

**CONFLUENȚE**  
**Texts & Contexts Reloaded**  
**T.C.R.**

**Analele Universității din Oradea**  
**Fascicula Limbi și literaturi moderne**  
**Oradea, 2023**



Editura Universității din Oradea  
2023

**Editor-in-Chief:** Ioana Cistelecan (University of Oradea, Romania)

**Secretary:** Éva Székely (University of Oradea, Romania)

**Executive Editors:**

Anemona Alb (University of Oradea, Romania)  
Orlando Balaş (University of Oradea, Romania)  
Teodora Cernău (University of Oradea, Romania)  
Giulia Suci (University of Oradea, Romania)

**Advisory Board:**

José Antonio Álvarez (University of Alicante, Spain)  
Tamás Bényei (University of Debrecen, Hungary)  
Veronica Buciuman (University of Oradea, Romania)  
Roger Craik (Kent State University, U.S.A.)  
Sylvie Crinquand (University of Dijon, France)  
Magda Danciu (University of Oradea, Romania)  
Claire Despierres (University of Borgogne, France)  
Erika Hammer (University of Pécs, Hungary)  
Daithí Kearney (Dundalk Institute of Technology, Ireland)  
Stanislav Kolář (University of Ostrava, Czech Republic)  
Beata Kołodziejczyk-Mróz (Pedagogical University of Cracow, Poland)  
Krisztina Lajosi (University of Amsterdam, the Netherlands)  
Andrei Lazăr (Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania)  
Ramona Maliţa (West University of Timişoara, Romania)  
Floarea Mateoc (University of Oradea, Romania)  
Teodor Mateoc (University of Oradea, Romania)  
Mircea Morariu (University of Oradea, Romania)  
Gene M. Moore (University of Amsterdam, the Netherlands)  
Chiara Preite (University of Modena, Italy)  
Irena Ragaišiene (Vytautas Magnus University, Lithuania)  
Nóra Séllei (University of Debrecen, Hungary)  
Marta Teixeira Anacleto (University of Coimbra, Portugal)  
Ursula Wittstock (Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania)  
Crina Magdalena Zărnescu (University of Piteşti, Romania)

*In 2012 the Ministry of Education and Research (Romania) ranked our journal **category C**. Our journal has been accepted by international data bases such as **EBSCO**. Eleven issues of our journal (2012-2022) have been included in the database of the Central and Eastern European Online Library (CEEOL).*

**ISSN-H: 9026-3197**  
**ISSN: 1842-662x**  
**e-ISSN: 2344-6072**

Adresa redacţiei:  
Facultatea de Litere  
Universitatea din Oradea  
Str. Universităţii, nr.1, Oradea, Bihor

## Contents Tables des matières Inhaltsverzeichnis

Issue's Topic: **Post-Otherness in Literature, Culture and Language. New Strategies for the Validation of Identity**

Thématique du numéro: **La post-altérité dans la littérature, la culture et la langue. Nouvelles stratégies pour la validation de l'identité**

Thema der Ausgabe: **Post-Otherness in Literatur, Kultur und Sprache. Neue Strategien für die Validierung von Identität**

<b>INTRO</b>		<b>6</b>
Who Are You? by LILI TRUȚĂ		
<b>LITERARY-ISMS:</b>		<b>11</b>
<b>ÉTUDES LITTÉRAIRES</b>		
<b>LITERATURWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN</b>		
Virginia Woolf, Lily Briscoe, Clarissa Dalloway. The endings and the end	Ioana Beteg	12
Resonance and Post-Otherness in Cartoon Saloon's <i>Wolfwalkers</i> (2020)	Luke Malone and Daithí Kearney	17
Albinati and Veronesi's 1989 fictions and 2018 non-fictions. Italians-migrants thirty years later	Pietro Mazzaris	34
La question de l'Autre dans <i>L'arbre à dire</i> de Mohammed Dib	Messaoudi Samir	50
Reconstruction de l'identité de genre chez Emmanuelle Favier à travers <i>Le courage qu'il faut aux rivières</i>	Achille Carlos Zango	59
De l'homicide à la condamnation : l'expérience expiatoire d'une altérité radicale chez Albert Camus et Ousmane Sembene	Aetius Bassintsa- Bouesso	74
L'Autre féminin dans les labyrinthes identitaires des personnages d'Anne Hébert	Marinković Milica	86
Sujet migrant et altérité dans <i>53 cm</i> de Bessora et <i>Préférence Nationale</i> de Fatou Diome	Dakouri Ange Nicole Gnabah	101

**CULTURAL-ISMS  
ÉTUDES CULTURELLES  
KULTURWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN**

Identity and Identification	Magda Danciu & Claudia Judea Pustea	113
L'exotisme littéraire ou l'écriture de l'altérité dans la pensée d'Abdelkebir Khatibi : Enjeux éthiques et interculturels	Jaouad Najeh	119
Le parcours identitaire de Dany Laferrière : autoreprésentation et invention d'identités	De Luca Ylenia	132
Métissage, plurilinguisme et baroque dans l'écriture identitaire d'Édouard Glissant : enjeux et horizons	Mohamed Lamine Rhimi	143
Die Interpretation des Begriffs <i>Literatur</i> in der Zeitschrift <i>Gazeta literară</i> und der Zeitung <i>Scântea</i> im Jahr 1954	Monica Mociofan	164

**DIVERSITY-ISMS**

The Quest for Salvation in <i>The Power and the Glory</i> (1940) by Graham Greene	Alphonse Sambou & Aladji Mamadou Sane	177
---	---------------------------------------	-----

**BOOK REVIEWS  
COMPTES RENDUS DE LIVRES  
BUCHBESPRECHUNGEN**

New American Fiction and All Things Skeptical	Anemona Alb	188
The Multi-layered Modernism	Ioana Cistelecan	190
Facets of Ongoing Postmodern Tendencies: Consumerism and Self-Destruction Oldies, but Critically Goldies	Magda Danciu	192
Virginia Woolf Society of Great Britain, Twenty-Fifth Anniversary by Claire Nicholson	Irina Ana Drobot	194
How an Early American First Couple Saw Europe	Zoltan Peterecz	196
Words Travel Worlds. The Translator Does the Driving	Giulia Suci	201
Exploring Gender Issues in Late Victorian Society	Éva Székely	203

through Patricia Murphy's *Poetry of the New Woman: Public Concerns, Private Matters*

Philosophical and Anthropological Perspectives  
on Comic

Anca Tomoioaga 205

**AUTHORS/ AUTEURS/ AUTOREN**

209

**NEXT ISSUE'S TOPIC**

210

**THÉMATIQUE DU PROCHAIN NUMÉRO**

**THEMATIK DER NÄCHSTEN AUSGABE**

**Section Code: C024**

# *Intro:*

**Liliana Truță<sup>1</sup>**

## Who Are You?

If I were to be asked this question out of the blue, I would be at a loss for answers. A complete answer, indeed one projected into the truth, I rather doubt I could give. What exactly would I be tempted to answer? Would I identify myself by my name only? or I would express my gender identity, my nationality, my race, my profession, my religion. And, after all these "identity" answers, I would suddenly realize that I am not even the sum of them, because these are only identity fictions, dreams that take shape for the moment, of a frightening volatility. Taken and weighed in turn, they are external or biological determinations, they are assumed existential roles, some received by birth, others conquered as social functions.

Society and the state validate my identity through an identity document in which I am identified by the name I bear, by a photographic image and a personal numerical code. All this ensures my "uniqueness" within a smaller or larger collectivity. With all these data I identify naturally, without ever questioning them. However, it is always possible to assume a false identity, with which I can identify just as naturally. Therefore, identification is one thing, whereas identity is quite another.

But if I don't get to transcend all these identity functions and get to identify with one or more of them, they can stick to me, or they can come to life and act in my place. If I identify myself with an idea or a fiction while forgetting who I really am, I remain only an empty form while in my name it acts as a kind of Golem that I have created and nurtured and which I am substituted by. Am I the role or the function? Can I let them speak for me? It is very likely that most of the conflicts that have existed in human history have been fueled by this identity madness. The craze of identification, in fact... What reasoning feeds this madness, if we assume that at the base of the madness there could be one? A craze, indeed a madness that started from the formulation of some brutal axioms, like: my identity (which, beware! is not a real one) is the only acceptable one. Axiom, as long as it is not questioned, the question, it may roll me to other equally absurd conclusions: there is no legitimacy except for

---

1 Partium Christian University, Oradea, Romania

those who are like me: I am a Christian, and then God accepts only Christians; I'm white, it means that only those who have my color can name people, only I have the right to exist; I am a man, so only I have the right to power...etc.

These statements that start so innocently with: "I am..." have led to some of the greatest tragedies in human history: genocide, religious wars, ethnic cleansing, racial persecution, the Holocaust, etc. These fictitious identity statements, misunderstood as ways of legitimizing or postulating the right to exist by excluding the other's right to exist, have justified a series of atrocities, legitimized horrible crimes, led to the commission of monstrous acts not against aliens who are green, have six legs and tentacles instead of hands, but against our fellows, people like us, but who declined their identity differently...

All this, which we faced in the 20th century, we believed, at the border between centuries of the past, was carried with us into the 21st century, which we started optimistically, believing that we will not fall back into barbarism...The false identity delusion pushed us and periodically pushes us into the subhuman. We calm down for a while and wish for tolerance just long enough to lick our wounds after our criminal attempts, believing that we will not repeat history, convinced that we have learned our lesson, then it turns out that we still have a very short memory, which only works several decades...

We saw, therefore, what identity is not, but also the consequences of this out-of-control identity confusion. All these manifestations of human madness were supported by false identity ideologies, which led to a murderous delirium that has no connection with human consciousness. However, they have written human history and continue to do so... We are sick of a misunderstood identity, followed by an identification with the very idea of identity.

We are still trapped in our own limited mind. Why limited? Because in the way we reason, or rather avoid doing, we define ourselves as much, much less than what we really are.

Everything stems from our own conflictual nature, generated not only by a false definition of our identity, confused with identification, which has as consequences the attack on otherness.

Who are we, then, because our history has so far rather shown us who we are not? Who am I beyond these received or assumed functions, determinations, and roles? Who am I?

Here I can only transcend them and answer simply, because I have only one certainty: I am a human being. Here, where it begins certainty begins and the great unsolvable problem... I am only one of 7-8 billion human beings on Earth, and I strongly believe in the axiom of my uniqueness.

We need to understand, perhaps, that our identity is a volatile value that is built on the fly, by no means an absolute value that excludes all others around us.

In the attempt to define identity, man wants to give a form to some experiences, to some experiments of the self, but then he limits himself to the form, he often identifies with it, even feeling comfortable within its borders. It is quite difficult for us humans, who live in a world of forms, to accept that not everything in the world must be enclosed in form, that not everything must be imprisoned in finitude. We are afraid to live in the horizon of the mystery of life, of identity fluidities, preferring classifiable compositions that do not disturb our reason.

Our real identity, that of human beings, manifests itself still undecided, in the narrow space between two insanities, or in moments of deep crisis, of borderline situations, when we are able, many of us, to make unimaginably beautiful leaps into the sublime... Our history also records such moments, perhaps not as much highlighted, because we also have a sick inclination to consume negativity...

Who are we and who can we be? Don't we ultimately give the answer with our lives?

If we look at things from the point of view of knowledge, the self is always in search of identity, and it is natural that it should be so, because it is the subject of knowledge: of the self and of the other. The other is another, felt to be outside my limits, an Other, also immersed in his own identity fiction. A whole narrative of knowledge can be woven between the self and the other, insofar as the terms enter into relation or intend to do it. If the relationship is rejected from the start, the narrative of knowledge turns into a war of differences, a conflict of insularities.

Accessing the other opens up the space of otherness and seems to be an impossible mission, because the experience of otherness belongs to the domain of the ineffable, therefore it can only be realized as a narrative. But if this narrative accepts dialogue, the space of knowledge can become a living reality. The knowledge of the other can only be experienced with the subtle tools of empathy, intuition, dialogue, and it implies an exit from oneself, or a broadening of the limits to meet the other. Exactly the opposite of the movement described in the first part of the essay, where the closure in the

identity fiction of the self generates conflict. Accessing this neutral, ineffable zone of self-forgetfulness for one moment of dialogue, it is like a magical force field that defines the human condition, the one that ultimately defines us all. The space of difference can only be overcome by a conquest of the dialogic intimacy located beyond the self, because the identity monologue collapses us into a conflictual delirium that pulverizes any process of knowledge.

But if we look at the problem from a metaphysical point of view, our field of inquiry collapses into mystery and the mind becomes clouded with questions: Who am I? Who is he? Is it the other or all me? How big is the distance or is there any? What does it really mean: I am who is? The other, the man next to me, my identity and his identity, aren't they equally alien to me? Everything is like a fluid in the palm of my hand that runs through my fingers. It is a great mystery, this, and if I look at it this way, the difference of otherness may be revealed to me like any other miracle of life. Who then is my neighbor? the question from the Scriptures sounds... How can I love him as myself? How can I decipher through my life the possible trembling answer that That is also a kind of me? And if this is the measure, namely to love him as myself, doesn't the way I love the other also show me how/how much I love myself? If, then, I am in conflict with the other, doesn't it am I with myself If I kill the other, don't I somehow kill myself? Is it not, then, that the relationship between me and the other is a terrible and significant mirroring? Here, the metaphysical approach plunges me into paradox, into the ineffable, crashing down on me, the one who thinks this, an avalanche of interrogations that can continue...

What is actually the encounter with the other, what is the precise form of this narrative of knowledge? Is it an epic or just a moment of grace, that of recognition?

For the space of identity is all that I am but do not know, and the space of otherness is all that is outside of me and I do not know. For I can identify with an idea of myself, with a social function, with a role or a biological fact, but I am none of these. Whereas, in the larger field of reality, these identifications or identity fictions may collide with other identity fictions in the space of alterity. But something else is my real identity, it is no longer so "concrete" as identification. Although confusion, as we have seen, can cause the human race great trouble...

Disidentifying ourselves from all these foreign bodies is our only chance healing. We believe, after all, that the human being can only be truly happy when he understands that his absolute real identity does not even really exist, and that the human being is entirely free to define it. Perhaps the most beautiful way to approximate our identity is not to overthink it, nor to do it we theorize, but to live it as such, to serve it with our own life. Because life is

the answer to all our identity questions. To be what I am. Simply. With nothing to top it off. And this is not a melting into nothingness, but rather an adherence to the forces of life, a non-conflictual flow, a peace made with the mysteries of existence, and an acceptance of the state of being as an ever-vibrating mystery. What is identity? Maybe it's not a limitation, but the expression of total freedom... Maybe it's the answer I give every moment with my life... Who am I? I don't know, what is certain is that I'm a human being, the rest is literature...

## *Literary —isms*

**Post-Otherness in Literature, Culture and Language. New Strategies for the Validation of Identity**

## *Études littéraires*

**La post-altérité dans la littérature, la culture et la langue. Nouvelles stratégies pour la validation de l'identité**

## *Literaturwissenschaftliche Studien*

**Post-Otherness in Literatur, Kultur und Sprache. Neue Strategien für die Validierung von Identität**

---

## Virginia Woolf, Lily Briscoe, Clarissa Dalloway The endings and the end

Ioana Beteg<sup>1</sup>

---

### Abstract

Virginia Woolf creates characters whose epiphanic, genuine but shocking moments of being revolve around the awareness of the possibility of the individual of suddenly ceasing to exist. In Mrs. Dalloway, *To the Lighthouse* and her own diaries, death acts as the alien other that allows the characters to fully embrace the present, and that chaperones them in their journey of both creation and discovery of the self. Virginia Woolf is a character herself in her diaries, and her own experiences of the present, her existential inquiries and modern anxieties shape the fears, quests for identity and moments of being of Clarissa Dalloway and Lily Briscoe.

**Key words:** alien, anxiety, death, other, Modernism, moment of being

Lived experience, time, chaos, the constant search for order, are all existential pillars of Virginia Woolf's feminine characters – herself and the *others*. Her characters are looking for the coherence of chaos, they all embark on an existential quest for *meaning*, be it the meaning of their own existence, or the meaning veiled by the frenzied pattern of life. *'I am hardly aware of myself, but only of the sensation. I am only the container of the feeling of extasy, of the feeling of rapture'* (1978: 67). The central character of her writings is Virginia Woolf herself – she is the main character of her diaries; thus, she is both the chaos and the order that Lily Briscoe and Clarissa Dalloway experience in *To the Lighthouse* and *Mrs. Dalloway*, she is the one that alienates and cures, she is both the judge and the jury. Woolf's experience of the moments of non-being of life and of the *moments of being* that alter, shape, and ultimately define her existence, also allows Clarissa and Lily to embrace their own moments of being, the sudden, brief, and eerie shock of life:

Many of these exceptional moments brought with them a peculiar horror and a physical collapse; they seemed dominant; myself passive (...) Though I still have the peculiarity that I receive these sudden shocks, they are now always

---

<sup>1</sup> Colegiul Național „Octavian Goga”, Romania

welcome; after the first surprise, I always feel instantly that they are particularly valuable. And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer (1978: 72)

Her diaries, *To the Lighthouse* and *Mrs. Dalloway*, are haunted by unanswerable questions, by rhetorical questions that immerse the souls into a painful and sharp search for meaning and sense, for a genuine reaction to life and, more importantly, death, to existence and non-existence, to being and ceasing to be. Her characters go through a labyrinth of emotions, despair, and psychological decay where neither rebellion, nor compliance, wealth or fidelity can save you. The crisis of life, the fragmented identities, the psychological burdens, and mental nakedness of the individuals, are all incentives for the characters' *moments of being*. The characters' moments of being are also transitory experiences of the *otherness* of death. Death (be it their own or not), in Virginia Woolf's writing, is a powerful yet enduring character; paradoxical as it may be, for it envelops the ability to free the souls of Lily, Clarissa and Virginia Woolf, death is also the *alien other* that must be handled with care.

Virginia Woolf plays with contrasts, with atemporal subjects, with a miscellaneous collection of memories and experiences; her characters wander through a jigsawed narrative, waiting for their moment of shock, of terror, of rupture – in other words, waiting for death, for *a death*. After returning to the Isle of Skye, to a now hollow house, experiencing the emptiness of life, Lily Briscoe asks herself: "*What does it mean then, what can it all mean? (...) For really, what did she feel, come back after all these years and Mrs. Ramsay dead? Nothing, nothing – nothing that she could express at all*" (2021:101). However, it is this feeling of rootlessness and emptiness that will eventually allow Lily to attain her unity of vision, to embrace her identity, her passion, her life. Just as Clarissa's blurred and troubled view on her own existence gains another perspective after learning of the death of Septimus, Lily's awareness of death, of the possibility of suddenly ceasing to exist will finally bring colour to her painting, to her art, to her own existence.

In the final paragraphs of *To the Lighthouse*, Mrs. Ramsay is more present than ever; despite her death, her frozen-in-time femininity and beauty still have a great impact both on Lily and her father. It is only without her that Mr. Ramsay can reach the lighthouse, it is her absence, or, more specifically, the lack of her presence, that allows him to reconcile with his son, to complete the journey, to transcend his emotional impulses and, cease his physical and psychological unrest: "*It is finished*". The fact that Lily manages to finish the painting, again, only after the death of another, speaks to the intensity of the character of Mrs. Ramsay. She was the power that kept the house together, she was the necessary liaison of the family, she was the empathic but strong-willed feminine character, but, at the same time, she was the consciousness that seemed to freeze, or at least to halt, the development of others.

Paradoxically, she was both the incentive to discovery and the inhibitor of the others' whole, true experience of life. She manages to find the order that structures the chaos, she manages to attain a unity of vision, so coherently ordered that it was Lily's perfect moment of being. A moment of such intensity that it is capable of creating revelations, visions, epiphanies that drain the spirit of energy – exhausting creative experiences.

*'Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas' (2021: 101)*; this almost metaphysical experience is yet again a paradoxical one: it is, on the one hand, the epiphany of her moment of being, of the power of the present inside and outside of her conscience, and, on the other hand, there is an obvious feeling of Lily distancing herself from her art. *"Its attempt at something"* suggests a distancing of perspective on her behalf. It is not 'her' attempt at something, at anything, but it is *'its'* attempt.. is it the attempt of art? Is it the attempt of the painting itself? Whatever the answer, it is this objectivity that urges us to say that this is Lily's true moment of being – for a moment she was not immersed in doubt, in uncertainty and anxiety, but she experienced self-awareness wholesomely, with *'a sudden intensity'* that exhausts her body and spirit. The art is complete. She is complete.

There is a striking similarity between the moment the father reaches the lighthouse and the completion of the painting: *'He has landed. It is finished'* and *'It was done. It was finished'*; the almost perfect way these thoughts mirror each other closes not only the novel, but also the journey of the characters, journeys of self-discovery, self-acceptance, self-awareness.

Death also opens Clarissa's journey of self-discovery towards the end of the novel, when she realizes that death is free will, death is a conscious choice, death is the cure to the submission and subjugation of the soul:

Death was defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre, which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. There was an embrace in death (2020: 180).

The mystical otherness of death, the immense responsibility of dying by choice, the power of will encompassed in suicide, the definitiveness and truthfulness of death, allow Clarissa to experience her own true, genuine moment of being. She breathes in the excitement, thrill, and fear that Septimus must have felt, embracing both the vivid, pure emotion of this final act of free will and its anxiety and angst. She experiences the calmness and peace of the embrace of death, a sort of undisturbed serenity also present in Virginia Woolf's own thoughts of death:

I meant to write about death, only life came breaking in as usual. I like, I see, to question people about death. I have taken it into my head that I shan't live till 70. Suppose, I said to myself the other day, this pain over my heart suddenly wrung me out like a dish cloth & left me dead? I was feeling sleepy,

indifferent, & calm; & so thought it didn't much matter" (1978: 167-168)

Because *To the Lighthouse* is Woolf's most autobiographical novel, and Lily is her representation of the ideal artist, the perfect balance between masculine rationality and the gentle feminine touch, what Woolf herself tried to accomplish in her fiction, and, moreover, due to the fact that Clarissa Dalloway is also a restless, non-stereotypical feminine character, whose memories stir up not only the deceptiveness of sexuality, but also the frail nature of relations, the impossibility of perfect communication, the chaotic, endless attempts at happiness, the two novels are specular reflections of Virginia Woolf's own relationship to death. Paradoxically, death is not a violent thought in her novels or diaries, it is not crude and brutal, it does not shudder the soul, but, on the contrary, it frees it. There is not only the embrace of death, but also the freedom of death.

Woolf allows Lily to become a complete artist, she allows her to have her vision, her moment of being, and she allows us, the readers, to chaperone her during this ephemeral but powerful experience. The way she creates her character in the novel, with the help of long, thought-provoking and evoking stream-of-consciousness narrative style, perfectly opposes Woolf's last letter to her husband, with its short but clear and concise sentences, with a kind of rhythm and pace wonderfully peculiar for her style. There is no fluidity, there is no motion; her letter is technically and grammatically fragmented, there is an obvious staccato present, despite the fact that the inner struggles and anxieties are deeply rooted both in the reality of the outside world, and in the reality of her consciousness: "I am doing what seems the best thing to do (...) I can't fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. I can't read".

Death is still an attempt to communicate, it is the ultimate place of true communication, it is freedom and unrestrained power of will. It is the awareness of death that allows for the wholeness of the experience of life; as we have already mentioned, all three characters are longing, consciously or unconsciously, for *a death*. *The Diaries of Virginia Woolf* revolve around a central character who has been practicing calmness and peace in front of death, a character who befriended death and then felt the *spleen*, the absolute boredom of it, a character who made the autopsy of the idea – and the fact – of death: "but then death, as I made out for myself at the age of 12, coming at the end of illness is altogether different from death as one sits over the fire" (1978: 99). The *otherness* of death, as opposed to the individuality of the distressed, anxious, yet compelling characters of the novels, does not alienate the individual from himself, but rather invites the character to redefine memory, personal experience, and, ultimately, existence.

Death, as the *alien other* in Virginia Woolf's works, is the cure for the existential angst of the characters; death, *a death*, is what the individual needs to experience in order to fully embrace the present and to become self-

aware, it is the liaison between rationality and individuality, between consciousness and the realities of the Modern world, between the self and the present.

Both the endings of the two novels and the final letter of Virginia Woolf speak of troubled, chaotic souls, looking for the final revelation, looking for the epiphany that could be able to restore some sort of order to the chaos of existence, and, interestingly enough, see death as the means of arranging and rearranging life – the death of Mrs. Ramsay and Septimus, on the one hand, and Virginia Woolf's own death, on the other hand.

### **Works cited:**

GREENBLATT, Stephen, editor. *The Norton Anthology of English Literature*. 10th ed., F, W.W. Norton&Company, 2018.

*The Diary of Virginia Woolf*, vol. 11, 1920-4, ed. Anne Olivier Bell Harmondsworth: Penguin, 1978

JAMES, William. *The Principles of Psychology*. I, Henry Holt and Company, 1931.

LEVENSON, Michael H. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge University Press, 2012.

SELLERS, Susan. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Second edition ed., Cambridge University Press, 2013.

WOOLF, Virginia, *Moments of Being*, ed. Jeanne Schulkind, 2<sup>nd</sup> edition, Harcourt Brace&Company, Orlando, Florida, 1985

WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Penguin Classics, 2020

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Global Grey, 2021.

“Virginia Woolf's Handwritten Suicide Note: A Painful and Poignant Farewell (1941).” *Open Culture*, 26 Aug. 2013, [www.openculture.com/2013/08/virginia-woolfs-handwritten-suicide-note.html](http://www.openculture.com/2013/08/virginia-woolfs-handwritten-suicide-note.html).

---

# Resonance and Post-Otherness in Cartoon Saloon's *Wolfwalkers* (2020)

Luke Malone and Daithí Kearney<sup>1</sup>

---

## Abstract

Influenced by colonial relations and post-colonialism, the contrast between Irish and (Anglo-) Irish or English characters has been a focal point in twentieth century Irish literature. From racist nineteenth cartoons in *Punch* magazine depicting the Irish as monkeys, to the themes of isolation that pervade the work of Anglo-Irish writers, otherness has been central to these representations. Political and economic developments have created new contexts for representation in recent decades: the 1998 Good Friday Agreement and subsequent end to a period of violent sectarian conflict known as the Troubles, the Celtic Tiger period of economic growth and prosperity, and modern social developments that include referenda on abortion and gay marriage, have changed both the experience of living in Ireland and the expression of Irish identity. Consequently, contemporary Irish identity seeks to include an increasingly diverse population and focuses less on Irish/English binaries, instead considering urban/rural differences, environmental concerns, and the impact of globalisation.

