

Malgré cela, au cours des dernières années un certain nombre de spécialistes ont proposé d'appliquer la définition de « littérature » ou d'« écriture migrante » au contexte européen aussi. Parmi ces critiques, il est important de rappeler les recherches d'Ursula Mathis-Moser (2006 et 2007) qui a par ailleurs dirigé en collaboration avec Birgit Merts-Baugartner l'édition d'un dictionnaire de la littérature migrante en France à partir de 1981 jusqu'à 2012, et de Monique Lebrun qu'avec Luc Collès (2007) a travaillé autour de la littérature migrante dans l'espace francophone. Ces recherches laissent entendre – semble-t-il – qu'une réflexion de plus en plus approfondie sur les points de convergence entre les écrivains migrants au Québec et en Europe s'avère nécessaire afin d'ouvrir la voie à des études comparées de plus en plus ouvertes du point de vue méthodologique et qui abordent le phénomène du translinguisme littéraire en y recherchant des hypothétiques coordonnées à niveau mondial. D'ailleurs, les langues et les rapports que les parlants entretiennent avec elles ne sont pas monolithiques et changent au fil du temps avec les lieux, les contextes de leur emploi, les nouveaux interlocuteurs ; et il arrive que les écrivains eux-mêmes ils réfléchissent ouvertement sur leur statut d'auteurs au carrefour de différentes cultures et de langues diverses. C'est le cas de Nancy Huston - femme de lettres franco-canadienne qui vit en France et qui maîtrise le français et l'anglais à la fois - qui se définit dans son roman *Nord Perdu* une fausse bilingue :

Il y a bilingues et bilingues. Les vrais et les faux.

Les vrais sont ceux qui, pour de raisons géographiques, historiques, politiques, voire biographiques [...], apprennent dès l'enfance à maîtriser deux langues à la perfection et passent de l'une à l'autre sans état d'âme particulier. Il arrive, bien sûr, que les deux langues occupent dans leur esprit des places asymétriques [...]. N'empêche qu'ils se débrouillent, et fameusement.

Le faux bilingues (catégorie dont je relève), c'est une autre paire de manches (Huston 1999, 53).

Pour conclure, loin de vouloir marginaliser les auteurs qu'il désigne, le terme translinguisme entend au contraire en valoriser les particularités et se configurer comme un utile instrument d'analyse de leurs œuvres. Cette définition permet alors de s'approcher de leurs techniques, des stratégies littéraires qui reposent sur la traversée constante des limites linguistiques, culturelles et géopolitiques et de dégager l'ici et l'ailleurs qui cohabitent en eux de manière distincte ou parfois simultanée, comme les tons ahuris et la langue dépaysée¹ de Nancy Huston cités ci-dessous semblent le suggérer :

Depuis longtemps, je rêve, pense fais l'amour fantasme et pleure dans les deux langues tour à tour, et parfois dans un mélange ahurissant des deux. Pourtant, elles sont loin d'occuper dans mon esprit des places comparables : comme tous les faux bilingues sans doute, j'ai souvent l'impression qu'elles [mes langues] font chambre à part dans mon cerveau. Loin d'être sagement couchées face à face ou dos à dos ou côte à côte, loin d'être superposées ou interchangeables, elles sont distinctes, hiérarchisées : d'abord l'une ensuite l'autre dans ma vie, d'abord l'autre ensuite l'une dans mon travail. Les mots le disent bien : la première langue, la « maternelle », acquise dès la prime enfance, vous enveloppe et vous fait sienne, alors que pour la deuxième, l'« adoptive », c'est vous qui devez la materner, la maîtriser, vous l'approprier (Huston 1999, 61).

BIBLIOGRAFIA

- AUSONI, A. 2012. "Ce second cœur dans ma poitrine' : le rapport à la langue française dans les textes autobiographiques d'Andreï Makine et de Nancy Huston". In *Le Cœur dans tous ses états*. Oxford: Peter Lang. 142-153.
- CHARTIER, D. 2002. "Les Origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles". In *Voix et Images* 27/2. 303-316.
- 2003. *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec, 1800-1999*. Québec: Nota bene.
- COMBE, D. 1995. *Poétiques francophones*. Paris: Hachette.
- DE BALSI, S. 2015. "Censure et écriture translingue". In *Censura e auto-censura*. Bibbò, A. Ercolino S. e Lino M. *Between* 9, www.betweenjournal.it/
- DELBART, A. R. 2005. *Les Exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges: Pulim.
- FERRARO, A. 2014. *Écriture migrante et translinguisme au Québec*. Venezia: La Toletta.
- HILDEBRAND, R. e MOISAN, C. 2001. *Ces Etrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Québec: Nota bene.
- HUSTON, N. 1999. *Nord-Perdu*. Arles : Actes Sud.
- JOUANNY, R. 2000. *Singularités francophones*. Paris: Presses Universitaires de France.
- KELLMAN, S. G. 2000. *The translingual imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press.

¹ La dépaysée est le titre d'un article que Nancy Huston a publié dans l'hebdomadaire *Le 1* (été 2016).

- LEBRUN, M. e COLLÈS L. 2007. *La littérature migrante dans l'espace francophone: Belgique – France – Québec – Suisse*. Fernelmont : E.M.E et InterCommunications.
- MATHIS-MOSER, U. 2006. “Littérature nationale” versus “littérature migrante”. Écrivains de langue français dans l'entre-deux”. In *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*. Rinner, F. (dir.). Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence. 111-120.
- ARAMBASIN, N. et DAHAN-GAIDA, L. (dir.). 2007. *L'autre enQuête. Méditations littéraires et culturelles de l'altérité*. Arambasin, N. e Dahan-Gaida, L. (dir.). Besançon: Presses universitaires de France-Comté.
- MATHIS-MOSER, U. et MERTZ-BAUGARTNER, B. (dir.) 2012. *Passages et ancrages. Dictionnaire des écrivains migrants de France depuis 1981*. Paris: Champion.
- NEPVEU, P. 1988. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: Boréal.
- PORRA, V. 2011. *Langue française, langue d'adoption : une littérature 'invitée' entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- SAID, E. 2000. *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard: Harvard University Press.
- STEINER, G 2002. *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage*. Paris: Hachette.
- VIATTE, A. 1958. “Littérature d'expression française dans la France d'Outre-mer et à l'étranger. In *Histoire des littératures. Littératures françaises connexes et marginales*, Queneau, R. (dir). Paris: Gallimard.

SALAH STÉTIÉ

L'HOMME DU DOUBLE PAYS

ABSTRACT (*The Double Country's Man*) Texte de la conférence inaugurale de la journée d'étude internationale « Écrivains en transit : translinguisme littéraire et identités culturelles » - Turin 12 décembre 2016

KEYWORDS Translingualism, Identity, Multilingualism

Être d'un double pays, c'est un immense risque, et c'est une chance. Une chance comme il s'en rencontre peu dans la vie de l'esprit. Le double pays, bien sûr, c'est la double culture, c'est, au sein de l'exil, l'existence d'une frontière indéfinissable et d'autant plus lancinante entre un ensemble de valeurs et un autre ensemble de valeurs, ensembles attachés l'une et l'autre à l'une ou l'autre langue et au système sémantique et symbolique dont se constitue chacune des deux langues, en leur logique apparente on secrète, en leurs possibilités médiates ou immédiates, ouvertures et blocages, apories et médiations. Quand deux cultures coexistent dans un même cœur, dans une même pensée, dans un même être, elles instituent en lui, par la vertu du même, des modulations, des passages, des irisations, des synthèses, des complétudes, – lors même que la vie socioculturelle du double pays est créatrice, à travers les syncrétismes obligés, de violents refus et d'exclusives spectaculaires. Ces refus, ces condamnations réciproques, ces exclusives, parce qu'elles sont de nature essentiellement sociale et donc exploitables politiquement, sont souvent les résultats de manipulations grossières et simplificatrices lesquelles, à leur tour, ne sont que la caricature des attitudes culturelles les plus profondes qui entretiennent en sous-main, inévitablement, par le seul fait de leur proximité historique ou de leur interactivité actuelle, ce que j'appellerai une complicité par contamination, un échange par porosité, une effervescence par stimulation réciproque, une convergence par déformation du champ magnétique où viennent à se rencontrer les contraires pour, comme la limaille de fer, se constituer en une figure unique, au sein même de la symétrie adverse.

C'est le décalage entre les deux théâtres, celui de la conscience individuelle où l'homme du pays double, par besoin de salut, accepte d'aménager aussi

harmonieusement que possible sa dualité, et celui de la conscience sociale où, bon gré mal gré, ce même homme est livré aux démons élémentaires et primitifs de la dichotomie, c'est, dis-je, ce décalage qui, s'il n'est pas dominé et assumé, peut provoquer l'explosion. Mon pays d'origine, le Liban, a connu cet exil de l'un dans le refus de l'autre, qui est probablement ce qui peut arriver de pire à un individu où à une collectivité, – et c'est pourquoi, de ce problème, je parle d'expérience et j'en parle avec douleur. « Deux négations ne font pas une nation », avait dit l'un de mes amis, l'écrivain libanais Georges Naccache, dans une formule souvent citée. Deux négations ne font pas non plus un homme, à moins que celui-ci, fût-ce contre la tentation centrifuge de la cité, contre les plus proches des siens, contre sa mère et son père – « Entre la justice et ma mère, je choisis ma mère » avait énoncé malencontreusement Albert Camus à l'éclatement de la guerre d'Algérie –, à moins que celui-ci, cet homme divisé et déchiré dont je parle, ne fasse l'effort, souvent dramatique, de consentir à trahir l'un et l'autre des aspects de sa personnalité pour essayer de rester fidèle à lui-même. Autrement dit, de tenter de faire de son enracinement, un déracinement et, de son déracinement, un nouvel enracinement. Situation que beaucoup estimeront en porte-à-faux et sur laquelle ils porteront un jugement sévère. Les traîtres ne sont pas aimés, et il y a, je l'ai dit, un semblant de trahison dans cette attitude oblique. Il y a même plusieurs types de trahisons superposées dans l'attitude en cause : trahison des racines, trahison de ceux-là auxquels on appartient pour aller, non sans arrière-pensée, vers ceux d'en face avec qui on veut engager le dialogue et cette arrière-pensée est porteuse, elle aussi, de trahison, puisqu'on ne peut pas et qu'on ne veut pas adopter le tout de l'autre. Trahison par déculturation et par acculturation, mais ni la déculturation ni l'acculturation ne sont telles qu'elles puissent mettre en question le plus fondamental de l'homme en son projet, celui qui forme de l'homme l'arcature. Trahison de la trahison en quelque sorte, qui ramène l'homme, à travers son choix du non-choisir, à son ambiguïté essentielle, à ce socle instable et fragile qui est socle de son destin, qui est socle du destin de chacun. Oui, l'ambiguïté de l'homme du pays double est peut-être, est sans doute, condition de tous.

Que tout soit double, que tout soit pour chacun duel, c'est une vérité qui commence à se savoir. Pascal nous avait déjà enseigné que tout est ambigu et tragique et que le contraire est semblable en même temps que contraire. Dieu est caché : « *Deus absconditus* ». L'homme du double pays est sous la ténèbre de Dieu.

Pour en revenir à deux des principaux volets de la culture, il faut bien voir que la déculturation est un arrachement et une blessure et que, par conséquent, elle ne vaut que si elle est une avancée vers l'autre sans être pour autant un renoncement à soi-même : se déculturer par volonté de récupérer et de s'annexer le plus vaste espace culturel possible, se déculturer pour se culturer plus complètement et plus efficacement, c'est sans doute la seule façon de cicatriser, de recicatiser le tissu culturel originel un instant déchiré, c'est reprendre autrement et plus profondément substance et racine. S'acculturer, c'est s'installer avec armes et bagages dans le lieu de l'autre, c'est

abandonner dangereusement – et sans doute assez naïvement – ce qu'on est au bénéfice de ce qui constitue l'autre, dont on croit que les valeurs sont plus sûres et les signes culturels plus opérants. L'acculturation, à mon sens, est encore plus périlleuse à assumer que la déculturation. L'acculturation est une démission, une façon de résorber le fondamental dont il advient parfois que, par un juste retour des choses, il se venge. La déculturation, qu'il ne faut pas confondre avec la sous-culturation, est, au sens négatif du terme, un risque pris contre soi-même, au sens positif du même terme, une attente et une ouverture. Car la déchirure – et la déculturation, ainsi que je l'ai formulé auparavant, est une déchirure aussi, – reste, mystérieusement, une ouverture. C'est au point de rencontre de toutes les contradictions, au-delà de toutes les faiblesses et de toutes les infirmités observées, que se situe l'élan du culturel, que se déploie le vol si particulier de l'homme du pays double avec ses deux ailes motrices qui, parfois font de lui un immobile si elles battent en sens contraire, mais qui, si elles battent ensemble et dans le même sens, font de lui le plus rapide des oiseaux, beaucoup plus rapide en tout cas que l'homme au moteur simple.

L'homme du double pays, l'homme de la double culture, est un pont, – c'est non seulement quelqu'un qui relie et conjoint ses deux exils, mais quelqu'un qui permet aux autres de *passer* par le passage qu'il est devenu lui-même, transformé justement en passeur-médiateur. D'avoir été ce médiateur intime, au cœur de son propre héritage, d'être encore ce médiateur-là et ce blessé sans cesse en quête de cicatrisation, il est mieux à même que n'importe qui de comprendre et d'intégrer, au sein de sa collectivité, ou d'une collectivité à l'autre, les puissantes contradictions à l'œuvre, elles aussi en quête de médiations. Et comme la planète entière est en train de se rétrécir jour après jour, comme les cultures désormais communiquent, à quelque bord qu'elles appartiennent et si armées qu'elles aient été ou qu'elles soient encore l'une face à l'autre, les médiateurs vont être de plus en plus indispensables et de plus en plus sollicités dans la montée d'une civilisation véritablement universelle, qui fait déjà de notre astre un tout petit village. En une intuition particulièrement bienvenue, Léopold Sédar Senghor, dont j'aurai par la suite l'occasion de nuancer l'assertion, – bien que j'aurais par la suite l'occasion de nuancer son assertion – a parlé un jour, pour l'avenir, d'une civilisation de métissage. Je pense comme lui qu'aussi bien au niveau des hommes qu'à celui des cultures, l'avenir se doit d'appartenir à ce mélange heureux ou sinon il ne sera pas.

« Dans le rêve de l'homme qui rêvait »

Je voudrais commencer par citer Ibn Arabi, philosophe andalou, mystique et poète du XIII^e siècle, cela pour n'avoir pas à revenir sur l'évidence de son admirable salut aux lettres dont se forme toute langue : « Sache, dit-il, que les lettres sont une nation parmi les autres nations ».

On n'aura sans doute rien compris à la poésie tant qu'on n'aura pas dit haut et fort de la poésie qu'elle est l'ennemie du rêve, qu'elle est, autrement dit, le chat du chien du rêve et vice-versa. Oui, ce sont chien et chat que ces deux-là et qui se font face en montrant les dents comme chien et chat. Le rêve est gibier de psychanalyste et ce n'est pas ce gibier-là que souhaite chasser le poète. Le poète, ce qu'il veut forcer, c'est la réalité, toute la réalité, rien que la réalité et s'il bute sur le rêve, comme sur tous les cailloux du chemin, c'est parce que le rêve, ce caillou, fait partie lui aussi de la réalité. Il est vrai que le rêve n'est pas un caillou comme les autres, il est vrai que ce caillou est un rocher. C'est façon de dire que, de la réalité réelle, si souvent incertaine et si mystérieusement évasive, le rêve pourrait bien être l'un des éléments les plus forts, les plus denses, les plus pesants, les moins réductibles. Prétendra-t-on que c'est là, de ma part, jouer sur les mots, que c'est renverser les termes du problème pour mieux éliminer celui-ci et, ce faisant, me retrouver de l'autre côté d'une frontière, rien dans les mains rien dans les poches, oui, le prétendrait-on ? Avouons-le : on n'aurait pas tout à fait tort. Aussi me faut-il reprendre la question à sa source.

La source, ce sont les définitions. Ouvrons le *Petit Robert* à l'article « poésie ». On lit : « Art du langage, visant à exprimer ou à suggérer quelque chose, par le rythme (surtout le vers), l'harmonie et l'image. » Ouvrons-le maintenant à l'article « rêve ». On y lit, entre autres : « L'imagination créatrice, la faculté de former des représentations imaginaires ». Si l'on procède par élimination, en remisant à l'ombre pour un temps les autres termes des deux définitions, on s'aperçoit que le mot qui subsiste dans l'un et l'autre cas, c'est le mot « image ». Donc ce serait l'image le lieu, le lien entre le rêve et le poème. Comment le *Petit Robert* définit-il l'image ? De plusieurs façons : « Reproduction exacte ou représentation analogique d'un être, d'une chose. » Ou encore : « Reproduction mentale d'une perception ou impression antérieure, en l'absence de l'objet qui lui avait donné naissance. » Ou encore : « Vision intérieure (plus ou moins exacte) d'un être ou d'une chose. » Le mot « être », le mot « chose », le mot « objet » sont au point de départ de la « reproduction » ou de la « représentation ». Ce sont eux, ces densités concrètes, qui se trouvent au pli matriciel de l'image, de même que la poésie est, de l'image, point d'aboutissement et port d'accueil. Entre ces objets et ces choses – placées aux lieux originels de route naissance – et l'espace achevé de la représentation poétique (et dans re-présentation il y a l'idée, le concept, l'intuition même d'une présentation neuve ou renouvelée), c'est donc l'image la médiatrice, comme est médiateur, dans bien de nos mythologies spirituelles, l'Ange du ciel, autrement dit l'inspiration. Mais vers quoi l'ange irait-il, sinon vers les pauvres choses de la terre et vers les non moins pauvres hommes qui, seuls, sont à même de l'identifier et de lui accorder son statut et son nom de porteur de message ? Un ange qui n'aurait affaire qu'au seul Dieu, je le vois battre de l'aile bien inutilement : c'est, de fait, parce que son trajet est un va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs, entre l'ailleurs et l'ici, que de l'ici il veut faire un ailleurs et que de l'ailleurs il veut éclairer l'ici, c'est donc pour cela qu'il joue ce rôle, majeur, dans l'explosion de la scène intérieure.

Formulons les choses autrement et de façon plus simple : il n'est de poésie, il n'est de poème que si les angles d'un triangle sont respectés et que si nul de ces angles n'est escamoté, par quoi se détruirait la figure triangulaire. Triangle équilatéral plutôt qu'isocèle. L'un des côtés de ce triangle étant la réalité, le second le langage (avec ses qualités de justesse et d'harmonie ou, pourquoi pas ? de disharmonie et de tremblante approche incertaine), le troisième étant celui-là même qui lie la réalité et la langue, côté plus imaginaire ou plus « imaginal » si l'on veut. Et les trois côtés du triangle se tiennent les coudes, se tiennent les angles, la pure figure imaginaire ainsi produite ne devant rien, signe et sens – comme le cercle dessiné par Raphaël à la main prodigieuse de Raphaël – qu'au génie spécifique de celui qui, symboliquement, l'a tracé.

Le triangle, dis-je, est une figure imaginaire. J'entends signifier par là que de même que la réalité est le lieu où vient s'amarrer formidablement le rêve, il n'est pas pour la réalité d'autre accès à la prise de conscience d'elle-même que de se regarder dans cela qui lui est miroir, c'est-à-dire abstraction. Le miroir est la création de l'homme qui, lui-même, à se regarder dans son miroir, finit par ne plus savoir de quel côté du monde il se trouve.

L'homme est celui qui engendre la langue et la langue est celle qui engendre l'homme. « Nous sommes faits de la même étoffe que nos songes », dit Shakespeare, qui a tout vu et tout exprimé de cette ambiguïté qui nous est pierre indécise du seuil et seule maison. La poésie, précisément, est celle qui se tient sur le seuil et qui, par la seule désignation de celui-ci, induit la totalité de la demeure. Répétons-nous pour la centième fois l'axiome de Hölderlin : « C'est poétiquement que l'homme habite cette terre. »

Répétons-nous cet axiome, mais en le rectifiant ou, à tout le moins, en le précisant : l'homme qui habite est, aussi bien, celui qui n'habite pas, celui à qui il est interdit d'habiter. Si donc, bien évidemment, la poésie est l'expérience d'un vécu, le dit de ce vécu est que l'enracinement du poème dans un ici et un maintenant s'accompagne de l'intuition, simultanée et à chacun familière, d'un déracinement pour qui l'« ici » n'est qu'un leurre et un « là-bas », pour qui le maintenant n'est rien, peut-être seulement un hier, ô terrible douce mémoire, ou peut-être purement un demain, ô douce épuisante espérance, peut-être et surtout un *toujours*, c'est-à-dire, étrangement, la très haute flamme d'une mort. Et tous ces objets autour de chacun de nous, humbles ou moins humbles, qui nous rassurent un peu, et tous ces êtres qui nous aiment et que nous aimons, qui nous rassurent, eux aussi, comme ils peuvent, de quel poids pèsent-ils vraiment face à l'immense exil qui nous vient de la mort, de la prise de conscience extraordinairement absurde de notre mort ? Ainsi, par la mort des autres, malaisément consentie, mais consentie tout de même, nous en arrivons à apprivoiser l'idée de notre propre mort : nous nous prêtons peu à peu à la possibilité inimaginable au prime abord de la disparition de ces présences autour de nous, êtres ou objets, qui se vident peu à peu de leur réalité et les voici, dirait-on, qui tournent au rêve. Et si chacun n'est entouré que d'objets et d'êtres rêvés, comment lui seul prétendrait-il à un surplus d'être et ne serait-il pas gagné à son tour par la lente emprise de l'irréalité universelle ? « Toute

chèvre est suspendue au croc du boucher par la solitude de son sabot », avait l'habitude d'énoncer ma grand-mère pour signifier l'absolu de l'isolement de chaque créature dans la mort. Ma grand-mère, pour dire l'horreur de la mort, usait instinctivement – elle était illettrée – d'une admirable image. Telles sont les images : elles fulgurent d'autant plus et d'autant mieux que ce qu'elles ont à nous révéler est imparable, irréparable, irrémédiable. Entre l'être et le néant, entre la conscience et l'effroi, entre l'homme et son espérance, elles viennent, médiatrices, dire autrement, et avec la sorte d'atténuation procédant de leur statut quasi mental, cela qui est de la nature de l'incontrôlé, de l'incontrôlable, de l'inacceptable, de l'impossible. Elles sont – comme les anges « terribles » de Rilke – des messagères hautaines de l'abscondité suprême qui règle et qui dérègle le cosmos dont nous sommes, pour le court laps de temps de notre respiration, les hasardeux bénéficiaires.

Autre image : l'on dirait d'un train parti depuis toujours et dont chacun n'est, voyageur de petit bagage, que le très provisoire passager. La poésie ne serait dès lors, entre nous, que cette langue apprise en cours de route et qui nous permet, à l'heure fondamentale, et avant le prévisible déraillement, de tenter de nous expliquer dans l'urgence – toute autre médiocre communication abolie – avec les autres passagers, piégés comme nous le sommes. Bientôt les galaxies – où donc sommes-nous vraiment ? – flamberont aux vitres du wagon. « Comme si la foudre emportait les yeux... », dit terriblement, dit magnifiquement, le Coran.

Décidément, oui, j'ai eu tort. J'ai eu tort au début de cette réflexion d'opposer aussi catégoriquement l'ordre de la réalité et l'ordre du rêve et de prétendre reconduire le rêve au cœur même d'une réalité conquérante. Le vrai cœur de la réalité est le doute. Le doute sur la réalité du monde et le long trouble qui en résulte au regard de l'esprit, égaré et séduit par le jeu d'apparences, ce doute est l'un des lieux communs de la philosophie depuis qu'elle existe et ceux qui se sont penchés sur notre condition divisée s'en sont faits spontanément les transmetteurs. Je ne veux pas parler seulement des grands fondateurs de structures spirituelles qui ont trouvé dans ce doute, et sur son terrain meuble, le principe même de leur rassurante fondation. Je veux parler de tous les témoins de la vie de l'esprit qui tous, sans exception, ont dénoncé ce lieu d'incertitude dont nous sommes les otages et qui nous déconcerte gravement. Citons, à titre d'exemple, Djelil-Eddine Roumi, au XVI^e siècle, qui choisit, lui, la métaphore marine :

L'œil de la mer est une chose, l'écume en est une autre ;
délaisse l'écume et regarde avec l'œil de la mer.
Jour et nuit, provenant de la mer, se meuvent les flocons
d'écume ; tu vois l'écume, non la mer. Que c'est étrange !
Nous nous heurtons les uns contre les autres
comme des barques ; nos yeux sont aveuglés,
l'eau est pourtant claire.
Ô toi qui t'es endormi dans le bateau du corps,
tu as vu l'eau ; contemple l'Eau de l'eau.

Cette « Eau de l'eau », surprenante tautologie, dit mieux que toute définition la difficulté qu'il y a à consolider, fût-ce à travers le principe d'identité, et non sans recours au Principe des principes, à savoir Dieu lui-même, la réalité réelle, selon la foi du poète.

Avant d'aller plus loin, revenons à propos de la confirmation de l'identité, au thème central de cette réflexion concernant les effets de bilinguisme ou de trilinguisme, sur un auteur venu de l'un des claviers de la langue pour se formuler, formuler le plus intime et le plus secret de lui-même dans une autre langue. Formuler et se formuler par le fait non de la traduction de surface, mais de la traduction en profondeur de son être dans une langue autre que sa langue originelle comme c'est le cas aujourd'hui de beaucoup de créateurs migrants, ainsi qu'on pourrait les surnommer. Colonisation donc par l'âme et par l'esprit d'une autre langue, non native ni natale pour le formulateur, mais langue préférée, langue choisie, par amour, par hasard ou par nécessité, dans cet univers ouvert et mondialisé qui est désormais le nôtre. Je n'entends pas parler des langues vernaculaires, mais des seules langues de création. Ce sont généralement de grandes langues et qui regorgent de puissantes œuvres écrites par des écrivains pour qui ces langues étaient leur dialecte naturel, non touché par la lumière du miracle à son point de départ. Je souhaite ici évoquer les écrivains parvenus à cette langue en quittant le vaste dehors pour, à cette langue choisie, s'amarrer : s'amarrer au français, à l'anglais, à l'espagnol, à l'italien, au grec, etc. J'ajoute à ce propos que pour bien de penseurs et philosophes du Moyen-Âge, musulmans mais non arabes et qui souhaitaient écrire en arabe, langue du Coran pour, grâce à cet idiome considéré comme sacré, toucher le plus grand public possible, il y avait eu la fascination de l'arabe, idiome, dis-je, qui sera la langue de prédilection et d'inspiration de poètes et prosateurs persans, afghans, indiens, africains, grecs byzantins, andalous juifs, d'autres encore. Il arrivera à tous ceux-là d'user de l'arabe mieux que les Arabes eux-mêmes car la langue choisie est nécessairement langue par laquelle l'homme communique et prolonge son être, langue d'amour. Et, parce que langue d'amour, elle est utilisée par son manieur, à elle extérieur au départ, avec plus de soin encore, plus de sollicitude et plus d'invention que son utilisateur naturel.

Cela dit, il ne faut pas croire que celui-ci, l'utilisateur naturel, face à sa propre langue, soit passif. Lui aussi, s'il est conscient, s'il est Baudelaire ou Mallarmé ou Rimbaud ou Proust et, remontant le temps, Balzac ou Stendhal ou Charles d'Orléans ou Rabelais ou Jodelle ou Montaigne ou Racine ou Voltaire ou Rousseau ou Hugo, tous ces grands formulateurs français savent que leur langue est le lieu d'un miracle et, par leur usage personnel et subjectif de cette langue, ils parviennent à ajouter un surplus de miracle à ce miracle en y mêlant leur propre apport, leur subjectivité personnelle : à l'intérieur même du Français, soit, mais l'intérieur du français, Racine écrit *le racine*, Baudelaire, *le baudelaire*, Proust, *le proust*, André Breton, *le breton*, Aimé Césaire, *le césaire*, André du Bouchet, *le du Bouchet*, Yves Bonnefoy, *le bonnefoy*. Raison de plus pour qu'il en soit de même chez les écrivains d'en face, ceux venus de l'extérieur du français : Beckett,

en français, écrit *le beckett*, Ionesco *le ionesco*, Schehadé, *le schehadé*, Cioran, *le cioran*, Stétié (excusez-moi de me citer moi-même) *le stétié*, etc...

Une remarque encore à ce sujet. En ce qui me concerne, je ne crois pas, sauf exception notable – Beckett, par exemple –, à l'écrivain susceptible d'écrire magistralement dans deux idiomes différents. On ne peut pas avoir plusieurs mères à la fois et qu'elles fussent aimées du même amour. La langue reçue ou élue est nécessairement « maternelle ». Je la crois seule et unique. Et si, comme il me semble, notre époque erre beaucoup à ce sujet, dénonçant souvent avec violence les annexions et agressions de toute nature que la langue française, mais d'autres aussi bien, subit et subissent de la part de « sabirs » incontrôlés, venant de la migration des individus et même des peuples, il faut revenir à la formule de Roland Barthes et sans doute nous y tenir : « Il n'y a pas une crise de la langue, il y a une crise de l'amour de la langue. », écrivait-il dans les années 70.

Mon ultime remarque à ce propos, je voudrais l'emprunter à Baudelaire, immense poète, absolu parmi les manieurs de mots, intuitif ayant pressenti l'envahissement de l'homme et de sa langue par l'inconscient. « Créer un poncif, c'est le génie », assure l'auteur des *Fleurs du Mal* dans ses *Journaux intimes*. J'ai quelquefois réfléchi à ce qu'il voulait dire par là et qui tient du paradoxe. Un « poncif », c'est « un lieu commun » ? Baudelaire ne voulait-il pas dire par là que le but de la poésie était finalement de provoquer dans l'esprit et par les voies de la mémoire des sortes d'évidences, au début saisissantes, par la suite devenues si familières et si comme allant de soi qu'elles tournent justement au lieu commun. C'est aussi sur des lieux communs que travaille et s'élabore l'inconscient, ce langage d'outre-langue, qui se veut universel. Dans le trajet de la transmutation linguistique, quand un locuteur s'emploie à remplacer au sein du langage, une formulation par telle autre équivalence dans une autre langue, il se pourrait bien que la machinerie complexe du transfert se fasse par la médiation de l'inconscient. L'inconscient, lieu commun, me paraît pouvoir être l'une des banques des identités multiples et interchangeable qu'il gère autant que, par ailleurs, il se laisse aller à jouer un rôle fondamental dans la fixation définitive de l'identité de chacun. Et c'est sans doute de par sa plongée dans les eaux phréatiques de l'inconscient qu'un poète (écrivain, prosateur) s'y étant baigné se retrouve, par la similitude découverte et reconnue entre son expression dans sa langue natale et cette même expression dans sa langue acquise, en situation de résonance avec cette langue acquise, langue devenue sienne et désormais pour lui langue native.

L'équivalence éventuelle des langues croise à chaque instant, en chacun de nous, celle existant, selon son processus propre, entre monde intérieur et monde extérieur de l'homme. Novalis – qui, avec son étrange réalisme absolutiste, insiste sur « l'ici » et « maintenant » – dit et répète à l'envi l'égalité des deux propositions réciproques, notamment dans la formule suivante : « Le monde intérieur m'appartient en quelque sorte mieux que le monde extérieur. Il est si chaleureux, si familier, si intime, – on voudrait y vivre tout entier, – c'est une vraie patrie. Dommage qu'il soit si imprécis, si

pareil au rêve. Faut-il donc que ce qui est le plus vrai, le meilleur, ait l'air si irréel, – et que ce qui est si irréel paraisse si vrai ? »

Je conclus cette séquence concernant les faux-semblants perpétuels du rêve et de la réalité par cet aphorisme de Borges : « Dans le rêve de l'homme qui rêvait, le rêve s'éveilla. »

Le français, l'autre langue

La langue française est l'une de ces langues dont beaucoup d'hommes et de femmes, disséminés sur les cinq continents, ont besoin pour vivre. Cela ne veut nullement dire que d'autres langues, et notamment la langue nationale de chacune des communautés humaines qui composent le monde et qui sont autant d'unités linguistiques, soient de moindre intérêt ou de moindre importance. J'ai pour chacune des sept mille langues confirmées dont sont tributaires les principales cultures de la planète le plus grand respect et, au-delà du respect, la plus vive des fascinations. Une langue, c'est une histoire, avec tout un vivier d'hommes et de femmes, c'est une mémoire, c'est une structure mentale, conscient et inconscient pris dans la nasse des mots, c'est une sensibilité spécifique et souvent vertigineuse, ce sont des concepts et des valeurs, ce sont des points d'arrimage et des objectifs immédiats ou lointains. C'est dire ainsi qu'une langue, une langue vivante, c'est – passé et avenir traversés par la même courbe de vie – un projet. Un projet qui tient de toute sa force à l'événement, passé, présent, futur car rien dans le futur qui ne vienne du passé, et c'est peut-être là l'un des plus hauts enseignements de toute langue que cette admirable chaîne impalpable, que cette continuité dans la prise qui est de l'ordre de l'immatérialité spirituelle.

Donc, salut à toutes les langues et, aussi, aux idiomes moindres, aux dialectes et à leurs dérivations, aux patois, aux modulations diversifiées au sein de chaque langage, aux accents. Avant d'aller plus loin, puisque le mot « langage » a été prononcé, comment ne pas saisir l'occasion pour rappeler les vers célèbres de Paul Valéry ?

Honneur des Hommes, Saint LANGAGE
Discours prophétique et paré,
Belles chaînes en qui s'engage
Le dieu dans la chair égaré
Illumination, largesse !
Voici parler une sagesse
Et sonner cette auguste Voix
Qui se connaît quand elle sonne
N'être plus la voix de personne
Tant que des ondes et des bois !

Valéry dit qu'une fois sa place affirmée dans le langage, la chose – idée ou sentiment évoqué – perd ses contours spécifiques, sa nature naturée, pour se fondre dans

l'universalité conceptuelle qui permet la communication. Je ne veux pas trop m'attarder sur cette notion aujourd'hui battue en brèche aussi bien par la linguistique contemporaine que par ces manieurs exceptionnels de mots que sont les poètes et pour qui il n'existe pas, en poésie du moins, ni de mots à valeur généralisée et abstraite, ni de chose idéelle capable de se projeter d'une manière décorporée dans la langue. Georges Schéhadé s'est-il mieux exprimé en la matière quand, dans *La Soirée des proverbes*, il fait dire à l'un de ses personnages, Argengeorge, figure du poète, à propos du livre qu'il lit, *Le Jet d'eau grammatical* : « C'est une étude volumineuse sur le langage et ses accessoires : la ponctuation et les idées [...] Un traité sur l'émancipation des mots. Depuis le temps qu'on les marie, à l'église ou à la mairie, à la plume ou au crayon, ils aspirent à plus de conscience, à la vie heureuse des oiseaux et des lions. »

Schéhadé est comme moi : un écrivain libanais qui a choisi d'écrire en français. A-t-il vraiment « choisi » ? Sans doute les circonstances ont-elles joué leur rôle dans ce choix, dans cette détermination. Le milieu social auquel appartenait Schéhadé s'exprimait plus volontiers en français qu'en arabe, comme le faisaient au milieu du XX^e siècle bien des familles chrétiennes fascinées par tout ce qui venait d'Europe et plus particulièrement de France en ce qui concerne les valeurs de vie et les coutumes au quotidien, l'habillement et les mœurs, l'éducation dans des écoles et des collèges le plus souvent religieux où le français était la langue-mère – quand tout autour se défaisaient les traditions et la culture de l'Orient ancien. Bientôt, outre le milieu social, c'est l'Histoire qui, en Orient, viendra au secours de la langue et de la culture françaises, cela qu'on n'appelait pas encore la francophonie, par la vertu du Mandat confié en 1920 par la Société des Nations à la France aux fins de conduire le Liban et la Syrie, provinces détachées de l'ex-Empire ottoman vaincu par les puissances alliées en 1918, à la modernité puis à l'indépendance. C'est à ce moment-là que la langue française va trouver ses plus solides assises au Liban et que des racines vont se développer dans un tuf propice pour qu'un « très grand arbre du langage », comme celui dont parle Saint-John Perse, en arrive à naître chez nous, puis à grandir et à se développer, arrosé parfois par des arrosoirs politiques, gravement soigné par les uns, récusé et refusé par les autres selon les circonstances et les avatars de la longue histoire que l'on sait, histoire complice, histoire conflictuelle, histoire jamais toute en noir ou toute en blanc, mais grise et tourmentée, comme ces brusques orages qui naissent en Méditerranée et qui ensuite s'apaisent, et le ciel redevient de limpidité pure comme si le bleu ne l'avait jamais quitté.

Outre le robuste appareillage dont la langue française, au-delà des péripéties politiques et des affinités intellectuelles et spirituelles, a toujours pu profiter au Liban, depuis l'installation de diverses missions religieuses dans le pays au XIX^e siècle, mais surtout depuis la mise en place de ce vaisseau amiral que sera bientôt l'Université Saint-Joseph des Pères Jésuites, créée il y a cent quarante ans, pour regarder dans les yeux l'autre pôle universitaire grandissant, la prestigieuse Université Américaine de Beyrouth, oui, outre toute cette flotte pacifique au service de ce qu'on devrait appeler

mieux que francophonie francité, – sans que n'intervienne aucune connotation raciste ou raciale –, la fin des divers contentieux entre la France et les pays arabes, la position longtemps équilibrée de la France dans le conflit israélo-palestinien, ont permis au français, langue et culture, de prendre son véritable visage, qui est visage d'accueil et qui est rayonnement d'humanisme.

J'ai dit au début de cette réflexion que le français était une langue pour vivre. Je m'en explique. Je suis Arabe et je tiens à mon arabité. Qui est la forme la plus profonde de mon identité, matrice originelle, en quelque sorte. Mon père s'appelait Mahmoud et ma mère Raïfé, l'un et l'autre de vieille souche beyrouthine. J'ai grandi dans les rites de l'Islam, un Islam souriant et tolérant, et dans les fastes quotidiens de la langue arabe, mon père étant un poète de bonne facture classique et ma mère une lectrice impénitente. Mon père, qui était linguiste et grammairien aimait passionnément sa langue qui lui tenait lieu de nourrice affective. Il me plaça pourtant, à quatre ans, entre les mains d'une autre nourrice qui me deviendra mère, cette langue française que je ne devais jamais plus quitter. Plus tard, je rencontrerai comme si je l'avais écrit moi-même et comme s'il célébrait ma propre mère, mère mentale s'entend, le fameux vers de Du Bellay : « France, mère des arts, des armes et des lois ».

J'ai dit mon attachement à la langue arabe, – que je mettrai, elle, du temps à découvrir et pour laquelle je ne me passionnerai que beaucoup plus tard. Cette langue, dont vivent aujourd'hui près de trois cent cinquante millions d'Arabes et qui régit la vie religieuse et spirituelle de plus d'un milliard et demi d'êtres humains sur la planète –, cette langue me sera restée jusqu'à mes années d'études à Paris, dans les années 50, une langue quasi étrangère, si l'on excepte l'enfance bercée par la psalmodie du Coran d'une part et, d'autre part, étrangement – mis à part le dialecte libanais employé à chaque instant dans la pratique utilitaire – par la longue lamentation d'Oum Koulsûm sur l'amour perdu. C'est dans les années 50, sur les trottoirs du Quartier Latin, face aux devantures des libraires regorgeant de livres intimidants – c'était encore la grande époque de Sartre, de Camus, de Merleau-Ponty, de Malraux, d'Eluard, de Breton, de Michel Leiris et quelque autres – oui, c'est face à ces librairies que, pour la première fois, je me suis demandé avec angoisse : « Qui suis-je ? » Je savais par mon maître Gabriel Bounoure, je savais par mon maître Louis Massignon que ce n'était pas rien que d'être Arabe, que ce n'était pas rien d'être d'Islam et que, bien au contraire, à partir de là, on pouvait se retrouver et se reconnaître à travers tous les signes fulgurants d'une immense civilisation capable de création et d'échange, d'ouverture et d'affirmation de l'inaltérable et de l'inaliénable, de synthèse et de symbiose mais aussi de refus de compromis sur quelques-unes des questions essentielles où se trouvent engagés le destin de l'homme et le sens de son Dieu. Je savais le monde arabe – et autour de lui le monde islamique – plein d'œuvres, de chefs-d'œuvre, de récits, de chroniques, de poésie, d'architectures, de musiques. De puissantes flambées mystiques, de délicates gustations amoureuses. Je savais aussi que ce monde avait été dramatiquement stoppé dans son élan vers l'avenir par des démissions éhontées au plan de quelques-uns de ses

responsables politiques, par des compromissions inadmissibles, par des abandons de souveraineté, par des lâchetés et des volte-face, par l'efficacité de colonisations rampantes intérieures et brutales extérieures, par la montée de la paupérisation et de la haine, par le recul de tout l'admirable acquis culturel et la dilapidation du trésor ancestral fait de pensée et d'émotion incomparables. Je voyais, de mon observatoire parisien, venir les cassures et les guerres, progresser l'analphabétisme et l'intégrisme, se nouer les nœuds dont, Arabes, nous étouffons encore aujourd'hui. Mais il me fallait, face aux devantures des libraires, exister. Tout destin se façonne lentement, mais il s'invente lui-même en un éclair. Je compris que j'étais Arabe et qu'en langue française, dans cette langue choisie pour moi par mon père mais aimée de moi par mon long accouplement avec elle, aimée de moi comme une personne peut être aimée, aimée d'amour, passionnément, éperdument, oui, je compris ce jour-là que l'Arabe que j'étais s'accomplirait en tant que tel dans la langue d'en face, celle de l'autre rive de la Méditerranée, cette langue qui fut parfois celle de l'envahisseur et qu'il m'appartiendra bientôt, par mon œuvre (déjà je croyais à l'œuvre qui allait venir) d'envahir à mon tour pacifiquement. Pacifiquement, oui, certes, mais sans rien renier de mes armes ni rien abandonner de mon bagage. J'entrais dans la langue française comme chez moi et le couvent qu'elle me paraissait parfois, je rêvais de le transformer en sérail, je veux dire d'adapter à ma propre structure intime les éléments d'un bâti imposé mais ductile et transformable.

Car en ceci réside le plus grand pouvoir de cette langue : elle est si sûre d'elle-même qu'elle n'a aucune peine à se laisser apprivoiser. C'est langue de vaste accueil que le français et tous qui, venus de l'extérieur de la langue, se sont approchés d'elle pour se l'approprier, vous le diront : elle se laisse faire, mais à une seule condition : c'est qu'elle ne soit pas défigurée, sinon par jeu. Elle se laisse faire par jeu, dis-je, mais le jeu a ses règles et il est bon que ces règles soient observées. Observées, certes, dis-je encore, mais pas trop. « Vous voulez jouer avec moi, dit la langue, pourquoi pas ? Mais que m'offrez vous en échange ? » C'est en cela, oserai-je le dire ? que la langue française est féminine, est femme. « Tu veux ou tu veux pas ? » disait il y a quarante ans une chanson célèbre. À quoi répondait, sur un autre plan, une autre chanson fameuse de la même époque : « Je t'aime. Moi non plus ».

Ambiguïté de cette langue qui, c'est évident, est langue d'accueil mais qui n'en veut pas moins que soient énoncés, dans l'impertinence, un certain nombre de lois de l'hospitalité. La langue française n'est pas l'auberge espagnole de la formule : on ne peut pas y apporter ce qu'on veut soi-même, comme y consent si souvent la langue anglaise dans sa version américaine, mais ce qu'elle veut, elle, qu'on lui apporte, et qu'elle supporte. Qu'elle supporte jusqu'au masochisme inclus, à l'extérieur d'un jeu dont les règles auront été plus ou moins édictées par les deux hôtes, eux-mêmes plus ou moins conscients de cette activation du miroir double. L'hôte qui accueille et l'hôte qui est accueilli ne sauraient oublier les grands lustres du Palais de Versailles, même si celui qui arrive a des pierres plein les poches pour casser du cristal. « Tu casses, dit la langue, ce

qui est cassable, mais pas l'irremplaçable qui est l'âme et la lumière de ce cristal. » Et c'est ainsi que, dans le grand jeu de la création en langue française, celle-ci, la langue française, a accueilli le dadaïste Tristan Tzara, qui était Roumain, les lettristes Gherasim Luca et Isidore Isou, qui étaient Roumains eux aussi, le prestidigitateur Eugène Ionesco, Roumain iconoclaste pour cause d'absurdie et pour même cause d'absurdie le très raffiné Belge Henri Michaux. Mais bien des barbares étaient issus du cœur même, splendide de la langue, André Breton et les grands surréalistes, Antonin Artaud, Aimé Césaire et tant d'autres destructeurs prophétiques. Destructeurs tous aujourd'hui intégrés, réintégrés à une langue dont ils ont repoussé les limites tout en ajoutant leur pierre à l'édifice. Édifice baroque : toute langue vivante, fut-elle celle de Racine ou de Rousseau ou de Chateaubriand ou de Claudel, de Saint-John Perse, aussi, et de René Char, de Schehadé, de Cioran aussi, qui est Roumain ou de Nathalie Sarraute, qui est Russe, de Blaise Cendrars, qui est Suisse ou de Guillaume Apollinaire qui est un mélange réussi de Polonais et d'Italien pontifical, toute langue vivante, sa façade fût-elle classique, est un édifice visiblement et invisiblement baroque. Le secret de toute langue vivante est dans sa capacité d'asymétrie éventuelle, elle, la langue, sachant que son équilibre à venir est au prix de ces déséquilibres successifs dont elle est la radieuse victime.

Cette capacité d'accueil qu'a la langue française, aucune autre langue ne l'a, non plus que cette ouverture aux signifiés que nécessairement les mots charrient quand ils en viennent à s'intégrer à la langue d'accueil. L'anglais, me dira-t-on. Je réponds aussitôt qu'il y a deux anglais : celui de l'Angleterre proprement dite et de ce qui s'est appelé longtemps Grande-Bretagne, à savoir l'ensemble insulaire qui recouvrait aussi l'Irlande. Cet anglais-là est de racine germanique, comme on le sait, mais reste, depuis Guillaume le Conquérant qui régna aussi sur une partie de la France, fortement imprégné de français ou de latin, *via* la langue française. Il y eut, régna sur l'Angleterre, aux côtés de leurs maris, treize reines françaises – ce qui n'est pas peu, surtout en ces époques où le français était langue de cour. « Snobisme » est un mot anglais tardif : souvent le snobisme aura été l'un des meilleurs vecteurs linguistiques. Il le fut dans la haute aristocratie anglaise pour le bénéfice du français, comme il le sera plus tard, beaucoup plus tard, pour l'extension du français au Liban durant la période du Mandat, certes, mais également après. La plus grande entreprise de destruction créatrice de la langue de Shakespeare, c'est un Irlandais de génie qui la conduira : James Joyce, l'auteur d'*Ulysses*. James Joyce est, à l'égal de Rabelais pour le français, celui par qui le scandale arrive, mais aussi le magma brûlant des mots créés, des mots recréés. L'anglo-américain, je ne sais trop qu'en penser : je reste à son égard dubitatif. On connaît le mot de Bernard Shaw : « L'Angleterre et l'Amérique sont deux pays séparés par la même langue. » Ce mot n'est qu'un trait d'esprit : il étincelle plus qu'il ne dit vrai. Il y a de grands, d'admirables romanciers américains, d'immenses poètes : Hawthorne, Melville, Faulkner, Hemingway, pour n'en citer que quelques-uns, et je ne saurais oublier qu'Edgar Poe, l'un des maîtres de Baudelaire, est Américain, que Walt Whitman est

Américain, qu'Henry James est d'origine américaine, d'origine également américaine T.S. Eliot.

Reste que mon doute sur l'américain concerne surtout ce langage utilitaire qui a cours aujourd'hui partout à la surface du globe et où trois cents à cinq cents mots, cinq cents pour le meilleur, trois cents pour le pire, mots souvent rafistolés (qu'on me pardonne cette expression familière) à partir d'autres mots étrangers à l'anglais et adoptés, adaptés à la hâte, où deux cents à cinq cents mots permettent à des hommes d'affaires, parfois à des spécialistes ou même à des savants, de s'entendre tant bien que mal, de Chinois à Italien, de Péruvien à Congolais, d'Allemand à Iranien dans le pire anglais qui soit, ce que Molière aurait appelé justement un « sabir ». Cet anglais-là, amputé des ses valeurs morales et de ses affinités intellectuelles, m'inquiète, et je dirai même qu'il angoisse le poète, le manieur de mots en chambre d'échos que je suis.

L'une des caractéristiques de la langue française, qui fait sa richesse, est, précisément, qu'elle ne peut pas se résumer à quelques centaines de mots, qu'elle ne saurait se proposer à qui entend l'assumer et la faire sienne sous forme de « digest » – comme on dit. Le français est un tout, une totalité, une globalité (vocabulaire, syntaxe, grammaire, et le reste) à prendre ou à laisser. On ne peut pas non plus prendre la langue sans en coloniser, du coup, toutes les valeurs, toutes les significations, toutes les propositions, les évidentes, les apparentes, les induites. « Langue de caissier, précise et inhumaine », disait Léon Daudet, – il avait tort. Oui, précision ; mais inhumanité, non. Aucune langue plus que celle-ci n'est aussi apte, aussi accrochée au dialogue. Je ne veux pas faire de linguistique de Café du Commerce, mais connaît-on d'autre langue où le commerce, précisément, à savoir l'échange de denrées, puisse également s'entendre comme étant aussi l'échange des idées, celui des civilités, cet admirable « commerce des hommes » où se lit en filigrane, à travers la formule qui semble toute faite, l'expérience de chacun mise au regard de l'expérience d'autrui, la curiosité de ce qui fait l'altérité de l'autre, l'attention toujours éveillée et comme à l'affût de la surprise possible et bienvenue quand quelqu'un, en face de vous, vous l'offre, cette surprise, sous la forme d'un don inattendu, inespéré, l'urbanité, la courtoisie, la diplomatie en tant qu'art de séduire et de capter, en un mot, en un seul beau mot : l'humanisme ? Recourir à la langue française dans ses rapports avec les autres et, aussi, avec leurs idées, c'est hériter spontanément de cette longue tradition d'humanisme où la confrontation et les oppositions paradoxales délimitent, de la langue, le premier espace du discours. On ne peut hériter de Pascal sans hériter simultanément, et dans le même mouvement, de Montaigne ; on ne peut s'arrêter à Voltaire et ignorer Rousseau, ni s'occuper de Descartes en maintenant dans l'ombre Mallarmé, ni opposer Sartre à Claudel et le Nouveau Roman à Stendhal ou Balzac. Oui, bien sûr, on peut le faire en théorie, mais ce serait se priver de l'ombre portée qui fait la profondeur de l'esprit et de l'âme. La langue française vaut par ses clairs et ses obscurs comme le *Temps Perdu* de Proust ne prend sa résonance pleine et entière qu'à la lecture du *Temps Retrouvé*. Ainsi est cette langue, ainsi est cette culture française qu'on ne saurait épouser l'une des jeunes filles de la

maison, celle dont l'ombre est en fleur, sans épouser aussi, bien ou mal, toute la famille. Et, apprendre le français, lire en français, c'est non seulement faire partie, un peu, de la famille France mais désormais, et de plus en plus, de l'immense famille francophone qui groupe des Blancs, des Jaunes, des Noirs, des Arabes – « Le français est notre trésor de guerre » avait répondu l'écrivain algérien Kateb Yacine, qui fut résistant, à ceux de ses détracteurs qui lui faisait reproche, après la libération de son pays, de continuer à écrire en langue française –, Kateb saluant ainsi tout le complexe système d'interférences et d'interculturalités avec l'infinie variété des métissages, ce métissage sur qui se fonde nécessairement, inévitablement, la grande civilisation de demain. Léopold Sédar Senghor avait vu juste quand, il y a soixante ans, il assurait : « La civilisation à venir sera de métissage ou ne sera pas. » Toutefois, plutôt que de métissage, il m'est arrivé de parler de tissage en qui la trame et la lisse sont plus encore déterminées l'une par l'autre pour former le tissu.

Et c'est ainsi que la France est, par sa langue, par sa culture, cette entité dont j'ai dit que beaucoup ont besoin pour vivre et s'exprimer. À elle seule, elle est le microcosme qui autorise les voies du futur. Celui-ci, le futur, puisera dans ses contrastes la légitimité de sa revendication de n'être pas uniforme. Il puisera dans la sorte de dynamisme même né de ce déséquilibre créateur dont les asymétries sont porteuses l'espoir d'une convergence nécessaire au-delà et par-delà les contradictions et les fractures. Ce n'est pas un hymne d'amour que j'entame ici, moi que la France a pu blesser souvent, je ne dirai pas par quoi comme je ne dirai pas non plus comment mon propre pays, le Liban, a pu si souvent me meurtrir et si souvent me réduire au désespoir. Ainsi sont les choses qu'il faut savoir les traverser, les dépasser pour parvenir à l'essentiel.

L'essentiel est en ceci désormais : il y a, en Occident, une seule puissance planétaire, ce sont les États-Unis d'Amérique. Ils continuent de dominer le monde économiquement, politiquement, financièrement, militairement, linguistiquement. Ils pourraient, étant donné leurs moyens, le dominer culturellement, ce qu'ils tentent de faire, ce qu'ils réussissent en partie à faire par l'impérialisme de leurs médias et notamment de leurs médias audiovisuels. Mais la culture n'est pas seulement un outil de puissance, de toute-puissance. La culture est une vulnérabilité, une porosité, une faculté d'écoute et une capacité de dialogue. La France qui a besoin de dialoguer avec elle-même pour exister est mieux armée que n'importe quel autre pays de la planète pour aider à l'instauration de ce nouveau dialogue dont le monde a besoin ; la France et, derrière la France, cette Europe en train de se former et dont la France, au plan culturel, est la tête chercheuse. Il y a la France, il y a l'Europe et il y a les pays entièrement ou partiellement francophones, dont plusieurs pays arabes. Les pays arabes ont beaucoup apporté au dialogue interculturel de demain parce que ce sont de grands pays dans l'histoire et aussi par l'établissement géographique qui est le leur : tournés vers la Méditerranée, tendant la main à l'Afrique noire et à l'Asie voisine, regardant en vis-à-vis l'Europe. Les pays arabes ont besoin, à côté de cette langue prestigieuse qu'est l'arabe, idiome pour eux sacré, ainsi que je l'ai dit, d'une autre langue qui leur permettra

d'accéder à la modernité technique et technologique, scientifique, informatique. Que cette langue soit donc le français, langue qui aujourd'hui, plus que jamais, dans l'univers injuste où se déroule le conflit israélo-palestinien et israélo-arabe, est la langue des droits de l'Homme et celle des droits des Peuples ! Comme tous les autres pays du monde, les Arabes ont besoin de dialogue intérieur et d'une décripation dans beaucoup de leurs situations relationnelles dirigées vers l'extérieur. Les notions de liberté, d'égalité et de fraternité, si profondément attachées au génie même de l'âme française, ne peut que les aider dans leurs tâtonnements dans cette voie. Ces pays, comme tous les autres pays du monde, ont besoin de complémentarité culturelle, autrement dit qu'il leur faut nécessairement donner et prendre, et je suis de ceux qui croient que la grande affaire de toutes les civilisations qui vont naître du brassage de la mondialisation sera de plus en plus l'urgence des traductions : or le français est une magnifique plate-forme pour ce type d'activité qui équivaut, dans le domaine physiologique, à l'acte même de respirer. Respirer, inspirer, expirer. La traduction à partir de l'arabe et vers l'arabe est, sera, et de plus en plus, l'un des moyens de libération de l'homme arabe, de la conscience arabe. Le français, grande langue internationale ouverte à toutes les directions de la rose des vents, a un rôle déterminant à jouer dans ce domaine avec les Arabes ainsi d'ailleurs qu'avec d'autres peuples. C'est toujours une étrange émotion que celle qui naît de la traversée d'un pont mental. Les mots ne sont parfois, d'une rive à l'autre du monde, que de tremblantes passerelles. Un mot partagé et partageable est l'une des façons que les hommes ont inventées pour vaincre la séparation.

ANTONIO D'ALFONSO

L'ÉCRIVAIN ATOPIQUE

ABSTRACT (*The Writer from Atopia*) The author of this article presents the concepts of 'pluriculturalism' and 'plurilingualism'. These notions he places against the idea that the immigrant writer inevitably assimilates and will forsake whatever language and culture he carried with him in his suitcases. This position of conscious non-assimilation will lead to what he called elsewhere Atopia, which stands at the opposite end of nationalism. The author explores what the future holds for such writers who will ultimately become all writers from Atopia.

KEYWORDS Literature, Atopia, Pluriculturalism, Plurilingualism

À la télé Internet, l'autre soir, j'ai écouté sur TED TALKS une conférence de Parag Khanna. Son thème, c'était la connectographie, un néologisme que Monsieur Khanna a inventé. Son idée, magnifique à mes yeux, c'est que l'avenir sera un monde sans pays ; de plus en plus, les villes seront jumelées pour se transformer en "Méga Villes". La géographie sera interconnectée par tous les moyens, et non plus divisée par des murs visibles ou invisibles.

Si je donnais ce genre de conférence de vive voix ici, il y aurait de fortes chances qu'un aléa météorologique, un ouragan, s'abattraît sur moi. Alors je chuchoterai, le plus doucement que possible, quitte à ne plus m'exprimer en public. Je me cache, j'écris seul, je ne pense même plus à être publié. Le refus me connaît bien.

Je suis né à Montréal dans les années cinquante du siècle dernier. Ma vie a été pluriculturelle et plurilingue dès ma naissance. À la maison nous parlions environ six ou sept langues autour de la table, le dimanche après midi : l'abruzzaise, le molisan, le calabrais, le sicilien, l'albanais, l'anglais et le français. Les parents, les oncles, les tantes, les grands-parents, les enfants : tous se comprenaient. C'était la célébration de la différence.