Cartoon Saloon's *Wolfwalkers* (2020) presents one opportunity to consider 'post-otherness' within Irish storytelling and cinema. Its key protagonists, Mebh Óg MacTíre and Robyn Goodfellowe, strongly resonate with one another despite their cultural differences, forging a bond on their quest to validate their sense of self. They neither share a cultural background nor identify entirely with their respective communities but, in coming together to face existential challenges, the pair become more comfortable with their own identities. Blurring the definition of and distinction between groups, it becomes difficult to establish who is the Other. *Wolfwalkers* presents characters and themes akin to Anglo-Irish literature, but responding to their lived experience as earlier writers did theirs, the directors rework Irish tropes for a contemporary audience. By presenting historically inspired narratives, the film shows new perspectives on character development, utilising child heroes in a way that differs from earlier approaches. Representations of colonialism and English-Irish duality from nineteenth- and early twentieth-century literature are re-imagined here, influenced by post-nationalist thinking and the efforts of a transnational team of artists targeting an international audience. There are also elements of the film that reflect postcolonialism and orientalism, complicating the film's depictions of Irishness. An analysis of *Wolfwalkers* demonstrates that otherness is highly subjective, and when Robyn and Mebh cross the boundary between their two worlds, they reject the illusion of difference.

**Keywords:** Irish folklore, animation, Cartoon Saloon, post-Otherness, Anglo-Irish Literature.

## I. Introduction

Cartoon Saloon is an Irish-based animation company best known for its trilogy of films - *The Secret of Kells* (Moore and Twomey 2009), *Song of the*

---

<sup>1</sup> Dundalk Institute of Technology, Ireland

*Sea* (Moore 2014) and *Wolfwalkers* (Moore and Stewart 2020) - that rework themes and tropes of Irish folklore (Malone 2021). The films have achieved considerable critical success, including Oscar nominations, placing an emphasis on Irish folklore and mythology but aiming for an international audience and involving the expertise of a transnational creative team. Although each of the films engages with themes of Otherness, placing a strong emphasis on familiar Irish tropes and folkloric influences, in this paper we consider a post-Otherness reading. Focusing on the central characters of the third instalment, *Wolfwalkers*, the two young girls Robyn and Mebh, we aim to demonstrate that through developing a sense of resonance (Rosa 2019), how these characters achieve a greater sense of validation (Honneth 1995), ultimately overcoming the principal villain, and gaining recognition for who they are.

Creative historical fiction involves the reworking of established ideas and stories, sometimes engaging in revisionism, to engage with a contemporary audience.<sup>1</sup>

As with many authors, film directors Tomm Moore and Ross Stewart are responding to contemporary issues from their own perspective. Works such as Cartoon Saloon's folklore trilogy reveal as much about contemporary Irish society, the anthropocene, and the impact of globalisation as it does about the historical periods in which they are set. Although explicitly representing a narrative that engages with Irish and English conflict, *Wolfwalkers* is a post-nationalist film that reflects moves towards post-Otherness in contemporary Irish society and literature. Further developing Honneth's (1995) principles, *Wolfwalkers* demonstrates the representation of care, respect and social esteem. An emotional concern for the well-being and needs of the young girls underpins the audience response to the plot. Influenced by contemporary gender politics, there is a reflection on equity-based rights, which refers to the recognition of Robyn and Mebh's equal, basic rights and dignity. While there is a stratification of power in the period represented in *Wolfwalkers*, the film presents a story of achievement-based social esteem, which recognises the girls' achievements at a time when their characters were not only diminished by their social class but also by their sex. Throughout the film, the challenges are shared by all living creatures, not just one group of humans.

In this paper we provide an overview of the film and examine the historical contexts that inform its narrative. We seek to contrast the narrative approach in *Wolfwalkers* with the representation of otherness in Anglo-Irish and other early twentieth century literature in the English language and

---

<sup>1</sup> Sometimes, older stories and literature may also be read in the context of contemporary lived experience. As Anna Diamond reflects in relation to the novel *Dragonwings* (1975), which tells the story of a young Chinese boy who migrates to the USA at the turn of the twentieth century, themes of "racism, discrimination, and the anti-immigration attitude of the nation" reflect the hostility and divisiveness of the 2020 US Presidential elections.

demonstrate the abandonment of binaries that underpin the construction of otherness. We focus in particular on the representation of children as protagonists, demonstrating how their affinity with and empathy for each other dissolves any sense of otherness. While the depiction of characters as animals or with animal characteristics reflects common tropes of otherness, particularly whereby the other is represented as monstrous, in *Wolfwalkers* the distinction between man and animal is diminished and ultimately it is a man who is the monster.

## **II. *Wolfwalkers*: Narrative and Context**

*Wolfwalkers* is an independent animated film directed by Irish directors Tomm Moore and Ross Stewart for the production company Cartoon Saloon involving a transnational team of collaborators. It tells the story of an English girl, Robyn Goodfellowe, who has arrived in the town of Kilkenny with her father during a period of colonial conquest in Ireland. She encounters Mebh, a spirited young girl who lives in the forests. Robyn's father Bill is tasked with exterminating the wolves, bringing him into conflict with Mebh who is an enchanted wolfwalker, a human who possesses the power to take the form of a wolf while their human bodies lie sleeping. Robyn and later her father become transformed into Wolfwalkers after being bitten. Their initial identities as hunters is overcome by empathy for the hunted and they join the wolfwalkers at the climax of the film. A reading might suggest that, much like a phrase used to describe Norman invaders, Robyn and her father become 'more Irish than the Irish themselves'. Nevertheless, it is unclear which group is the Other, with both sides orientalised in a Saidian sense.

The choice of Kilkenny is important. Although chosen in part because of director Moore's connection to the town, the history of the town and surrounding area is pivotal to the storyline. In *Wolfwalkers*, the character of the Lord Protector may be interpreted as Oliver Cromwell, who besieged Ireland at the end of the 1640s. The winter campaign of 1650 brought him to Kilkenny, which had been the capital of the Catholic Confederacy since 1642 and was already an established Anglo-Norman city with the prominent Kilkenny Castle serving as the seat of the powerful Butler family.

There is contrast in the visual representation of each space, with the town of Kilkenny often represented with geometric straight lines akin to mediaeval town maps, with greater fluidity and diversity of shapes in the woods. The contrast between these two spaces is underlined by the desire of the English to gain control over and place order on the forest, destroying the wildlife and exterminating the wolves. There is a third space between town and woodland that is more open. The climax of the film involves English soldiers moving destructively through the woodland, eventually confronting the ethereal Moll and Mebh, mother and daughter, surrounded by wolves. Yet throughout the film the forest is presented as a safe place with the town being a place of danger.

When she first appears, Robyn is wielding a crossbow and has a pet

falcon, a hunting bird, on her shoulder. She is pretending to be hunting, firing bolts around her house instead of attending to domestic duties. When her father Bill enters, the masquerade ends, and she returns to housekeeping. In contrast with the masculine characteristics of the physically large hunter, Bill demonstrates a tender, caring demeanour towards his daughter. The absence of a mother character requires Bill to take on a maternal role and his character reflects the literal meaning of his name - a good fellow. Nevertheless, he is definite in his actions, replacing her hood with a maid's bonnet and in a later scene insisting that she serve as a maid in the household of the Lord Protector. Symbolically, donning the outfit of a maid and conforming to convention highlights her rebelliousness and otherness.

Parallel to the narrative of Robyn and her father, the story presents the character of Mebh wandering wild in the forest. Her mother's body is in a state of sleep while her wolf form is trapped by the Lord Protector in his house. Without a father, Mebh is almost alone, save for the wolfpack. She longs for the safe return of her mother and is fearful of the townspeople. The visual representation of Mebh, using curved shapes and unkempt hair is not unlike 19th century stereotyped images and she is contrasted with Robyn, who despite some rough edges and loose hairs, has more correct deportment and plaited pigtails.

At the narrative's midpoint, Robyn and her father fall into a depressing, stringent, and dehumanising routine. The greys and browns of the city take over from the vivid colours of the forest as the dejected father and daughter are dragged away in opposite directions. Robyn is fully subsumed by her work as a maid, cleaning and housekeeping tirelessly in the company of many other women, but rarely speaking to any of them. Bill is reduced from a wolf hunter to a mere footman in the Lord Protector's army, nameless and faceless. The heroine becomes unfamiliar even to herself, and her identity is at risk of annihilation. Visually, the film highlights the sheer oppression and hopelessness of the scene, intimidating stone architecture rising up around the characters like prison walls, thin windows allowing very little light through, and dark clouds gathering. The other men and women, soldiers and maids, do not smile, and they are almost identical to one another. In this world, individual identity is only a burden, and Robyn and Bill's fellow townsfolk have already given in. The danger presented to us is very clear - if Robyn and her father decide to do the same and conform, they will lose what makes them unique.

### **III. Otherness and Irish literature**

Otherness has been a central trope in literature in Ireland but as Ireland moves from being a colonial, to post-colonial and increasingly multi-cultural society, the representation of otherness requires revision beyond traditional binaries of Irish(ness) and British(ness). The characters of Robyn and Bill pre-empt the development of a nineteenth century Anglo-Irish identity and instead represent soldiers who went native and assimilated into Irish culture

in earlier periods. The narrative of *Wolfwalkers* pre-dates the emergence of the Anglo-Irish Ascendancy, which in turn inspired a body of nineteenth and twentieth century literature that, to the fore amidst its themes, engaged with class divisions based on Irish and Anglo-Irish or British identities. Nevertheless, the tropes of a stratified society that seeks to orientalise the native Irish and inhabitants of the Irish countryside are evident. Furthermore, the choice of two girls as protagonists has parallels in the writings of several women writers including Maria Edgeworth, Sydney Owenson (Lady Morgan), Elizabeth Bowen, and the pair of Edith Somerville and Violet Florence Martin (Somerville and Ross), who engaged with the role and identity of women during the fin de siècle.

There are also resonances with the writings of Rudyard Kipling (1865–1936), particularly in relation to India. In both *The Jungle Book* (1894) and *Kim* (1901), Kipling presents children as protagonists who overcome challenges presented by the worlds they live in. Kipling's work is addressed by post-colonial theorist Edward Said (1978) but Said arguably fails to recognise the complexity of identities that Kipling not only wrote about but which he himself embodied (Scott, 2011). Kipling encountered various cultures in his travels throughout Asia, broadening his understanding, although he remained an Imperialist. Reflecting the realisation that the 'formerly "distant Other" is now proliferating inside Europe, fostering a state of "post-Otherness," where "multitudes of minorities" increasingly thrive in European cities' (Ndikung and Römhild, 2013, 214), the appearance of characters in *The Secret of Kells* suggests a multicultural community, something that is absent from much of Irish literature that sought to essentialise the Gaelic native and Viking/Norman/English invader. *Wolfwalkers* suggests the presence of a third group in Early Modern Ireland whose identity is not based on Irishness or Englishness, which has dominated Irish literature and discourse for much of the twentieth century. Traditionally presented as a fairy folk, such as *na daoine sídhe* in the earlier film *Song of the Sea*, *Wolfwalkers* engages with the concept of the werewolf. Such a trope has been applied to explorations of adolescence, gender and sexuality, racial and social politics, disability and addiction (McMahon-Coleman and Weaver, 2012), much of which can be read in this film.

Kipling focuses on male characters while *Wolfwalkers* presents two girls and raises questions about gender roles. Writing about Irishness and womanhood, Thomas Tracy seeks to demonstrate that nineteenth-century attempts to impose British culture on Ireland and the representation of Irishness as the antithesis of an idealised British national identity was based on "a general inability to see Ireland and the Irish through anything other than a colonial lens". Tracy draws upon Said's *Orientalism*, identifying Ireland as Britain's 'first colony'. Whereas his focus is on how the British "'wrote' Irishness in the nineteenth century", *Wolfwalkers* is directed by Irish directors who represent a confident, globally connected, post-Celtic Tiger generation of creative professionals for whom the British Empire is a

historical memory. Nevertheless, Tracy's work and Anglo-Irish literature provide a useful foil, particularly when examining women characters, presented by Cartoon Saloon in the twenty-first century, caught between lingering cultural nationalism of the twentieth century and an emerging post-nationalism. This is most evident in the refusal to demonise Robyn and her father despite their Englishness but the distinction of Mebh from the Irish townsfolk.

A prominent trope in *Wolfwalkers* relates to domesticity. Pointing in particular to the work of Edgeworth, Tracy notes 'the conceptualization of anti-domesticity as a type of moral contagion' (5). Unlike Anglo-Irish authors who associate this contagion with Gaelic Irish, both Mebh and Robyn reject domestic roles. Furthermore, Tracy notes:

In arguments made before several Parliamentary and Royal Commissions, including one which led to the formation of Britain's national police force, these commentators directly and persistently equate Irish anti-domesticity with physical and moral contagion, and the utilize the motif of anti-domestic Irish mothers breeding their children to a life of crime to argue for either the quarantining or expulsion of Irish immigrants from Britain's rapidly industrializing cities.

Like Owenson's *The Wild Irish Girl* (1806), *Wolfwalkers* foregrounds a character intent on overturning normative gender roles, a trope that is evident in much Western literature and remains topical in the present. Whereas *The Wild Irish Girl* argues for greater equality between Britain and Ireland and between men and women, reflecting the author's identity as a woman and Irish Unionist.

Turning to later twentieth century Irish writers, a reading of *Wolfwalkers* might find similar parallels with the playwright Marina Carr, whose contemporary, rural, and family-based plays "abound in references to Irish folklore and myth and evoke realms the dead, the supernatural, and the pre-Christian world of fairies - piseogs and the Sidhe" (Sirha, 2005: 134). Although not as developed as Carr, through the narrative focus on two young girls, *Wolfwalkers* explores the meaning of womanhood and "issues of gender and sexuality crucially resist the monological nationalist, masculinist, colonial, and postcolonial issues of identity and history that have tended to dominate Irish dramatic narratives over the last century" (ibid). As Sirha highlights in relation to Carr's plays, 'woman' is defined by the role of 'mother' in the Irish Constitution, which also makes reference to her role within the home, an article that is the subject of current debate and discourse. Due to the absence of the mother character, Robyn in particular is expected to undertake domestic duties. In sharp contrast with the 'normal' family unit in Irish culture, the character of the single parent becomes normalised in *Wolfwalkers* as both principal characters have only one parent. By presenting both a single mother and a single father, the film provides an element of balance. As Burgess highlights in *Fatherhood Reclaimed*, fathers have an important role in educating and, referring to British feminist Patricia

Hewitt, the father-daughter bond should be celebrated at the same level as the mother-daughter bond (1998: 30).

Although both protagonists are young girls, this has not prevented a queer reading of the film. While director Tomm Moore has acknowledged and welcomed queer readings of *Wolfwalkers*, he has stated that the film had not originally been conceived as a queer narrative<sup>2</sup>. There is a sense that Anglo-Irish literature also explores queer relationships but does so in an ambiguous manner, such as in Maria Edgeworth's *Belinda* (1801), in which the character of Freke dresses in men's clothing. This is not dissimilar to the representation of Robyn in *Wolfwalkers*, dressed in almost Robin Hood like costume. However, a queer reading is beyond the scope of this paper.

#### **IV. Abandoning Duality and Binary Oppositions**

An analysis of *Wolfwalkers* can be informed by an understanding of developments in literature in Ireland over the past century, particularly where Irish and English identities are juxtaposed in the creation of Otherness. In their examination of Irish writing, Richard Cairns and Shaun Richards point to “. . . the reality of the historic relationship of Ireland with England: a relationship of the colonised and the coloniser” (1988: 1). They recognize that the identities of colonised and coloniser have been made and remade through their relationships and that authors have been critical agents in the creation of identities, stressing “the linkages between writers and political and social movements” (McCarthy, 2007: 313). Literary criticism is also influential and Cormac McCarthy's consideration of the influence of Edward Said on Irish criticism carefully illuminates the key approaches of seminal authors in this field including Cairns and Richards, Colin Graham, and Declan Kiberd. It is important to recognize how, as much as authors may develop new perspectives, literary criticism has also embraced different views. Kiberd's approach to the Irish poet William Butler Yeats (1865–1939), who was the focus of Said's (1988) notable essay on Irish literature, and John Millington Synge (1871–1909), moved towards a recognition that these authors were “capable of mobilising a progressive dialectic between past and present, with a view to moving into a better future” (McCarthy, 2007: 324). This progressive dialectic is also evident in *Wolfwalkers*, albeit that the conflict between nations is transformed into a battle between man and nature, reflective of the anthropogenic challenges of the twenty-first century. Just as Anglo-Irish writers Bram Stoker (1847-1912) and Elizabeth Bowen (1899-1973) did when addressing concerns about syphilis in Irish society or describing the consequences of the War of Independence for the Irish Ascendancy in *Dracula* (1897) and *The Last September* (1929) respectively,

---

<sup>2</sup> See Brown, T. 2020, 'How *Wolfwalkers*' Filmmakers Pushed the Expressive Potential of Hand-Drawn Animation' in LA Times [online]. Available at: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2020-12-31/wolfwalkers-animation-tomm-moore-ross-stewart> [retrieved on 2023-06-20].

directors Moore and Stewart are engaging with the concerns of contemporary society – climate change, gender roles, migration and assimilation. They present an alternative to the colonial development of Ireland that eventually leads to forest clearances and more intensive farming practices. Although not on the scale realised in England, there is ultimately urbanisation and industrialisation in Ireland but there remains a romantic connection to a rural past. It perhaps echoes the end of Franz Fanon's anti-colonial text *The Wretched of the Earth* (1963/2001: 255), where he writes:

Let us not pay tribute to Europe by creating states, institutions and societies which draw their inspiration from her. Humanity is waiting for something other than such an imitation, which would be almost an obscene caricature... we must work out new concepts, and try to set afoot a new man.”

*Wolfwalkers* concludes not with the victory of one group over another but rather the emergence of an alternative, where the former hunter and hunted are part of the same tribe. There is a Fanonesque desire that questions what it means to be human, giving dignity to the creatures that are less, or perhaps super-human.

A desire for a sense of home and belonging is evident in both Anglo-Irish literature and the films of Cartoon Saloon. It shifts from the private and endangered space of the big house to the small village threatened by emigration, to the forest, a metaphor for the world in the anthropocene at a time of climate change, threatened by destruction. Unlike much of the canon of literature in Ireland through the twentieth century that engaged in a critique of imperialism and colonialism through the representation of Anglo-Irish relations, *Wolfwalkers* foregrounds environmental concerns and the future of humanity over the differences between groups within society. Ecological destruction affects all humans regardless of class, ethnicity or other identity markers. There is constant change but despite the different identities of authors and characters, there is a shared connection to home. Rather than remote, orientalist homes, these places are located physically side by side, within Ireland, reflecting the similarly close locations of the islands of Ireland and Britain. While orientalism has been applied through postcolonial readings of Irish literature, whereby the depiction of Irish characters mirrors those of the East in the critical theory of Said, the representation of characters in *Wolfwalkers* is less about emphasising difference and instead representing comparisons with more subtle differences. The romantic message seeks to move from ethnic division to idealise a hybrid or mongrel entity, not native but in which people share a world view with respect for nature.

Rather than Kipling's India or Fanon's Africa, *Wolfwalkers* is set in Ireland, which was equally orientalist by British colonists and press, perhaps best exemplified in *Punch* magazine, a publication that provides insights into the “opinions and sensibilities of its predominantly middle-class English audience”, capturing “aspects of the colonial tension felt between England and its closest overseas colony, Ireland” (Scott, 2020: 1). In contrast

with the characters of Kim and Mowgli in *Kim* and *The Jungle Book*, who Kipling represents as lone individuals torn between two worlds, *Wolfwalkers* offers a third, shared future that is neither Irish nor English but implies an esoteric alternative that is heavily influenced by folklore and mythology. *Wolfwalkers* represents a changing representation of colonialism that embraces humanist philosophies and seeks to reduce a fear in the Other. There is, as Said notes in his 2003 preface to his seminal text *Orientalism* (1978) “a profound difference between the will to understand for purposes of co-existence and humanistic enlargement of horizons, and the will to dominate for the purposes of control and external dominion” (xiv). In *Wolfwalkers*, the latter is represented by the Lord Protector, but the film concludes with the former. As Said expands:

Rather than the manufactured clash of civilizations, we need to concentrate on the slow working together of cultures that overlap, borrow from each other, and live together in far more interesting ways than any abridged or inauthentic mode of understanding can allow. (xxii)

Concluding his seminal reading of Irish literature, *Inventing Ireland*, Kiberd recognises that Irishness is not a seamless garment but rather “a quilt of many patches and colours” (1996: 653). Still limited to Irish and English identities, he states: “No one element should subordinate or assimilate the others: Irish or English, rural or urban, Gaelic or Anglo, each has its part in the pattern” (1996: 653). The communication between Robyn and Moll represents a desire to engage with characters from a different culture but ultimately it is the transformation of Robyn and her father, who join with the *Wolfwalkers* to overcome the army of the Lord Protector, that represents the ultimate humanist message of the film.

## **V. Children as and Negating Other(ness)**

The narrative of *Wolfwalkers* focuses on two protagonists, the young girls Mebh and Robyn, who are drawn from two different backgrounds. Mebh is represented as an Irish girl living in the woods amongst the animals – her second name *Mac Tíre* literally translates as ‘son of the land’ but is also the term for a wolf in the Irish language. We later understand that she is a wolfwalker with shapeshifting abilities. In contrast, Robyn is an English born daughter of a hunter living in the town of Kilkenny, which is under English rule. Both girls are daughters of single parents, further complicated by the absence of Mebh’s mother for much of the film. Both Mebh’s mother and Robyn’s father want what is best for their children but whereas they are willing to sacrifice themselves and succumb to the demands of society, their children rebel and do not accept the expectations set out to them. Rather than a romanticised late nineteenth century understanding of childhood and innocence based on inexperience, *Wolfwalkers* represents a return to an earlier understanding evident in Blake and Wordsworth that points to the

root meaning of innocence as “openness to the injuries risked in a full life” (Kiberd, 1996: 103). Both Robyn and Mebh risk all in pursuit of what they believe is right and fair.

There are many examples of child protagonists in literature. Borrowing from Said (1978), Robyn may be a ‘liminal’ character similar to Kipling’s *Kim*, living between two cultures but so too is Mebh, reluctant to abandon the forests and perhaps more akin to Mowgli in Kipling’s *Jungle Book*. Mebh also reflects aspects of the character Kim, who is an orphaned vagabond - Mebh’s mother is trapped and therefore absent, meaning the Mebh roams freely. Kipling has been critiqued for legitimising Empire (Said, 1978; Parry, 2014), as well as being racist and having an aversion to interracial mixing (Scott, 2011, p.306), but David Scott presents an interesting critique of Said’s interpretation of Kipling’s literature that is useful here. Kipling recognised that “western civilization is a devastating and a selfish game” (1920, p. 247), thus opening an opportunity to recognise different perspectives. As he states in his poem *The Ballad of East and West* (1889): “But there is neither East nor West, / Border, nor Breed, nor Birth, / When two strong men stand face to face, / though they come from the ends of the earth”. Rather than strong men, *Wolfwalkers* presents the audience with two strong-willed girls who find friendship in each other.

The focus on and representation of children in *Wolfwalkers* exemplifies another rejection of convention. In his examination of childhood in Irish literature, Declan Kiberd notes that “All through the nineteenth century, the Irish had been treated in the English media as childlike – ‘broths of boys’ veering between tears and smiles, quick to anger and quick to forget – unlike the stable Anglo-Saxon” (1996: 104). Although Mebh undoubtedly demonstrates some of these qualities, they are also evident in Robyn. Neither girl fully belongs or conforms to the identity of their community but rather than being Othered, they find resonance in each other, developing mutual respect and incorporating aspects of each other’s characteristics or personality. Mebh lives amongst the wolves but is human; as a girl Robyn is expected to fulfil a domestic role but wishes to be out hunting in the woods like her father. Robyn values the companionship of her falcon over other children in the town, which leads her to nature and friendship with Mebh, ultimately rejecting a life in the town. Robyn later becomes bitten, thus becoming a Wolfwalker. Reunited with her mother, Mebh’s rough edges soften.

Whereas children in much of the literature of Yeats are “reduced to an expendable cultural object”, (Kiberd, 1996: 104), infantilizing native culture, in *Wolfwalkers* we encounter children from different cultural backgrounds. Demonstrating that children are shaped by their culture and milieu, the film also suggests that children are better than adults at challenging the status quo and changing their ways for the better in spite of their cultural background. The rebellious child is less likely to bow to those in power – such as Bill’s desire to submit to the will of the Lord Protector – and instead

desires to do what is right.

The actions and experiences of the girls place them at odds with the world they inhabit. Robyn does not accept the role defined for her by society and rejects her community's attitude towards nature and the wolves. Although she expresses some curiosity about the town, Mebh is very much at home in her environment, but her woods are threatened by modernity. Both girls rebel against the situations they find themselves in. They demonstrate great love for their single parents, who face difficult decisions in order to protect their children. The climax of the film involves Bill experiencing resonance and shapeshifting to belong. Rather than being the other, the *Wolfwalkers* provide "validation of identity through belonging to a group with which we resonate or through a deep understanding and acceptance of otherness."

## **VI. Animals, Monsters and Transformation**

Comparing post-colonial and post-national engagements with Irish history provides an interesting challenge. Recognising that imperialism begins earlier in the English-speaking world than elsewhere, pointing to the ceding of Ireland to Henry II of England by the Pope in the 1150s, Said states: 'From that time on an amazingly persistent cultural attitude existed toward Ireland as a place whose inhabitants were a barbarian and degenerate race' (1994: 266). *Wolfwalkers* continues this trope in the character of Mebh, but she is not like the rest of Irish who live in the towns or work in the fields. Rather than attempting to domesticate Mebh, the narrative presents an attempt to domesticate the English Robyn, who resists and rebels, desiring to engage with the wild in an almost Yeatsian fashion as she goes "To the waters and the wild, With a faery, hand in hand".

Amidst the waters and the wild, Robyn encounters the enchanted wolfwalkers. The monstrous or the grotesque is a quality often attributed to the other, reinforcing its moral distinction from everything that is familiar and justifying separation from it. Kafka's evaluation of the grotesque as a shadow that must remain in the otherworld (as expounded upon by Matthew Powell (2008)) is a practice that the Lord Protector, and Kilkenny at large, heavily rely upon to maintain their sense of identity and civilisation. For the Protector in particular, his superiority to the wolves and the forest defines his very purpose in life and drives him to colonise the island of Ireland. For Phillip Bernhardt-House (2008), the monstrous is a powerful symbol of transgression; it is illogical and supposedly unnatural, it refuses to conform to categorisation, and he points to the werewolf as a figure that blurs the line between man and beast (159). While some monsters can be tamed, as the Lord Protector believes, others defy the status quo just by virtue of their existence and must be destroyed. In these ways, the familiarity and "superiority" of Kilkenny is reliant in part on its relationship to the othered forest. When Robyn first transforms into a wolf in the middle of the night, she is taken aback by her own monstrousness and becomes unfamiliar

entirely to her own father. Communication between them is made impossible as she can no longer speak, and what follows is a cat-and-mouse chase through the streets and across the rooftops of Kilkenny as Robyn attempts to flee the bloodthirsty townsfolk. In these moments, we are placed in the position of the monster, privileged with the ability to see the humanity in it, and we, alongside Robyn, come to realise that monstrous and the otherness are highly reliant on perspective. The film is quick to highlight the incoherence of such ideas by making it apparent to us, in this tense scene alongside others, that anything can be a monster, and anything can become familiar. From Robyn's perspective, the town rapidly takes on a grotesque appearance of its own – ruthless, murderous, and blind. The scene concludes with Robyn's confrontation with Moll, and the realisation that the wolfwalkers are just as human as anyone else. Robyn's quest becomes one not just of familiarisation with the other, but of dissolving any perception of difference at all. Otherness, as it becomes apparent to her, is just an illusion.