Les choses ont changé depuis 1968. Il y a des années comme celles-là qui restent imprégnées dans son esprit. Quelque chose a changé à ce moment-là. Partout sur terre.

Lentement, une trancheuse est tombée sur les sociétés. De la fête nous sommes entrés dans le deuil de la nation. Une bombe ici, une bombe là. Un mort ici, un mort là. Une manifestation ici, une armée là. Tout au nom de la patrie, de la vérité. Ici comme ailleurs.

La ville de Saint-Michel où j'avais grandi avec des Italiens a été annexée par la ville de Montréal et soudain l'anglais et l'italien ont disparu. De l'orchestre polyphonique, une seule voix s'est imposée avec ses messages, avec sa propagande. Le plaisir cosmopolite a été envahi par le discours, à mon avis, ethnocentrique, souverainiste, séparatiste. Ici comme ailleurs.

Quoique francophile, je ne partage pas la notion du territoire comme le ventre d'une culture. Surtout lorsque le concept dissimule mal son encouragement de l'ostracisme. Le pays appartient à tous ses citoyens. Tout ce qui est multi- est rébarbatif, usurpatoire, illégale. On ferme les autoroutes, les aéroports sont monolingues, les affiches nous invitent à épouser notre cousine.

On a beau maquillé sa vision de globalisation avec les couleurs du capitalisme, c'est un concept proscrit. On n'arrive même pas en à parler sans que la réaction soit immédiatement violente. Le paradoxe est qu'il faut lire les auteurs qui écrivent contre la globalisation pour découvrir les auteurs qui partagent nos opinions. C'est grâce à Alain Finklekraut que j'ai appris de l'existence d'Ulrich Beck, l'un des grands penseurs d'après-guerre. Il est important ici de souligner que la globalisation ne doit pas être confondue avec The New World Order, ce rêve fou d'un seul gouvernement.

J'ai tellement voulu me libérer de cette position de globalisation, qui émergerait des citoyens, et non imposée par un groupe de banquiers, mais je n'y suis pas arrivé. Je me sentais comme prisonnier d'une idéologie dépassée. Je me sentais comme Nino dans *Pain et chocolat* (1973), de Franco Brusati. Dans chaque réunion de collègues qui chantait la chanson de Félix Leclerc sur son fils enragé, je me recroquevillais, et espérais qu'il y ait une femme qui chante *Imagine* de John Lennon. Je n'ai jamais ressenti un sentiment patriotique pour mon pays. Ce pays m'a toujours semblé aussi beau qu'un autre ; parfois, je faisais parti d'un autre pays. Finalement, j'ai compris que je ne me sens pas bien dans aucun pays. L'ailleurs, je le porte en moi, comme une tache sur le front.

Nous vivons un point tournant dans notre civilisation. C'est certainement la fin de l'ère de la Renaissance et son polis-centrisme. Nous sommes en train de nous rebrancher avec le Baroque, pas nécessairement le Baroque du passé, mais avec ce que je nomme le Nouveau Baroque. Nous glissons sur un courant centrifuge, après s'être baigné sur des plages qui furent centripètes, que nous conduisaient toujours au point de départ. J'ai un besoin de me déposséder, de me dépouiller, de m'exproprier.

Cet écartèlement social et culturel est, cependant, totalement interdit. Il suffit de voyager l'Internet ou de lire les quotidiens pour s'apercevoir que nous préférons qu'une maternelle à Londres soit uniquement anglophone au lieu d'y parler les quarante-deux langues que les enfants parlent.

Malheureusement, cela ne fait que s'empirer. Si j'ai mentionné le Nouveau Baroque, c'est aussi avec une certaine réticence. Car le monde se referme au lieu de s'ouvrir. Au lieu de parler multiples langues les gens veulent en gendarmier le territoire avec une seule langue. Un territoire, une langue. Parfois on peut ajouter la religion à l'équation. On tue les dialectes, on tue les résonances qui font bruit dans la toile blanche de sa vision du pays. On crie un peuple par pays.

Alors s'il existe, comme certains experts présupposent, l'existence de plurilinguisme (et de pluriculturalisme), cela est, dans les yeux d'historiens, l'aboutissement du trajet. Admettons que nous soyons à la conclusion d'un voyage, cela voudrait signifier que tous les chemins mènent à un centre. Et ce serait ce centre qui aspirerait toutes voix que nous entendons aujourd'hui dans les cosmopolites nord-américaines, telles New York et Toronto. Comme dans un entonnoir, toute différence doit couler vers le petit tube de l'unilinguisme et de l'uniculturel.

Chaque ville, chaque territoire absorberait les antithèses, les contradictions, les disparités, les dissemblances, les divergences, les diversités, afin de les uniformiser dans la boîte magique du Même. Cela voudrait également dire que notre centre serait le centre du monde. Un genre de dieu social et national duquel on ne pourra plus se défère. Le nationalisme comme religion, quoi. Que se passera-t-il s'il y avait des athées nationales, des athées linguistiques qui se manifesteraient ? C'est ça, je suis un athée nationale, un athée linguistique.

Nous pouvons noter qu'il y a souvent ambivalence avec les termes utilisés. Globalisation et pluriculturalisme sont des concepts qui s'opposent à globalisme, interculturalisme et multiculturalisme. Pluriculturalisme n'a pas de fin, tandis que l'interculturalisme plaque une date d'expiration. Une personne s'étoile, l'autre se renferme.

Nous ne voulons pas nous placer devant cette fortification ; nous voulons percer des trous dans les parapets et les remparts, des ouvertures qui donneront sur une nouvelle façon de voir nos sociétés culturelles et politiques.

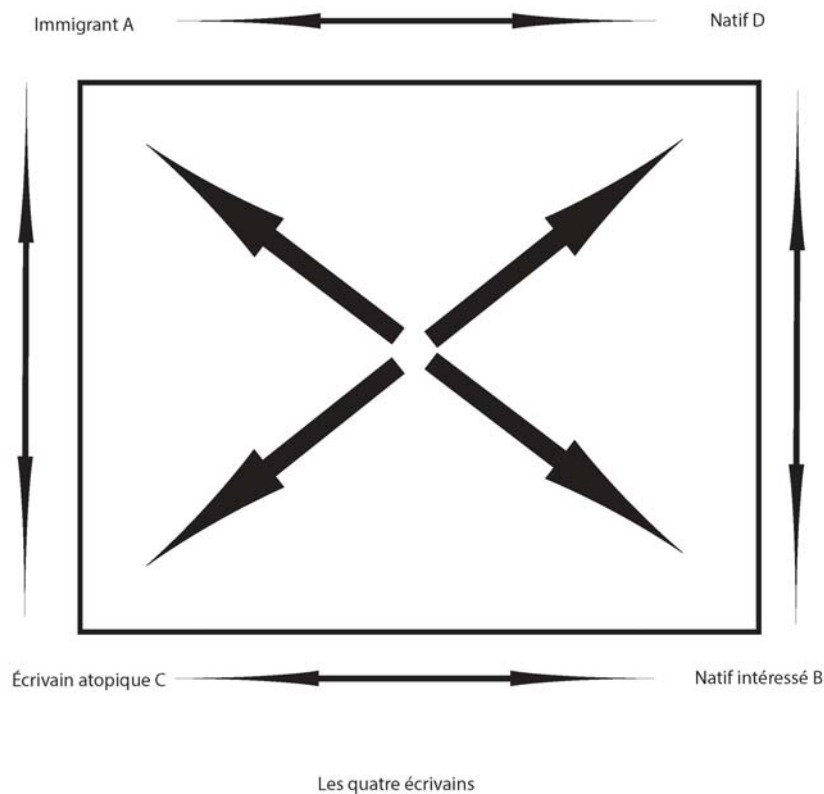
Une personne qui parle plusieurs langues arrive à le faire parce qu'elle vient d'un ailleurs où l'apprentissage des langues a été encouragé, ou bien qu'elle est née dans une famille d'ici qui a encouragé l'apprentissage des langues.

Ces deux personnes (A et B) ne sont pas les mêmes. Une (A) est émigrante, l'autre (B) ne l'est pas. Malgré leurs situations contradictoires, ces A et B se ressemblent par leur curiosité de réalités autres que la leur. Car si l'émigrante A était restée dans son pays, elle aurait été comme la personne B qui parle plusieurs langues.

Ce qui distingue ces deux personnes est le voyage, et non pas le fait qu'elles comprennent plusieurs langues. Quitter son lieu de naissance devient un devoir, une exigence, une nécessité.

Ce ne sont pas tant ces deux personnes qui s'élèveront contre l'ouverture au pluriculturalisme ; il y a deux autres protagonistes qui apparaissent dans ce carré d'opposition aristotélien qui posent de sérieux problèmes à la tolérance.

D'un côté, nous retrouvons celui, appelons le C, qui naît dans un pays qu'il ne considère pas comme le sien mais où on discute en plusieurs langues, et il y a un autre, appelons le D, qui est né dans un pays et qui ne parle que la langue de son pays.



Le voyage de A peut conduire à deux lieux : le territoire ou l'Atopie. L'Atopie est ce que je considère comme ce lieu de continuité qui se situe au-dessus de tout territoire.

Si notre acteur A choisit le territoire, il adoptera éventuellement une des positions qui s'opposent à lui : il deviendra soit B, C ou D.

Lorsque les intellectuels, les politiciens et les historiens parlent d'assimilation, ils ne cachent pas leur souhait de voir un déplacement se faire qui mènera vers le territoire. Donc, clairement vers les positions B ou D. Surtout pas C.

L'émigrant doit devenir un immigrant qui, ensuite, se conformera à la situation du territoire. La date d'expiration est apposée sur sa présence. Cette personne doit s'intégrer, s'assimiler et éventuellement, sûrement disparaître.

La personne A, l'immigrant, qui écrit dans une autre langue, est ce qui fascine les universitaires. Ils se posent la question de ce que peut être cette écriture qui n'est ni d'ici ni d'ailleurs; cette littérature qui n'a pas d'avenir en somme, car elle doit forcément s'inscrire dans un lieu. Le temps le dira. Et on attend pour examiner les résultats. On n'a pas besoin d'attendre : le dénouement sera souvent prévisible : la position nationaliste.

Pour A, l'écriture est un témoignage de son voyage d'un pays à un autre. On retrouve dans cette catégorie des écrivains qui perdent possiblement leur place dans la

tradition qu'ils ont quittée. Il existe des écrivains en exil, mais ils feront face au même motif.

Je ne sais pas comment la littérature de leurs pays d'origine ou le pays d'adoption les traitera. Il y a de fortes chances que leur travail disparaîtra dans l'oubli ; ni la tradition quittée ni la tradition d'accueil n'est intéressée par l'écrivain nomade.

Le voyageur n'est pas un touriste voyeur ; le voyageur est une personne qui doit décider de sa position culturelle. Le voyageur ne peut vivre virtuellement dans le non-lieu, à moins qu'il le choisisse comme son lieu, c'est-à-dire qu'il choisisse l'Atopie.

Toute la fascination du travail artistique de la génération de voyageurs -- car elle représente une premièrement génération qui produira potentiellement une deuxième génération -- réside dans leur besoin de se cantonner (ou non pas) dans une situation culturelle. Le voyageur devenu immigrant explore ce dilemme dans son œuvre. Son apport culturel dépendra de son choix ultime.

Regardons maintenant les joueurs pivots dans cet enjeu post-émigratoire : C et D. Je ne crois pas que l'acteur B soit un problème ; il l'est s'il prend la position de l'acteur D.

L'avenir de beaucoup d'immigrants résultera dans la prise de position de l'acteur D. C'était le cas dans le passé.

Quand l'immigrant A prend le chemin pour la position D, vers le natif unilingue, alors nous pouvons nous attendre à la création de plus en plus de murs.

Nous assistons à ce moment une poussée sociale vers la position D. On veut profiter des nouveaux arrivés pour influencer la caisse culturelle. Cela se lit, se voit, s'entend, à la télé, à la radio, au cinéma, dans les quotidiens, dans les revues et dans les livres.

L'unique position soutenable est celle de l'acteur C, la position du non-lieu, de l'Atopie. Il est mon souhait de voir les acteurs A et B adopter la position pluriculturelle et plurilinguiste.

L'art qui m'interpelle est celle produite par l'artiste C : l'écrivain qui dévie la situation maîtresse de la langue sur un territoire, l'écrivain du déracinement, l'écrivain de l'écart, l'individu en crise vis-à-vis son contexte social.

Écrire, par exemple, en italien dans un territoire dans lequel la langue italienne n'est pas reconnue de façon légale est un geste de ce genre d'écrivain courageux. Son écriture ne sera pas une faible imitation de l'écriture de l'écrivain A, l'immigrant. L'écrivain atopique n'a pas le voyage comme moteur de son imagination. Il n'a ni départ, ni retour. Il peut être un cosmopolite dans une situation virtuelle.

Intrépide, cet écrivain détourne toute attente traditionnelle. Sa vision vise forcément la globalisation, où l'être n'est pas enchaîné à une nation, à un pays, à une tradition.

Contrairement à l'écrivain de la nation qui n'a pas de vrai désir d'être traduit, pour lequel la traduction est un bénéfice accessoire, une offrande collatérale, l'écrivain atopique requiert le travail du traducteur ; il a besoin d'interprète, de complice de liaison.

L'individu s'élançait vers une nouvelle tradition, toutes les voix montent au-delà des frontières. Une tradition baroque : cela est un souhait, c'est aussi un pari. C'est le pari avec l'échec, car le succès aujourd'hui ne peut provenir que de la promotion de la nation, du refus à l'ouverture. Face à cette évidence le rêve atopique est une chimère. L'atopie est un mirage. C'est un écrivain qui marche silencieusement dans une oasis, sachant qu'il échouera, qu'il ratera la cible. Il sait, néanmoins, que son insuccès est la réussite. Car, pour lui, l'échec est son succès.

MARCO MODENESI

LE CANADA, LE CHILI, HAÏTI, LE QUÉBEC...

L'univers en désordre de Côte-de-Nègres

ABSTRACT (*Canada, Chili, Haïti, Québec. The disordered univers of Côte-des-Nègres*)

Mauricio Segura's first novel is set in Côte-des-Neiges section of Montreal and paints a complex picture of race relations in Montreal through the violent rivalry of high school ethnic gangs. This essay points out that the novel focuses on the features of each group, Latinos and Haitians. Language, cultural heritage, identity characteristics and ways of life are all used as tight barriers, iron curtains that prevent every possibility of communication or exchange. This creates ghettos. *Côte-des-Nègres* underlines the failure of a transcultural process in Montreal everyday life, which is one of the main causes of deep lack of integration in a human society, which has necessarily to be a multicultural reality.

KEYWORDS Translinguisme, Identity, Mauricio Segura

Enrique a raconté : l'autre jour à la polyvalente, quand j'ai dit à un Québécois que j'habitais le quartier Côte-des-Neiges, vous savez ce qu'il m'a répondu ? Hein, vous savez ? Il m'a répondu : Côte-des-Nègres, tu veux dire ? C'est plein d'immigrants ce quartier-là. [...] le quartier se remplit de nègres à vue d'œil ! (Segura, 1998, 235)¹

Tout en éclairant le titre du premier roman de Mauricio Segura, publié en 1998, Enrique – qui fréquente l'école polyvalente Saint-Luc et qui bien évidemment vit à Montréal sans pour cela se sentir québécois –, en rapportant les propos teintés de racisme qu'il a dû écouter, met avant tout en relief le trait le plus caractéristique concernant son quartier : Côte-des-Neiges est l'un des quartiers les plus cosmopolites et les plus multiethniques de Montréal. Ici, plusieurs groupes ethniques cohabitent et doivent partager les mêmes structures publiques (écoles, parcs, magasins, cafés).

Cette coexistence est loin de se faire toujours sous la forme de l'intégration, comme en témoigne implicitement, au tout début du roman, le discours du directeur de l'école Saint-Luc, M. Barbeau, qui a convoqué tous les étudiants pour annoncer des mesures

¹ CdN. Les italiques sont toujours de Mauricio Segura.

visant à prévenir les « gestes d'agression » et les « délits » (*Ivi*, 17.) dont l'école est le théâtre depuis longtemps :

Quelques individus depuis plusieurs mois tentent de nous diviser en ghettos... Nous ne nous laisserons pas faire... L'important, mes amis, c'est qu'il n'y a pas d'Italiens... pas d'Haïtiens... pas de Latinos... pas de Juifs... pas d'Asiatiques... ni même des Québécois, vous m'entendez?... il n'y a que des élèves persévérants, qui ont soif de connaître! Au fin fond, nous sommes tous des frères! (*Ivi*, 19).

Si l'allure rhétorique du discours provoque une cascade de huées de la part de tout le gymnasium, les réflexions du directeur de la polyvalente soulignent la multiethnicité de son école (et du quartier où elle se trouve) et renvoient à la réalité problématique qui constitue le sujet du roman de Mauricio Segura : la rivalité dure et brutale entre groupes ethniques composés d'adolescents qui s'affrontent dans un crescendo de violence.

Chacun de ces groupes semble s'avérer, d'ailleurs, une réalité sociale étanche à tout degré, comme le suggère, par exemple, ce qu'aperçoit l'un des étudiants sud-américains :

Devant le terrain de base-ball, Pato aperçoit des garçons plus âgés que lui, presque tous Asiatiques, qui pratiquent un sport dont il ne connaît pas le nom, une sorte de volley-ball qui se joue avec les pieds. (*Ivi*, 32).

Non seulement les Asiatiques jouent presque exclusivement entre eux, mais le jeune observateur non-asiatique n'est pas à même de reconnaître avec précision l'activité sportive à laquelle ils se livrent et qui lui demeure ainsi étrangère.

Dans *Côte-des-Nègres*, d'ailleurs, les contacts entre les différentes cliques ethniques d'adolescents ne se font jamais à l'enseigne de la concorde ou de la tolérance. C'est le cas de la rencontre fortuite entre les Latinos Power (dont fait partie Lalo) et un groupe d'Indiens ou de Pakistanais, ou bien de celle qui met quelques Haïtiens face à un groupe d'Italiens dans le métro :

Sur-le-champ, Lalo leur fait un bras d'honneur. Les Indiens hésitent puis lui rendent la pareille. Les deux groupes s'insultent un moment, tout y passe, leur mère, leur pays, leur race, les Latinos en français, les Indiens en anglais. (*Ivi*, 162).

Dans le wagon, ils sont tombés face à face avec un groupe de jeunes Italiens qui, vêtus de salopettes, s'empiffraient, le bout des doigts orange, de *Cheetos* au barbecue. [...] Au métro Peel, les Italiens ont quitté le wagon en file indienne et, dès que les portes se sont refermées, ils ont frappé contre la vitre et craché dessus. (*Ivi*, 218).

Le roman, cependant, pivote avant tout autour des combats qui se déroulent dans plusieurs milieux du quartier Côte-des-Neiges entre un gang d'Haïtiens, les Bad Boys, et un autre formé par des Sud-Américains, les Latinos Power.

Cette lutte sans merci – qui occupe le livre de Segura de manière intégrale – se manifeste d’abord dans les coups que chaque gang organise pour frapper l’autre, comme le vol au casier de CB, chef des Bad Boys, organisé par Pato et Alfonso, deux membres des Latinos Power :

Voilà, ils y sont, devant le casier le plus connu de la polyvalente. Il est couvert de graffitis noirs, rouges, verts, violets : Propriété des Bad Boys, Public Enemy number 1, Cop Killer, Fuck Barbeau, Sex, drugs and rap ... Au centre, l’insigne des Bad Boys : une panthère vue de dos, la tête tournée, la gueule grande ouverte (*Ivi*, 18).

La réaction verbale des Latinos face à l’exploit de Pato ainsi que celle des Haïtiens qui découvrent le vol et enregistrent l’affront que subit ainsi leur chef CB relèvent d’une réciproque haine raciale :

— Ça lui apprendra à cet Haïtien de cul! C’est d’un gars comme toi, Pato, qu’on a besoin chez les Latinos Power! (*Ivi*, 21).

— Qu’est-ce que je te disais? C’est des voleurs-nés, ces Latinos! (*Ibidem*).

Malgré le fait que les Latinos et les Bad Boys en arrivent même à signer «un pacte de paix» (*Ivi*, 57) afin de rendre la vie dans leur quartier de nouveau acceptable, les violences ne s’arrêteront jamais. Bien au contraire : les tensions entre ces deux gangs et les coups qu’ils se livrent augmenteront progressivement d’intensité (vol des objets du casier de CB ; graffiti *Mort aux Latinos !* (*Ivi*, 110) sur la porte du garage de Flaco, chilien et chef des Sud-Américains ; nombreux et différents type de taxage) jusqu’à parvenir, à la fin du roman, à l’effusion de sang.

L’opposition entre les deux gangs, par ailleurs, passe aussi à travers le choix et l’emploi du code linguistique.

C’est ainsi que chez les Latinos des expressions et, plus rarement, des phrases en espagnol apparaissent dans les dialogues qui se produisent à l’intérieur du groupe :

Il lance : ¡ Apúrate, Alfonso ! (15).

¡ Vámonos ! (20).

¡ Ay Marcelito ! (24).

Il s’aperçoit que, *Dios mío*, ses dents claquent ! Plus jamais je ne volerai, *Dios mío, ayudame, que no me peguen*, plus jamais (33).

¡ Putamadre ! (33).

¡ Bien hecho ! commentent les autres Latinos. Es todo lo que merece ese viejo estúpido, opine Lalo (93).

¡ Qué huevón más grande ! (93).

¡ Este huevón tiene una huevona metida allí ! (126).

— Vous auriez dû sortir vos canifs, s'indigne Flaco. Il faut toujours être aux aguets. *El que pestañea pierde...* Celui qui cligne des yeux est fichu, comme dit mon père (130).

Il en va presque de même à l'intérieur du gang des Bad Boys, mais naturellement pour ce qui est du créole :

CB fait également signe aux deux Haïtiens qui les ont accompagnés de s'approcher : *sa k pase ?* (35).

CB se tourne vers son groupe et un échange animé à voix basse s'engage. You moun ki konnèt signification nam mò « goon », nan non Dye ? Mon chè, pa gen ide. Non, pa gen sawé. Mwen pa gen sawè sa a. Bagay la sa sale. Enfin, CB revient à Flaco et s'éclaircit la gorge.

— C'est une insulte, c'est ça ? (95).

CB l'arrête d'un geste et change de langue :

— *Minit la !...* Quand on parle stratégie, on le fait en créole. Compris, tout le monde ? (220).

— A p rekòmanse sa a, m ap jete l dewò ! le rabroue CB. (220).

— A p tou mèm pa lèssè l fè sa nan yon tàpi ! s'emporte Richard. M ap pini l idio ! S'il te plè ! A p lèssè mwen vange onè nan Mixon ! (221).

Le recours à celui qu'on pourrait définir ici comme le “code ethnique” suggère, d'un côté, l'appartenance identitaire à un groupe et à une communauté définis qui se reconnaissent dans ce code, mais il sert aussi, et peut-être avant tout, à l'établissement d'une communication inaccessible à tout autre, et qui vise, par ce choix, à son exclusion, comme le manifeste CB même lorsqu'il rappelle à ses camarades que « Quand on parle stratégie, on le fait en créole ».

Au-delà du choix de la présence du français de la part de l'auteur pour des raisons de lisibilité (« Ce gars-là parlera pas, je le sens, *explique CB en créole* ») (*Ivi*, 223)², il est naturel que le recours au français – dans sa variante québécoise, enrichie de mots et d'expressions anglaises – s'opère dans les échanges avec ceux qui ne relèvent pas du même groupe ethnique. De même, il est pourtant évident que le français demeure langue de communication à l'intérieur de chaque gang aussi. Les propos de CB qu'on vient de relire le signalent de manière implicite, mais d'autres passages du roman permettent de comprendre que ces adolescents communiquent entre eux même en

² C'est moi qui souligne.

français et que le recours au créole ou à l'espagnol n'est pas toujours spontané ni dominant : «La police est là ! lance [Ketchia], oubliant de parler créole». (*Ivi*, 227)

On se rappellera, par ailleurs, que les membres de ces gangs appartiennent à la seconde génération d'immigrés au Québec. En effet, c'est plutôt la génération de leurs parents qui fait enregistrer une fréquentation plus problématique du français :

— Mais les Haïtiens ont un grand avantage sur nous, Carmen, dit Roberto, ils connaissent déjà le français. Je le vois chez Phillips, ils se débrouillent très bien (*Ivi*, 69).

C'est que tout se passait en français dans ce pays, et ça lui [à Carole] faisait du bien de parler créole. (*Ivi*, 103).

Et encore : la mère du petit Cléo s'adresse à son fils spontanément en créole («Cléo ! a tonné une voix rauque. *Va ten dewò!*») (*Ivi*, 50) ; «*M ap bezwin dòmi ! Yo pa fè com toujou ak done tout jwè la !*» (*Ibidem*), alors que la mère de Marcelo se plaint des sorties systématiques de son enfant, qui la laisse ainsi seule à la maison, en espagnol : «*¡ No sé para que tuve un hijo !*» (*Ivi*, 53).

Si la difficulté ou la gêne de parler français sont pratiquement inconnues chez les adolescents de ces communautés qui sont scolarisés en français, le roman, cependant, montre bien qu'elles concernent certains enfants de l'école primaire : à son arrivée, le petit Cléo ne comprend pas tout ce que ses camarades lui disent, surtout pour ce qui est des doubles sens et des expressions argotiques. (Cfr. *Ivi*, 22-25). De même, le petit Marcelo, face à ses nouveaux camarades de classe, «au début, [...] ne compren[d] pas ce qu'ils [lui] dis[ent]». (*Ivi*, 25).

Le contraste entre enfance et adolescence, qui pourrait sembler assez banal, se base pourtant sur un choix structural extrêmement significatif qui caractérise *Côte-des-Nègres*.

Au fur et à mesure qu'il avance dans le texte, le lecteur s'aperçoit, en effet, que Segura choisit de moduler son roman sur une double temporalité qu'on peut bien faire coïncider avec l'époque de l'école primaire et celle du secondaire, c'est-à-dire le passé et le présent de la narration. C'est ainsi qu'on comprend, par degrés, que le couple des enfants Cléo/Mauricio, grands amis d'enfance, est étonnamment le même couple CB/Flaco, ennemis jurés en tant que chefs des deux gangs opposés.

L'alternance des deux temporalités, indiquée exclusivement par un blanc typographique, permet donc de mieux relever les analogies concernant la première période de la vie de Marcelo et de Cléo (époque du primaire) ainsi que de mettre en relief davantage l'éloignement impossible à combler qui caractérise les rapports du présent (époque du secondaire) entre Flaco et CB.

Par un effort de recomposition, le lecteur parvient à rétablir une partie de la mosaïque des événements – qu'il doit glaner tout au long du roman où ils apparaissent sans nécessairement suivre leur succession chronologique – qui, au moment de

l'adolescence, ont évidemment éloigné les deux garçons et qui ont favorisé la transformation de Cléo et de Mauricio respectivement en le terrible CB et le dur Flaco.

Grace à cet effort de mise en ordre des événements, le lecteur apprend que Marcelo, qui se trouve déjà au Québec depuis quelques temps lorsque Cléo débarque à la polyvalente, établit assez tôt un rapport d'amitié avec le petit haïtien qui a son même âge. La solidarité intense de ce lien d'amitié est témoignée par le petit condor d'argent que Marcelo offre à Cléo et qu'on retrouve, au grand étonnement de Pato, dans le casier de CB au moment de son effraction, au tout début de *Côte-des-Nègres* :

Pato le reconnaît, c'est un condor. Son père lui a déjà vanté l'intelligence et la cruauté de cet animal redouté en Amérique du Sud. Mais qu'est-ce qu'un Haïtien fabrique avec un condor ? Un objet qui appartient à un Latino ? C'est Flaco et son frère qui vont être contents, il vient de récupérer un objet volé. (*Ivi*, 20).

La présence du condor, symbole relevant de la culture et de la mythologie sud-américaine, au fond du casier de l'ennemi haïtien ne peut être lue, par Pato, que comme l'épreuve d'un vol. Il est inconcevable pour lui et pour le reste de son gang d'attribuer une autre motivation à cette présence. Le lecteur, pour sa part, connaîtra l'épisode de l'échange de la chaînette avec le condor seulement par la suite et, à ce moment-là, il commencera à s'interroger de manière de plus en plus pressante sur les motivations qui ont totalement bouleversé la bonne complicité qui caractérisait le monde de l'enfance de Cléo et de Mauricio.

Il est important aussi de relever que Paco reconnaît le condor, sa valeur symbolique et son appartenance profonde à la culture sud-américaine grâce à ce que son père lui a transmis (« Son père lui a déjà vanté l'intelligence et la cruauté de cet animal redouté en Amérique du Sud »).

Cela récupère encore une fois la génération des parents de ces adolescents et suggère, de manière discrète, leur rôle dans la transmission de leur culture d'origine.

Cette première génération d'immigrés semble effectivement garder un lien plus étroit avec sa culture d'origine. Segura ne transforme jamais son roman en pamphlet ou en essai, et il préfère parsemer quelques épisodes apparemment anodins et en toile de fond, qui concourent à mieux focaliser cette question. C'est le cas des fêtes de l'Association des Latino-Américains du Québec où les nombreux mets (parmi lesquels, une *parillada* énorme, des *empanadas* boliviennes et chiliennes, des *humitas*) ainsi que la musique qui accompagne le buffet (*cumbia*, *merengue*, *cueca*) (Cfr. *Ivi*, 156) renvoient aux traditions de ces immigrés. Toujours suivant une technique en mode mineur, Segura signale aussi que la nouvelle génération, celle des adolescents des gangs de Cléo et de Flaco, semble plutôt refuser cet héritage culturel et identitaire, comme en témoigne la rude réaction de la jeune Nena lorsqu'elle entend de la musique sud-américaine à la radio : « Oh non ! se plaint Nena, enlève ça tout de suite ! Qu'il arrête de faire chier le peuple ! Elle est écœurée des *cumbias* et des *salsas*, elle n'en peut plus ! Ses parents n'écoutent que ça ! » (*Ivi*, 60).

D'ailleurs, il est impossible de trouver dans le roman un rapport serein entre la génération des parents et celle des adolescents : Cléo supporte avec de moins en moins de patience la présence d'une mère impotente et délaissée par son mari (et qui parviendra à se suicider) ; Tita se trouve écrasé par le fait de devoir s'occuper d'une mère presque totalement aveugle ; les rapports entre Flaco et son père se caractérisent par une volonté amère de s'ignorer de manière réciproque :

— Ça ne marche pas comme ça, Flaco. Tu te rends compte ? Je ne sais même plus qui tu es. Tu veux savoir, tu es devenu un étranger pour moi. Tu penses que je n'ai pas souffert au début ? Remarque, je ne t'en veux même plus. [...]
Tu as voulu faire ta vie, ériger une barrière entre toi et nous ? Vas-y maintenant, vas-y jusqu'au bout. (*Ivi*, 246).

Ces adolescents, d'une manière ou d'une autre, sont donc souvent laissés à eux-mêmes. Et lorsqu'ils semblent avoir suivi un enseignement parental, le lecteur a immédiatement la sensation qu'il s'agisse d'une perception déformée de la part de l'adolescent ou d'un message déroutant qu'il a enregistré. À ce propos, les réponses de CB à son père qui l'accuse de trahir ses origines haïtiennes, révèlent non seulement l'une des raisons profondes qui se trouvent à la base de l'inquiétante métamorphose de Cléo en CB, mais elles assurent aussi la preuve de la nature aberrante de la transmission qui semble passer de père en fils :

Que tu [CB] fumes et que tu sèches tes cours ? Cette société est en train de te corrompre et ça me fait mal de te voir comme ça. [...]
— Aussi tu veux que je te dise, a fait le père de CB, tout ce qui te reste d'haïtien, c'est l'aspect physique. Tu deviens de plus en plus québécois. Comme dirait un de mes amis, tu t'occidentales !
— De quoi tu parles ?, a dit CB. Tous mes amis sont Haïtiens. J'ai même formé une bande pour mieux défendre nos droits, comme tu me l'as appris toi-même. Et tu dis que je ne suis plus Haïtien ?
— Regarde un peu ce que tu portes, a riposté son père. Tu t'habilles comme un rapper, tu cours au McDonald chaque fois que je te donne de l'argent. Tu parles de moins en moins le créole. Et surtout, qu'est-ce que tu connais d'Haïti ? Pas grand-chose... (*Ivi*, 114).

On ressent, dans cet échange, l'écho des réflexions, un peu simplistes, de Sœur Cécile, qui s'interroge sur les transformations inexplicables qui marquent parfois certains de ses élèves dans le passage de l'enfance à l'adolescence :

Pourquoi certains enfants s'intégraient-ils mieux que d'autres ? Comment se faisait-il que quelques-uns, dès la cinquième année, rejetaient en bloc la culture québécoise ? Était-ce les parents qu'il fallait montrer du doigt ? Parfois, oui, elle s'interrogeait sur l'éducation et la discipline reçues à la maison. (*Ivi*, 118).

En suggérant de cette manière que l'histoire de CB et de Flaco est loin d'être purement individuelle, Segura refuse quand même tout type d'interprétation et d'explication simpliste et sommaire.

La problématique de l'affirmation d'une identité individuelle, typique de l'adolescence, ici, se double aussi d'un besoin grandissant de s'identifier à la culture d'origine face à une société qui se révèle en défaut de véritable accueil et où, par conséquent, l'intégration s'avère difficile sinon impossible.

Cléo semble justement avoir entrepris le chemin qui le mène à sa nouvelle identité de CB (et à sa fin tragique) au moment de la rencontre avec d'autres adolescents haïtiens comme le frère aîné de Carl qui lui pose une question-clé :

[Le frère de Carl] : dis-moi une chose, tu te considères quoi, Haïtien ou Canadien ? Je sais pas, un peu les deux. Les frères ont baissé la tête et l'ont secouée théâtralement. [...] y'a rien au monde de plus triste que quelqu'un qui connaît mal ses origines. [...] Autre chose : il faut être fier de ses origines. Allez, répète : je-suis-fier-d'être-Haïtien... (*Ivi*, 195).

Encore une fois, il faut souligner la volonté de Mauricio Segura d'éviter tout type de plate généralisation qui ne ferait que banaliser le sujet du roman et qu'appauvrir la réflexion qu'il demande.

Le parcours destructif et auto-destructif de Cléo, en effet, n'est pas le seul possible. Plus attaché aux valeurs de l'amitié fraternelle (et multiethnique) de leur enfance, Flaco, malgré tout, cherchera à raviver un brin de cette amitié, juste au moment où la tension entre les deux gangs s'accompagne d'épisodes qui ont fait et vont faire courir le sang des deux cotés. La réponse de CB, cependant, refuse tout type de retour en arrière et anéantit le passé d'un seul coup :

— T'es trop pogné sur le passé, mon gars. T'es obsédé par ça. Dis-toi bien une chose : en ce qui me concerne, je te connais pas et je t'ai jamais connu. Tout ce que je sais, c'est que t'es contre ma bande (*Ivi*, 259).

Sans aucune place pour la communication, sans aucune volonté de se mettre à l'écoute de l'autre, sans aucune fissure dans le mur qui sépare les différents exilés, et les différentes ethnies, on ne peut qu'assister à l'accélération, à l'intensification des violences jusqu'au meurtre de CB de la part d'un policier au milieu de celle qui se présentait comme la confrontation ultime entre Latinos Power et Bad Boys. Sans que pour cela, amèrement, cette histoire tragique devienne une leçon morale à apprendre.

L'espoir du directeur de l'école polyvalente — qui souhaite « que les événements donneront matière à réflexion à «chacun ici présent» et que tous les élèves sont désormais convaincus des «conséquences néfastes» des bandes ethniques» (*Ivi*, 285) — est immédiatement contrebalancé par le projets de Ketchia : «Contre vents et marées, elle s'est juré de poursuivre le combat : l'aventure des Bad Boys ne s'arrêtera pas là.» (*Ivi*, 287)

Comme le relève Daniel Chartier, «l'écriture migrante est devenue l'un des emblèmes de la littérature de la fin du XX^e siècle, particulièrement au Québec». (Chartier 2002, 303).

Mauricio Segura, né au Chili en 1965 et arrivé au Québec à l'âge de cinq ans, peut être ramené sous cette étiquette vu les déclinaisons multiples qu'elle implique.

«Élevé lui-même dans un climat multiculturel», dans *Côte-des-Nègres*, Segura « met [...] à jour la question pressante du racisme et du combat des gangs dans les quartiers défavorisés où les frontières entre les ethnies restent toujours bien distinctes ». (Zurawska 2013, 153).

Côte-des-Nègres pose ainsi la question difficile et complexe de l'intégration face au pluralisme culturel d'une section de la réalité montréalaise qui se fait exclusivement lieu de conflit ethnique et domaine de criminalité.

Cela se produit surtout à cause du choix qui fait du code linguistique, de l'héritage identitaire, des survivances des origines culturelles autant de barrières étanches, qui insistent sur une spécificité ethnique à travers la suppression de tout type de communication, de toute possibilité de contact réciproque, de toute manifestation favorisant le dialogue, l'échange et la mise en commun. Au moment où Cléo décidera d'emprunter le chemin de l'affirmation identitaire par la voie du radicalisme ethnique, il effacera — et tout son gang avec lui — toute possibilité d'échange avec les autres, toute possibilité d'emprunter un chemin qui mène à quelque sorte de coexistence des diversités, base de départ pour une tentative d'intégration.

Autrement dit : par un choix qui s'apparente à ce que Gilles Dupuis définit comme *transmigration littéraire* — « transmigrance [...] entre le corpus appartenant à la tradition nationale et celui issu de la mouvance migrante » —, (Dupuis 2013, 86) *Côte-des-Nègres* montre les conséquences tragiques de l'échec de ce qu'on pourrait considérer comme un processus de transculturation, au niveau du quotidien de la réalité problématique du Montréal multiethnique (mais aussi au-delà de ce premier niveau de lecture), à savoir un « processus de perte/déracinement d'une culture antérieure et une néo-culturation qui serait la création consécutive de nouveaux phénomènes » (Ceccon 2004).

Tout cela, de manière plus synthétique et par un choix esthétique sensiblement plus frappant, me semble être ce que Mauricio Segura confie à l'épigraphe — exégèse et commentaire de *Côte-des-Nègres*, à la fois — qu'il tire de l'Ancien Testament (Genèse 11, 5-7) et qu'il décide de poser en ouverture de son roman :

Le Seigneur descendit du ciel pour voir la ville et la tour que les hommes bâtissaient. Après quoi il se dit : «Eh bien, les voilà tous qui forment un peuple unique et parlent la même langue ! S'ils commencent ainsi, rien désormais ne les empêchera de réaliser tout ce qu'ils projettent. Allons ! Descendons mettre le désordre dans leur langage, et empêchons-les de se comprendre les uns les autres. »³

³CdN, 9.

BIBLIOGRAFIA

- SEGURA, M. 1998. *Côte-des-Nègres*, Montréal : Éditions du Boréal, 1998.
- CHARTIER, D. 2002. *Les Origines de l'écriture migrante. L'Immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles*, Montréal : Voix et images", 80, 303-313.
- ZURAWSKA, A. 2013. *Géographie conflictuelle d'une ville : Rue Saint-Urbain de Mordecai Richler et Côte-des-Nègres de Mauricio Segura*, Katowice : TransCanadiana, 6, 143-155.
- DUPUIS, G. 2013. *Identités transmigrantes : le devenir des écritures migrantes au Québec*, Udine : Oltreoceano, 7, 83-92.
- CECCON, J. 2004. *Les écritures migrantes au Québec*, *Africultures*, 59, www.africultures.com/index.asp?menu=revueaffichearticle&no=3508

ALAIN AUSONI

L'ÉCRITURE TRANSLINGUE COMME CONVERSION

Notes sur la posture littéraire d'Hector Bianciotti, et sa postérité

ABSTRACT (*Translingual Writing as Conversion. Notes on Hector Bianciotti's Literary Posture and Its Posterity*) This article focuses on the recent rise in singularity of translingual literature, a symptom of which may be seen in Andreï Makine's recent election to the French Academy. In his reception speech, rather than truly pay homage to Assia Djebar who preceded him, Makine chose to signal the particularity of the translingual writer's condition. In contrast to the somewhat problematic relation to French emerging from many (post)colonial texts, which he sketches fairly schematically, Makine presents translingual writing as a privileged locus for the defence and illustration of French. What made this audacious intervention possible is, I suggest, Makine's capacity to refashion a literary posture embodied by previous translingual writers: that of the foreign writer converted to French. Before Makine, Hector Bianciotti is certainly the translingual writer who presented most clearly his switch to writing in French as a literary conversion. Considering a key television interview and exploring Bianciotti's French autobiographical trilogy, this article seeks to explore the formation of a literary posture of great significance to the contemporary presentation of translingual writing on the literary scene.

KEYWORDS French, Literary translingualism, Literary posture, Andreï Makine, Hector Bianciotti

En 2016, avec l'élection d'Andreï Makine, la littérature translingue, ici définie comme celle qui s'écrit dans une langue acquise tardivement,¹ est entrée avec fracas à l'Académie française. Rares sont les Immortels qui ont été aussi bien élus et rares sont aussi, dans l'histoire récente, ceux qui l'ont été aussi jeunes. Si Makine n'est pas le premier écrivain translingue à avoir été admis sous la Coupole, c'est sans doute celui qui a le plus clairement signalé la spécificité de l'écriture translingue. Dans son discours de réception (Makine 2016), les nombreuses références à l'histoire culturelle russe et à

¹ Je traduis le néologisme de Steven G. Kellman (2000) et adapte sa définition pour dire translingues les écrivains que Jouanny (2000) appelait les « singularités francophones ». Pour une mise au point sur la montée en singularité des écrivains translingues au sein des littératures d'expression française, voir Allard et De Bansi 2015 ; Ausoni 2018, à paraître.

l'apprentissage ou la pratique d'une langue étrangère, ainsi que l'expression de la recherche d'une clé au « secret de la francité », ne laissent pas de doute quant à l'appartenance de Makine à la catégorie de ceux qu'il nomme « les étrangers francophones ». Mais ce qu'il y a de plus frappant, c'est que bien plus que de rendre hommage à Assia Djebar comme l'usage le lui dictait, Makine a tenu à distinguer son cas de celui de la romancière algérienne à qui il succédait au cinquième fauteuil. En vertu de la nécessaire différence des modalités de leur exposition à la langue française, l'écrivain (post)colonial et l'écrivain translingue en viennent à tisser des rapports dissemblables à la langue française. Pour Makine, qui ne semble pas avoir peur de schématiser à l'extrême pour marquer l'opposition, là où l'écrivain (post)colonial peut se retrouver dans un « enfermement insoluble », entre sa langue d'enfance et celle dont il rappelle que Djebar l'avait appelée sa « langue marâtre », l'écrivain translingue peut choisir d'apprendre une langue étrangère pour « se fondre en elle, se donner à elle dans une fusion quasi amoureuse, concevoir grâce à elle des œuvres qui prétendent ne pas lui être infidèles et même, suprême audace, pouvoir l'enrichir » (*Ibidem*). Cette caractérisation de l'écriture translingue ne fait bien sûr pas justice à la variété de ses usages. Mais tel n'était pas l'objectif de Makine qui semblait surtout chercher à faire comprendre que sa trajectoire translingue le plaçait admirablement pour œuvrer à servir la langue française au sein de l'Académie.

Que Makine se soit permis de signaler, certes à demi-mot et par comparaison à la situation de l'écrivain (post)colonial, la position privilégiée de l'écrivain translingue me paraît faire symptôme d'une évolution marquante dans la reconnaissance de l'écriture translingue ces dernières années². La nouvelle visibilité du translinguisme est particulièrement manifeste dans le palmarès des principaux prix littéraires parisiens,³ dans la fréquence inédite des élections d'écrivains translingues à l'Académie française,⁴ comme dans le récent développement de l'intérêt critique pour le phénomène, dont témoigne la journée d'études qui a conduit à ce numéro (Kellman 2000 ; Jouanny 2000 ; Delbart 2005 ; Porra 2011 ; Ausoni 2013 ; Allard et De Balsi 2015 ; Ausoni 2018, à paraître).

² Comme cela se voit dans cette phrase, cet article se conforme aux Rectifications orthographiques de 1990.

³ Depuis 1990, les écrivains translingues ont raflé près de dix pour cents des principaux prix littéraires parisiens (Goncourt, Goncourt des Lycéens, Renaudot, Femina et Grand prix du roman de l'Académie française), une proportion sans commune mesure avec celle de leur production au sein des lettres d'expression française.

⁴ Il s'agit des élections de Hector Bianciotti (1996), François Cheng (2002), Michaël Edwards (2013) et Andreï Makine (2016), dont il faut signaler qu'ils se sont ou ont été présentés comme des écrivains translingues et qu'ils ont œuvré, à l'exception du prénom choisi par Cheng, sans recours à un pseudonyme francisant, contrairement par exemple au cas de leur prédécesseur Henri Troyat (1911-2007).

Dans cet article, j'aimerais combiner les approches poétiques et sociologiques de la littérature pour proposer que la rhétorique de Makine – comme celle d'autres écrivains translingues contemporains (Kang 2013) –, qui fait du translinguisme une « nouvelle naissance » (Makine 2016), est redevable de la construction historique d'une posture littéraire de l'écrivain translingue comme *converti* à la langue et à la littérature françaises.⁵ Dans le but de verser une pièce au dossier de l'étude de la construction de cette posture, dans tout ce qu'elle a de matriciel pour la production translingue contemporaine, je me propose de m'arrêter sur le cas de l'écrivain translingue qui, ces dernières années, me semble avoir le plus contribué à son façonnement, à savoir Hector Bianciotti (1930-2012) élu à l'Académie en 1996, vingt ans avant Makine.

En parlant de posture littéraire, je m'inscris dans le sillage de Jérôme Meizoz (2007) et considère qu'une étude de la posture, définie comme « manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire » (18), nécessite de prendre en compte des phénomènes qui relèvent à la fois de l'*ethos* et des *conduites* d'un auteur. Et en cherchant à faire le lien entre la posture de Makine et celle de Bianciotti, je m'appuie sur l'idée que l'écrivain se doit d'une manière ou d'une autre, au moment d'entrer sur la scène littéraire, de faire son choix parmi « les postures à l'étal » (Diaz 2007, 5).

Éclairer la trajectoire de Bianciotti à la lumière de la conversion, c'est d'abord prendre l'écrivain au mot et reconnaître la prégnance de cette figure dans la rhétorique tout comme dans la structure de ses textes autobiographiques. C'est ensuite faire fonctionner un modèle proposé par Nathalie Heinich (2000) pour rendre compte des différentes façons de concevoir le fait de devenir écrivain. En croisant deux modalités identitaires – être écrivain est-ce « devenir qui l'on est » ou « devenir qui l'on n'était pas » ? (63) – avec deux modèles de la compétence, un modèle professionnel et un modèle vocationnel, Heinich isole quatre manières différentes qu'ont les écrivains de représenter où s'origine leur talent littéraire :

« Modèles de la compétence » « Modalités identitaires »	Professionnel	Vocationnel
Devenir qui l'on est	Travail	Don
Devenir qui l'on n'était pas	Apprentissage	Conversion, révélation

Selon Heinich, bien que toutes les combinaisons soient possibles, c'est la première ligne de ce tableau qui caractérise typiquement l'entrée en littérature : « l'expérience du devenir écrivain représente [...] l'actualisation d'une nature déjà présente mais invisible : nature figurée sous la forme du don, actualisation accomplie sous la forme du travail » (65). Or on verra que par son *ethos* et ses *conduites* Bianciotti donne au

⁵ Même si la construction textuelle de la figure de la conversion n'y est pas décryptée, je signale que Véronique Porra a consacré à l'écriture translingue un article dont le titre résonne avec ce qui m'occupe ici (Porra 2001).

contraire à voir son entrée en littérature comme le résultat d'une conversion et d'un apprentissage acharné.

Dans ce qui suit, je me placerai sur deux terrains d'observations. D'abord, celui de la présentation de soi « dans un contexte où la personne incarne la fonction-auteur » (Meizoz 2007, 23) : ce sera la performance de Bianciotti (1985) lors de la cinquantième de l'émission littéraire *Apostrophes* de Bernard Pivot en 1985. Et ensuite, celui de « la construction de l'énonciateur dans et par les textes » (Meizoz 2007, 23), avec une attention particulière aux trois textes autobiographiques écrits en français par Bianciotti et tous parus chez Grasset dans les années 1990 : *Ce que la nuit raconte au jour* (1992), *Le Pas si lent de l'amour* (1995), *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* (1999).

Mais d'abord, voici trois dates qui peuvent permettre de présenter brièvement le parcours de Bianciotti. 1930, d'abord, année de sa naissance dans une ferme isolée dans l'immensité de la pampa de la région de Cordoba. Ses parents, des immigrés piémontais, veulent faire de ses frères et lui des ouvriers agricoles aptes à développer leur modeste exploitation. Mais, désireux de se dérober au milieu familial, Bianciotti arrache à son père la permission d'entrer au séminaire : une autre vie peut commencer. 1961, ensuite, date de son installation en France, qui marque la fin de nombreuses années d'errance et de misère à Buenos Aires d'abord, puis quand la chance de rejoindre l'Europe s'est présentée, en Italie et en Espagne ensuite. C'est une fois à Paris, et travaillant bientôt pour Gallimard ainsi que comme chroniqueur pour *La Quinzaine littéraire*, *Le Nouvel Observateur* puis *Le Monde des livres*,⁶ que Bianciotti publie de nombreux textes littéraires en espagnol entre 1967 et 1981.⁷ 1996, enfin, année de son élection à l'Académie française, qui vient récompenser une œuvre écrite exclusivement en français depuis le roman *Sans la miséricorde du Christ*, prix Femina 1985.

Hector Bianciotti à la cinquantième d'*Apostrophes*

On connaît l'influence de l'émission de télévision *Apostrophes* sur le monde littéraire au cours de ses quinze ans d'antenne entre 1975 et 1990. Dans l'enquête déjà citée, Nathalie Heinich montre que nombre de ses acteurs partagent le constat qu'« on n'est vraiment perçu comme écrivain que lorsque les gens vous ont 'vu à *Apostrophes*' »

⁶ Voir Bianciotti (2001) pour un choix de chroniques parues sur une période d'une trentaine d'années dans ces deux journaux.

⁷ Tous ces textes, parus chez Denoël ou chez Gallimard, ont été traduits en français par Françoise-Marie Rosset : ce sont *Les Déserts dorés* (1967), *Celle qui voyage la nuit* (1969), *Les Autres, un soir d'été*, (1970), *Ce moment qui s'achève* (1972), *Le Traité des saisons* (1977, Prix Médicis étranger), et *L'Amour n'est pas aimé* (1983) dont les nouvelles ont été écrites en espagnol avant 1981, à l'exception de « La Barque sur le Neckar », premier texte littéraire écrit en français par Bianciotti. Voir Cordonier (2000) pour une analyse de cette nouvelle comme mise en abîme du changement de langue de Bianciotti.

(159). Pivot a conçu la cinq-centième de son émission littéraire, du 27 septembre 1985, comme « une manière d'éloge de la langue française et de la culture française ». Il est significatif que, pour mener à bien ce programme, l'animateur ait décidé d'inviter des universitaires et des critiques étrangers ayant un fort intérêt pour la France et, surtout, les écrivains translingues Julien Green, Jorge Semprun et Hector Bianciotti.

Dans cette émission, un geste postural fort de Bianciotti a été de se distinguer de Green et Semprun en refusant l'étiquette d'écrivain *bilingue* alors même qu'il est aussi l'auteur d'une œuvre conséquente et reconnue en espagnol.⁸ Pour préparer cette proposition forte, et un peu déconcertante pour Pivot, Bianciotti (1985) s'attache dès les premières secondes de l'interview à représenter son rapport à l'espagnol comme dénué de tout ce qui unit traditionnellement un sujet à sa langue maternelle. Car si l'espagnol a bien bercé son enfance, ce n'était pas la langue de ses parents. Ils parlaient le dialecte piémontais et en interdisaient l'usage à leurs enfants pour favoriser leur intégration sociale en Argentine :

Bernard Pivot : Comment expliquez-vous ce passage de votre langue nourricière à votre langue d'exil ?

Hector Bianciotti : Je l'explique de la façon suivante, mon itinéraire est différent, c'est-à-dire que moi je n'ai jamais eu je crois ce qu'on appelle langue maternelle ou paternelle. J'ai eu une langue géographique, parce que mes parents parlaient entre eux le dialecte piémontais où il y avait ce son fermé /y/ qui m'intéressait beaucoup. Et ils nous interdisaient de parler le piémontais, car il fallait que nous nous intégrions dans le pays. Donc il fallait parler espagnol. Nous comprenions absolument tout ce qu'ils disaient mais nous n'avons jamais eu le droit de prononcer un mot. Alors on a reçu cette langue, que j'appelle une langue géographique, dans laquelle je ne me suis jamais senti à l'aise, parce que c'est une langue, comme disait Semprun, il parlait d'emphase, mais qui a une sorte d'ampleur et d'extériorité qui ne convient pas à mon intimité.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que Bianciotti ne se retrouve pas dans les catégories proposées par Bernard Pivot qui l'interrogeait sur son passage de sa « langue nourricière » à sa « langue d'exil ». En qualifiant la langue espagnole de « langue géographique », Bianciotti la rattache non aux siens, ni aux épisodes de sa jeunesse, mais à une terre nouvelle, hostile, dans laquelle il n'a jamais souhaité prendre racines. Dans ces conditions, se départir de l'espagnol ce n'est pas réellement trahir qui il est. On peut se sentir plus à l'aise dans une langue qui n'est pas celle de l'enfance. En refusant d'être compté parmi les écrivains bilingues, Bianciotti (1985) exprime l'impossibilité d'un retour à l'espagnol, voire celle de la pratique conjointe de ses deux langues d'écriture. Tout se passe comme si, par son emprise soudaine et définitive, le français avait fait de lui un nouvel écrivain monolingue :

⁸ On pourra aussi trouver l'expression de ce refus dans la notice que Bianciotti a donnée à Jérôme Garcin pour le *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes* (2004, 43).

un jour, un jour, je n'ai pas choisi de délaisser l'espagnol. C'est que le français, que je ne maîtriserai jamais, m'avait maîtrisé. Et avais expulsé de moi l'autre langue. Donc je ne suis pas, [...] je ne l'ai jamais été, je ne serai pas un écrivain bilingue.

Récit de conversion

Au vu de ce qui précède, ce qui ne peut manquer de surprendre, c'est que Bianciotti n'ait pas cherché à récupérer les circonstances de son changement de langue dans la somme que constituent ses trois textes autobiographiques. Contrairement à ce qu'annonce la quatrième de couverture du deuxième d'entre eux (Bianciotti 1995) : « [e]t, enfin, voici Paris où l'attend un autre voyage qu'il fera à son insu : le passage de sa langue d'enfance, l'espagnol, à la langue française », l'expérience de la vie en France et le changement de langue littéraire n'attirent presque pas son attention autobiographique. Seules quatre pages sur les quelques neuf-cents que totalisent les trois volumes sont directement consacrées à cette période dans ce qui constitue une considérable accélération narrative : « *Au bout d'une quinzaine d'années, j'entendais souvent dans mes rêves des voix françaises. Il s'en fallut de cinq ans que j'écrive, sans m'en rendre compte, la première page d'une nouvelle en français* » (31, je souligne). On peut même dire que tout est fait pour ne pas accorder à ce passage un statut d'évènement décisif dans les récits de vie de Bianciotti. Comme l'indique l'expression « sans m'en rendre compte », la métamorphose littéraire est présentée comme un phénomène vécu de manière passive et inconsciente.

C'est que tout était déjà joué. Un tournant avait déjà été pris bien plus tôt dans la vie de Bianciotti. Et c'est ce tournant qu'il reconstruit sur le modèle du récit de conversion. Comme dans *Les Confessions* d'Augustin – et cela peut être considéré comme un signe de plus de leur influence durable sur les modes de mise en récit des tournants d'une vie –, le scénario de la conversion de Bianciotti donne une place primordiale à la révélation apportée par l'autorité de textes écrits (voir Sheringham 1993, 5–12). Faut-il s'étonner dès lors que leur auteur, le médiateur de l'amour de Bianciotti pour la langue française, soit un Académicien ayant lui-même dramatisé une crise dont auraient dépendu sa vie et son œuvre ?⁹ Car contrairement à l'expression courante, le français est pour Bianciotti la langue de Valéry. Il n'aurait pas pu le rappeler plus clairement qu'en faisant résonner deux fois le nom de l'illustre homme de lettres dans la première phrase de son discours de réception à l'Académie française (Bianciotti 1997, je souligne) :

Messieurs, *Paul Valéry* – envers qui ma dette est inépuisable puisque c'est pour lire son œuvre dans le texte que je me suis engagé, à quinze ans, dans le délicat labyrinthe de langue française – *Paul*

⁹ Sur la manière dont Valéry a construit le célèbre épisode de la crise de Gênes, tournant de sa vie, voir la belle biographie de l'écrivain par Michel Jarrety (2008, 112–120).

Valéry observait, dans son discours de réception sous cette Coupole, que les premiers mots qu'on vous adresse sont d'une vérité très particulière [...].

La formulation tient certainement de l'hyperbole, mais elle permet à Bianciotti de marquer la radicale transformation que la découverte de Valéry a opérée sur la forme de sa vie. En effet, si l'endettement est dit « inépuisable », cela ne peut être que parce que le tournant pris par Bianciotti à l'adolescence a été *infiniment* bénéfique.

Désireux de se dérober au plus vite au milieu familial et à l'infini de la plaine argentine, Bianciotti (1992, 39) s'était opposé très jeune à la volonté de son père de faire de ses frères et lui des ouvriers agricoles capables de prendre en mains l'exploitation familiale. Il arracha à ses parents la permission d'entrer au séminaire. C'est là-bas qu'il découvrit, à l'âge de quinze ans, des textes de Valéry publiés en traduction espagnole dans le supplément culturel que le quotidien *La Nación* avait consacré au poète peu après sa mort :

Je revois ce journal [...] et reviennent l'éblouissement et l'état d'absence à moi-même où je me trouve. D'une extase à l'autre, je passerais du *Cimetière marin* à ce premier volume de *Variété* que clôt *La Méthode de Léonard de Vinci*. La volonté de Valéry d'isoler la poésie de toute autre substance qu'elle-même, je l'assimilais à l'idéal de la chasteté, aussi fondamental qu'inaccessible à ma nature. Une manière de théologie succédait à une autre. Et bientôt, aux prières, des strophes, des vers isolés, ou l'élégant désespoir de ce paragraphe qui m'accompagne toujours : « Nous traversons l'idée de la perfection comme la main impunément tranche la flamme, mais la flamme est inhabitable et les demeures de la plus haute sérénité sont nécessairement désertes » (211–212).

On est d'autant plus fondé à parler de conversion que Bianciotti récupère, avec une tendre ironie envers l'adolescent qu'il était, la dimension spirituelle de ce tournant de sa vie. Guidé sans doute par « les proses *hagiographiques* » entourant dans le journal les textes du poète, le jeune séminariste comprit l'idéal de Valéry d'atteindre à une impossible perfection par une création ne répondant qu'à ses lois propres comme la promesse d'une « *religion sans pesanteur*, mais envers laquelle [il se] sentai[t] les mêmes devoirs de conduite qu'à l'égard de la précédente » (211, je souligne). Le récit de conversion de Bianciotti exemplifie l'évolution historique de ce genre puisque la vocation religieuse cède la place à une vocation intellectuelle ou littéraire, représentée par celui qui est peut-être le plus célèbre des *alter ego* de Valéry : « un dimanche d'août 45 », écrit Bianciotti, « Monsieur Teste occupa la place vacante de Dieu » (*ibid.*). Lestant cet épisode d'un lourd discours autobiographique, Bianciotti en fait la cause profonde de l'orientation de sa trajectoire littéraire et se dispense de retracer les circonstances particulières de son changement de langue d'écriture.

Saint Paul (Éphésiens 4 : 24) enjoignait aux nouveaux convertis d'Asie mineure de « revêtir l'homme nouveau ». Intensifiant cette image, Paul Claudel (cité par Martin 2010, 21) voyait le converti comme « un homme qu'on arracherait d'un seul coup de sa peau pour le planter dans un corps étranger au milieu d'un monde inconnu ». Si on a vu

que Bianciotti ne reprend pas la brutalité de l'image de Claudel, il présente néanmoins sa conversion au français comme une renaissance. Par une formule qu'il reprendra dans son dernier texte autobiographique, l'écrivain désigne alors l'Argentine comme « le pays de [s]a première naissance » dans son discours de réception à l'Académie (1997, 7 ; 1999, 10).

L'exemple de la posture de Bianciotti en converti de la littérature française démontre bien qu'écrire en français ce n'est pas toujours pour les écrivains translingues être *en transit*, pour reprendre le titre de la journée d'études dont procède ce numéro. Et cela se vérifie de deux manières complémentaires pour Bianciotti. D'abord, tout se passe comme si le français était pour lui *la* langue de la littérature. On sent ici le poids de la tradition culturelle latino-américaine ayant, dès le 19^e siècle, fait de Paris la capitale de la littérature. N'est qu'à penser à la francophilie de Ruben Dario, père du modernisme et référence de Bianciotti. Mais on a surtout vu comment il place sa vocation littéraire sous le patronage de Valéry. La littérature française est à la fois définie comme une force dont l'écrivain montre comment elle a transformé sa vie et comme le moyen privilégié de lui donner forme. L'écriture de soi ne s'est véritablement faite qu'en français dans l'œuvre de Bianciotti. Et on a vu comment, chez Pivot, il avait présenté ses romans espagnols comme des textes proto-littéraires auxquels il s'était résigné de peur de n'être pas encore digne du français.

Par ailleurs, Bianciotti s'oppose aux linguistes qui organisent les langues des sujets multilingues selon la *chronologie* (quelle langue ont-ils parlée en premier ?) ou la *compétence* (dans quelle langue communiquent-ils le mieux ?) en faisant valoir le facteur de l'*affinité*. Selon une dynamique affective, le français peut être caractérisé comme « une langue seconde qui devient la première ». Si, comme le pense Bianciotti, « chaque langue est une façon singulière de concevoir la réalité » et que « ce qu'elle nomme suscite une image qui lui appartient en propre », il n'est pas interdit de se sentir plus en phase avec l'une d'entre elles (1995, 13). Pour développer ce pendant langagier plutôt que littéraire de son affinité pour le français, Bianciotti se livre à des sortes d'exercices de phonologie comparée :

Si je dis *oiseau*, j'éprouve que les voyelles que sépare en les caressant le *s*, créent une petite bête tiède, au plumage lisse et luisant, qui aime son nid ; en revanche, si je dis *pájaro*, à cause de l'accent d'intensité qui soulève la première, ou la pénultième syllabe, l'oiseau espagnol fend l'air comme une flèche. Il m'est arrivé d'avancer que l'on peut se sentir désespéré dans une langue et à peine triste dans une autre ; je ne renie pas cette hyperbole. [...] [E]n France, bien que mes lèvres ne soient pas reliées à mon oreille, une familiarité progressive avec les nuances des timbres et l'adoucissement des consonnes, me permit de croire à un accord entre la sonorité des mots et ma nature ; plutôt *oiseau* que *pájaro*, je préférerais l'intimité à l'incommensurable. (330–31)

On pourra bien sûr questionner la méthode en critiquant à la fois le choix que Bianciotti fait de ces mots plutôt que d'autres, son interprétation de leur matérialité et la généralisation qui lui fait suite. Mais l'essentiel ici n'est ni d'évaluer ni la validité de

l'hypothèse de la relativité linguistique ni de juger de la pertinence des comparaisons phonologiques de Bianciotti. Retenons plutôt que l'écrivain translingue mobilise certains aspects de cette hypothèse pour faire sens de son impression, toute subjective, qu'il a de plus grandes affinités avec le français, perçu comme une langue plus délicate ou plus intime que l'espagnol. Dans ce sens, on a avantage à voir ces exercices surtout comme des représentations des efforts accomplis par Bianciotti pour faire de sa langue d'élection non un simple outil de communication mais la langue de l'expression littéraire la plus personnelle.

On veut croire pour finir que le mot *oiseau* ne s'est pas posé dans le texte de Bianciotti par hasard. Car il a d'abord migré à travers de nombreux ouvrages de phonétique et de prononciation du français depuis que Ferdinand de Saussure (1995) l'a utilisé au début du siècle dernier dans l'introduction à son cours de linguistique générale pour montrer comment, dans les systèmes alphabétiques modernes, « l'écriture voile la vue de la langue » (51–52). Comme tous les apprenants du français le savent bien, pour prononcer correctement le mot *oiseau*, il est nécessaire d'avoir intégré des règles phonologiques dont la langue française s'est munie pour compenser l'immobilité de sa forme écrite. Saussure le rappelle en disant que « ce qui fixe la prononciation d'un mot ce n'est pas son orthographe, mais son histoire » (53). En choisissant le mot *oiseau*, Bianciotti propose peut-être que ceux qui ont acquis des règles pour déchiffrer les mots de la langue française dans la conscience de l'âge adulte sont bien placés pour ressentir la singularité du déchiffrement de la réalité qu'elle propose. Ils peuvent, comme lui, se retrouver dans ce déchiffrement, et y refaire leur vie. Pour Bianciotti comme pour Makine, lequel qui ne s'est pas privé de montrer en quoi ce rapport au français diverge de celui qui est construit par la majorité des textes (post)coloniaux, le français n'est pas une langue autre qu'il faudrait apprivoiser pour pouvoir se dire, mais une langue intime, celle de l'apprivoisement de soi-même.

BIBLIOGRAFIA

- ALLARD C. et DE BALSIS S. (dir). 2016. *Le Choix d'écrire en français. Études sur la francophonie translingue*. Amiens : Encrage.
- AUSONI, A. 2013. « En d'autres mots : écriture translingue et autobiographie ». Dans *L'Autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, édité par Fabien Arribert-Narce et Alain Ausoni, 63–84. Oxford : Peter Lang.
- 2018 (à paraître). *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*. Genève : Slatkine Érudition.
- BIANCIOTTI, H. 1985. « Sans la miséricorde du Christ ». Entretien avec Bernard Pivot. *Apostrophes*, Antenne 2, 27 septembre 1985. Consulté le 8 mai 2017. <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPB85101525/la-500eme.fr.html>.
- 1992. *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris : Grasset.
- 1995. *Le Pas si lent de l'amour*. Paris : Grasset.

- 1997. *Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly. Suivi de l'Allocution de Bertrand Poirot-Delpech pour la remise de l'épée et des remerciements de Hector Bianciotti*. Paris : Grasset.
- 1999. *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Paris : Grasset.
- 2001. *Une passion en toutes Lettres*. Paris : Gallimard.
- CARROLL, J. B. (dir). 1956. *Language, Thought, and Reality*. New York: Wiley.
- CORDONIER, N. 2000. « Imaginaire et poétique : l'entrée dans la langue française chez Hector Bianciotti et Andreï Makine ». Dans *Unités et diversités des écritures francophones. Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale* 10 : 175–189. Leipzig, Leipzig Universitätverlag.
- DELBART, A.-R. 2005. *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges : Pulim.
- DIAZ, J.-L. 2007. *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris : Champion.
- GARCIN, J. 2004. *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*. Paris : Mille et une nuits.
- HEINICH, N. 2000. *Être écrivain. Création et identité*. Paris : La Découverte.
- JARRETY, M. 2008. *Paul Valéry*. Paris : Fayard.
- JOUANNY, R. 2000. *Singularités francophones. Ou choisir d'écrire en français*. Paris : PUF.
- KANG, E.-J. 2013. *L'Étrangère*. Paris : Seuil.
- KELLMAN, S. G. 2000. *The Translingual Imagination*. Londres: University of Nebraska Press.
- MAKINE, A. 2016. « Discours de réception de M. Andreï Makine », 15 décembre 2016. Consulté le 3 mai 2017. <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-m-andrei-makine>.
- MEIZOZ, J. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Érudition.
- MARTIN, J.-P. 2010. « 'L'instant qui décida de ma vie' ou de la conversion comme forme de littérature ». *Poétique* 161: 21–36.
- PAVLENKO, A. 2011. « Introduction: Bilingualism and Thought in the 20th Century ». Dans *Thinking and Speaking in Two Languages*, édité par Aneta Pavlenko, 1–28. Bristol: Multilingual Matters.
- PORRA, V. 2001. « Les 'convertis' de la Francophonie : entre création artistique, stratégies et contraintes ». Dans *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, édité par J.-P. Castellani, M.-R. Chiapparato et D. Leuwens, 297–311. Tours : Université François Rabelais.
- 2011. *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim : Georg Olms Verlag.
- SAUSSURE, F. de. 1995. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- SHERINGHAM, M. 1993. *French Autobiography: Devices and Desires*. Oxford: Clarendon Press.

MARTINA DELLA CASA

LE CAS DE SAMUEL BECKETT

Une œuvre translingue : "Imaginez"

ABSTRACT (*The Example of Samuel Beckett. A Translingual Work: "Imaginez"*) This paper explores how the notions of "translingualism" and "translingual imagination" (Kellman) can be applied to the understanding of Beckett's bilingual work. To do so, the first part of the paper focuses on the interrelated issues of bilingualism and self-translation within his oeuvre and on the possible uses of the concept of "translingualism" to better define both their nature and their results. The focus is then shifted, in the second and third parts of the article, on *Imagination morte imaginez* and on the English version of this text, *Imagination Dead Imagine*. The purpose of these analyses is to explore one of Beckett's representations of imagination and to underline, through a comparison of the different versions of this short work, its unique translingual nature.

KEYWORDS Samuel Beckett, Imagination, Bilingualism, Self-translation, Translingual work

En 2000, dans *The Translingual Imagination*, Steven G. Kellman place Samuel Beckett parmi ces écrivains « translingues », c'est-à-dire qui écrivent en au moins une langue seconde (2000, ix), qu'il qualifie d'« ambilingues » (*ambilinguals translinguals*). Différemment des « monolingues » (*monolingual translinguals*), c'est-à-dire de ceux qui écrivent en une seule langue seconde, ces écrivains seraient ainsi ceux ayant écrit ou écrivant en au moins deux langues : celle maternelle et une langue seconde (Kellman 2000, 12). Bien que cette catégorie soit très large – ce qui permet à Kellman d'y ranger des auteurs aux parcours extrêmement différents (tels que Giuseppe Ungaretti, Milan Kundera ou Vassilis Alexakis, pour n'en citer que quelques-uns) – et pour cela peu apte à rendre la singularité désormais reconnue de l'immense et systématique travail d'auto-traduction, de l'anglais vers le français ou *vice versa*, mené par Beckett tout au long de sa vie, les notions de « translinguisme » et d'« imagination translingue » qui en sont à la base semblent en revanche pouvoir offrir, si précisées par rapport aux définitions qu'en donne Kellman, des pistes intéressantes pour interroger ultérieurement la nature et les issus de l'écriture bilingue de l'écrivain. Pour essayer de montrer, dans les pages qui suivront, en quoi ces deux notions peuvent être efficaces pour penser l'œuvre de Beckett, il est donc nécessaire d'aborder en première instance précisément la double question du bilinguisme et de l'auto-traduction chez l'écrivain.

De l'écrivain bilingue à l'œuvre bilingue – ou « translingue » ?

En dépit du fait qu'aujourd'hui ces problématiques font l'objet d'un nombre considérable d'études dont il est impossible de rendre compte dans ce cadre¹, au point que Rainier Grutman (2013, 190-192) a récemment souligné la nécessité d'aller au-delà du cas tout à fait unique de Beckett afin d'élargir les horizons théoriques du domaine de l'auto-traduction, ceci n'a pas toujours été le cas. Bien que Ruby Cohn (1961) ait déjà publié un article portant sur Beckett auto-traducteur et que celui-ci ait été suivi par les études publiées dans le *Cahier de l'Herne* consacré à l'écrivain et portant respectivement sur « Le Silence de Babel » (Ostrovsky 1976) et sur Beckett « Écrivain bilingue » (Fletcher 1976), c'est seulement avec la parution dans la seconde moitié des années 80 de l'ouvrage collectif *Beckett Translating/Translating Beckett* (Friedman, Rossman et Sherzer 1987) que le imposant vide critique dénoncé par Raymond Federman, dans une étude publiée dans ce même ouvrage, commence à se remplir de façon consistante (*Ibid.*, 7). Cette publication fut suivie, en 1988, par celle capitale de Brian T. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation Into The Status Of The Bilingual Work*, étude ayant marqué une importante étape théorique dans ce domaine. Comme le suggère son titre, cet ouvrage s'intéresse non pas au bilinguisme de l'écrivain (comme l'avait fait Fletcher), mais à celui de l'œuvre (idée déjà introduite par Ostrovsky), en parvenant à analyser, grâce à une étude approfondie du processus d'auto-traduction de l'écrivain, le statut unique atteint par ses œuvres. En interrogeant les diverses versions de ces dernières, Fitch montre que, à l'exception des quelques rares textes n'ayant pas été auto-traduits ou ayant été traduits par quelqu'un d'autre, elles s'avèrent constituées de couples de textes (l'un en anglais et l'autre en français) qui sont à la fois différents et intrinsèquement liés, voire foncièrement incomplets l'un sans l'autre et en même temps présentant des écarts inconciliables. C'est pourquoi ces textes échappent à la dichotomie traditionnelle original/traduction, qui n'est pas applicable dans ce cas en raison des divergences entre les univers fictifs émergeant de chaque version (ou réécriture) d'une même œuvre, œuvre qu'aucune version n'achève mais dont l'existence est dévoilée par, et dépend de cette interaction (Fitch 1988). « L'œuvre est ainsi privée, parce que bilingue, » écrit Bruno Clément dans *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett* en confirmant de la sorte cette lecture, « d'un des aspects qui est ordinairement, sans qu'on y prenne garde, les plus rassurants pour le lecteur, celui d'une localisation précise » (1994, 244), idée qu'il précise ainsi :

¹ Outre celles qui seront par la suite citées dans cet article, nous nous limitons à rappeler les études suivantes spécifiquement consacrées au bilinguisme et à l'auto-traduction chez Beckett : Collinge 2000, Oustinoff 2001 et Montini 2007.

L'œuvre ne peut s'identifier ni à une version ni à l'autre ; elle ne saurait non plus être « entre les deux », une sorte de « moyenne », car (toutes les lectures comparées des deux versions le prouvent) les partis pris ici et là sont bien souvent incompatibles ; elle est seulement « ailleurs », chacun des deux textes qu'on a la possibilité de lire et d'interroger constituant une sorte d'ébauche, d'incarnation imparfaite d'une œuvre idéale que toute entreprise de matérialiser corromprait nécessairement (*Ibid.*, 245).

C'est cette délocalisation de l'œuvre au-delà des langues utilisées et des différentes versions qui l'incarnent (au moins partiellement), ce en quoi consiste selon Clément le cœur du « projet » de l'écrivain et le sens d'un bilinguisme, qui se donne comme « fonction de l'œuvre » (*Ibid.*, 237), une fonction visant, conformément au projet esthétique de Beckett, à atteindre cette « littérature du non-mot » qu'il évoque en 1937 dans une lettre adressée à Axel Kaun et portant sur son rapport à sa langue maternelle ainsi qu'à celles étrangères (Beckett in *ibid.*, 239)². De ce point de vue et en gardant ce même déplacement de perspective de l'écrivain à l'œuvre, la notion de « translinguisme », mot que nous proposons d'entendre en son sens le plus étymologique – c'est-à-dire le fait d'aller au-delà de la langue, voire des langues, et l'état qui en résulte –, pourrait donc contribuer à préciser la nature singulière du bilinguisme de l'œuvre de l'écrivain. D'ailleurs, ainsi conçue, cette notion semblerait permettre en même temps, et dans une optique plus générale, de rendre compte également de la nature du processus créatif beckettien qui, comme le souligne bien Gontarski (1995, 190-207), se développe (même au sein d'une seule langue) par des révisions incessantes de ce qui a précédemment été écrit, opération qui se prolonge bien au-delà de la publication des œuvres de l'écrivain, ce qui fait que de chacune d'elles existent non seulement différentes versions, mais aussi différentes éditions. Sans compter que, contrairement à ce que l'on a longuement pu croire, les éditions d'une même œuvre dans les deux langues utilisées par Beckett ne sont pas nécessairement seulement deux, car celles américaines et celles anglaises peuvent différer elles aussi, comme il advient par exemple dans le cas de *Company/Compagnie* (Nugent-Folan 2015, 87-103). Le fait d'utiliser le concept de « translinguisme » pour penser l'œuvre de Beckett pourrait donc permettre de traduire à la fois (1) cette exigence de « dépasser la matérialité tellement arbitraire de la surface du mot » et de tendre vers ces « insondables abîmes de silence » auxquels Beckett fait référence dans sa lettre à Kaun (Beckett in Clément 1994, 239), tendance qui est à la base de son projet d'écrivain et de son évolution dans le temps, (2) le bilinguisme qui caractérise son écriture ainsi que (3) la délocalisation de ses œuvres qui dérive de la poursuite, de version en version, de texte en texte, de ces objectifs.

² Nous citons ici la traduction partielle d'Isabelle Mitrovitsa de cette lettre de Beckett, traduction intégrée dans l'étude de Clément. Pour la version originale de cette lettre en allemand, voir Beckett 1984, 51-54.

Pourtant, comme évoqué plus haut, lorsque Kellman parle de translinguisme, il le fait en introduisant dès le titre de son étude l'idée de l'existence d'une imagination translingue, ce qui dans ce cadre spécifique et selon le sens très littéral que nous proposons d'attribuer à cet adjectif lorsque l'on se réfère à l'œuvre de Beckett, offre elle aussi une clé de lecture qui peut se révéler utile pour questionner ultérieurement l'œuvre (bilingue) de l'écrivain. Pour essayer de le montrer nous nous pencherons d'abord sur un texte très représentatif dans ce contexte, *Imagination morte imaginez*, et ensuite sur le rapport entre ce texte en français et celui en anglais, *Imagination Dead Imagine*. L'objectif étant d'interroger l'une des représentations que Beckett lui-même donne de l'imagination afin de tester dans quelle mesure c'est elle qui en premier lieu pourrait se qualifier de translingue.

Entre écriture et lecture : *Imagination morte imaginez*

C'est en s'inspirant de l'incipit de *All Strange Away*, texte écrit deux ans auparavant mais qui ne sera intégralement publié qu'en 1976 chez Gotham Book Mart (New York)³, que Beckett écrit *Imagination morte imaginez*⁴, qui est publié en 1965 chez Minuit (Paris) et dont la version en anglais paraîtra dans la même année chez Calder and Boyars (Londres)⁵. Si la rédaction de la version française de ce petit texte l'occupe entre 1964 et 1965 pendant plusieurs mois – « 1000 mots, six mois de ratures », écrit Beckett à Avigdor Arika (in Knowlson 1997, 532) –, sa traduction en anglais lui demande en effet bien moins d'effort et se fait avec une « relative facilité » pendant l'été 1965 (Sardin-Damestoy 2002, 252). Par ailleurs, que l'écriture de ces quelques pages ait demandé à Beckett un travail considérable n'est pas surprenant, surtout si l'on considère, d'une part, la complexité de la tâche paradoxale que ce texte se propose d'accomplir et, de l'autre, le processus de réduction de l'écriture à cet « imminimisable minime minimum » (Beckett 1991, 10) dont il s'agira dans *Cap au pire*, processus dans lequel il s'engage de façon systématique à partir de la fin des années 60 et dont *Imagination morte imaginez* est, de façon cohérente avec les propos exprimés dès son titre et avec les autres textes recueillis dans *Têtes-Mortes*, déjà un exemple parfait.

³ Ce texte, qui n'a jamais été traduit en français et a été repris en 1978 dans le n° 3 du *Journal of Beckett Studies* et ensuite publié l'année suivante chez Calder (Londres) pour être enfin recueilli en 1995 dans *The Complete Short Prose* (New York, Grove), s'ouvre avec un incipit qui deviendra le titre de celui dont il s'agit ici : « *Imagination dead imagine.* » (Beckett 1995, 169). Cet incipit constitue un des motifs principaux autour desquels *All Strange Away* se structure. À propos de ce texte voir Ruby Cohn, 2001, 286-289.

⁴ Ce texte sera ensuite recueilli, en 1967 puis en 1972, dans *Têtes-Mortes* (Paris, Minuit).

⁵ Cette version sera ensuite reprise en 1995 dans *The Complete Short Prose* (New York, Grove), qui est l'édition à laquelle nous faisons référence.

Comme le souligne bien Hansford dans son analyse du rôle de l'imagination dans ce texte, afin de parvenir à l'imaginer morte, ce dernier non seulement se structure de manière dialogique, à savoir en établissant à partir de son titre un dialogue entre le narrateur et une deuxième personne qui participe pleinement à l'accomplissement de cet objectif et sur laquelle nous reviendrons, mais présente aussi l'imagination comme une réalité décentrée, à la fois interne et externe par rapport au narrateur ainsi qu'à cette deuxième personne à laquelle il s'adresse : elle est un univers intérieur et en même temps un espace à découvrir de l'extérieur, mouvement qui alimente cette même imagination dont le texte met en scène la mort (Hansford 1993, 146-166). Bien conscient de la difficulté de cette opération, le narrateur la met en évidence dès l'incipit du texte en rapportant les considérations autant ironiques que sceptiques de son interlocuteur : « Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez. Iles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade, une éternité, taisez. Jusqu'à toute blanche dans la blancheur la ronde » (Beckett 1972, 51). Par ces quelques mots, la voix d'*Imagination morte imaginez* introduit de manière extrêmement synthétique l'enjeu autour duquel se structure le texte et jette les bases nécessaires pour parvenir à y faire face, à savoir l'effacement instantané de tout ce qui pourrait alimenter le travail de l'imagination (« Iles, eaux, azur, verdure ») et qui pour cela doit disparaître et rester non-dit. Seule l'exécution de cette opération initiale de suppression d'images et de mots, peut en effet permettre l'émergence de cette ronde « toute blanche » perdue dans la blancheur qui est à la fois un produit de l'imagination et la figuration beckettienne de la mort de cette dernière.

C'est ce « petit édifice d'un repérage toujours (...) aléatoire, sa blancheur se fondant dans l'environnante » (*Ibid.*, 55), que la voix du texte invite à explorer et à imaginer, en exhortant à y rentrer, à le mesurer, à en sortir pour y rentrer à nouveau, tout en délivrant une description minutieuse. Le narrateur présente la ronde comme un lieu clos et géométrique dans lequel se succèdent rythmiquement des variations parallèles de lumière et de température, allant de la blancheur totale et de la chaleur jusqu'au noir absolu et au degré zéro, avec des « pauses aux paliers intermédiaires » pendant lesquelles tous les éléments qui la composent frémissent : « sol, mur, voûte et corps » (*Ibid.*, 54). Le petit édifice abrite en effet un homme et une femme, « [n]i gras ni maigres, ni grands, ni petits » (*Ibid.*, 56), accroupis chacun dans un des deux demi-cercles qui la composent et dont le « corps blanc » se confond avec la couleur du sol, exception faite pour leurs « yeux gauches », des yeux « béants bien au-delà des possibilités humaines » et d'un « [b]leu pâle aigu » (*Ibid.*), qui régulièrement s'écarquillent puis se referment. Plus qu'une imagination morte ce texte donne à voir une imagination en train de mourir et dont « la vie s'achève », ou qui est censée s'achever, avec la fin du texte, lorsqu'il n'est « plus question de retrouver ce point blanc perdu dans la blancheur » (*Ibid.*, 57), mais aussi lorsque le risque de tomber dans le « giron de la fiction traditionnelle » et la tentation de « faire agir » (Weisser 2013, 515) les deux personnages « restés tranquilles au fort de cet orage » (Beckett 1972,

57), de cette intrusion dans leur petit monde, deviennent trop grands, obligeant le narrateur à se taire précisément quand l'on pourrait commencer à imaginer « ce qu'ils font » (*Ibid.*), pour le dire avec les mots qui clôturent le texte.

D'ailleurs, non seulement ces deux êtres humains ne sont pas morts, mais ils s'efforcent de faire semblant de dormir pour ne pas être aperçus par le regard qui les chasse, comme le suggère le narrateur lorsqu'il admet l'existence de « mille petits signes trop longs à imaginer, qu'ils ne dorment pas. Faites seulement ah à peine, dans ce silence, et dans l'instant même pour l'œil de proie l'infime tressaillement aussitôt réprimé » (*Ibid.*). De cette remarque, il émerge, d'une part, une veine sadique qui n'est pas étrangère à Beckett (Grossman 2004, 53-60; Gesvret 2010, 125) et qui trouve ici son origine dans les propos du narrateur et du texte lui-même, propos qui impliquent d'éliminer tout résidu possible de vie au sein de ce microcosme dont les équilibres sont par ailleurs déjà menacés par la simple « inspection » (Beckett 1972, 56) de son intérieur, et, de l'autre, la claire tentative de la part des êtres qui le peuplent d'échapper à ces menaces. Ce petit texte se donne ainsi comme une mise en scène de la mort de l'imagination orchestrée par l'imagination elle-même et en même temps comme une figuration des effets du travail de l'esprit au sein de son monde, à savoir de ce « calme blanc » (*Ibid.*) que l'esprit perturbe avec ses incursions. Bien que cela ne soit pas précisé, on peut ainsi aisément imaginer dans ce contexte que les secousses que subit ce petit édifice dépendent précisément de l'intervention de ce dernier dans son univers : « Retrouvé par miracle après quelle absence dans des déserts parfaits il n'est déjà plus tout à fait le même, à ce point de vue, mais il n'en est pas d'autre. Extérieurement tout resté inchangé (...). Mais entrez et c'est le calme plus bref et jamais deux fois le même tumulte. » (*Ibid.*, 55) Et si les « tumultes » ou les « orages » qui agitent la ronde ne sont jamais les mêmes, c'est non seulement à cause de sa nature changeante et de ses équilibres fragiles, mais aussi parce que les instances susceptibles d'en perturber les rythmes sont multiples, comme l'indique la structure même de la narration.

Par la mise en place du dialogue entre le narrateur et ce « vous » non identifié qui le défie d'imaginer l'imagination morte, voire de la tuer, il se produit dès la première phrase du texte une scission de l'instance créatrice (et, dans ce cas, dé-créatrice aussi) en la voix qui donne à voir ce monde plongé dans la blancheur et en cet « autre », comme l'appellerait le narrateur de *Compagnie* (Beckett 1985, 8), qui est censé l'explorer sous le guide du narrateur. Tout comme dans ce texte plus tardif (Della Casa 2017) on peut reconnaître dans cette figure textuelle, incarnée ici par la seconde personne à laquelle la voix s'adresse, à la fois l'auteur (Hansford 1993, 156) et le lecteur du texte (Brienza 1982), celui que l'impératif du titre convie à participer aux enjeux impliqués par défi posé au narrateur, en l'aspirant de la sorte au sein de la fiction qu'*Imagination morte imaginez* met en place et en faisant en même temps le double du

narrateur et le co-auteur du micro-univers fictif que ce dernier peint⁶. Le nombre potentiel d'irruptions dans ce monde représentant simultanément l'imagination de l'écrivain et celle de son lecteur – d'où la localisation indéterminée de cet espace qui s'avère être aussi bien intérieur qu'extérieur tant à l'un qu'à l'autre – s'avère ainsi multiplié à l'infini. Ce qui reconduit à la question de l'auto-traduction et invite à se demander, sur la base de l'idée que toute traduction est « un mode de lecture qui se réalise comme écriture, et ne se réalise que comme écriture » (Meschonnic 1999, 177) que se passe-t-il dans le cas de ce texte lorsque son auteur, son traducteur et par conséquent son lecteur parviennent à coïncider ?

Un monde à l'épreuve de l'auto-traduction

La question pourrait aussi se poser autrement : comment l'auto-traduction d'*Imagination morte imaginez*, conçue à la fois en tant que forme de lecture et comme (ré)écriture, peut-elle nous renseigner sur ce que ce texte, nous délivrant de façon patente une réflexion meta-narrative sur l'écriture aussi bien que sur la lecture, nous dit du processus créatif et de la nature de l'œuvre de l'écrivain ? Pour tenter de répondre à cette interrogation, nous nous arrêterons dans ce contexte sur un choix de trois exemples, dont le premier nous remmène encore une fois au début du texte :

Iles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade,
une éternité, **taisez**. Jusqu'à toute blanche
dans la blancheur la ronde. (Beckett 1972,
51: c'est nous qui soulignons)

Islands, waters, azure, verdure, one glimpse
and vanished, endlessly, **omit**. Till all white in
the whiteness the rotunda. (Beckett 1995,
182: c'est nous qui soulignons)⁷

Le dossier génétique établi par Sardin-Damestoy (Sardin-Damestoy (2002, 253), montre que Beckett avait initialement traduit l'impératif « taisez » avec l'injonction en anglais « leave unsaid » (« laissez non-dit »), et que c'est seulement dans une troisième version de sa traduction qu'il opte pour le choix, resté définitif, de l'impératif anglais « omit » (« omettez »). Outre le changement de ton entre une version et l'autre dont témoigne ce passage (Guest 2000, 125), il semble important de remarquer que le choix du verbe anglais « omit » pour traduire le verbe « taire » produit un glissement qui marque un changement important dans ce contexte puisque touchant tant à la nature qu'aux objets du travail de l'imagination. Bien que cette décision ait pu

⁶ De cette superposition en témoigne clairement une des versions dactylographes de ce texte, qui atteste que Beckett avait initialement envisagé une intervention de la première personne, un « je » qui aurait incarné à la fois son narrateur et son auteur ainsi que le lecteur auquel le premier s'adresse : « Nulle part signe de vie, dites vous, (dis-je), pah ». Voir à ce propos Sardin-Damestoy 2002, 252.

⁷ Ne présentant pas de différences avec celle anglaise, nous nous limitons ici à citer l'édition américaine d'*Imagination Dead Imagine*, qui a été recueillie dans *The Complete Short Prose* (Grove Press).

être déterminée par la volonté de rendre l'impératif anglais plus incisif par rapport aux premières versions de la traduction, cela n'empêche pas que le choix du verbe « omettre » diminue considérablement dans la version en anglais la dimension du *dire* qui est impliquée, quoique négativement, dans celle française par le verbe « taire » et ceci en faveur de celle du *voir* précédemment établie dans la même phrase (« fixez, pff, muscade »/« one glimpse and vanished »). Simultanément, la dimension verbale des objets auxquels ces impératifs se rapportent diminue dans la version anglaise du texte et leur consistance visuelle se retrouve en revanche renforcée. Cette variation semble ainsi cohérente avec le fait que ces éléments (« Iles, eaux, azur, verdure ») ont été en réalité déjà « dits » dans la version française, où la dimension verbale du travail de l'imagination va de paire avec celle visuelle, et seraient donc plutôt à « omettre » dans le texte en anglais, où en revanche c'est celle visuelle qui est mise en avant. En outre, il s'agit d'éléments qui évoquent un paysage côtier et verdoyant qui rappelle ceux irlandais, ce qui pourrait également contribuer à justifier le caractère plus concret de ces images dans la version anglaise et à expliquer ce petit, mais significatif, changement opéré par Beckett dans le passage d'une version à l'autre, d'une langue à l'autre, voire d'un imaginaire à l'autre. Sans compter qu'en ce sens, cette variation peut aussi se lire comme le résultat de cette posture cibliste (Ladmiral 2014 ; Sardin-Damestoy 2002, 34-38) que l'écrivain n'hésite pas à assumer (même si jamais de manière unilatérale et en fonction des textes) lors du processus d'auto-traduction, comme en témoignent d'autres choix faits lors de la traduction en anglais d'*Imagination morte imaginez*, tels que ceux relatifs aux mensurations de la ronde :

Diamètre **80 centimètres**, même distance
du sol au sommet de la voûte. (Beckett 1972,
51: c'est nous qui soulignons)

Diameter **three feet**, three feet from ground
to summit of the vault. (Beckett 1995, 182:
c'est nous qui soulignons)

Le passage des centimètres aux pieds, au-delà d'impliquer un léger changement dans les dimensions de l'édifice dû à l'arrondissement au chiffre supérieur dans la version anglaise, souligne l'évidente volonté de se rapprocher du lecteur anglophone, besoin invoqué par le texte lui-même, qui au-delà de lui demander une lecture active et de lui attribuer un rôle de premier plan dans le développement de ce processus (dé)créateur qu'il met en scène, l'entraîne aussi dans la fiction elle-même en en faisant de la sorte un vrai *lector in fabula*, pour reprendre la désormais célèbre formule d'Umberto Eco (1979). À côté de l'extrême importance accordée au lecteur par Beckett à partir des titres de ses œuvres (Touret 2001), ce choix cibliste acquiert ainsi une relevance particulière et strictement liée à une conception de la lecture comme activité créatrice et comme écho indispensable à l'activité d'écriture menée par l'auteur. Ce qui invite à se focaliser sur un aspect de ce travail d'auto-traduction de Beckett qui reste encore peu exploré, en raison de l'attention majeure portée généralement par la critique sur l'auto-traduction comme moment de (ré)écriture plutôt que de lecture, afin de

mesurer ce que les différentes versions de ses textes nous disent à la fois du rôle du lecteur et de la posture traductive de Beckett. À ce propos et dans ce contexte spécifique, il existe un autre passage singulièrement révélateur :

Suit dans l'ordre des fréquences la chute ou montée avec temps d'arrêt plus ou moins longs dans ce gris fiévreux, sans qu'à aucun moment le mouvement soit renversé. **N'empêche qu'une fois l'équilibre rompu, celui du haut comme celui du bas, le passage au suivant est variable à l'infini.** Mais quels qu'en soient les hasards, le retour tôt ou tard au calme temporaire semble assuré, pour le moment dans le noir ou la grande blancheur, avec température afférente, **monde à l'épreuve encore** de la convulsion sans trêve. (Beckett 1972, 54-55: c'est nous qui soulignons)

Next most frequent is the fall or rise with pauses of varying length in these feverish greys, without at any moment reversal of the movement. <> But whatever its uncertainties the return sooner or later to a temporary calm seems assured, for the moment, in the black dark or in the great whiteness, with attendant temperature, world **still proof** against enduring tumult. (Beckett 1995, 183-184: c'est nous qui soulignons)

Dans la version anglaise, Beckett omet une phrase entière d'*Imagination morte imaginez* et il s'agit précisément de celle dans laquelle le narrateur fait référence à la rupture de l'équilibre de changements rythmiques qui se succèdent dans la ronde, rupture susceptible de rendre ce petit monde « variable à l'infini », dit-il. Dans le cadre de ce texte, l'omission de cette phrase dans la version anglaise semble ainsi renforcer l'idée que c'est l'écriture et, parallèlement, la lecture de la première version, conçues comme des vraies incursions dans cet univers plongé dans la blancheur (l'imagination) et dans le petit édifice qui y est perdu (la fiction), qui produisent ce bouleversement originaire et secouent le calme de la ronde. Des incursions après lesquelles « le retour (...) au calme temporaire semble assuré », au moins jusqu'à de nouvelles irrptions, c'est-à-dire jusqu'à de nouvelles opérations d'écriture et de lecture, y compris celle traductive. En ce sens, l'omission dans la version anglaise paraît indiquer justement qu'*Imagination Dead Imagine* incarnerait une des possibles variations ultérieures de cet univers dont parle le narrateur français, idée qui semble être renforcée par le changement concernant la façon dont les narrateurs des deux textes définissent cet univers : « monde à l'épreuve encore de la convulsion sans trêve » / « world still proof against enduring tumult ». Le monde éprouvé d'*Imagination morte imaginez* devient, dans *Imagination Dead Imagine*, un monde qui a survécu (« still proof ») à cette « convulsion sans trêve » dont parle le narrateur français, celle procurée par l'acte d'écriture et parallèlement par celui lecture. Les variations concernant ce passage témoignent ainsi, d'une part, de la cohérence entre les deux versions de cette micro-œuvre et du prolongement de l'acte créateur lors de la traduction en anglais du texte français, tandis que de l'autre elles appellent une continuité de la lecture. Ces divergences semblent en effet attester que, pour sa nature, le projet bilingue de Beckett

requiert un lecteur qui soit lui-même bilingue et qui, en tant que tel, puisse faire l'expérience de la lecture des différentes versions des ces œuvres (voire de la relecture ces dernières) et des changements concernant les univers fictifs que chacun de ces textes engendre précisément grâce à sa collaboration (Fitch 1988, 123). D'ailleurs, l'existence de ce lecteur bilingue non seulement résulte, dans le cas de ces textes, indispensable pour en faire une expérience plus complète et comprenant également celle du silence qui sépare les deux lectures, mais semble aussi postulée par l'interaction entre ces différentes versions de cette petite œuvre, ce qui est sans doute le reflet du fait que le processus d'auto-traduction fait de l'écrivain en premier l'incarnation par excellence de cette figure.

Imagination morte imagine/Imagination Dead Imagine nous donne à lire et à voir une représentation de l'imagination qui demande, pour être pleinement saisie, de faire l'expérience de la lecture de ces deux textes, mais aussi et surtout celle de l'espace qui à la fois les partage et les relie, une « pause » (Beckett 1972, 53) qui se donne comme la version beckettienne de ces « grands silences noirs dans la 7^e Symphonie de Beethoven » (Beckett in Clément 1994, 239) dont Beckett envisage, dans sa lettre de 1937, la transposition en littérature. L'imagination, telle que l'écrivain la présente dans ces textes, s'offre au lecteur comme un espace « translingue » qui se constitue, change et se précise dans le passage d'une langue à l'autre, mais dont l'essence demeure au-delà de la langue, dans une suspension sublime de mots, de sons, d'images que, si ce n'était pour ce travail bilingue d'écriture, seulement le « noir fermé » (*Ibid.*, 54) d'un écran ou d'un plateau, voire l'« éclat blanc » (Beckett 1972, 52) d'une toile ou d'une page (encore) sans traces, pourrait donner à imaginer.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKETT, S. 1965. *Imagination Dead Imagine*. Londres: Calder and Boyars.
— 1965. *Imagination Dead Imagine*. In *The Complete Short Prose*, édition établie par Stan E. Gontarsky, 182-185. New York: Grove Press.
— (1965) 1972. *Imagination morte imaginez*. In *Têtes-mortes*, 49-57. Paris: Minuit.
— (1976) 1995. *All Strange Away*. In *The Complete Short Prose*, édition établie par Stan E. Gontarsky, 169-181. New York: Grove Press.
— (1980) 1985. *Compagnie*. Paris: Minuit.
— 1984. *Disjecta*, Édition établie par Ruby Cohn. New York: Grove Press.
— 1991. *Cap au pire*. Traduit par Edith Fournier. Paris: Minuit.
BRIENZA, S. 1982. "Imagination Dead Imagine: The Microcosm of the Mind". *Journal of Beckett Studies* 8: 59-74. URL: <http://www.english.fsu.edu/jobs/num08/Num8Brienza.htm>. Florida State University. Consulté le 30/04/2017.
CLÉMENT, B. 1994. *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris: Seuil.
COHN, R. 1961. "Samuel Beckett self-translator". *PMLA* 76 (5): 613-621.
— 2005. *A Beckett Canon*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

- COLLINGE, L. 2000. *Beckett traduit Beckett. De Malone Meurt à Malone dies, l'imaginaire en traduction*. Genève: Droz.
- DELLA CASA, M. 2017. "Writing and translating the self. Samuel Beckett and the Case of *Company/Compagnie*". *B.A.Q. British and American Studies* 23: 17-25.
- ECO, U. 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milan: Bompiani.
- FITCH, B. T. 1988. *Beckett and Babel: An Investigation Into The Status of the Bilingual Work*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- FLETCHER, J. 1976. "Écrivain bilingue", In *Cahier de l'Herne. Beckett*, édition établie par Tom Bishop et Raymond Federman, 212-218. Paris : L'Herne.
- FRIEDMAN A. W, C. ROSSMAN ET D. SHERZER (éds.). 1987. *Beckett Translating/Translating Beckett*. University Park and London: Pennsylvania State University Press.
- GESVRET, G. 2010. "Le minimalisme saturé d'Imagination morte imaginez de Samuel Beckett". *Alea* 12: 123-238.
- GONTARSKY, S. E. 1995. "Editing Beckett". *Twentieth Century Literature* 40: 190-207.
- GROSSMANN, É. 2004. *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*. Paris: Minuit.
- GRUTMAN, R. 2013. "Beckett and Beyond. Putting Self-Translation in perspective". *Orbis literarum* 68 (3): 188-206.
- GUEST, H. "Samuel Beckett (1906-1989)". In *Encyclopedia of Literary Translation into English*, édition établie par Olive Class, 122-126, vol. I: A-L. Londres, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- HANSFORD, J. (1982) 1993. "Imagination dead imagine: the imagination and its context". In *The Beckett Studies Reader*, études réunies par Stan E. Gonstarky, 146-166. Gainesville: University Press of Florida.
- KELLMAN, S. G. 2000. *The Translingual Imagination*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- KNOWLSON, J. (1996) 1997. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury.
- LADMIRAL, J.-R. 2014. *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*. Paris: Les Belles Lettres.
- MESCHONNIC, H. 1999. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.
- MONTINI, C. 2007. « La bataille du soliloque ». Genèse de la poétique Bilingue de Samuel Beckett, Amsterdam, New York: Rodopi.
- NUGENT-FOLAN, G. 2015. "Alternative *Compagnie*: Textual Variants in Beckett's *Compagnie/Company*". *Journal of Beckett Studies* 24 (1): 87-103.
- OSTROVSKY, E. 1976. "Le Silence de Babel". In *Cahier de l'Herne. Beckett*, édition établie par Tom Bishop et Raymond Federman, 206-211. Paris : L'Herne.
- OUSTINOFF, M. 2001. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris: L'Harmattan.
- SARDIN-DAMESTOY, P. 2002. *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de « l'empêchement »*. Arras : Artois Presses Université.
- TOURET, M. 2000. "Oh les beaux titres". In *Samuel Beckett: Endlessness In The Year 2000/Samuel Beckett: Fin sans Fin en l'an 2000*, édition établie par Anjela Moorjani Carola Veit, 221-227. Amsterdam, Ney York : Rodopi.

LUCIA QUAQUARELLI

DECENTRARE LA LINGUA

*Alcune considerazioni sul caso italiano*¹

ABSTRACT (*Decentralizing Languages. Some Considerations on the Italian Case*) Which is the position of the Migrant Italian Literature in the postcolonial landscape? How Italian Language is subverted in migrant writers' texts in order to re-write the balance of power? This work aims to discuss some of these aspects, focusing on Ali Farah novels.

KEYWORDS Migrant Literature, Postcolonial Literature, Heterolinguisme, Translation

On ne peut plus écrire de manière monolingue. On est obligé
de tenir compte des imaginaires des langues.
Edouard Glissant, *L'Imaginaire des langues*

Translation in some sense is what
Postcolonial studies is all about.
Robert J.C. Young, *Interview*

Una precisione anzitutto. Utilizzerò abbastanza liberamente due aggettivi, “postcoloniale” e “migrante”, per indicare quel corpus letterario, a frontiere variabili, che ha preso forma in Italia negli ultimi trent’anni². Ovvero quel gruppo di testi

¹ Questo intervento riprende parzialmente, e rielabora, il capitolo “Traduzioni” del mio *Narrazione e migrazione* (Milano: Morellini, 2015, 63-88).

² Per un’introduzione più ampia al corpus in questione e una discussione più approfondita su problemi definitivi e loro ripercussioni su testi e idee, si vedano almeno: Daniele, Comberiati, 2010. *Scrivere nella lingua dell’altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles: Peter Lang; Roberto, Derobertis (a cura di), 2010. *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma: Aracne; Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo, 2014. *L’Italia postcoloniale*, Milano: Mondadori; Maria Cristina Mauceri, Maria Grazia Negro, 2009. *Nuovo Immaginario Italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma: Sinnos; Chiara Mengozzi, 2013. *Narrazione contese. Vent’anni di scritture italiane della migrazione*, Roma: Carocci; Fulvio Pezzarossa, Ilaria Rossini (a cura di), 2011. *Leggere il testo e il mondo*, Bologna: Clueb; Lucia Quaquarelli (a cura di), 2010. *Certi confini*.

(romanzi, racconti, poesie) di autori non-italiani arrivati in Italia a seguito dei recenti flussi migratori e scritti in lingua italiana per un pubblico e un circuito editoriale anzitutto italiano.

I due aggettivi, entrambi problematici, hanno finito per sovrapporsi e confondersi, nelle riflessioni degli studiosi come in quelle dei critici letterari, dei librai e dei lettori, disegnando nel corso degli anni una “zona” a parte, distinta dalla produzione letteraria nazionale “sedentaria”, e dotata di un certo numero di tratti comuni sufficientemente caratterizzanti per produrre una “comunità”³ e tracciare il profilo di un fenomeno culturale largamente riconosciuto e modestamente studiato: condivisione di temi e forme letterarie; forte ipotesi testimoniale; medesima situazione di enunciazione; medesime (rigide) norme di accesso al mercato editoriale...

Oltre a costituire un uso linguistico diffuso, e rinviare così a un “fatto” culturale specifico, mi pare che la porosità semantica tra *migrante* e *postcoloniale* sia il risultato anche di una convergenza storico-politica che ne rende meno pericolosa la frequentazione. I flussi migratori che hanno portato in Italia gli autori a cui ci riferiamo in Italia si inseriscono infatti in un quadro geopolitico di forte continuità ed espansione delle strategie e dei dispositivi coloniali: i migranti sono, sotto molti aspetti, i nuovi soggetti coloniali (Si vedano Balibar 2011, Mezzadra 2008). A partire da questa prospettiva, risulta allora particolarmente interessante la nozione di “postcolonialità indiretta” (Lombardi-Diop, Romeo 2014, 14) proposta da Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, che permette di slegare l’attributo postcoloniale da un passato coloniale geograficamente situato e difendere l’idea che il fatto che molti autori provengano da colonie che in passato appartenevano ad altri Paesi europei non modifica nella sostanza la natura e le modalità dei loro rapporti con gli italiani, la lingua italiana e il mercato letterario nazionale. La letteratura *migrante* italiana, tutta la letteratura migrante italiana, è insomma, anche, una letteratura *postcoloniale*.

Un corpus testuale, cioè, che porta i segni non soltanto di una ibridazione/imposizione linguistico-letteraria, ma di una serie di pratiche di soggettivazione/assoggettamento profondamente legate alle strutture di potere derivate tanto dalle politiche coloniali che dall’attuale organizzazione mondiale che ne è l’erede.

Si tratta di scrittori che scrivono a partire da una posizione di bi(o pluri)-linguismo; scrittori che, come ha scritto Samia Mehrez, vivono (e scrivono) entro i confini di un

Sulla letteratura italiana dell’immigrazione, Milano: Morellini; Lucia Quaquarelli, 2015. *Narrazione e migrazione*, Milano: Morellini; Franca Sinopoli (a cura di), 2013. *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Apulia: Novalogos.

³ Uso qui il termine “comunità” in un senso vicino a quello indicato dalla sociolinguistica. Cfr., tra gli altri, Jack K. Chambers, 1995. *Sociolinguistic Theory*, Oxford: Wiley-Blackwell; Lesley Milroy, Matthew Gordon, 2003. *Sociolinguistics. Method and Interpretation*, Oxford: Blackwell; Giorgio Raimondo Cardona, 2009. *Introduzione alla sociolinguistica*, Novara: De Agostini.

“bilinguismo radicale” (Meherz in Venuti 1992, 120 *et passim*), che evoca simultaneamente due culture linguistiche non solo diverse (straniera), ma storicamente in conflitto.

Gran parte della riflessione teorica postcoloniale – dal testo fondativo di Ashcroft, Griffith e Tiffin, *The Empire Writes Back*, passando dalla rilettura di Haroldo de Campos del *Manifesto Antropofago* di Osvaldo de Andrade e da *Location of Culture* di Homi Bhabha, sino alle più recenti pubblicazioni (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 1989; De Campos 1983, 107-125; Bhabha, *op. cit.*) – è concorde nel riconoscere nella lingua uno dei luoghi in cui si gioca la possibilità oppositiva e contronarrativa delle scritture postcoloniali, lo spazio del *talking back*, lo spazio a partire dal quale non soltanto gli scrittori ottengono un certificato di esistenza (personale e letteraria), ma grazie al quale prendono la parola per ribaltare le linee di potere: scrivere nella lingua del colono per sottrargli il dominio, il dominio della lingua e dei popoli; scrivere in nome della libertà.

L'essenziale funzione della lingua come strumento di potere, scrivono Ashcroft, Griffith e Tiffin (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, *op. cit.*, 37.), risiede nella possibilità che gli scrittori postcoloniali hanno di abrogare (rifiutare, rimuovere) il privilegio della “padronanza” linguistica del centro e, insieme, nel processo di appropriazione linguistica che essi conducono attraverso la decostruzione, la trasformazione, la forzatura di quella stessa lingua. La lingua letteraria diventa strumento di appropriazione che si oppone all'assimilazione facendosi resistenza, rivolta e trasgressione; la lingua del padrone viene rimaneggiata, reinventata, assorbita e rimodellata, divorata e poi risputata nuova, e la lingua madre può di nuovo prendere la parola, dentro la lingua dell'altro, nelle sue viscere, revocandone così l'autenticità, l'essenza e la centralità. Decentrandola.

Gli scrittori postcoloniali sembrano cioè portare a termine un processo di ri-appropriazione linguistica che trasforma la lingua dei coloni fino a provocarne la dissoluzione in un reticolo di forme linguistiche ibride e delocalizzate e ribaltarne così gli equilibri di potere. Ovvero fino a inaugurare, da un lato, un inedito percorso di “autonomizzazione della lingua” (Deleuze, Guattari, 1980), che garantisce alla lingua uno statuto transnazionale (pre- o post-nazionale) (Cfr. Glissant, 1966, 41.)⁴ e, dall'altro (e soprattutto), fino a permettere, e a fondare, la possibilità di sovversione delle relazioni di potere tra le lingue in forza di un sottile e costante “sabotaggio” interno dell'ordine e della supposta omogeneità della lingua dominante, portato a termine attraverso una serie di processi di spostamento, devianza, citazione, prestito, slittamento, calco, invenzione... Una forma di agone linguistico, di “guerriglia”

⁴ Una lingua che ibrida, *creola* in un senso vicino a quello indicato da Edouard Glissant, ovvero una lingua che nasce, di volta in volta nuova e imprevedibile, dall'incontro (e dallo scontro), reale o immaginario, con altre lingue, altre culture, altre avventure.

linguistica, di alta portata politica, condotta in nome della libertà attraverso precise strategie di resistenza. Così si esprime Salman Rushdie in *Imaginary Homelands*:

I hope all of us share the view that we can't simply use the language in the way the British did; that it needs remaking for our own purposes. Those of us who do use English do so in spite of our ambiguity toward it, or perhaps because of that, perhaps because we can find in the linguistic struggle a reflection of other struggles taking place in the real world, struggles between the cultures within ourselves and the influences at work upon our societies. To conquer English may be to complete the process of making ourselves free⁵.

Scrivere nella lingua dell'altro, del colono, non significa abdicare alla propria lingua, ma *conquistare* l'altra, conquistare *l'altro*, facendo rifrangere sul piano linguistico conflitti, tra culture e popoli, che hanno luogo nella realtà, per tentare di dare loro un altro esito, per portare a termine il processo della propria liberazione.

Facendogli eco, dalla parte della "francofonia", Abdelwahab Meddeb aggiunge:

L'écriture française nous "livre" à l'autre, mais on se défendra par l'arabesque, la subversion, le dédale, le labyrinthe, le décentrage incessant de la phrase et du langage, de manière que l'autre se perde comme dans les ruelles de la casbah⁶.

Gli scrittori postcoloniali, insomma, operando in un territorio linguistico di conquista (passata e presente) a partire dal quale è stata scritta la loro posizione subalterna, sembrano lottare, entro il labirinto della scrittura, per la propria liberazione e la propria indipendenza: rimettere la propria lingua, la lingua interdotta, la lingua rimossa con la violenza, dentro la lingua dell'altro; sovvertire e conquistare la lingua del colono e renderla irricognoscibile ai suoi occhi, decentrarla, farla a tratti opaca, scriverla sempre nuova.

Ora, se questa dimensione di sovversione è insieme rintracciata nei testi dagli studiosi e rivendicata dagli scrittori in gran parte del mondo anglofono e francofono,

⁵ Salman Rushdie, 1992. *Imaginary Homelands*, in *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London/New York: Granta Books/Penguin Books, 17. "Spero che tutti si sia d'accordo sul fatto che non ci si può limitare all'uso britannico della lingua; che quest'ultima va rifondata perché meglio aderisca alle nostre esigenze. Quelli fra noi che si servono dell'inglese lo fanno malgrado l'atteggiamento ambiguo nei confronti di quella lingua, o forse proprio per quel motivo, perché troviamo in quella battaglia sul linguaggio un riflesso di altre battaglie che avvengono nel mondo, battaglie fra le culture che stanno dentro di noi e gli influssi che agiscono sulle nostre società. Conquistare la lingua inglese potrebbe significare il completamento del processo della nostra emancipazione"; "Patrie immaginarie", in *Patrie immaginarie*, 1994. trad. it. di Claudio Di Carlo, Milano: Mondadori, 22.

⁶ "La scrittura francese ci 'consegna' all'altro, ma ci difenderemo con l'arabesco, la sovversione, il dedalo, il labirinto, il decentramento incessante della frase e del linguaggio, in modo che l'altro si perda come tra le strade della casbah."

l'impressione è che per l'italofonia le cose vadano diversamente. Gli scrittori migranti italiani si esprimono fin da subito in direzione più del riconoscimento del valore interculturale e interlinguistico della lingua letteraria che in termini di conquista, riscrittura e rivincita. L'italiano sembra essere, ai loro occhi, una lingua meno minacciosa del francese e dell'inglese, per esempio, caratterizzata da un'*ospitalità* quasi protocollare, una lingua alla quale si approda per via "naturale"⁷ o al più "adottiva" (Cfr. Vanvolsem in Pezzarossa, Rossini *op. cit.*, 3).

Per contestualizzare e comprendere la posizione e le dichiarazioni degli scrittori italiani, tutte molto simili, credo sia necessario tenere conto della rigida griglia di senso (che pesa sulla funzione sociale, la distribuzione, l'uso...) che fin da subito ha caratterizzato la pubblicazione dei loro testi, una griglia fortemente legata a (e formattata su) esigenze e destinazioni di tipo educativo e culturale: gli scrittori migranti sono stati da subito, *anche*, mediatori culturali, e i loro libri, *anche*, laboratori di interculturalità. Senza voler ridurre la portata politico-letteraria dei testi migranti, ovvero la loro capacità di *con-figurare* altre realtà, anche linguistiche, credo che non sottovalutare la funzione educativa e sociale attribuita, e largamente imposta, a queste scritture ci permetta di leggere e capire più facilmente l'atmosfera di festosa celebrazione della lingua italiana che sembra attraversare la zona migrante italiana, diversamente da ciò che accade altrove, e che è all'origine di altri due problematici discorsi intorno alla questione della lingua, che ritornano anch'essi in modo sistematico.