The utilisation of animals and animal symbols to explore the human condition is extremely common throughout world mythology (Campbell 1949). Exploring bestial archetypes in fables and folktales, Powell sees it as an opportunity to step back and examine our humanity from an objective perspective; to see the world entirely anew and full of fresh potential (130), much as how the audience is allowed to literally see the forest through Robyn's eyes. Humans can become othered for cultural, religious, political, or racially-motivated reasons, but the anthropomorphising of animals accentuates that distinction, forcing us to recognise discriminations that we may take for granted and exposing otherness in a new light.

By playing off this tension between human and non-human, between what is "the self" and what is "not the self," Kafka is able to explore the ontology of otherness that clarifies the space between self and other. This space is critical to maintaining notions of self and identity. Kafka uses the grotesque as a means of illuminating the surrounding shadows that are not oneself and that allow for definition of self. The grotesque becomes, for Kafka, a device for explaining those aspects of reality whose very existence must remain in shadow in order to maintain a coherent and sustainable reality. Unlike Kafka however, it is arguable that the *Wolfwalkers* and *Mebh* in particular are not presented as grotesque at all - if anything, it is the Lord Protector who is the beast.

The blending of man and beast to facilitate narratives about identity crisis, otherness, and rejection date far back into ancient mythology, the monstrous embodying the summation of everything that society finds vulgar, unnatural, and unlawful. Mediaeval stories of vampires and werewolves often had a contagious component, and pivotal works of Victorian horror centred around fear of infection and contamination at the hands of a supernatural being taking the shape of a human but altogether rejecting human identity. Bram Stoker's classic *Dracula* got down to the nub of the issue: a bite from a malignant host transformed a poor victim into a horrible

creature, catatonic during the day but ravenous at night for a blood meal. When the victim turns, there comes with the change the curse of immortality, and depending on the film adaptation, a dramatic and grotesque physical change comes with it. Mary Shelley's *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818) has similarly captivated readers for generations with its image of a vile monster capable of inflicting ungodly harm with ease, and yet as the beast struggles to come to terms with its body and purpose, we are confronted with the unsettling question of whether it possesses real personhood. The pop-cultural icon of the werewolf complicates things further, flipping back and forth between man and hound on a whim. The legendary tale of the Wolves of Ossory, an Irish folktale situated near Kilkenny itself and likely serving as inspiration for Cartoon Saloon's *Wolfwalkers*, depicts two Irish werewolves with the capacity to speak, and even the desire to receive holy communion, reflecting the dominance of Roman Catholicism in 19th and 20th century Irish society. Not only can a beast communicate like any other human here, but it can also follow moral teachings and potentially even possess a soul. Thus, the monstrous, as an icon of otherness and everything that society rejects, may counterintuitively serve to undermine hierarchies and divisions if approached in the right way.

The utility of the monstrous in deconstructing otherness has made mythological creatures like the werewolf potent symbols for social change and the representation of disadvantaged groups. The werewolf in particular has been used to explore queerness in film for decades, such as *An American Werewolf in London* (1981) or the Canadian feature film *Ginger Snaps* (2000). *Wolfwalkers* itself, upon release, was quickly interpreted by online audiences as its own kind of queer narrative, queer viewers seeing its two heroines as lesbians. The character of Lois Farquar in Elizabeth Bowen's *The Last September* considers romantic nationalism and as Patricia Coughlan writes, at the beginning of the novel she is desperate to escape. Unlike much Anglo-Irish literature, *Wolfwalkers* provides an alternative means of escape into a third life, one that is neither English nor Irish.

## **VII. Otherness Deconstructed**

No other scene in the film emphasises the liberation of the forest and the unity between the two girls as the "Running with the Wolves" sequence, which incorporates a variety of different visual styles and motifs. The scene expresses visually and narratively the power that comes with embracing the other. Mebh teaches Robyn how to make the most of her new wolf form, telling her to close her eyes and see the world through her touch, smell, and hearing. The audience experiences Robyn's perspective, seeing a world of colour that was previously invisible, and followed swiftly by the whole pack of wolves, the girls run and jump freely through the woods, exploring their heightened abilities. In the presence of the other – and indeed, allowing herself to take on the other's shape – Robyn is allowed access to a literal and

figurative view of the world that was previously alien. Her fear of the other completely leaves her as she comes to understand it, and as the audience's point-of-view character, we too are encouraged to see the forest not as a dangerous and mysterious place but one where the laws and expectations of Kilkenny do not matter. The scene also solidifies the connection between liberation and nature; the twisting branches and trunks of the forest become a playground for the girls, the wolves become their companions, and the rain that falls is a refreshing and comforting break in the excitement. While for the townsfolk, nature is a resource to extract or a barrier to overcome, the montage confirms what Robyn has slowly been coming to terms with; it is an otherworld with as much depth and knowledge contained within it as the town, and it is not as primitive as the Lord Protector would have her community believe.

Mebh too experiences a transformation. Avoiding the townsfolk at all costs, fearing their intentions, and holding a grudge ever since they captured her mother, her friendship with the 'townie' Robyn leads to the realisation that they are not so different. Exposure to the other in both cases reveals the absurdity of putting up barriers between the two worlds, and it becomes all the clearer why these barriers must be stripped away. As the film progresses, we see how the disconnection between the other and the familiar, and the ongoing pursuit to keep those barriers up, is what drives the narrative to its inevitable final battle. When coexistence is rejected as a childish idea, the only option left becomes a fight for survival and a zero-sum game where either the forest or the town must perish. *Wolfwalkers* does not simply present reconciliation with nature and the rejected other as a personally gratifying experience – it is a necessity, lest both worlds collide and create misery for each other.

Robyn and Mebh both function as the ideal conduits for change in their society, and they alone wield the power to break down barriers and reconcile the two worlds. The child as an agent of change is not an uncommon idea; Roni Natov (2017) points to the child-hero as a source of positive otherness, and a capacity to understand and embrace the other in a way that no one else can, calling it a kind of "child power" (78, 105). As 'immature' individuals without considerable life experience, the girls are positioned in such a way as to defy the community of Kilkenny, and they are not weighed down as much by the conventions of their place and time. When the Lord Protector brings Moll, Mebh's wolfwalking mother, onto the stage in front of the common people and promises to tame her and slay the rest of the wolves, the ensuing frenzy serves as a climax to many of the film's conflicts. Mebh finally reveals herself in full to the people of the town, promising them vengeance, and Robyn makes the choice in the heat of the moment to align herself fully with the wolfwalkers. Climbing on stage and standing between herself and her father, she refuses to let him kill Moll and urges him to take her side. Bill, the Lord Protector, and the commoners act out of fear, seeing the death of the wolves and the forest as a necessary sacrifice to ensure the

regime's continued success; Robyn and Mebh are just as frightened, but they act in spite of this fear, understanding that there is another way that allows both worlds to coexist.

As child heroes, Robyn and Mebh are inquisitive and 'underdeveloped' in their understanding of what is acceptable and what is not, as well as being far more comfortable letting their emotions run free as opposed to the adults of the film who maintain an air of coldness. Confronting her father and crying for him to see the truth, Robyn drives Bill into his own kind of personal crisis, forcing him to confront his own feelings. The child here is not only willing to embrace the other within themselves, but they also act as a catalyst for the transformation of the adults around them. Natov does have some concerns about the archetype of the child hero as the sole liberator of their community, placing the child in a position where they must sacrifice everything and become responsible for saving their parents, their society, and their world (5). Nevertheless, the child in their wild innocence remains a powerful symbol of otherness as a heroic power, one that Cartoon Saloon is very familiar with.

As highlighted earlier, a significant characteristic that reinforces their otherness is Robyn and Mebh's girlhood in the face of patriarchal persecution. From the start, Robyn's position in society is one dictated to her; she cannot be a hunter like her father, she cannot speak out or rebel, and she has a very limited selection of jobs available to her. By virtue of being a girl, she must dress, act, and work as Kilkenny expects. In our first introduction to her, the friction between her ambitions and place in society are succinctly displayed; she wields a crossbow one minute, running about the house with her falcon at her side, and the next her father arrives to drag her back down to reality. His insistence is not malicious, in fact he laughs and jokes with her as he tenderly replaces her hood with a maid's bonnet and gently insists on her conformity. Her othering is not shown to be unreasonable or unusual, rather the opposite; it is simply a fact that everyone including her father accepts, entirely natural and unquestionable. Later, when Robyn confronts her father in the evening to assure him that the wolfwalkers are not a threat, he cuts her off almost immediately. Communication between the two breaks down, they become separated physically and emotionally. The reinforcement of gendered roles as well as the rejection of the other not only strengthens the divide between town and forest, but it also fractures relationships within the very walls of Kilkenny. These scenes, set in the one place where Robyn should feel most liberated – her own home – exemplify just how isolated she is among her own people. It is an isolation that can only be remedied by pushing further into the realm of the other, finding safety among those that are also rejected. In a strange way, she feels the least othered when she has fully embraced and surrounded herself in the otherness of the wilderness beyond the walls.

## **VIII. Conclusion**

The animated folklore trilogy from Cartoon Saloon reworks Irish folklore and familiar tropes but moves away from an overt expression of Otherness, facilitating a post-Otherness reading. It follows Colin Graham's rejection of Edward Said's emphasis on binarisms to seek to understand the greater complexity of modern Irish society. For the main protagonists, Robyn and Mebh, there is evidence of synchronous resonance whereby both characters speak with their own voice and retain independence but also recognise their relationality. For Robyn's father, there is a response/reaction resonance as he is faced with the challenge of protecting his daughter in opposition to his perceived sense of duty, becoming alienated from his community and ultimately contributing to the death of his community's leader, the Lord Protector. The transformation of various characters diminishes a sense of otherness and aligns almost all of the characters with a shared sense of humanity.

Although set in a historical era during the Cromwellian conquest of Ireland, the narrative of *Wolfwalkers* creatively reworks folkloric ideas to address contemporary concerns of identity. These are as much about individuality, diversity and assimilation as they are about a specific ethnic or national identity that excludes those who do not conform. Being comfortable in your own skin and finding a place to belong in the company of others are central tropes in the film, prompting a consideration of a post-Otherness reading. Foregrounding environmental concerns, *Wolfwalkers* presents a story of the need for all creatures to live in harmony and respect nature. Rather than creating division by constructing otherness, humans must embrace a childlike curiosity about people they encounter. We must look through the eyes of others to understand different perspectives and learn to live together. By allowing resonance, all characters' identities are recognised as valid.

### **References:**

- BERNHARDT-HOUSE, P. 2008. 'The Werewolf as Queer, the Queer as Werewolf, and Queer Werewolves' in *Queering the Non/Human*. N. Giffney and M.J. Hird (eds.). Hampshire : Ashgate.
- CAIRNS, D. and Richards, S. 1988. 'Writing Ireland: Colonialism, Nationalism, and Culture'. Manchester : Manchester University Press.
- CAMPBELL, J. (1949). 'The Hero with a Thousand Faces'. New York : Pantheon.
- HONNETH, A. 1995. 'The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts'. Cambridge: Polity.
- KIPLING, R. 1920. 'Letters of travel, 1892-1913' (vol. 26). London : Macmillan.
- MALONE, L. 2021. 'In the Most Fragile of Places: Solitude in Cartoon Saloon's Irish Folklore Trilogy' in *Confluente*, 1, pp.107-124.
- McMAHON-COLEMAN, K. and Weaver, R. 2012. 'Werewolves and Other Shapeshifters in Popular Culture: A Thematic Analysis of Recent Depictions'. Jefferson : McFarland.
- DIAMOND, Anna. 2017. 'Using Historical Fiction to Connect Past and Present' in

The Atlantic [online]. Available at: <https://www.theatlantic.com/education/archive/2017/02/using-historical-fiction-to-connect-past-and-present/516543/> [retrieved on 2023-06-20].

McCARTHY, C. 2007. 'Edward Said and Irish Criticism' in *Éire-Ireland*, 42(1), pp.311-335.

NATOV, R. 2017. 'The Courage to Imagine: The Child Hero in Children's Literature'. London : Bloomsbury.

SOH BEJENG NDIKUNG, B. and Römhild, R. 2013. 'The Post-Other as Avant-Garde' in *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*, M. Hlavajova and D. Baker (eds.), pp.206–225. Utrecht : BAK, Basis Voor Actuele Kunst.

PARRY, B. 2014. 'The Content and Discontents of Kipling's Imperialism' in *Reading Fin de Siècle Fictions*, L. Pykett (ed.), pp. 210-222. Abingdon-on-Thames : Routledge.

POWELL, M. (2008). 'Bestial Representations of Otherness: Kafka's Animal Stories' in *Contemporary Literature*, 22(1), pp.58-80.

ROSA, H. 2019. 'Resonance: A Sociology of our Relationship to the World'. Hoboken : John Wiley & Sons.

SCOTT, D. 2011. 'Kipling, the Orient, and Orientals: Orientalism Reoriented?' in *Journal of World History*, 22(2), pp.299-328.

SCOTT, L. (2020). 'Defiance Behind a Pretty Face: The Deceptive Femininity of Irish Women in Punch' in *Richard Macksey Journal* [online], 1(98). Available at: <https://mackseyjournal.scholasticahq.com/article/21784-defiance-behind-a-pretty-face-the-deceptive-femininity-of-irish-women-in-punch> [retrieved on 2023-06-20].

TRACY, T. 2013. 'Irishness and Womanhood in Nineteenth-Century British Writing'. Farnham : Ashgate.

---

# Albinati and Veronesi's 1989 fictions and 2018 non-fictions. Italians-migrants thirty years later

Pietro Mazzarisi<sup>1</sup>

---

## Abstract

In contemporary Italian literature Edoardo Albinati and Sandro Veronesi share the primacy in having proposed a changed representation of migrants by offering insights into the living conditions of two migrant communities in Italy at the end of the 1980s, the Filipino community in Veronesi's *Gli sfiorati* and the Polish community in Albinati's *Il polacco lavatore di vetri*. A closer analysis, however, may note that on the migrants' topic the two writers are further united in non-fiction. In 1989, they gave voice to foreigners who corroborated the historical change of the Italian republic from a country of emigration to a country of immigration. Thirty years later, in 2018, with a common and different reaction they addressed a watershed in the history of foreign migration in Italy, that is the 'Aquarius case', the NGO ship and the 629 shipwrecked migrants who, in June 2018, were denied disembarkation in Sicily. An emotional reaction, on Albinati's part, to highlight the cynicism of the institutions, as he writes in the political pamphlet *Cronistoria di un pensiero infame*. Embodiment reaction by Veronesi, to underline the border with the inhuman, as he writes in the political pamphlet *Cani d'estate*. Four books of different genres, two novels and two political pamphlets, which nonetheless are united by the same Italians-migrants binomial and whose publications delimit a thirty-year journey with respect to the alterity.

**Key words:** Italy, migration, European Union, Edoardo Albinati, Sandro Veronesi

## 1. Introduction

Edoardo Albinati (born 1956) and Sandro Veronesi (born 1959) share a connection that extends beyond their generational commonality, personal relationships, or both having been recipients of the *Premio Strega*<sup>1</sup>. A further common point is having written about migrants at two key moments in the history of foreign migration in Italy, in 1989 and 2018. In the 1970s, Italy has achieved the economic convergence with the then most industrialised nations by participation in the first exclusive summit of what, in the following decade (1986), would be formalised as the G7, the forum attended by the countries considered leaders at a macro-economic level. During the 1980s, a

---

<sup>1</sup> University of Modena and Reggio Emilia, Italy.

<sup>1</sup> Albinati is currently the partner of the actress, writer and director Francesca D'Aloja, met at a dinner organised by Veronesi (Morvillo). The *Premio Strega* is the major Italian literary award, Albinati won it with *La scuola cattolica* in 2016 while Veronesi has even been awarded twice, with *Caos Calmo* in 2006 and with *Il colibrì* in 2020.

consequence of the new economic status has been the reversal of migratory flows, that is, rediscovering the Italian Peninsula from a country of emigration to a nation of immigration. The literary debuts of Albinati and Veronesi occurred at the end of the 1980s, almost concomitantly. Veronesi made his debut in 1988 by publishing the novel *Per dove parte questo allegro treno* and in 1989 he dealt with the migrants' topic in his second novel *Gli sfiorati*. The same year, Albinati made his debut by immediately dealing with the migrants' topic in his novel *Il polacco lavatore di vetri*. Thirty years later, the publishing paths of the two authors, who in the meantime have gained reputation on the Italian literary scene, crossed again on the format of non-fiction, and on what in the meantime has become a divisive issue, the foreign migration to Italy. In 2018 Albinati published *Cronistoria di un pensiero infame* and Veronesi published *Cani d'estate*. Two political pamphlets in response and opposition to the Italian government led by the *Lega* and *Movimento 5 stelle* political parties, which in that year's summer rejected NGO ships to dock to Italian coasts (Sapienza 7). Four books, diverse in genre yet united by the same Italians-migrants binomial. Four publications that delimit the starting and ending points of a thirty-year Italian journey with respect to alterity. These editorial coincidences, as well as other similarities that are analysed, form the basis of my research questions: how did these writers narrate the Italian-migrant binomial yesterday? How did they capture it today? What is the social, institutional or political perception of Italians and Italy per se and within the EU? In order to answer these research questions, this article presents two brief digressions, on historical and literary contexts, followed by paragraphs on the analyses and the conclusion of the research.

## 2. Historical context

In their first works of fiction, Albinati and Veronesi dealt with the migration's topic to coincide with what is called 'la svolta' (the turning point) in the foreign immigration in Italy by the historian Michele Colucci (79). It is placed between 1989 and 1992 and several factors contribute to the existence of that watershed. A first one concerns the constantly increasing volumes of migration in those years: in the decade 1981-1991, the average annual rate of foreign immigration was 5.4% and the foreign population was just 0.6% of the total population. In the following decade, 1991-2001, the average annual rate almost tripled, reaching 14.2%, and in 2001 the foreign population rose to 2.3% of the total population. In the decade 2001-2011, the annual rate decreased to 11.7%, while the foreign population reached 7.5% of the total population<sup>2</sup>. The systematic nature of the phenomenon is confirmed by the continuous increase in the foreign population even to 2021, with a growth at 8.7%<sup>3</sup> of the total population, a growth that was mainly curtailed by the

---

2 <https://www.istat.it/it/archivio/39726>.

3 <https://noi-italia.istat.it/pagina.php?L=0&categoria=4&dove=ITALIA>.

previous year's pandemic. A second factor is the collective imaginary. Until the early 1990s, migration to Italy was instinctively associated with outskirts of the Global South (Africa, Asia and South America), but since 1991 the image of migrants has assumed the connotations of Central, Balkan and Eastern Europe. The end of the communist bloc led to the movement of many migrants from former Warsaw Pact and Yugoslavia nations to Italy. On 9<sup>th</sup> August, 1991, the Albanian merchant ship *Vlora* on the coast of Puglia marked the national memory (Dal Lago). From 1992, migrants from former Yugoslavia began to move *en masse* because of the war and, throughout the 1990s, the migration came from Ukraine, Romania, and Moldova (Colucci 136). A third factor is the increasingly presence of the topic in the public debate and in semantic associations that have distinguished until now part of Italian political discourse. The birth of the political party *Lega nord*, juxtaposed to the already existing *Movimento sociale italiano* before and to the political formations that would follow them, has started to semantically connote the security issues with the migration ones in the political discourse of the Italian right (for instance, in the electoral campaign that preceded the last general elections in Italy in September 2022). A fourth factor concerns some important new laws passed since 1990 and that have reflected the direction of the Italian migration policies. The main laws include the *Legge Martelli* of 1990 (Einaudi), the new citizenship law of 1992 (Colucci 101), the *Legge Turco-Napolitano* of 1998 (119), and the *Legge Bossi-Fini* of 2002 (141, 155)<sup>4</sup> still today in force. Without entering into the merit of these specific legislative acts, more generally, they all present the common denominator of the amnesty (190), an expedient to manage the migrant flows that denotes a permanent emergency approach. A final factor is the European cooperation on the legal and illegal migration flows. Italy signed the Schengen agreement in 1990 and, along with Greece, Malta, and Spain, has become one of the European community's frontier countries in terms of migration, the redistribution of which is still a divisive issue in the EU. Over the years, European disagreements have created the need to sign bilateral agreements with countries in the Mediterranean area. When these agreements have faltered, often due to internal crises within those countries, they have increased the frequency and severity of new humanitarian crises on Italian coasts (as happened, for instance, with those signed with Libya).

### **3. Literary context**

The literary context has been reflecting the epochal change of Italy into a destination for migration since 1989. Moreover, the fields reflecting that epochal change become twofold, the Italian literature as well as the new literature written in the Italian language that is directly born from the foreign migration. According to Daniele Comberiati, in 1989 the first books

---

<sup>4</sup> See also Colombo 2012, where it is stated that amnesties and regularizations have been fundamental both in Italy and in Europe's migration policies.

differentiate themselves from the previous literary production by proposing a changed representation of migrants (21): “le riflessioni dei singoli autori non si riferivano più, come accadeva in opere pubblicate in precedenza [...] a personali suggestioni o a ipotesi future; al contrario essi fornivano una visione di una realtà esistente e facilmente riscontrabile” (21)<sup>5</sup>. From the 1990s onward, the presence of migrants in Italian writers has experienced growth in proportion to the foreign migration’s demographic increase, particularly in the case of crime fiction genre writers, such as Lucarelli, Carlotto, and Camilleri. Crime fiction is a literary genre that has often proposed racial stereotypes and the recurring association between foreigner and delinquent (24).

According to Brigitte Le Gouez, even authors of the new literature written in the Italian language are not entirely exempt from proposing such stereotypes. Traditionally, this new field has appeared with the first books published in Italy in 1990 by the African-born Pap Khouma, Salah Methnani, and Mohamed Bouchane. Le Gouez notes that even if these authors “consentono di cogliere il senso delle loro aspirazioni, non sono, di certo, quelli che permettono di smentire i cliché: vi si affollano marchette tunisine, spacciatori marocchini e nigeriane che battono...” (76)<sup>6</sup>. Two further examples of such stereotypes are in Younis Tawfik, awarded with the Cavour Prize in 2000, and in Igiaba Scego, among the most famous and widely read writers. Tawfik’s *La straniera*, published in 2001, re-proposes the image of the Moroccan migrant portrayed as a junkie and dealer who mistreats and abandons his wife, she then becomes a prostitute and dies anonymously in a hospital. Scego’s novel *Rhoda*, published in 2004, also lapsed into the same stereotype, although the protagonist is not the junkie’s wife, but a university student. The outcome, however, remains the same:

Che razza di carriera potrà fare una nigeriana in Italia? Non spontaneamente ce la immaginiamo studentessa o avvocatessa o notaio. Il testo letterario fa spazio a queste figure di prostitute extracomunitarie [...]. Nella donna africana, si vedeva allora, per natura, la “sciarmuta” ossia la prostituta (voce che si riscontra più o meno identica nelle lingue eritree, etiopiche e somale). E non a caso la parola somala irrompe più volte nel testo italiano della Scego [...]. Il lascito postcoloniale si tramanda nelle generazioni, anche quand’esse non hanno conosciuto in prima persona il giogo coloniale (75)<sup>7</sup>.

---

5 “Individual authors no longer referred to personal suggestions or future hypotheses, but rather provided a vision of an existing and easily verifiable reality”. Translations are done by article’s author.

6 “Allow us to grasp the sense of their aspirations, they are certainly not the ones that allow us to disprove the clichés: they are crowded with Tunisian prostitutes, Moroccan dealers and Nigerian women who walk the streets...”.

7 “What kind of career will a Nigerian woman have in Italy? We do not spontaneously imagine her as a student or a lawyer or a notary. The literary text makes room for these figures of non-EU prostitutes [...]. In the African woman, one then saw, by nature, the ‘sciarmuta’ or prostitute (a voice found more or less identically in the Eritrean, Ethiopian

#### 4. Albinati and Veronesi's 1989 fictions

The two novels *Il polacco lavatore di vetri*, *Gli sfiorati*, and the communities represented, the Filipino community in Veronesi and the Polish community in Albinati, have some common points with respect to the topic of foreign migration in Italy.

The choice of the two communities demonstrates the historical fringe of transition from the image of migrants coming from the Global South to the image coming from Central and Eastern Europe. Moreover, both authors choose migrant communities whose Catholic religion distinguishes them and makes them minorities within their respective geographical areas of origin<sup>8</sup>. The Catholic religious background of the migrant communities chosen, accordingly, should make them similar to the Italian religious context, precisely to the Christian religion in its variant of the Roman Catholic Apostolic Church. It is interesting to note that both the writers decided to represent groups that, on a cultural and religious level, did not give rise to frictions and clashes already felt by the then societies, for instance in East Timor, and theorised by Samuel Phillips Huntington a few years later (1993, 1996).

Both communities are represented in Rome and the figure of the Pope is central to them. In Veronesi's novel *Dani Eleccion*, the Filipino character in the foreground, "ha stretto la mano del Papa, un mercoledì" (1989 12)<sup>9</sup>. To the hypothesis of an abortion for Dani's wife because of certain malformations of the future unborn child, he initially advances the irreconcilability precisely linked to faith, and to Pope's figure: "«Non fatelo nascere» tremò la voce di Mète. «Oh, no, signore, no...». Dani indietreggiò «Ho baciato la mano del Papa, questo no...»" (351)<sup>10</sup>. The figure of the Pope is also particularly preeminent for the Polish community, as Karol Józef Wojtyła was the then Roman Pontiff: "Erano venuti in Italia, a Roma, perché lì c'era il papa polacco, che tante volte, affacciandosi dal balcone di San Pietro su un'ondeggiante folla di bandierine e foulard annodati e mantelli neri, aveva invitato la folla a pregare per il suo infelice paese" (Albinati 1989 10)<sup>11</sup>. Both the communities, moreover, have experienced martial law in their home countries at different times, the Philippines with Marcos between 1972 and

---

and Somali languages). It is no coincidence that the Somali word bursts into Scego's Italian text several times [...]. The post-colonial legacy is passed down through the generations, even when they have not experienced the colonial yoke first-hand".

8 In Central and Eastern Europe the preeminent religion is the Eastern Christian-Orthodox one while in Asia the preeminent religions are the Muslim, Hindu and Buddhist ones.

9 "Shook the Pope's hand, one Wednesday".

10 "«Don't give birth to him» trembled Mète's voice. «Oh, no, sir, no...». Dani stepped back «I kissed the Pope's hand, not this one...»".

11 "They had come to Italy, to Rome, because the Polish Pope was there, who so many times, looking out from the balcony of St. Peter's onto a swaying crowd of flags and knotted headscarves and black cloaks, invited the crowd to pray for his unhappy country".

1981 and Poland with Jaruzelski between 1981 and 1983. These experiences are reflected in the novels, for instance, with the aforementioned Dani trying to convince his compatriots “a non rimpiangere Marcos o, addirittura, come fanno ancora alcuni, a non inviare parte del denaro risparmiato ai guerriglieri rimasti fedeli al dittatore” (Veronesi 1989 12-13)<sup>12</sup>. Or as the character Jan Pawel Krol reminds to the younger Szymon: “«Non siamo mica signorine al ballo, noialtri. Siamo una banda di espatriati a suon di calci e pronti a tutto»” (Albinati 1989 119)<sup>13</sup>. According to Combierati, in Albinati’s novel the difficulties in assimilating the new culture, the image of the Italian as detached and without ideals, and the desire to repatriate sooner or later emerge on the part of the migrants while in Veronesi’s novel the astonishment of a period when knowledge of alterity was in its infancy emerge on the part of the Italians (Combierati 22).

A careful reading evidences how both books fail to avoid the stereotypical representation of the two groups, whether it refers to physical or character/value traits, that is the representation of the physical prowess and almost extreme religiosity of the Poles, and the representation of the physical petite and docile servitude of the Filipinos. Thus, at the physical level “c’è una cosa curiosa da osservare su quei polacchi: erano tutti uomini molto belli. Alti, grandi, proporzionati, di carnagione bionda o rossa, però di un rosso armonico e maturo” (Albinati 1989 9)<sup>14</sup>. At the value level, according to Olga Płaszczewskai, in Albinati’s novel “il polacco vuole essere credente e innocente come lo immaginano gli italiani (questo è il caso di Zygmunt), e per diventare simile allo stereotipo, finisce con l’inginocchiarsi davanti alla Vergine per fare voto di castità e aspettare la grazia divina” (205)<sup>15</sup>. This stereotype, actually, has a generational discrimination in Albinati’s novel. Adult Poles are often connoted as extremely devoted while the younger ones act without moral inhibitions. Zygmunt’s brother Joachim, head of the family who have moved to Italy, is not exempt from this belief system. It is not without reason that Joachim “si sentiva a disagio a Roma [...], gli pareva un enorme magazzino di merci e automobili [...]. A Roma erano tutti occupati a comprare, espandere, sostituire, gettare via – quasi nessuno discuteva o pregava” (Albinati 1989 16)<sup>16</sup>. In that warehouse of goods, depicting the

---

12 “Not to regret Marcos, or even, as some still do, not to send some of the money saved to the guerrillas who remained loyal to the dictator”.

13 “«We’re not young ladies at the ball, the rest of us. We’re a band of kicking expatriates ready for anything»”.

14 “There is a curious thing to observe about those Poles: they were all very handsome men. Tall, big, well-proportioned, with a blond or red complexion, but a harmonious and mature red”.

15 “The Pole wants to be a believer and innocent as the Italians imagine him to be (this is the case with Zygmunt), and to become similar to the stereotype, he ends up kneeling before the Virgin to take a vow of chastity and wait for divine grace”.

16 “Feels uncomfortable in Rome [...], it seemed to him an enormous warehouse of goods and cars [...]. In Rome everyone was busy buying, expanding, replacing, throwing away - hardly anyone was discussing or praying”.

widespread economic well-being and consumerism prevailing in Italy at the end of the 1980s, Joachim saw “qualcosa di funesto in quel benessere, come se fosse originato da un cumulo di malefatte che prima o poi bisognava pagare: anche se tutti facevano finta di ignorarlo [...]. Joachim leggeva questo nelle facce della gente: nessuno credeva a niente, né a Dio né al diavolo” (18)<sup>17</sup>. A further example should be father Witold, the spiritual guide of this Polish community transplanted in a Roman basement from which, after a long and macabre sermon on the persecutions inflicted on the Polish people, he warns his compatriots with these words:

Non abbassiamo la guardia fratelli, non lasciamoci distrarre dalla curiosità o frustrare dalla delusione, o stordire dall'entusiasmo. Ancora non conosciamo le grotte labirintiche, gli abissi oscuri che sia aprono sotto la crosta di marmo di questa città, questa città, come dice un suo antico scrittore, dove i responsabili dei peggiori crimini si raccolgono come in una sentina; dove tutte le atrocità e le vergogne confluiscono da ogni parte del mondo (84)<sup>18</sup>.

In Albinati's novel, as mentioned above, an image of Poles differentiated by age is given: the more adult ones respond to the stereotypes about their strong religious component while the younger ones mock this characteristic. Thus, at the beginning of the novel, Jan Pawel Krol mocks the spiritual candour of young Szymon, one of Joachim's sons, about the dangers of being misled that lurk in the sacred city: “«questa città sacra mi pare piena di tentazioni e pericoli per noi agnelli bianchi polacchi»” (24)<sup>19</sup>. Szymon's sister Nina is a blonde baby-sitter as expected and with regard to that city she “era stupita da una sola cosa, l'abbondanza di scritte luminose in quella città così antica, anzi decrepita” (28)<sup>20</sup>. Nina takes care of her equal in age Matilde, the much devoted Squera family's daughter (36) and accepts the sexual *advances*

---

17 “Something funereal in that well-being, as if it originated from a heap of wrongdoings that sooner or later had to be paid for: even if everyone pretended to ignore it [...]. Joachim read this in people's faces: nobody believed in anything, neither God nor the devil”.

18 “Let's not drop our guard, brothers, let's not be distracted by curiosity, or frustrated by disappointment, or stunned by enthusiasm. We still don't know the labyrinthine caves, the dark abysses that open beneath the marble crust of this city, this city, as one of its ancient writers says, where the perpetrators of the worst crimes gather as in a bilge; where all atrocities and shames flow in from all parts of the world”.

A mistake made by Albinati when writing the novel with regard to the character of Father Witold should be noted. The personal name, clearly of Polish origin, is referred within the novel as an “old Ukrainian priest” (23). This mistake that stands out since at the end of the text the author encloses a list of characters where Father Witold is “a Polish priest in Rome” (157).

19 “«This sacred city seems to me to be full of temptations and dangers for us Polish white lambs»”. Krol's speech will prove to be a test of young Szymon's willingness to commit a theft.

20 “Was astonished by only one thing, the abundance of illuminated signs in that town so old, indeed decrepit”.

of Matilde's parents in a *menage a trois* (35). At the end of the novel the progeny of the deceased Joachim fully yields to the temptations deprecated by the parent: Nina even has a sexual relationship with Matilde herself (146-148) and her brother Szymon takes part in a robbery organised by Jan Pawel Krol with a group of 'borgatari'<sup>21</sup> (133).

Veronesi's novel is not lacking in stereotypes either about the Filipino community and, more generally, about the other communities in Rome. Dani is a short-statured person as expected and this physical 'inferiority' is emphasised with an interracial comparison: "Dani, proprio lui, in punta di piedi sotto una colonna, nel vano tentativo di elevare i propri occhietti sopra le spalle degli europei che lo sovrastano" (Veronesi 1989 29)<sup>22</sup>. He has obtained a degree in psychology from the University of Manila, but he works as domestic helper. Moreover, his professionalism is, inevitably, enhanced with an ironic reference to a centuries-old origin of Oriental servitude (to Western masters?): "nella più antica tradizione dei servi orientali, Dani è colto e raffinato, più dei suoi padroni" (12)<sup>23</sup>. Notwithstanding the ironic note, this characteristic is reiterated whenever the occasion to denote it arises, for instance when Dani makes the bed of his master's son, he does so "con minuziosa grazia orientale" (90)<sup>24</sup>. It should be remembered that in 1980s and 1990s, in the Italian language, the expression 'un lavoro da filippina' (a Filipino woman's job) had indeed become synonymous with nanny and domestic worker (Le Gouez 68).

In Albinati's novel, Poles feel defamed but tolerated: "Oggi, i polacchi sono spesso diffamati. A mezzo bocca, e talvolta apertamente, dicono di noi che siamo un popolo di accattoni e scioperati, che le nostre donne hanno facili costumi [...]. In fondo, in Italia, siamo tollerati, senza astio" (Albinati 1989 82-83)<sup>25</sup>. Albinati reiterates the discriminations against otherness by resorting to the characters of the 'borgatari'. They discriminate against the same Poles with whom engage in illegal actions, do not spare other migrant communities nor are exempt from homophobia: "«George Michel non è frocio», «È frocio come due» [...]. «Questa è la mia città [...] e non mi va di vederla riempita di morti di fame, di suore e di negri»" (42-43)<sup>26</sup>. But both Albinati and Veronesi, notwithstanding the stereotypes seen, also include notes of compassion in their novels. Albinati, for instance, resorts to Matilde

---

21 'Borgataro' means, in Rome, person who lives on the poor outskirts.

22 "Dani, that's him, tiptoeing under a column, in a vain attempt to raise his little eyes above the shoulders of the Europeans above him".

23 "In the oldest tradition of Oriental servants, Dani is cultured and refined, more than his masters".

24 "With meticulous Oriental grace".

25 "Today, Poles are often defamed. Behind our's back, and sometimes openly, they say of us that we are a people of beggars and strikers, that our women are of easy virtue [...]. After all, in Italy, we are tolerated, without rancour".

26 "«George Michel is not a faggot», «He is two times faggot» [...]. «This is my city [...] and I don't want to see it filled with starving people, nuns, and niggers»".

character and the remarks she makes to her mother: “«là... soffrono per ragioni diverse. Soffrono per delle ragioni vere... non come noi. Hanno paura delle botte, del carcere, del freddo, di non trovare nei negozi il pane o il latte»” (Albinati 2018 112)<sup>27</sup>. Veronesi recognises the not decent living conditions to which Filipinos are forced by their employers:

Sparì nel bugigattolo che, con un tramezzo di legno stranamente modanato, era stato ricavato su un lato del salone, dentro al quale i filippini avevano il permesso di tenere le loro cose e di dormire il sabato notte. C’era una quantità impressionante di oggetti, in quello stanzino, e Mète si stupiva che assieme a tutta quella roba riuscissero a entrarci anche Dani e Mila. Gli pareva una cosa vagamente barbara recluderli in un simile buco quando c’era una casa così grande e vuota a disposizione, e invece i filippini ne erano entusiasti, poiché per loro quel buco rappresentava una specie di casa delle vacanze, dove potevano condurre una loro vita indipendente nei periodi di libertà (Veronesi 1989 88)<sup>28</sup>.

Moreover, it should be noted, Veronesi traces a plot that, in the novel’s final pages, overturns expectations and roles. Dani and his wife Mila free themselves from religious precepts and finally accept abortion rather than giving birth to a child with deformities, while Mète, the novel’s Italian protagonist, after an incestuous relationship with his step-sister, leaves for the Philippines to atone for the guilt arising from his religious upbringing. In conclusion, the religion seems to be an element of possible cohesion, encounter and closeness between the Italians and the migrant communities, but there are social elements that make the divergent experiences represented in the books clash. Social elements that relate both the reactions of intolerance towards the first emergence of the immigration phenomenon in Italy and the widespread economic well-being and consumerism prevailing in Italy in the late 1980s. The economic inequality gives rise to the glaring social disparities between migrants and Italians highlighted and contrasted in the two novels: the Poles with their basements and the Filipinos with their hovels as opposed to the luxurious villas in which they work and the Italian middle and upper middle class, which is ultimately the Italian character in the foreground in both books. This is the image that remains of such juxtapositions between Italians and migrants: more or less superficial,

---

27 “«There... they suffer for different reasons. They suffer for real reasons... not like us. They are afraid of beatings, of prison, of the cold, of not finding bread or milk in the shops»”.

28 “He disappeared into the cubbyhole that, with a strangely moulded wooden partition, had been carved out on one side of the living room, inside which the Filipinos were allowed to keep their things and sleep on Saturday nights. There was an impressive amount of stuff in that small room, and Mète was amazed that along with all that stuff, Dani and Mila could fit in there. It seemed vaguely barbaric to him to confine them in such a hole when there was such a large and empty house available, but the Filipinos were delighted, because for them the hole was a kind of holiday home, where they could lead their own independent lives during their periods of freedom”.

sincere and profound contacts with the newcomers whose backgrounds are the bored, consumerist and distracted Italians' lives and the uprooted, oscillating and evolving migrants' lives.

### **5. Albinati and Veronesi's 2018 non-fictions**

In the political pamphlets published in 2018, it is also possible to trace common points given by the same *causa scribendi*: *Aquarius*. It is the name of a former oceanographic ship deployed by the NGO *Sos Méditerranée* in collaboration with *Médecins sans frontières* to rescue migrants trying to cross the Strait of Sicily. Between 9 and 10 June 2018, in six operations all coordinated by the Italian Coast Guard, the *Aquarius* rescued 629 migrants and shipwrecked migrants, including 113 unaccompanied minors, 11 children and 7 pregnant women. On June 10<sup>th</sup>, the ship was denied docking and disembarkation in Sicily. After a shift of responsibility between Italy and Malta, the ship lands in Spain, in Valencia, a week later, on June 17, 2018. This is an event that certainly marks a turning point with respect to the migration policies that have alternated over the years in Italy:

Il 2018, poi, sembra aver segnato una cesura rispetto alle logiche che avevano caratterizzato le scelte politiche del Governo italiano nei confronti della crisi migratoria nel Mediterraneo. Alcune opzioni del 2017, come l'approvazione del codice Minniti, avevano dunque già lasciato intravedere un cambio di strategia, ma indubbiamente alcuni eventi del 2018 danno la sensazione netta che qualcosa sta cambiando (Sapienza 7) <sup>29</sup>.

Other events of that summer refer, for instance, to the 'Diciotti case', that is the Italian coast guard ship *Ubaldo Diciotti* which rescued 190 migrants, including 37 minors and 10 pregnant women on 9<sup>th</sup> August, 2018, and after yet another blame-shifting with Malta arrived at the port of Catania on 20<sup>th</sup> August. Disembarkation, in this case, was authorised on 26<sup>th</sup> August, a waiting period of six days for which the then Interior Minister Matteo Salvini was investigated for kidnapping (Casiello & Venditti). It is the figure of the then Interior Minister and, by metonymy, the role of institutions in relation to the migrants' issue that the two authors focus on, albeit with different procedures.

In Albinati's book, Senator Matteo Salvini is referred to as the 'Ministro di Polizia' (Minister of Police) 17 times in 106 pages, and the decision not to grant disembarkation to the *Aquarius* is referred to reasons of political consensus: "li gli ostaggi del governo italiano erano più di seicento, tenuti a mollo mentre il ministro di Polizia giocava il suo poker con

---

29 "2018, then, seems to have marked a break with respect to the logics that had characterised the Italian government's political choices towards the migration crisis in the Mediterranean. Some options in 2017, such as the approval of the Minniti code, had therefore already hinted at a change in strategy, but undoubtedly some events in 2018 give the distinct impression that something is changing".

un occhio ai sondaggi elettorali. Alzava la posta per guadagnare consenso. I naufraghi usati come *fiches*” (Albinati 2018 19)<sup>30</sup>. The political pamphlet follows, and tries to contextualise, the reaction and statement expressed by his author on 12<sup>th</sup> June during the presentation of a report he made in Niger: “sapete, sono arrivato a desiderare che morisse qualcuno, su quella nave. Ho desiderato che morisse un bambino sull’*Aquarius*” (12)<sup>31</sup>. Cynicism is not an emotion; rather, it represents a lack of consideration for moral and ethical principles or the exploitation of other’s emotions for personal gain. It is this latter aspect upon which both the author’s statement and the book are based. The cynical response, which involves a desire for a death that would undermine the political exploitation of the situation, as repeatedly elucidated in Albinati’s pamphlet, originated to underscore the cynicism inherent in the institutions themselves: “D’accordo, il mio cinismo può essere ripugnante quanto si vuole ma è impotente, il cinismo di un ministro o di un governo è invece fattivo, produce conseguenze, produce vita e morte, benessere e malessere, produce giustizia e ingiustizia” (45)<sup>32</sup>. The statement and the book’s writing, therefore, follow the characteristics of the sovereignist right-winger’s propaganda, which employs an emotive view of reality, rather than an objective view of reality. Albinati’s aim is to highlight, and at the same time to accuse, this procedure employed to obtain political consensus: “ora io non avevo fatto che applicare quella stessa logica spietata in piccola scala (la mia privata mente) invece che in grande scala (l’azione pubblica di un governo occidentale), e quindi confessarla. Rivelarla” (66-67)<sup>33</sup>. Matteo Salvini justified his political actions of the summer of 2018 by associating them with his own task of defending national borders. Such emotive procedure was designed to create a perceived danger, that of the siege of national borders and which Albinati emphasises as oxymoronic with respect to both present and past roles of Salvini. With respect to the present role of the Interior Minister because “è curioso come chi dovrebbe garantirli, riesca, con i suoi proclami prima ancora che con i suoi provvedimenti, a fomentare disordine, rancore, discordia sociale e paura. Invece di moderarli, o reprimerli, li attizza” (72)<sup>34</sup>. With respect to the past role, reminding what in

---

30 “There the hostages of the Italian government were more than six hundred, held at bay while the Minister of Police played his poker keeping an eye on the electoral polls. He was raising the stakes to gain consensus. The castaways used as chips”.

31 “You know, I came to wish that someone would die on that ship. I wished a child would die on the *Aquarius*”.

32 “All right, my cynicism can be as repugnant as you like but it is impotent, the cynicism of a minister or a government is instead factual, it produces consequences, it produces life and death, well-being and malaise, it produces justice and injustice”.

33 “Now I had done nothing but apply that same ruthless logic on a small scale (my own private mind) instead of on a large scale (the public action of a Western government), and then confess it. Reveal it”.

34 “It is curious how he, who should guarantee them, succeeds with his proclamations, even before his measures, in fomenting disorder, rancour, social discord and fear. Instead of moderating them, or repressing them, he stirs them up”.

1999 the then Milanese city councillor Salvini did, that is

il leggendario rifiuto di stringere la mano al presidente della Repubblica, nel 1999, cioè al tempo in cui, consigliere comunale milanese, sosteneva che i confini della nazione non fossero sacri e andassero difesi a ogni costo, ma al contrario, bisognava al più presto spaccarli, quei confini, dividendo l'Italia in due, o in tre (91)<sup>35</sup>.

In his political pamphlet, for Salvini, Sandro Veronesi borrowed the definition of the writer Andrea Camilleri: “uomo di terra che non conosce il mare” (Veronesi 2018 13)<sup>36</sup>. The decision not to grant disembarkation to the *Aquarius* is referred both to reasons of political consensus and to the broader Italian institutional action in relation to EU action. If in Albinati's book it was the expression *Ministro di Polizia* that pivoted on the emotional aspect of a police state that by definition is the deprivation or reduction of personal freedoms with an authoritarian and top-down approach, in Veronesi's book it is the word ‘corpo’ (body) that appears more than 40 times. The process is initially employed in an open letter published by the author in the newspaper *Il Corriere della Sera* on 9<sup>th</sup> July, 2018 and addressed to the writer Roberto Saviano. This open letter was later incorporated in Veronesi's pamphlet, and its most concentrated section, featuring the term ‘corpo’, is provided here:

mi chiedo se non sia il caso di rompere gli indugi e metterci direttamente il corpo. Perché noi siamo un corpo, e anche le nostre parole vengono dal nostro corpo, e il corpo è ben più di esse — il corpo è la vita stessa. Ecco dunque che scrivo a te, caro Roberto, dato che il tuo corpo è già in ballo, da anni, è già sul campo — e infatti ogni tanto spunta la minaccia di “toglierti la scorta”, cioè di lasciarlo indifeso, quel tuo corpo [...]. Scrivo a te perché in questa condizione hai certamente sperimentato una certa solitudine. E ti dico che “metterci il corpo” per me ha un significato solo: significa andare laggiù, dove lo scempio ha luogo, e starci, col proprio ingombro, le proprie necessità vitali, la propria resistenza, lì. Il corpo, il mezzo più estremo di lotta nella tradizione della non violenza (19)<sup>37</sup>.

---

35 “The legendary refusal to shake hands with the President of the Republic, in 1999, i.e. at the time when, as a Milanese city councillor, he maintained that the nation's borders were not sacred and should not be defended at all costs, but, on the contrary, that they should be split as soon as possible, those borders, dividing Italy into two, or three”.

36 “A man of the land who does not know the sea”.

37 “I wonder if we shouldn't break the deadlines and put the body directly into it. Because we are a body, and even our words come from our body, and the body is more than them - the body is life itself. So this is why I am writing to you, dear Roberto, since your body has already been at stake, for years, it is already in the field - and in fact every now and then the threat to ‘take away your escort’, that is, to leave it defenceless, that body of yours [...]. I am writing to you because in this condition you have certainly experienced a certain loneliness. And I tell you that «putting your body there» has only one meaning for me: it means going there, where the havoc takes place, and being there, with your own encumbrance, your own

Therefore, as a reaction to the facts of the ‘*Aquarius case*’, Veronesi promotes a mobilisation and awareness-raising activity among other intellectuals and exponents of the world of culture and the arts in which he asks and invites them to embark on NGO ships to witness their bodily presence there where political proclamations and words affect those who migrate bodily, since it is on those ships that migrant bodies physically suffer the consequences. This process of embodiment is meant to emphasise the border with the inhuman. It is powerful because it is associated with the absence of dry land underfoot and the perpetual rocking of the sea on which the bodies are forced to remain or linger even though they have already been rescued. The aspect that has been previously discussed at the conclusion of the analysis of the novels, namely the uncertain and ever-changing life of those who leave their homes and countries behind to embark on a journey, becomes even more prolonged and intensified during the voyage. At its conclusion, for those who have survived, the refusal to grant them permission to dock equates to a physical expulsion, occurring even before their bodies have a chance to set foot on a piece of land. In Albinati’s book, the cynicism of the author’s words follows a circular trajectory to illustrate that, in truth, the initial cynicism is rooted in the institutions. This path begins with emotion and, in its ultimate reflections, leads to the rational framework that underpins it. In Veronesi’s book, the inhumanity of the institutions’ words follows a circular trajectory to illustrate that, in truth, the people departing from the places of migration are as human as the reader. This path is initially guided by a focus of the physical aspect and leads, in its final reflections, to the recognition of shared humanity, rationalising the commonalities among people: the physical presence in a situation of security or in a situation of danger, with feet planted on the ground or on the wave-like instability of the sea surface. On the side of institutions, Veronesi intends to broaden the analysis of the Italian situation within the European Union and with this aim he hosts an interview with Óscar Camps, the activist and founder of the NGO *Proactiva Open Arms*, according to whom with the events of 2018

si sta alterando il Diritto Marittimo Internazionale, e lo si sta facendo con il consenso dell’Organizzazione Marittima Internazionale e dell’Unione Europea, che permettono a tutti i paesi del Mediterraneo di negare l’approdo impunemente [...] in balia della speculazione politica (78)<sup>38</sup>.

A migration and asylum policy that was set in motion by the EU from 2015-

---

vital needs, your own resistance, there. The body, the most extreme means of struggle in the non-violence tradition”.

38 “International Maritime Law is being altered, and that’s being done with the consent of the International Maritime Organisation and the European Union, which allow all Mediterranean countries to deny landings with impunity [...] at the mercy of political speculation”.

16 discrediting independent organisations involved in managing humanitarian crises. This policy also focused on providing financial support to countries of origin with the aim deterring migration towards Europe. It involved the implementation of military border controls and the establishment of Frontex bases in sub-Saharan Africa (79, 81). A policy to which Italy would adapt by financing Libyan criminal organisations so that they would prevent migrants from setting sail from the African coasts (91) and which would, ultimately, follow the Australian model, that is “più morti, meno barconi in mare. Questo è il sistema australiano, ma anche il sistema di Frontex, o quello dell’accordo Italia–Libia” (93-94)<sup>39</sup>.

To answer the research question on what perception is today given by the two authors with respect to the Italians-migrants binomial, it can be concluded by saying that both writers criticise the institutional and political aspect of Italy and, although Albinati’s pamphlet dwells on it episodically, of Italy in coordination or friction with the European Union, depending on the situation and historical counterparts. The image that remains of the juxtapositions between Italians and migrants thirty years later has as its backdrop the juxtapositions between Italy and the EU, between their relative and temporary political speculations. Whether these political speculations are geared towards welcoming or turning away migrants, they both expose persistent structural inadequacies within migration policies, encompassing national and community levels.

## **6. Conclusion**

The 1989 fictions describe the new phenomenon of foreign migration in Italy in its various aspects while non-fictions of 2018 notice that, after thirty years, its structural nature has not been addressed with the consequent and necessary strategy. Rather, foreign migration appears to be a set of matches and counterparts deliberately left open, negotiable, instrumentalised with respect to the balances and power games between national and EU political agendas. Migration is a complex phenomenon, to which the answers and solutions imply not short timeframes. Nevertheless, thirty years is a sufficient timeframe to develop a plurality of responses that reflect the plurality of approaches naturally emerging in democracies. The decisions of democratic institutions do not always seem to be concretely and completely in compliance with constitutions, human rights declarations, and international laws. One example in this sense may be the decision of the latest English governments to indiscriminately transfer the economic migrants to Rwanda. The management of migration flows over the past three decades has been corrected and changed by people who vote delineating consequently the same electorate’s attitudes. It is unthinkable that electorate’s attitudes always remain unidirectional, whether they tend to be narrower or wider in the

---

39 “More deaths, fewer barges at sea. This is the Australian system, but also the Frontex system, or that of the Italy-Libya agreement”.

migration's welcoming. Some historical moments favour migration acceptance which in other historical moments is deprecated<sup>40</sup>. In any scenario, since it is an issue congenital to the very nature of the human being, migration deserves strategic visions to be alternated according to the electoral expressions, however consistent with safeguarding human rights in times of closure, with social development in times of openness<sup>41</sup>. The deliberate political and institutional lack, shared at the European level, shows that with respect to the migrants' issue it is, despite the decades had at disposal, premature to speak of post-alterity, as otherness has not been fully truly addressed.