Il primo riguarda l'idea che la scelta dell'italiano sia una scelta libera (e l'italiano una "lingua d'elezione") e quella, ad essa profondamente connessa, che l'italiano sia una lingua "neutra", "franca", se non addirittura "amica"⁸, ovvero non prescritta da dinamiche coloniali e nemmeno richiesta dagli imperativi editoriali. Si tratta di dichiarazioni controverse, che rischiano di mettere a tacere, e rimuovere, tutta la complessa trama di tensioni e rapporti di potere su cui non soltanto si fondano le relazioni tra le lingue, le nazioni e i popoli (e si articolano i flussi migratori) all'epoca della "globalizzazione", ma che rischiano di non tenere conto dell'alto grado di gerarchizzazione, conflitto e competizione che caratterizza il sistema "mondiale" delle lettere. Il fatto cioè che scrivere in una lingua centrale e veicolare (o semi-veicolare),

⁷ Il riferimento è a Igiaba SCEGO quando dichiara: "La lingua in cui scrivo è l'italiano, non per scelta, ma per corso naturale" (<http://www.eksetra.net/studi-interculturali/relazione-interculturalita-edizione-2004/relazione-di-igiaba-scego/>).

⁸Cfr. Yousef Wakkas, a proposito dell'italiano: "Una lingua franca acquisita in una patria a noleggio e che riesce ad accomunare arabi, slavi, latino-americani, persiani, senegalesi, albanesi, africani, asiatici ed est-europei" (<http://www.disp.let.uniroma1/kuma/sezioni/poetica/wakkas.htm>). È Tahar Lamri a definire, a più riprese, l'italiano una lingua "neutra", "contro cui non ci sono rancori, la lingua dell'amore» (Intervento alle Giornate sulla letteratura della migrazione, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo, 21-22 maggio 2010).

come l'italiano continua ad essere, non ha lo stesso valore di scambio, lo stesso impatto, la stessa capacità di incidere sul sistema letterario mondiale che scrivere in somalo o in albanese. Il valore letterario di un testo, scrive Pasale Casanova, ovvero "il suo valore sul mercato dei beni culturali", dipende in buona parte anche dalla lingua nella quale scritto, tanto che il fatto di praticare lingue non veicolari può impedire il riconoscimento e la consacrazione di opere e scrittori (Casanova 2002, 14).

Il secondo, che potremmo definire della "retorica dell'innovazione", insiste sull'azione e il ruolo innovante e rivitalizzante delle scritture migranti sulla lingua e la letteratura italiana. L'idea cioè, circolata anche in certa riflessione francofona, che la lingua "di arrivo" (europea, centrale) sia una lingua (e una letteratura) morta⁹, sterile, autoreferenziale e che soltanto gli scrittori migranti e/o postcoloniali sappiano rianimarla, salvarla, arricchirla, facendo soffiare "un vento nuovo"¹⁰. Si tratta di una posizione pericolosa, falsamente encomiastica, che finisce per togliere valore e autonomia alle scritture migranti riducendole alla loro funzione ancillare (subalterna) e utilitaristica rispetto alla lingua e alla letteratura del "centro", funzione che tende a riprodurre diseguaglianze e gerarchie, vecchie e nuove.

La lingua dei migranti rappresenterebbe insomma una forma di "violazione legittimante" (Mengozzi, *op. cit.*, 94), per via di generosa e utile immissione del "nuovo" entro i confini del noto, insidiosamente difesa da critica e lettori tanto da spingere gli scrittori stessi a farsene portavoce. Vanno nel senso dello svelamento di questa insidia le parole infuocate di Alain Mabanckou:

Dire d'un auteur francophone qu'il enrichit ou sauve la langue est loin d'être un compliment. De tels propos installent un lien de subordination: les lettres francophones ne sont vues que sous

⁹ A tale riguardo Jean Rouaud scrive: "Ecrire en français, c'était écrire dans une langue morte", *Mort d'une certaine idée*, in Michel Le Bris et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, *op. cit.*, 11. "Scrivere in francese significa a scrivere in una lingua morta"; *mia traduzione*]. E dalla parte di una certa critica, leggiamo: "Les écrivains venus d'ailleurs ont révélé les multiples possibilités de métamorphose de la langue. D'une langue parfois momifiée dans son universalité, ils ont fait une langue vivante et plurielle", Jean-Louis Joubert, 2006. *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris: Philippe Rey, 25. "Gli scrittori venuti da altrove hanno rivelato le molteplici possibilità di metamorfosi della lingua. Di una lingua talvolta mummificata nella sua universalità hanno fatto una lingua viva e plurale"; *mia traduzione*.

¹⁰ La definizione è di Kossi Komla-Ebri (in « Madrelingua », gennaio-marzo 2013), ma in questo senso vanno anche molte letture critiche. Si leggano, a titolo di esempio, le dichiarazioni di Clotilde Barbatulli: "[Gli scrittori migranti] non solo rinnovano la lingua italiana inquietandola con parole altre, ma la vivificano con immaginario e bagaglio culturale dell'autore" (*Storia, corpi e mondo in testi migranti*, in Tiziana Caponio, Fedora Giordano *et alii* (a cura di) 2011. *World Wide Women. Globalizzazione, generi, linguaggi*, Torino: CIRSD, Università di Torino, 175.

l'angle de leur *utilité*, de ce qu'elles apportent à la langue française. On leur dénie toute autonomie, tout projet esthétique détaché de cette mission encombrante de médecin de guerre¹¹.

E aggiunge poco oltre, e definitivamente: “On n'écrit pas pour *sauver* une langue, mais justement pour en *créer* une...” (Mabanckou, in Le Bris, Rouaud, *op. cit.*, 60), non si scrive per *salvare* una lingua, ma viceversa per *crearne* una.

Nella fitta rete delle dinamiche interculturali e pedagogico-educative a cui viene destinata la letteratura migrante italiana, insomma, si ha l'impressione che sia esiguo e scomodo il posto lasciato a dichiarazioni, e pratiche, che tengano conto della conflittualità e della volontà di affermazione emancipatoria e contronarrativa interne all'elaborazione della lingua letteraria da parte degli scrittori migranti. Rare sono infatti affermazioni simili a quella di Ubah Cristina Ali Farah quando, parlando del suo romanzo *Madre piccola*, dice: “in una voce ho utilizzato varianti somale di parole italiane, tentando di capovolgere i rapporti interni al binomio lingua-potere” (Comberiat 2007, 59). E certo più rari che in altri contesti migranti e postcoloniali sono gli esempi di vera e propria trasgressione e (ri)elaborazione linguistica e letteraria. Una lingua per lo più “senza accento” quella degli scrittori italiani, ha scritto Fulvio Pezzarossa (Pezzarossa in Montini 2014, 135-151), risultato di un intricato e decisivo garbuglio di ipoteche testimoniali e cronachistiche (lontane da preoccupazioni di letterarietà e autonomia espressiva) e interventi normalizzanti di curatori e editor.

Alcuni testi, tuttavia, soprattutto recenti, mettono in atto alcune strategie di violazione, contaminazione e rielaborazione della lingua italiana a partire dalle quali è possibile disegnare uno spazio, conflittuale, di trasgressione della norma oltre e al di là della dubbia retorica dell'innovazione e, insieme, interrogare i rapporti tra le lingue a partire da una pratica eterolingue che di tali rapporti prefigura e suggerisce un'altra via.

Ci siamo abituati a chiamare eterolinguisimo¹² quel particolare caso di incontro tra le lingue in cui due o più lingue si mescolano, visibilmente, all'interno di un testo letterario. Non si tratta, sia chiarito subito, di un semplice accostamento di più lingue all'interno di un testo, ma della presenza di un dispositivo plurilingue entro le maglie della scrittura che produce effetti di traduzione, ovvero di passaggio da una lingua all'altra (senza tuttavia tradurre *da* una lingua *all'*altra).

¹¹ Alain Mabanckou, *Le chant de l'oiseau migrateur*, in Michel Le Bris et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, *op. cit.* 59 “Dire che un autore francofono arricchisce o salva la lingua non è in nessun modo un complimento. Discorsi di questo genere installano un legame di subordinazione: le lettere francofone sono viste unicamente nella prospettiva della loro utilità, di ciò che apportano alla lingua francese. Si nega loro ogni autonomia, ogni progetto estetico staccato da questa missione di medico di guerra”; *mia traduzione*.

¹² Rainier Grutman definisce eterolinguisimo: “la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale” (*Des langues qui résonnent*, *op. cit.*, 37). “La presenza in un testo di idiomi stranieri, sotto qualsiasi forma e varietà (sociali, regionali o cronologiche) della lingua principale; *mia traduzione*”

Se le lingue, attraverso il dispositivo traduttivo interlinguistico si mettono in scena come distinte ed equivalenti (poiché è sempre garantito il passaggio da una all'altra), rinviando a comunità locutorie ugualmente distinte e equivalenti, il caso particolare dell'eterolinguismo ci apre invece allo scenario di una porosità costitutiva delle lingue, di una loro costitutiva e continua trasformazione e sovrapposizione. Lingue cioè che, lontano dall'essere dispositivi chiusi e omogenei, si fanno e si disfano di continuo, una sull'altra, una con l'altra, una nell'altra, nello spazio di un dialogismo attivo e fondante. Del resto, il termine stesso, "eterolinguismo", grazie alla sua etimologia bifida (greca per *etero* e latina per *lingua*), costituisce una sorta di mise en abyme del fenomeno che designa.

È tuttavia ingenuo pensare che le modalità letterarie dell'eterolinguismo si conformino a precisi usi sociali, orali o scritti, ed è pericoloso credere che caratterizzino una comunità specifica in particolare, (ancora una volta) omogenea e distinta da altre. Per quanto le pratiche eterolingui si diffondano sempre più nella società, a diversi strati e entro diverse comunità, il carattere apparentemente mimetico e documentario dell'eterolinguismo dei testi migranti è, anzitutto, una costruzione letteraria, una figura del testo. "Senza mai essere direttamente tema, scriveva Serge Vanvolsem, le lingue diventano personaggi che si snodano, si articolano attraverso i romanzi" (Vanvolsem, *op. cit.*, 13). Il lavoro sulla lingua, cioè, è un lavoro anzitutto letterario, di rappresentazione e, *insieme*, decostruzione dell'alterità e della differenza.

In questa direzione ci viene in aiuto il recente lavoro di Myriam Suchet, che propone di ridefinire l'eterolinguismo come: "la mise ne scène d'une langue comme plus au moins étrangère le long dans continuum d'alterité construit dans et par un discours (ou un texte) donné" (Suchet, 2014. 19)¹³. Eterolinguismo dunque come "messa in scena", come procedura specificamente letteraria di costruzione dell'alterità. Come procedura di denaturalizzazione e apertura di una lingua attraverso l'inserimento, in quella lingua, di un'altra o di altre lingue. Una procedura che ha due soglie, individuate da Suchet, poste agli estremi del *continuum* del processo di straniamento: quella della leggibilità e quella della visibilità. Ovvero, dall'"alterità relativa" di una lingua che compare in corsivo nel testo, all'alterità "radicale" di un idioma dotato di un altro alfabeto (Ivi, 75-110).

Ma proviamo a guardare dentro i testi e vediamo cosa succede, per esempio, ne *Il comandante del fiume* (Ali Farah 2014) di Ubah Cristina Ali Farah.

L'ultimo romanzo di Ali Farah racconta la storia Yabar, un giovane un po' confuso e molto arrabbiato, bocciato per la seconda volta a scuola, solo maschio di un'estesa comunità di donne. Un giovane adolescente alle prese con un passato che gli viene parzialmente taciuto: la storia del popolo somalo, la guerra, l'odio, l'abbandono del

¹³ "La messa in scena di una lingua in quanto più o meno estranea lungo un continuum di alterità costruita in e da un discorso (o un testo) dato"; *mia traduzione*

padre, il padre assassino. Alle prese cioè con la scoperta del male, quello che, in un gioco continuo di specchi, rappresentano i coccodrilli nel racconto tradizionale somalo che intreccia la storia e ne costituisce il filo rosso (oltre che la chiave privilegiata di lettura). Quei coccodrilli feroci, liberi nel fiume cristallino, che il comandante (che dà il titolo al libro e fatalmente si chiama Yabar) riesce a domare perché sa guardarli negli occhi e impara a convivere con loro. Un romanzo di formazione in cui il protagonista fa il suo ingresso nella vita adulta una volta che esce di casa, scopre il suo passato e lo accetta.

Nella scenografia eterolingue del romanzo, la prima figura dell'alterità è certo quella del racconto tradizionale, che sul piano della visibilità è segnalato come "altro", come "diverso", dall'uso sistematico del corsivo, e che apre la trama dei rimandi letterari ad una tradizione non-italiana (ed extraeuropea), quella somala del periodo "tradizionale", come lo definisce Giorgio Banti (Banti in Puglielli 1987, 33), quello cioè caratterizzato da una straordinaria produzione poetica, ma anche da una "ricchissima favolistica in cui alla fiaba di sapore orientale si affianca il racconto di animali e l'aneddoto moraleggiante" (*Ivi*, 34.). Tradizione essenzialmente orale (se si eccettuano alcune trascrizioni in arabo), mimata nel romanzo di Ali Farah attraverso l'espedito della storia raccontata.

Su questa strada, sarebbe interessante avere più informazioni sul nucleo narrativo della "favola del comandante e dei coccodrilli", seguirne le varianti e le relazioni con altri testi eventualmente tracciate negli anni, e nel mondo, capaci probabilmente di dirci di più anche del romanzo che abbiamo tra le mani. Tuttavia, per quanto l'eterolinguismo ci spinga ad uscire da una visione monolitica di tradizione, lingua e cultura, invitandoci a seguire altre piste (e, insieme, mettendoci davanti alla nostra incompetenza linguistica, letteraria e culturale...), ciò che importa non è tanto (o non è soltanto) riuscire a rendere meno opachi agli occhi nostri e del lettore gli elementi eteroclitici presenti nel testo, quanto invece riuscire ad accogliere quelle opacità e accettare che opacizzino alcune zone del testo. E, anche, accettare che opacizzino alcune zone della lingua. Accettare, accogliere, la differenza.

In questo senso, nell'ultimo romanzo di Ali Farah si assiste a un cambiamento profondo nel trattamento del lessico somalo rispetto al precedente romanzo dell'autrice, *Madre piccola* (Ali Farah 2007). Anzitutto, mentre il somalo di *Madre piccola* compare sempre in corsivo, le parole somale presenti nel *Comandante del fiume* scivolano dentro l'italiano in tondo, annullando ogni differenza visibile tra le due lingue: la differenza tra italiano e somalo è certo sempre presente alla lettura, ma invisibile, poiché nessun indizio tipografico la segnala.

Il grado di "integrazione" delle parole somale è cioè sostanzialmente diverso nei due testi: mentre *Madre piccola* orchestra tipograficamente una differenza esposta e rivendicata, *Il comandante del fiume* mette viceversa in scena un passaggio silenzioso e impercettibile tra una lingua e l'altra entro cui la differenza sembra riguardare entrambe

le lingue, l'una rispetto all'altra, oppure, più semplicemente, si annullano le differenze tra le lingue per aprire alla differenza *della* e *nella* lingua.

Non solo. L'estraneità delle lingue somala e italiana tra loro è esacerbata, in *Madre piccola*, dalla presenza di un Glossario finale (nel quale figurano tutte le parole che ritornano in corsivo nel testo), sorta di prontuario traduttivo che garantisce al lettore italiano l'accesso alla lingua altra. La presenza del glossario, così come delle note a piè di pagina, è il segno più evidente del fatto che la parola straniera è introdotta (messa in scena) e percepita come profondamente estranea, definitivamente altra. Cosa che presenta, sul piano del discorso, almeno un inconveniente, individuato da Gérard Genette (Genette 1987, 305): quello di mettere momentaneamente in scacco il dispositivo letterario rompendo "il regime enunciativo". Entro il testo letterario si apre cioè una fessura, una faglia, che sarebbe forse più "legittimo assegnare al paratesto", ma che soprattutto, scrive sempre Genette, contraddistingue di solito testi segnati da una "fictionnalité très impure", testi in bilico tra finzione e storia, nei quali il dato non-finzionale tende a prevalere. Come nei testi migranti.

Quello che è interessante notare è che molti dei lemmi che troviamo nel Glossario di *Madre piccola* sono presenti anche nell'ultimo romanzo di Ali Farah, ma privi questa volta di qualsiasi segnalazione o spiegazione. Vediamone un esempio (tra i tanti):

Madre piccola, (28): "Compravamo *bajiiye* con il peperoncino fresco".

Madre piccola, "Glossario", (269). *Bajiiye*: polpette di lenticchie.

Il comandante del fiume, (56). "[Mamma] portò una confezione di succo di seytuun e un vassoietto di *bajiiye*".

Lo stesso termine somalo, insomma, è prima segnalato come straniero e estraneo alla lingua e cultura italiane tanto da necessitare di essere glossato (*Madre piccola*), ed è invece successivamente (*Il comandante del fiume*) inserito nel flusso della lingua letteraria senza soluzione di continuità, senza lasciare trasparire nessuna traccia di alterità, di differenza, e senza essere accompagnato, dentro o fuori dal corpo del testo, da nessuna spiegazione o trascrizione. Scelta linguistica, questa seconda, che garantisce, da un lato, la tenuta del dispositivo di finzione letteraria e, dall'altro, l'apparente omogeneità e unità della lingua di scrittura: la differenza è *nella* lingua, non *tra* le lingue.

Si tratta, nell'esempio riportato, di un termine che designa un piatto tipico somalo, che rientra cioè tra i *realia*, ovvero il caso più frequente e in fondo meno "perturbante" di prestito interlinguistico, ma tanti sono gli esempi nel romanzo di lemmi provenienti dal linguaggio orale (interiezioni, esclamazioni: *Amiin*, *Haye*, *Hooyo*...), o dalla lingua standard (tutta la sfera familiare viene indicata con termini somali: *Aabbe*, *Abbaayo*, *Dumaashi*, *Waalal*...), sino alla presenza di intere frasi eterolingui che mescolano festosamente tutte le carte:

"We go guringa. Everybody, habaryar, Maxamed, Muuse, tutti, is there!" (*Il comandante del fiume*, 166).

Non credo che negli anni che separano le due pubblicazioni sia sostanzialmente cambiato, nella società italiana, il livello di estraneità tra lingua somala e lingua italiana; credo soprattutto che si sia trasformata la scenografia letteraria con la quale vengono messe in scena le due lingue e le loro reciproche relazioni e con essa, con ogni probabilità, sia mutato anche, parzialmente, lo statuto delle scritture migranti. Quello che voglio dire, è che il grado di maggiore “integrazione” della lingua somala nella lingua italiana, ovvero la minore visibilità di cui gode l’inserzione, la variazione o la trasgressione somala, è il sintomo di una costruzione letteraria che dell’eterolinguismo fa la sua lingua di scrittura e questa scelta, questa postura, insieme linguistica, letteraria e politica, incide nei rapporti di potere tra lingue non tanto (o non soltanto) per ribaltarli, ma per ripensarli e riconfigurarli. Per configurare cioè uno spazio, letterario, in cui alla differenza *tra* le lingue, e dunque alla loro essenzializzazione e alla loro lotta per la “padronanza”, si sostituisce uno spazio *oltre* l’essenzializzazione, la lotta e la differenza. Pratica, postura, che ha anche un effetto immediato sullo statuto dell’atto della scrittura: difendendo l’unità e la continuità dell’enunciazione, ovvero la stabilità dell’impalcatura finzionale del discorso, il peso del testo si sposta più dalla parte della letteratura – della creazione e dell’invenzione letteraria – che da quella della testimonianza e della realtà.

Che su questa trasformazione giochino anche precise pressioni e politiche editoriali non solo è un “fatto” culturale di cui dobbiamo tenere conto e indagare le procedure, ma è il segnale che le possibilità e le modalità di presa di parola degli scrittori migranti si stanno forse, parzialmente, modificando.

Il potere di *talking back* del testo eterolingue consiste allora non soltanto nella possibilità di appropriazione, da parte del subalterno, della lingua del colono, e nel processo in atto nei testi di rendere la lingua del centro una lingua *plurale* (e non *universale*), ma anche nella sua capacità di contestare e trasgredire le frontiere linguistiche e culturali nazionali sino ad aprirsi alla e insieme superare la differenza.

Per quanto l’eterolinguismo sia un “effetto di scrittura”, una forma eminentemente letteraria di messa in scena dei rapporti tra le lingue in un panorama prevalentemente postcoloniale, esso può aiutarci a (ri)pensare più generalmente le lingue, le letterature e le culture, e le loro relazioni, a partire proprio da quella prospettiva straniata, tradotta, eterolingue che i testi orchestrano e fanno funzionare davanti ai nostri occhi.

Non esiste un vero monolinguismo, sembrano suggerirci i testi eterolinguisti (Glissant, 1992, 12)¹⁴. Nessuna lingua davvero “madre”. Ci sono solo lingue in movimento, lingue che si sovrappongo e scivolano l’una nell’altra. Lingue, storicamente costruite e fissate sull’illusione ottica della loro omogeneità, istituzionalizzate da logiche

¹⁴ A questo proposito risuonano forti le parole di Edouard Glissant: “On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue”

letterarie, disciplinari, normative, politiche ed economiche, che tuttavia eccedono costantemente lo spazio che è stato loro attribuito e si mostrano sempre più porose, permeabili, deterritorializzate, decentrate e indisciplinate.

BIBLIOGRAFIA

- COMBERIATI, D. 2010. *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. Bruxelles: Peter Lang.
- DEROBERTIS, R. (dir.) 2010. *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*. Roma: Aracne.
- LOMBARDI-DIOP, C., ROMEO, C. 2014. *L'Italia postcoloniale*. Milano : Mondadori.
- MAUCERI, M. C., NEGRO M. G. 2009. *Nuovo Immaginario Italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*. Roma: Sinnos.
- MENGOZZI, C. 2013. *Narrazione contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*. Roma: Carocci.
- PEZZAROSSA, F., ROSSINI, I. (a cura di) 2011. *Leggere il testo e il mondo*. Bologna: Clueb.
- QUAQUARELLI, L. 2015. *Narrazione e migrazione*. Milano: Morellini.
- (a cura di) 2010. *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*. Milano: Morellini.
- SINOPOLI, F. (a cura di) 2013. *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*. Aprilia: Novalogos.

ESTERINO ADAMI

IDENTITY, SPLIT-SELF AND TRANSLINGUAL NARRATIVE IN JHUMPA LAHIRI

ABSTRACT This paper offers a preliminary investigation of the interconnection between identity, translanguaging and split-self in the non-fictional production of Jhumpa Lahiri, a Bengali American author, focusing in particular on her *In altre parole* (2015), a text originally written in Italian. Moving across languages and cultures, Lahiri interrogates her own sense of identity by considering the nodes of tradition and transformation, in particular through her crucial translingual practice, thus shifting away from English and adopting Italian as a professional literary language. The outcome is a hybrid text that can be approached via the notion of “split self” (Emmott 2002), i.e. the plural manifestations of consciousness in its various expressive forms. The investigation will be conducted by applying an interdisciplinary approach that integrates the methodological tools and frames of postcolonial studies, narratology and cognitive poetics.

KEYWORDS Translingualism, Jhumpa Lahiri, Identity, Split self, Non-fictional narrative

Introduction

Recent scholarship in linguistics, psychology and other fields has convincingly shown that, rather than being a monolithic entity, identity constitutes a fluid work in progress affected by many factors and complexities of life, and often linguistically constructed in texts and discourses. Bucholtz and Hall (2010, 18), for example, propose the idea of “approaching identity as a relational and socio-cultural phenomenon that emerges and circulates in local discourse contexts of interaction rather than as a stable structure located primarily in the individual psyche or in fixed social categories.” Such premise recognises the centripetal work of various agencies (Jenkins 2004; Joseph 2010) and can also be used as a perspective to investigate writing as a site of possible dimensions of identity, since authors bring their own life experience into their work, shaping language and constructing meaning by working out a sense of the self. This aspect is particularly salient in the case of postcolonial authors, who have to appropriate and abrogate language, translating and connecting a variety of traditions, discourses and styles (Ashcroft 2009; Talib 2002). The outcome of such productive process

concerns a range of linguistic, identitarian and intercultural forms that go under the umbrella category of translingualism. This notion, which has recently gained attention especially in the educational field and in relation to second language acquisition, can be defined as follows:

The term translingual conceives of language relationships in more dynamic terms. The semiotic resources in one's repertoire or in society interact more closely, become part of an integrated resource, and enhance each other. The languages mesh in transformative ways, generating new meanings. (Canagarajah 2013, 8).

Emphasis is thus laid upon the real and fruitful interconnection, overlapping and integration of resources and devices within the communicative act. Translingualism also surfaces in narrative texts and "is connected, though distinct from, the process of (self-) translation, another important field within multilingual studies" (Gardner-Chloros and Weston 2015, 185). From this angle, what matters is not the simple act of translation, of writing in another language, but rather a movement between codes that implies amalgamation, elaboration and productions of new practices and styles.

In this paper I will look at the narrative and translingual representation of identity through a recent non-fictional text by Jhumpa Lahiri, *In altre parole* (2015), originally written in Italian, in which the Bengali American author (who was based in Italy for a few years) provides a linguistic and cultural meta-reflection on her ground-breaking attempt to express the manifold articulations of her personality. Moving across languages and cultures, Lahiri interrogates the nodes of tradition and transformation, in particular through her crucial decision as an Anglophone writer to shift away from English and adopt Italian as a literary language, thus building up a hybrid text that intimately pivots around the notion of "split selves" (Emmott 2002), i.e. the plural manifestations of consciousness in its various expressive forms.

My starting point for the exploration of Lahiri's translingual project acknowledges the key role of storytelling by following the contention that "narratives are one of the fundamental aspects of understanding" (Stockwell 2002, 122). Then it takes into consideration the conceptual metaphor LIFE IS A NARRATIVE (Bruner 2004), from which stem two important considerations, namely that narrative can be viewed as cognitive tools to communicate and encode human experience as well as the reflection that reality and experience are acquired and constructed through narratives. In this perspective, therefore, Lahiri's experiment with languages, memories and writing constitutes an attempt to decipher and come to terms with her own peculiar condition of postcoloniality and her (re)positioning in a dynamic and stratified cultural scenario, driven by different forces and fluxes (Kachru and Smith 2008; Pennycook 2010; Talib 2002).

The investigation will be conducted by applying an interdisciplinary approach that integrates the methodological tools and frames of postcolonial studies, narratology and cognitive poetics (e.g. Ashcroft 2009; Emmott 2002; Jeffries 2010, Stockwell 2002) to a

selection of extracts. The focus in particular will be on how the translingual nature of the text, namely the bond between language and identity, can be interpreted via the idea of split self and how such cognitive strategy allows the blending of various text types and perspectives, ranging from a semi-autobiographical account, an (almost) imaginary life history, to a personal commentary on second/third language acquisition, sometimes interpolated with literary episodes and references.

In altre parole: in other words

It is necessary to provide some background of the text under consideration, which was originally published in 2015 by the Italian publishing house Guanda, based in the northern city of Parma, and which from the very title – intertextually evocative of a famous textbook on translation studies (Baker, Mona. 1992. *In Other Words*. London: Routledge.)– foregrounds the key role of language and implicitly calls to mind identity and alterity. By projecting the sense of selected words' otherness versus standard language, the title builds up an instantiation of opposition in discourse (see, for example, Jeffries 2010b) by implying difference and deviation from the backdrop of the expected.

This work combines different textual formats and it could be considered as a kind of personal diary or journal, a sort of autobiography, or even a short essay on the values of Italian language and literature. Organised into 23 short chapters, it also includes two short stories ('Lo scambio' and 'Penombra'). The unifying theme of the book concerns the author's love for Italian culture and her wish to move to and live in Italy, but the work also constitutes a reflection on the idea of writing, translating and learning a second language, and ultimately of coming to terms with the plural notion of identity, or identity evolutions. Naturally Lahiri's Italian literary project is not the first of this kind, and in the Anglophone world there are some examples of authors writing in this language, for instance the American journalist Diane Hales' non-fictional text *La Bella Lingua* (2009), whose subtitle ('My love affair with Italian, the world's most enchanting language') triggers poetic schemas and traditional echoes of romance. However, the Bengali American's writing is built up within a translingual perspective as it deeply foregrounds, discusses and problematises the dynamic interaction of languages, modalities and conceptualisations.

The book is also available in English, but interestingly the author decided not to translate it herself but chose to turn to Ann Goldstein, an editor of *The New Yorker* and translator of important Italian writers such as Pier Paolo Pasolini, Primo Levi and Giacomo Leopardi. In her introductory note to the English version, Lahiri (2016, XII) justifies her choice by affirming that:

Writing in Italian is a choice on my part, a risk that I feel inspired to take. It requires a strict discipline that I am compelled, at the moment, to maintain. Translating the book myself would

have broken that discipline; it would have meant re-engaging intimately with English, wrestling with it, rather than with Italian.

My analysis, however, specifically concerns the writer's stylistic and textual manipulation of the Italian language in the meaning-making process, and thus I shall focus on her translingual experiment rather than the English-language translation, which is mainly addressed to her traditional world readers.

Identity, translingualism and split-self

In this paper I investigate how Jhumpa Lahiri constructs a complex, multifaceted and translingual sense of identity through her writing, in particular in the way she imagines and articulates her relation with the language(s) she knows or is able to use. Here I argue that the author elaborates four specific trajectories to grasp the meaning and value of language as systems that function as interpretive keys to life. The four trajectories take figurative forms and can be illustrated as 1) the idea of mother tongue, 2) the image of language as a stepmother, 3) the notion of a new language, and finally 4) the maternity metaphors. I am now going to look at how these paradigms operate as rhetorical and conceptual mechanisms within the text, projecting the author's point of view, ideology and position.

Obviously, for Lahiri, the sense of a mother tongue, a rather loaded expression, ties up with her past and her very early years: her Bengali is a metaphorical bridge towards the past and the origins, but also a difficult, and sometimes unknown, tool because she affirms that “Non conosco il bengalese alla perfezione. Non so leggerlo, neanche scriverlo. Parlo con un accento, senza autorità, per cui ho sempre percepito una sconnessura tra me ed esso. Di conseguenza ritengo che la mia lingua madre sia anche, paradossalmente, una lingua straniera” (26). In a translingual frame of mind, it is worth noticing that in Canagarajah's words (2013, 7) “meaning doesn't arise from a common grammatical system or norm, but through negotiation practices in local situations,” and hence stems the idea of estrangement that Lahiri projects onto Bengali, a linguistic code simultaneously close to and far from her, given the complex circumstances of her life as well as her diasporic condition.

If Bengali is defined as a mother tongue, then the label ‘stepmother’ is applied to English, a language that the writer acquired soon and with which she built a very strong and intense relationship: “Avevo sei o sette anni. Da allora la mia lingua madre non è stata più capace, da sola, di crescermi. In un certo senso è morta. È arrivato l'inglese, la matrigna” (109-110). As it happens in the case of many postcolonial authors who have to renegotiate their own identity, in terms of language too, English arises as a ‘necessary’ means of expression that is characterised by diatopic and idiosyncratic features, including a feeling of separation and division: “Non era possibile parlare in inglese senza avvertire una sensazione inquietante di separazione. [...] Vedevo le

conseguenze del non parlare l'inglese alla perfezione, di parlarlo con un accento straniero" (112). In a nutshell, here Lahiri picks up the overlapping of different discourses such as the linguistic ideology of English, its hegemonic spread and the emotional sphere of language production against the monolithic idea of competence (Clark 2013).

Between the poles of a mother tongue and a stepmother language, there is a locus of identity formation, namely how the subject strives to live and come to terms with two, or more languages, accommodating, elaborating and sometimes rejecting some linguistic aspects. In her text, Lahiri documents her splitting uncertainty when she had to mediate between the use of Bengali and English: "I miei genitori volevano che io parlassi soltanto il bengalese con loro e con tutti i loro amici. Se parlavo inglese a casa mi rimproveravano. La parte di me che parlava inglese, che andava a scuola, che leggeva e scriveva, era un'altra persona" (110). The sense of being 'someone else', of assuming a certain persona brings to light a new form of crisis, which however in a translingual dimension can become an instance of a multiplicity of language recourses.

Why does this author of Indian heritage eventually decide to embrace the study of Italian and yearn to become fluent in a language so remote from her family and cultural background? Lahiri herself meditates on this issue and, in considering her complicated relations with both Bengali and English, she spells out the idea of learning and speaking Italian as a sort of escape, a way to detach herself from a heavy, and perhaps unsolved, past towards a better future:

Credo che studiare l'italiano sia una via di fuga dal lungo scontro, nella mia vita, tra l'inglese e il bengalese. Un rifiuto sia della madre sia della matrigna. Un percorso indipendente. Dove mi porta, questo nuovo tragitto? Dove finisce la gara, e quando? Dopo essere fuggita, cosa farò? In realtà non è una fuga nel senso stretto della parola. Pur fuggendo, mi accorgo che sia l'inglese sia il bengalese mi affiancano. Così come in un triangolo, un punto conduce inevitabilmente all'altro (114).

In reality, for Lahiri the quotation illuminates not merely the act of distancing from her two main languages, but rather the interweaving of codes, signs and resources that is consistent with translanguaging seen as an overarching cultural phenomenon designing a space of freedom and reflection for human beings. From this angle, the multilingual awareness represents a sort of mediation and balance between different languages, all of which are important and integrated within a coherent system of polyphonic expressivity.

Polyphony, a term derived from Bakhtin's critical work, should be observed in tandem with the relevance of heteroglossia, that is, the plural manifestation of voices, languages and styles at work, a principle that informs translanguaging and that particularly characterises the postcolonial field. Collaboratively, various communicative resources operate to favour the identitarian expression of those subjects that are able to move between codes and traditions, adapting and adopting different types of language materials, and sustaining an overflow of "heterogeneity of signs and forms in meanings

making, which incorporates the aspects of tension-filled interaction, indexicality and multivoiceness” (Kananu 2016, 118). To cross in and out of this multilingual scenario, and to emphasize the fact that humans should not view languages as cognitive separate compartments, but rather as cogs working within the same broader machine, Lahiri wonders about the bond between life and the word: “Cosa significa una parola? E una vita?” (72). Such a rhetorical question naturally requires an intricate answer that in reality captures her own multidimensional exploration of identity, so that languages traverse the sense of being and experiencing the world, giving substance to the human approach and gaze onto the surrounding reality.

The last trajectory that I have previously introduced to illustrate the writer’s configuration of languages is based on an assortment of metaphors related to motherhood, and the relationship between a mother and her child. In this light, Lahiri envisages her Italian as a child, a newborn that needs to grow and to be looked after, against the personification of English as a youngster, with whom the woman has an uneasy relation:

Rispetto all’italiano, l’inglese mi sembra prepotente, soggiogante, pieno di sé. Ho l’impressione che, finora in cattività, si sia scatenato e che sia furibondo. Probabilmente, sentendosi trascurato da quasi un anno ce l’ha con me. [...] Voglio difendere il mio italiano, che tengo in braccio come un neonato. Voglio coccolarlo. Deve dormire, deve alimentarsi deve crescere. Rispetto all’italiano, il mio inglese mi sembra un adolescente peloso, puzzolente. Vattene, voglio dirgli. [...] Adesso mentre traduco me stessa, mi sento la madre di due figli. [...] La maternità è un legame viscerale, un amore incondizionato, una devozione che va oltre l’attenzione e la compatibilità (90-92).

Adopting a new language is thus seen via a double metaphor that maps out languages as humans seen in different ages and that hints at processes of narrative and literary creation through the lens of biological birth (i.e. the mother and her baby child) and social contact (i.e. the mother and her difficult teenage child).

Split-self and metaphor in Lahiri’s *In altre parole*

The emergence and blending of various linguistic forms can also be indicative of a split self, which for Emmott (2002) refers to a double narrative perspective for the authorial or narratorial subject. Emmott also points out that this phenomenon typically emerges “at times of personal crisis” (153) and by and large suggests “the sense of fragmentation of identity in postmodern society” (*Ivi*), two conditions that both apply to Lahiri, a Bengali American author who now adopts a different linguistic code to articulate her writing. On the one hand, this is a personal stylistic but also cultural and emotional choice, and on the other it somehow mirrors the fluidity of the contemporary age, the spread of languages across the world, the impact of cultures in motion.

As a whole, the notion of split self provides considerable cognitive insights, since it can conceptualise the different ways of understanding our consciousness, sometimes even imagining different representations of the same personality in conflict, for example with figurative expressions (realised via the indefinite pronoun 'self' premodified by a possessive), such as 'I'm not feeling myself today', 'I really cannot stand myself', 'I have left myself and am now doing other things', and so forth. In general, it is an important narrative strategy, particularly relevant in autobiographical literature because it depicts the successions or series of different sides of the self, going through the experiences of life and thus constructing different agents/narrators, as it occurs indeed in the text I examine here.

I shall now explore Lahiri's text in order to find textual examples and patterns of the writer's idiosyncratic stylistic choices, which cumulatively point to the manifestations of identity, in an effort to balance tradition and transformation. The sense of split self is crucial not only in the narrative orchestration of the entire text, but also in the linguistic elaboration underlying metaphors and schemas, many of which regard a mental discomfort and displacement that is reminiscent of those nomadic and diasporic subjects who cross frontiers, have to learn new languages and adapt themselves to other norms and contexts. Lahiri intentionally decides to move to Italy and use Italian as a literary professional language: in spite of her determination, however, she has to face the expectations and anxieties typical of an L2 context, in which language acquisition is a key emotional factor for writers too (Zhao 2015), and such significant aspect is often reflected in her employment of linguistic devices and constructions. In particular, for the author various rhetorical resources substantiate the issue of split identity, leading to split nationality, language competence, and vision as well.

The idea of language, imaginatively conceived as an important part of identity, is figuratively rendered as an object that can be placed in a box referring to our cognitive ability to approach and understand surrounding reality. Recalling the moment when she impulsively starts writing her journal in Italian, the novelist reflects on her innermost relation with her somehow conflicting languages, English and Italian, and deploys an example of conceptual metaphor (Stockwell 2002, 109), in particular the subtype CONTAINER metaphor, as in the construction : "Quel sabato, faccio qualcosa di strano, inaspettato. Scrivo il diario in italiano. Lo faccio in modo quasi automatico, spontaneo. Lo faccio perché quando prendo la penna in mano, non sento più l'inglese nel mio cervello" (50-51). In this structure, the image of the head/brain seems to be unable to 'contain' a language, and implicitly once again this generates a fracturing of the whole, a divided identity with the opposition inside/outside. This perspective adopts the cognitive mechanics of a container metaphor, which in figurative terms relates to the conceptualisation of a mind within a body, and the possible alternative configuration of something outside the body, linguistically rendering the paradox of identity outside its supposed site, i.e. the body in flesh and bone. In the mapping of such metaphor, the mind is seen as an inhabitant of an edifice (the body), and consequently

the movements towards and from the edifice/body signal the inner mental tensions of the psyche. Lahiri intensifies this perception as if two selves were present in this scene, one opposite the other, one outside the other: “Non riconosco la persona che sta scrivendo in questo diario, in questa nuova lingua approssimativa. Ma so che è la parte più schietta, più vulnerabile di me” (51). The two sides of the same self (with the overlapping roles of subject, writer and narrator) are divided by the difficulty of the language experience, and implicitly testify to the complexity of the workings of the mind.

In a similar vein, the split self modality evokes a sense of the changing self, the transformations and hybridisations of identity and its many dynamic expressions. An illustration of such strategy emerges when Lahiri records a brief return to the USA after a year spent in Rome, and she is overwhelmed by a feeling of loss, of uncertainty: like a mother who terribly misses her children, the writer painfully misses the surrounding presence of the Italian language, as the sense of identity seems to evolve through time, before and after the actual experience, which embeds the loaded sentiment of frustration of not only learning a new language, but also adapting and transforming one’s own personality, character and worldview: “Eppure, ora come allora, sono acutamente consapevole di un distacco fisico, doloroso. Come se una parte di me non ci fosse più” (95). It is worth noticing that the mental and pragmatic efforts of those subjects who go through processes of transformation, however, are mediated within a broader sociocultural frame, in which various factors are at work. Jhumpa Lahiri’s love for Italian language and culture is the metaphorical engine for many changes in her life, but nonetheless her willingness and identity do not always lead to a successful performance or to the achievement of her linguistic goals, generating emotional rewards and self-esteem.

A short reference to an episode that occurred in the southern Italian city of Salerno will suffice to illustrate this. Lahiri is in a shop with her husband, an American man who can speak some Italian but has never studied it formally or shown particular enthusiasm for this language. As the shop assistant praises the man’s supposedly good competence in Italian, Lahiri feels once again a kind of split, a breaking of identity, since on the one hand she does strive in every possible way to sound like a native Italian speaker, to act like an Italian and to integrate herself into Italian society – incidentally a kind of behaviour which is typical of a subject who attempts to absorb a foreign culture completely by means of second-language acquisition – but on the other she has to remember her physical condition, her embodied self: “Per colpa del mio aspetto fisico, sono percepita come una straniera. È vero, lo sono” (103). The implicature (Black 2006, 80-84) underlying these words condenses the emotional maelstrom and the clash with reality in the reformulation of one’s identity, in particular through a sentiment of alterity which regards how the body is conceived, but also how the language is perceived: “È sempre la stessa risposta, lo stesso cipiglio. Come se il mio italiano fosse un’altra lingua” (104). In the quotation, the adjective ‘another’ verbally alludes to a

sensation of crisis, since the speaking subject is observed in a twofold manner, in terms of language use (the Italian spoken by the writer seems to be non-standard, deviant), but also in the projection of identity, or rather how her identity is perceived as different, and thus annihilated, rejected and marginalised.

Other language resources: modality and possible worlds

In this section I shall briefly extend the focus of my analysis and look at other textual resources such as modality and possible worlds that, cumulatively, contribute to the translingual atmosphere of Lahiri's book. Often the manifestation of the split self takes the form of conditional or hypothetical constructions ("as if...", "if...") or of other tactics, such as the use of verbs of volition to refer to possible and impossible desires, and consequently express other forms of identity, in particular through various modal items, which encode the way the speaker considers the surrounding context. According to Jeffries (2010a), "modality of all kinds can have the effect of creating a hypothetical or alternative world/situation conceptually for the reader/hearer and in turn this alternative reality may have a number of potentially ideological effects on the recipient of such texts" (117). Lahiri's passion for Italian, for example, is often rendered in figurative terms concerning fatigue, efforts and difficulty, like the idea of swimming across a lake, climbing a difficult mountain, or in other words putting oneself to the test: "Per vent'anni ho studiato la lingua italiana come se nuotassi lungo i bordi di quel lago" (14), "[...] come se, poco attrezzata, scalassi una montagna" (52). By providing such suggestive images, the author in reality constructs an alternative identity in another (im)possible world, in which her mastery of the language mirrors the sense of identity and desire, and is linguistically structured through the technique of hypothesizing. This type of interpretation can also be supported by the application of Possible World Theory (Ryan 1991), whose aim is to explain how readers become involved in the unfolding of discourse and text: in this vein, alternative possible worlds "may represent the point of view of the participants in the narrative (whether fictional or not), and the subtypes, such as knowledge world, obligation world, wish world and intention world, each of which represents some kind of notional extension of the perceived alternative possible world of the relevant character or participant" (Jeffries 2010a, 153).

The manipulation of person, time and place deixis in fact allows the writer to speculate on the developments of discourse and its meanings, and such approach lays emphasis on the attempts of the readers in constructing text worlds (Gavins 2007) and in experiencing textual involvement by which linguistically foregrounded themes resonate in their mind (Stockwell 2009, 17-55). Reflecting on her relation with the Italian language, Lahiri states: "Quando leggo in italiano mi sento un'ospite, una viaggiatrice. [...] Quando scrivo in italiano mi sento un'intrusa, un'impostora" (69). Assuming other configurations of identity sanctions the passage into other text worlds, and opens up a plethora of implications: a traveller is a person who moves across space

while an imposter is someone who pretends to be someone else. Both metaphors express the elaboration of the subjects trying to come to terms with their own world awareness through change, motion, transformation, thus proving again that identity functions as a dynamic force rather than a static repository of characterising traits.

Writing and translation, i.e. two mental activities that are based on the construction, use and elaboration of discourse and its most basic constituents, namely words, are the two scenarios in which the author experiences a process of duplication, thanks to her capacity to switch between English and Italian. When she decides to translate a piece she had originally composed in Italian, she finds such operation very hard and complicated, an act that generates “un senso di estraneità” (90). In a perspective of duplicity and doubling of Lahiri seems to regard the author of the text as another person, another self: “Chi è questa scrittrice, così ben organizzata? Non la riconosco” (*Ivi*). The puzzlement of the split self in particular illuminates the intricate and somehow conflicting bond between the languages she knows as well as her own mental processing of the task of writing and translating, which mediates between the subject writer and the subject translator:

Mentre traduco questo breve testo in inglese, mi sento spezzata in due. Non riesco a gestire la tensione, non sono capace di muovermi tra le lingue come un'acrobata. Mi viene in mente la sensazione sgradevole di dover essere due diverse persone allo stesso tempo: una condizione ineluttabile della mia vita (92).

It is worth noticing here that the sensation of discomfort and confusion is further emphasised by the recourse to obligation through the deontic modal verb of obligation ('di dover essere'), which here encodes an epistemic value of deducing something and being certain about one's introspection. By and large, deontic modality suitably fits with the frameworks of possible worlds and texts worlds, or according to Wales (1995, 480) “other kinds of worlds, which human language has the unique capacity to make reference to, namely the worlds of possibility or of the imagination,” In the extract above, signalled by the use of this modal structure, the author seems to perceive the distressing burden of being two different persons, or in a figurative manner two sides of the same coin.

Concording remarks

In this paper I have concentrated on the intertwining of language, identity and narrative as a possible transformational and translingual site of identity, in which the subject experiences a form of doubling, splitting or multiplication, and I have used Jhumpa Lahiri's *In altre parole* as a case study to detect textual examples of such phenomenon. In exploring the twofold manifestations of language and identity, Lahiri unearths layers of her personality and experience, ultimately deriving a double perspective: “Per colpa della mia identità divisa, per colpa, forse, del mio carattere, mi

considero una persona incompiuta, in qualche modo manchevole” (85-6). From this angle, the very meaning of writing represents a moment of reflection to illuminate the possible instances of identity positioning, a tool that can be used to arrange the variety of sentiments between the self and the other, the person and the world: “Indagando la mia scoperta della lingua, penso di aver fatto un’indagine su di me” (134). If moving into another context and approaching a new linguistic code imply a redesigning, to various degrees, of identity and personality, Lahiri brings to the fore the cognitive efforts required to adopt and adapt a different viewpoint, whose wandering in reality comes full circle, so that getting to know the others coincides with getting to know one’s self, with one’s limits, desires, expectations, dreams and much more.

Siding with current cognitive theories of personality, Stockwell (2009) emphasises the manifold composition and patterning of traits that collectively contribute to the creation of identity as a fluid notion, in transformation and development: in this sense, the idea of personality can be illustrated in the following terms:

we configure both our demeanour to the world and our internal self-sense according to the situation in hand. This comprises our objectives, our sense of local and general goals, our desire for social cohesion and interaction, our natural adaptation to others, our sense of past experiential configurations and our consistency with them, and so on (136).

In turning her life experience into a narrative fabric, which sometimes fictionalises episodes and events, Lahiri ultimately aims to realise her project of identity representation in balance between the poles of tradition (i.e. the broad fields of literary writing, biographical accounts, diaries and intimate forms of expressions) and that of transformation or innovation (i.e. an exploration into the workings of the mind, regulating the connections of identity, language, comprehension). Therefore, the author reflects on her own history, which is characterised by a nomadic and translingual spirit, a disintegration of rigid boundaries and labels, and finally acknowledges the complexity of her innermost self in new linguistic forms.

REFERENCES

- ASHCROFT, B. 2009. *Caliban’s Voice: The Transformation of English in Post-Colonial Literatures*. Abingdon: Routledge.
- BLACK, E. 2006. *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BRADFORD, R. 1997. *Stylistics*. London: Routledge.
- BRUNER, J. 2004. “Life as narrative”. In *Social Research* 54: 11-32.
- BUCHOLTZ, M., HALL K. 2010. “Locating Identity in Language”. In *Language and Identities*, edited by Carmen Llamas and Dominic Watt, 18–28. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CANAGARAJAH, S. 2013. *Translingual Practice. Global Englishes and Cosmopolitan Relations*. London: Routledge.

- CLARK, U. 2013. *Language and Identity in Englishes*. London: Routledge.
- EMMOTT, C. 2002. "'Split Selves' in Fiction and in Medical 'Life Stories': Cognitive Linguistic Theory and Narrative Practice". In *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, edited by Elena Semino and Jonathan Culpeper, 153–181. Amsterdam: John Benjamins.
- GAVINS, J. 2007. *Text World Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GARDNER-CHLOROS, P., WESTON D. 2015. "Code-switching and Multilingualism in Literature". In *Language and Literature* 24.3: 182-193.
- HALES, D. 2009. *La Bella Lingua. My Love Affair with Italian, the most Enchanting Language in the World*. New York: Broadway Books.
- LAHIRI, J. 2015. *In altre parole*. Parma: Guanda.
- 2016. *In Other Words*. (Translation by Ann Goldstein). Penguin Books India: Gurgaon.
- JEFFRIES, L. 2010a. *Critical Stylistics: The Power of English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- 2010b. *Opposition in Discourse*. London: Continuum.
- JENKINS, R. 2004. *Social Identity*. London: Routledge.
- JOSEPH, J. E. 2010. "Identity". In *Language and Identities*, edited by Carmen Llamas and Dominic Watt, 9-17. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- KACHRU, Y., SMITH L. E. (2008). *Cultures, Contexts and World Englishes*. New York: Routledge.
- KANANU KIRAMBA, L. 2017. "Translanguaging in the Writing of Emergent Multilinguals". In *International Multilingual Research Journal* 11.2: 115-130.
- PENNYCOOK, A. 2010. *Language as a Social Practice*. London: Routledge.
- RYAN, M.-L. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- STOCKWELL, P. 2002. *Cognitive Poetics*. London: Routledge.
- 2009. *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- TALIB, I. S. 2002. *The Language of Postcolonial Literatures*. London: Routledge.
- WALES, K. 1995. *A Dictionary of Stylistics*. Harlow: Longman.
- ZHAO, Y. 2015. *Second Language Creative Writers*. Bristol: Multilingual Matters.

VALERIA MARINO

“JE EST UN AUTRE, MAIS PAS N’IMPORTE QUI”

Norma e sovversione in Paris-Athènes di Vassilis Alexakis

ABSTRACT (“*Je est un autre, mais pas n’importe qui*”. *Norm and Subversion in Vassilis Alexakis’ Paris-Athènes*) In the contemporary French cultural field, the translanguing writers are continually pressed to motivate their choice of writing in a non- native language. Extraneous bodies inside the national literature, they are forced to unceasingly justify themselves, in order to be redeemed from an implicit crime: to have been born elsewhere. In between the necessity of finding a space of expressions and the ties set up by the publishing, journalistic, critical and political system of the host country, these writers occupy an ambiguous position, which affects their literary choices. If the reception field tends to impose its own entrance laws on the foreign authors, some of them tried to go round them by staging them into their novels. My main aim is to demonstrate it, through the analysis of Vassilis Alexakis' novel *Paris-Athènes*.

KEYWORDS Vassilis Alexakis, Bilingualism, Translingual literature, Migration

“Pourquoi écrivez-vous en français?” Non esiste dibattito concernente gli scrittori translingui in cui questa domanda non venga toccata, come risulta evidente scorrendo qualche titolo tratto dalla stampa culturale: dall’inchiesta, lanciata nel 1985 dalla *Quinzaine littéraire*, intitolata “Écrire les langues françaises” fino al dossier, dal titolo “Français dans le texte”, proposto dalla rivista *Télérama* nel gennaio del 1997, in cui otto scrittori stranieri (Julia Kristeva, Hector Bianciotti, Agota Kristof, Jorge Semprun, Nancy Huston, Eduardo Manet, Milan Kundera e Vassilis Alexakis) spiegavano il rapporto da loro intrattenuto con la lingua francese. Potremmo ancora citare il dossier apparso su *Le monde* nel 1998, “Six écrivains racontent leur France”, e l’emissione mensile curata da Bernard Pivot, “Double je”, dedicata nel gennaio 2002 alla scelta della Francia e del francese da parte di diversi personaggi pubblici, tra i quali figurano anche alcuni scrittori. Infine, il 20 marzo 2009, in occasione della giornata internazionale della Francofonia, l’articolo “Pourquoi ils écrivent en français?” è apparso su *Le monde des Livres*. La questione è continuamente ripresa anche dalla critica, basti considerare le prime due monografie dedicate al translanguismo letterario in Francia: *Singularité francophone* di Robert Jouanny (2000) e *Les exilés du langage* di Anne-Rosine Delbart

(2005). In questi studi gli autori dedicano interi capitoli alle ragioni del cambiamento di lingua.

Questa breve rassegna può forse dare un'idea di come il contesto d'arrivo chiami continuamente gli autori translingui, nel campo della cultura francese contemporanea, a rendere conto della propria scelta di scrivere in una lingua diversa da quella d'origine. Corpi estranei all'interno della letteratura nazionale, sono costretti a giustificare incessantemente la propria presenza, riscattandosi da un delitto implicito: essere nati altrove. Divisi tra la necessità di trovare uno spazio di parola e i vincoli imposti dal sistema editoriale, giornalistico, critico e politico del paese d'accoglienza, questi scrittori occupano una posizione ambigua, *en porte-à-faux*, che ne influenza le scelte letterarie. Se il campo di ricezione tende a imporre le proprie leggi d'entrata agli autori stranieri, alcuni di loro tentano talvolta di aggirarle, mettendole in scena nei loro stessi romanzi. È quello che mi propongo di dimostrare attraverso l'analisi del romanzo *Paris-Athènes* dello scrittore Vassilis Alexakis. Prima però vorrei brevemente passare in rassegna la letteratura critica che si è interessata alle tendenze mimetiche degli autori translingui.

Verso il centro

Nella prefazione a *La doppia assenza* del sociologo Abdelmalek Sayad, Pierre Bourdieu (2002) ricorda che l'immigrato, come Socrate secondo Platone, è “*atopos*, senza luogo, fuori luogo, inclassificabile [...] né cittadino né straniero, né veramente dalla parte dello Stesso, né totalmente dalla parte dell'Altro. L'immigrato si situa [...] alla frontiera dell'essere e del non essere sociali» (6-7). Il migrante è incongruo e inopportuno. Doppia assente, sia nel luogo di arrivo, sia nel luogo di partenza, costringe i nativi a “ripensare da cima a fondo la questione dei fondamenti legittimi della cittadinanza e della relazione fra il cittadino e lo stato, la nazione o la nazionalità” (7). Allo stesso modo, la letteratura prodotta dallo straniero appare, a prima vista, fuori luogo, atopica: è straniera rispetto a quella nazionale, nonché priva di dispositivi editoriali e di potere simbolico. Ci obbliga a ripensare il senso e i fondamenti di una letteratura nazionale, come è stato messo in luce da Paul Aron alla voce “letteratura migrante” ne *Le Dictionnaire du Littéraire*:

La littérature migrante fait surgir de nombreuses tensions avec la littérature nationale. Pour une part, elle lui est étrangère, et cette “étrangéité” forme son terrain spécifique, mais de l'autre, elle ne dispose pas des appareils éditoriaux et du pouvoir symbolique lui permettant d'imposer ses auteurs dans une littérature mondiale qui reste encore dépendante des espaces nationaux (Aron 2002, 372-373).

Questa letteratura apparentemente priva di luogo, ha quindi bisogno di ancorarsi a un preciso contesto letterario nazionale, nonostante i suoi scrittori appartengano a costellazioni linguistiche e culturali complesse. Tutto ciò andrebbe a confermare quanto messo in luce da Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti (2012) sulla persistenza

della dimensione nazionale all'interno della globalizzazione. I due autori fanno riferimento a quelle che Saskia Sassen (2007) ha definito “scalarità strategiche”, che eccedono il piano prettamente nazionale e che comprendono sia scale subnazionali, come la città globale, sia scale sopranazionali, come i mercati globali. Tali scalarità non esulano dallo stato-nazione, ma semmai lo attraversano, modificandone gli assetti e creando nuovi spazi di scambio e di ricezione.

Sembra allora che la dimensione nazionale rivesta un'importanza decisiva anche per gli autori di cui ci stiamo occupando, nella misura in cui l'accesso al campo letterario appare regolato da norme ben precise. In questo senso, Porra (2008) ha sostenuto che la letteratura translingue sia caratterizzata da una doppia determinazione esterna: la storia dell'esilio – che l'autrice chiama in termini deleuziani “deterritorializzazione” – che tutti gli autori hanno in comune, e la storia della loro “riterritorializzazione” nell'altrove che hanno scelto di abitare, necessaria all'emersione dello loro voce di scrittori. Porra non ha esitato a intravedere in queste scritture delle forme di ortodossia, che avvicinerrebbero il cambio della lingua e del campo letterario di riferimento a vere e proprie forme di conversione religiosa. Questo cambio di credo si esplicita, secondo la studiosa, nel rispetto di una serie di vincoli rispondenti all'orizzonte d'attesa del lettore francese, che sanciscono l'accesso alla narrazione. I “convertis” si vedono dunque confrontati a una situazione complessa, in quanto rappresentanti di una “littérature invitée, à laquelle on sait à l'occasion rappeler que l'hospitalité relève aussi d'un code social aux règles strictes” (Porra 2001, 311).

Sulla scia di Porra, Pierre Halen ha parlato in merito agli autori translingui di un fenomeno in movimento verso il centro letterario:

On peut notamment observer que la trajectoire de ces écrivains est toujours de se rapprocher le plus possible du centre lui-même, dont ils viennent illustrer les vertus intrinsèques : celles, sociétales, de l'accueil libéral qui leur est fait par une capitale cosmopolite. Ils y sont d'ailleurs acceptés comme étrangers à cette condition : obligation leur est souvent faite de rester russe (Makine), tchèque (Kundera) ou argentin (Cortázar) et la critique peut se montrer dure lorsqu'ils oublient leur devoir (Halen 2001, 63).