## References:

- ALBINATI, E. 1989. *Il polacco lavatore di vetri*. Milan: Longanesi.
- ALBINATI, E. 2016. *La scuola cattolica*. Segrate: Rizzoli.
- ALBINATI, E. 2018. *Cronistoria di un pensiero infame*. Milan: Baldini & Castoldi.
- BOUCHANE, M. 1990. *Chiamatemi Alì*. Miccicone, D. and De Girolamo, C. (eds.). Milan: Leonardo.
- CASIELLO, C. and Venditti, M. E. 2019. 'Il caso Diciotti: tra obblighi di soccorso in mare e garanzia dei diritti fondamentali', in *DPCE Online*, 39, 2, p.947-981. Available at: <https://www.dpceonline.it/index.php/dpceonline/article/view/701> [retrieved on 2023-05-12].
- COLOMBO, A. 2012. *Fuori controllo? Miti e realtà dell'immigrazione in Italia*.

---

40 The 'Aquarius case' follows the general elections of 4 March 2018 where the right political parties received 37% of the vote and the *Movimento 5 stelle* received 32% of the vote. With its 17% of the votes, the *Lega* left the right formation and with the *Movimento 5 stelle* formed the government that denied docking to the *Aquarius*. A choice, albeit with distinctions, shared by the right parties that did not enter the government, *Forza Italia* and *Fratelli d'Italia*, and thus by the political formations that, in all, received a very large majority, about 70% of the votes.

41 The Italy-Libya agreement at the time of Gaddafi, the Europe-Turkey agreement with Erdogan and those that are currently in the pipeline with the president of Tunisia (Kaïs Saïed) instead nail Italian and European history to timeless actions as they result in the repetition of the same emergency model: bargaining with the country from which last departures set sail, often countries recognized by the EU itself as undemocratic received 32% of the vote. With its 17% of the votes, the *Lega* left the right formation and with the *Movimento 5 stelle* formed the government that denied docking to the *Aquarius*. A choice, albeit with distinctions, shared by the right parties that did not enter the government, *Forza Italia* and *Fratelli d'Italia*, and thus by the political formations that, in all, received a very large majority, about 70% of the votes.

41 The Italy-Libya agreement at the time of Gaddafi, the Europe-Turkey agreement with Erdogan and those that are currently in the pipeline with the president of Tunisia (Kaïs Saïed) instead nail Italian and European history to timeless actions as they result in the repetition of the same emergency model: bargaining with the country from which last departures set sail, often countries recognized by the EU itself as undemocratic and in which the respect of human rights is criticized, but nevertheless endorsed.

- Bologna: il Mulino.
- COLUCCI, M. 2018. *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai giorni nostri*. Rome: Carocci.
- COMBERIATI, D. 2010. *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. Bern: Peter Lang.
- DAL LAGO, A. 1999. *Non-persone. L'esclusione dei migranti da una società globale*. Milan: Feltrinelli.
- EINAUDI, L. 2007. *Le politiche dell'immigrazione in Italia dall'Unità a oggi*. Rome-Bari: Laterza.
- HUNTINGTON, S. P. 1993. 'The Clash of Civilizations?', in *Foreign Affairs*, 72, 3, p.22-49.
- HUNTINGTON, S. P. 1996. *The clash of civilizations and the remaking of world order*. New York: Simon & Schuster.
- KHOUMA, P. 1990. *Io venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*. Pivetta, O. (eds.). Milan: Garzanti.
- LE GOUEZ, B. 2006. 'Identikit dello straniero extracomunitario nella narrativa degli ultimi vent'anni: come aggirare lo stereotipo?', in *Narrativa*, 28, p.67-79.
- MORVILLO, C. 2022. 'Edoardo Albinati e Francesca D'Aloja: «Ho bisogno di averla vicino, la mia smania di lei è diventata ossessione»'. *Corriere della Sera*, August 23. Available at: [https://www.corriere.it/cronache/grandi-amori/22\\_agosto\\_23/edoardo-albinati-francesca-d-aloja-ho-bisogno-toccarla-mia-smania-lei-diventata-ossessione-746cfa16-2306-11ed-afec-857596927b11.shtml](https://www.corriere.it/cronache/grandi-amori/22_agosto_23/edoardo-albinati-francesca-d-aloja-ho-bisogno-toccarla-mia-smania-lei-diventata-ossessione-746cfa16-2306-11ed-afec-857596927b11.shtml) [retrieved on 2023-05-12].
- METHANI, S. and Fortunato, M. 1990. *Immigrato*. Rome: Edizioni Theoria.
- PLASZCZEWSKA, O. 2020. 'La figura del "profugo polacco" nella finzione italiana. Edmondo De Amicis e Edoardo Albinati in cerca di un mito moderno', in *Italica Wratislaviensia*, 11, 1, p.191-213.
- SAPIENZA, R. 2018. 'Dal Codice Minniti al Caso Aquarius: errare humanun, perseverare...', in *FLADI-FOGLI DI LAVORO per il Diritto Internazionale*, 2.2., p.1-7. Available at: [https://www.lex.unict.it/sites/default/files/files/Crio/FogliLavoro/2018-2/FLADI\\_2018\\_2\\_2-ONG\\_in\\_mare.pdf](https://www.lex.unict.it/sites/default/files/files/Crio/FogliLavoro/2018-2/FLADI_2018_2_2-ONG_in_mare.pdf) [retrieved on 2023-05-12].
- SCEGO, I. 2004. *Rhoda*. Rome: Sinnos editrice.
- TAWFIK, Y. 2001. *La straniera*. Milan: Bompiani.
- VERONESI, S. 1988. *Per dove parte questo treno allegro*. Rome: Edizioni Theoria.
- VERONESI, S. 1989. *Gli sfiorati*. Milan: Mondadori.
- VERONESI, S. 2005. *Caos calmo*. Milan: Bompiani
- Veronesi, S. 2018. *Cani d'estate. Abbaire contro il razzismo*. Milan: La nave di Teseo.
- VERONESI, S. 2020. *Il colibrì*. Milan: La nave di Teseo.

---

## La question de l'Autre dans *L'arbre à dire* de Mohammed Dib

Messaoudi Samir<sup>1</sup>

---

**Résumé:** Cette contribution porte sur la question d'altérité dans *L'arbre à dire* de Mohammed Dib, texte déroutant et protéiforme, que nous qualifions de roman-essai. Il s'agit pour nous de mettre en exergue le traitement particulier, à la fois d'un point de vue poétique et philosophique (ontologique), que réserve le romancier à une notion qui n'est pas seulement l'apanage des philosophes. Afin de donner plus de visibilité au discours altéritaïre dans l'œuvre dibienne, nous nous sommes appuyé sur le concept d'entre-deux du psychanalyste Daniel Sibony, qui nous a permis d'analyser la manière dont conçoit l'auteur les notions d'identité, d'étranger et de l'origine.

**Mots-clés :** *altérité, étranger, identité, origine, relation.*

### Introduction

S'il y a une notion qui a fait, ces dernières années, l'objet de maintes études dans les sciences humaines d'une manière générale et particulièrement en philosophie, c'est incontestablement l'Altérité. Mot-valise, constitué de « alter » et du suffixe « ité », d'origine latine, signifiant autre (dictionnaire Larousse). En philosophie, le concept en question renvoie au « caractère, ou qualité de ce qu'est autre » (Trésor de la langue française, <http://www.lalanguefrancaise.com>). En littérature, la figure de *l'autre* ne date pas d'aujourd'hui ; selon Frédérique Ildefonse, cité par Pierre Caye (*Les figures de l'Altérité*, p 14), *Les Bacchantes* d'Euripide, serait le premier texte littéraire à l'avoir intégrée, et ce, à travers Dionysos, considéré, dans la mythologie grecque, comme étant le Dieu de *l'Autre* par excellence.

Par son imaginaire et sa sensibilité, le romancier, de surcroît lorsqu'il est doublé de la casquette du poète, porte un regard original sur le monde.

---

<sup>1</sup> Université de Jijel. Algérie

Celui-ci est appréhendé par un langage poétique. Cela pourrait être vérifié dans la place qu'accorde dans le récit l'auteur de *la grande maison* à l'être humain et à la question d'altérité ; une préoccupation essentielle dans *L'arbre à dire* (Dib, 1998), investie par une esthétique qui sort des sentiers battus.

Ecrivain originaire du Sud, plus exactement d'Algérie, l'auteur de *La grande maison* (Dib, 1952) a passé sa vie dans l'exploration du monde, en se laissant emporter par l'aventure qui va le mener vers des territoires lointains. Conscient de la complexité du cosmos, le poète va se servir de l'écriture comme moyen pour interroger et décortiquer les « signes » de l'univers.

Les différentes pérégrinations du romancier à travers le monde, vont le rendre encore plus sensible aux choses de la vie. C'est pourquoi l'humain occupe une place centrale dans sa production littéraire. L'exploration du soi s'opérera ainsi à travers une connexion permanente aux éléments de la nature, que d'aucuns interprètent comme étant une forme de mystique, et à ce qui constitue son miroir, c'est-à-dire *l'Autre*.

Dans cet ordre d'idées, nous aborderons ici la question d'Altérité dans *L'arbre à dire* de Mohammed Dib. Publié en 1998, aux éditions Albin Michel, le roman-essai raconte les pérégrinations géographiques et mémorielles d'un expatrié aux Etats-Unis. Exilé, le personnage-narrateur, porte un regard à la fois empreint d'humanisme et de questionnement sur *l'Autre* qu'incarne tantôt un individu, un autochtone américain, tantôt un paysage, qui lui font penser à son pays d'origine, l'Algérie.

Déjà présente dans les récits précédents, notamment ceux de la tétralogie nordique, la figure de l'Autre traverse d'un bout à l'autre *L'arbre à dire*. La place qu'elle occupe dans le récit montre les préoccupations de l'écrivain pour des problématiques d'ordre philosophique, mais aussi, elle est le « signe » qui pourrait nous renseigner sur le renouvellement constant de l'écriture dibienne.

Texte inclassable, à la croisée des genres, se situant entre le récit de voyage, le reportage, l'essai, *L'arbre à dire*, par la place qu'il donne à *l'étranger* dans l'espace de l'ailleurs, questionne, *ipso facto*, la notion de l'identité. Par ailleurs, le sujet fictif s'interroge sur sa condition d'exilé, aux prises avec la nostalgie, qui se regarde dans le miroir que lui tendent ses pérégrinations, souvent accompagnées de figures représentant l'Autre. Le *Même* et son alter ego évoluent ainsi dans le récit telle une dialectique.

En outre, le livre protéiforme, par son aspect transfrontalier, met en exergue la problématique du sujet immigré dans l'espace de l'ailleurs, ici l'Amérique, du moins dans la seconde partie du roman intitulée *l'Amérique down down*. C'est surtout le thème du regard que peut porter le sujet exilé sur la terre d'accueil et les personnes y habitant que l'auteur de *la grande maison* rencontre. L'on ne peut ainsi évacuer la question de l'immigration, abordée d'une façon fictive, mais inspirée de la réalité.

Cela étant dit, par sa fiction, Dib permet à l'immigré d'avoir le droit de poser un regard sur l'Autre, tantôt représenté comme *différent* du Même ;

tantôt comme son semblable. Ce faisant, l'auteur renverse le schéma classique où c'est *l'autochtone* qui regarde *l'étranger* (notion que le poète tentera de redéfinir dans son récit et sur laquelle nous reviendrons ) et le remplace par un schéma où c'est *l'étranger* qui regarde *l'autochtone* donnant ainsi la possibilité au sujet exilé d'interroger le monde qui l'entoure. Cette façon de concevoir la fiction, nous amène à nous poser la question si le romancier ne revendique pas -à la manière des *lettres persanes* de Montesquieu- le droit de *l'étranger* d'observer l'espace dans lequel il évolue ainsi que les êtres qui le meuble, et de nous offrir sa propre réflexion.

Bref, nous avons été amené à formuler plusieurs questions: comment *l'Autre* est représenté dans le récit ? L'écrivain redéfinit-il l'altérité à travers une mise en texte du *Même* et de *l'étranger* ? Enfin : peut-on parler d'une poétique de post- Altérité ? Afin de répondre à ces questions, nous partons de l'hypothèse suivante : le texte (*L'arbre à dire*) prend en charge la question d'altérité à travers une poétique transfrontalière mise en œuvre par l'écrivain. Par le recours à la figure du *Même* (Etranger) *regardant-interrogeant* l'Autre, nous pourrions parler d'une écriture d'altérité originale; mais, pour autant, pourrions-nous parler de post-altérité ?

Dans le cadre de notre article, qui nous permettra de répondre à nos questionnements, nous analyserons les notions d'identité, d'altérité ainsi que celle des frontières, et ce en rapport avec l'esthétique du roman. Notre démarche prend appui sur quelques outils théoriques que nous avons trouvés *La poétique de la Relation* d'Edouard Glissant et *Littératures francophones et théorie postcoloniale* de Jean- Marc Moura.

Nous serons amenés, inévitablement dans cette réflexion sur l'altérité dans un texte supposé, à s'y méprendre, être littéraire, mais qui ne l'est pas entièrement-nous reviendrons ultérieurement sur ce point-, à s'intéresser à des notions telles que le même, l'autre ; l'ici et l'ailleurs. Et comme le souligne clairement Roger Paul-Droit : « Tenter de réfléchir sur la question de l'altérité revient presque toujours, quelle que soit la modalité de cette interrogation, à scruter un partage fondateur, une décision inaugurale délimitant ce que seront l'ici et l'ailleurs, le même et l'autre, le dedans et le dehors. Ou encore l'Occident et l'Orient. » ( Roger Paul-Droit, *Les figures de l'Autre*, p 4).

### **1.L'identité en question**

*L'arbre à dire* est un texte inclassable. Entre le roman et l'essai, l'écrivain jouit d'une liberté générique qui lui permet d'interroger certaines notions à l'aune de son expérience et de son imaginaire. L'identité fait partie de ces mots-valises, que Dib questionne dès l'incipit de la première partie du récit, au titre significatif, *Le retour d'Abraham*. Le romancier conçoit le fait identitaire d'abord comme signe. Ce dernier est pris dans un ensemble signifiant qui est le langage. Conscient de la complexité de ce dernier, l'auteur interroge le vocable *nom*, à la page 20.

L'expérience d'exilé, même si le poète en question préfère à ce mot la

nostalgie, a permis au romancier d'avoir le recul nécessaire pour réfléchir sur des mots qui font l'objet de débat et d'analyses, se servant ainsi de l'écriture pour tenter de le décortiquer. De ce fait, le discours littéraire, comme c'est le cas dans *L'arbre à dire*, prend la forme d'une histoire et d'une réflexivité qui « ausculte » l'univers langagier.

## **2. La notion de frontière**

L'autre mot que Dib questionne, dans la partie intitulée *L'Arbre à dire*, est celui des *frontières*. L'écrivain évoque ici son séjour aux Etats-Unis en tant qu'instituteur. Ce fragment de vie introduit dans le récit, avec des recours à des mots anglais, nous renseigne sur l'ouverture du sujet fictif sur le *divers* (Glissant). Et au détour de quelques pages, on peut être surpris par le recours au télescopage de deux mondes : celui du Nord (Etats-Unis) et le Sud (Algérie) ; et ce à travers la figure du désert. En effet, l'espace désertique de la Californie a rappelé au romancier celui de l'Algérie.

Ainsi, sommes-nous tentés de dire que par l'imaginaire, l'écrivain a aboli les frontières. Cette connexion entre deux espaces, s'opère à la page 113 à travers des personnages. Certains traits physiques d'une femme rencontrée en Californie ont rappelé au sujet-migrant une berbère d'Atlas ( au Maghreb).

Outre la dimension universelle d'un récit ouvert sur l'ailleurs, et par ricochet sur l'autre, l'on peut aussi remarquer dans ce télescopage spatial une nostalgie du romancier pour le pays d'origine. Ce dernier, malgré l'éloignement, et tout ce qu'il implique comme distance et écartèlement, semble toujours accompagner l'écrivain, qui réussit à faire de « l'exil » une nostalgie : « l'écriture de cet exil se sert du caractère d'authenticité de la rencontre pour produire l'effet d'un souvenir direct déclenché par une nostalgie picaresque » (Amraoui, 27).

## **3. L'entre-deux : entre *exil* et *origine***

Ce qui caractérise la production littéraire dibienne des années 80 et 90, c'est la convocation par le poète des espaces de l'origine et de l'exil. Dans *L'arbre à dire*, le narrateur nous fait voyager dans l'espace de l'ailleurs : la Californie et Los Angeles ; des lieux dans lesquels erre l'auteur, et qu'il a connus dans la réalité, puisqu'il y a été invité en tant qu'instituteur. Quant au lieu de l'enfance, celui-ci figure dans le récit à travers le désert algérien, que nous considérons ici comme étant le lieu de « l'origine ». Le narrateur s'en est souvenu lorsqu'il s'est trouvé dans le désert américain. Ce télescopage spatio-temporel, nous amène à rejoindre le psychanalyste Danilel Sibony lorsqu'il affirme que: « L'origine, comme l'horizon, nous suit quand on le fuit, s'éloignait quand elle y vient, et ses éclipses ou retours se marquent non par une donnée pure, unique, mais par deux moments, deux instances, entre lesquelles on est pris, souvent à son insu » (Sibony, 16).

*L'arbre à dire* est un texte où Dib pense et interroge la question « altéritaire ». Dans un chapitre au titre significatif « L'autre, les autres », le poète rappelle sa condition de « l'étranger », notion remise en question par l'auteur et sur laquelle nous reviendrons dans notre analyse- dans une

conférence portant sur le thème « l'extrême Europe » : « Pour ce qui est de moi, je sais que je suis étranger. Mais vous, qui êtes-vous ? » (Dib, *L'arbre à dire*). Cette interpellation sur le statut de l'individu dans une société considérée comme démocratique nous renseigne sur la manière dont l'auteur réfléchit le sujet d'un point de vue ontologique et ce, loin des lieux communs. Dans un passage du roman-essai, l'auteur approfondit sa réflexion sur le même et l'autre en commentant la formule « Nous autres » (33) d'un philosophe qui n'est autre que Derrida :

Cela m'a ouvert un vaste champ de réflexion. Qui, de lui ou de moi, est l'étranger de l'autre, ou le plus étranger, ou le moins étranger ? Et si j'étais, moi, nous autres : qui, de tous ceux que je voyais ici, ou pouvais croiser dans la rue, serait l'étranger, puisque le monde est plein d'étrangers ? Comment peut-on être, ou devenir étranger, l'autre de nous autres ? Et si j'étais nous autres, n'aurais-je plus de définition, en l'espèce, que par rapport à l'autre ? Dans ce cas, qui est l'autre ? (Dib, 34).

Ce passage où plusieurs questions relatives à soi et à *l'autre* sont posées montre la préoccupation constante que l'auteur manifeste pour *l'étranger*, ou son « souci de l'autre », pour citer Michel Foucault, dans le récit. Invoquant son expérience d'étranger et d'exilé, l'auteur nous offre sa vision sur un sujet passionnant et complexe. Les années passées loin du pays d'origine semblent avoir permis de prendre le recul nécessaire et d'affûter le regard concernant les problématiques du siècle.

Nous pouvons aussi ajouter que dans ce passage, l'auteur pense l'altérité d'un point de vue littéraire et ontologique. La référence dans le roman à des notions telles *identité*, *étranger*, *mystique*, etc., nous renseigne bien sur la réflexion que développe l'auteur sur des sujets inhérents à la condition humaine qui sont d'une grande actualité et modernité. Cela inscrit le récit dans la catégorie de textes littéraires où la réflexion philosophique rejoint la fiction. C'est une pratique d'écriture qui nous fait penser au romancier et essayiste, Milan Kundera.

Le texte est composé de deux parties : la première, intitulée *Le retour d'Abraham*, s'apparente à un essai où le poète réfléchit à l'altérité ; et la seconde, au titre *L'arbre à dire*, est un récit poétique. Si dans la première, il évoque des sujets tels que l'exil, l'Autre d'une manière crue ; dans la deuxième, il y réfléchit tout en les poétisant. Le roman, prend ainsi une forme fragmentaire.

Dès le premier chapitre au titre significatif, *La résurrection à travers l'exil*, l'écrivain soutient que ce dernier n'est pas compris, ni vécu de la même façon, selon que l'on soit mystique ou « vulgaire », c'est à dire profane : « La question se pose d'abord de savoir : vivent-ils, l'exilé mystique et l'exilé vulgaire, la même expérience ? » (Dib 59).

De plus, le sentiment d'être étranger sur terre, donc exilé, selon Dib, n'a jamais été aussi répandu que dans l'époque contemporaine : « Nulle époque n'a probablement plus que la notre compté autant de *Jean sans terre* parmi leur gent » ( p.65). Tous des métèques exilés et des étrangers semble

vouloir dire le poète ici. Par une telle assertion, l'écrivain remet en cause l'idée communément admise, selon laquelle il y a des natifs et des étrangers ; l'on peut parler aussi d'une redéfinition de l'altérité, puisque, en se référant à l'auteur, il n'y a pas de frontière entre le *même* et *l'autre* ; l'écart socio-culturel, entre les deux protagonistes, ne pose pas de problème. Au contraire, cet espace séparant les sujets issus de cultures différentes, que François Julien appelle *l'entre* (Julien, *L'écart et l'entre*), pourrait nourrir la relation et permettre aux deux entités de se rapprocher. Autrement dit, l'entre-deux n'est pas un obstacle ; il est ressource culturelle.

Par ailleurs, dans sa réflexion sur l'ailleurs et le statut de l'immigré, le poète estime que le fait de vivre dans un pays « étranger », n'est pas en soi un malheur. Au contraire, cela pourrait s'avérer une chose pour l'exilé, qui peut avoir la possibilité, en étant transplanté de devenir *Autre* : « (...) alors que, retransplantés ailleurs, s'offre au moins à vous l'opportunité, en vous découvrant *autre*, de développer des dispositions latentes, de donner faculté à des dons ignorés de s'épanouir » (Dib 67).

Comme nous l'avons signalé au début de notre réflexion, Dib, par une « poétique du parallèle » (Amraoui), transcende l'opposition entre le sujet immigré et l'autochtone. Ce rapprochement entre les deux protagonistes est convoqué par l'auteur pour mieux illustrer la condition de *l'étranger*, qui pourrait être écrivain, musicien, peintre, etc. En somme, un artiste *exilé* peut trouver dans l'ailleurs une source d'inspiration tout en convoquant sont « terroir originel » (Dib 66).

#### **4 .L'origine au miroir de l'autre**

Par ses pérégrinations dans les espaces vastes de l'Amérique, *Californie* et *Los Angeles*, les lieux de l'origine, même s'ils paraissent éloignés, n'ont jamais été aussi proches pour Dib. Ce paradoxe devient évident à travers les exemples du désert californien rappelant le Sahara algérien ; et Arma, l'indienne, faisant penser à la berbère de l'Atlas. Ainsi, sommes-nous tentés d'affirmer avec Daniel Sibony : « l'origine, comme l'horizon, nous suit quand on la fuit, s'éloigne quand elle y vient, et ses éclipses ou retours se marquent non par une donnée pure, unique, mais par deux moments, deux instances, entre lesquelles on est pris, souvenir à son insu » (Sibony 16) .

Il est clair que la « blessure de l'origine », que porte le poète à travers des bribes de souvenirs qui surgissent dès qu'il y a une étincelle provoquée par un paysage ou un individu aux traits métis, accompagne l'écrivain dans ses voyages et ses exils. De plus, l'origine dont nous parlons ici ne semble pas figée, puisqu'elle se laisse éveiller par toute figure « étrangère » rencontrée ou perçue par l'auteur. De fait, nous avons l'impression d'avoir affaire ici à un syncrétisme culturel.

Nous pourrions ainsi affirmer que le rapport à l'Autre dans la poétique dibienne, que développe son roman-essai, se construit à travers l'inclusion d'éléments culturellement et géographiquement différents, mais partageant le même univers et le même globe. Aussi, pour l'écrivain, la frontière

géographique ne constitue pas un écueil pour les êtres humains ; que ce soit les paysages ou les individus, car, au fond, ils se ressemblent, surtout si l'on sait bien les observer, en donnant libre cours à son imaginaire : « parvenus à ce point de notre réflexion, l'exil nous fait en même temps moins étrangers au monde, ses chemins sont, dans la mesure où nous le voulons, les plus surs à nous mener vers l'Autre, notre semblable » (Dib 66).

Pour Dib, les espaces de l'ailleurs ou ceux de l'origine, sont des *atlals*, c'est-à-dire des vestiges et des traces, que notre inconscient enregistre dans les tréfonds de la mémoire. Celle-ci, peut, certes, parfois céder à l'oubli, mais son éveil peut nous surprendre à tout moment. D'autant plus que chez le poète il y a alternance du passé et du présent, qui donnent lieu à une poétique du parallèle (Amraoui, Mohammed Dib, *Le Simogh*).

Notons par ailleurs que l'oubli, ici, ne signifie pas la perte de l'espace originel. Son rôle est nécessaire pour le surgissement et la réappréciation par le sujet-ici l'écrivain narrateur-, de son *origine*, laquelle est *absente*, mais tout en restant latente. Ainsi, nous dirons avec D. Sibony « après tout, avoir son origine en tant que perdue c'est encore l'avoir. L'avoir... perdue » (32). En cassant les barrières culturelles et géographiques, invoquées souvent par les politiques, notamment ceux qu'on appelle communément les « nationalistes », donc de droite, Dib, construit une poétique de l'altérité en faisant recours à une écriture où passé et présent suivent le même rythme et crée « une esthétique de ressemblance » où paysages et individus appartenant à des aires culturelles « différentes » sont mis en image simultanément.

Si nous avons parlé précédemment de ressemblance que le romancier trouve dans certains paysages, désert californien et Arma l'indienne, avec son pays d'origine Sahara et une berbère de l'atlas, nous pouvons ajouter que *L'arbre à dire* est un récit où l'auteur prend son temps de regarder *l'Autre*. Le texte est construit ainsi, comme nous l'avons signé en haut, à la manière des *Lettres persanes* de Montesquieu où les deux étrangers observent le pays visité, la France, et ses habitants. De plus, le roman-essai est un récit de voyage qui déconstruit les visions exotiques. D'ailleurs, dans certaines parties du texte, intitulées d'une manière significative, Dib donne une image du pays d'accueil qui rompt avec les stéréotypes sur l'Amérique et les Américains. Aux clichés et à l'exotisme, le poète préfère la *Relation* (Glissant) et la ressemblance. Certes *l'Autre*, qu'il soit Américain, Indien, reste différent de *soi* ; mais il s'agit là d'une *différence* qui n'est pas dénuée de traits d'une humanité commune. Après tout, nous appartenons au même cosmos, semble dire le poète.

On pourrait conclure que par sa poétique de ressemblance (entre paysages et individus d'ici et de là-bas) et la simultanéité de ces éléments narratifs que provoque la mémoire, le narrateur *intègre* l'Autre, conçu non pas comme étant *étranger* mais comme une partie de soi. En ce sens, Sibony écrit « Intégrer, c'est à la fois aller vers l'Autre et mettre de l'Autre en soi » (Ibid : 351).