Secondo l'autore, l'affermazione nel campo franco-parigino passerebbe attraverso l'adeguamento del discorso sulla propria identità e sulle proprie appartenenze alle categorie prospettate dalla società d'accoglienza. Consiste, in altre parole, nella costruzione di una differenza specifica, per la quale bisogna restare, in un certo senso, ambasciatori dei rispettivi paesi d'origine. A questo si accompagnerebbe un discorso elogiativo nei confronti della terra d'accoglienza e della lingua francese, di cui gli scrittori si farebbero volentieri protettori. Dunque per Halen, si tratterebbe di letterature centripete, che non tentano di mettere in questione il centro gravitazionale parigino, ma semmai vi si accostano da un punto di vista estetico e ideologico, senza tuttavia arrivare mai a sovrapporvisi. A questo proposito, Pascale Casanova (2008) ha

parlato di una “*bonne distance*” che gli autori dovrebbero trovare in modo da rendersi visibili:

Pour accéder à la reconnaissance littéraire, les écrivains dominés doivent donc se plier aux normes décrétées universelles par ceux-là mêmes qui ont le monopole de l’universel. Et surtout trouver la «bonne distance» qui les rendra visibles. S’ils veulent être perçus, il leur faut produire et exhiber une différence, mais ne pas montrer ni revendiquer une distance trop grande qui les rendrait, elle aussi, imperceptibles. N’être ni trop près ni trop loin. Tous les écrivains dominés linguistiquement par la France ont fait cette expérience (230).

Si tratta dunque di *produrre ed esibire* una differenza che sia congeniale all’orizzonte d’attesa del paese d’accoglienza, se lo scrittore vuole essere *percepito*, ovvero far emergere la propria voce di scrittore nel campo letterario francese. Questo movimento appare ben rappresentato dalla scrittrice franco-canadese Nancy Huston (1999) nel romanzo *Nord Perdu*:

Choisir à l’âge adulte, de son propre chef, de façon individuelle pour ne pas dire capricieuse, de quitter son pays et de conduire le reste de son existence dans une culture et une langue jusque-là étrangères, c’est accepter de s’installer à tout jamais dans l’*imitation*, la *faire-semblant*, le *théâtre* (30).

Seguendo la metafora utilizzata dall’autrice, lo scrittore translingue sarebbe condannato a una sorta di imitazione cosciente, a una recita perpetua nel gran teatro dell’esilio, attraverso la quale cercherà di avvicinarsi e mimetizzarsi all’interno delle scritture nazionali, senza mai arrivare però a fondersi totalmente con esse. L’autore si misurerà con delle vere e proprie strategie teatrali: “J’essaie de vous faire plaisir, vous comprenez, peu importe qui vous êtes, j’essaie de parler *comme* vous afin de pouvoir parler *avec* vous, je fais de mon mieux...” (35). Nonostante questo, nella sua origine risiederà sempre un coefficiente di differenziazione che, seppur minimo, vanificherà tutti i suoi tentativi mimetici e si trasformerà in tratto saliente della sua produzione:

“Vous êtes allemand ? Non ? Hongrois ? Chilien ?” *Which country ?* Comme on dit en Indie. Non seulement cela mais, dès que vous la leur fournissez, cette information se cristallisera dans leur esprit, se figera, deviendra votre trait le plus saillant, la qualité qui, entre toutes, vous définit et vous décrit. Vous serez la Russe, la Néo-Zélandaise, le Sénégalais, la Cambodgienne [...] alors que, bien sûr, chez vous, votre nationalité était l’air même que vous respiriez, autant dire qu’elle n’était rien (34).

Così, secondo Porra (2011), gli autori svilupperebbero una serie di “*mythes et stratégies de la double identité*” (311). La prima strategia consisterebbe nell’adozione della lingua francese: si tratta senz’altro di una messa in accordo col campo di ricezione, talvolta rivendicata nei termini di una scelta. Oltre a questo, però, alcuni scrittori, tra cui potremmo citare Hector Bianciotti e Andrei Makine, si fanno difensori della lingua francese in numerosi metatesti o includono all’interno della produzione romanzesca dei

veri e propri omaggi alla lingua. Talvolta mettono in pratica anche un'ipercorrezione formale dichiarata, tanto che una parte della ricezione non ha esitato a vedere in loro i salvatori di una lingua e di una cultura che si percepiscono declinanti. Proprio per questo la stampa se ne serve talvolta per vantare il *rayonnement* della lingua francese nel mondo. Altra strategia sarebbe rappresentata poi dalla citazione e dalla ripresa di un certo numero di miti costitutivi dell'identità nazionale francese: “la France comme pays de l'amour et de la sensualité, Paris, la gastronomie, etc.” (311), tra cui spiccano anche i tre concetti che definiscono l'identità nazionale – *Liberté, Égalité, Fraternité* – e quello di laicità, veicolati quasi naturalmente da una lingua che è in se stessa portatrice di una memoria e di valori collettivi importanti, anche se multipli e talvolta contraddittori. Infine, l'ultima strategia consisterebbe in una gestione particolare dell'intertestualità con gli autori del paese d'accoglienza: i riferimenti al canone sono moltiplicati, in una ricerca costante di punti di riferimento per orientarsi nella lingua e nella letteratura d'adozione. L'intreccio con i testi del canone francese è infatti molto denso: il testo si raddoppia e gli scrittori stabiliscono un dialogo letterario tra le due sfere di appartenenza, in una vera e propria rappresentazione letteraria dell'*entre-deux*, che andrà però a radicarsi progressivamente nel patrimonio francese.

Se queste strategie sembrano andare a dimostrare la persistenza della dimensione nazionale anche in letterature sorte al crocevia tra differenti paesi e tradizioni culturali, di cui abbiamo parlato sopra, senz'altro ogni autore se ne serve in maniera differente, assemblandole in maniera creativa. Infatti, se è vero che l'accesso al campo letterario francese è codificato da vincoli ben precisi, gli autori hanno talvolta piena coscienza di cosa il pubblico francese si attenda da loro e lo mettono a tema nei loro scritti, sotto forma di critica o di parodia, dimostrando un atteggiamento ironico verso tutta la rappresentazione, cui prendono parte attivamente. L'impressione è che, da un lato, vadano a collocarsi nello spazio che la società d'arrivo ha già prospettato per loro, e che dall'altro, giochino fra varie identità, appartenenze e rappresentazioni di sé, mantenendo un atteggiamento distaccato e talvolta ludico rispetto a tutta la messa in scena: sono, in altre parole, anche delle coscienze critiche, come del resto risulta evidente dalle parole di Nancy Huston citate sopra. A questo proposito, mi pare che potremmo trovare degli esempi significativi nei romanzi di Vassilis Alexakis. Nell'ambito di questo intervento ci occuperemo solo di *Paris-Athènes*, perché il romanzo è particolarmente incline a mettersi in scena e a svelarci i meccanismi del suo funzionamento.

Paris-Athènes: norma e sovversione

Romanzo di formazione, autobiografia, *language memoir* (Kaplan, 1994), romanzo sul romanzo, *Paris-Athènes* si configura come una narrazione ibrida, dalla statuto indecidibile, così come indecidibile appare lo statuto dello scrittore, greco di Parigi e francese di Atene. L'autore vi ricostruisce il suo percorso di apprendimento del

francese, l'entrata in letteratura e l'evoluzione del suo rapporto con le due lingue di scrittura. Questo racconto gli permette di fissare il proprio ritratto al contempo come straniero e come scrittore, coniugando biografia e commento della propria opera. In questo modo, stabilisce implicitamente anche le linee di orientamento alla lettura e dialoga apertamente con la critica, la quale per altro si dedica volentieri ad autori viventi e alle produzioni contemporanee. Proprio per il suo spiccato carattere metatestuale, questo romanzo ci permette di analizzare il modo in cui l'autore costruisce la propria presenza all'interno del testo e di esaminare lo spazio in cui, tramite un gioco di specchi, problematizza i meccanismi di funzionamento della sua opera e, in sottofondo, i rapporti tra autore, narratore e lettore.

Innanzitutto, nella cornice narrativa, che l'autore stabilisce nel primo capitolo e che riprenderà nell'ultimo, vengono fissate le condizioni di emergenza della sua voce. Dopo la pubblicazione del suo ultimo romanzo l'autore ha registrato “des réserves discrètes, des marques d'incompréhension” (Alexakis 1989, 15), perché ci si è stupiti che non parlasse della Grecia all'interno dei suoi libri e anche del fatto che abbia scelto di scrivere in francese:

On se réjouit que le français conquière des étrangers, mais on n'est nullement convaincu que ceux-ci puissent à leur tour conquérir la langue. On les considère davantage comme des représentants d'une autre culture, des ambassadeurs d'un au-delà, que comme des créateurs originaux, des auteurs à part entière. On attend d'eux un surcroît d'exotisme. On leur demande surtout des nouvelles de leur pays (15).

Lo scrittore viene qualificato immediatamente come straniero e pertanto obbligato a riconoscersi in un'identità a una sola dimensione, quella dell'informatore nativo. Vediamo qui come il campo letterario fornisca il contenuto e la sollecitazione al discorso, che coincide spesso con un “portare notizie dal proprio paese”, in modo da soddisfare la sete di esotismo di una parte del pubblico francese. L'autore-narratore arriva al punto di voler abbandonare la lingua d'adozione, perché viene ancora considerato un autore straniero, dopo aver scritto cinque romanzi in francese. Vede, insomma, la sua pratica della lingua francese messa in causa: “Pourquoi choisirait-il de s'exprimer moins bien?” (15-16). Questa frase rappresenta una sorta di motore propulsivo di tutta l'opera, che risulta essere in definitiva la dimostrazione del fatto che anche uno straniero, nato in seno a una lingua altra, può diventare un ammirevole scrittore di lingua francese. Ma come l'autore porta avanti la sua dimostrazione?

Per cominciare, l'autore-narratore si presenta fin dalla prima pagina in situazione di scrittura: “Je ne sais pas quand j'ai commencé à écrire ce livre. Je sais que nous sommes le 9 aujourd'hui, je regarde dans mon agenda, le dimanche 9 novembre 1986, jour de la Saint-Théodore, eh bien non, je suis en train de me tromper d'une semaine, nous ne sommes que le 2, jour des Défunts” (9). Per poi aggiungere qualche pagina più avanti “Il y a un an donc, j'ai essayé d'écrire, mais les mots se dérobaient comme s'ils craignaient d'être blessés par la pointe du stylo. Je ne sais pas, pensais-je, pourrait bien

être un début de phrase intéressant, mais devrais-je écrire je ne sais pas ou, en grec, δὲν xéro ?” (18). Fin dall’inizio l’autore vuole farci credere che il suo romanzo, in realtà estremamente costruito, non abbia mai superato lo stadio degli appunti. Il lettore ha così l’impressione di leggere un testo in procinto di generarsi davanti ai suoi occhi e diviene testimone di tutti i problemi e le *impasse* che la stesura del romanzo impone. Nel corso del libro l’autore-narratore continuerà a menzionare più volte il tempo di scrittura, la sua collocazione spaziale ed anche le sue difficoltà nel portare a termine la narrazione. Così, ad esempio, nel terzo capitolo:

C'est la progression extrêmement lente de ce texte qui me met dans cet état. Au fur et à mesure que j'avance, le travail qui me reste à faire me paraît de plus en plus important, de sorte que j'ai plutôt l'impression de reculer. [...] Je ne travaille pas régulièrement : quinze jours se sont écoulés entre l'alinéa précédent et celui-ci. Oserai-je l'avouer ? C'est déjà l'été (56).

O, ancora, nel settimo capitolo: “Une fois de plus, je me sens, en effet, un peu fatigué. Il est huit heures vingt du matin, le 6 novembre. J'espérais avoir terminé pour le 2 novembre, qui était, si je puis dire, le deuxième anniversaire de ce récit.”(198). L'autore-narratore arriva al punto di segnalare che il fratello, al quale ha inviato il manoscritto del romanzo, l'ha aiutato a correggere alcune imprecisioni: “Il me corrigea également quelques fautes de français, j'avais écrit que mes compatriotes seraient fondés à me classer chez – au lieu de parmi – les auteurs étrangers” (156).

Questi inserti riflessivi rompono l'ordine cronologico lineare che normalmente caratterizza una narrazione autobiografica. Il flusso di ricordi del narratore viene spezzato bruscamente e si riversano nel testo, oltre alle riflessioni sul mestiere di scrittore, dettagli che rimandano al presente e alla prosaicità del quotidiano: indirizzi, orari, pagine di carnet, scene di vita apparentemente insignificanti. Così accade, per esempio, nel secondo capitolo. L'autore sta raccontando della sua partecipazione a un convegno in Canada, quando improvvisamente interrompe la narrazione e scrive:

Il est vingt heures dix. Je vais aller à un cocktail de mariage, dans le XVIIIe, métro Lamarck-Caulaincourt. Je laisse Alexios seul dans le studio, il regarde Disney Channel, sur la troisième chaîne. J'écris si lentement, si difficilement que cela finit par m'épuiser. J'ai rapporté un tas de notes du Canada, cela devrait aller plus vite... Le cocktail s'est terminé vers trois heures du matin. [...] Je téléphoné à ma mère, elle m'a dit que j'ai été baptisé un 2 février, c'est demain le 2 février. Il est midi (26).

Dopo questo breve intermezzo, l'autore-narratore riprende la narrazione del convegno dove l'aveva lasciata. Da un lato, questi dettagli scompongono il filo narrativo e lo confondono ma, dall'altro, la presenza di un autore-narratore, che commenta costantemente quel che scrive, centralizza e tiene insieme una narrazione potenzialmente dispersiva e crea una sovrapposizione di piani temporali, su cui ritornerò in seguito.

Inoltre, questo procedimento narrativo ha una conseguenza di natura estetica. Infatti, presentare un narratore in posizione di scrittura significa affermare un principio di fondamentale anti-naturalismo e ribadire il ruolo trasfigurante dello scrittore: l'arte è creazione di un universo artificiale e illusorio e i romanzi si configurano come mondi autonomi rispetto a quello reale. Se i libri si alimentano inevitabilmente dell'esperienza, non sarebbero mai in grado di imitarla completamente, cosicché la stessa materia biografica da cui la narrazione trae le sue origini risulta completamente trasfigurata, rielaborata e deformata. Questa almeno pare essere l'intenzione dell'autore quando afferma:

Je n'ai plus la liberté d'inventer mon histoire. L'exercice de cette liberté me donnait un réel plaisir. Un texte autobiographique, c'est peut-être un genre de roman écrit sans plaisir. Qui sait ? Cela finira peut-être par ressembler à un roman, avec des personnages qu'on perd de vue et qu'on retrouve à la fin. Si les vents me sont favorables, cela devrait ressembler à un roman (22).

Un testo autobiografico è un genere di romanzo scritto senza piacere, dice l'autore-narratore. Del resto, il suo far appello a degli elementi di finzione in un'opera potenzialmente autobiografica potrebbe far pensare al genere dell'*autofiction*. Senza addentrarci in questa sede nelle questioni riguardanti l'ambiguità fondativa di questo termine, coniato da Serge Doubrovsky (1977), e diffusosi in ambito francese a partire dagli anni Ottanta, vorrei limitarmi a mettere in luce come Alexakis manifesti in diverse occasioni una certa insofferenza nei confronti di questo genere e tenga a ribadire il ruolo fondamentale dello scrittore nel mettere in forma la realtà, anche quando si tratta della narrazione della propria vita:

Je supprimerai le mot «auto». C'est de la fiction pour moi. L'objectif, ce n'est pas soi-même, mais construire une entité autonome, par rapport à moi, par rapport aux autres, qui puisse exister toute seule. Je suis comme un menuisier qui fabrique une table. Est-ce qu'on dirait qu'une table est une «auto-construction»? Non ! On dirait : «C'est une table» (Alexakis 2011, 211).

E aggiunge poco più avanti:

Paris-Athènes, qui est un livre strictement autobiographique où je cite les gens par leur nom, mes enfants, mon ex-femme, mes amis et où je parle de moi-même en donnant des tas de détails, au fond, est un roman. Si ça n'avait pas été un roman, ça n'aurait eu strictement aucun intérêt. Même quand on s'attache à décrire une réalité, il faut une imagination romanesque. Tout dépend de la place de chaque élément, de ce qui précède, de ce qui suit, des interruptions de rythme, de la conduite du récit. La direction du récit est affaire d'imagination, affaire d'écrivain, donc c'est du roman (*Ibidem*).

Alexakis tenta dunque di affermare l'importanza della struttura della narrazione, del ritmo e della condotta del racconto, che prevalgono sugli intenti mimetici della

rappresentazione, e vanno a formare un universo romanzesco sostanzialmente autonomo.

Ritornando agli inserti riflessivi, alla luce di quanto appena detto, potremmo quindi affermare che la proliferazione di dettagli e delle indicazioni di luogo e di ora non abbiano alcuna funzione documentaria, ma appaiano piuttosto come i segni di una realtà che non è esterna al testo, bensì tutta interna ad esso. L'obbiettivo non sembra tanto quello di integrare una realtà esterna all'interno del romanzo, quanto di cancellare l'antitesi tra le due, che diventano in un certo senso reversibili. Tutto ciò rappresenta una forma di provocazione al lettore, potenzialmente avido di dati biografici ed esotismo, che si vede negare tutta una serie di elementi contestuali reali. Ma non solo. Infatti, come già detto, l'autore-narratore segnala con insistenza la sua posizione geografica all'interno del testo, nonché la necessità di una sorta di realismo linguistico, che metta in accordo la lingua di scrittura del testo al contesto culturale e sociale rappresentato. Così, veniamo a sapere che la stesura del romanzo è avvenuta concretamente tra Parigi, Atene e l'isola di Tinos. Il terzo capitolo, per esempio, è ambientato nell'isola greca di Tinos. Anche in questo caso lo scrittore si presenta in situazione di scrittura fin dalla prima pagina: “Je travaille sur une petite table aux pieds rouges, collée au mur juste sous la fenêtre. Je ferme les volets pour ne pas avoir le soleil dans les yeux, mais pas complètement. A travers l'écart de deux ou trois centimètres qui les sépare, je vois le ciel, la mer et un minuscule bout de terre ocre” (Alexakis 1989, 69). E più avanti nel capitolo, aggiunge: “Écrire en français à Tinos, griffonner des mots français devant ce paysage, ne me paraît pas bien naturel [...] Le français véhicule un climat différent, porte un parfum différent. Il est ici en visite. Les choses parlent une autre langue qui petit à petit s'impose” (77). Poi, però, nel capitolo successivo confessa: “Il y a plus d'un mois que je suis revenu à Paris. C'est à Paris en fait que j'ai écrit près de la moitié du chapitre précédent” (112).

Se nel terzo capitolo il lettore aveva avuto l'illusione di trovarsi insieme al narratore a Tinos, accompagnandolo nella stesura del testo, in quello successivo scopre bruscamente che in realtà più della metà del capitolo che ha appena letto è stata scritta a Parigi. Tutti questi particolari in apparenza superflui servono dunque all'autore anche per ribadire la non coincidenza continua tra la lingua in cui sta narrando, lo spazio geografico di cui tratta a livello tematico e il luogo in cui l'autore-narratore concretamente scrive, soggetti a uno scarto incessante. Così, fedele al proposito espresso nella cornice narrativa, l'autore porta avanti, attraverso la struttura stessa del suo romanzo, la volontà di mostrare al lettore come si compone un libro scritto in francese all'incrocio fra più lingue e più contesti culturali, portandolo dentro al suo laboratorio di scrittura e obbligandolo a muoversi insieme al narratore nel corso della lettura. Assistiamo infatti a una *mise en abîme* di cornici narrative: la storia dello scrittore procede a incastri. Non solo attraverso l'intreccio di luoghi differenti, quali la Francia, la Grecia e il Québec, ma anche tramite l'alternanza tra il passato più lontano dell'infanzia e l'apprendistato giovanile alla scrittura, da un lato, e il suo presente di scrittore di

lingua francese, dall'altro. A questa funzione narrativa, che prevede l'imbricazione di più piani temporali, può essere ricondotto anche l'uso anaforico che l'autore fa dell'espressione “J'appris le mot” seguita da una parola francese in corsivo. Il gioco consiste nel mettere in scena un autore-personaggio che sta apprendendo delle parole fino ad allora sconosciute, in contrasto con l'autore-narratore, ormai scrittore di lingua francese, che è perfettamente in grado di servirsene. Come messo in luce da Ausoni (2011), progressivamente il procedimento va a sostituire la narrazione stessa dell'esperienza, che deve così essere ricostruita dal lettore. In questo modo, invece di raccontarci che ha iniziato a fumare, l'autore-narratore scrive: “J'appris le mot *sèche* – je constate que mes enfants ne le connaissent pas -, le mot *cibiche*, le mot *clope*” (Alexakis 1989, 134). Allo stesso modo, invece di raccontarci che a Lille piove spesso e che ha delle difficoltà ad adattarsi al nuovo clima, l'autore scrive: “J'appris ce qu'est un temps *franchement dégueulasse*. J'appris les mots *pébroque, riflard, pépin*” (134).

Ritroviamo lo stesso gioco tra piani temporali diversi, quando l'autore-narratore afferma di aver dovuto interrompere la lettura de *Les Faux-monnayeurs* di Gide, perché troppo complesso dal punto di vista sintattico e lessicale per uno straniero. Eppure, è proprio all'interno di questo testo che troviamo il cuore dell'operazione che Alexakis vorrebbe portare a termine, fermo restando la grande distanza tra i due autori. Si pensi in particolare al dialogo tra Eduard e Laura nel terzo capitolo della seconda parte de *Les Faux-Monnayeurs*. Eduard dice: “Ce que je veux, c'est présenter d'une part la réalité, présenter d'autre part cet effort pour la styliser”. E continua: “Pour obtenir cet effet, suivez-moi, j'invente un personnage de romancier, que je pose en figure centrale ; et le sujet du livre, si vous voulez, c'est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire” (Gide [1925] 1980, 184-185). Pertanto, non solo l'autore ha concluso la lettura del romanzo di Gide, ma sta tentando anche di recuperarne il lascito e farlo proprio attraverso la stesura di un romanzo, nel quale inventa il personaggio di un romanziere, che mette alla prova la propria capacità di rappresentare la realtà.

Infine, qualora il lettore non fosse ancora convinto, al fine di dimostrare la legittimità della sua scrittura translingue, Alexakis si appropria anche di due precursori d'eccezione: Eugène Ionesco e Samuel Beckett, due stranieri divenuti grandi scrittori di lingua francese ed entrati a far parte del canone letterario. Stando a quanto dichiara l'autore-narratore nel romanzo, la lettura dei loro libri segna una tappa importante nel suo apprendistato alla scrittura, invogliandolo a intraprendere la carriera letteraria in una lingua diversa da quella d'origine. Così l'autore-narratore scrive a proposito di Beckett: “Le seul auteur français qui m'ait inspiré une véritable passion au cours de ces années, fut un étranger lui aussi: Beckett. Il m'a d'abord donné la conviction qu'on peut très bien écrire dans une autre langue que la sienne. Il m'a surtout révélé que le comique et le tragique peuvent devenir complices” (Alexakis 1989, 131). E poi a proposito de *La cantatrice chauve* di Ionesco :

Je ne soupçonnais pas que la langue française pouvait me faire rire. Le français me parut soudain très proche : une langue qui vous fait rire cesse d’être une langue étrangère. Les mots qu’employait Ionesco étaient très simples, c’étaient des mots que je connaissais parfaitement, que j’aurais pu utiliser moi aussi. Il a été le premier auteur qui me donna envie d’écrire en français (163).

L’opera tocca Alexakis per sua capacità di “far ridere”, pur utilizzando un vocabolario ristretto e delle strutture sintattiche molto semplici. La lettura del libro segna da un lato un avvicinamento alla lingua francese, che diventa meno estranea e più familiare, dall’altro la scoperta da parte di Alexakis della propria vocazione di scrittore, insieme allo sviluppo di quella che Ausoni (2011) ha definito “une poétique de la simplicité” (17), caratterizzata da una sintassi semplice e piana.

Per concludere, Alexakis si cimenta in un’impresa molto comune tra gli autori francesi contemporanei, ovvero scrive un’autobiografia, ma la problematizza, attirando l’attenzione sul processo creativo e sulle condizioni che hanno definito e sollecitato l’emergere del suo discorso. In questo modo interroga non solo il ruolo dello scrittore, ma anche quello del lettore, mettendo in scena i limiti e gli attriti del dialogo tra lo straniero e il nativo. Poi, proprio attraverso la messa in campo degli inserti in cui riflette sul proprio lavoro, Alexakis cerca di scongiurare il pericolo dello sguardo deformante dell’altro, che, guardandolo, tenta di ricondurlo al ruolo univoco di straniero. Per tentare di sfuggire al ruolo di informatore nativo e legittimare invece il proprio ruolo di autore di lingua francese, Alexakis diventa l’interlocutore di se stesso e scrive guardandosi allo specchio: “J’écris pour avoir de mes nouvelles” (Alexakis 1989, 22). O ancora: “Je ne peut pas dire que je pense beaucoup au lecteur” (23). Al contrario dunque di un rappresentante o di un porta parola, l’autore rivendica la sua singolarità e il suo ruolo creativo nella trasfigurazione romanzesca del racconto della propria vita. L’autore e il romanzo finiscono così per darsi forma a vicenda e l’immagine finale raffigura finalmente chi scrive così come vorrebbe vedersi, e cioè come uno scrittore che racconta una storia.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXAKIS, V. 1989. *Paris-Athènes*. Paris: Éditions du Seuil.
— 1997. *Paris-Athènes*. ed. rivista dall’autore. Paris: Fayard.
— 2011. “Il faut utiliser l’imagination de la vie: Entretien avec Vassilis Alexakis.” In Bessy, M. *Vassilis Alexaki, Exorciser l’exil*. 235- 259. Amsterdam-New-York: Rodopi
- ARON, P. SAINT-JACQUES, D. e VIALA, A. (a cura di) 2002. *Le dictionnaire du Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- AUSONI, A. 2011. “Quand Vassilis Alexakis tricote le moi translingue.” In *Fixxion. Revue critique de fiction française contemporaine* 3 : 14-28. Combe D. e Murat M. (a cura di). <http://www.revue-critique-de-fixxionfrancaisecontemporaine.org/rcffc/article/view/fx03.03>.
- BENVENUTI, G. e CESERANI, R. 2012. *La letteratura nell’età globale*, Bologna: Il Mulino.

- BOUCHEZ, E. GAZIER, M. e LAVAL, M. (a cura di) 1997. *Français dans le texte. Télérama*. N° 2454, janvier.
- CASANOVA, P. 2008. *La République mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil.
- DELBART, A. R. 2005. *Les Exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges: Pulim.
- DOUBROVSKY, S. 1977. *Fils*. Paris: Galilée.
- GIDE, A. [1925] 1980. *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard.
- HALEN, P. 2001. “Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone.” In *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles*. Papa, S. e Hans-Jürgen, L. (a cura di). 55-68. Tübingen: Hans-Jürgen.
- 2003. “Le système littéraire francophone: quelques réflexions complémentaires.” In *Les études littéraires francophones: état des lieux*. D'hulst L. e Moura J. M. (a cura di). 25-38. Villeneuve d'Ascq: Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3.
- HUSTON, N. 1999. *Nord Perdu*. Arles: Actes Sud.
- JOUANNY, R. 2000. *Singularités francophones*. Paris: Presses Universitaires de France.
- KAPLAN, A. Y. 1994. “On language memoir.” In *Displacements. Cultural identities in question*. Bammer, A. (a cura di). 59-70. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- KELLMAN, S. G. [2000] 2007. *The translingual imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press. Ed. it. *Scrivere tra le lingue*. Trad. di Franca Sinopoli. Troina: Città aperta.
- PORRA, V. 2001. “Les convertis de la francophonie : entre création artistique, stratégies et contraintes”. In *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, *Littérature et Nation*. 24. 297-311. Tours: Publications de l'Université François Rabelais.
- 2008. “Et s'il n'y avait pas de «méridien littéraire»?” In *Écriture Migrante/ Migrant Writing*. Dumontet, D. et Zipfel, F. (a cura di). 49-67. Hildesheim : Georg Olms Verlag.
- 2011. *Langue française, langue d'adoption : une littérature 'invitée' entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- SAYAD, A. [1999] 2002. *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Éditions du Seuil. Ed. it. *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Trad. di Borca D. e Kirchmayr R. Milano: Cortina Editore.

LEONARDO NOLÉ

“NEW WORDS

WERE FALLING OUT OF HER MOUTH”

Lingua e identità in formazione in Americanah di C. N. Adichie

ABSTRACT (“*New Words Were Falling Out of Her Mouth*”: *Language and Identity in C. N. Adichie’s Americanah*) With her worldwide acclaimed novel *Americanah* (2013) Chimamanda Ngozi Adichie crosses the national boundaries of both Nigerian and American literatures, by focusing on the concept of identity and belonging in a transcultural context. Her books, together with the ones of an entire generation of young transnational writers, call for new theoretical paradigms, in order to better understand the literary works that emerged from the contemporary “contact zones” between cultures. This paper aims to discuss in which ways *Americanah* contributes to this wider debate, questioning the controversial discourse on “Afropolitanism.” A close analysis of the protagonist’s concern for identity and the writer’s peculiar use of English language will show Adichie’s efforts to shape and challenge the novel form through a personal “translingual practice.”

KEYWORDS Afropolitan, Adichie, *Americanah*, Translingual, American Literature

The worst injury is feeling you don’t belong so much
to you —
C. Rankine, *Citizen*

Sin dall’apparizione delle sue prime prove narrative all’inizio degli anni Duemila, Chimamanda Ngozi Adichie è stata considerata da più parti un’esponente di spicco della “Third Generation Nigerian Literature”, cioè di quel gruppo di scrittrici e scrittori nigeriani che, secondo Heather Hewett (2005), nel periodo successivo all’indipendenza e alla guerra civile hanno dialogato con la tradizione letteraria nazionale senza rinunciare a innovarla (75). Più di recente, questa definizione è stata messa in discussione da alcuni studiosi, come Obi Nwakanma (2008) e Hamish Dalley (2013), perché basata su una prospettiva unicamente nazionale, incapace di comprendere appieno le novità proposte dagli autori e dalle autrici più contemporanei, che si propongono innanzitutto di riformulare i concetti di nazione e appartenenza e adottare un punto di vista rinnovato, nazionale e insieme globale.

Chimamanda Ngozi Adichie contribuisce in modo significativo a questo nuovo discorso, attraverso la sua esperienza di vita e scrittura condotta tra Nigeria e Stati

Uniti. Il suo romanzo *Americanah* (2013) offre numerosi spunti per ripensare il tema dell'identità in un contesto transculturale,¹ mettendo alla prova i confini delle letterature e delle tradizioni nazionali – sia nigeriana, sia americana – e obbligando gli studi letterari ad adottare nuovi paradigmi critici ed ermeneutici. In particolare, con il presente lavoro ci si propone di situare *Americanah* all'interno della più ampia riflessione sulla letteratura transnazionale contemporanea, attraverso la lente del cosiddetto “afropolitanism”, e analizzare l'uso che Adichie fa del genere romanzesco e la sua particolare forma di scrittura translingue.

L'“afropolitanism” e il contesto transculturale contemporaneo

Pubblicato negli Stati Uniti nel 2013, *Americanah* è il resoconto divertito e disincantato della lunga storia d'amore tra la protagonista, Ifemelu, e Obinze, iniziata in Nigeria negli anni dell'adolescenza, interrotta dal trasferimento di Ifemelu in America per motivi di studio e infine riallacciata dopo diversi anni con il suo ritorno a Lagos. Attorno a questa trama piuttosto semplice Adichie tesse un racconto elaborato, arricchito da numerosi *flashback* e cambi di prospettiva che alternano gli anni in Nigeria prima della partenza, segnati dal confronto con la famiglia e le tradizioni locali, ai tredici anni americani, caratterizzati invece dall'incontro/scontro con una realtà altra e spesso ostile. In questo modo, l'autrice riesce a evidenziare gli sforzi compiuti da Ifemelu per costruire un'identità propria, muovendosi inevitabilmente in una “zona di contatto” fra culture, ricca di influenze e contaminazioni.²

L'interesse per il racconto di identità “ibride” e transnazionali accomuna Chimamanda Ngozi Adichie a un'intera generazione di scrittrici e scrittori contemporanei, non solo di origini africane. I loro testi risultano caratterizzati *in primis* dal superamento dei confini tradizionalmente riconosciuti alle nazioni e alle creazioni artistiche, perché traducono con la lingua letteraria la complessità e la plurivocità derivanti dall'intreccio di tradizioni ed esperienze, sia umane sia culturali, sempre più evidenti con l'avanzare della globalizzazione e delle varie forme di migrazione.³ Concentrando l'attenzione sugli scambi tra il continente africano e gli Stati Uniti d'America, accanto all'autrice di *Americanah* si potrebbero citare, tra gli altri membri di questa nuova generazione, anche Teju Cole, Dinaw Mengestu, NoViolet Bulawayo, Okey Ndibe, Taiye Selasi, Helen Oyeyemi. Tutti, come Adichie, sembrano interessati al

¹ Per il concetto di “transculturata” si rimanda a Wolfgang Welsch, “Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today” (1999).

² Il riferimento qui è al concetto di “contact zones” proposto da Mary Louise Pratt (1991), cioè di “social spaces where cultures meet, cloth, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power” (34).

³ Si veda, a questo proposito, Arianna Dagnino, “Global Mobility, Transcultural Literature, and Multiple Modes of Modernity” (2013).

racconto di identità plurali, offrendo il loro contributo a un discorso molto più ampio sui concetti di nazione e appartenenza. Già alla fine del secolo scorso, lo scrittore e pensatore Édouard Glissant (1990) criticava l'immagine della "radice unica" associata all'idea di identità, proponendo al suo posto la molteplicità del "rizoma": "La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre" (23). Muovendosi sullo stesso terreno, durante la conferenza TED "Don't Ask Where I'm From, Ask Where I'm a Local", Taiye Selasi (2014) descrive la difficoltà di pensare in modo univoco il concetto di identità, soprattutto per coloro che sentono di appartenere contemporaneamente a diverse parti del mondo. Riformulando in modo personale la metafora del rizoma di Glissant, la scrittrice si definisce "multi-locale", sottolineando come la sua identità sia radicata soprattutto nelle esperienze che hanno dato forma al suo percorso di vita. "The myth of national identity and the vocabulary of coming from", sostiene Selasi, "confuses us into placing ourselves into mutually exclusive categories. In fact, all of us are multi-local, multi-layered. To begin our conversations with an acknowledgement of this complexity brings us closer together, I think, not further apart".

Nell'articolo-saggio "Bye-Bye Babar", inoltre, Selasi (2005) utilizza l'aggettivo "afropolitan" per riferirsi a un particolare gruppo di "multi-locali", vale a dire la generazione, spesso ignorata, dei nuovi "africani del mondo":

The newest generation of African emigrants, coming soon or collected already at a law firm/chem lab/jazz lounge near you. You'll know us by our funny blend of London fashion, New York jargon, African ethics, and academic successes. Some of us are ethnic mixes, e.g. Ghanaian and Canadian, Nigerian and Swiss; others merely cultural mutts: American accent, European affect, African ethos.

Descrivendo le caratteristiche comuni di questo gruppo, la scrittrice evidenzia soprattutto la tendenza a evitare generalizzazioni e semplificazioni: "the effort to understand what is ailing in Africa alongside the desire to honor what is wonderful, unique. Rather than essentialising the geographical entity, we seek to comprehend the cultural complexity."

Sebbene Selasi si limiti a descrivere un'esperienza personale (Bady 2015, 158), il suo articolo ha dato vita a un ampio dibattito ancora aperto attorno alla definizione di "afropolitanism".⁴ Sintetizzando, le critiche maggiori che vengono rivolte al termine e alla realtà che tenta di descrivere fanno riferimento, nell'ordine: al pericolo di "normalizzazione" del continente africano, ancora una volta sottoposto a uno sguardo proveniente dall'Occidente; al rischio di raccontare una storia unica ed elitaria

⁴ Per una ricostruzione aggiornata delle diverse posizioni si veda Emma Dabiri, "Why I Am (Still) Not an Afropolitan" (2016).

dell’Africa; e alla deriva commerciale che lo ha trasformato in un vero e proprio *brand*, con la diffusione di prodotti e mode appositamente “afropolitan” (Pahl 2016, 77). Nonostante i possibili limiti di questa etichetta, numerosi studiosi hanno comunque scelto di utilizzarla per riferirsi alla particolare “condizione di ibridazione culturale” (Gikandi 2011, 9) che rende alcuni individui, allo stesso tempo, legati al continente africano e ad altre parti del mondo. Achille Mbembe (2006) ha addirittura elevato l’“afropolitanism” a condizione culturale, storica ed estetica, che si manifesta in “cette relativisation des racines et des appartenances primaires et cette manière d’embrasser, en toute connaissance de cause, l’étrange, l’étranger et le lointain, cette capacité de reconnaître sa face dans le visage de l’étranger et de valoriser les traces du lointain dans le proche” (13).

Meno ambiziosamente, altri studiosi, come Miriam Pahl (2016), hanno applicato l’“afropolitanism” al campo della letteratura, per riferirsi proprio a quelle storie che, innovando i generi letterari tradizionali, legano il continente africano al resto del mondo e descrivono una realtà in cui si confrontano tematiche sia nazionali, sia globali (75). In questo contesto, grande attenzione è stata riservata in particolare alla forma romanzo, scelta con successo da molti autori “afropolitan” – basti pensare all’eco prodotta da romanzi come *Ghana Must Go* di Selasi (2013), *Open City* di Cole (2012), *We Need New Names* di Bulawayo (2013) o lo stesso *Americanah*. Dopotutto, per dirla con György Lukács (1999), “il romanzo è la forma dell’avventura, la forma del valore caratteristico dell’interiorità; suo contenuto è la storia di un’anima che si mette in cammino per conoscersi, che cerca l’avventura per mettersi alla prova, per trovarvi, confermando se stessa, la propria essenzialità” (81). Non è un caso, allora, che il discorso “afropolitan”, così attento al tema dell’identità in tutte le sue sfaccettature e declinazioni, si adatti bene alla forma romanzo, pur con tutte le innovazioni determinate dal racconto di storie transnazionali e transculturali. Così come, d’altro canto, non stupisce l’uso di questo genere letterario per rendere su carta delle esperienze plurali, che portano con sé e in sé una polifonia di voci, se è vero, come sostiene Michail Bachtin (1997), che “nel romanzo si attua la scoperta della propria lingua nella lingua altrui, del proprio orizzonte nell’orizzonte altrui” (174).

In parallelo al discorso sull’“afropolitanism”, negli ultimi anni sono apparsi numerosi studi dedicati all’analisi di questa particolare direzione del romanzo contemporaneo, che guardano al fenomeno da diverse prospettive. Eileen Julien (2003), per esempio, nota la tendenza del romanzo africano a diventare “estroverso”, perché scritto da autori che hanno lasciato i paesi d’origine e descrivono le già citate “zone di contatto” tra culture. Spostando il punto di vista dall’altro lato dell’Atlantico, Ramón Saldívar (2011) sottolinea invece l’emergere nella letteratura americana contemporanea di una vena etnica innovativa, che attorno agli anni Duemila prende le distanze dal “disimpegno” della scrittura postmoderna per costruire un “immaginario transnazionale”, alimentato da intersezioni sociali, culturali e politiche tra persone di diverse nazionalità (519). In particolare, scrive Saldívar (2012), queste opere letterarie

si propongono di comprendere “new versions of the self, activating the new forms of identity, and imagining the new cultural and political worlds that we see today emerging at the intersections of the global South and North” (9). La loro scrittura si caratterizza per l’adozione di un’estetica “post-razziale”, capace di inaugurare uno spazio epistemologico riservato al tema dell’identità e della razza (Saldívar 2011, 529) e di contaminare i generi letterari tradizionali, a partire proprio dal romanzo (Saldívar 2013, 4-6). Altri, solo per fare un ultimo esempio, riallacciano questo discorso al dibattito sul postcoloniale e parlano di una “letteratura post-migratoria” che, problematizzando l’esperienza della migrazione, decostruisce la dicotomia tra la nazione e il resto del mondo e collega il globale al postcoloniale (Gamal 2013, 598). Quasi negli stessi termini, Silvia Albertazzi (2013) individua una sorta di “crossover literature”, “una letteratura senza frontiere che contamina stili, generi e tematiche, una letteratura globale in cui si attua il doppio flusso di scambio dalla periferia al centro e viceversa” (160).

La proposta di una letteratura “afropolitan” si inserisce quindi a pieno titolo in questa discussione aperta ed è forse la più utilizzata in riferimento a quel gruppo di romanzi, di cui è parte anche *Americanah*, che illuminano i contatti contemporanei tra il mondo africano e americano, raccontando la complessità delle identità diasporiche ed esaminando i temi della razza, dello spaesamento e dell’appartenenza (Wasihun 2016, 394).

Il racconto dell’identità

La riflessione sul tema dell’identità assume in *Americanah* un ruolo preponderante, che non si esaurisce con il solo percorso della protagonista, ma investe, come si cercherà di dimostrare, diversi aspetti della trama, della lingua e della scrittura del romanzo di Chimamanda Ngozi Adichie. La storia di Ifemelu, non c’è alcun dubbio, è la storia di un’identità in divenire, che cambia ed evolve con il passare del tempo e con l’accumularsi di esperienze. Le fasi di questo percorso sono scandite dal passaggio dal mondo nigeriano a quello americano, ma anche dal rapporto con l’altro da sé, dalle relazioni che Ifemelu stringe con i diversi personaggi del romanzo. È in questo confronto continuo con l’identità altrui, infatti, che la protagonista inizia a interrogarsi sulla propria identità, mettendola in discussione e definendone le caratteristiche.

All’inizio del romanzo, il lettore incontra Ifemelu in un momento particolarmente importante del suo percorso identitario. Ormai in America da diversi anni, la protagonista è diventata una *blogger* dal grande seguito e ha vinto una borsa di studio a Princeton, realizzando appieno le aspettative di successo e affermazione che l’hanno portata così lontano dalla Nigeria. Tuttavia, senza conoscerne fino in fondo il motivo, Ifemelu non si sente del tutto appagata e riesce a sopportare la sua routine giornaliera soltanto perché “she could pretend to be someone else, someone especially admitted into a hallowed American club, someone adorned with certainty” (Adichie 2017, 3). A

uno sguardo esterno, la sua vita sembra aver intrapreso finalmente una direzione definita, ma persiste in lei un senso di perdita, di falsità, la sensazione di avere del “cemento nell’anima” (6). Il desiderio di tornare a casa, in Nigeria, è forte, ma altrettanto forti sono i dubbi e le incertezze. La sua identità, mai come in questo momento, appare divisa tra il mondo nigeriano e quello americano, che sembrano ancora presentarsi come alternative inconciliabili. La scelta di Adichie di aprire la narrazione su un bivio così importante per la storia di Ifemelu non è casuale, ma testimonia l’interesse dell’autrice per la ricostruzione dell’identità della sua protagonista. Immergere il lettore *in medias res*, in una fase avanzata e confusa del percorso identitario di Ifemelu, significa predisporlo a rintracciare nel seguito del romanzo tutti gli snodi che contribuiscono a questo risultato, dalle ambizioni americane fino al ritorno in Nigeria, passando per le grandi delusioni e i successi sperimentati negli Stati Uniti.

In particolare, l’esperienza di crescita di Ifemelu è segnata da due veri e propri *termini post quem*, che ne determinano in modo opposto la direzione. Il primo si verifica all’inizio della sua avventura americana, quando la giovane protagonista è alla disperata ricerca di un impiego che possa permetterle di studiare e sopravvivere a Philadelphia. Esasperata dai continui rifiuti e dall’utilizzo di documenti irregolari, Ifemelu decide di accettare l’offerta di un vecchio maestro di tennis, disposto a pagare profumatamente in cambio di prestazioni sessuali.

How sordid it all was, that she was here with a stranger who already knew she would stay . . . because she had come. She was already here, already tainted . . . Afterwards, she lay still, coiled and deadened. He had not forced her. She had come here on her own . . . Now, even after she had washed her hands, holding the crisp, slender hundred-dollar bill he had given her, her fingers still felt sticky; they no longer belonged to her (154).

Fino a questo momento le novità della vita statunitense hanno colpito Ifemelu per la loro estraneità, suscitando in lei una reazione forte di rifiuto e derisione. L’incontro con il maestro di tennis, invece, segna una svolta nel suo atteggiamento, perché Ifemelu permette che l’America, con tutto il suo portato contraddittorio di possibilità e corruzione, le penetri sottopelle, circuendola e influenzandola. La vergogna per la debolezza insita in questa decisione, di cui la protagonista è cosciente sin dal primo momento, la obbliga a recidere i legami con il passato, soprattutto con il suo ragazzo, Obinze. Da qui in poi, il processo di “americanizzazione” proseguirà a lungo, con modalità meno estreme, rischiando di trasformare Ifemelu in una vera “Americanah”, cioè in una di quelle nigeriane che sfoggiano con superiorità i “segni” degli anni passati negli Stati Uniti. In questa fase, l’incontro con un giovane americano benestante, Curt, le fa sperimentare tutti gli agi e le promesse dell’*American way of life*, ma prepara anche il terreno per il secondo *turning point* del suo percorso identitario. Quasi completamente adattata allo stile di vita statunitense e agli sforzi che deve compiere per

mantenerlo, Ifemelu riceve la chiamata di un call center, sentendosi lusingata quando l'operatore la definisce "totalmente americana".

Only after she hung up did she begin to feel the stain of a burgeoning shame spreading all over her, for thanking him, for crafting his words "You sound American" into a garland that she hung around her own neck . . . She had won, indeed, but her triumph was full of air. Her fleeting victory had left in its wake a vast, echoing space, because she had taken on, for too long, a pitch of voice and a way of being that was not hers (175).

Può essere interessante notare che qui Adichie riprende, alleggerendola, la stessa immagine che dà il nome a uno dei suoi racconti più noti – e alla raccolta che lo contiene – "The Thing Around Your Neck" (2009). In *Americanah* la metafora è complicata dalla connotazione positiva della ghirlanda, intesa come sfoggio di un traguardo che si è raggiunto e si mostra per diritto, senza accorgersi del suo laccio sempre più stretto, soffocante. Come si noterà più avanti, la protagonista è colpita soprattutto dal suono estraneo della sua stessa voce, ormai quasi irriconoscibile, al punto che sarà proprio questa rivelazione a sancire l'emergere di una nuova Ifemelu, non più accondiscendente, ma determinata a tracciare volontariamente i confini della propria identità.

Le diverse fasi del percorso di Ifemelu, inoltre, sono caratterizzate dalle relazioni amorose strette negli anni americani, prima di tornare al rapporto complesso e maturo con Obinze. Il suo primo uomo, il già citato Curt, è un americano bianco benestante e progressista, che la trascina in una vita agiata, fondata sull'ottimismo e sullo svago. In questo periodo, "a sense of contentment overwhelmed her. That was what Curt had given her, this gift of contentment, of ease" (200). Grazie al suo sostegno, Ifemelu può iniziare il suo primo, vero lavoro, e finisce per abituarsi ai continui viaggi e al lusso, scivolando via dalla sua vecchia pelle (*Ivi*). Ben presto, però, l'ottimismo compiaciuto di Curt diventa insopportabile e Ifemelu arriva a tradirlo per chiudere il loro rapporto. La seconda relazione importante della protagonista è con Blaine, afroamericano assistente a Yale, impegnato sul fronte dei diritti civili e attento a condurre uno stile di vita responsabile. "He was like a salutary tonic," scrive Adichie, "with him she could only inhabit a higher level of goodness" (311). Il rapporto con Blaine è segnato soprattutto dalla forte attrazione iniziale e dalla comunione di visione politica, ben rappresentata dalla passione condivisa per la vittoria elettorale di Barack Obama. Ma il suo mondo, così accademico e regolamentato, fa allontanare sempre più Ifemelu, che sprofonda in quello stato di confusione con cui si apre il romanzo. Al di là dei dettagli delle singole storie, Adichie utilizza questi due personaggi maschili per permettere un incontro intimo e coinvolgente tra Ifemelu e la realtà americana, in particolare attraverso il tema della razza, che sembra sottendere non solo ai rapporti di forza che regolano la società statunitense, ma anche alle relazioni interpersonali (Hallemeier 2015, 239). Nel confronto con la quotidianità di un americano bianco e di un afroamericano, Ifemelu vede messa alla prova di volta in volta la sua identità, che oscilla

tra l'appropriazione temporanea di nuove abitudini e il loro successivo rifiuto. In entrambi i casi, infatti, la protagonista è assalita da un profondo senso di straniamento, la cui azione negativa diventa parte integrante del suo percorso identitario *in fieri*.

Il problema della razza, che sin qui si è solo accennato, è in realtà centrale in *Americanah*, come dimostra la scelta di Adichie di affidare le riflessioni più stringenti sul razzismo ancora imperante nella società statunitense a una narrazione di secondo livello, che spicca anche visivamente tra le pagine del romanzo. Non a caso, il blog che Ifemelu inizia a scrivere in America si intitola proprio *Raceteenth or Various Observations About American Black (Those Formerly Known as Negroes) by a Non-American Black*. Ma, al di là del blog su cui si tornerà a riflettere tra poco, il tema della razza viene affrontato da diversi punti di vista, il più interessante dei quali è senza dubbio il *leitmotiv* dei capelli, che emerge ripetutamente all'interno del romanzo, assumendo sempre più connotazioni di tipo sociale. La fase di "americanizzazione" dell'identità di Ifemelu, infatti, corrisponde anche alla decisione di lisciare i capelli, in modo da aumentare le speranze di successo durante i colloqui di lavoro. Al dolore fisico di questa operazione, che le procura ferite e bruciature, si somma ben presto una sofferenza psicologica. "Her hair was hanging down rather than standing up, straight and sleek, parted at the side and curving to a slight bob at her chin. The verve was gone. She did not recognize herself" (Adichie 2017, 203). In Nigeria, i capelli lisci erano sinonimo di uno *status* sociale elevato e venivano esibiti con orgoglio, mentre in America diventano una forzatura, una regola non scritta valida solo per le donne di colore, che contribuisce alla loro "normalizzazione." Il legame tra i capelli e la razza è talmente radicato nella realtà americana da influenzare anche gli strati sociali più elevati. Nel post "A Michelle Obama Shout-Out Plus Hair as Race Metaphor" Ifemelu sottolinea, come ha fatto anche Adichie in diverse interviste (International Author's Stage 2014), che senza l'immagine rassicurante garantita dai capelli lisci di Michelle Obama suo marito non sarebbe mai diventato Presidente degli Stati Uniti d'America (297). Tuttavia, da un certo momento in poi la metafora dei capelli inizia a cambiare di segno, incarnando una sorta di "resistenza identitaria" (Saiz Mingo 2015, 125). Seguendo i consigli di un'amica, Ifemelu partecipa a una comunità online per donne di colore, che offre opinioni ed esperienze sulle diverse tecniche per acconciare i capelli in modo naturale. Proprio quei capelli che il contesto americano ha reso estranei e inadeguati, si trasformano così in un segno distintivo, che la lega ad altre donne nella sua stessa situazione e la aiuta nel processo di "de-americanizzazione." In questo modo, Ifemelu non solo arriva ad accettare una caratteristica fondamentale del suo corpo, ma trova la forza per imporla alla società nella quale ha scelto di vivere.

Non a caso, infine, sono sempre i capelli a condurre Ifemelu nel luogo in cui l'intreccio di identità africana e americana viene messo maggiormente alla prova, cioè il salone di bellezza afro in cui la protagonista si reca nelle prime pagine del romanzo. Qui, in questo crocevia di esperienze di migrazione africana in America e di adattamento alla nuova cultura, Ifemelu ripensa alla sua storia, interrogandosi a fondo

sulla donna che è diventata e sulla scelta di tornare in Nigeria. Come ha scritto Daniela Brogi (2016),

Guardata da questa prospettiva, e dall'interno di questo luogo dell'immaginario, la storia di *Americanah* non è semplicemente la storia di un ritorno a casa, o, peggio ancora, di un viaggio all'indietro, ma la storia di come Ifemelu, e chi legge assieme a lei, esplora e rimette insieme i passaggi attraverso cui prende forma la sua scelta di tornare più che ad "abitare in" ad "abitare la" Nigeria. È proprio la sua rilettura del passato a mandare avanti la storia, componendo, assieme al racconto, una narrazione di autoidentificazione, una memoria che possa preparare, a livello sia tecnico che esistenziale, l'immaginazione di un futuro.

La scrittura translingue come spazio di libertà

Com'è già emerso in diverse occasioni, in *Americanah* il discorso identitario si costruisce in maniera decisiva nel rapporto con la lingua. Arrivata negli Stati Uniti da alcuni mesi, Ifemelu incontra una vecchia amica espatriata da più tempo, che le rivela immediatamente l'importanza di imparare parole "nuove". "Can you imagine 'half-caste' is a bad word here?", le chiede Ginika. "I was telling them about back home and how all the boys were chasing me because I was a half-caste, and they said I was dissing myself. So now I say biracial, and I'm supposed to be offended when somebody says half-caste" (Adichie 2017, 124). Una sorpresa ancora maggiore attende Ifemelu nel momento in cui si ricongiunge con sua zia Uju, fuggita dalla Nigeria per motivi politici e rifugiata negli Stati Uniti per intraprendere la carriera di medico. In questo caso, la nuova lingua assume le caratteristiche di una maschera, perché non solo Uju ha cambiato accento, ma soprattutto "with the accent emerged a new persona, apologetic and self-abasing" (108). La prova decisiva di questo cambiamento si coglie nella scelta della zia di americanizzare la pronuncia del suo nome, da Uju a "iu-giu" (104). In un racconto scritto da Adichie alcuni anni prima di *Americanah*, intitolato "The Arrangers of Marriage", la protagonista Chinaza si trova in una situazione del tutto simile. Lasciata la Nigeria per un matrimonio combinato con uno studente di medicina emigrato in America, la donna apprende con sgomento che il suo nuovo marito ha cambiato il nome nigeriano Ofodile Emeka Udenwa in Dave Bell, in modo da essere "as mainstream as possible" (Adichie 2009a, 172). Al cambio di nome corrisponde ovviamente un cambio di identità, che Dave vorrebbe imporre anche a sua moglie, proibendole di parlare igbo e forzandola a cucinare solo cibo americano. In *Americanah*, poi, il problema del nome conduce nuovamente al tema della razza. In uno degli articoli del blog che ricorrono di frequente nel romanzo, Ifemelu scrive di essere particolarmente colpita dalla capacità di un compagno di classe di riconoscere a prima vista l'etnia/religione di un nuovo professore. "How can Americans tell who is Jewish?", si chiede Ifemelu. "I read somewhere how American colleges used to ask applicants for their mother's surnames, to make sure they weren't Jewish because they wouldn't admit

Jewish people. So maybe that's how to tell? From people's names?" (Adichie 2017, 185).

Ampliando lo sguardo, è possibile riconoscere nella scrittura di Chimamanda Ngozi Adichie un'attenzione più generale al rapporto tra lingua e identità. Già Chinua Achebe (1965), nel famoso saggio "English and the African Writer", rifletteva sul ruolo della lingua nel romanzo africano, guardando con favore agli scrittori che decidevano di utilizzare l'inglese per dare forma alle proprie storie. "The African writer," sosteneva Achebe, "should aim at fashioning out an English which is at once universal and able to carry his peculiar experience" (18), una sorta di "nuovo" inglese da contribuire a coniare e di cui appropriarsi. Per la generazione "afropolitan" la situazione è ovviamente mutata, ma è forse ancora possibile interrogare la scelta linguistica di questi autori, votata a incarnare il carattere transculturale delle loro storie. Tra quali lingue si muove, allora, la scrittura di Chimamanda Ngozi Adichie?

Come Ifemelu, anche l'autrice di *Americanah* è nata in Nigeria, a Nsukka, e ha poi scelto di proseguire gli studi negli Stati Uniti. In un'intervista per il "Women's Caucus of the African Literature Association" Adichie spiega di non aver mai davvero considerato alternative la lingua della sua etnia, l'igbo, e l'inglese, perché quest'ultima ha caratterizzato tutta la sua educazione:

I write Igbo fairly well, but a lot of my intellectual thinking cannot be expressed sufficiently in Igbo . . . I come from a generation of Nigerians who constantly negotiate two languages and sometimes three, if you include Pidgin. For the Igbo in particular, ours is the Engli-Igbo generation and so to somehow claim that Igbo alone can capture our experience is to limit it. (Azodo 2008, 2)

Inoltre, nella famosa conferenza "The Danger of a Single Story" tenuta per la piattaforma TED nel 2009, Adichie aggiunge che l'inglese non è solo la lingua della sua formazione intellettuale, ma, sin da bambina, anche la lingua della letteratura – di tutta quella letteratura americana e britannica che ha forgiato il suo immaginario.

Americanah, in effetti, è un romanzo ricco di inserti in igbo, come dimostra per esempio la gara di proverbi tra Ifemelu e Obinze, ma l'inglese resta la lingua della scrittura di Adichie, sebbene si tratti di una forma particolare di inglese, che nasce dall'unione di varietà nigeriane, britanniche e americane. Parlandone con il *Guardian*, l'autrice sembra supportare questa lettura quando ammette che il suo inglese è "completely confused" (Brookes 2014), perché influenzato dalle varie esperienze che hanno caratterizzato il suo percorso di vita, dalla Nigeria agli Stati Uniti e viceversa. In *Americanah*, in realtà, Adichie mette in campo non soltanto un'alternanza di igbo e inglese (Berning 2015, 3), ma piuttosto un caso particolare di "translinguismo", che dalla lingua della sua formazione nigeriana porta a una forma d'inglese ibrida e accogliente. Se questa lingua nuova arriva anche alla sua scrittura è perché è una lingua scelta, forse l'unica capace di sostenere e rappresentare degnamente tutte le sfaccettature di un'esperienza umana complessa, come quella di Ifemelu e degli altri personaggi. Ancora una volta, infatti, è possibile sottolineare lo stretto rapporto tra

lingua e identità, perché, sostiene Stephen G. Kellman (2007), “per coloro che hanno successo nell’impresa translingue, la creazione di una voce nuova significa l’invenzione di una nuova identità” (36). Nel romanzo, per esempio, il passaggio tra le diverse forme di inglese emerge nella particolare attenzione di certi personaggi, come il padre di Ifemelu e la madre di Obinze, all’uso di un inglese esclusivamente britannico, ma anche nella sorpresa di Ifemelu per la parlata statunitense, che la porta a pensare, addirittura, “these Americans cannot speak English” (Adichie 2017, 134). Con il procedere della storia, tuttavia, anche la protagonista si accorge che “new words were falling out of her mouth” (136), caratterizzando sempre più la sua voce e la sua scrittura. Così, quando Obinze legge per la prima volta il blog americano di Ifemelu, si accorge immediatamente di questa lingua nuova: “The blog posts astonished him, they seemed so American and so alien, the irreverent voice with its slanginess, its mix of high and low language, and he could not imagine her writing them” (374).

Proprio il blog che Ifemelu apre in America offre sicuramente degli spunti interessanti per riflettere sulla particolare forma di scrittura translingue usata da Adichie e sulla sua funzione all’interno del romanzo. In totale, si tratta dell’inserzione di una quindicina di post di varia lunghezza, scritti in prima persona e attribuiti direttamente alla voce di Ifemelu. L’aggiunta di materiale esterno alla narrazione è una tecnica largamente usata nella letteratura moderna e contemporanea, a partire soprattutto dall’esperienza modernista. Nella maggior parte dei casi – basti pensare, solo per fare due esempi, a *In Our Time* di Hemingway o a *The Grapes of Wrath* di Steinbeck – l’obiettivo è includere un punto di vista alternativo, capace di collegare i vari snodi della trama e aprire uno spiraglio sulla situazione storica più generale. Anche in *Americanah*, infatti, i post del blog diventano dei commenti sulla società statunitense, affrontando in modo diretto il problema della razza in America e permettendo all’esperienza personale di Ifemelu e degli altri personaggi di dialogare con il contesto storico contemporaneo. Come sostiene anche Nora Berning (2015), “blogging serves as a metaphor for the intricate relationship between private and public central to ethics and is seen as a democratic medium capable of fostering positive social change” (6).

Questi articoli, insomma, diventano dei veri e propri “spazi di libertà”, in cui la voce di Ifemelu e dell’autrice si fa più sincera, più libera, più aperta. Come spiega una lettrice del blog, la protagonista sfrutta la sua “irreverent, hectoring, funny and thought-provoking voice to create a space for real conversations about important subject” (Adichie 2017, 5). Colpita dal silenzio attorno a tematiche così importanti e dall’assenza della realtà “nera” dal racconto americano condiviso, Ifemelu decide di creare uno spazio che non c’era, facendo tesoro dell’esperienza della comunità online di donne di colore a cui aveva preso parte. Quando sceglie di aprire il blog, infatti, Ifemelu si domanda: “How many other people chose silence? How many other people had become black in America? How many had felt as though their world was wrapped in gauze?” (296). In quanto nigeriana in America, la sua è ovviamente la “prospettiva dell’outsider” (Levine 2015, 289), che le permette di guardare alla società americana

con sguardo distaccato e, allo stesso tempo, di dare nomi nuovi alle cose e alle persone che la costituiscono. Per mettere in campo un'operazione di questo genere, che contribuisce a garantire alle donne e agli uomini come lei un'identità sfaccettata, molteplice, libera, è necessaria la costruzione di quella lingua "nuova" di cui si parlava poco sopra. L'inglese britannico, che per il padre di Ifemelu era "a costume, a shield against insecurity" (Adichie 2017, 47), una sorta di feticcio di un'identità irraggiungibile, non sarebbe bastato a rendere conto di questa molteplicità, così come l'uso del solo inglese nigeriano o americano. Al contrario, l'adozione di questa lingua "nuova" conduce anche a un nuovo punto di vista, capace di svelare i significati non detti delle lingue standard. Nel post intitolato "Understanding America for the Non-American Black: A Few Explanations of What Things Really Mean", per esempio, Ifemelu scrive, riferendosi agli americani: "Sometimes they say 'culture' when they mean race. They say a film is 'mainstream' when they mean 'white folks like it or made it'. When they say 'urban' it means black and poor and possibly dangerous and potentially exciting. 'Racially charged' means we are uncomfortable saying 'racist'" (351).

La forma del blog, infine, a differenza di altre forme di scrittura, prevede inevitabilmente un dialogo, cioè la possibilità per i lettori di partecipare alla discussione con le proprie opinioni ed esperienze. In più occasioni, infatti, Ifemelu termina i suoi post con una richiesta di commenti, di condivisione di vissuti personali a confermare o confutare la propria versione della "vita di una nera non americana in America". Da questo punto di vista, il blog permette di raggiungere un ulteriore grado di libertà, aprendosi agli interventi del pubblico, ma soprattutto aprendosi – grazie al web – a un pubblico vasto, potenzialmente mondiale. Come sostiene anche Miriam Pahl (2016), con la scrittura del blog "the process of writing is democratized" (78).

Tuttavia, l'esperienza del blog descritta in *Americanah* non può essere esaustiva: non a caso Ifemelu decide di chiuderlo e di lasciare la sua vita in America per tornare in Nigeria e Adichie non si limita alla scrittura di questi inserti, ma compone un intero romanzo. Nel discorso già citato intitolato "The Danger of a Single Story", Adichie mette in guardia a proposito dei pericoli derivanti da una narrazione univoca, che descrive ossessivamente le persone come se fossero una sola entità. "The consequence of the single story is this", spiega Adichie (2009b), "it robs people of dignity", perché non riconosce la possibilità di un'identità plurima, complessa. I post del blog, in un primo momento, servono a Ifemelu proprio per ampliare lo sguardo, moltiplicare il linguaggio, offrire una storia più completa, ma con il passare del tempo finiscono per trasformare la sua identità in una "single story". Verso la fine del romanzo, un'amica americana rinfaccia a Ifemelu di poter scrivere il blog con estrema libertà perché, nonostante viva negli Stati Uniti da diversi anni, è un'africana che scrive dell'America dall'esterno, cioè perché si è fatta portatrice di un'identità unica. Come le svelano Blaine e Obinze, il blog ha contribuito a modificare la sua personalità, coprendo il suo vero Io e facendo nascere in lei un bisogno ossessivo di nuove storie da sfruttare, come

“a vulture hacking into the carcasses of people’s stories” (Adichie 2017, 5). Attraverso la scrittura del blog, la storia di Ifemelu è diventata incapace di rappresentare la complessità della sua esperienza, le sfaccettature di un’identità sia nigeriana, sia americana, sia personale. “You know, it’s not just about writing a blog,” le rivela Blaine, “you have to live like you believe it” (345).

Per comprendere appieno il risultato del translinguismo adoperato da Adichie, allora, non basta osservare le particolarità degli inserti del blog, ma è necessario considerare il romanzo nel suo insieme. La lezione bachtiniana ha inteso il romanzo come una forma letteraria capace di accogliere il dialogismo e la polifonia, cioè la compresenza di voci diverse all’interno della narrazione. *Americanah* sembra confermarlo: attraverso la lingua “nuova” conquistata dall’autrice, che si nutre delle diverse lingue che hanno caratterizzato l’esperienza di vita sua e della sua protagonista, questo romanzo riesce a svelare significati non manifesti della lingua inglese e della società americana, a rendere conto dell’identità plurima dei personaggi e della loro generazione, e a rappresentare anche linguisticamente il cambiamento, l’evoluzione nel percorso della sua protagonista. Non a caso, scrive Adichie, “Why did people ask ‘What it is about?’ as if a novel had to be about only one thing” (189). In ultima istanza, il translinguismo dell’autrice e la plurivocità di *Americanah* conducono a un rapporto nuovo con il lettore, che viene continuamente interrogato e destabilizzato anche dalla lingua del romanzo, affinché osservi la quotidianità senza pregiudizi (Goyal 2014, xii). Sembra di sentire, in questi risultati, quasi un’eco del pensiero di Kellman (2007), secondo cui “adottare un’altra lingua significa coltivare empatia per modi alternativi di comprensione. Il rifiuto dei regimi autosufficienti e totalizzanti, una tale capacità negativa, è la forma più profonda di rivolta” (82). Dopotutto, come direbbe Adichie (2009b), “stories can break the dignity of a people, but stories can also repair that broken dignity”.

BIBLIOGRAFIA

- ACHEBE, C. 1965. “English and the African Writer.” *Transition* 18: 27-30.
— 1977. “An Image of Africa.” *The Massachusetts Review* 18.4: 782-794.
ADÉÈKÓ, A. 2008. “America in the New Nigerian Imagination.” *The Global South* 2.2: 10-30.
ADICHIE, C. N. 2009a. *The Thing Around Your Neck*. Londra: 4th Estate.
— 2009b. “The Danger of a Single Story.” Ultima consultazione: 30 aprile 2017.
https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story
— 2017. *Americanah*. Londra: 4th Estate.
ALBERTAZZI, S. 2013. *La letteratura postcoloniale. Dall’impero alla World Literature*. Roma: Carocci.
ANDRADE, S. Z. 2011. “Adichie’s Genealogies: National and Feminine Novels.” *Research in African Literatures* 42.2: 91-101.

- AUSTIN, P. 2015. "Searching for One's Self at the Crossroads of the Cosmopolitan World: Determining the Importance of Roots for Those Who Travel through Diversities in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*." *Ostrava Journal of English Philology* 7.1: 7-16.
- AZODO, A. 2008. "Interview with Chimamanda Ngozi Adichie: Creative Writing and Literary Activism." *Women's Caucus of the African Literature Association*. Ultima consultazione: 30 aprile 2017. http://www.iun.edu/~minaua/interviews/interview_chimamanda_ngozi_adichie.pdf
- BACHTIN, M. 1997. *Estetica e romanzo*. A cura di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi.
- BADY, A. 2015. "From That Stranded Place. A Conversation with Taiye Selasi." *Transition* 117: 148-165.
- BALAKRISHNAN, S. 2017. "The Afropolitan Idea: New Perspectives on Cosmopolitanism in African Studies." *History Compass* 15.2: 1-11.
- BERNING, N. 2015. "Narrative Ethics and Alterity in Adichie's Novel *Americanah*." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 17.5: 1-8.
- BHABHA, H. K. 1994. "DissemiNation. Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation." In *The Location of Culture*. Londra: Routledge.
- 1995. "Cultural Diversity and Cultural Differences." In *The Post-Colonial Studies Reader*. A cura di Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin. Londra: Routledge.
- BROCKES, E. 2014. "Chimamanda Ngozi Adichie: 'Don't we all write about love? When men do it, it's a political comment. When women do it, it's just a love story'." *Guardian*, 21 marzo. Ultima consultazione: 30 aprile 2017. <https://www.theguardian.com/books/2014/mar/21/chimamanda-ngozi-adichie-interview>.
- BROGI, D. 2016. "Non c'è mai una storia unica. Su *Americanah* di Chimamanda Ngozi Adichie." *Doppiozero*. Ultima consultazione: 30 aprile 2017. <http://www.doppiozero.com/materiali/why-africa/non-c-e-mai-una-storia-unica>.
- BURNHAM, M. 1996. "Between England and America: Captivity, Simpathy, and the Sentimental Novel." In *Cultural Institutions of the Novel*. A cura di Deidre Lynch e WILLIAM B. W. Londra: Duke University Press.
- CRANE, J. 2011. "Beyond the Cape: Amitav Ghosh, Frederick Douglass and the Limits of the Black Atlantic." *Postcolonial Text* 6.4: 1-16.
- DABIRI, E. 2016. "Why I Am (Still) Not an Afropolitan." *Journal of African Cultural Studies* 28.1: 104-108.
- DAGNINO, A. 2013. "Global Mobility, Transcultural Literature, and Multiple Modes of Modernity." *Transcultural Studies* 2: 130-160.
- DALLEY, H. 2013. "The Idea of 'Third Generation Nigerian Literature': Conceptualizing Historical Change and Territorial Affiliation in the Contemporary Nigerian Novel." *Research in African Literatures* 44.4: 15-34.
- DELANTY, G. 2006. "The Cosmopolitan Imagination: Critical Cosmopolitanism and Social Theory." *The British Journal of Sociology* 57.1: 25-47.
- EDE, A. 2016. "The Politics of Afropolitanism." *Journal of African Cultural Studies* 28.1: 88-100.
- EZE, C. 2014. "Rethinking African Culture and Identity: The Afropolitan Model." *Journal of African Cultural Studies* 26.2: 234-247.
- FAN, C. T. 2017. "Battle Hymn of the Afropolitan: Sino-African Futures in *Ghana Must Go* and *Americanah*." *Journal of Asian American Studies* 20.1: 69-93.
- GAMAL, A. 2013. "The Global and the Postcolonial in Post-Migratory Literature." *Journal of Postcolonial Writing* 49.5: 596-608.

- GIKANDI, S. 2011. "On Afropolitanism." In *Negotiating Afropolitanism. Essays on Borders and Spaces in Contemporary African Literature and Folklore*. A cura di Jennifer Wawrzinek e J. K. S. Makokha. Amsterdam-New York: Rodopi.
- GLISSANT, É. 1990. *Poétique de la relation (Poétique III)*. Parigi: Gallimard.
- GOYAL, Y. 2014. "Africa and the Black Atlantic." *Research in African Literatures* 45.3: v-xxv.
- GUARRACINO, S. 2014. "Writing 'So Raw and True': Blogging in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*." *Between* 4.8: 1-27.
- HALLEMEIER, K. 2015. "'To Be from the Country of People Who Gave': National Allegory and the United States of Adichie's *Americanah*." *Studies in the Novel* 47.2: 231-245.
- HEWETT, H. 2005. "Coming of Age: Chimamanda Ngozi Adichie and the Voice of the Third Generation." *English in Africa* 32.1: 73-97.
- IGBOANUSI, H. 2006. "Style and Meaning in Igbo English Novels." *The Reading Matrix* 6.1: 18-24.
- International Author's Stage. 2014. *Chimamanda Ngozi Adichie: Americanah*. Ultima consultazione: 30 aprile 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=b8r-dP9NqX8&t=4079s>.
- ISAACS, C. 2016. "Mediating Women's Globalized Existence Through Social Media in the Work of Adichie and Bulawayo." *Safundi* 17.2: 174-188.
- IZZO, D., MARIANI G. 2004. *America at large. Americanistica transnazionale e nuova comparatistica*. Milano: Shake.
- JULIEN, E. 2003. "Il romanzo africano: un genere 'estroverso'." In *Il romanzo. Vol. IV*. A cura di Franco Moretti. Torino: Einaudi.
- KELLMAN, S. G. 2007. *Scrivere tra le lingue*. Trad. it. Franca Sinopoli. Traina: Città Aperta.
- KOZIEL, P. 2015. "Narrative Strategy in Chimamanda Ngozi Adichie's Novel *Americanah*: the Manifestation of Migrant Identity." *Studies of the Department of African Languages and Cultures* 49: 96-113.
- LEVINE, C. 2015. "'The Strange Familiar': Structure, Infrastructure, and Adichie's *Americanah*." *Modern Fiction Studies* 61.4: 587-605.
- LUKACS, G. 1999. *Teoria del romanzo*. A cura di Giuseppe Raciti. Milano: Se.
- MBEMBE, A. 2006. "Afropolitanisme." *Africultures* 66.1: 9-15.
- NWAKANMA, O. 2008. "Metonymic Eruptions: Igbo Novelists, the Narrative of the Nation, and New Developments in the Contemporary Nigerian Novel." *Research in African Literatures* 39.2: 1-14.
- PAHL, M. 2016. "Afropolitanism as Critical Consciousness: Chimamanda Ngozi Adichie's and Teju Cole's Internet Presence." *Journal of African Cultural Studies* 28.1: 73-87.
- PHIRI, A. 2016. "Expanding Black Subjectivities in Toni Morrison's *Song of Solomon* and Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*." *Cultural Studies*: 1-22.
- PIGMEI, V. 2014. "Generazione afropolitan. Pendolari tra due culture." *Pagina99*, 30 agosto.
- PRATT, M. L. 1991. "Arts of the Contact Zone." *Profession*: 33-40.
- RODRIGUEZ MURPHY, E. 2016. "Nuevas escritoras nigerianas: Chimamanda Ngozi Adichie, feminismo(s) africano(s) y 'el peligro de una sola historia'." *Asparkia* 28: 33-49.
- RYAN, C. 2014. "Defining Diaspora in the Words of Women Writers: A Feminist Reading of Chimamanda Adichie's *The Thing Around Your Neck* and Dionne Brand's *At the Full and Change of the Moon*." *Callaloo* 37.5: 1230-1244.

PERCORSI

KRIZIA BONAUDO

“LA PLUS SAINTE DES AMANTES ET LA PLUS AMANTE DES SAINTES”

Teresa d'Avila in Francia fra Ottocento e Novecento

ABSTRACT (“*La plus sainte des amantes et la plus amante des saintes*”. *Theresa of Avila in France between 19 and 20th Century*) The article aims to study the importance of St. Teresa and her function as a character, between fiction and hagiography, in French literature between 19th and 20th century. Her presence answers to a not edifying model, but allows a description of the saint as an example of intelligence, of love and of virtue, a marginal literary model, but constant and present in all the literary genres. The Spanish saint shows itself as a very exploitable literary model and becomes in the second part of 20th century and at the beginning of 21st century an example of an engaged women able to swing between her religious vocation and the worldliness.

KEYWORDS Reception of St. Teresa of Avila, French literature (XIXth and XXth century), Mysticism

“Les ouvrages de Sainte Thérèse exercent un apostolat fécond dans l’Église, et ils l’exerceront jusqu’à la fin des temps” (Roux 1852, 7): se l’edizione francese ottocentesca delle opere complete di Teresa d’Avila mette in luce il carattere religioso ed edificante degli scritti teresiani, con il seguente articolo intendiamo invece porre l’attenzione su un modello di approccio meno comune alla figura della santa mistica, ovvero quello della sua fortuna in ambito letterario e, nello specifico, nella dimensione culturale francese. Ci sembra opportuno quindi prendere le distanze dagli studi teresiani per allargare la nostra analisi alla ricezione, non solo delle opere della mistica, ma della sua figura di riformatrice in ambito francese nei secoli Ottocento e Novecento. La figura di Teresa entra, infatti, in letteratura moderna, dapprima in quanto autrice, grazie alle opere che la santa ha redatto, per poi diventare essa stessa un personaggio talvolta descritto fedelmente e talvolta soggetto a riscrittura da parte dei diversi autori, come se si trattasse di un modello letterario. Il nostro studio non ha ambizioni di esaustività, ma si propone di descrivere il panorama in cui la monaca spagnola diventa oggetto di riflessione da parte degli scrittori e personaggio all’interno di opere non agiografiche, ma di finzione narrativa. Siamo consapevoli del fatto che la figura della Santa d’Avila si renda evidente in ambito spagnolo fin dai tempi molto prossimi alla morte della mistica in un momento in cui Teresa inizia a comparire quale personaggio

di opere teatrali e in prosa, cosa che contribuisce in maniera decisiva alla sua popolarità al di fuori degli studi teresiani. È possibile in effetti apprezzare fin dal Siglo de oro spagnolo un'attenzione speciale per i tratti umani della santa, donna e scrittrice particolarmente moderna ed emancipata per la sua epoca. La vasta bibliografia spagnola (Cfr. Morel-Fatio 1908, 1911; Garcia de la Concha 1978, 2004) che accompagna gli studi sulla mistica d'Avila e che si rivela quale punto di partenza privilegiato per qualsivoglia studio del tema prescelto, non è stata tuttavia alla base del nostro studio che si propone come mera ricognizione della figura di Santa Teresa nella narrativa francese dall'Ottocento ai primi anni del XXI secolo. I dati qui raccolti sono da intendersi come spunti iniziali per studi più approfonditi di analisi della ricezione di Teresa in Francia e come primi indizi per ulteriori letture critiche perché una ricerca bibliografica accurata dimostra quanto il tema in questione non sia stato ancora sufficientemente esplorato dalla critica.

Complessivamente, l'attenzione per la mistica nei secoli precedenti all'Ottocento si presenta in letteratura francese in maniera ridotta a causa probabilmente dell'interesse per santi francesi e figure storiche sorte in ambito nazionale. Fra di essi occupa un posto privilegiato Giovanna d'Arco, santa popolare, riconosciuta come eroina di Francia ancor prima di essere canonizzata. La Francia, terra laica, ha posto inoltre la sua attenzione in maniera modesta sui temi religiosi rispetto ad altri paesi, relegando spesso le figure di santi alla sfera dell'agiografia *tout court*.¹

Teresa d'Avila compare ciò nonostante, seppur in maniera limitata, nel periodo di riferimento preso in considerazione in tutti i generi letterari indistintamente, ma, salvo che nella pièce del 1906 *La Vierge d'Avila* di Catulle Mendès, mai come protagonista. Il suo presentarsi quale personaggio marginale non gioca però a discapito della sua figura. Questa assume in tutti i casi un'identità ben precisa riconducibile a un modello di santità e di virtù. La sua presenza, pur non essendo dettata da motivi riconducibili a ragioni di devozione, non è mai casuale ed è sempre pregna di una serie di elementi che la rendono fortemente sfruttabile in ambito letterario e facilmente catalogabile come un tipo dai tratti assai rigidi che mettono in ombra la sua vera identità di donna a favore di quella di santa.

Primo di una serie di autori che citano la nostra santa all'interno delle loro opere nel periodo storico da noi preso in considerazione è Stendhal. Nel suo *Voyages en Italie* in data 18-04-1828 lo scrittore ci propone quello che potrebbe essere inteso quale un doppio riferimento alla figura della mistica. Nel descriverci la scultura *L'Estasi di*

¹ Fra gli esempi possibili di santi protagonisti di opere letterarie ci si limiterà in questa sede a citare la *Pucelle d'Orléan* di Voltaire (iniziata nel 1730 e pubblicata postuma nel 1899) o l'influenza di questa figura in autori come Anouilh che la mette al centro della sua *L'Alouette* (1953). Anche Teresa di Lisieux, in ultima battuta, portata a teatro in epoca più recente da Jean Favre (*Thérèse de Lisieux*, 1994) o al centro di alcune considerazioni da parte di Simone Weil diventa presto una figura di forte interesse e di studio capace di uscire dai confini nazionali francesi.

S.Teresa del Bernini l'autore sceglie delle espressioni particolarmente alte tratte dal vocabolario mistico avvicinando il più possibile il lettore all'esperienza di amore divino provata dalla santa d'Avila. Non solo quindi l'opera d'arte descritta raffigura la religiosa, ma il veicolo linguistico stesso è testimone della sua popolarità e funge quasi da didascalìa alla celebre scultura. Da non trascurare, inoltre, il fatto che Stendhal si serve di questa immagine sublime della santa spagnola per descrivere le bellezze artistiche e culturali dell'Italia, paese a cui è dedicata l'intera opera, quasi come se si trattasse di una figura locale italiana e questo per via della forte devozione per la mistica che si era presto creata anche al di fuori del proprio paese natale. (Roux R.P. 1852, 7) “Sainte Thérèse est représentée dans l'extase de l'amour divin, c'est l'expression la plus vive et la plus naturelle [...] Quel art divin! Quelle volupté!” (Stendhal 1973, 807).

Siamo invece nel 1834 quando Charles Augustin de Sainte-Beuve inserisce nel romanzo *Volupté* l'immagine di Santa Teresa descritta dal punto di vista del sentimento amoroso nei confronti del divino, amore che come ci ricorda Marcel Lépée ci restituisce un'immagine di santa Teresa “portée vers Dieu, non seulement par son propre amour, mais par un amour divin, elle a comme touché du doigt la réalité de l'Amour infini [...]” (Roux R.P. 1852, 7). Sainte-Beuve pone l'accento sull'amore mistico e sul fenomeno delle estasi, rese celebri anche grazie all'opera scultorea a cui abbiamo appena fatto riferimento e descrive Teresa quale la più santa delle amanti e la più amante delle sante. “Je me figurais encore la plus sainte des amantes et la plus amante des saintes, Thérèse d'Avila, au moment où son cœur chastement embrasé s'écrie: ‘Soyons fidèles à Celui qui ne peut nous être infidèle.’” (Sainte-Beuve 1969, 135)

Ne *La Cousine Bette* (1846) di Honoré de Balzac l'immagine di Teresa è invece ritratta in tono meno sublime. L'autore, con accenti smorzati e tendenti all'ironia, paragona il personaggio di Madame Marneff, che si sta prendendo gioco del barone Hulot, allo sguardo rivolto al cielo della santa. La protagonista del romanzo spinge infatti per gelosia e vendetta la cortigiana Valérie Marneffe fra le braccia del cugino, da lei segretamente amato a sua insaputa, il quale, senza nulla sospettare, rende la donna sua confidente e si rende così oggetto di un gioco crudele di macchinazioni da parte della sua parente. Nel passaggio a cui stiamo facendo riferimento si legge infatti come

Madame Marneffe, devenue son amie et sa confidente, faisait d'étranges façons pour accepter la moindre chose de lui. « Bon pour les places, les gratifications, tout ce que vous pouvez nous obtenir du gouvernement ; mais ne commencez pas par déshonorer la femme que vous dites aimer, disait Valérie, autrement je ne vous croirai pas ... Et j'aime à vous croire », ajoutait-elle avec une œillade à la sainte Thérèse guignant le ciel (Balzac 1977, 143).

L'autore, che si mantiene di norma distante dalla religione, si era già almeno occupato in un'altra opera del tema mistico, che risulta essere lo stimolo e il fulcro di *Séraphita*, (1835), lavoro meno noto e dal tema atipico, basato su di un linguaggio che Gaetana Prandi definisce “larvatamente mistico” (Prandi 2013, 179-180) e da interpretare con una chiave di lettura che Balzac stesso indica essere mistica e che

dichiara apertamente nella dedica dell'opera a Eveline de Hanska, contessa di Rzewuska. "Si je suis accusé d'impuissance après avoir tenté d'arracher aux profondeurs de la mysticité ce livre qui, sous la transparence de notre belle langue, voulait les lumineuses poésies de l'Orient, à vous la faute !" (Balzac 1980, 727).

Victor Hugo attira invece la nostra attenzione su una santa Teresa modello di povertà e di severità di costumi nel contempo citandola all'interno de *Les Misérables* (1862). I due protagonisti, Valjean e Cosette, a un certo punto, vedendosi costretti a fuggire dalla polizia si rifugiano in un convento e sperimentano la vita delle monache. L'autore, narrando questa vicenda, si sofferma sull'estrema umiltà delle religiose e mostra di conoscere la nostra santa presentandocela quale severa badessa, pronta a respingere le aspiranti monache non in grado di distaccarsi completamente dai beni terreni e dalle suggestioni mondane. Nell'aneddoto, offertoci dall'autore, la mistica spagnola avrebbe respinto una dama desiderosa di entrare nell'ordine del Carmelo rinnovato per via del suo attaccamento ad alcuni oggetti di valore. A rendere ancora più sorprendentemente intransigente l'atteggiamento della mistica sarebbe proprio la natura degli oggetti per cui la dama provava un'attrazione particolare. Nel passo che stiamo prendendo in considerazione si fa infatti riferimento a oggetti legati a pratiche religiose e devozionali come una Bibbia. Hugo ci ricorda inoltre come alle religiose non sia infatti concesso nessun possesso e che questa loro assenza di proprietà privata si rispecchi nel loro linguaggio, fortemente improntato su frasi alla prima persona plurale a sottolineare il carattere corale delle loro azioni e della loro vita a sfavore di una visione individualistica e intimista, loro permessa nella sfera dell'orazione.

Elles ne disent de rien ma ni mon. Elles n'ont rien à elles et ne doivent tenir à rien. Elles disent de toute chose notre ; ainsi : notre voile, notre chapelet ; si elles parlaient de leur chemise, elles diraient notre chemise. Quelquefois elles s'attachent à quelque petit objet, à un livre d'heures, à une relique, à une médaille bénite. Dès qu'elles s'aperçoivent qu'elles commencent à tenir à cet objet, elles doivent le donner. Elles se rappellent le mot de sainte Thérèse à laquelle une grande dame, au moment d'entrer dans son ordre, disait : Permettez, ma mère, que j'envoie chercher une sainte Bible à laquelle je tiens beaucoup. —Ah ! Vous tenez à quelque chose ! En ce cas, n'entrez pas chez nous (Hugo 1951, 502).

Questo esempio attira particolarmente il nostro interesse però, oltre che per il tema affrontato da Hugo, per l'attenzione che l'autore mostra nei confronti della santa ponendola al centro della sua riflessione. Hugo, che non sembra riservare toni critici nel descriverci i costumi delle monache, presenta in verità nel corso di tutta la vita un atteggiamento particolarmente laicista e anticlericale, notevolmente distaccato nei confronti della religione ufficiale e dei suoi ministri. Ciò nonostante egli lascerà un testamento lapidario, ma particolarmente denso, testimone del sentimento anticlericale, ma non estraneo alla sensibilità per il sacro e per Dio, prima parola delle sue ultime volontà.

Dieu. L'âme. La responsabilité. Cette triple notion suffit à l'homme. Elle m'a suffi. C'est la religion vraie. J'ai vécu en elle, je meurs en elle. Vérité, lumière, justice, conscience, c'est Dieu, Deus, Dies. [...] Je vais fermer l'œil terrestre ; mais l'œil spirituel restera ouvert, plus grand que jamais. Je repousse l'oraison de toutes les églises je demande une prière à toutes les âmes (Hugo 1881).

A sostegno di questa visione di Hugo credente vi è anche la testimonianza di Giovanni Bosco, santo italiano, che nelle sue memorie cita in più passi lo scrittore francese e afferma di averlo incontrato nel corso di due colloqui segreti in occasione di un suo soggiorno a Parigi nel 1883. Siamo quindi due anni dopo la stesura del testamento dell'autore. Victor Hugo avrebbe, tra le altre cose, professato apertamente la sua fede al sacerdote italiano e nel corso del loro ultimo incontro si sarebbe espresso in questi termini, svelando la sua vera identità celata sotto pseudonimo durante il primo appuntamento: “Io sono Victor Ugo [*sic*] e vi prego a voler essere mio buon amico. Io credo nel soprannaturale, credo in Dio e spero di morire nelle mani di un prete Cattolico che raccomandi lo spirito mio al Creatore”.² (Bosco 1935)

Quand'è così, io (Giovanni Bosco) posso dirle che sì, ho parlato con Victor Hugo. Mi ha fatto professione di fede spiritualista; ma io credo che, se si tiene indietro, tutto dipenda dal rispetto umano. Il suo *entourage*, com'egli stesso mi ha lasciato capire, è ostile a qualsiasi idea religiosa [...] Eh, ormai è vecchio! [...] Non bisogna abusare della grazia di Dio. L'ho detto anche a lui [...].³ (Bosco 1935).

Teresa d'Avila è al cento inoltre di due componimenti di un altro autore nuovamente non particolarmente noto per il suo legame con la fede, Paul Verlaine. Christiane Rancé, che nel 2015 ha dato alle stampe un'opera dedicata alla santa spagnola, intende la figura della mistica quale punto di riferimento per il poeta che vede nella santa un modello per un cammino di conversione che si stava presentando in un momento particolarmente difficile della sua vita. “Elle avait été dans sa détresse, la figure à laquelle arrimer son espoir et son désir de vivre. Elle était à ses yeux l'exemple même de la femme de génie. En prison, intoxiqué de Rimbaud, Verlaine avait songé à la transverberation de la sainte [...]” (Rancé 2015, 13). Le due citazioni sono presenti

² Giovanni Bosco, *Memorie biografiche di Don Giovanni Bosco*, raccolte dal sacerdote salesiano Giovanni Battista Lemoyne, (Torino: Società editrice internazionale, 1935), vol. XVI. Giovanni Bosco ritornerà sull'argomento dell'incontro con lo scrittore francese nel volume XIX delle sue memorie. I vari tomi della raccolta sono consultabili, insieme all'elenco delle concordanze, alla pagina web: http://www.donboscosanto.eu/memorie_biografiche/index.php

³ *Ibidem*. Per le preziose informazioni concernenti questo aneddoto tengo a ringraziare Padre Antonio Maria Sicari che mi ha fornito indicazioni dettagliate utili al reperimento dei dati in questione. Padre Sicari cita inoltre a sua volta l'incontro fra Victor Hugo e San Giovanni Bosco nei suoi *Ritratti di santi*, (Milano: Jaca Book, 1987), 103 “Il letterato più celebre che (Giovanni Bosco) incontrò — in due colloqui segreti a Parigi, convertendolo, secondo la testimonianza di Don Bosco stesso— fu Victor Hugo.”

nella raccolta *Sagesse* (1881), poesie redatte dopo la fine della turbolenta relazione con Arthur Rimbaud, figlie di un periodo di riflessione e conversione da parte del poeta. Nel primo di questi esempi si descrive la ferita dell'amore divino, con un riferimento implicito alla nostra mistica in un verso che secondo Rancé ricalcherebbe inoltre passi teresiani (*Ibidem*). “O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour. Et la blessure est encore vibrante” (Verlaine 1948, 168).

In un secondo passo della raccolta ci si imbatte in un nuovo riferimento alla santa che questa volta viene citata esplicitamente come modello di umiltà e povertà, le stesse virtù che François de Saint-Cheron sottolinea essere i cardini della vocazione di Teresa fin dalla sua prima giovinezza. “Thérèse ne s'avouait pas vaincue : elle voulait suivre sa vocation, se vœux de pauvreté et les conseils du Christ en toute perfection” (Saint-Cheron 1999, 70) “Sainte Thérèse veut que la Pauvreté soit. La reine d'ici-bas, et littéralement !” (Verlaine 1948, 193).

Nell'ambito del movimento decadentista francese Joris-Karl Huysmans, invece, attira la nostra attenzione su un tratto meno comune nell'analisi della figura della santa e cioè sull'aspetto virile di Teresa sottolineandone i tratti maschilini che appartengono di norma agli oridini religiosi maschili.

—Cela me fait songer, dit Durtal, que, même en religion, il existe des âmes qui semblent s'être trompées de sexe. Saint François D'Assise, qui était tout amour, avait plutôt l'âme féminine d'une moniale et sainte Tère, qui fut la plus attentive des psychologues, avait l'âme virile d'un moine. Il serait plus exact de les appeler sainte François et saint Tère. (Huysmans 1951, 271).

A colpire particolarmente l'autore di *En Route!* (1895) vi sono anche le doti organizzative della monaca e il suo piglio di “donna d'affari”, figura moderna emancipata, capace di trovare un equilibrio fra la dimensione contemplativa e il contingente, in tempi in cui questi due ambiti erano di norma incompatibili fra loro, così come il passo qui di seguito può dimostrare.

Qu'elle soit une admirable psychologue, cela est sûr ; mais quel singulier mélange elle montre aussi, d'une mystique ardente et d'une femme d'affaires froide. Car enfin elle est à double fond ; elle est une contemplative hors le monde et elle est également un homme d'État ; elle est le Colbert féminin des cloîtres. En somme, jamais femme ne fut et une ouvrière de précision aussi parfaite et une organisatrice aussi puissante. Quand on songe qu'elle a fondé trente-deux monastères, qu'elle les a mis sous l'obédience d'une règle qui est un modèle de sagesse, d'une règle qui prévoit, qui rectifie les méprises les mieux ignorées du cœur, on reste confondu de l'entendre traitée par les esprits forts d'hystérique et de folle ! (*Ivi*, 15).

Il XX secolo si apre con premesse di forte rinnovamento di forme e di linguaggi e conosce fin da subito movimenti e personalità che non nascondono il loro rifiuto del magistero della Chiesa e delle pratiche religiose devozionali, rivendicando un laicismo ed un'indipendenza dalla concezione religiosa della vita, presentando un modello di *homo laicus* senza precedenti nella storia. Ciò nonostante, possiamo registrare la

presenza, sia nell’ambito della narrativa che della saggistica, di elementi e personaggi religiosi tra cui la figura di Santa Teresa. A citare la mistica vi saranno anche scrittrici come Marguerite Yourcenar e Simone de Beauvoir che, pur dedicando poche righe alla santa spagnola, all’interno delle loro opere esaltano alcuni tratti della sua complessa personalità. Fra gli aspetti che particolarmente sembrano attirare l’attenzione delle autrici vi è la capacità di Teresa di emanciparsi dal mondo maschile e maschilista del proprio tempo e di sapersi ritagliare uno spazio indipendente di preghiera e soprattutto di azione. Christiane Rancé inoltre vede nell’opera di Marguerite Duras *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) un forte richiamo, fin dal titolo, alle estasi della monaca carmelitana e al tema mistico della transverberazione (Rancé 2015, 15).

Nel 1906 la figura di Teresa d’Avila viene portata a teatro come protagonista di una pièce dal titolo *La Vierge d’Avila* in cui Catulle Mendès gioca abilmente con l’immagine della santa mostrandoci il suo lato più umano, a differenza degli altri autori che puntavano maggiormente l’attenzione sui tratti mistici di Teresa. L’autore dà inoltre prova di sapersi muovere con disinvoltura in ambito religioso. Il drammaturgo che mette in scena “un admirable poème lyrique” (Sorbets 1906) si misura con l’immagine della mistica d’Avila citando simboli ed elementi ricercati legati alle Sacre Scritture, mostrando non solo una buona conoscenza della biografia della santa, ripercorsa e rivisitata seppur liberamente in alcuni punti per ragioni teatrali, ma una cultura medio alta in fatto di temi religiosi. Teresa in Mendès continua ad essere vista quale modello di santità e si presenta quale personaggio da contrapporre ad elementi profani continuamente proposti in scena. La messa in rapporto fra la monaca ed espressioni e circostanze profane, con intenti blasfemi, crea una lotta fra bene e male, una dinamica di luci ed ombre che interesserà anche la figura della santa che sarà al centro di un gioco di ombre finali. Teresa, che conoscerà il turbamento e verrà esposta al peccato, vive momenti di deserto e di grande tentazione e muore in scena pronunciando una frase ambigua che apre a numerose possibili interpretazioni: “Jésus, Jésus! Erwann, Amour!” (Mendès 1906, 40).

L’incontro con il sacerdote eretico Erwann, che in un primo momento sembra convertirsi a contatto con le virtù della santa, si rivela in un secondo tempo pietra di scandalo e occasione di messa in discussione della santità, a favore di una concezione di beatitudine intesa quale tappa finale di un cammino costellato di prove. *La Vierge d’Avila*, indicato come capolavoro di Mendès non si presenta dunque quale mera agiografia, ma quale inconsueto esempio di descrizione del percorso di una donna verso la beatitudine. Il tema del peccato è messo in primo piano come motore di santità e come elemento ambiguo che si presenta quale segno della sensibilità coeva, simbolo stesso delle contraddizioni che conoscerà il nuovo secolo. Ci preme sottolineare come nella pièce del 1906, già abbozzata dal suo autore nel 1901, ci si trovi di fronte a una Teresa donna, portata in scena da una Sarah Bernhardt al culmine della sua celebrità, capace di incarnare un personaggio grande ed enigmatico. “[...] personnage encore énigmatique, en dépit de tant de gloses et de si nombreuses et savantes études, était-il

bien un personnage scénique [...] le sujet ne risquait-il pas de demeurer confus [...] ?” (Stoulling 1907, 262).

Vent’anni dopo l’ultima fatica di Mendès, che continuerà a rivelarsi un esempio isolato in ambito francese, ci si imbatte in una breve citazione della mistica d’Avila in chiusura a *L’Aumonyme* datato 1923 di Robert Desnos. L’autore, fra i componimenti basati su giochi linguistici dal forte carattere surrealista, inserisce un’immagine di una Teresa ridente piena d’amore che suggestivamente sembra fare riferimento alla nostra santa. Questa citazione, se dal un lato non sembra rispondere al canone della monaca modello di vita e di virtù, non si iscrive neppure nella serie di immagini religiose desacralizzate con toni ironici e anticlericali tipiche di alcuni degli esponenti dei movimenti Dada e surrealista. Basti pensare alla provocatoria copertina della rivista “Littérature” sulla quale il primo settembre 1922 svetta l’immagine del Sacro Cuore in un contesto però profano e profanatorio o la riscrittura della preghiera del Padre Nostro (Desnos 1968, 51-52) sempre ad opera di Desnos inserita nella raccolta *Corps et Biens*.

“Dialogue: - Rien ne m’intéresse. -Rie, en aimant, Thérèse”. (*Ivi*, 68).

Teresa, donna, attira soprattutto però nel corso del Novecento l’attenzione di scrittrici che vedono in lei un esempio di donna forte e dotata di spiccate doti di intelligenza e di organizzazione. Per Marguerite Yourcenar ad esempio

Sainte-Thérèse qui est assurément une grande mystique, consacre une immense énergie à développer des couvents, à enrichir les domaines des couvents, à établir une admirable technique de la vie religieuse, — riuscendo a coniugare — des émotions religieuses proprement dites, des sentiments, des émotions et des activités qui ne diffèreraient pas tellement de celles d’une femme de nos jours passionnément intéressée à une grande entreprise commerciale ou administrative (Yourcenar 2015, 135).

La santa si rivela dunque un modello di donna emancipata *ante litteram* dai connotati maschili capace di destreggiarsi in ambiti di potere di norma poco accessibili al mondo femminile. Come ci ricorda Marthe Peyroux “Marguerite Yourcenar aimait à citer Antigone, Marie-Madeline, Sainte Thérèse, Florence Nightingale [...] femmes ‘sublimes’ [...]” (Peyroux 2003, 94), ma dotate di una forte personalità.

Anche l’intellettuale femminista Simone De Beauvoir, che dopo un’educazione religiosa non nasconde all’interno dei propri scritti la sua posizione di donna laica e laicista, si misura con la figura della santa d’Avila, collocandola nel secondo volume della sua opera più celebre *Le Deuxième sexe* (1949). “Simone de Beauvoir —non solo— exclut de sa condamnation quelques mystiques d’exception comme Catherine de Sienne et surtout Thérèse d’Avila” (Lecarme-Tabone 2008, 136) ma arriva a magnificarle “[...] exemplairement, comme quelques grandes écrivain(e)s: ce sont des femmes libres, fortes, créatrices” (Galster 2004, 410). La sua riflessione su Teresa si

colloca all'interno di considerazioni concernenti la difficoltà della donna di occupare ruoli rivestiti da uomini e l'impossibilità a rivelarsi creatrici, poiché troppo poco considerate in campo sociale e culturale.

Une femme n'aurait jamais pu devenir Kafka : dans ses doutes et ses inquiétudes, elle n'eût pas reconnu l'angoisse de l'Homme chassé du paradis. Il n'y a guère que sainte Thérèse qui ait vécu pour son compte, dans un total délaissement, la condition humaine : on a vu pourquoi. Se situant par-delà les hiérarchies terrestres, elle ne sentait pas plus que saint Jean de la Croix un plafond rassurant au-dessus de sa tête. C'était pour tous deux la même nuit, les mêmes éclats de lumière, en soi le même néant, en Dieu la même plénitude. Quand enfin il sera ainsi possible à tout être humain de placer son orgueil par-delà la différenciation sexuelle, dans la difficile gloire de sa libre existence, alors seulement la femme pourra confondre son histoire, ses problèmes, ses doutes, ses espoirs avec ceux de l'humanité ; alors seulement elle pourra chercher dans sa vie et ses œuvres à dévoiler la réalité tout entière et non seulement sa personne. Tant qu'elle a encore à lutter pour devenir un être humain, elle ne saurait être une créatrice (de Beauvoir 1949, 557-558).

La figura di Teresa si emancipa per l'intellettuale francese dal binomio composto da esperienza mistica e sessuale, *cliché* molto spesso attribuito alle tranverberazioni. Simone de Beauvoir tiene a sottolineare come

il n'en serait pas moins faux d'interpréter ses émotions comme une simple « sublimation sexuelle » ; [...] sainte Thérèse cherche à s'unir à Dieu et vit cette union dans son corps; elle n'est pas l'esclave de ses nerfs et de ses hormones: il faut plutôt admirer en elle l'intensité d'une foi qui pénètre au plus intime de sa chair (*Ivi*, 512).

Da donna d'azione Teresa inoltre ci viene presentata quale donna particolarmente moderna che “pose d'une manière tout intellectuelle le dramatique problème du rapport entre l'individu et l'Être transcendant ; elle a vécu en femme une expérience dont le sens dépasse toute spécification sexuelle [...] c'est la rédemption de [...] (sa) féminité” (*Ibidem et passim*).

Due anni prima di Simone de Beauvoir, nel 1947, Georges Bernanos scrive i suoi *Dialogues des Carmelites* in cui, seppur mai citando la rinnovatrice dell'ordine carmelitano, ne esalta gli insegnamenti elogiandone le virtù attraverso la narrazione del martirio delle sedici monache di Compiègne ghigliottinate durante l'epoca del Terrore. Da tutta l'opera di Bernanos traspare un sentimento particolarmente religioso strettamente legato all'idea di misticismo.

Bernanos est un contemplatif : contemplatif de Dieu [...] contemplatif de sa créature dans son origine et sa destination surnaturelle. Certes, nous savons qu'il a beaucoup lu sur les mystiques (entre autres l'Histoire du sentiment religieux de Bremond), qu'il a lu aussi Saint Jean de la Croix, Sainte Thérèse d'Avila et surtout Sainte Thérèse de Lisieux. Mais lire ne suffit pas (Gaucher 2001, 13).

L'autore pur non facendo quindi mistero della propria fede si definisce, come parafrasa Guy Gaucher, un “chrétien ordinaire, un baptisé parmi tant d'autres et que les ‘travaux d'équilibre’ des mystiques lui étaient inconnus” (*Ivi*, 7).

Sarà però Paul Claudel, uomo di fede, che pose la religione al centro della sua opera facendone un tema ricorrente e ispiratore, a scrivere parole molto belle su Teresa. Pur non dedicando nessun'opera alla mistica spagnola, egli la citerà all'interno dei suoi diari (t. I, 1968). Come ci ricorda anche Claudia Jullien l'autore descrive la santa

“avec sa longue figure tout empourprée d'amour” (J I 896) cette “espèce de professeur de l'Amour divin” (J I 735) — la quale — avec ses mystérieuses unions mystiques, sa relation non moins mystérieuse avec [...] toute sa féminité mise au service de la foi a sans nul doute suscité, plus que le précédent, des questionnements intérieurs et l'intérêt curieux du poète (Jullien 1994, 39).

Claudel che usa dunque parole molto alte nel descrivere Teresa d'Avila, mostra in realtà diffidenza per i santi mistici, come San Giovanni della Croce.

(Les mystiques) ce sont des âmes qui se sont établies sur le pied des relations directes avec le bon Dieu, et qui en somme peuvent très bien se passer de l'Église, de la liturgie, des sacrements et de l'Écriture — dans les cas plus excessifs, et si vous voulez monstrueux on pourrait même dire de l'humanité de J.C. (C'est trop ! j'efface la dernière phrase !) (*Ivi*, 39).

Solo in epoca più recente la santa si affrancherà dal modello di personaggio letterario per essere posta nuovamente al centro di alcune biografie in forte contrapposizione però con le classiche vite dei santi. In questi testi, fra cui ricordiamo l'opera di Marcelle Auclair (1950) e *Thérèse mon amour* di Julia Kristeva (2008), edito già nei primi anni Duemila, ella diventa, oltre che esempio di santità, una figura di donna con la quale confrontarsi e con la quale tessere un dialogo. Soprattutto in Kristeva la mistica viene esaltata in quello che potremmo definire un inno alla corporeità ed all'umanità — umanità santa — di Teresa.

Je vous salue, Thérèse, femme sans frontières, corps physique, érotique, hystérique, épileptique, qui se fait verbe qui se fait chair, qui se défait en soi hors de soi, flots d'images sans tableaux, tumultes de paroles cascades d'éclosions, jumeau du Christ, c'est Lui au plus intime de moi, moi Thérèse, femme d'affaires, fondatrice, jubilatrice, mourir de ne pas mourir c'est écrire, une sorte de demeure, de jeu, Dieu nous aime joueuses mes filles, croyez-moi, mais oui, échec et mat à Dieu aussi, bien sûr, ça délivre, ça s'écoule, les âmes qui aiment écoutent, elles voient jusqu'aux atomes, ça les fait jouir, des atomes infiniment amoureux, mais oui, Thérèse, oui, ma sœur extatique excentrique appelée touchée imaginée pensée repensée dépensée, hors de vous en vous hors de moi en moi, [...] Thérèse mon amour. (Kristeva 2008, 40)

È questo il punto di arrivo nello studio di una figura di mistica alquanto complessa, e nel contempo si presenta come punto di partenza, perché Teresa, in quanto personaggio sempre attuale, non smette mai di “esibirsi” sotto aspetti sempre nuovi e a

presentarsi quale figura mai banale. È questo il motivo della sua popolarità e la chiave di lettura per studiare la sua ricezione.

BIBLIOGRAFIA

- AUCLAIR, M. 1950. *La Vie de Sainte Thérèse d'Avila*, Paris: Seuil.
- BALZAC, H. 1977. *La Cousine Bette*. In Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, vol. VII, Paris, Gallimard, La Pléiade.
- 1980. *Séraphita*. In Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, vol. XI, Paris: Gallimard, La Pléiade.
- BOSCO, G. (Ed. Lemoyne G.B.), 1935. *Memorie biografiche di Don Giovanni Bosco*, Torino: Società editrice internazionale.
- CROUZET, M. 1991. *Stendhal e il mito dell'Italia*, Bologna: Il Mulino.
- DE BEAUVOIR, S. 1949. *Le Deuxième sexe*, vol. II, Paris: Gallimard.
- DESNOS, R. 1968. *Corps et biens*, Paris: Gallimard.
- GALSTER, I. (dir.), 2004. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe : le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris: Honoré Champion.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. 1978. *El arte literario de Santa Teresa*, Madrid: Ariel.
- 2004. *Al aire de su vuelo : estudios sobre Santa Teresa, fray Luis de León, san Juan de la Cruz y Calderón de la Barca*, Barcelona. Galaxia Gutenberg.
- GAUCHER, G. 2001. *L'Expérience de Dieu avec Bernanos*, Montréal: Fides.
- GOLDZINK, J. 1992. *Stendhal : l'Italie au coeur*, Paris: Gallimard.
- HUGO, V. 1951. *Les Misérables*, vol. VI, Paris: Gallimard, La Pléiade.
- *Testamento olografo datato Paris, 31 agosto 1881*, Archivi BnF.
- HUYSMANS, J.-K., 1951. *En Route !*, Paris: Plon.
- JULLIEN, C. 1994. *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques : introduction, variantes et notes*, Paris: Centre de recherches Jacques Petit.
- KRISTEVA, J. 2008. *Thérèse mon amour*, Paris: Fayard.
- LECARME-TABONE, E. 2008. *Simone de Beauvoir “Le deuxième sexe”*, Paris: Gallimard.
- LEPÉE, M. 1947. *Sainte Thérèse d'Avila : la réalisme chrétien*, Paris: Desclée de Bouwer.
- MENDÈS, C. “La Vierge d'Avila”. In *L'Illustration théâtrale*, 17/11/1906.
- MOREL-FATIO, A. 1908. “Les Lectures de Sainte Thérèse”. In *Bulletin Hispanique*, 16-67.
- 1908. “Les deux premières éditions des oeuvres de Sainte Thérèse”. In *Bulletin Hispanique*, Amsterdam: Swets et Zeitlinger, vol. 1- t.10, 87-94.
- 1911. “Nouvelles études sur Sainte Thérèse”. In *Journal des Savants*, 97-104.
- PEYROUX, M. 2003. *Marguerite Yourcenar : la difficulté héroïque de vivre*, Paris: Eurédit.
- PRANDI, G. 2013. *L'uomo che non muore. Religione naturale e psicoanalisi*, Roma: Armando.
- ROUX R.P. 1852. *Œuvres de Sainte Thérèse traduites d'après les manuscrits originaux par le R.P. Roux de la compagnie de Jésus*, Paris: Julien Lanier et Cie.
- SAINT-CHERON, F. 1999. *Sainte Thérèse d'Avila*, Paris: Pygmalion, Gérard Watelet.
- SAINTE-BEUVE DE, C.-A. 1969. *Volupté*, Paris: Garnier Flammarion.
- STENDHAL, 1973. *Voyages en Italie, 18/04/1828*, Paris: Gallimard, La Pléiade.
- STOULLING, E. 1907. *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris: Ollendorf.
- VERLAINE, P. 1948. *Œuvres poétiques complètes*, vol. I, Paris: Gallimard, La Pléiade.

YOURCENAR, Marguerite, “L’Ecrivain devant l’histoire”, (Conférence faite devant MM. les Recteurs, les Inspecteurs d’Académie et les Directrices et Directeurs d’Écoles Normales, le 16/02/1954). In *Bulletin de la Société Internationale d’Études Yourcenariennes*, n° 36, décembre 2015.

LAURA PEJA

LA VOCAZIONE TEATRALE DELLA SCRITTURA DI NATALIA GINZBURG

ABSTRACT (*The Theatrical Vocation of Natalia Ginzburg's Writing*) The essay underlines the peculiar elements in the whole Ginzburg's work that make it inherently theatrical. Even though she came to write dramas only after 1965, all Ginzburg's writings are always voices of characters. Her novels and even essays go towards mimesis and show a specific attention to bodies and concrete display of feelings, too. The material with which her characters have to do is the same materials actors use for their work: heart and body. Recent readings of her essays and some theatrical productions from her novels seem to confirm the theatrical attitude of her works. The author then focuses on the last, brief, *pièce* written by Ginzburg, *Il cormorano*, which is also her last creative piece of writing, and is emblematic of her way of looking at the world and life, with a feminine concreteness and an ethic call for responsibility.

KEYWORDS XXth Century Italian Drama, Contemporary Theatre, Natalia Ginzburg' work

A Natalia Ginzburg, di cui nel 2016 si è celebrato il centenario della nascita (e il venticinquesimo della morte), la critica italiana, solitamente poco attenta alle scritture femminili, ha sempre tributato segni di stima e di affettuoso interesse. Nessun suo libro è mai passato inosservato e addirittura alla metà degli anni Ottanta, lei vivente, la sua opera completa è stata pubblicata nella prestigiosa collana dei Meridiani Mondadori, accanto a Kafka, Joyce, Mann, Pound e Proust (Cfr. Almansi 1987)¹. Non si può negare che però, in generale, quella che è stata chiamata la “deceptive simplicity” (Jeannet e Katz 2000, vii) della sua scrittura abbia spesso impedito una piena e reale comprensione della profondità delle sue analisi e della complessità del suo stile. A farne le spese maggiori è stata forse proprio la sua scrittura per il teatro, che Domenico Scarpa (2005, 430) denunciava come “la zona meno studiata dell’opera di Natalia Ginzburg.”

Al teatro sarebbe arrivata, oltre che tardivamente (dato, questo, incontestabile), per caso, senza molto da dire: questo le hanno rinfacciato gli studiosi attenti alla letteratura

¹ La cosa non ha mancato di destare polemiche.

che hanno parlato di un “teatro della chiacchiera” (Ariani e Taffon 2001, 211), “gradevole tuttavia, come un teatro d’intrattenimento del passato” (Barberi Squarotti 1996, 1567). Gli studiosi attenti alla scena, d’altra parte, hanno messo sotto accusa i suoi testi drammatici perché ci sarebbe “very little about them that is theatrical” (Wood 1995, 87) e mancherebbero di una reale attenzione alla scena: ancor più degli interminabili monologhi, le rimproverano la quasi totale mancanza di didascalie.²

La stessa autrice aveva del resto aperto la strada alla lettura del suo lavoro in chiave minimizzante, secondo una strategia autodenigratoria che ho già altrove cercato di approfondire (Peja 2009). A proposito del suo primo testo teatrale, *Ti ho sposato per allegria*, scriveva che “non è –e non vuole essere– nulla più d’un piccolo raccontino” (Ginzburg 1965, 72) e, ancora:

Era una commedia con dei monologhi interminabili. Pensavo che nessuna attrice mai sarebbe riuscita a impararli a memoria. Come commedia, mi sembrava del tutto inutilizzabile. (Ginzburg 1989, vi).

Nella Prefazione alla raccolta Mondadori delle *Opere*, Cesare Garboli colloca al centro dell’universo ginzburghiano il romanzo e ne parla come del perno intorno a cui, secondo la scrittrice, ruota “la nostra esperienza del mondo reale” (Garboli 1986, xxxi), addirittura come della “divinità” della sua religione (xxxii), anche se il suo modo di appropriarsene sarebbe lirico e poetico (xxxii). Non è un caso che Garboli fosse uno degli interlocutori privilegiati delle opere della Ginzburg il cui sostegno però, come lei stessa ha raccontato, le veniva a mancare quando si trattava di testi per il teatro³, così come quello del figlio Carlo e di Elsa Morante. Di quest’ultima è nota l’aspra critica a *Ti ho sposato per allegria*, e il consiglio “di non scrivere più commedie perché non era il mio pane” (Ginzburg 1965, viii).

Mi sembra invece che al centro dell’universo scrittoria della Ginzburg stia proprio quel teatro a lungo lasciato ai margini, e che, più che di fronte a un teatro narrativo, ci si trovi, nel suo caso, di fronte a una narrativa teatrale o ancora meglio, più in generale, a una scrittura teatrale. Non solo i romanzi, infatti, ma tutta l’opera della Ginzburg ha una fortissima impronta teatrale: è sempre voce di personaggi. La sua parola non è mai astrazione o asserzione, ma sempre azione e narrazione. Anche nella scrittura saggistica. Un pur breve ascolto della lettura dei saggi de *Le piccole virtù* fatta da Toni Servillo in

² Cfr Bianchi 2001, 781, che considera il teatro della Ginzburg una “estrema illustrazione” tipica della “resistenza del concetto di teatro come letteratura drammatica.”