L'Autre est présenté dans le texte comme cet *étranger* qui porte dans ses germes des *traces* de la culture d'origine, ce que nous pouvons interpréter ici comme étant une forme de transculturalité, et dans certaines situations, à l'exemple du passage où l'auteur fait le lien entre le Mexique et l'Andalousie, nous sommes tentés de parler de syncrétisme. Aussi, dans la même logique transculturelle, nous remarquons que l'identité originelle est présentée par l'auteur-narrateur comme étant multiple : « (...) tant dis que je suis né dans une famille arabo-andalouse musulmane, petite-bourgeoise, peut-être un peu berbère aussi, un peu turque » (Dib, 34) .

Avec cette assertion, le romancier déconstruit l'idée selon laquelle l'identité serait une entité pure, dénuée de toute « altération ». Ainsi l'origine, ne peut être que multiple. Car nous sommes le produit de processus transculturels, qui donnent naissance à une culture métissée faite d'éléments divers.

Par ailleurs, on ne peut perdre de vue la dimension mystique du récit : « Plus nous poussons de l'avant et plus les intentions du Seigneur se confirment. C'est la Californie toujours, mais dans sa portion basse. Me voyant revenu en pensée dans mon Algérie natale, comme de juste, cela ne me gêne pas personnellement » (Ibid : pp. 178-179). Dans cet extrait, se révèle le mysticisme dans l'écriture dibienne et ceci, à travers le lien qu'il fait entre les lieux de l'ailleurs, originels et le divin. Pour le poète ces coïncidences dans ses découvertes ne semblent pas relever du fait du hasard mais pourraient recevoir une explication métaphysique.

En définitive, le romancier redéfinit *l'altérité* en instaurant dans son récit une poétique du parallèle (Amraoui) qui convoque *le même* et *l'Autre*. Cette redéfinition rompt avec le discours social et politique selon lequel l'étranger diffère de l'autochtone ; à cette différence, l'écrivain préfère la « ressemblance », la transculturalité et le syncrétisme. En somme, *l'étranger* n'est pas forcément celui qui évolue dans le territoire de l'exil. Ce sentiment d'étrangeté, selon nos situations, se trouve en chacun de nous.

## **Conclusion**

*L'arbre à dire* de Mohammed Dib est un roman-essai qui, à partir de l'expérience du romancier dans les espaces de « l'ailleurs », ici en France et aux Etats-Unis, aborde la problématique de l'altérité et celle du sujet en situation d'exil, notamment dans la première partie du récit intitulée *Le Retour d'Abraham*. Néanmoins, le poète complète sa réflexion en s'approchant le concept d'un point de vue poétique. Pour ce faire, il ne se soumet pas aux contraintes du genre. Au contraire, il fait de l'écriture une « aventure », en explorant différentes facettes.

Conscient de la complexité du sujet, le poète tente plusieurs angles de création afin d'arriver à *dire* et produire *l'altérité* sans tomber dans des lieux communs. Pour ce faire, il alterne réflexion et création (littéraire), en faisant parler sa conscience et en donnant libre cours à son imaginaire. De fait, les

deux processus contribuent à produire une œuvre qui, à s'y méprendre, s'apparente à un roman-essai.

Cela dit, le romancier, dans sa tentative de thématiser la notion d'altérité, implique plusieurs concepts-signes : l'identité, l'étranger, l'exil, la mémoire, etc. L'aventure dans le monde du poète, par ses différentes pérégrinations, semble épouser les méandres d'une écriture qui se dit-réflexive- et qui essaie de *dire* le monde et les différents *signes* qui le meublent.

Nous sommes tous « étrangers », « des Jean sans terre », comme le fait remarquer l'auteur dans l'un des passages du livre, lorsqu'il évoque sa situation « d'exilé ». De plus, le poète, par son écriture visuelle, conçoit l'Autre comme l'alter ego du même, qui n'est pas aussi *différent* qu'on ne le pense. De ce fait, il voit dans les paysages de l'ailleurs et les êtres qui y évoluent, des figures étrangères qui nous ramènent à nous-mêmes.

### Références bibliographiques

- AMRAOUI, A. 2019. *Mohammed Dib. Le Simogh, Alger*, Frantz Fanons.
- ABDELKEBIR, K. 1983. *Maghreb pluriel*, essai, Paris, Denoël.
- ALGIRDAS, J. G et Courtès, J. 1979. *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- BACHELARD, G. 1957. *La poétique de l'espace*, Paris, Puf.
- BARTHES, Roland. 1953. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- DIB, Mohammed. 1998. *L'arbre à dire*, Paris, Albin Michel.
- DROIT, Roger-Paul. 2014. *Figures de l'altérité*, sous la direction de Roger- Paul Droit, Presse universitaire de France, Paris.
- KUNDERA, M. 1986. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « folio ».
- HANAH, A. 1993. *La tradition cachée*, Paris, Christian Bourgois.
- FRANÇOIS, J. 2012. *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée.
- FREDERIQUE, I. « Identité et altérité. A partir des *Bacchantes* d'Euripide », pp. 35-66.
- GENETTE, G. 1972. *Figures III*, Paris, Seuil.
- GLISSANT, E. 1990. *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, E. 1996. *Introduction à la poétique du Divers*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, E. 2010. *L'Imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. 1966. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- MOURA, J.M. 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, (Coll. Écritures francophones).
- RANCIERE, J. 2001. *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée.
- RANCIERE, J. 2010. *La Parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel » .
- RICOEUR, P. 1990. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SIBONY, D. 1998. *L'entre-deux. L'origine en partage*, Seuil, Paris.

---

# Reconstruction de l'identité de genre chez Emmanuelle Favier à travers *Le courage qu'il faut aux rivières*

Achille Carlos Zango<sup>1</sup>

---

**Résumé :** Cette réflexion se propose de démontrer, à la lumière du roman *Le courage qu'il faut aux rivières* de l'auteure française Emmanuelle Favier, le processus et les enjeux de la reconstruction de l'identité de genre en tant que construction sociale. En effet, Manushe et Adrian sont deux vierges jurées dont la rencontre permet de briser les contraintes sociales et de vivre une relation amoureuse malgré leur identité biologique. Grâce aux approches des Études de genre et de la narratologie, nous analysons en quatre moments cette reconstruction de l'identité de genre. D'abord la crise identitaire des deux héroïnes, ensuite leur existence dans la peau masculine, suivi de l'identité floutée ou dans l'embarras qui les caractérisent, avant de terminer par questionner l'écriture de la fluidité et l'émancipation de l'identité de genre chez Favier.

**Mots-clés :** reconstruction, identité de genre, études de genre, narratologie.

## Introduction

En affirmant que « l'homme ne naît pas homme, il le devient », le philosophe Grec Érasme a montré que l'essence de l'identité de l'homme est sociale et non naturelle. Dans cette perception, rappelons-le, l'homme chez Érasme symbolise l'être humain en général. La même vision sera reprise plusieurs siècles plus tard et féminisée par Simone de Beauvoir dans son ouvrage *Le deuxième sexe* en ces termes : « On ne naît pas femme, on le devient »<sup>1</sup>. Cet aphorisme, devenu un véritable slogan pour les chantres du féminisme, pose la problématique de l'identité de genre comme produit des contingences sociales. La qualité de l'homme ou de la femme se pose non plus en termes de différences naturelles ou biologiques, mais davantage en tant que construit d'un certain nombre d'acquis sociaux et culturels qui se consolident dans le temps installant ainsi une frontière identitaire entre les deux genres. La littérature, en tant que champ tributaire des différents modèles de conceptualisation du genre et créatrice de nouvelles significations, n'est pas

---

<sup>1</sup> Université de Bamenda, Cameroun

<sup>1</sup> Cette phrase ouvre le second tome de l'ouvrage *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir.

restée en marge d'un tel débat fondé sur la construction de l'identité de genre<sup>2</sup>. Dans son premier roman *Le courage qu'il faut aux rivières* (2017), l'auteure française Emmanuelle Favier textualise cette conception de l'identité en s'appuyant sur « les vierges jurées » en Albanie. En effet, il s'agit d'une catégorie de femmes qui, pour plusieurs motifs, ont choisi de faire vœux de chasteté et de vivre comme des hommes désormais. C'est donc une véritable opération de travestissement actée par les traditions dans certains pays d'Europe qui aboutit à une reconstruction du genre. En mettant en discours des personnages « vierges jurées » à l'instar de Manushe et Adrian, lesquels brisent leurs serments et entretiennent une relation amoureuse ensemble, Emmanuelle Favier explore l'impact d'une pratique culturelle sur l'identité de genre de l'individu et met en lumière les illusions de l'altérité. Elle révèle le cheminement de deux femmes biologiques qui, sous des contraintes socioculturelles, mutent vers l'identité masculine. À ce sujet, notre analyse cherche à interroger le processus et les enjeux de la reconstruction de l'identité de genre chez certains personnages de Favier.

Pour mieux saisir cette question, il sera important de convoquer deux approches de textes en littérature : les *gender studies* et la narratologie. Les *gender studies*<sup>3</sup> ou encore « Études de genre », « Études sur le genre »... sont nées aux États-Unis vers les années 70-80 avant de se répandre dans les universités européennes. Ce vaste champ pluridisciplinaire s'inscrit dans la lignée du féminisme et s'attèle à démontrer l'influence des normes culturelles et sociales sur la construction de l'identité et du comportement sexuel de l'individu. Il s'agit donc d'un processus qui explique le construit du genre dans le temps et dans l'espace comme on le verra chez Manushe et Adrian. La narratologie, quant à elle, nous permettra d'analyser la mise en récit structurant ce parcours de vie chez ces deux héroïnes. Cela dit, nous distinguerons quatre temps forts dans notre analyse. D'abord, comprendre la crise d'identité vécue par Manushe et Adrian, ensuite, leurs existences dans la peau de l'homme, ce qui les plonge dans une identité de l'embarras ou floutée. Et pour terminer, nous allons questionner la fluidité et l'émancipation de l'identité de genre telle qu'explorée par les *gender studies* et textualisée par Favier.

---

<sup>2</sup> Dans cette réflexion, nous entendons par identité de genre la construction sociale du genre féminin et masculin qui aboutit à une perception de soi indépendante de la nature du sexe. Il faut bien distinguer l'identité de genre de l'identité sexuelle. Annie Cornet explique : « Le sexe (H, F) renvoie aux différences biologiques entre les hommes et les femmes. Ces différences sont universelles et intemporelles. (...) Le genre, par contre, renvoie à des constructions sociales et culturelles du féminin et du masculin. Ces constructions sociales se sont construites autour des différences biologiques entre les femmes et les hommes (le sexe biologique). Ainsi, la maternité va influencer la construction de la place des femmes dans la société avec des attentes sur le temps qu'elles consacrent à la prise en charge des enfants. » (2014)

<sup>3</sup> Parmi les pionniers de cette approche, on peut citer la féministe Ann Oakley avec son ouvrage *Gender, Sex and Society* (1972) ; et plus tard Judith Butler avec *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

## 1. La crise de l'identité

*Le Courage qu'il faut aux rivières* met en texte la complexité de la crise de l'identité<sup>4</sup>. Cette dernière est entendue ici comme étant, selon Claude Dubar, une « rupture d'équilibre entre diverses composantes » (2010 : 27) pouvant être liées à un individu ou à un groupe. Plus clairement, la crise de l'identité chez Favier résulte de la situation identitaire ambiguë des femmes « vierges jurées », ou encore « vierges sous serment », qui sont des femmes au sens biologique, mais vivant socialement comme des hommes. Après avoir renoncé à leur maternité et fait vœux de chasteté pour toute leur vie, ces femmes s'habillent et se comportent désormais comme des hommes. Elles ont accès à certains droits et privilèges sociaux uniquement réservés à la gent masculine comme le port d'arme par exemple. C'est une culture certes ancienne, mais toujours d'actualité dans certains pays d'Europe notamment en Albanie du Nord, au Monténégro, en Macédoine, en Serbie ou encore au Kosovo...

Du point de vue des pratiques coutumières dans ces communautés, deux raisons peuvent pousser une femme à tronquer sa féminité honteuse pour la masculinité prestigieuse : d'une part le refus d'épouser le fiancé promis, d'autre part le déficit familial en garçons, d'autant plus que dans ces sociétés patrilinéaires, seuls les hommes transmettent les biens et l'appartenance au lignage. S'inspirant de ces femmes devenues hommes<sup>5</sup>, Favier nous présente Manushe et Adrian, deux vierges jurées, dont la rencontre fait basculer les destins empruntés. On se rend à l'évidence que ces femmes, dès le départ, sont appelées à vivre sous deux peaux identitaires dualistes. Dans un premier temps, celle de la femme qui a été définie par leur nature biologique et dans un second temps, celle de l'homme qui leur est imposée ou qu'elles ont choisie. Les trajectoires de ces personnages sont intéressantes d'autant plus qu'elles illustrent les deux cheminements qui peuvent conduire à cette mutation d'identité. Chez Manushe, le refus d'épouser Parush, l'homme qui a été choisi pour elle, marque sa mutation vers l'autre genre. C'est ainsi que durant le rituel de passage<sup>6</sup>, elle quitte sa peau de femme et « d'une voix forte, elle profère les paroles rituelles, jure par

---

<sup>4</sup> Soulignons que la notion de « crise d'identité » a été théorisée par le psychanalyste Erikson dans son ouvrage *Adolescence et crise. La quête de l'identité* (traduit de l'anglais) pour désigner la perte d'identité observable chez les jeunes adolescents aux prises avec des conflits personnels et qui causent chez eux une lutte intérieure pour se définir. Il parle également de la crise d'adolescence.

<sup>5</sup> À la page 207 de son roman, Emmanuelle Favier précise qu'elle a été captivée par ces figures de « vierges jurées » lors de la visite d'une exposition *Au bazar du genre* au Mucem de Marseille en juillet 2013.

<sup>6</sup> En Albanie, ce rituel de passage est le *kanun* (code coutumier albanais).

la pierre et par la croix de rester vierge, de ne jamais contracter d'union ni fonder une famille. » (pp.50-51) Chez Adrian, la trajectoire est toute autre. À sa naissance, son père, qui désire ardemment un fils comme héritier, se voit contraint de faire de sa fille ultime ce fils manqué :

La malédiction qui ne faisait que couler du lait dans cette famille serait contrée, du moins en apparence. L'enfant qui venait de naître serait élevé comme un garçon. On ne lui avait pas encore donné de prénom, tant l'amertume de voir arriver une nouvelle fille avait été grande. On l'appellerait Adrian et personne dans le village ne saurait que c'était une fille, hormis eux-mêmes, leurs quatre autres filles et le médecin qui, moyennant finances, saurait se montrer discret. (p.61)

Si d'un point de vue temporel, Favier opère un certain brouillage, tout porte à croire qu'il s'agit d'une époque ancestrale mythique, mais proche, au regard d'un certain nombre de moyens de locomotion utilisés par les personnages. L'espace quant à lui également n'est pas précis, et les personnages évoluent dans deux lieux principaux : la ville, mais davantage le village. C'est surtout dans ce dernier lieu que leur destin prend sa source dès la naissance pour Adrian et à l'adolescence pour Manushe. Rappelons que l'anthropologie établit une différence entre la naissance physique et la naissance sociale. À ce sujet, Philippe Laburthe-Tolra utilise « anthropopoiesis » pour désigner le processus de socialisation qui permet l'humanisation de l'Homme. Pendant cette socialisation,

les groupes distinguent donc la naissance physique, commune à tous les vivants, de la naissance sociale ou anthropogénèse propre à l'homme, renaissance fictive, purement culturelle, dont les modalités concrètes, rites et paroles, constituent l'anthropopoiesis, c'est-à-dire la fabrication de l'homme. (2007-5)

Les villages mis en texte sont des sociétés fortement patriarcales. Elles accordent beaucoup de droits à l'homme, reléguant la femme au statut de seconde zone, si bien que son passage ou son appartenance au genre masculin doit être conditionnée par un certain nombre de sacrifices ou de compromis. Au fond de ce sacrifice tout aussi ultime, il apparaît des sociétés traditionnelles dont les fondements reposent sur la séparation et la hiérarchisation des sexes. Cela dit, pour mener la vie d'homme, le prix suprême est exigé à la femme : sa féminité qu'elle doit gommer, refouler et même nier. C'est le sexe de l'homme qui lui confère autorité, prérogatives de toute sorte car, « la communauté restait figée dans sa composition et sa structure depuis plusieurs siècles, les fils remplaçant les pères, les filles les mères en un éternel recommencement de visages et de fonctions. » (p.17)

La naissance d'Adrian est une parfaite illustration de cette organisation particulière mettant ainsi en exergue la place de l'homme dans ces sociétés. On le voit dans les déceptions de la mère d'Adrian qui, malgré la

douleur de trois accouchements « infructueux », car uniquement des filles, doit faire face au regard de la société qui considère l'absence de garçon dans la famille comme la fin de la lignée. Face à cette douleur, elle n'est pas aidée par Askan, le père d'Adrian, qui s'obstine à avoir un garçon à tout prix, au point de renier l'œuvre de la nature. Il a besoin d'un garçon non seulement pour sa descendance future, mais aussi parce que l'homme symbolise la force, la bravoure, la détermination... De plus, certains personnages masculins dans le roman confirment cette nature en faisant preuve d'une brutalité inouïe. C'est le cas de Brerim, le voisin alcoolique qui viole Adrian durant une partie de chasse, la plongeant ainsi dans le traumatisme et dans une vie d'errance. De plus, l'arrivée d'Adrian au village de Manushe révèle une fois de plus la place occupée par l'homme dans ces villages. C'est un accueil chaleureux, accompagné d'une petite fête et des victuailles qui lui sont réservés. Le chef du village, Emni, est également prêt à donner l'une de ses nombreuses filles à l'hôte pour lui souhaiter la bienvenue parmi eux.

Face à un ordre patriarcal aussi ancré, l'accès aux privilèges exclusifs des hommes impose un choix draconien aux femmes : devenir des vierges jurées et donc porter une identité conflictuelle ou mettre son identité en crise. Manushe et Adrian traînent de ce fait une identité qui, bien qu'émanant des rituels ou de la volonté, est tout de même une exception d'où la source du conflit. Bien plus, en adoptant cette nouvelle identité volontairement (cas de Manushe), ou involontairement (cas d'Adrian), elles doivent nier une part intrinsèque de la nature de femme qu'elles portent en elles. Dès lors, il s'agit d'une identité qui vogue à contre-courant et désocialise car empruntée, ou mieux, usurpée. Dans cette perspective, comme l'écrit Laurence Hérault, « la virginité jurée semble être, pour une femme, un moyen d'affirmer son individualité » (2009 : 276), de prouver son autonomie à faire face aux difficultés de la vie sans le soutien d'un mari-protecteur à ses côtés, l'homme étant perçu comme le garant de la sécurité ou de la protection. En refusant d'épouser un homme comme Manushe, il s'agit là d'un défi lancé par la femme à l'endroit de la gent masculine. Une audace qui ne peut être suivie que d'une obligation à rejoindre ce genre privilégié. La conception de l'homme et de la femme dans ces sociétés est très bien résumée par la citation de Tahar Ben Jelloun mise en épigraphe à la troisième partie du roman : « Être femme est une infirmité naturelle dont tout le monde s'en accommode. Être homme est une illusion et une violence que tout justifie et privilégie. Être tout simplement est un défi. » (p.117) Et durant son errance, Adrian fait le constat de ce décalage entre l'homme et la femme dans ces sociétés : « Outre qu'elle ne se connaissait d'identité que masculine, elle voyait combien la vie était de plus en plus facile pour un homme seul que pour une femme dépourvue de famille. » (p.110)

La crise identitaire s'avère plus visible du moment où, malgré tous les procédés utilisés pour escamoter leur féminité, le sentiment d'attirance à l'autre sexe demeure présent. On l'observe dès la première rencontre entre Adrian et Manushe. Cette dernière éprouve des sentiments pour Adrian

sachant qu'il s'agit d'un homme. Comme une ironie du sort, elle est victime de l'identité usurpée d'Adrian. L'idylle entre les deux ira plus grandissant au fil des jours au point de révéler à Manushe sa nature féminine qu'elle a cachée jusqu'à ses quarante-cinq ans à la rencontre d'Adrian. Sous cet angle, la rencontre de l'autre devient un moment de réveil, mais aussi un moment de découverte de soi chez Manushe. Elle qui n'a jamais connu d'homme dans sa vie, et ignore tout du corps masculin, fait face à ses propres tourments, ses propres désirs enfouis et refoulés durant tant d'années. Dès lors, ses conflits internes lui reviennent comme un fouet en plein visage et lui rappellent sa nature longtemps reniée :

Et chaque matin lorsque Manushe lui ouvrait la porte, un mouvement s'opérait en elle qui la ramenait à son adolescence, alors qu'elle développait son corps, que la séduction gonflait son torse et ouvrait une béance entre ses cuisses. Ce qui avait conduit le vieux Parush à la demander en mariage, et elle à le refuser, signant la fin de sa vie de femme. (p.25)

Comme on le constate, les deux personnages ne vivent pas leur destin naturel et surtout social de femme, mais vivent un « destin emprunté ». Il est donc intéressant de saisir leur existence dans ce genre identitaire usurpée.

## **2. L'existence dans l'autre genre**

L'une des choses les plus frappantes dans le roman de Favier est la présence d'un ordre narratif éclaté, enchâssé, avec des analepses permanentes qui font osciller les actions entre le présent (rencontre entre Manushe et Adrian), le passé des deux personnages, et même l'existence de leur proche (la vie tumultueuse de Dirina, la fille d'Adrian par exemple). Cette structure particulière, ponctuée de nombreuses anachronies ou flash-back, permet au narrateur de retracer la vie des deux personnages principaux dans la peau de l'homme. Chez Manushe, il s'agit de sa vie au village depuis le jour où elle a prêté serment. Quant à Adrian, il s'agit du parcours qu'elle a mené après sa naissance. En tout état de cause, le récit s'ouvre sur la rencontre entre Manushe et Adrian, se poursuit en replongeant dans le passé pour explorer le serment de Manushe, la naissance d'Adrian et son viol plus tard, l'accouchement de sa fille Dirina et l'adoption par le couple Albena et Luan, l'errance d'Adrian, le départ de Dirina de son foyer adoptif, l'arrivée d'Adrian en ville et la connaissance de Gisela... avant de revenir sur la fuite du couple Manushe-Adrian après la découverte de la réelle nature biologique d'Adrian par les villageois.

Comme nous le constatons, l'amplitude<sup>7</sup> de cette anachronie est plus

---

<sup>7</sup> Gérard Genette (1972 : 28) utilise le terme « amplitude » pour désigner la durée plus ou moins longue de l'histoire mise en anachronie.

étendue surtout chez Adrian, car remonte depuis la naissance. Dès le début du roman, le narrateur relate la vie de Manushe au village. Son vécu s'apparente à celui de tout homme au quotidien. Après s'être attelé à gommer tous ses attributs féminins, son portrait physique nous présente une femme toujours habillée en tenues masculines, les cheveux taillés... Ses activités sont concentrées autour de l'entretien de sa maison et renforcent sa masculinité physique : monter les murs de son potager, aménager le jardin, produire du vin à partir des vignes dans la cour... De plus, elle sert aussi de coursier pour le village car étant l'une des rares à posséder un véhicule. Son identité d'homme lui permet d'assister aux décisions de l'assemblée du village. L'accueil d'Adrian par l'assemblée est un moment important pour juger de cette place dans la communauté. En effet, il apparaît qu'avec le temps, Manushe est devenue incontournable au sein de la communauté si bien qu'elle vit mal la non-information de l'arrivée d'Adrian : « Manushe était à la fois troublée, furieuse de se sentir exclue d'un événement dont la signification lui échappait encore. » (p.16) Au regard de sa place, le chef Emmi pense qu'elle est l'âme du village. C'est pourquoi en dehors du docteur Mitko et lui, Adrian doit s'adresser à Manushe qui est en quelque sorte la troisième personnalité.

Outre ces fonctions dans la communauté, la vie de Manushe est aussi rythmée par la recherche en solitaire du plaisir charnel à travers les séances de masturbation. Contrainte de ne jamais procréer ni se marier, Manushe a trouvé tout de même un moyen pour assouvir ses pulsions sexuelles. La masturbation lui est utile à plus d'un titre. Elle lui permet de sortir de la solitude, de saisir son corps, de communiquer avec elle-même et surtout de se libérer. C'est aussi un moment de fantasme, un moment pour rêver de ce corps masculin jamais connu. Il faut aussi remarquer que le temps choisi pour ces plaisirs en solitaire n'est pas anodin. Très souvent c'est à son réveil matinal, un temps où les sens sont en éveil, éveillant et réveillant par la même occasion sa nature biologique de femme :

C'était un plaisir tout entier tourné vers sa propre personne qu'elle recherchait au cours de ces égarements matinaux, c'était son corps à elle qu'il s'agissait de réveiller d'un sommeil de plusieurs décennies, d'exalter au point du jour avant de retourner au secret de ses vêtements d'homme chaste. (p.34)

L'enfance d'Adrian, quant à elle, est caractérisée par des activités réservées à la gent masculine comme la chasse. Obsédé par son besoin de prouver à la population la masculinité de son enfant, Askan, le père d'Adrian, oblige sa fille à manier l'arme à feu, à le suivre dans les parties de chasse... Les villageois ne doivent se douter de rien. À l'âge pubère, des méthodes sont mises à contribution pour escamoter la féminité de sa fille. C'est une véritable torture physique qui aboutit à la lente métamorphose physique d'Adrian : « Ses muscles étaient entraînés au-delà des exigences de son véritable sexe,

et l'habitude de le dissimuler finit par se muer en conviction. » (p.83) Pendant ce moment d'usurpation de l'identité, c'est surtout le viol d'Adrian qui lui rappelle sa nature de femme. Dès lors, sa vie bascule après la naissance de sa fille qu'elle abandonne à une vieille dame dans les montagnes. À partir de ce moment, Adrian vit une existence d'errance, de flottement en allant de village en village. Ces marches s'apparentent à la fuite de son identité de contrainte qui s'est révélée être une illusion, une chimère. Ce sont aussi une quête de reconnaissance pour sortir un jour de l'étau du mensonge : « Elle se disait qu'elle pourrait parvenir, à force de déambuler dans la même zone, à ce qu'on la reconnaisse. » (p.102)

Dans l'errance, la nature, par sa beauté, semble être pour les deux vierges jurées le lieu idoine pour se retrouver, se recueillir, se vivifier, trouver un nouvel air, un nouveau souffle pour fuir le poids de leur identité tronquée. Ce lieu leur permet de s'échapper de la société des humains avec leurs règles « injustes » pour expérimenter l'ivresse de la liberté. Durant les promenades entre Adrian et Manushe, leur sentiment se consolide. Face à une société qui les rejette, elles ont trouvé un lieu d'accueil apaisant : « Puis le paysage s'ensauvagea, les reliefs d'une humanité aveugle s'estompèrent, et ce furent les gorges multipliées jusqu'au grand lac, dont la majesté silencieuse et intacte saisissait au premier regard ? Des espèces d'oiseaux rares y déployaient une paix de préhistoire. » (p.78)

Comme on le constate, les deux vierges jurées vivent une existence austère, de flottement, de solitude et de vide. Ce vide qui est en quelque sorte « le passage vers une fin, processus créateur, acheminement vers une pensée autre. Les itinéraires sont toujours tournés vers l'espoir. Ce vide est plein d'espoir » (Julia Kristeva 1990-130) On retrouve des individus clandestins qui n'ont plus d'ancrage identitaire. Au quotidien, que ce soit l'errance d'Adrian ou les masturbations de Manushe, il s'agit de deux femmes qui ont laissé derrière elles un passé qu'elles tentent de fuir, pour le cas d'Adrian, ou de retrouver pour le cas de Manushe. Malgré tout le temps et les méthodes utilisées, leur nature biologique de femme refait de temps en temps surface leur rappelant ainsi leur identité par procuration. Alors, vivre et brandir cette carapace construite de toute pièce par la société devient un poids dont elles doivent se décharger. Dès lors est mise en exergue les embarras de l'identité ou l'identité dans l'embarras.