³ “Né al mio amico C. né a quel mio figlio, posso mai dare da leggere le mie commedie [...] Riguardo al mio amico C., gli ho dato a volte delle mie commedie da leggere, lui se le è portate a casa e regolarmente le ha perse. Non ho mai capito bene se le ha perse prima di averle lette o dopo. Comunque non me ne ha mai dato un vero giudizio ed è chiaro che o non gli ispiravano curiosità o non gli piacevano” (Ginzburg 1970c, 234).

una delle serate torinesi di celebrazione per il centenario della nascita della scrittrice⁴ o da Michela Cescon per la trasmissione radiofonica di *Ad alta voce*⁵ basta a chiarire l'idea e giustamente, introducendo la serata con Servillo, Scarpa sottolineava l'interesse per la voce di Natalia Ginzburg da parte degli attori: "Credo che gli attori abbiano percepito che quella di Natalia Ginzburg è una voce che prova se stessa, che si mette alla prova... È una cosa molto congeniale direi a chi fa teatro, a chi fa cinema, a chi usa la parola per professione...".⁶ Dunque anche i saggi, scritti che di per sé pertengono strettamente all'ambito del pensiero, dell'opinione, dell'astrazione, nella penna della Ginzburg diventano azione e narrazione in cui si muovono personaggi. Che parli dell'educazione dei figli, del suo rapporto col marito, dell'amicizia, del suo mestiere di scrittore, il giudizio -che mai si esime dall'esprimere- arriva attraverso storie che si presentano al lettore nella concretezza delle voci di personaggi.

Così anche i suoi romanzi scivolano verso la scena. Non casualmente un interprete sensibile della drammaturgia della Ginzburg come Valerio Binasco, già regista di diversi allestimenti di sue opere drammatiche (*Ti ho sposato per allegria*, 2003 e *L'intervista*, 2009, di cui è anche interprete, accanto a Maria Paiato), nel 2012 si è cimentato anche con la sua scrittura narrativa affidando la voce di *È stato così* alla vibrante interpretazione di Sabrina Impacciatore. Il regista parla della musicalità del testo: "La lingua con la quale questo romanzo è scritto non è una lingua letteraria: è una lingua musicale. C'è un ritmo straordinario".⁷ Lo spettacolo è molto intenso e molto evidente nel monologo dell'attrice la natura teatrale non solo della sua voce di personaggio che racconta, ma della vicenda stessa, nella quale la corporeità, l'azione, il mostrarsi e il guardare/essere guardati sono al centro. La donna (di cui non conosciamo il nome) descrive il suo rapporto con Alberto, l'uomo che è stato suo marito e che lei, ad apertura di sipario (così come di libro), dichiara di aver ucciso, attraverso una dinamica dello sguardo che rimanda alla dinamica attore/spettatore e racconta i sentimenti e la loro evoluzione mostrandone le manifestazioni concrete e corporee, la materia su cui lavorano gli attori, appunto. Si vedano solo alcuni esempi:

⁴ Nel maggio 2016 nell'auditorium del grattacielo torinese di Intesa Sanpaolo si è tenuto il ciclo di letture *Natalia Ginzburg (1916 2016) Storia di una voce*, aperto proprio dalla lettura di Servillo (il filmato dell'intera serata è disponibile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=udnzNWOgnUg>).

⁵ Le cinque puntate della trasmissione dedicate a *Le piccole virtù*, trasmesse nel luglio 2016, sono reperibili all'indirizzo: <http://www.radio3.rai.it/dl/portaleRadio/Programmi/Page-9fe19bce-1c27-4b63-b41e-2d7581d21374.html?set=ContentSet-4a622cad-e67e-497c-946a-3ee5344aeb3a&type=A>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=udnzNWOgnUg>. Così ancora Scarpa (2016, 263) scrive: "amano Natalia Ginzburg gli attori e i registi: le persone che lavorano con il corpo e per le quali le parole sono un membro del corpo, un organo di senso come le vibrisse dei gatti, una materia che possiede perlomeno tre dimensioni e che si può toccare e manipolare."

⁷ Intervista a Binasco di Michele Sciancalepore nella trasmissione *Retrosceca*, di TV2000 trasmessa il 30 marzo 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=8RZe-6zK5JU&t=1950s>.

Ma non mi piaceva e soltanto ero molto contenta quando veniva da me alla pensione perché mi guardava con degli occhi così allegri e accesi, e allora fa piacere quando c'è un uomo che guarda così (81).

A una ragazza le fa tanto piacere pensare che forse un uomo è innamorati di lei, e allora anche se non è innamorata è un po' come se lo fosse e diventa molto più carina con gli occhi che splendono e il passo leggero e la voce più leggera e più dolce (82-83).

Tutte le sere mi incipriavo e aspettavo. Avevo vergogna e fingevo con me stessa di non aspettare, mi mettevo a leggere un libro ma non capivo il senso di quello che leggevo (87).

E così allora mi sono innamorata di lui, mentre lo aspettavo seduta nella mia stanza della pensione col viso incipriato e passavano le mezz'ore e le ore e si sentiva l'urlo di pavone e mentre camminavo nella città guardando sempre se lo vedevo passare, e mi tremava il cuore ogni volta che vedevo un uomo piccolo con un impermeabile bianco e una spalla più alta dell'altra (88).

Disegnava la mia faccia nel taccuino e mi ascoltava parlare.

Ma dopo che ci siamo sposati non disegnava più la mia faccia (101).

La critica, anche di approccio più filosofico, non si è sottratta alla suggestione teatrale: scrive Giachetti a proposito della donna protagonista di questo romanzo: “In her isolation, she had felt invisible, but after a few interactions with Alberto, she felt not only visible, but prominent – a leading actress on the stage” (Giachetti 2016, 58).

La stessa situazione in cui la Ginzburg cala il personaggio è una situazione molto teatrale, ben rappresentata nello spettacolo da una “sedia-patibolo”⁸ su cui l'attrice siede e sta poi, quasi immobile, per tutto il tempo. La voce, infatti, parla direttamente a un pubblico, cui rivolge la sua confessione come a un giudice... la pretesa di capire e giudicare, negata a un personaggio che è mimetico e rinuncia alle pretese ordinatrici del narratore, è proiettata sullo spettatore. È quello che sempre avviene nel teatro, la cui natura “fascinosamente enigmatica” (Segre 1984, 7) si deve proprio al fatto che resta sostanzialmente demandato allo spettatore il discrimine tra le spinte causali, il lavoro ricostruttivo per integrare i momenti vuoti, le zone non sviluppate, i rinvii a un accaduto non rappresentato, mancando quel narratore cui spetta invece tirare le fila della diegesi.

La scrittura della Ginzburg è più vicina al teatro che al romanzo perché nel romanzo, anche in prima persona, c'è tendenzialmente sempre una pretesa di “governare” o almeno spiegare il mondo: se pur molteplici sono le possibilità di articolare la composizione della narrazione e di intersecare voci e punti di vista,⁹ la presenza di un narratore postulata dalla diegesi comporta comunque un'istanza ordinatrice e giudicante che manca alla mimesi, dove si dà invece, direttamente e senza mediazioni, la

⁸ È la stessa Impacciatore a parlare così della scenografia nella citata trasmissione televisiva *Retrosцена*. E aggiunge: “La mia sensazione quando sto lì sopra è proprio quella che in ogni istante potrei precipitare... certo non mi sfracello materialmente, però emotivamente sì... [...] lo spettatore sta in ansia come al circo, senza la rete... [...] però poi chi cade sono io...”

⁹ Si vedano al proposito le illuminanti pagine di Genette 1976: in particolare le pagine sul *Modo* (208-258) e sulla *Voce* (259-310).

parola a personaggi: io diversi portatori di istanze autonome e anche contrapposte che vengono a confronto nel dialogo di fronte allo spettatore. Per questo, non solo la Ginzburg, ma molto romanzo moderno, nelle sue vie di emancipazione, ha spesso cercato un avvicinamento alla mimesi del teatro (Genette 1977, 220-221). E la voce monologante è stata del resto spesso considerata forma teatrale per eccellenza.¹⁰

Certo l'approdo specifico alla scrittura per il teatro per la Ginzburg avviene, come noto, piuttosto tardi: vi arriva nel 1965, quasi cinquantenne, a ventitré anni dalla pubblicazione del suo primo romanzo, a oltre trenta da quella dei primi racconti e ormai definitivamente consacrata come scrittrice dal Premio Strega attribuitole, per *Lessico familiare*, nel 1963. Proprio il romanzo che la rende celebre ha però già in sé una chiara matrice teatrale, comprovata da un pur remoto antecedente. Non vanno d'altra parte trascurate le sue stesse dichiarazioni che, nel consueto *understatement*, rivelano però una chiara coscienza dello specifico della comunicazione teatrale e anche della sua rispondenza alle proprie necessità di scrittrice.

Raccontando della scrittura del suo primo testo per il teatro, *Ti ho sposato per allegria*, la Ginzburg colloca al principio due elementi: la corporeità, concreta, di un'attrice, Adriana Asti, che le aveva chiesto di scrivere una commedia in cui potesse avere una parte ("la faccia di Adriana Asti e il suo sorriso ironico") e

il Teatro Carignano di Torino, dove ero stata per la prima volta quando avevo otto anni, a vedere una commedia che mi era sembrata magnifica: non ne ricordavo nulla salvo il titolo, *Peg del mio cuore*, e una ragazza sottile con un gran cappello di paglia. Forse per questo ho cominciato una commedia partendo da un cappello. Nelle prime battute compariva un cappello. Però si era trasformato in un cappello da uomo. (Ginzburg 1989, v-vi).

Un testo pensato dunque per un attore e un luogo precisi, come nella miglior tradizione drammaturgica.

In un'altra testimonianza, poi, ci informa che proprio dalla sua prima esperienza di teatro come spettatrice le era venuta la spinta alla scrittura di quello che poi si trasformerà, è chiaro, nel suo romanzo più famoso, che dunque, oltre a una evidente matrice dialogica, ha storicamente proprio una prima fase creativa in forma di commedia:

In quell'epoca, sempre sotto il fascino di 'Peg', tentai di scrivere una cosa che chiamai 'un dialogo', mi dissero però in casa mia che non era un dialogo ma una commedia, perché non vi parlavano due

¹⁰ Scrive Giovanni Testori (1996, 36): "mi sembra quasi certo che il punto di partenza del teatro (e, quindi, il suo punto di caduta e d'arrivo) sia il personaggio solo; il personaggio monologante. Il termine della tensione e condensazione tragica non è, di necessità, un secondo personaggio, ma proprio quella particolare qualità di carne e di moto (a strappi, a grida, a spurgli e urlì; una qualità forse impossibile, quasi certamente blasfema) interna alla parola teatrale. [...] forse è poco, ma è certo l'unico dato possibile a una condizione teatrale che non intenda essere né 'a chiave', né 'critica'; [...]"

personaggi ma tanti, e per esattezza vi parlavano tutte le persone di casa mia, che erano là con i loro nomi veri, e dicevano frasi che usavano dire nella realtà. Questo “dialogo” non riuscii a portarlo a termine anche perché non succedeva niente, semplicemente i personaggi entravano e uscivano dicendo le loro frasi consuete, e una volta esaurito questo piccolo campionario di frasi consuete non seppi aggiungere altro. Fu quello tuttavia il mio più ampio tentativo di commedia. [...] (Ginzburg 1965, 70-71).

Anche altri scritti confermano la centralità del dialogo per l’ispirazione della Ginzburg. Alla fine degli anni Sessanta racconta di essere stata spinta a uscire da un lungo silenzio per ritornare a scrivere proprio dalla riscoperta del dialogo, questa volta nei romanzi della Compton Burnett:

Sono romanzi fatti quasi solo di dialoghi; nella nebbia sentivo scoccare le battute di quei dialoghi, che rimbalzavano da un punto all’altro, precise e secche come palline da ping-pong. Io, allora, non scrivevo più da molto tempo; e ad un tratto sentii rianimarsi in me qualcosa che da tempo era senza vita; quei suoni esatti e secchi, di colpo e imperiosamente mi riportavano su un sentiero perduto (Ginzburg 1970, 124).

Il sentiero perduto di una scrittura che è in lei, appunto, concretezza di suoni e voci. Anche nella *Prefazione ai Cinque romanzi brevi* del resto aveva affermato che “è necessario scrivere e pensare col cuore e col corpo, e non già con la testa e col pensiero” (Ginzburg 1986b, 1131). “Cuore e corpo”: gli strumenti del mestiere dell’attore e della sua “atletica affettiva”, per dirla con Artaud.

Non è perciò forse un caso che lei stessa abbia a volte messo in dubbio la definizione di sé come romanziera:

Io quando parlo di me dico che sono una romanziera. Però forse è vero che non lo sono veramente. Io non so usare la terza persona, so usare solo la prima. Mi ci sono provata ad adoperare la terza persona, come l’ha usata Elsa Morante. Ma non mi riesce. Ho provato a scrivere delle commedie, dei romanzi epistolari per far parlare tanti io diversi. Però la terza persona, cioè quella che si pone al disopra di tutti e governa il mondo, io non la so adoperare. (Vaccari 1987).

Sono le difficoltà ad essere romanziera e insieme la necessità di scrivere che la portano al teatro. Anche se talvolta finge di credere al “caso”, ne è in realtà ben consapevole:

Ho cominciato a scrivere commedie per caso. Almeno pensavo che fosse un caso. [...] io sono scappata da qualcosa, quando mi son messa a scrivere commedie. Credevo che fosse per caso. Credevo di camminare tranquillamente, di fare una semplice passeggiata: e invece scappavo. Scappavo da quell’io’ odioso e da quell’egli’ impossibile” (*Filo diretto Dessì-Ginzburg* 1967)

Certo [la Asti] non fu che l’occasione esterna, e in verità io fui spinta a fare una commedia da un’esigenza che riguarda direttamente il mio scrivere, e cioè dal desiderio di uscire dall’autobiografia (difatti negli ultimi tempi non riuscivo a scrivere che in forma apertamente

autobiografica, avevo scritto sempre in prima persona, ma negli ultimi tempi questa persona rischiava di diventare per me ossessiva). (Ginzburg 1965, 73).¹¹

E così, di fatto, in quel pezzo bellissimo che è *Il mio mestiere* non parla di romanzo ma dice:

il mio mestiere è scrivere delle storie, cose inventate o cose che ricordo della mia vita ma comunque storie, cose dove non c'entra la cultura ma soltanto la memoria e la fantasia. Questo è il mio mestiere e io lo farò fino alla morte. (Ginzburg 1986a, 840)

Come aveva previsto, ha scritto fino alla morte, e forse non solo per una coincidenza l'ultimo testo è proprio un testo per la scena. Un testo che per altro mi pare emblematico e in certo modo riepilogativo della sua drammaturgia. Si tratta de *Il cormorano*, un brevissimo pezzo presentato nel luglio del 1991 al Mittelfestival di Cividale del Friuli e trasmesso poi da Radio Tre il 16 ottobre, a una settimana dalla scomparsa della sua autrice.¹²

È un dialogo tra un uomo e una donna che hanno avuto un passato insieme e poi si sono lasciati. L'uomo è un giornalista, un intellettuale, come molti altri personaggi maschili della Ginzburg, e come per molti di loro¹³ si affaccia l'ipotesi che sia un po'

¹¹ Concetto che ribadisce ancora in una lunga conversazione radiofonica del 1990 (Ginzburg 1999, 142-143), quando a Sinibaldi che le fa osservare il trascorrere di ben dieci anni tra *Lessico familiare* e *Caro Michele*, risponde: "Eh, dopo avevo il problema della prima persona –l'ho già detto. [E come verrà aggirato?] O col teatro, o con... sì, in *Caro Michele* con le lettere. [...] le lettere consentono di dire «io» senza essere io proprio io. [...] Eh, avevo un disagio a usare «io»; [...] E poi ho fatto teatro, per questo. Ho incominciato a scrivere teatro, in quegli anni lì. Sempre per questa storia della prima persona; perché lì, a teatro, nelle commedie, si può usare la prima persona anche se non siamo noi stessi. Questo mi dava un senso di liberazione, perché sennò... la prima persona, dopo *Lessico familiare*, io non mi sentivo più di adoperarla, e allora siccome la terza persona non la so usare, e la seconda persona mi fa orrore, e allora...".

¹² Il testo è stato poi pubblicato per la prima volta in Ginzburg 2005, 379-383. Sulla scena è stato proposto nel 2004 dal CTB Centro Stabile di Brescia e Associazione Quellicherestano di Roma in abbinata con *Il dialogo*, la regia di Werner Wass e l'interpretazione di Fabrizio Parenti e Carla Chiarelli (che aveva già lavorato negli anni Ottanta all'allestimento di *Dialogo* diretto da Luca Coppola); un allestimento della Compagnia O' Zoo Nò è stato ospitato dal Teatro Stabile di Torino nell'aprile 2007 in cui *Il cormorano* era proposto insieme a *Dialogo* e a *La poltrona*, col titolo *Atto ludico*, due atti unici e una commedia in due atti di Natalia Ginzburg (*La Poltrona, Dialogo, Il cormorano*) con Haydée Borelli, Giampiero Judica, Stefano Fregni, Bianca Nappi, Simone Spinazzé regia Roberto Zibetti oboe Verdiana Battaglia chitarra Marco Giuliani, violino Giulio Luciani da una proposta di Bianca Nappi. Sottolineava Zibetti in un'intervista: "Scorrendo l'opera romanzata o addirittura gli scritti critici, si ritrovano in continuazione, sotto diverse e sempre mentite spoglie, i personaggi raccontati nelle commedie, magari più giovani o invece cresciuti e diventati a loro volta padri, madri e nonni" (Godino 2007).

¹³ Tra cui ad esempio l'Edoardo de *La segretaria*, che non è solo un editore spiantato e pieno di debiti, ma anche uno che non legge quello che pubblica, Manolo di *Ti ho sposato per allegria* che è la caricatura dell'esistenzialista dall'aria triste e dalle opere illeggibili, i giornalisti de *L'intervista*, Marco e il suo amico

velleitario come intellettuale e ben peggio, in questo caso, come essere umano, dal momento che, quando stavano insieme, picchiava la donna. Lei è una ragazza che, con le parole della stessa Ginzburg per Giuliana, la protagonista della sua prima commedia, potremmo definire “disordinata e randagia” (Ginzburg 1989, vi-vi). Come in molti testi drammatici della Ginzburg, è lei a parlare più diffusamente, un po’ a vanvera, forse, ma finendo in fondo ancora una volta per smascherare le sovra-strutture, i “cantieri intellettuali maschili” (come li ha ben definiti Garboli) che sono il primo obiettivo della sua opera e della sua comicità¹⁴ e consegnandoci insieme anche, mi pare, una importante lezione e una pesante eredità. Con la solita apparente svagata leggerezza, in questo testo la Ginzburg affronta infatti più di un tema scottante e lo fa con decisione e senza concedere niente alle ipocrisie del politicamente corretto tanto in auge...

Ci sono il riferimento alla guerra, che è quella del Golfo, ma anche tutte le guerre che segnano ininterrottamente la storia degli uomini, anche oggi, anche in molte parti del mondo, anche quando nessuno ne parla (“le guerre non finiscono mai”) (382) e il riferimento alle problematiche ambientali e di tutela degli animali (il cormorano impiasticciato dal petrolio e tutte le altre emergenze citate da Dario), ma ci sono anche, solo un poco più velati, altri forti atti d’accusa nei confronti della società contemporanea. Primo fra tutti quello di avere un sistema dell’informazione che sembra spesso più che altro usare cinicamente le notizie (specie quelle scioccanti, di sicuro impatto e ascolto garantito):

Cento cose si possono raccontare sempre, sulle guerre, sui disastri, sui cormorani. Sulle tartarughe marine. Sulle foche. Sulle balene. Sui poveri animali che soffrono per colpa degli uomini. Sulle specie in estinzione. Sui mari che diventano inospitali. Sulle foreste dell’Amazzonia, che bruciano. (382).

Così dice Dario. Disastri ed emergenze diventano tormentoni e via via si svuotano di significato scadendo a ripetitivi *refrain* di televisioni e giornali, fasulle bandiere di impegno etico di una comunicazione che ha troppo spesso lo stesso volto ipocrita del giornalista Dario a cui Fiorella dice:

Mia madre non ti poteva soffrire. Perché mi picchiavi. Diceva di te: “Fa tanto il progressista, il pacifista, e poi picchia le donne.” (382).

Compare così un altro, e sempre più attuale, tema: quello della violenza sulle donne, nel quale la Ginzburg mostra tutta la qualità della sua battaglia concreta (e condotta

Agostino Spada, con le loro riviste che non escono o durano al massimo due numeri (cfr. più diffusamente su questo Peja 2009, 144ss.).

¹⁴ Su questo e per una analisi delle strategie che la Ginzburg utilizza nelle sue opere teatrali, cfr. Peja 2009.

attraverso un mezzo concreto come il teatro), contrapposta alla facciata fasulla della battaglia mediale condotta dalla televisione e dai giornali menzionati da Dario.

Con quello che non del tutto impropriamente potremmo chiamare un *coup de théâtre*, la battuta di Fiorella appena citata, infatti, prosegue così:

E invece a me sai che non mi dispiaceva quando mi picchiavi? [...]

Piangevo, mentre mi picchiavi, ma dentro di me avevo anche voglia di ridere. Strano, vero? Io credo di essere in qualche modo all'antica, come la tua macchina da scrivere. Mi piace essere picchiata. Mi piacciono gli schiaffi. Le altre donne oggi non sono più così. Io sono di una specie in estinzione. (382-383).

Non ha paura di possibili, facili, indignazioni femministe, la Ginzburg, e privilegia la complessità del reale, guardando senza infingimenti la contraddittorietà delle situazioni concrete e spingendo lo sguardo nelle pieghe misteriose dell'animo femminile, là dove si annidano talvolta anche patologie che portano ad "amare troppo", ovvero a cercare di coprire il disamore di sé, la sfiducia nel proprio valore e nelle proprie capacità e a calpestarsi e annullarsi nell'ossessione per un rapporto sbagliato con l'uomo sbagliato.¹⁵

Questo dialogo breve, anzi brevissimo, è decisamente in linea con una tendenza inaugurata da grandi maestri della scena al levare e alla creazione di nuove forme di scrittura drammaturgica che sfidino la pigrizia delle consuetudini di fruizione del teatro "borghese". Pezzi di pochi minuti che non possono dar vita a uno spettacolo teatrale tradizionalmente inteso anche solo per l'aspetto economico che richiede che al pagamento di un biglietto corrisponda una durata minima dello spettacolo. Se non ci si vuole limitare alla ovvia e già troppe volte percorsa strategia del collage, diventa necessario ripensare e inventare nuovi luoghi, tempi e modi di fruizione.¹⁶

Alla sfida formale si accompagna la sfida intellettuale e etica: Dario fa mostra di essere un intellettuale *engagé* occupandosi (astrattamente) di un cormorano lontano, che non è ormai più che un costrutto mediatico, ma non si prende cura (concretamente) del cormorano che ha lì dentro casa in quel momento, che è Fiorella:

Dillo che di quei cormorani ce n'è dappertutto. Dillo che ne hai uno in casa tua. Impiastriccato. (382).

Impiastriccato. Fiorella ha le mestruazioni, oltre che una vescica sul calcagno e mal di testa, cui si aggiungono il recente lutto per la madre, la lite con la sorella, il non avere un lavoro e un posto dove andare... Disgrazie vere e piccoli guai corporei si mischiano e si accumulano con un certo effetto anche comico. Ma mi pare che la notazione fisica

¹⁵ Cfr. Norwood 1985, la cui edizione italiana, con la presentazione di Dacia Maraini, esce per Feltrinelli solo due anni prima che sia scritto *Il cormorano*.

¹⁶ Per qualche osservazione su questo processo della scena contemporanea e l'importante antecedente di un maestro come Samuel Beckett mi permetto di rimandare a Peja 2016.

delle mestruazioni, quella che tra l'altro più accomuna la donna all'uccello marino, impiasticciato, sia forse la più rilevante. Si tratta indiscutibilmente dello stigma della femminilità, dice della sua maternità (possibile) ed è significativo che nella metafora si confonda con ciò che tiene il cormorano legato alla terra (in una accezione, si vedrà, in qualche modo positiva) ma anche, per via di quella complessità del reale a cui la Ginzburg non si sottrae mai, rischiando di ucciderlo.

Il testo della Ginzburg fa dell'uccello marino una metafora, e inevitabilmente la memoria corre a un altro celebre uccello marino divenuto metafora poetica, certo noto alla Ginzburg, che nel suo romanzo *Caro Michele* fa di *Le Fleurs du Mal* il regalo di Osvaldo per il matrimonio di Michele (Ginzburg 1973, 92): l'albatros di Baudelaire,¹⁷ la cui condizione è quella di non riuscire a camminare perché le sue ali da gigante-poeta, che gli consentono di volare e di essere il "principe dei nubi", lo impacciano quando è sulla terra.

Al poeta, al maschio *tout court* forse, che dispiega le ali dei suoi apparati intellettuali per volare alto, la Ginzburg contrappone la concretezza terrestre della donna, (cfr. Melchiorre 1991) forse incapace di voli e di astrazioni pompose, fors'anche un poco ridicola con le sue mille magagne e i sandali d'oro fuori luogo, pure impiasticciata, e tuttavia, innegabilmente, generatrice di vita, anche se di una vita fragile, costantemente in pericolo, come la Mara-Mariangela Melato che nelle ultime inquadrature del film *Caro Michele* di Mario Monicelli (1976), si allontana dal taxista siciliano che le grida: "E non cammini sulla strada che l'arrotano!" spingendo la carrozzina, spavalamente, sempre più sulla mezzeria, con l'ovvio rischio di essere investita da una delle macchine che, mentre il campo della ripresa si allarga, si vedono sfrecciare a lato, ma contemporaneamente mostrandosi come il personaggio che -nelle parole del regista stesso- "fa da contrappeso a tutti gli altri personaggi [...] perché lei rappresenta la vita, con il bambino, e gli altri la morte che aspettano con morbida dolcezza". (Comuzio 2001, 122) Si noterà che la critica ha tendenzialmente contestato la scelta di Monicelli di dare tanto spazio al personaggio di Mara, vedendo proprio nel finale chaplinianamente ottimistico il tradimento delle pagine conclusive del romanzo che sarebbero invece "disperate" (Rezoagli 1976, 536). Ma la Ginzburg rifugge dal coturno e dalle grandi visioni tragiche. Come ha spesso spiegato, il suo teatro vuole "festeggiare la fragilità, la delicatezza e la misura" (Ginzburg 1970b, 187), e ad esse la scrittrice rimane fedele con quel suo stile fatto di una sintassi semplice e di un andamento lieve del pensiero, mai ampolloso o fiorito, ma chiaro, conciso, colloquiale, con frasi brevi e dirette, pensieri piani con cui parla del quotidiano, presta attenzione al dettaglio apparentemente insignificante, si interessa del concreto, "al Privato, all'Individuale, al Particolare, al Piccolo, all'Irreversibile", a tutto ciò che può riassumersi nella formula: "ciò che è destinato a perire" (Garboli 1986, xxvi) con quell'intelligenza che instaura un

¹⁷ "Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher."

“regime d’indifferenza e di sonnolenza” verso i “cantieri intellettuali maschili” (xxx), e sapientemente utilizza l’ironia come decostruzione e ridimensionamento dell’illusoria pretesa di sapere e dominare quanto in realtà resta indisponibile alla condizione umana, ponendosi nel lungo solco del pensiero socratico ma anche della tradizione biblica di un libro sapienziale controverso e affascinante come *Qohelet*. È per questo che nel suo teatro si trova quella che Taviani (1992, 153) ha chiamato la “semplice allegra schiuma della vita che galleggia sull’infelicità”.

La modernità del liquidare la forma della tragedia, sentita ormai come superata, e condivisa con alcuni altri autori della contemporaneità, si accompagna, nella Ginzburg, al suo “rapporto fisiologico col mondo” (Garboli 1986, xviii). Da qui la matrice teatrale di tutta la scrittura anche non specificamente per il teatro. Perché la Ginzburg -anche narrativa e saggistica- scrive il corpo e la voce dei personaggi e la sua scrittura è frutto di una vocazione che concepisce la scrittura come un “mestiere”,¹⁸ come un “abitare la terra”,¹⁹ da cui vengono la profonda tensione morale e l’ostinata fedeltà a quella vita che è “così schifosa e nello stesso tempo in qualche modo allegra, calda e marcia e brulicante come ogni cosa vivente” (Ginzburg 2001, 142).

BIBLIOGRAFIA

- ALMANZI, G. 1987. “Gli intoccabili”, *Panorama*, xxv, 1121, 135-139.
- ARIANI, M., TAFFON G. 2001. *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma: Carocci.
- BARBERI SQUAROTTI, G. 1996. *La narrativa*, in *Storia della civiltà letteraria italiana* diretta da lui stesso, vol. V: *Il secondo Ottocento e il Novecento*, Torino: UTET, II, 1473-1765
- BIANCHI, R. 2001, “Il teatro negli Stati Uniti: alla ricerca dell’innovazione permanente”. In *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol III: *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino: Einaudi, 773-856.
- COMUZIO, E. 2001. “Caro Michele” [1976]. In *Mario Monicelli. XV evento. Pesaro, 22-30 giugno 2001*, Pesaro: Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, 121-122.
- “Filo diretto Dessi-Ginzburg”. In *Corriere della Sera*, 10 dicembre 1967.

¹⁸ “Mestiere” deriva da *ministerium*, che indica il servizio, sa di concretezza manuale e poi riverbera – nella radice *minus*– il senso di una piccolezza, di una accezione diminutiva che tanto felicemente si sposa con la poetica della Ginzburg (che nel 1949 scrive appunto il brano intitolato *Il mio mestiere*, poi pubblicato ne *Le piccole virtù*). Sinibaldi sottolinea come mestiere sia proprio il termine giusto, che “ha a che fare con una visione etica quasi di questa professione, come anche impegno, dedizione, non solo come talento o vocazione”. (Ginzburg 1999, 115).

¹⁹ “Pensa che non ha fatto altro che ammucciare errori su errori. Che stupido è stato. Si è anche posto una grande quantità di domande stupide. Si è chiesto se scrivere era per lui un dovere o un piacere. Stupido. Non era né l’uno né l’altro. Nei momenti migliori, era ed è per lui come abitare la terra”. (Ginzburg 1970b, 255).

- GARBOLI, C. 1986. *Prefazione a N. Ginzburg, Opere, raccolte e ordinate dall'autore, vol. I*, Milano: Mondadori, xi-xlvi.
- GENETTE, G. 1976. *Figure III. Discorso del racconto*. [1972]. Torino: Einaudi
- GINZBURG, N. 1965, *Ti ho sposato per allegria*. In "Tre novità: Friedrich Dürrenmatt, *I fisici*; Billetdoux F *Cin cin*; Natalia Ginzburg, *Ti ho sposato per allegria*". In *I Quaderni del Teatro Stabile della città di Torino*, 5, 69-73.
- 1970a. "La grande signorina" [1969]. In N. Ginzburg, *Ma devi domandarmi*. Milano: Garzanti, 121-126.
- 1970b. "Il teatro è parola". In N. Ginzburg, *Ma devi domandarmi*. Milano: Garzanti, 183-189.
- 1970c. "Interlocutori". In N. Ginzburg, *Ma devi domandarmi*. Milano: Garzanti, 230-239.
- 1970d. "Ritratto di scrittore". In N. Ginzburg, *Ma devi domandarmi*. Milano: Garzanti, 246-255.
- 1973. *Caro Michele*. Milano: Mondadori.
- 1986a. "Il mio mestiere" [1949]. In N. Ginzburg, *Opere, raccolte e ordinate dall'autore, vol. I*, Milano: Mondadori, 839-854.
- 1986b. "Nota". In N. Ginzburg, *Opere, raccolte e ordinate dall'autore, vol. I*, Milano: Mondadori, 1117-1134.
- 1989. "Nota". In N. Ginzburg, *L'intervista*. Torino: Einaudi ("Collezione di teatro" 313), v-xi.
- 1999. *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Mario Sinibaldi*. Torino: Einaudi.
- 2001. *La morte* [1989]. In N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa. Torino: Einaudi, 141-143.
- GODINO, I. 2007. "Una apparente leggerezza di attitudine. Intervista a Roberto Zibetti". In *Sistema teatro torino, aprile maggio*, http://www.sistematheatrotorino.it/wp-content/uploads/inserti_pdf/stt18_aprile_maggio.pdf.
- JEANNET, A., SANGUINETTI KATZ G. eds. 2000. *Natalia Ginzburg. A Voice of the Twentieth Century*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press
- MELCHIORRE, V. 1991. "Uomo e donna: sull'ontologia della differenza". In Virgilio Melchiorre, *Corpo e persona*. Genova: Marietti, 117-132.
- NORWOOD, R. 1985. *Women who love too much*. New York: Simon & Schuster.
- PEJA, L. 2009. *Strategie del comico. Franca Valeri. Franca Rame. Natalia Ginzburg*. Firenze: Le Lettere.
- 2016. "I drammi brevi di Samuel Beckett e l'evoluzione della scena contemporanea", in *Forma breve*, a cura di Daniele Borgogni, Gian Paolo Caprettini, Carla Vaglio Marengo. Torino: Accademia University Press, 408-417.
- REZOAGLI, S. 1976. "Caro Michele". In *La Rivista del Cinematografo*, dicembre, 536-537.
- SCARPA, D. 2005. "Apocalypsis cum figuris". In N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, ed. D. Scarpa. Torino: Einaudi, 429-458.
- 2016. "Vicende di una voce". In N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache (1933-1988)*, a cura di D. Scarpa. Torino: Einaudi, 263-296.
- SECCOMBE G. 2016. "Love and perception in Natalia Ginzburg's 'È stato così'". In *Forum Italicum*, 50, 50-68.
- SEGRE, C. 1984. *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.
- TAVIANI, F. 1992. "Tutti i cinghiali hanno detto di sì". In *Teatro e Storia*, VII, 1, 137-153.
- TESTORI, G. 1996. "Il ventre del teatro", in *Paragone*, 220, 1968, 93-107, ora in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*. a cura di G. Santini, Urbino: Quattroventi, 33-46.
- VACCARI, I. 1987. "Non ho messo la terza". In *Il Messaggero*, 11 agosto 1987.
- WOOD, S. 1995. "Women & Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame & Dacia Maraini". In E. Woodrugh (ed.), *Women in European Theatre, Europa*, I, 4, 85-94.

VANESSA PIETRANTONIO

IL “LINGUAGGIO VISIVO” DI ARTAUD*Genealogie e intrecci*

ABSTRACT (*Artaud’s Visual Language. Genealogies and Intricacies*) According to the most recent methods pertaining to “Visual Studies”, the text aims at analyzing the concept of “Visual language” elaborated by Artaud in some of his fundamental interventions gathered in *The theatre and its double*, that was subsequently reposed during the whole of his opera. This concept not only puts him in a profound antagonistic role with the most common and diffused theatrical practice of the time, but it adventures him beyond a theater space intended in the most radical and experimental sense, instead, it draws him closer to the figurative arts through a twist of extremely original and problematic visual and verbal languages. The essay Artaud dedicated to Van Gogh a year before his death without doubt establishes the apex of this intellectual parable. It is about a path, through Artaud’s both direct and indirect mediation, whose ramification reaches out to the most significant artistic experiences of the second half of the Twentieth Century, as shown in a triptych by Francis Bacon inspired to a recurring character in a poem by Eliot.

KEYWORDS Figurative arts, Literature, Theater, Visual language, Contamination.

A partire dagli ultimi decenni del Novecento quasi tutti i campi della cultura umanistica sono stati costellati da «svolte», presentate per lo più all’insegna di traiettorie scandite dall’inderogabile necessità di imboccare il rinnovamento che andava profilandosi. Un censimento, anche rapido, potrebbe individuare nitidamente i contorni di tali svolte nell’ambito filosofico, storiografico, linguistico e teorico-letterario. Non sempre, però, l’irrevocabile mutazione premessa a ciascuna di queste svolte si è, poi, rivelata effettivamente tale (basti pensare alla cosiddetta «svolta linguistica» in filosofia o allo scenario postmoderno spalancatosi in letteratura). Spesso si è trattato di riformulazioni interne a tradizioni di pensiero e patrimoni concettuali già ampiamente noti: ma disposti in un quadro di commistioni e contaminazioni che ne sbiadivano, le ambizioni rivoluzionarie.

Non è stato così, invece, per quanto riguarda la svolta inaugurata, nel corso degli anni Novanta, dalla *Visual Culture*: un nuovo orientamento che ha consentito una profonda rivitalizzazione delle pratiche visive, spostate oltre gli assetti normativi fissati dalla storiografia ufficiale (Cfr. Mitchell 1994; Coglitore 2008; Boehm 2009;

Bredenkamp 2010; Pinotti- Somaini 2009; 2016; ; Belting 2011; Cometa 2012; 2016; Cometa - Mariscalco 2014 ; Cometa - Coglitore 2016.).

Considerando la figuratività come un campo di diramazioni emancipato dai requisiti propri delle espressioni artistiche che si servono di un tradizionale medium visivo, i suoi confini si sono talmente ampliati da comprendere una pluralità di pratiche significative che sembravano completamente estranei agli statuti classici della figuratività. Non c'è da meravigliarsi, di conseguenza, se adesso possono rientrarvi procedimenti di tipo antropologico (ed è il caso del corpo e del suo esteso potenziale figurativo, che va dallo sguardo alla gestualità fino alle sue innumerevoli pose), sociologico (riguardanti soprattutto il rilievo assunto dalla percezione di eventi condivisi dalla collettività, sia interni a una dimensione quotidiana sia contrassegnati da un marchio di eccezionalità), e anche estetico (tornando a considerare sotto una luce inedita linguaggi artistici dotati, come la letteratura, di una figuratività implicita: in quanto intrinseca all'articolazione stessa del medium verbale, secondo quanto ha ricordato, per esempio, Vico nella *Scienza nuova*).

Ne deriva un *pictorial turn* o *iconic turn*, per riprendere due termini-chiave coniatati dalla *Visual Culture*, destinati a instaurare, nell'ambito che ci interessa, un ventaglio di relazioni, connessioni e sovrapposizioni finora sconosciute tra la letteratura e le arti figurative.

Solo, infatti, la creazione di un unico campo visivo, nato dalla convergenza del linguaggio verbale e di quello propriamente figurativo, può superare le generiche affinità o, all'opposto, le tradizionali separazioni che, nel corso del tempo, hanno legato o diviso questi due linguaggi. Il nuovo scenario estetico che si viene a formare trova il suo presupposto nel concetto di «regime scopico», sulla cui preziosa estensione nel campo della letteratura si è a lungo soffermato di recente Michele Cometa:

Maturata all'interno degli studi sul cinema di Christian Metz e poi ripresa da Martin Jay, la nozione di «regime scopico» consente di declinare contestualmente un'analisi delle immagini – così come esse vengono concepite nel contesto del cosiddetto *pictorial turn* o *iconic turn* –, lo studio dei dispositivi della visione, nonché una considerazione – fatta sulla scorta dei più recenti studi culturali – dell'intreccio inscindibile tra sguardi e corpi (Cometa 2016, 14).

Proprio l'«intreccio inscindibile tra sguardi e corpi», al quale accenna Cometa, consente di ricondurre alcuni tra i maggiori protagonisti della letteratura novecentesca alla loro connaturata, e imprescindibile, figuratività.

È il caso, senza dubbio, di Artaud, che porta iscritti in ogni segmento della sua riflessione, oltre che nei segni incisi sul proprio corpo martoriato, le tracce indelebili di una visività che stringe in un nodo paradossale la genesi del linguaggio verbale da lui adoperato alla sua parabola terminale: là dove la parola si dissolve in pura immagine visiva.

Solo per effetto di una consolidata tradizione, violentemente contestata da Artaud in ogni pagina delle sue opere, questa prepotente tensione figurativa radicata nel segno

verbale è stata progressivamente accantonata, fino ad essere del tutto espunta nella rigidità di una parola incapace di aderire alla fisicità del ritmo vitale, a quel «linguaggio fatto per i sensi» incrociato da Artaud tramite il teatro balinese scoperto nel 1931 (Cfr. Artaud 1968, 156). Per ripristinare le potenzialità semantiche possedute dal linguaggio verbale, per tornare a trapiantarli sul tronco incandescente dei «sensi», occorre, dunque, riportare alla luce la sua originaria pregnanza figurativa; lasciarlo invadere dal «linguaggio visivo». Su questo Artaud è perentorio, tanto da farne il filo conduttore di gran parte degli interventi dedicati al teatro, come dimostra *Il Teatro della crudeltà. Primo manifesto* (*Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste*), pubblicato nel 1932:

Ciò che il teatro può ancora strappare alla parola sono le sue capacità di espansione oltre le singole parole, di sviluppo nello spazio, di azione dissociatrice e vibratoria sulla sensibilità. A questo punto entrano in gioco le intonazioni, il particolare modo di pronunciare una parola. Ed a questo punto, oltre il linguaggio acustico dei suoni, entra in gioco il linguaggio visivo degli oggetti, dei movimenti, degli atteggiamenti, dei gesti, purché però se ne prolunghino il significato, la fisionomia e le combinazioni sino a farne dei segni, ed a fare di questi segni una sorta d'alfabeto. Avendo preso coscienza di questo linguaggio nello spazio, linguaggio di suoni, di grida, di luci, di onomatopee, il teatro è tenuto a organizzarlo, creando coi personaggi e con gli oggetti dei veri e propri geroglifici, e servendosi del loro simbolismo e delle loro corrispondenze in rapporto a tutti gli organi e su tutti i piani.¹

Il ragionamento di Artaud, come al solito, è preciso, acuminato. Senza mezzi termini va diritto al cuore del problema, che si potrebbe ricapitolare così: il medium verbale – il quale nel presente caso coincide con la parola teatrale – può esprimere l'intero arco delle proprie potenzialità solo se proiettato sullo sfondo di un regime scopico, in grado di restituire anche alle nomenclature maggiormente consuete un autentico vigore espressivo. Nessun medium, per Artaud, è altrettanto logoro e consumato quanto il linguaggio verbale. Per questo motivo si lancia, a partire dalla metà degli anni Venti, nel serrato corpo a corpo con il medium teatrale. Un conflitto che, senza alcun cedimento da parte di Artaud, durerà fino al 1938, anno di pubblicazione del *Teatro e il suo doppio*.

La maggior parte dei testi compresi in questa raccolta dall'aura oramai leggendaria ribadiscono di continuo l'esigenza di sottoporre il linguaggio verbale – esangue, illanguidito, al punto da diventare del tutto insignificante – all'innesto corroborante del medium visivo: l'unico corrispondente all'esuberanza di segni impressa nell'immediatezza del flusso vitale, come ci ricorda il passo del *Primo manifesto* del *Teatro della crudeltà* appena citato. La carica eversiva nei confronti del linguaggio che

¹ *Ivi*, 204-205. Nella bibliografia, ovviamente di estrema ampiezza, riguardante il teatro e la riflessione teatrale di Artaud abbiamo tenuto presente soprattutto Charbonnier 1959; A. Virmaux 1970; Gouhier 1974; O. Virmaux 1975; Borie 1989; Thévenin 1993; cfr. anche la monumentale biografia di de Mèredieu 2006, che rimane fondamentale per tutto il nostro discorso. Tra i contributi italiani ci siamo avvalsi essenzialmente di Artioli - Bartoli 1978; Ruffini 1996; Pasi 2000; Cambria 2001; De Marinis 2006.

ispira queste pagine possiede già un prologo, per quanto recente: il saggio *Sul teatro Balinese* (*Sur le théâtre balinais*) nato dall'entusiasmo straordinario provato da Artaud dopo aver assistito a una rappresentazione del Teatro Balinese tenutasi nel 1931 a Parigi in occasione dell'Exposition Coloniale.

Sono proprio queste suggestioni a trascinare la riflessione di Artaud verso i suoi esiti più radicali:

Lo spettacolo del teatro Balinese, fatto di danza, di canto, di pantomima – e pochissimo di teatro psicologico quale lo intendiamo noi in Occidente – riporta il teatro ad un piano di creazione autonoma e pura, in una prospettiva di allucinazione e sgomento. [...] I Balinesi, che hanno un'intera gamma di gesti e di posizioni mimiche per ogni circostanza della vita, restituiscono alla convenzione teatrale il suo alto pregio. [...] Una delle ragioni della nostra gioia davanti a questo spettacolo senza sbavature sta appunto nell'uso da parte degli attori di una precisa quantità di gesti sicuri, di mimiche ben sperimentate e applicate al momento giusto, ma più ancora nel *raptus* spirituale, nello studio profondo e particolareggiato che ha presieduto all'elaborazione di questi mezzi d'espressione, di questi segni efficaci dai quali ricaviamo l'impressione di una energia non ancora esauritasi dopo tanti millenni (Artaud 1968, 170-172).

Quattro anni dopo, nel 1935, Artaud, in un breve intervento dal titolo *Teatro orientale e teatro occidentale* (*Théâtre oriental et théâtre occidental*) ritorna sugli stessi temi, aggiungendo due precisazioni decisive per il nostro discorso:

La novità del teatro Balinese è stata quella di rivelarci un'idea fisica e non verbale del teatro, secondo la quale il teatro sta entro i limiti di tutto ciò che può avvenire su un palcoscenico, indipendentemente dal testo scritto, mentre, come lo intendiamo noi occidentali, esso si confonde con il testo e finisce per esserne limitato. [...] Vista questa soggezione del teatro alla parola, ci si potrebbe domandare se il teatro non possenga per caso un linguaggio proprio, se sia del tutto chimerico considerarlo un'arte indipendente e autonoma come la musica, la pittura, la danza, ecc. ecc. Si scoprirà comunque che questo linguaggio, ammesso che esista, si identifica necessariamente con lo spettacolo inteso:

- 1) come materializzazione visuale e plastica della parola.
- 2) come il linguaggio di tutto ciò che si può dire e rappresentare su un palcoscenico indipendentemente dalla parola, di tutto ciò che trova la sua espressione nello spazio, o che può venirne influenzato o disgregato.²

Il discorso di Artaud va decisamente oltre il perimetro delimitato dalla scena teatrale³. Per la sua esperienza personale di attore (iniziata sul palcoscenico nel 1921 e

² *Ivi*, 185-186. La funzione decisiva che il Teatro balinese riveste per Artaud è ricostruita con estrema minuzia (forse anche eccessiva) da Savarese 1997.

³ Non si dimostrano, però, di questo avviso i più appassionati e attenti studiosi di storia dello spettacolo che si sono dedicati (con l'eccezione di Artioli - Bartoli 1978) ad Artaud: da loro confinato in uno spazio esclusivamente teatrale. Ci riferiamo soprattutto a Ruffini 1996; Savarese 1997; De Marinis 2006.

protrattasi, tra molte pause, fino al 1935, associata a una intensa partecipazione cinematografica) (Pasi 2000), e di promotore del Teatro Alfred Jarry, Artaud non poteva che partire dall'esperienza offertagli dal teatro – il rapporto con il cinema sarà invece sempre più controverso (Artaud 2001) –, il quale rimane, per lui, un'esemplare verifica dell'atrofia raggiunta dalle modalità convenzionali di associazione tra parola e immagine.

Se il problema cruciale – come è stato fulmineamente riepilogato nella prima delle due indicazioni prescrittive appena richiamate – risiede nell'urgente necessità di predisporre una «materializzazione visuale e plastica della parola» che vada oltre i logori schemi accreditati dalla tradizione, allora siamo ben al di là di una questione interna ai codici dello spettacolo teatrale.

Ci troviamo di fronte a un problema squisitamente linguistico, riguardante le relazioni tra l'immagine visiva e il segno verbale. Artaud è stato fin troppo chiaro. Il suo obiettivo è uno solo: arrivare a una materializzazione visuale e plastica della parola. Spingere, cioè, la parola ai suoi limiti estremi, là dove entra in conflitto con se stessa, con le prerogative che le sono state imposte, per intersecare quella costellazione visiva dove si annida un serbatoio ancora sconosciuto di potenzialità figurative.

Da tale obiettivo Artaud viene interamente assorbito, anzi consumato, lungo il suo percorso intellettuale: accidentato, arroventato, ma sempre ispirato da quel «rigore» ineccepibile che costituisce il sinonimo più attendibile della «crudeltà».

Derrida, nel suo pionieristico saggio dedicato ad Artaud nel 1966 – seconda, e decisiva, tappa di un appassionato confronto proseguito per circa venti anni –, ricorre a una domanda bruciante per delineare il nuovo orizzonte entro il quale Artaud iscrive la scrittura: «Come funzioneranno allora la parola e la scrittura? Ridiventando *gesti*» (Derrida 1971, 309). Nessuno dei termini in gioco è oggetto di ridimensionamento. La consapevolezza di una necessaria, indispensabile convivenza tra la parola e il gesto è più viva che mai. La parola deve sopravvivere recuperando quell'espressività gestuale che appartiene alla sua genesi più remota.

L'interrogativo formulato da Derrida non abbandonerà mai Artaud: sempre convinto che alla «crudeltà» di una tradizione indirizzata sistematicamente a svuotare il linguaggio della sua potenza figurativa bisogna opporre una «crudeltà» altrettanto spregiudicata, carica della medesima violenza, che si proponga l'obiettivo di ripristinare quel regime figurativo entro il quale la parola può finalmente riacquistare il proprio spessore semantico.

La messa in scena teatrale si dimostra, dunque, per Artaud, almeno fino al 1937 – quando l'assedio dell'oscurità mentale non gli lascerà più tregua –, una sorta di laboratorio privilegiato nel quale sperimentare un uso della parola e della scrittura al di là delle tradizionali convenzioni.

Contro questa tradizione reagisce Artaud: con la veemenza di chi vede illanguidirsi progressivamente le risorse insite nella parola. Per questo non gli resta – riprendendo l'indicazione di Derrida – che tornare ad attribuire alla parola e alla scrittura la loro

originaria funzione gestuale. Ai fini di un obiettivo del genere non esiste, secondo Artaud, un laboratorio maggiormente idoneo del teatro: considerato, però, in un'accezione del tutto particolare.

Già nella *Messa in scena e la metafisica* (*La mise en scène et la métaphysique*) apparso nel 1932, Artaud dimostra di rivolgersi al teatro come a un orizzonte scenico estremamente dilatato. Una scena dove la parola e la scrittura esibiscono i propri limiti, per poi superarli accedendo a una dimensione linguistica dominata dallo «straniamento», secondo il lessico di Viktor Šklovskij (1976, 5-25):

Si può così sostituire alla poesia del linguaggio una poesia dello spazio, che si svilupperà appunto nel campo che non appartiene rigorosamente alle parole. [...] Tornerò un po' più avanti su questa poesia, che può essere pienamente efficace solo se è concreta, vale a dire se produce obiettivamente qualcosa, per il solo fatto della sua presenza *attiva* sulla scena. [...] Una forma di questa poesia spaziale [...] è propria del linguaggio dei segni (Artaud 1968, 156-157; Derrida 1971, cfr. Grossman 1996; Bruno 2011).

Il riferimento allo spazio teatrale oramai, per Artaud, è puramente metaforico, poiché sa bene che non può esistere allestimento teatrale, di qualunque ispirazione sia, in grado di articolare il linguaggio da lui prefigurato (Derrida 1971). Ad Artaud non interessa, infatti, ciò che avviene sulla scena, ma, piuttosto, che la scena diventi il luogo di produzione e di manifestazione di una sequenza «concreta» di immagini che trovano in se stesse, nella loro costituzione materiale, l'unico senso. Se teniamo presente l'identificazione, tracciata da Artaud in modo persistente, del concetto di «crudeltà» con il processo dell'azione, ne consegue che l'immagine teatrale corrisponde, nella sua forma più pura e rigorosa, all'immagine in azione, o meglio all'azione dell'immagine. In una delle *Lettere sul linguaggio* (*Lettres sur le langage*) indirizzate a Jean Paulhan (il quale non revocherà mai il suo apprezzamento per il talento assolutamente irregolare di Artaud, che proprio nella «Nouvelle Revue Française» da lui diretta pubblica vari interventi poi raccolti nel *Teatro e il suo doppio*) il 9 novembre 1932 Artaud scrive:

La vita non può fare a meno di mettersi alla prova, altrimenti non sarebbe più vita; ma è il rigore, la vita che supera ogni limite e si mette alla prova nella tortura e nel calpestamento di tutte le cose, è questo sentimento puro e implacabile ciò che io chiamo crudeltà (Artaud 1968, 228).

Per ribadire in un altro intervento dell'anno successivo, *Il teatro della crudeltà. Secondo manifesto* (*Le Théâtre de la cruauté. Second manifeste*):

Il Teatro della Crudeltà è nato per restituire al teatro una appassionata e convulsa concezione di vita; ed in questo senso di violento rigore e di estrema condensazione degli elementi scenici, va intesa la crudeltà sulla quale si fonda. Questa crudeltà, sanguinosa se necessario, ma non di proposito, si identifica dunque con una sorta di severa purezza morale che non teme di pagare la vita al prezzo cui deve essere pagata (*Ivi*, 236).

Qualche anno più tardi, nel 1938, in un testo scritto appositamente per la pubblicazione del *Teatro e il suo doppio*, non a caso intitolato *Il teatro e la crudeltà* (*Le théâtre et la cruauté*), Artaud riepilogherà questo frastagliato percorso concettuale in poche, apodittiche, battute: «Tutto ciò che agisce è crudeltà. Partendo da questa idea di azione estrema, spinta a tutte le conseguenze, il teatro deve rinnovarsi» (*Ivi*, 200).

Il teatro, afferma, Artaud, «deve rinnovarsi». Deve necessariamente rinnovarsi. Se questa è la parola d'ordine che da più di un decennio circola nella sua riflessione – a partire dagli interventi dedicati al Teatro Alfred Jarry – non c'è dubbio che l'ordine, nel corso degli anni, sia stato pienamente eseguito. Basta scorrere anche rapidamente questi frammenti per accorgersi che la scena teatrale, nella sua precisa conformazione topografica, è già stata scavalcata.

L'incisività del «linguaggio dei segni» a cui Artaud affida la sua ipotesi di palingenesi semiologica è destinata a incrinare, o addirittura a spezzare, anche il palcoscenico più resistente ed elastico. Che, d'altro canto, si rivela eccessivamente angusto per contenere quell'«azione estrema» richiesta dalla «crudeltà» come suo tramite espressivo.

Nonostante questa spietata consapevolezza Artaud non si congederà mai dal medium teatrale. Continuerà a lottare – lungo tutto il decennio che gli rimane da vivere dopo la pubblicazione del *Teatro e il suo doppio* – con le sue regole, la sua storia, i suoi dispositivi concettuali e i suoi limiti linguistici: nel tentativo di infrangere i protocolli della recitazione per sostituirli con le pulsazioni della vitalità più esuberante che, nell'immediatezza del proprio fluire, ha inesorabilmente travolto qualsiasi forma di mediazione. È un'impresa vana quanto disperata. Ma, per Artaud, hanno valore solo le sfide impossibili, come questa, appunto. Meglio di chiunque altro se ne è accorto Derrida, ancora una volta nel suo primo saggio dedicato ad Artaud: «Il teatro della crudeltà – egli osserva – non è una rappresentazione. È la vita stessa in ciò che ha di irrappresentabile» (Derrida 1971, 301)⁴.

Per chi, come Artaud, si è trincerato dietro il valore assoluto della «severa purezza morale che non teme di pagare la vita al prezzo cui deve essere pagata» – così aveva affermato nel *Teatro della crudeltà. Secondo manifesto* –, non si può, però, arretrare di fronte a quello che Derrida definisce «irrappresentabile».

Mentre prosegue la propria sfida con il linguaggio teatrale (fino a dissolverlo, tra il 1945 e il 1948, anno della sua morte, in una pura performance che ha liquidato definitivamente il perimetro delimitato dalla scena), il confronto di Artaud con il disegno e la pittura diventa sempre più serrato, impegnativo. Non potrebbe essere altrimenti, visto che c'è in gioco la ricerca di un «linguaggio dei segni» finalmente capace di ricalcare l'immediatezza brutale della vita.

⁴ Sulla genesi e l'irradiazione del concetto di crudeltà nell'itinerario di Artaud cfr. Dumoulié 1992; 1998, in particolare nelle pagine 60-91; sono anche significative le osservazioni di Pasi 1998, 91-167.

Proprio nel 1931, il medesimo anno in cui Artaud assiste allo spettacolo del teatro balinese, la sua attenzione si dirige verso una nuova forma espressiva, ancora in via di definizione. Il primo esempio di questo linguaggio sconosciuto gli è offerto da un quadro di Luca di Leida, *Le figlie di Lot*, al quale Artaud si riferisce in *La messa in scena e la metafisica*, uno dei saggi maggiormente problematici del *Teatro e il suo doppio*. A catturare lo sguardo di Artaud non è la resa tematica dell'oltraggioso incesto compiuto, nell'episodio biblico, dalle figlie di Lot, ma la capacità con cui il pittore olandese riesce a tradurre scenicamente il cedimento trasgressivo delle due giovani. Interpretando il «crepitio di un fuoco di artificio, attraverso il bombardamento notturno delle stelle, dei razzi, delle bombe solari» (Artaud 1968, 152), che illumina il fondo della tela, Artaud osserva:

Vi è d'altronde nel modo in cui il pittore rappresenta questo fuoco qualcosa di spaventosamente energico e inquietante, come un elemento ancora mobile e attivo ma in un'espressione immobilizzata. Poco importa con quali mezzi sia stato raggiunto tale effetto: esso è reale, e basta per convincersene guardare la tela (*Ivi*, 153).

Le parole di Artaud valgono da conferma ulteriore, qualora ce ne fosse bisogno, che la «crudeltà» da lui proposta, e da lui recepita come congeniale, non trova il suo epicentro in semplici scelte tematiche, quanto, piuttosto, in una prospettiva che rimane saldamente formale; in opzioni, cioè, di tipo squisitamente linguistico. È il motivo per cui Artaud non ammette, e non riuscirà mai ad ammettere, separazioni morfologiche tra i singoli linguaggi o distinzioni funzionali all'interno della dimensione estetica. Esiste, per lui, una sola, unica *koiné* espressiva, entro la quale l'artista – qualsiasi artista – deve muoversi per servirsi di tutte le potenzialità in possesso di ciascuno dei singoli linguaggi, la cui connotazione precipua non può essere che visiva. Esclusivamente visiva, dal momento che Artaud termina la sua dettagliata ricognizione del quadro di Luca di Leida con queste parole: «Affermo in ogni modo che questo dipinto è ciò che dovrebbe essere il teatro, se esso sapesse parlare il linguaggio che gli è proprio» (*Ivi*, 154).

Non si tratta certo di una sopravvalutazione di Luca di Leida – pittore che, comunque, rimarrà sempre significativo per Artaud –, ma del riconoscimento ufficiale che solo il medium visivo può tentare di raffigurare quell'«idea di azione estrema» intorno a cui ruota il concetto di «crudeltà».

Dato che, per il momento, si dimostra ancora lontano il rinnovamento teatrale auspicato da Artaud, non gli rimane che perlustrare palmo a palmo le risorse contenute nelle altre modalità attraverso le quali si esprime il medium visivo: dal disegno e la

pittura alla tensione figurativa inscritta di prepotenza nelle sue stesse parole⁵. È un' esplorazione talmente capillare da accompagnarla a lungo.

La necessità di orientarsi verso la pittura – nella duplice versione di interprete e di esecutore – ha radici remote nell'itinerario di Artaud. Entrambe le opzioni nascono parallelamente alla sua vocazione di attore. Dall'inizio degli anni Venti Artaud inizia sia a dipingere – tra pause e interruzioni – sia a dedicarsi, con costanza e interesse crescenti, alla critica d'arte recensendo i *Salons* parigini, sulla scia di una nobile tradizione che, in ambito letterario, aveva tra i precursori Diderot e Baudelaire⁶. Proprio come loro, Artaud si sveste dei panni del critico ufficiale; rifiuta fermamente ogni giudizio di maniera. Le opere passate in rassegna – e sono tante, non sempre di qualità – gli servono soprattutto come uno stimolo, o un pretesto, per avviare una riflessione organica intorno ai procedimenti della figurazione pittorica.

Artaud riesce a trovare significativi solo pochi artisti, selezionati in base alla capacità di aprire nelle pieghe del visibile le fenditure e le ferite che già da ora preludono a una «crudeltà» indispensabile per mettere in moto l'energia dell'«azione». Per il momento questi artisti portano essenzialmente i nomi di Paolo Uccello e André Masson. Entrambi perdono, agli occhi di Artaud, la loro profonda eterogeneità – intellettuale, stilistica, tematica – per rivelare, viceversa, la medesima volontà, tenace e irriducibile, di ripulmare l'eredità figurativa tradizionale secondo combinazioni aderenti a quel «linguaggio visivo» che, alcuni anni dopo, costituirà la scena privilegiata dal «teatro della crudeltà».

Se, rivolgendosi a Paolo Uccello in un dialogo ideale, Artaud ravvisa il suo talento nell'attribuire al segno inanimato della pittura una «vivente espressione» (Cfr. Artaud 2004, 199), gli risulta impossibile trascurare, in una delle sue frequenti incursioni nei dipinti di Masson (al quale lo lega un'amicizia tutt'altro che occasionale, probabilmente rafforzata da un comune atteggiamento eretico nei confronti degli editti promulgati da Breton) quel «fuoco ordito in intrecci di lingue» (Cfr. Artaud, *L'Enclume des forces*, Ivi, 200) che lo riconduce alle combustioni quotidiane della sua esistenza.

Non passeranno molti anni e Artaud troverà nuove stelle polari che lo guideranno nel suo itinerario storico-artistico. Li nominiamo nell'ordine con il quale li indica a Paulhan nella quarta delle *Lettere sul linguaggio* a lui indirizzate: Luca di Leida, a cui dedica, come abbiamo notato, pagine di assoluto rilievo; Goya; El Greco; Bosch; Brueghel il Vecchio.

⁵ Tra i repertori più completi e documentati dell'opera figurativa di Artaud va segnalato il volume a cura di Thévenin e Derrida 1986; ma cfr. anche Artaud 1995 (con importanti saggi di Jean-Louis Schefer e Jean-Michel Rey). Sui rapporti di Artaud con le arti figurative cfr. soprattutto Thévenin 1993; de Méredie 2008. Nella bibliografia italiana sul tema va segnalato Bassan 2013.

⁶ Per i *Salons* di Artaud cfr. Artaud, *Œuvres complètes*, vol. II. Una loro rapida ricognizione si trova in Bassan 2012.

Il nesso che lega questi vertici incontrastati della pittura moderna (ai quali più tardi si aggiungerà il contemporaneo Balthus) non è costituito, come saremmo naturalmente indotti a ipotizzare, da una generica e vaga visionarietà. Piuttosto è l'effetto incontrastato di una sottile ambivalenza, di un «doppio senso» che sovrappone all'ordine formale della composizione «aspetti misteriosi o terribili». Ma ecco le espressioni precise adoperate da Artaud: «Tutti questi quadri sono a doppio senso, e accanto a un aspetto puramente pittorico comportano un messaggio e rivelano aspetti misteriosi o terribili della natura e dello spirito» (Artaud 1968, 234-35).

Le parole di Artaud non potrebbero essere più eloquenti, soprattutto se teniamo conto dell'indicazione che immediatamente precede il passo citato: «È teatro muto, ma parla assai più che se avesse un linguaggio per esprimersi». Il ricorso indispensabile alla pittura, e a questi artisti in particolare, deriva, dunque – vuole dire Artaud –, da una trasmutazione semantica lungo una direzione che sostituisce all'atrofia della parola il vigore impareggiabile dell'immagine visiva. Artaud non si arresta a questa desolata conclusione. Se finora si è consegnato integralmente al potere, e ai limiti, del segno linguistico, non può certo accettare una conclusione del genere. Non può evitare di chiedersi quali saranno gli effetti del «teatro muto» sul linguaggio verbale. È una domanda ardua, inquietante. Riguarda, infatti, la possibilità di estendere la pregnanza semantica dell'immagine visiva anche in quest'ambito: una volta destituito, ovviamente, dall'angustia a cui lo costringono la sua nomenclatura tradizionale e le condizioni abituali di uso.

In altri termini, si chiede Artaud, la scrittura – sottoposta a un'indispensabile decontestualizzazione normativa – non potrebbe rivelarsi anch'essa una tra le sedi del «teatro muto»?

La risposta giungerà solo l'anno dopo, nel 1934, pubblicando *Eliogabalo* (*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*): opera inclassificabile, secondo qualsiasi parametro si adottino. Né romanzo, né ricostruzione storico-fantastica, *Eliogabalo* corrisponde a una stratificazione di testi disposti secondo la tensione centrifuga tipica della scrittura di Artaud. Ogni strato che compone questa sorta di palinsesto sulfureo sembra convergere, però, intorno a una stessa domanda: quante immagini possono coesistere nella vita di un individuo, anche di un individuo dall'eccentricità sconcertante di Eliogabalo? La risposta di Artaud non pone limiti, è onnicomprensiva:

La vita di Eliogabalo mi sembra essere il tipico esempio di questa specie di dissociazione dei principi; ed è l'immagine eretta e portata al più alto punto della mania religiosa, dell'aberrazione e della follia lucida, l'immagine di tutte le contraddizioni umane, e della contraddizione nel principio (Artaud 1969, 67).

L'esistenza di Eliogabalo, condotta fuori da ogni norma, abbandonata alla dissipazione più estrema, abbagliata solo dal culto dello spreco e dell'eccesso (ma sarebbe stato di sicuro difficile, nella piena decadenza di Roma, un esito diverso per un imperatore di origine siriana eletto a quattordici anni e ucciso a diciotto) presenta, da

questo punto di vista, un'esemplarità che non può sfuggire ad Artaud, impegnato nella ricerca accanita di tutte le immagini incastonate nella vita. E la vita di Eliogabalo non è altro che una vertiginosa moltiplicazione di immagini: contraddittorie, indecifrabili, insensate, ma dotate di un furore espressivo incontenibile, per il quale Artaud non cerca alcuna chiave esegetica, non ricorre ad alcuna raffigurazione prestabilita nell'assetto dei generi letterari.

La rievocazione più fedele della breve esistenza di Eliogabalo ha bisogno, secondo Artaud, solo di un assemblaggio caotico di parole che, invece di raccontare – secondo un punto di vista necessariamente estraneo, come richiede ogni racconto –, aderiscano all'irripetibilità delle immagini da lui intessute e intorno a lui proliferate. Parole del genere non possono essere che parole-immagini. Tali risultano, infatti, le scomposizioni e ricombinazioni onomatopeiche del nome Eliogabalo, graficamente messe in rilievo, come la simbologia magico-religiosa riprodotta attraverso figure geometriche e il ricorso alle glossolalie da lui assiduamente frequentate.

Non ci vuole molto, dunque, perché Artaud metta in luce la natura reale del suo Eliogabalo: pura immagine appartenente al linguaggio, poetico e teatrale, prima ancora che misterioso personaggio affacciato alla ribalta della storia. Artaud non ha alcuna remora nell'esibire la spudorata parzialità della sua interpretazione:

Che ha fatto, in fondo, Eliogabalo? Forse ha trasformato il trono romano in una pedana, ma nello stesso tempo ha introdotto il teatro, e col teatro la poesia, sul trono di Roma, nel palazzo di un imperatore romano, e la poesia, quando è reale, è cosa che merita il sangue, che giustifica che si versi del sangue (*Ivi*, 108-109).

Anche il viaggio in Messico, decisivo quanto infausto, compiuto da Artaud nel 1936 corrisponde a un vagabondaggio tra immagini e segni nei quali egli cerca il riflesso speculare di una «crudeltà» oramai orientata quasi esclusivamente verso se stesso. Lo confessa già nelle prime pagine del suo resoconto di viaggio, *Al paese dei Tarahumara* (*Au pays des Tarahumaras*) pubblicato nel 1937:

Il paese dei Tarahumara è pieno di segni, di forme, d'effigi naturali, che non sembrano affatto nati dal caso, come se gli dei, che qui si sentono ovunque, avessero voluto significare i loro poteri con queste strane firme in cui è la figura dell'uomo a venir perseguita da ogni parte. [...] Se la Natura, per uno strano capriccio, improvvisamente mostra un corpo d'uomo torturato su una roccia, si può subito pensare che sia solo un capriccio e che questo capriccio non significhi niente. [...] Quell'uomo nudo che veniva torturato, l'ho visto inchiodato a una pietra e su di lui operavano forme che il sole volatilizzava; ma per non so quale miracolo ottico l'uomo di sotto, benché nella medesima luce, si manteneva intero. Della montagna o di me non posso dire che cosa fosse stregato, ma un simile miracolo ottico, in quel periplo attraverso la montagna, l'ho visto presentarsi almeno una volta al giorno. Forse sono nato con un corpo tormentato, truccato come l'immensa

montagna; ma un corpo le cui ossessioni servono: e mi sono accorto che nella montagna serve aver *l'ossessione di contare* (Artaud 1966, 69-70)⁷.

Non siamo più di fronte alla raffigurazione di un evento, né di uno stato interiore. La parola si è trasformata, nella scrittura di Artaud, in un segno verbalmente intransitivo, estraneo a qualsiasi schema comunicazione: poiché interamente rivolto a portare alla luce, attraverso la materialità dei significanti che lo compongono, una filigrana di intuizioni, di pensieri, che devono acquistare la massima consistenza plastica. Devono diventare linee, forme, colori pienamente visibili nella loro concretezza. Come fossero quadri o disegni.

Durante il soggiorno nella clinica di Rodez, tra il 1943 e il 1946, questi «disegni scritti» acquistano una forma sistematica. Per Artaud è una pausa decisiva dal buio nel quale è caduto durante il viaggio in Messico, dai supplizi fisici e dai tormenti terapeutici che il suo corpo devastato deve subire. A questi «disegni scritti» – così egli stesso li definisce – deve, infatti, un'improvvisa rivitalizzazione creativa, tutt'altro che effimera⁸. Mentre la scrittura epistolare, indirizzata agli interlocutori più diversi si intensifica ad un ritmo quasi compulsivo, i «disegni scritti», che spesso accompagnano le parole di Artaud come la più vivida testimonianza esistenziale, sembrano avvicinarlo finalmente a quel «linguaggio visivo degli oggetti, dei movimenti, degli atteggiamenti, dei gesti» di cui aveva abbozzato il profilo già nel decennio precedente, come dimostra il Primo manifesto del *Teatro della crudeltà* che risale al 1932. La conferma proviene da una lettera scritta, da Rodez, il 10 gennaio 1945 al sempre presente Paulhan:

Mi sono messo a fare dei grandi disegni colorati. Ne ho inviati due a Jean Dubuffet che mi aveva chiesto di farli fotografare e ne ho terminati molti altri. Sono disegni scritti, con frasi che si insinuano nelle forme al fine di farle precipitare. Credo di essere arrivato da questo punto di vista a qualcosa di speciale, come nei miei libri o a teatro, e sono sicuro che le piacerebbero molto (Artaud 1984-1994, vol. XI, 20).

Adesso Artaud non ha più bisogno di palcoscenici né di scenografie alternative o di attori capaci di recitare solo con il proprio corpo. Non c'è più alcuna immagine da mettere in scena. L'intero campo del visibile coincide, infatti, con una fantasmagoria di immagini la cui spettacolarità, disperatamente esaltata, supera di gran lunga qualsiasi performance teatrale, anche quella intrisa della «crudeltà» più spietata.

⁷ A questo primo racconto del viaggio in Messico si aggiungeranno, successivamente, altri scritti riguardanti la stessa esperienza, poi raccolti in Artaud, *Œuvres complètes*, vol. IX.

⁸ Ben dieci volumi delle *Œuvres complètes* di Artaud (precisamente quelli che vanno dal X al XXI, tranne il XII e il XIII) raccolgono materiali che risalgono al periodo passato nella clinica di Rodez, diretta da Gaston Ferdière, il quale alla sollecitazione della liberà creativa dell'internato associava massicce applicazioni di elettroshock, i cui effetti devastanti sono ampiamente testimoniati da questi scritti di Artaud (parzialmente tradotti in Artaud 2004 e 2017). Su di essi cfr. Rey 1991; Thévenin 1993; Rogozinski 2011.

Il corpo a corpo con Van Gogh risulta, a questo punto, inevitabile.

Se, per Artaud, negli ultimi anni di vita, «la pittura – suggerisce Derrida – è diventata [...] il paradigma di tutte le arti» (Derrida 2014, 42), si rivela un appuntamento inderogabile l'incontro con chi ha dedicato la propria esistenza al bisogno di catturare la potenza incontenibile della natura (Cfr. Van Gogh 2013, 335-343)⁹. Per Van Gogh non è solo un bisogno, ma un «dovere» categorico, con cui non si viene a patti (Ivi, 205). Proprio come intuisce Artaud, animato dal medesimo impulso estetico ed etico, la cui urgenza lo porta a scrivere e pubblicare nel 1947, un anno prima della morte, *Van Gogh il suicidato della società* (*Van Gogh le suicidé de la société*). La «svolta iconica» di Artaud non potrebbe trovare davvero un coronamento più completo, e anche suggestivo.

Parole e immagini si intrecciano in un nodo talmente indissolubile da scorrere le une nelle altre, fino a integrarsi un'unica costellazione semantica. Le parole adoperate da Artaud non aspirano, infatti, a presentarsi come un commento, per quanto empatico, delle immagini create da Van Gogh, ma ne costituiscono la più immediata e naturale estensione linguistica, in perfetta sintonia con la «concretezza» teorizzata da Artaud nei suoi testi sulla «crudeltà».

In primo luogo egli avverte l'esigenza di esplicitare l'attrazione esercitata da Van Gogh su di lui:

La pittura lineare pura mi rendeva pazzo da molto tempo quando ho incontrato van Gogh che dipingeva non linee o forme, ma cose della natura inerte come in piene convulsioni. [...] Ora, è con la mazzata, davvero con la mazzata di questa forza che van Gogh non smette di colpire tutte le forme della natura e gli oggetti.

Cardati dal chiodo di van Gogh,
i paesaggi mostrano la loro carne ostile,
la rabbia dei loro recessi sventrati,
che una qualche strana forza sta d'altronde metamorfosando (Artaud 1988, 25).

L'interesse di Artaud nei confronti di Van Gogh rivela subito, e senza mezzi termini, il suo carattere linguistico (più che genericamente esistenziale, come vorrebbe un abusato luogo comune). Soprattutto rivela subito l'idiosincrasia linguistica che li accomuna. Anche Van Gogh, al pari di Artaud – lo ha ricordato Derrida –, «è la metafora che vuole distruggere» (Derrida 1971, 239). Vuole tornare a raffigurare la realtà fuori da ogni allusione o traslazione:

È così che il tono dell'ultima tela dipinta da van Gogh, lui che, d'altra parte, non ha mai superato la pittura, evoca il timbro aspro e barbaro del dramma elisabettiano più patetico, passionale e appassionato. Questo è ciò che più mi colpisce in van Gogh, il più pittore di tutti i pittori e che, senza andare oltre ciò che viene chiamato ed è la pittura, senza uscire dal tubo, dal pennello

⁹ Lettere del 22 settembre e del 25-26 settembre 1888.

dall'inquadratura del *motivo* e della tela per ricorrere all'aneddoto, al racconto, al dramma, all'azione in immagini, alla bellezza intrinseca del soggetto o dell'oggetto, è riuscito ad appassionare la natura e gli oggetti a tal punto che nemmeno i più favolosi racconti di Edgar Allan Poe, di Herman Melville, di Nathaniel Hawthorne, di Gérard de Nerval, di Achim von Arnim o di Hoffman, dicono di più sul piano psicologico e drammatico delle sue tele da tre soldi (Artaud 1988, 28).

La supremazia incontrastata di Van Gogh risiede, secondo Artaud, nella fedeltà, ossessiva più che esclusiva, da lui professata nei confronti della pittura: pura perlustrazione del visibile, di ciò che si offre all'occhio senza che esso nulla aggiunga. Tenendo conto solo di quanto richiesto dalla grezza tela che aveva davanti, dal «tubo, dal pennello dall'inquadratura del motivo», Van Gogh è riuscito (come avviene nel suo ultimo quadro, che, per quanto di identificazione incerta, Artaud sembra individuare nel *Campo di grano con volo di corvi* del 1890, seguendo un'indicazione piuttosto diffusa) a dare forma, luce, colore alla potenza tragica e, nello stesso tempo, rigeneratrice della natura, delle «cose» che essa produce e, insieme, consuma – direbbe Heidegger nella sua nota interpretazione di uno tra i vari quadri di Van Gogh che ritraggono delle scarpe, probabilmente *Un paio di scarpe* dipinto nel 1886 (Heidegger 1968, 3-69)¹⁰. Artaud lo ha compreso meglio di chiunque altro, anche meglio dello stesso Heidegger.

Van Gogh segna, dunque, il vertice di un linguaggio visivo in grado di riprodurre la potenza espressiva che vibra nelle pagine di Poe e Melville oppure di Hawthorne, Nerval, Arnim e Hoffmann. La loro espansione visiva non ha nulla da invidiare alla penetrazione posseduta dallo sguardo di Van Gogh, capace di restituire con stupore e turbamento «dei corvi dalle ali di un nero di lucidi tartufi», «un campo di grano: spighe su spighe» o «certi piccoli papaveri dolcemente seminati, acremente e nervosamente applicati lì, e disseminati, intenzionalmente e rabbiosamente punteggiati e dilaniati» (Artaud 1988, 44). I suoi quadri riescono a condensare in pochi tratti le incursioni visive più ardite che animano la scrittura letteraria. Ecco il motivo per cui, in un passaggio cruciale del saggio, Artaud definisce Van Gogh «grande scrittore non meno che grande pittore» (*Ivi*, 39).

A questa sorta di «suicidio della società» è stato possibile, secondo Artaud, raggiungere tale esito perché, con invidiabile modestia di intenti e di mezzi, si è attenuto unicamente alla drammaticità intrinseca nel medium linguistico da lui utilizzato. Comune, però, ad ogni altro linguaggio, quando ne vengono brutalmente espunti elementi che non appartengono alla sua morfologia. È qui, infatti, negli accordi o nelle dissonanze del colore e del disegno, come nello smembramento o nella dilatazione delle parole, che il linguaggio recupera le sue inesauribili risorse. Proprio perché, in luogo delle ireniche armonie generalmente vagheggiate dalla tradizione

¹⁰ Sulla controversia suscitata, nei decenni successivi, dall'interpretazione di Heidegger cfr. la ricapitolazione offerta dal numero monografico di «Riga» (2013), 34.

artistica, si impegna a valorizzare gli interminabili conflitti da esso stesso generati. Ancora una volta l'esperienza di Van Gogh vale da insostituibile punto di riferimento:

Non starò dunque a descrivere un quadro di van Gogh dopo van Gogh, ma dirò che van Gogh è pittore perché ha ricomposto la natura, che l'ha come ritraspirata e fatta sudare, che ha fatto schizzare a fasci sulle sue tele, a spazi di colore quasi monumentali, la secolare frantumazione di elementi, la spaventosa pressione elementare di apostrofi, di strie, di virgole e sbarre di cui non si può più non credere, dopo di lui, che siano composti gli elementi naturali (*Ivi*, 42-3).

È difficile, quasi impossibile, non dare ragione ad Artaud. Ma, se un «grande pittore» come Van Gogh deve essere considerato anche un «grande scrittore», perché un grande scrittore come Eliot non può essere ritenuto, a sua volta, un grande pittore?

La domanda, più che legittima, è posta da un artista della statura di Francis Bacon, quando, nel 1967, raggiunta da tempo la celebrità internazionale, compone il *Trittico ispirato al poema «Sweeney Agonistes» di T. S. Eliot*. La risposta, per Bacon – al quale era noto il saggio di Artaud su Van Gogh (Cfr. Sylvester 2000, 187) – non può che essere affermativa. Eliot, per lui, rimane un poeta, ma dalla natura davvero particolare, dato che la frequentazione della sua opera – vorace e disordinata come può esserlo per Bacon il rapporto con qualsiasi testo letterario – non gli ha suggerito alcun motivo tematico o alcuno spunto contenutistico, ma, piuttosto, un'«atmosfera». Per un artista quale Bacon, dedito alla pittura con la stessa ossessività di Van Gogh, tale termine può evocare propriamente solo un ventaglio di modalità prospettiche, di linee, forme, colori. Eliot, allora, si presenta a Bacon nelle vesti di un «grande scrittore non meno che grande pittore».

In una delle note interviste rilasciate a David Sylvester – che rimangono la più articolata testimonianza diretta di Bacon riguardo alla sua esperienza artistica – sembra quasi esserne consapevole. La domanda di Sylvester è precisa, diretta: «Sapevo perfettamente che lei ha sempre avuto una speciale predilezione per *La terra desolata*. Ci sono altri versi di Eliot che hanno ispirato qualche particolare dipinto? A parte il trittico dei *Sweeney Agonistes*, naturalmente».

Altrettanto esplicita risulta la risposta di Bacon:

Penso sempre di essere stato influenzato da Eliot. *La terra desolata*, soprattutto, e le poesie che l'hanno preceduta mi hanno sempre molto emozionato. Leggo spesso anche i *Quattro quartetti*, e penso che siano forse poesia ancora più grande della *Terra desolata*, anche se non mi toccano nello stesso modo. Ma ho raramente creato qualcosa ispirandomi direttamente a particolari versi o poesie. Li ammiro, mi stimolano e mi incitano a tentare e a lavorare molto di più. È questo il modo in cui m'influenzano. È molto difficile usare una qualsiasi poesia nella propria pittura: è la sua atmosfera complessiva che ci colpisce (Sylvester 2003, 130-132).

Le parole, i versi di Eliot acquistano immediatamente, agli occhi di Bacon, una tonalità figurativa, gli profilano quella «struttura artificiale» per lui sempre decisiva (*Ivi*, 161-162). Lo «incitano a tentare e a lavorare molto di più», trasformandosi in una

materia iconografica che non traduce, ma raffigura direttamente le modalità espressive – quella che Bacon ha denominato «atmosfera» – presenti nel testo poetico.

Nel *Trittico ispirato al poema «Sweeney Agonistes» di T. S. Eliot* queste modalità espressive si fissano nell’emblema (Cfr. Eliot 1992) di una fisicità del tutto degradata¹¹. Mancando volutamente nei testi di Eliot in cui è presente Sweeney ogni caratterizzazione psicologica¹², Bacon può radicalizzare ulteriormente il suo tipico procedimento di deformazione, incrementato dalle possibilità formali offerte dalla tipologia del trittico a lui ampiamente nota (Littell 2014). Può «presentare in modo più profondo – sono parole di Deleuze – un ritmo divenuto personaggio» (Cfr. Deleuze 1995, 146)¹³, o, potremmo anche dire, divenuta Figura (termine-chiave del libro di Deleuze): trasposta, cioè, in una silhouette che rimanda solo alla propria sofferta «struttura artificiale».

Artaud avrebbe sicuramente riconosciuto in una figura di questo tipo la filiazione più congeniale, dopo Van Gogh, del «linguaggio visivo» da lui disperatamente ricercato. Bacon, da parte sua, non avrebbe potuto che riconoscersi pienamente in una tale derivazione genealogica. Segno che la «sopravvivenza» delle immagini teorizzata da Warburg prosegue il suo corso anche nel Novecento più inoltrato (Warburg 1966): attraverso intrecci insospettabili e genealogie imprevedibili.

BIBLIOGRAFIA

a) Opere di Artaud

- ARTAUD, A. 1984-1994. *Œuvres complètes*, voll. I- XXVI, nouvelle édition revue et augmentée, Paris: Gallimard.
- 1966. *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, a cura di H. J. Maxwell e Claudio Rugafiori, Milano: Adelphi.
- 1968. *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, prefazione di Jacques Derrida, Torino: Einaudi.
- 1969. *Eliogabalo o l’anarchico incoronato*, a cura di Albino Galvano, Milano: Adelphi.

¹¹ Si tratta di un dramma in versi rimasto allo stato di frammento; ma ricorda opportunamente Crivelli in più punti della sua dettagliata monografia che Sweeney, vera e propria «scimmia umana», come lo definisce Eliot, è un personaggio ricorrente nella sua produzione poetica, tanto è vero che lo ritroviamo anche nella *Terra desolata* (cfr. Crivelli 2015).

¹² Con queste poche, ma esemplari battute Fusini 1994 ha colto la degradazione di Sweeney nel dramma in versi di Eliot: «Nel *Frammento di un agone* Sweeney spiega come la vita si riduca appunto a: nascita, copulazione e morte. Questa la ‘brutalità’ dei fatti’ di cui si compone l’agone per l’uomo. Amore, erratico, Sweeney non conosce altro» (100).

¹³ Accanto al libro di Deleuze, che ha inaugurato nuove prospettive sulla pittura di Bacon, risultano altrettanto imprescindibili le varie testimonianze critiche dell’amico Leiris 2001 (si tratta di un volume che raccoglie saggi sparsi, riuniti in volume per la pubblicazione in Italia).

- 1988. *Van Gogh il suicidato della società*, a cura di Paule Thévenin, Milano: Adelphi.
- 1995. *Œuvres sur papier*, catalogo della mostra, Museo Cantini di Marsiglia 16 giugno-17 settembre 1995, Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- 2001. *Del meraviglioso. Scritti di cinema e sul cinema*, a cura di Goffredo Fofi, Roma: Minimum fax.
- 2004. *Succubi e supplizi*, a cura di Jean-Paul Manganaro e Renata Molinari, Milano: Adelphi.
- 2004. *Œuvres*, a cura di Evelyne Grossman, Paris: Gallimard.
- 2017. *Scritti di Rodez*, a cura di Rolando Damiani, Milano: Adelphi.

b) Saggi su Artaud

- ARTIOLI, U. – BARTOLI F. 1978. *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano: Feltrinelli.
- BASSAN, F. 2012. *I Salons di Antonin Artaud. Scritti sull'arte (1920-1924)*, Milano: AlboVersorio
- 2013. *Antonin Artaud. Scritti sull'arte*, Milano: Mimesis.
- BORIE, M. 1989. *Antonin Artaud. Le Théâtre et le retour aux sources*, Paris: Gallimard.
- BRUNO, P. 2011. *Antonin Artaud. Realtà e poesia*, a cura di Alberto Russo, Milano: Edizioni.
- CAMBRIA, F. 2001. *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano: Jaca Book.
- CHARBONNIER, G. 1959. *Essai sur Antonin Artaud*, Paris: Seghers.
- DE MARINIS M. 2006. *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Roma: Bulzoni.
- DE MÈREDIEU, F. 2006. *C'était Antonin Artaud*, Paris: Fayard.
- 2008. *Antonin Artaud. Portraits et gris-gris*, Paris: Blusson.
- DERRIDA, J. 1971a. *Artaud: la parole soufflée*, in *La scrittura e la differenza*, Torino: Einaudi.
- 1971 b. *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, Ivi.
- 2014. *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo*, a cura di Alfonso Cariolato, Milano: Abscondita.
- DUMOULIÉ, C. 1992. *Nietzsche et Artaud: pour une éthique de la cruauté*, Paris: PUF.
- 1998. *Antonin Artaud*, Genova-Milano: Costa & Nolan.
- GOUHIER, H. 1974. *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris: Vrin.
- GROSSMAN, E. 1996. *Artaud-Joyce. Le corps et le texte*, Paris: Nathan.
- PASI, C. 1998. *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino: Bollati Boringhieri.
- 2000. *Artaud attore*, Torino: Bollati Boringhieri.
- REY, J.-M. 1991. *Naissance de la poésie*, Paris: Métailié.
- ROGOZINSKI, J. 2011. *Guérir la vie. La passion d'Antonin Artaud*, Paris: Cerf.
- RUFFINI, F. 1996. *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna: il Mulino.
- SAVARESE, N. 1997. *Paris/ Artaud/ Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931*, L'Aquila: Textus.
- THÉVENIN, P. 1993. *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris: Seuil
- , JACQUES DERRIDA 1986. *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris: Gallimard.
- VIRMAUX, A. 1970. *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris: Seghers.
- VIRMAUX, O. 1975. *Le Théâtre et son Double. Profil d'une œuvre*, Paris: Hatier.

c) Altre opere

- BELTING, H. 2011. *Antropologia delle immagini*, a cura di Salvatore Incardona, Roma: Carocci.
- BOEHM, G. 2009. *La svolta iconica*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte e Michele Di Monte, postfazione di Tonino Griffiero, Roma: Meltemi.
- BREDEKAMP, H. 2015. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, a cura di Federico Vercellone, Milano: Cortina.

- COGLITORE, R. (a cura di) 2008. *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo: Duepunti.
- COMETA, M. 2012, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano: Cortina.
- , D. MARISCALCO (a cura di) 2014. *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata: Quodlibet.
- 2016. *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza: Pellegrini.
- , R. COGLITORE, (a cura di) 2016. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata: Quodlibet.
- CRIVELLI, R. S 2015. *T. S. Eliot*, Roma: Salerno.
- DELEUZE, G. 1995. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata: Quodlibet.
- ELIOT, T. S. 1992. *Opere 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Milano: Bompiani.
- FUSINI, N. 1994. *B & B. Beckett e Bacon*, Milano: Garzanti.
- HEIDEGGER, M. 1968. *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, Firenze: La Nuova Italia.
- LEIRIS, M. 2001. *Francis Bacon*, Milano: Abscondita.
- LITTELL, J. 2014. *Trittico. Tre studi da Francis Bacon*, Torino: Einaudi.
- MITCHELL, W. J. T 1994. *Picture Theory*, Chicago-London: The University of Chicago Press.
- PINOTTI, A. – SOMAINI, A. (a cura di) 2009. *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano: Cortina.
- 2016. *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino: Einaudi.
- «Riga» 2013, 34. *Le scarpe di Van Gogh*, a cura di Riccardo Panattoni e Elio Grazioli.
- ŠKLOVSKIJ, V. 1976. *Teoria della prosa*, Torino: Einaudi
- SYLVESTER, D. 2000. *Looking Back at Francis Bacon*, London: Thames & Hudson.
- SYLVESTER, D. 2003. *Interviste a Francis Bacon*, Milano: Skira.
- VAN GOGH, V. 2013. *Lettere a Theo*, a cura di Massimo Cescon, con un saggio introduttivo di Karl Jaspers, Milano: Guanda.
- WARBURG, A. 1966. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di Gertrud Bing, Firenze: La Nuova Italia.

LETTURE

LUIGI MARFÈ

“DA UNA MODERNITÀ ALL’ALTRA”

Sull’ultimo libro di Sandra Teroni

ABSTRACT (“*From a Modernity to Another*”: *On Sandra Teroni’s Last Book*) A review of Sandra Teroni’s last book (*Da una modernità all’altra. Tra Baudelaire e Sartre*. Marsilio, Venezia: 2017), this article focuses on the critical debate on the notions of “modernity” and “modernism”, in particular in French culture. The theme of the “modern” is pervasive in the works by authors such as Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Blaise Cendrars, Paul Morand, Louis-Ferdinand Céline, Henri Michaux, André Malraux, Jean-Paul Sartre. These writers expressed their break with tradition in very different ways, but they all insisted upon a common question: what does the notion of subjectivity mean in the modern society?

KEYWORDS Modernism, French Literature, Charles Baudelaire, Jean-Paul Sartre, Subjectivity

“Se un’idea è più moderna di un’altra è segno che non sono immortali né l’una né l’altra”, scriveva Carlo Emilio Gadda ne *La cognizione del dolore* (1987 [1963], 181). Bersaglio implicito della sua critica erano le tendenze letterarie e artistiche che nel “moderno”, inteso quale rinuncia al passato e ai classici, vedevano una possibile estetica per il presente.

Del resto, almeno a partire da *Une Saison en Enfer* (1873) di Arthur Rimbaud (“il faut être absolument moderne”, (1960, 241), contestare la tradizione aveva avuto una lunga serie di sostenitori. Eppure col tempo, almeno così pare suggerire Gadda, la forza di rottura di quell’invito si sarebbe affievolita, finendo per diventare a sua volta tradizione: una sorta di tradizione della negazione che, per citare Paul Valéry, non farebbe altro che sostenere una vana “superstition du nouveau” (1960 [1935], 1346).

Più della difesa del classico, tuttavia, a rendere significative le parole di Gadda è l’idea stessa di “modernità” che vi è sottesa. In base ad essa, infatti, il carattere distintivo del “moderno” non andrebbe cercato nel suo arrivare prima o dopo qualcos’altro, nell’essere ultimo o penultimo, ma nella refrattarietà ad ogni ipotesi di durata, di sopravvivenza. “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”, aveva già notato, quasi un secolo prima, Baudelaire nel *Salon de 1846* (1976a, 76-77). Per entrambi, la “modernità”

coinciderebbe con il transeunte, con ciò che nasce, vive e muore nella dimensione del tempo, come consapevolezza di una frattura, di una discontinuità con il passato, destinata a sua volta a sparire, per essere superata da qualcos'altro.¹

Modernismo/modernismi

Da una modernità all'altra. Tra Baudelaire e Sartre (2017) di Sandra Teroni è un volume che riflette sulla mutevolezza e sulla pluralità delle nozioni di “modernità” letteraria. Il libro rielabora, completa e dà organicità a saggi precedenti, che testimoniano la lunga fedeltà dell'autrice a questo tema. Il titolo allude alle trasformazioni della nozione di “moderno” nel secolo che va dalla seconda metà del XIX secolo alla prima metà del XX, con particolare riferimento alla letteratura e alla cultura francese.

“Modernità” e “modernismo” sono parole “esca”, per dirla con Barthes, che si prestano a molti fraintendimenti e che non possono essere definite se non al plurale. Si pensi alla diversa accezione che la categoria di “modernismo” ha assunto nel contesto delle diverse culture nazionali, si pensi all'estrema varietà di autori e di poetiche che essa è venuta a comprendere. In Gran Bretagna, negli Stati Uniti, in Francia, in Germania, in Italia, in Spagna, entro tale definizione sono stati indicati fenomeni artistici e letterari molto diversi tra loro, da Rimbaud a Eliot, da Machado a Kafka, per fare appena qualche esempio, che coprono un raggio lungo diversi decenni.

Sandra Teroni si concentra sulle diverse declinazioni di queste estetiche della “modernità”, e lo fa con un'attenzione costante, addirittura premurosa, al dialogo tra i testi, nella convinzione che i rapporti di intertestualità possano rivelare le soglie più sottili, i passaggi più impercettibili dei mutamenti del discorso letterario. Ne esce un quadro composito, fatto di quasi un secolo di tentativi, esperimenti, definizioni, che hanno coinvolto, in area francese, autori come Rimbaud, Mallarmé, Cendrars, Céline, Michaux, Malraux. Un territorio letterario che trova il suo punto di partenza nell'opera di Baudelaire, che all'indomani dei rivolgimenti del 1848 prese coscienza di una rottura irreconciliabile con il passato, probabilmente consumatasi già molto tempo prima, ma solo in parte intravista dalla generazione romantica, e che termina con l'opera di Sartre, che si trovò a ripensare la “modernità” letteraria davanti agli orrori della storia del Novecento.

A fare da nucleo comune, da polo di attrazione, per esperimenti letterari e artistici tra loro così distanti, così diversi, è un'idea di letteratura segnata dallo “smarrimento di ogni centro”, da una irrimediabile “perdita dell'unità” che determina, come osserva Sandra Teroni, una inquieta e vana inchiesta dello scrittore sulla propria identità e sulla sua funzione:

¹ Le citazioni dall'opera di Baudelaire sono tratte dall'edizione delle *Œuvres complètes*, a cura di Claude Pichois, edita da Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Una letteratura dello smarrimento di ogni centro, cosicché al vettore temporale si sostituisce la ripetizione, all'itinerario il vagare, metafora di un inquietante interrogativo sulla propria identità. Una letteratura della perdita dell'unità e del naufragio del senso. Una letteratura della malinconia, dunque, e dell'inquietudine, del vano inseguimento di un oggetto assente (Teroni 2017, 8).

Stranieri a se stessi

“L'io non è padrone in casa propria”, è la nota formula con cui Freud ha descritto la fragilità dell'equilibrio psichico e la forza delle pulsioni che costantemente lo mettono a repentaglio. Ma la pluralità dell'io è tema che la poesia conosce da sempre, centrale soprattutto in un'epoca come la seconda metà del XIX secolo, quando la percezione di uno scarto tra lo scrittore e la società fu tra i temi letterari più sentiti e sofferti.

Il poeta si scopre allora, per riprendere l'immagine baudelairiana, “accordo stonato”, straniero al mondo e a se stesso: vede il proprio ruolo messo in discussione, e deve trovare un nuovo piano di necessità per la sua arte. “L'œil du mélancolique fixe l'insubstantiel et le périssable: sa propre image réfléchie”, ha osservato in questo senso Jean Starobinski (1989, 49-50). Non a caso, l'irraggiungibilità del desiderio, in Baudelaire ha la consistenza impalpabile delle nuvole, che se ne vanno per il cielo, lontane e inattingibili, senza un perché: “J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!” (Baudelaire 1975b [1869], 331).

Già in *De l'Essence du rire* (1857), Baudelaire aveva sostenuto che il riconoscimento della molteplicità dell'io fosse condizione essenziale dell'arte: “L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature”, vi si legge (1976b [1857], 563). E lo scardinamento delle concezioni essenzialiste, monolitiche, dell'io, proprio attraverso il tema del doppio, sarebbe stato al centro di gran parte della narrativa degli anni successivi, a partire da *Zapiski iz podpol'ja* (Memorie dal sottosuolo, 1864) di Dostoevskij, per proseguire con *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) di Stevenson, *Le Horla* (1886-1887) di Maupassant e *The Turn of the Screw* (1898) di James, fino ad arrivare al Kafka di *Die Verwandlung* (1915). “Il ritorno del rimosso, del represso, del superato viene a connotarsi come irruzione di ciò che è stato catalogato estraneo/straniero [...] in quanto rigettato oltre i confini della razionalità, della morale, del soggetto, della civiltà” (Teroni 2017, 82).

“Stranieri a se stessi”, per riprendere la formula di Julia Kristeva, gli scrittori della modernità si trovano a dover ripensare in maniera nuova e conflittuale il proprio rapporto con la scrittura. Questa riconfigurazione del sé porta verso soluzioni formali molto diverse, talora persino antitetiche, in particolare nella poesia. Paradigmatiche sono in questo senso soprattutto le esperienze di Rimbaud e di Mallarmé: mentre il primo vide nella condizione del poeta l'esito di un “naufragio”, descrivendo la “frammentazione” della vita moderna attraverso una “poesia sempre più oscura,

esoterica, spezzata, esplosiva” che “rinuncia a produrre trame di senso compiuto” (Teroni 2017, 19), l’altro puntò verso “la purificazione, la rarefazione, l’assenza, il silenzio”, in nome di una ricerca di autonomia per l’arte e di una “teoria poetica ontologicamente fondata” (Teroni 2017, 20-21).

In questo lungo processo di riflessione e ridiscussione del soggetto, non è forse un caso se risulta così comune, nella seconda metà del XIX secolo, la ripresa del mito di Narciso, figura al contempo egolatra e autodistruttiva. Il viaggio di scoperta di sé, come avrebbe detto Gide, non poteva essere, in quel momento, che *Voyage d’Urien* (1893), nel senso di *voyage du rien*: “viaggio macabro, esperienza di annullamento e decomposizione, trattato della vanità dell’esistenza” (Teroni 2017, 41).

In *The Poetic Principle* (1850, 1), Edgar Allan Poe aveva citato alcuni versi, che sarebbero stati poi cari a Baudelaire, di Thomas Hood:

Mad from life’s history,
Glad to death’s mystery,
Swift to be hurl’d—Anywhere,
Anywhere out of the world!

Sono versi che alludono a una vita spezzata, a un trapasso verso il mondo delle ombre. Baudelaire trasse da questi versi il titolo di uno dei suoi *petits poèmes en prose* – *Any where out of the world* (1869) – per indicare la necessità di una fuga da sé, la fatica, tutta “moderna”, di essere se stessi.

Che cosa rimane, tuttavia, per uno scrittore, se non è possibile avere nemmeno certezza dell’io che scrive? Come rappresentare il reale, quando diventa così arduo anche soltanto dire una parola su se stessi? Come avrebbe scritto il Cendrars di *Dan Yack* (1929; 1946):

Se disperser, se disloquer, et, comme cet iceberg spongieux, s’anéantir soudainement par déliquescence.
S’évanouir (Cendrars 2011 [1929], 230).

La vita errante

Nei decenni successivi, l’“any where out of the world” di Baudelaire sarebbe diventato un invito al movimento: sparire, spaesarsi, per provare a spargliare le carte di una partita con l’io altrimenti destinata allo scacco: “Je est autre”, secondo la nota formula di Rimbaud.

Proprio con una lirica su *Le Voyage* (1859) terminava, del resto, l’edizione 1861 de *Les Fleurs du Mal*. Più che un invito al viaggio, in verità, i versi di Baudelaire si presentavano come un ammonimento di quanto fosse avventata e in definitiva fatale la scelta dello spaesamento. Un’idea della vita errante che tornerà anche in Rimbaud, per cui il viaggio era fascinazione per l’ignoto, ma anche, soprattutto, esperienza di

inabissamento, destino di naufragio. Ne *Le Bateau Ivre* (1871), il poeta, come una nave che soffre, scopre che quello che si impara dai viaggi non è in ciò che si acquista, ma in ciò che si perde. Ogni partenza è sempre l’ultima, e *Une Saison en Enfer* termina, prima della scelta di partire per l’Africa, con un *Adieu*.

Eppure con l’inizio del nuovo secolo, viaggiare, soprattutto alla riapertura delle frontiere dopo la prima guerra mondiale, divenne una moda letteraria, in nome di una poetica dell’avventura, per dirla con Vladimir Jankélévitch, come apertura verso il possibile: “l’aventure est en quelque sorte une œuvre fluente et mobile et toujours inachevée” (1963, 219).

Tra i cantori di questa “frenesia” per il movimento c’è stato senz’altro Paul Morand. “On voyage pour exister; pour survivre; pour se défixer”, ha scritto in un saggio su *Le Voyage* (1927): “Le voyageur veut s’affirmer, au lieu de se dissoudre, fantôme gazeux, dans le magma social quotidien” (Morand 1964 [1927], 13). E quello che egli definì l’uomo “mangiatore di spazio” – “Je n’aurai pas honte de ma vie tant qu’elle sera mobile. Seul point fixe: l’idée de changement”, si legge nel romanzo *Rien que la terre* (1926, 14) – è al centro di numerose tra le opere più significative dell’*entre-deux-guerres*.

Tra i pregi del libro di Sandra Teroni c’è quello di prendere in esame alcune di queste opere – come, per fare qualche esempio, il *Voyage au Congo* (1927) di Gide, *Ecuador* (1929) di Michaux, *Aden-Arabie* (1931) di Nizan, il *Voyage au bout de la nuit* (1932) di Céline, *L’Afrique-fantôme* (1934) di Leiris –, mettendo in luce la ricchezza di soluzioni formali – reportage, saggio letterario, autobiografia, opera narrativa – con cui finiscono per rinnovare la scrittura di viaggio dell’epoca. Si tratta di testi di autori molto diversi tra loro, naturalmente, ma tutti pronti ad abbandonare, per qualche tempo, quella che Rimbaud stesso aveva chiamato la “palude” occidentale, per cercare nella dimensione del lontano e della sparizione una risposta alla domanda sull’identità al centro delle poetiche moderniste.

I viaggi di esplorazione che la geografia non consentiva più si trasformarono così in altrettanti percorsi nell’immaginazione. Si prenda ad esempio *Ecuador* di Michaux. La traversata oceanica descritta nel libro tramuta il paesaggio in uno spazio solido, popolato di un immaginario privato, brulicante di “larves et fantômes fidèles, qui ne sont de nulle part” (Michaux 1929, 177). Poi l’irrompere della realtà manda tutto in frantumi: l’improvviso infuriare di una tempesta rappresenta, ancora una volta, la coscienza di uno scarto tra il mondo scritto e quello non scritto.

Sandra Teroni osserva come questi racconti dell’erranza finiscano per tematizzare l’impossibilità di una rappresentazione oggettiva, condivisa del reale, scegliendo la propria coerenza non nell’attendibilità referenziale, ma, in chiave metatestuale, nel ritmo narrativo:

La deriva del viaggio in erranza, mentre tematizza un modificato rapporto con il mondo, si esprime come crisi della raffigurabilità del mondo stesso; e assorbe la problematica dell’identità, definitivamente spostata dalla conoscenza alla ricerca, già formulata, come si è visto, in termini che ne danno una rappresentazione spazializzata: prigionia/evazione, soffocamento/uscita da se stessi.

Allo stesso tempo, essa agisce come principio organizzatore del testo: la narrazione registra la perdita di un centro e di una direzione, e la compensa con la creazione di un ritmo, o affidandosi a una voce forte, capace di trascinare il lettore nei labirinti del proprio divagare (Teroni 2017, 48).

Nel *Voyage* di Céline, in particolare, la priorità attribuita alla voce finisce per sovvertire le tradizionali opposizioni dialettiche legate al tema del viaggio – lontano/vicino, familiare/straniero, noi/altri (per cui si rimanda a Todorov 1989) – e a dematerializzare le dimensioni dello spazio e del tempo, per ripensarle su un piano simbolico. Conradianamente, la notte in cui si inoltra Bardamu è quella di un io in fuga da un mondo che non segue altre leggi se non quella del disfacimento e della consunzione:

Ce corps à nous, travesti de molécules agitées et banales, tout le temps se révolte contre cette farce atroce de durer. Elles veulent aller se perdre nos molécules, au plus vite, parmi l’univers ces mignonnes ! Elles souffrent d’être seulement « nous », cocus d’infini. On éclaterait si on avait du courage, on faillit seulement d’un jour à l’autre. Notre torture chérie est enfermée là, atomique, dans notre peau même, avec notre orgueil (Céline 1981, 337).

La consistenza del discorso letterario – e, per conseguenza, in chiave epistemologica, la possibilità del linguaggio di rappresentare il reale – non deriva dalla mimesi del mondo non scritto. Il viaggio ha smarrito ogni significato denotativo, ogni destinazione: unica scia di senso resta la “voce, la quale sola traccia un percorso, di frammentazioni e accostamenti, digressioni, dilatazioni, elisioni, contrazioni, sospensioni, trascinando con sé il lettore in un viaggio immaginario” (Teroni 2017, 68).

Modernità ed engagement

Un anno dopo la pubblicazione del romanzo di Céline, Emmanuel Lévinas, in *De l’Évasion* (1935) si è interrogato sulla passione degli scrittori del suo tempo per la vita errante. Il suo saggio contesta la concezione tradizionale del viaggio, secondo cui la partenza sarebbe spinta da un *manque* che il viaggiatore scoprirebbe in se stesso. Al contrario, questa spinta, secondo Lévinas, deriverebbe dal peso insostenibile, per gli uomini della modernità, di essere se stessi: non un senso di vuoto, dunque, una mancanza, ma la percezione di un eccesso, del troppo pieno. L’“impossibilité d’être ce que l’on est” condurrebbe allora verso la ricerca dell’altro, nella speranza di una liberazione: “briser l’enchaînement le plus radical, le plus irrémissible, le fait que le moi est soi-même” (Levinas 1982, 98).

Il viaggio, in questa prospettiva, si connoterebbe come esperienza ermeneutica, nel senso ricœuriano di “comprensione di se stessi [...] attraverso la comprensione dell’altro” (Teroni 2017, 11). I risultati di questa ricerca, tuttavia, non sarebbero quelli sperati, ma al contrario finirebbero con il riconoscere l’impossibilità di uscire da quella prigione del sé da cui si era cercato di evadere. “Fine dei viaggi”, avrebbe sentenziato Claude Lévi-Strauss in *Tristes tropiques* (1955), pensando ai processi di omologazione

culturale che stavano rendendo anche i luoghi più esotici sempre meno diversi da quell'Europa che gli scrittori si lasciavano alle spalle.

Era, del resto, proprio questa la rivelazione cui alludeva le *Le Voyage* di Baudelaire:

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !
 Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
 Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :
 Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !
 (VII, 1-4)

Il fallimento delle poetiche escapiste, a partire dalla metà degli anni trenta, aprirà allora la strada verso esperimenti poetici ed intellettuali differenti: Leiris e Lévi-Strauss porranno le basi di una nuova etnologia, Michaux si volgerà all'esplorazione di paradisi artificiali, Nizan cercherà nella classe operaia le forze di una trasformazione sociale.

Un ruolo chiave in questa prospettiva, osserva Sandra Teroni, spetta a libri come *La Voie royale* (1930) di Malraux, che, con la loro forte connotazione politica, portano il tema dell'uscita dalla “palude” occidentale sui mutamenti contemporanei nei rapporti di forza tra le civiltà, e sulla vanità di ogni presunzione di superiorità occidentale. Come in Céline, la scrittura di viaggio si fa detonatore di dubbi. In questo caso, è “il rituale bagaglio di contrapposizioni che segnano lo spartiacque fra Occidente e Oriente” ad essere messo in discussione: una trasformazione che sovverte l'immagine dell'Oriente come “contromodello dell'Occidente” per farne sentire la voce, le storie, le aspirazioni future (Teroni 2017, 132).

“L'existence est un plein que l'homme ne peut pas quitter”, dice Roquentin ne *La Nausée* (1938, 174). Dalla tragica urgenza di una storia segnata dagli orrori dei totalitarismi e della guerra, Sartre, in particolare, fu spinto verso una scelta di impegno civile. Compito dell'intellettuale è riconsiderare lo spessore esistenziale del reale, e cercare risposte allo smarrimento dell'io – “A présent, quand je dis *je*, cela me semble creux” (Sartre 1938, 212) – non più nella malinconia o nell'evasione, ma nell'*engagement*, come l'Oreste de *Les Mouches* (1943), con l'“assunzione di un compito non rinviabile di ritorno sulla terra, di condivisione del destino collettivo. Con tutta la problematica esistenziale e politica che questo comporta: del soggetto e della *polis*, del pensiero e dell'azione, dell'immaginario e del reale, dell'estraneità e dell'integrazione, della fuga dall'angoscia della libertà e della malafede, della colpa di cui è imbevuta la cultura occidentale” (Teroni 2017, 100).

In un saggio su *Baudelaire* (1947), Sartre vide nel poeta francese il fratello gemello di Flaubert, inventore di una “Art-Névrose” per cui l'opera sarebbe “la seule épave d'un long naufrage où l'artiste s'est perdu” (Sartre 1972, III, 29). La rilettura sartriana dell'*Oresteia* allude al tema baudelairiano dello scarto tra soggetto e società, ma nello stesso tempo gli attribuisce un significato inedito, di rottura con la tradizione della negazione. L'Oreste de *Les Mouches* si condanna, con il suo gesto, alla solitudine e

all’erranza, ma contemporaneamente apre una nuova strada di libertà e di responsabilità, passando così “da una modernità all’altra”.

La storia dei modernismi, del resto, osserva Sandra Teroni, consiste per l’appunto in una successione di “fratture” rispetto al passato e alla tradizione: “alla prima di queste fratture, il mondo delle lettere e delle arti rispose proclamando la separatezza e l’autosufficienza della creazione artistica; alla seconda, riscoprendo il suo ancoraggio nella storia e dunque la responsabilità come risvolto della libertà” (Teroni 2017, 7).

Dal tempo di Sartre, c’è stata probabilmente una terza “frattura”, anche se non è facile spiegare esattamente quando, come, perché sia avvenuta. Non è un caso, tuttavia, se ancor oggi, per descrivere un presente pur tanto lontano e differente, si continui a impiegare la nozione, più o meno “liquida” (Bauman 2000), di “modernità”.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, C. 1975a [1857-1861]. *Les Fleurs du Mal*. In: *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, vol. I, 7-145.
- 1975b [1869] *Le Spleen de Paris*. In: *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, vol. I, 275-371.
- 1976a [1846] *Salon de 1846*. In: *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, vol. II, 415-496.
- 1976b [1857]. *De l’Essence du rire*. In: *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, vol. II, 525-563.
- 1976c [1863]. *Le Peintre de la vie moderne*. In: *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, vol. II, 1152-1192.
- 1975-1976. *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, I-II.
- BLANCHOT, M. 1959. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard.
- CELINE, L.F. 1981 [1934]. *Voyage au bout de la nuit*. In: *Romans*, éd. H. Godard, Paris, Gallimard, I.
- CENDRARS, B. 2011 [1929] *Dan Yack*, éd. Cl. Leroy. Paris: Gallimard Folio.
- CONRAD, J. 1902 [1899]. *Heart of Darkness*. In: *Youth: A Narrative, and Two Other Stories*. Edinburgh: Blackwood.
- GADDA, C.E. 1987 [1963], *La cognizione del dolore*, cur. E. Manzotti. Torino: Einaudi.
- GIDE, A. 1893. *Le Voyage d’Urien*. Paris: Librairie de l’Art indépendant.
- JANKELEVITCH, V. 1963. *L’Aventure, l’ennui, le sérieux*. Paris: Aubier.
- KRISTEVA, J. 1988. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard.
- LEVI-STRAUSS, C. 1955. *Tristes tropiques*. Paris: Plon.
- LEVINAS, E. 1982 [1935]. *De l’Évasion*, éd. J. Rolland. Montpellier: Fata Morgana.
- MALRAUX, A. 1930. *La Voie royale*. Paris: Grasset.
- MARENCO, F. 1990. “Fine dei viaggi: spazio e tempo nella narrazione moderna”, *L’asino d’oro*, I, 1.
- MAUPASSANT, G., 1890. *La Vie errante*. Paris: Ollendorff.
- MICHAUX, A. 1929. *Ecuador. Journal de voyage*. Paris: Gallimard.
- MORAND, P. 1926. *Rien que la Terre*. Paris: Grasset.
- 1964 [1927]. *Le Voyage*. Paris: Hachette.
- ORLANDO, F., 1968. “Le due facce dei simboli in Mallarmé”. *Strumenti critici*, 7, 378-412.
- POE, E.A. 1850. “The Poetic Principle”, *Home Journal*, 36 (238), August 31, 1.

- RIMBAUD, A. 1960 [1873]. *Une Saison en Enfer*. In : *Œuvres*, éd. par S. Bernard. Paris: Garnier.
- RUBINO, G. (cura). 1991. *Figure dell’erranza. Immaginario del percorso nel romanzo francese contemporaneo*. Roma: Bulzoni.
- SARTRE, J.P. 1938. *La Nausée*. Paris: Gallimard.
- 1972. *L’Idiot de la famille*. Paris: Gallimard, I-III.
- 1991. *La Reine Albemarle ou le dernier touriste*, éd. par A. Elkaïm-Sartre. Paris: Gallimard.
- STAROBINSKI, J., 1989. *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard.
- TERONI, M. 2017. *Da una modernità all’altra. Tra Baudelaire e Sartre*. Venezia: Marsilio.
- TODOROV, T. 1989. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.
- VALERY, P. 1960 [1935]. *Préambule du Catalogue de l’Exposition d’Art Italien à Paris*. In *Œuvres*, éd. J. Hytier. Paris: Gallimard, vol. II, 1345-1346.

CoSMo
Comparative Studies
in Modernism

<http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/>
cosmo@unito.it

© 2012  CENTRO STUDI
ARTI DELLA MODERNITÀ
<http://centroartidellamodernita.it/>