### **3. Les embarras de l'identité ou l'identité dans l'embarras ?**

Comme nous venons de le voir, la complexité de la structure narrative du roman de Favier est aussi symptomatique de la complexité de l'identité des vierges jurées en présence. Cette complexité s'amorce dès le début et se prolonge durant toute l'œuvre à travers le brouillage énonciatif utilisé par le narrateur. Cela est surtout observé chez le personnage Adrian. D'abord désigné à travers le pronom « il » à son arrivée au village, très vite on le retrouve dans les anachronies narratives plutôt avec le pronom « elle ». Et

une fois son identité biologique mise à nue par le villageois, elle garde ce pronom jusqu'à la fin du roman. Il est vrai que cette alternance de pronom participe de l'intrigue chez le narrateur afin de ne pas tout dévoiler et garder le lecteur en haleine, mais il apparaît tout de même l'embarras qui entoure la caractérisation pronominale des « vierges jurées ».

Cet embarras s'observe également à la lecture de leur physique ambigu. La description du corps de Manushe est assez expressive à cet effet :

Elle retira le haut de son vêtement, défit lentement la bande fatiguée qui lui enserrait le torse et contempla ses seins presque fondus, sa poitrine enfoncée à force d'être niée, son ventre à l'embonpoint bien installé malgré les travaux qu'elle effectuait quotidiennement. Elle trouva à ses épaules, à la ligne de son cou, une grâce qui la ramena une nouvelle fois à son adolescence. Remontant jusqu'à son visage, elle sentit s'annihiler tous ses efforts d'abstraction, prise au piège de son être social, miroir de sa relation à autrui qui ne pouvait exister en soi. Les lèvres minces, les cheveux prématurément gris, la peau fendillée, le nez épais, les yeux très pâles, elle pouvait détailler les parties de sa figure mais ne parvenait pas à en saisir le tout pour appréhender sa propre beauté. (p.32)

Cette description physique nous présente un corps défiguré, dénaturé et même martyrisé à la limite. Depuis son serment, Manushe s'est refusé de regarder les courbes de son corps, raison pour laquelle elle ne possède aucun miroir chez elle. Ses sentiments naissant à la vue d'Adrian la poussent, pour la première fois, à regarder ce corps qu'elle pourrait un jour offrir au plaisir de son amant ou amante. La surprise est grande. Face à son propre corps, Manushe a du mal à se reconnaître elle-même, à s'identifier réellement. Tout paraît chez elle artificiel et décalé. Tant de décennies pour gommer sa féminité a fini par produire un corps hybride, brouillé si bien que Manushe se sent étrangère à son propre corps. Elle vit dans un corps d'emprunt qui ne cadre pas avec son sexe : « Pour la première fois, elle se sentait décalée, et tandis que son corps de femme avait jusqu'alors épousé les contours de son statut d'homme, sans qu'elle s'interrogeât plus que nécessaire sur l'étrangeté de la chose (...) elle éprouvait à présent un malaise, une étroitesse. » (p.19)

L'évènement déclencheur de cette prise de conscience est justement l'arrivée d'Adrian. Ce dernier lui a rappelé sa nature de femme. Mais cette femme n'existe plus, elle a disparu sous les lourdes tenues d'homme, dans les travaux physiques au quotidien... Adrian n'en est pas du reste. Son physique berne également tous les villageois, et sans se soucier de rien, ils lui accordent un accueil chaleureux croyant avoir affaire à un homme. Quelques mois plus tôt en ville, son ami Idlir s'offusque de ne l'avoir jamais vu avec une femme, au point de négocier une rencontre entre la prostituée Gisela et lui afin qu'il puisse satisfaire ses pulsions libidineuses naturelles. Toujours en ville, une autre scène marque ce brouillage de l'identité d'Adrian. Lors d'un soir, en voulant prendre une chambre d'hôtel, le réceptionniste, un non voyant, au timbre de sa voix, le désigne par « elle ». Mais le lendemain, à la même

réception, une jeune femme, à sa vue, le désigne par « il ». Comme on le voit, pratiquement tous les personnages (en dehors des villageois qui connaissent Manushe) tombent sous le coup de l'identité brouillée des « vierges jurées ». Elles même finissent par être également victimes de leur identité brouillée. Par exemple, pendant un moment solitaire dans sa chambre d'hôtel, Adrian est étrangère à sa propre voix : « Quelque chose dans sa voix la révélait. Elle émit quelques sons, fredonna un air familier. Elle ne parvenait pas à s'entendre, à déterminer le sexe de son timbre. » (p.103)

Bien plus, quand Manushe commence à avoir des sentiments pour Adrian, elle est loin de s'imaginer que cette dernière est une femme comme elle, et la découverte de sa nudité est vécue comme un choc, une grande déception, confirmant ainsi l'illusion de l'altérité et surtout la place du corps dans l'écriture de Favier :

Elle n'avait jamais vu un corps d'homme. Cette peau soyeuse et cette poitrine où se devinaient, bien qu'elle fût osseuse, deux timides renflements, la pétrifièrent. Un chaos de pensées l'envahit, qui était déjà une certitude. Elle défit en retenant son souffle les quelques boutons du pantalon et, le baissant, eut la confirmation de ce qui balbutiait dans son esprit. (p.44)

La situation ambiguë des vierges jurées permet de mettre en exergue ce que Butler (1990 : ix) appelle le « gender trouble » ou le « trouble dans le genre ». Il s'agit d'une posture mettant en avant les confusions et profusions des identités de genre dans le monde postmoderne. Pour le cas de Manushe et Adrian, cette situation s'explique par l'inadéquation qui entoure leur nature biologique de leur condition sociale. Du coup, elles se retrouvent partagées entre deux réalités antagonistes et cherchent un équilibre. Mais bénéficiant déjà de certains privilèges que confère leur illusion d'homme, elles tentent de trouver un nouveau moyen pour trouver l'équilibre. Parfois, elles vont jusqu'à se renier pour se faire accepter par la société. C'est le cas d'Adrian qui nie sa maternité dans le passé pour se convaincre de son identité masculine fabriquée. L'appartenance à un genre devient pour les deux femmes une conviction intime malgré la réalité contraire : « Si Adrian se sentait parfois coupable du mensonge qui demeurait entre elle et son camarade, elle en oubliait le plus souvent son sexe, habituée qu'elle était à ce qu'on la considère comme un homme. » (p.142-143) ou encore : « Adrian se sentait homme ou, plutôt, ne songeait pas à son sexe, la présence des inconnus rameutait les embarras et les craintes de son adolescence controuvée. (p.170-171)

Adrian et Manushe vivent désormais dans une sorte d'entre-deux de genre, obligées d'être partagées entre leurs corps réadaptés, et les privilèges d'un genre usurpé. Une telle dualité existentielle les plonge dans une sorte d'exclusion sociale ou de marginalisation du fait de ne se retrouver dans aucun genre comme étant le leur. Il apparaît de ce fait la place du milieu social dans la conception de l'identité individuelle, voire même collective.

Nicklas pense justement que « les êtres humains vivent captifs pourrait-on dire, dans la cage qu'ils ont eux-mêmes construite, que sont les normes et les règles » (1995 : 38). *Le courage qu'il faut aux rivières* devient un miroir qui illustre l'impact de la société dans la construction de genre chez l'homme. À travers l'exhumation des vierges jurées, Favier pose, par le biais de l'imaginaire, la problématique de la fluidité et l'émancipation des identités de genre dans les sociétés contemporaines.

#### **4. De la fluidité à l'émancipation des identités de genre**

Le roman de Favier met en exergue la construction de l'identité de genre et l'appréhension de l'altérité dans la société postmoderne contemporaine. Malgré la mise en récit d'une pratique culturelle en voie de disparition, il apparaît en toile de fond la problématique de la fluidité et surtout de l'émancipation<sup>8</sup> des identités de genre de nos jours. Manushe et Adrian symbolisent le passage d'une ère à l'autre, d'une époque à l'autre. Et cette époque est marquée par la promotion des libertés individuelles et collectives dans divers domaines, d'où la mise en texte de la question du libre arbitre chez Favier. Le destin de Manushe et Adrian pousse à réfléchir sur l'autodétermination de l'homme malgré les contingences biologiques ou sociales. Vincent Descombes explique : « Nous sommes devenus modernes, et donc en quête de notre identité, lorsque nous avons commencé à concevoir la société comme *composée d'individus*. Désormais, chacun se définit lui-même comme un individu dans un monde fait d'individus ». (2013-137)

Comme on le voit, Manushe et Adrian veulent sortir du carcan social et sexué dans lequel elles sont enfermées depuis des années. En devenant des amantes contre l'ordre patricial établi, elles brisent des codes et des valeurs pour imposer leur vision libéralisée du monde. Dès le début du roman, les actes de masturbation de Manushe au quotidien annoncent les couleurs. On voit un homme qui a décidé de disposer de son corps et de son sexe à son gré. D'en faire son objet de plaisir solitaire ou de désir malgré ses serments. Parce qu'au fond, pour se faire plaisir ou avoir des sensations, le sexe semble passer au second plan. Et l'amour entre les deux femmes est d'abord un désir. Cela articule la présupposition fondamentale selon laquelle l'être humain est par essence programmé pour cette pulsion primaire comme le démontre Platon dans *Symposium*. Cette thèse sera reprise plus tard par les psychanalystes comme Freud qui conçoit l'amour comme une pulsion libidineuse vers l'objet d'amour. L'amour est donc un acte libre, un transfert de libido du moi d'un sujet vers une autre personne. Et la rencontre de l'autre ou de l'altérité dans l'amour se fait dans une sorte de satisfaction des pulsions à travers la mise en scène du désir. Quand Adrian se livre à la prostituée Gisela, c'est d'abord

---

<sup>8</sup> Nous empruntons le terme d'« identité émancipatrice » chez Régis Meyran dans son ouvrage *Obsessions identitaires* (2022).

pour la satisfaction d'un désir, et durant cette satisfaction, le sexe ne semble pas le plus important : « Elle se livra à cette inconnue, à cette grande femme solide aux gestes doux et à la voix cassée qui l'autorisait à se donner, sans crainte ni jugement. Un instinct les poussait l'une vers l'autre, où la nature de leurs corps physique n'entraîne qu'accessoirement. » (p.116)

Il en est de même lorsque Manushe découvre la nature biologique réelle d'Adrian alors qu'elle l'aime déjà, pensant qu'il s'agit d'un homme. Après cette découverte qui aurait pu mettre fin à l'amour entre les deux, on assiste au contraire à une amplification de ce sentiment chez Manushe. Il apparaît clairement que l'amour entre Manushe et Adrian est fondé sur l'être et le désir et non le sexe. Et le désir de découvrir un corps masculin chez Manushe est davantage un fantasme que de l'amour propre :

« Tout en conduisant elle remuait des pensées contradictoires, obsédée surtout par l'idée de ses fantasmes avaient été de purs mirages, que l'homme qu'elle avait autant rêvé que côtoyé tout au long de ces semaines n'existait pas, que son désir, outre qu'il était contre nature, ne reposait sur rien. Et dans le même temps, grandissait une force impatience de faire connaissance avec cette nouvelle figure de son aimé, comme si confusément elle comprenait, sans pouvoir encore se le dire, que rien en réalité n'était perdu ». (pp.45-46)

Et donc « homme ou femme, elle avait besoin de cet être qui avait fait basculer sa vie de manière irrévocable et qui la tenait en son pouvoir, absolument ». (p.49) Cette liberté de sentiments et de désir explique de nos jours l'émergence et surtout la multiplication des sujets hors des normes sexuées : homosexuels, lesbiennes transsexuels, transgenres, bisexuels... Favier met en récit un monde en pleine marche vers l'émancipation sur le plan du genre. Comme l'identité en général, le genre n'est pas une donnée figée, il n'existe pas en soi comme une réalité naturelle, mais est le fruit d'une construction sociale et personnelle, une invention de soi<sup>9</sup> fondée sur la ressemblance et la différence entre les individus. Pour ces raisons, soutenues par les *gender studies*, Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin soulignent que « les frontières entre les sexes ne sont que conceptuelles : elles peuvent donc être traversées, contestées, voire abolies. » (2006) Une thèse qui vient corroborer celle de Sony Labou Tansi qui affirme : « On ne trouve pas une identité, l'identité s'invente.<sup>10</sup> »

Manushe et Adrian ont vécu une existence de flottement, de vide, d'errance, jusqu'à leur rencontre qui leur a enfin ouvert les portes de l'amour malgré leur identité biologique. Manushe particulièrement est prête à violer son serment de chasteté et « jeter son sexe aux ordures » (p.37) pour partager sa vie avec son amante. Dans cette soif d'émancipation, les deux femmes,

---

<sup>9</sup> Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité* (2010).

<sup>10</sup> Sony Labou Tansi, cité par André Patient Bokba in *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.20.

désormais en couple, bénéficient des faveurs d'une société plus ouverte et plus tolérante. Après la découverte de la relation coupable entre les deux héroïnes, la réaction du Chef, garant de l'autorité traditionnelle en dit long sur l'évolution des mentalités postmodernes : « - Pourquoi tu nous as fait ça ? - Je n'ai rien décidé. » (p.195) Et le chef de se rendre compte d'une évidence : « Adrian n'était pas responsable de ce qu'il avait vu en elle, de sa rancœur d'homme incomplet de n'avoir pas eu de fils. [...] Le monde qui était le sien était en train de partir en lambeaux et sa main avait contribué au massacre. (p.195-196) Après leur fuite du village avec la complicité du chef, leur arrivée en ville confirme une fois de plus l'ouverture des mentalités. Désormais sous leurs tenues d'homme, elles peuvent vivre leur relation amoureuse sous le regard coopératif d'une société de plus en plus tolérante face à l'émancipation des identités de genre. Et selon Cathy Jurado (2022) *Le courage qu'il faut aux rivières* « participe en quelque à une évolution du regard sur ces problématiques, tout en les reliant plus largement à une histoire et à une culture. » Les dernières phrases du roman sonnent d'ailleurs comme sentence immuable pour la société, condamnée à intégrer ces réalités malgré les réticences de quelques-uns, ces hommes traditionnels<sup>11</sup> qui doivent épouser les bouleversements de la modernité :

Deux femmes (Manushe et Adrian) entrèrent dans l'établissement. Quelque chose dans leur allure la fit se retourner sur leur passage. Une sensation paradoxale était attachée à leur présence, une masculinité qui ne tenait pas qu'aux vêtements qu'elles portaient, plutôt neutres. Darina devina soudain le lien qui les unissait et rougit à cette pensée. Ce n'était plus un crime, certes, mais depuis peu, et l'idée restait difficile à accepter même dans la capitale. (p.204)

## Conclusion

Au demeurant, *Le courage qu'il faut aux rivières* est l'expression métaphorique du courage qui forge l'identité de genre chez tout être humain. Comme les eaux des rivières qui coulent à partir d'un lieu et suivent un lit, l'appartenance au sexe n'est pas figée sur le lit biologique, déterminé lui-même depuis la naissance. En réalité, c'est en suivant le lit naturel que l'eau déborde parfois, creuse des trous, des voies dans les flancs des montagnes et des collines pour se faire un nouveau lit, une nouvelle existence plus adaptée à ses convictions intimes. Un tel discours peut servir de propagande aux défenseurs des *gender studies*, mais une constance indéniable ressort de cette étude, à savoir que l'identité de genre, comme l'identité en général, se caractérise par sa fluidité apprivoisée par chaque société, chaque culture. Emmanuelle Favier, par l'exhumation d'une pratique culturelle certes

---

<sup>11</sup> Descombes pense que : « L'homme traditionnel est « imbriqué » ou « intriqué » dans le tissu social, l'homme moderne est « désimbriqué » ou « désencastré ». (2013-140).

ancienne, mais toujours d'actualité, en l'occurrence « les vierges jurées », lève ainsi un pan de voile sur une question sans doute très sensible, car liée à l'intimité. Son roman démontre que le genre ne saurait être embrigadé par les contraintes naturelles. Manushe comme Adrian symbolisent le monde postmoderne « occidental » en pleine mutation, un monde où l'homme peut désormais disposer de son corps en toute liberté. Malgré leur identité biologique, les deux amoureuses décident de transgresser les normes sociales. Après leur fuite du village, elles refusent de vivre en quarantaine comme des parias et sont prêtes à savourer cette union malgré les réticences sociales.

Pour Favier, l'heure est sans doute arrivée de libérer le genre des contraintes naturelles. Les rivières tout en venant de quelque part ne restent jamais figées aux voies qui leur ont été tracées par le lit. Elles s'inventent d'autres chemins, d'autres passages au point de s'écarter parfois des voies naturelles prédéfinies. Toutefois, ne doit-on pas craindre que cette liberté à disposer de soi, selon ses désirs ou plaisirs, n'aboutisse à l'expansion de certaines pratiques polémiques, comme la zoophilie, entraînant ainsi une menace pour la survie de l'espèce humaine ? En tout état de cause, comme le souligne si bien Kaufmann, « la révolution des identités, en ce domaine (domaine du genre), n'en est encore qu'à ses balbutiements. » (2015 : 108) En attendant, il apparaît impossible aujourd'hui de définir l'identité d'un Homme sans aucune référence aux assignations de genre.

### **Références bibliographiques :**

- BUTLER, J. 1990. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New-York et Londres et Routledge.
- BOISCLAIR, I. et Saint-Martin, L. 2006. « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires Gender Identity, Postmodernism and Fiction, in *Érudit* [en ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/014841ar>
- CORNET, A. 2012. « L'approche intégrée du genre dans l'élaboration des politiques socio-économiques », in *La querelle du genre* [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-regards-croises-sur-l-economie-2014-2-page-52.htm>
- DUBAR, C. 2010. *La crise des identités*. L'interprétation d'une mutation. Paris : PUF,
- FAVIER, E. 2017. *Le courage qu'il faut aux rivières*. Paris : Albin Michel, Le Livre de Poche.
- FLAVIGNY, C. 2012. « Le gender, une théorie sociétale sur l'identité sexuelle », in *La querelle du genre*, [en ligne], <https://www.cairn.info/la-querelle-du-genre--9782130607434-page-97.htm>
- Genette, G. 1972, *Figures III*, Paris : Seuil, coll. Poétique.
- HERAULT, L. 2009. « Les « vierges jurées » : une masculinité singulière et ses observateurs. », [en ligne], <https://core.ac.uk/download/pdf/52457764.pdf>
- JURADO, C. 2022. « Lire Emmanuelle Favier », [en ligne], <https://www.lespetitesfugues.fr/sites/default/files/content/2022/dossiers%20p%C3%A9dagogiques/20220927-lire->

emmanuelle-favier-DEF.pdf

KAUFMANN, J-C. 2010. *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris : Armand Colin.

KRISTEVA, J. 1990. « Le vide dans la littérature maghrébine d'expression française », In, Arnaud Jacqueline et al. (éds). *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud. Tome 1*. Paris, L'Harmattan.

LABURTHE-TOLRA, P. 2007. « Le fondement des problèmes d'identité en anthropologie sociale », in *Journal des africanistes* [En ligne], <http://journals.openedition.org/africanistes/2131>

MARTY E. (2021). *Le sexe des modernes : Pensée du neutre et théorie du genre*. Paris : Seuil.

MEYRAN, R. 2022. *Obsessions identitaires*. Paris : Textuel.

---

## De l'homicide à la condamnation : l'expérience expiatoire d'une altérité radicale chez Albert Camus et Ousmane Sembene.

Aetius Bassintsa-Bouesso<sup>1</sup>

---

**Résumé :** À travers un corpus composé de *L'Étranger* d'Albert Camus et *Le docker noir* d'Ousmane Sembene, la présente contribution étudie les modalités de perception de l'Autre, dès lors que celui-ci, d'un point de vue éthique ou racial, se démarque du groupe dominant. Dans cet exercice, la démarche retenue se veut comparative. Elle s'abstient cependant de céder à la tentation de prescrire un remède qui aurait la prétention d'annihiler la répulsion que celui-ci inspire (l'Autre). L'argument de base consiste à dire que les romans à l'étude questionnent les discours essentialistes les plus aberrants. En effet, en mettant en scène des figures de l'altérité réprimées par l'institution judiciaire, Camus et Sembene donnent à réfléchir sur des ressorts psychosociologiques collectifs qui sont facteurs d'exclusion, en mobilisant par ailleurs une imagerie inspirée de la doctrine chrétienne de l'expiation.

**Mots-clés :** Altérité, Camus, Sembene, inimitié, racisme, expiation.

### Introduction

« Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués". Cela ne veut rien dire » (Camus, 1942, p. 9). Qui ne se souvient de ces paroles par lesquelles s'ouvre *L'Étranger* d'Albert Camus ? Elles sont demeurées célèbres, précisément parce qu'elles résonnent, dans toute leur « banalité », comme le prélude d'une réflexion philosophique qui a tenu la critique en haleine. S'il y a en effet un aspect de ce roman qui a fait l'objet de nombreuses études, c'est bien son exotisme outrancier l'inscrivant dans le cycle de l'Absurde. Le dispositif narratif de l'ouvrage est particulièrement saisissant, notamment en ce qu'il déploie le récit froid et distant d'un personnage (Meursault) qui se rend coupable d'un homicide et s'expose à la peine de mort.

Sur une plage située à proximité d'une banlieue d'Alger, Meursault se retrouve face à l'Arabe qui, quelques heures auparavant, s'était bagarré avec

---

<sup>1</sup> Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal (Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine, membre associé).

son ami Raymond. Celui-ci se montre menaçant en sortant de sa poche un couteau. En réaction au reflet aveuglant du soleil que lui renvoie la lame du canif, Meursault lève la main pour se protéger le visage et presse accidentellement la détente du revolver qu'il a en sa possession. Le constat est sans appel : il vient de tuer son vis-à-vis (Camus, 1942, p. 93). Puis, pour une raison inexplicée, il brise un peu plus le silence de cette plage déserte avec quatre coups de feu supplémentaires. À ce stade du roman, Meursault a déjà déroulé la moitié de son récit en tant que narrateur autodiégétique. Il confie pourtant que « c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant [produit par le revolver] que tout a commencé » (Camus, 1942, p. 93). La suite de l'histoire montre comment « la réalité du verdict se construit [lors de son procès], à travers l'articulation réciproque des fantasmes matérialisés par le criminel dans le délit et les fantasmes matérialisés par la société dans la sanction pénale » (Verde, 1995, p. 23).

Or, suivant les rouages d'une telle intrigue, *L'Étranger* d'Albert Camus laisse transparaître de frappantes similitudes avec *Le docker noir* (1974) d'Ousmane Sembene. L'appartenance des deux textes à des aires culturelles différentes motive alors une étude comparative : nous entendons procéder à leur confrontation. En leur appliquant une clé de lecture empruntée à la psychosociologie<sup>2</sup>, nous montrerons que ces deux romans développent des constructions symboliques plaçant leurs protagonistes dans la posture d'une altérité radicale.

Alfredo Verde a consacré à l'ouvrage de Camus un travail fort intéressant dans lequel il a analysé le procès de Meursault sous l'angle de la criminologie. Mais si l'orientation de son travail met l'accent sur le portrait moral de Meursault en suivant l'évolution de son comportement, c'est davantage la psychologie collective du groupe social au sein duquel il se trouve qui nous intéresse. De plus, notre champ d'investigation s'élargit au roman de l'écrivain sénégalais Ousmane Sembene en tenant compte d'un certain nombre de considérations idéologiques, afin de mettre en regard les deux textes en vue d'élucider leurs similarités et leurs dissemblances. Une telle démarche rendra compte d'une série de représentations qui éclairent d'un jour nouveau la problématique de l'altérité, telle qu'elle s'inscrit dans les deux romans.

Et pour cause, si le comportement de Meursault déroge aux codes de la société qui l'accueille au point qu'il y paraisse « étranger », comme le signale le titre du roman de Camus, Diaw Falla, le héros de Sembene, est pour sa part pris dans l'étau d'une machine judiciaire répressive, s'appliquant à lui non

---

<sup>2</sup> La psychosociologie nous paraît constituer un champ théorique adapté à l'orientation que nous voulons donner à notre démonstration du fait de son caractère transdisciplinaire. En effet, située à l'intersection de la psychologie, de la psychanalyse et de la sociologie, elle offre un terrain d'analyse intéressant pour la compréhension des modes de pensée collectifs qui (in)valident un certain nombre de comportements sociaux.

comme à un justiciable ordinaire, mais comme à un « nègre » dans un espace marqué par le racisme. Partant de ce constat, nous postulons que le profil victimaire caractéristique des deux personnages susmentionnés embrasse le modèle biblique expiant dont Jésus-Christ est la figure immanente.

### **1. Le criminel vu par le prisme de l'altérité**

Comme le note Martin Brestman, « l'univers romanesque et la conception esthétique de Sembene sont fortement commandés par l'engagement et le désir de fonder une conscience sociale nouvelle » (Brestman, 1974, p. 395). Dans *Le docker noir*, le romancier sénégalais examine les tensions en présence quand, par les aléas de l'histoire commune des peuples, s'effectue la rencontre d'individus de groupes, mieux, de races différentes. Il ne faut pas s'y tromper, c'est bien parce qu'il est un négroïde que Diaw Falla est acculé dans une France où les opinions sont moulées dans un système de pensée catégorisant. Sa mère, Yaye Salimata, se montre lucide sur ce sujet quand elle dit : « Qui n'est pas de la race n'est pas un parent » (Sembene, 1974, p. 13).

Le roman de Sembene procède à l'analyse de considérations de l'ordre du racisme et offre un aperçu de la rhétorique qui contribue à l'échafaudage de stéréotypes au sujet des Noirs. Diaw Falla a quitté le Sénégal pour chercher fortune en France. En marge de son travail pénible de docker, il a écrit un roman pour répondre à l'ambition qui l'anime : devenir écrivain. Mais si louable soit-elle, cette ambition ne lui permet pas de triompher des *a priori* racistes et des considérations pseudo-scientifiques qui les accompagnent ; en témoigne le discours que l'avocat général prononce contre lui à l'occasion de son procès et qui sort du champ de l'objectivité : « le crime est si affreux, si bestial, qu'il est bien digne de son auteur qui n'a rien à envier aux fauves de sa jungle natale » (Sembene, 1974, p. 69).

Diaw Falla confie le manuscrit de son ouvrage à Ginette Tontisane pour qu'elle l'aide à le publier. Mais cette dernière, déjà autrice de deux romans, détourne l'œuvre en la publiant comme sienne. Alors que le héros de Sembene vit dans le dénuement, l'usurpatrice surfe sur le succès que lui procure le livre. Elle reçoit un prix littéraire prestigieux et sa popularité va crescendo. Quand elle est démasquée, son face à face avec le véritable auteur, qui a fait le voyage de Marseille à Paris pour lui demander des comptes, vire au drame : Diaw Falla la bouscule pendant leur altercation et sa tête se fracasse sur le rebord d'un meuble dans l'élan de sa chute. « Le nègre assassin de la célèbre romancière [est] arrêté » (Sembene, 1974, p. 26). Il se retrouve au cœur d'un procès sur lequel se focalise l'attention de l'opinion publique. Pendant ce temps, la presse colporte un discours haineux faisant de lui le symbole de l'insécurité grandissante dont les immigrés seraient responsables : « l'opinion des commerçants est ébranlée ; ils ont fait passer une pétition dans le quartier protestant auprès des conseillers municipaux, demandant l'expulsion des Noirs et des arabes qui ne vivent que de la rapine » (Sembene, 1974, p. 28).

La cour d'assise de la Seine le juge pour meurtre au premier degré, c'est-à-dire avec préméditation. Or, c'est malencontreusement que le héros de Sembene donne la mort à Ginette Tontisane, tout comme Meursault tue l'Arabe par inadvertance dans *L'Étranger*. Il n'y a pas en effet, chez ces personnages, de plans préalablement conçus en vue de commettre un homicide. Pourtant, les juges ne souscrivent guère à cet argument. Aucune circonstance atténuante ne leur est concédée.

En dépeignant des cloisonnements entretenus par d'aberrantes thèses raciales, Sembene travaille à susciter le décentrement du regard du lecteur vis-à-vis des supputations proclamées à l'encontre d'un individu parce qu'il représente une altérité. Dans l'espace-temps où évolue Diaw Falla, à savoir la France de la période coloniale, la cohabitation avec les minorités est perçue par le groupe majoritaire comme un risque pour son narcissisme, d'autant qu'un succès de cette cohabitation mettrait en péril ses illusions de supériorité. À la barre des accusés pendant les audiences, Diaw Falla est par conséquent en proie à des représentations mentales révélant son pessimisme quant à l'issue du procès. Son avocat, écœuré, ne peut que dénoncer une hostilité systémique à l'égard des Noirs. Puis, il fustige la partie adverse dont l'argumentaire reflète le ségrégationnisme qui touche l'ensemble de cette société :

— Oui, nous allons juger un homme alors que nous sommes seuls responsables. La loi ne fait pas de différence entre les êtres humains, mais notre cœur connaît les différences. Mon client, par la seule couleur de son épiderme, semble faire la preuve de sa culpabilité ; il est la brute capable de tout, le sauvage qui s'abreuve du sang de sa victime (Sembene, 1974, p. 72).

Dans *L'Étranger*, les ajustements séquentiels du récit sont certes nuancés, mais dans le fond, le discours social auquel ils font écho rejoint celui que fait entendre Sembene. Un discours blâmant le *Moi* avaricieux et féroce prêt à faire payer à Autrui « le crime de sa différence ». Le héros de Camus est un personnage agissant au gré de l'instant et se distinguant par son indifférence au monde. Meursault se laisse porter par les événements présents sans manifester un quelconque intérêt pour le passé, ni réfléchir à l'avenir. Il est simplement là. Réduit à une vie monotone, il se refuse à toutes formes d'émotivité et son comportement sort de la logique commune. Par exemple, l'idée que sa relation avec Marie devrait être déterminée par des sentiments l'indiffère. À la question de savoir s'il l'aime, sa réponse est : « cela ne v[eut] rien dire mais il me semble que non » (Camus, 1942, p. 57). Pourtant, sans avoir d'avis précis sur le mariage, il en contracterait bien un avec elle, si tel était le souhait de la jeune femme.

Alfredo Verde rappelle que lors du décès de sa mère, « les sentiments dépressifs restent si éloignés de lui qu'il est étonné d'entendre la plus chère amie [de cette dernière] pleurer » (Verde, 1995, p. 24). Meursault est un personnage controversé en ce qu'il prend tout le monde de cours ; tant par ce qu'il fait que par ce qu'il ne fait pas. C'est pourquoi, au palais de justice, il

devient une sorte d'attraction. Lui-même en prend conscience quand les gendarmes l'y conduisent :

La salle était pleine à craquer [...]. J'étais un peu étourdi aussi par tout ce monde dans une salle close. J'ai regardé encore le prétoire et je n'ai distingué aucun visage. Je crois bien que d'abord je ne m'étais pas rendu compte que tout ce monde se pressait pour me voir [...]. Il m'a fallu un effort pour comprendre que j'étais la cause de toute cette agitation (Camus, 1942, pp. 126-127).

De nombreuses inflexions font entrer Meursault dans un rapport de force implicite avec la société. Bien que réceptif à l'odeur de la chevelure de Marie, aux caresses de celle-ci dans l'intimité de sa chambre, son être intérieur reste dépourvu de la faculté d'exprimer les émotions. On attend de lui qu'il fonde en larmes pendant les obsèques de sa mère, qu'il éprouve des remords devant les juges après avoir tué l'Arabe, mais il ne fait rien de tout cela. Meursault est même psychologiquement absent à son propre procès. De fait, il fait voler en éclats les codes de conduite afférents au consensus social. Oscillent alors les pôles opposés que sont le « singulier » qu'il incarne et le « commun » dont le tribunal se veut le défenseur. Marc Verdussen le note à juste titre en ces termes :

L'accusation repose, pour l'essentiel, sur une attitude anticonformiste de Meursault face et suite au décès de sa mère, créant par là une dissymétrie entre le crime commis et le crime pour lequel il est condamné. Lui sont reprochés une indifférence émotionnelle et un détachement moral qui, bien qu'apparents, suffisent à le considérer comme dépourvu d'âme humaine. D'où sa dangerosité sociale (Verdussen, 2007, p. 50).

Comme c'est le cas avec Diaw Falla dans *Le docker noir*, la sévérité du regard que la société pose sur Meursault dévoile les limites des appréhensions des groupes dominants. En instituant les codes auxquels ils souscrivent en normes, ces derniers œuvrent à la relégation des individus qui y dérogent. Dans les romans à l'étude, Meursault et Diaw Falla sont soumis à un étiquetage sévère ayant pour corollaire un discours réprobateur : ce sont des « criminels ». Mais quelle est la nature véritable de leur crime ? Le regard posé sur eux dégage en réalité des airs de truisme. Il met en lumière leur statut précaire en tant que figures de l'altérité. Des mécanismes de différenciation, voire de hiérarchisation, tels que décrits par Achille Mbembe, sont alors actionnés contre eux dans ces sociétés de l'inimitié.

[Q]ui dit « sociétés de l'inimitié », indique Achille Mbembe, suggère la mise en branle d'une pulsion sinon pure, du moins d'une énergie fondamentale. Cette énergie est enrobée, consciemment ou non, dans la poursuite d'un désir, de préférence un désir-maître. Ce désir-maître, à la fois champ d'immanence et force faite de multiplicité, a pour point de fixation un ou plusieurs objets. Hier, ces objets avaient pour noms privilégiés le Nègre et le juif. Aujourd'hui Nègres et juifs ont d'autres prénoms [comme] l'étranger, l'immigré, l'intrus (Mbembe, 2015, p. 62).

La société exige de Meursault une conduite qu'il ne sait pas adopter. Non qu'il s'agisse de sa part d'un refus catégorique, mais simplement parce que cette société est en déphasage avec l'idiosyncrasie du personnage de Camus. À tout point de vue, sa personnalité atypique s'avère transgressive pour elle. Meursault est différent, cela suffit à sa condamnation, tout comme le fait que Diaw Falla soit noir constitue ce qui rend inéluctable son incarcération. Inaudibles, les paroles psalmodiées par le président de la cour lors des formalités procédurales sont, dans *Le docker noir*, une métaphorisation de la prise de distance du corps social vis-à-vis de Diaw Falla. Nous en voulons pour preuve l'occurrence citationnelle ci-après, signalant ses impressions quand il entre dans la salle du tribunal où il est appelé à comparaître :

La salle immense était trop petite pour contenir tant de gens [...]. Sa pensée et son corps étaient si tendus qu'il balbutiait. Il y eut un temps lourd d'attente. À sa gauche, le bruit restait confus. À la dérobée, il examina la foule avec l'espérance d'y voir une figure amie : en vain. Personne à qui accrocher un regard d'espoir. À quelque chose près, tous se ressemblaient, pas une tache noire (il faut entendre pas un seul nègre comme lui). Il se replia sur lui-même, mais resta sur le qui-vivre. Il était le point de mire [qui cristallisait leur mépris] (Sembene, 1974, pp. 44-45).

Ainsi s'énonce, dans le corpus à l'étude, le subjectivisme des groupes dominants et les effets de leurs passions devant l'étrangeté redevable à l'altérité. En tant qu'individu racisé dans la société française décrite par Sembene, Diaw Falla participe assurément d'un autre ordre, non conventionnel. La psychologie collective de cette société qui accrédite l'identité (au sens de « ce qui est identique ») se trouve mise à mal par une instance intrusive (lui), cantonnée par conséquent dans « la faute ». Ici, la rencontre avec l'altérité se fait selon des modalités qui découlent de constructions occasionnant la haine des Noirs (Herfray, 1996, p. 80). Diaw Falla est appréhendé selon un héritage névrotique qui commande l'antipathie. Le fait qu'il soit noir fait de lui une sorte d'énigme qui étreint l'esprit du groupe dominant à sa perception.

Laurence Perron, alors qu'elle s'intéresse aux représentations littéraires du métis chez Kim Lefèvre, souligne justement que l'Autre est souvent vu comme un agent horrifique que l'on soumet alors à une artillerie idéologique l'érigeant en symbole de l'abjection. Dans le corpus à l'étude, sa représentation touche effectivement au régime de l'imaginaire qui génère de l'hostilité. Elle crée des marges différentielles au-delà desquelles sont repoussés ceux que les sociétés décrites par Camus et Sembene refusent d'intégrer. Meursault et Diaw Falla sont, à n'en point douter, deux personnages s'inscrivant dans un dépassement du « commun » au travers de leur différence. Ce sont des contre-modèles expressément conçus par deux auteurs désireux de prendre à contre-pieds des discours collectifs ancrés dans des présupposés de légitimation. Chez Camus, cela s'effectue en éclaboussant le conformisme social déraisonné, tandis que Sembene opte pour la dénonciation de la négation d'Autrui qui prend forme dans le racisme.

## 2. Un simulacre de procès dans le dispositif narratif

Dans *L'Étranger*, le dispositif narratif privilégie l'angle de perception de Meursault. Son point de vue est celui par lequel s'opère l'exposition des faits. Meursault est un personnage-narrateur qui raconte le déroulement d'un simulacre de procès au centre duquel il se trouve. Sa confrontation avec le tribunal est celle d'un individu soumis à la force répressive du corps social dont l'institution judiciaire est le bras armé. Pour la justice, son procès est l'occasion de réaffirmer l'ordre des choses qu'elle défend. « Dès le départ, il y a donc un déséquilibre : tout le poids des valeurs d'une majorité allié à toute la force d'un appareil d'État et, un comportement délinquant et un individu déjà minoritaire » (Robert, 1982, p. 22).

Meursault raconte le défilé des témoins devant le prétoire : le directeur de l'asile, le vieux Thomas Pérez, Raymond, Masson et Salamano. Les voix de ces derniers se font entendre, mais jamais elles ne se substituent complètement à la sienne car c'est toujours lui (Meursault) qui rapporte leurs propos. Le jeu polyphonique propre aux échanges dialogales qui ont lieu pendant l'audition de ces témoins est donc oblitéré au bénéfice d'un discours monodique.

Meursault raconte les scènes théâtralisées auxquelles son procès donne lieu et vis-à-vis desquelles il prend ses distances. Dans cet exercice, il présente « au lecteur moins les faits en eux-mêmes que la façon dont il les voit » (Jouve, 2006, p. 28). Ainsi passe-t-il pour un prévenu qui endosse de façon ponctuelle le statut d'un spectateur installé en retrait pour suivre ce qui se dit à propos de sa propre personne : « Même sur un banc d'accusé, il est toujours intéressant d'entendre parler de soi. Pendant les plaidoiries du procureur et de mon avocat, je peux dire qu'on a beaucoup parlé de moi et peut-être plus de moi que de mon crime » (Camus, 1942, p. 149). De l'avis d'Alfredo Verde, ce processus

marque une répétition de la persécution, même si Meursault réussit maintenant à se voir en face et à se mettre à la place des autres [...]. Les témoignages orchestrés par l'accusation le clouent rapidement au vrai délit pour lequel on a l'intention de [le condamner], le matricide [...]. Meursault a bien tué l'Arabe de façon préméditée, justement parce qu'il a pu tuer symboliquement sa mère (Verde, 1995, p. 28).

Le roman d'Albert Camus présente, à première vue, un homme mis aux arrêts pour avoir rompu, en commettant un homicide, l'équilibre qui s'impose à tous par rapport à la règle de droit proscrivant ce délit. Mais, en réalité, son crime est instrumentalisé par les gardiens d'une morale sociale voyant en lui l'incarnation d'une répugnante anormalité. Dans ces conditions, dès l'instant où il comparaît au tribunal, tout est joué d'avance.

Dans *Le docker noir*, le dossier d'accusation monté contre Diaw Falla lui impute un comportement doublement répréhensible : l'accusation de meurtre au premier degré s'accompagne de celle de viol. À en croire les allégations du médecin légiste ayant autopsié le corps de la victime, « chez

les Noirs, c'est une chose naturelle, surtout quand il s'agit d'une femme blanche. Ils sont fascinés par la blancheur de la peau qui est plus attirante que celle des négresses » (Sembene, 1974, p. 54). En outre, l'auctorialité du *Dernier voyage du négrier Sirius*, le fameux roman accaparé par Ginette Tontisane, n'est pas reconnue à Diaw Falla. Un Nègre, soutient le procureur, ne saurait être l'auteur d'une si belle production de l'esprit (Sembene, 1974, p. 69).

La reconstitution du portrait de Diaw Falla pendant le procès obéit à une décharge cathartique contre la minorité noire dont il est issu. Le narrateur présente les événements de façon impersonnelle mais il ne se montre pas pour autant impartial. Sa voix épouse, à bien des égards, celle de l'auteur au travers de commentaires indignés, fustigeant une société ségrégationniste. Les options narratives retenues par Sembene consacrent l'omniscience de ce narrateur. Cela permet au lecteur d'augurer des appréhensions de tous les acteurs du procès. Soucieux de rester fidèle aux faits, le narrateur décrit le procès de manière à amener le lecteur de le « visualiser ». Il faut y voir la prémisse d'une écriture filmique, quand on sait que Sembene passera, après la publication de ce premier ouvrage, de la mise en texte de narrations romanesques à la réalisation d'œuvres cinématographiques (Cagnan, 2020, p. 144).

Les témoins à charge présentés au tribunal, microcosme de cette société raciste, élaborent des stéréotypes qui composent un éventail de simplifications dépréciatives au sujet des Noirs. Leurs idées reçues orientent lamentablement leurs déclarations. La femme de ménage, l'éditeur de Ginette Tontisane, le médecin légiste, l'expert en psychologie criminelle, s'expriment tous sur un ton monocorde. Ils produisent à l'unisson des déclarations racistes pour incriminer Diaw Falla. L'affaire ayant conduit le personnage de Sembene devant la justice est abordée, par ces témoins, au travers de croyances routinières qui vont servir de base au réquisitoire du procureur :

Quels sont les points en litige ? La mise en accusation met en évidence le crime, la défense cherche je ne sais quoi pour vous prouver que la mort de Ginette n'était pas préméditée. L'accusé cependant est venu tout exprès de Marseille, pourquoi ? « Il a été volé », dit-il. Mais à quoi sert la police ? [...]. Il faut que justice soit faite au nom de la famille éplorée de Ginette Tontisane, au nom de la société ! Le crime de Diaw Falla bafoue nos institutions. Ce monstre prétend être l'auteur du « Négrier Sirius » ! Cette insulte à nos lettres est aussi un délit (Sembene, 1974, p. 69).

*Le docker noir* d'Ousmane Sembene ne s'embarrasse guère de digressions tropiques face à la question du racisme. Ce roman actualise les apories d'une société autocentrée et mue par d'aberrants préfabriqués. Ces productions de l'esprit s'inscrivent, en lieu et place de la vérité, dans un imaginaire collectif que le romancier dépeint de façon abrupte. Elles confortent les juges dans l'idée que Diaw Falla ne serait qu'un meurtrier « sauvage » et « pétulant ». Force est de constater que le raisonnement les amenant à formuler une telle

conclusion s'articule sur un mode de pensée lacunaire.

### **3. Pour une reconfiguration de l'expiation christique**

Le dogme chrétien axé sur la notion de rédemption laisse entendre que la mort du Christ serait un sacrifice qui répondrait à la nécessité de délivrer l'homme du péché. Si par sa mort le Christ paie le prix des fautes de l'humanité et la réconcilie avec Dieu (Nadeau, 2005, p. 6), dans *L'Étranger* et *Le docker noir*, les condamnations de Meursault et Diaw Falla ont vocation à réconcilier la conscience humaine avec elle-même. Une conscience qui, aux yeux de Camus et Sembene, est dépravée et corrompue par la propension à l'ostracisation de l'Autre.

Dans les évangiles, l'expiation est aussi présentée comme un fait amorçant l'inversion du cours de l'histoire des hommes. Nous entrons là dans la logique de la récapitulation accolée au sacrifice christique. Ici, par la désobéissance d'Adam l'homme devient sujet à la mort, tandis qu'inversement par l'obéissance du Christ, qui accepte de boire la coupe amère que Dieu lui a réservée, celui-ci accède à la vie éternelle. Il est vrai que dans le roman d'Ousmane Sembene, Diaw Falla, qui se réfère explicitement aux écritures bibliques, s'abstient d'abord de se comparer à Jésus (Sembene, 1974, p. 211), mais comme lui il consent à son destin funeste : « Pour moi, la mort serait une délivrance, je l'attends comme un amoureux languissant pour sa belle » (Sembene, 1974, p. 208).

Encellulé, Diaw Falla est tourmenté. Ses pensées vagabondent à la recherche d'un souffle nouveau. Il professe ce qui se présente à lui comme une évidence : « Je ne me fais pas d'illusion quant à leur clémence » (Sembene, 1974, pp. 206-207). Cela fait penser à l'épisode biblique qui précède la passion du Christ dans le jardin de Gethsémani, où Jésus appréhende sa mort de façon prémonitoire<sup>3</sup>. Au fond de sa cellule, Diaw Falla passe des jours sombres, des nuits glacées et humides. Il y mange pour seule nourriture du pain mal cuit avec un bouillon qui a le goût d'une mixture de détritrus. Il y a matière à considérer que la condamnation à la perpétuité est, pour ce personnage, une ultime flagellation venue conclure une vie marquée par le travail difficile de docker, le chômage par intermittence, la séparation d'avec Catherine (sa compagne), le désœuvrement, la relégation, bref, tout un « chemin de croix ».

La métaphore de l'agneau immolé, convoquée par la liturgie du sacrifice, inspire aussi à Sembene certaines séquences de son roman. Diaw Falla souffre pour une cause qu'il convient de scruter à l'échelle de notre humanité, tout comme les interprétations néotestamentaires inscrivent le

---

<sup>3</sup> Se référer par exemple au livre de Matthieu (*La Bible*), notamment au chapitre 26, versets 36 à 46.

calvaire du Christ dans le cadre d'un plan de salvation conçu pour l'ensemble du genre humain. La nuance réside en ce que l'imagerie chrétienne de l'agneau immolé est, dans *Le docker noir*, remplacée par celle de la corrida pour dire l'animosité des groupes dominants. En effet, Diaw Falla analyse son sort à la lumière de cette pratique dont l'issue est la mise à mort d'un taureau. Partant de cette donnée, il faut signaler qu'en plus d'exposer une série de faits, le roman de Sembene tend à en proposer lui-même des pistes de lecture. Le narrateur rapporte :

Il se mit à penser à ceux qui étaient de l'autre côté et à ceux qui étaient dans la même position que lui. Sous l'angle d'une vision double, cela lui faisait penser à une corrida, le taureau à tuer, ou le matador... Puis la foule beuglante criant à mort. L'homme doit mourir ou la bête sans qu'aucune pitié ne vienne affecter les spectateurs, ni l'un ni l'autre est un assassin : que le matador tue, le voilà devenu une idole ; si l'animal tue, c'est horrible... Pourtant...il se voit piochant jusqu'au crépuscule de la vie pour payer cette Dette qui se répercutera sur tous ses descendants. Le plus mauvais créancier était la société qui réclamait toujours son dû et, même payé, ne l'effaçait jamais (Sembene, 1974, pp. 43-44).

Cette figuration donne au roman de Sembene une teneur symbolique. Les effusions lyriques que l'on pressent dans la narration sont adossées sur un dolorisme qui communique le tragique de la situation de Diaw Falla. Une situation analogue à celle du Christ. Le lecteur est pris à témoin face à cette analogie. Elle se dessine d'abord en filigrane. Puis, le héros de Sembene l'entérine explicitement au moment où il tient des propos lui permettant de se mouler dans une christologie sacerdotale de l'expiation : « Jésus m'aurait compris, il a [aussi] souffert pour les hommes et par les hommes » (Sembene, 1974, p. 211).

Cependant, dans *L'Étranger*, Meursault ne manifeste aucune sensibilité religieuse. Lors de son interrogatoire, le juge d'instruction est médusé de l'entendre dire qu'il ne croit pas en Dieu. Celui-ci sort de son tiroir un crucifix d'argent et met en avant sa foi « d'une façon passionnée » (Camus, 1942, p. 105), pour pousser Meursault à admettre que son crime était volontaire. Il soutient que Dieu efface les péchés des hommes s'ils les confessent, mais Meursault campe sur ses positions d'athée. Ensuite, Meursault désavoue l'aumônier de la prison où il est incarcéré. L'idée que l'homme d'Église aurait le pouvoir d'accorder l'absolution lui paraît complètement farfelue, de même qu'il juge ridicule celle d'une possible vie exaltante après la mort.

Agacé par la doctrine par laquelle le prêtre tente de l'amener à donner un sens spirituel à ses derniers jours, il hurle de colère. Pour lui, envisager l'au-delà conformément à l'eschatologie chrétienne est insoutenable. Sa vérité personnelle, il la tient et nul ne peut l'en déposséder : elle se situe dans des postulats considérant la vie (avant ou après la mort) comme dénuée de sens. Ce stade du roman est un temps fort de la manifestation de la vision du monde de Camus se traduisant dans la philosophie de l'Absurde.

Toutefois, remarquons que la manière dont Meursault accueille sa condamnation le ramène à une posture christique, car accompagnée de l'idée d'un affranchissement. L'épilogue de *L'Étranger* est en effet conçu au miroir des évangiles, à l'instar de ce que nous avons noté dans le roman de Sembene. La recevabilité de cet argument tient précisément au fait que le héros de Camus conçoit lui aussi sa mise à mort comme une délivrance de la vacuité du monde. Il le suggère en des termes qui, en fin de compte, réaffirment l'étrangeté de son être tout en la poussant au paroxysme :

Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles. Je m'ouvris pour la première fois à la tendre indifférence du monde [...]. J'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine (Camus, 1942, pp. 183-184).

### **Conclusion**

En définitive, *L'Étranger* d'Albert Camus et *Le docker noir* d'Ousmane Sembene sont des romans exposant des faits qui rendent compte des insuffisances des sociétés humaines. Le rapport des personnages à autrui, aux mœurs, à l'existence et à la mort, s'en trouve affecté. Les sociétés de référence dans lesquelles nous plongeons ces deux romans sont des institutions dont les principes et les lois ne parviennent à être assorties à la différence. De là leur refus de l'accepter et la violence subtile qu'elles lui infligent. Dans ce sens, ces sociétés sont confrontées à leurs propres limites. La machine judiciaire punitive qu'elles brandissent, au lieu de les conforter dans une position de « maîtrise », ne fait que les mettre face à leurs propres lacunes. L'aversion qu'elles ont pour la différence les conduit à voir en elle la matérialisation d'une infamie dangereuse pour la cohésion du groupe. Cela est révélateur d'une psychologie collective qui cautionne les verdicts punitifs de tribunaux se complaisant à « dire le droit » sans véritablement « rendre justice ». Meursault et Diaw Falla en sont assurément les victimes. De l'expérience expiatoire de ces personnages, tous deux figures de l'altérité, émerge l'ambition particulière qu'Albert Camus et Ousmane Sembene assignent à la littérature : libérer les esprits bornés de l'emprise du fanatisme et de l'intolérance.

### **Ouvrages cités**

BRESTMAN, Martin. « L'esthétique romanesque de Sembene Ousmane ». *Études littéraires*. 7. 3 (1974) : 395-403.

CAGNAN, Edoardo. « Ousmane Sembene, 1956-1966 : s'octroyer une place dans le champ littéraire », *Études littéraires africaines*. 49 (2020) : 141-155.

CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris ; Gallimard, 1942.

HERFRAY, Charlotte. « Altérité et différence », *Autres temps*. 51 (1996) : 77-83.  
[https://www.persee.fr/doc/chris\\_0753-2776\\_1996\\_num\\_51\\_1\\_1898](https://www.persee.fr/doc/chris_0753-2776_1996_num_51_1_1898) (site consulté le 10 octobre 2022).

JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2006.

MBEMBE, Achille. *Politiques de l'inimitié*. Paris : La découverte, 2015.

NADEAU, Jean-Guy. « La souffrance rédemptrice : légitimation ou subversion religieuse de la violence ? », *Théologiques*. 13. 2 (2005): 5-20. <https://www.erudit.org/fr/revues/theologi/2005-v13-n2-theologi1385/013602ar.pdf> (site consulté le 15 février 2022).

PERRON, Laurence. « L'Autre et le métis : inscription de l'altérité dans la parole et dans le corps dans *Métisse blanche* de Kim Lefèvre », *Postures*. L'autre : poétique et représentations littéraires de l'altérité. 25 (2017). <https://revuepostures.com/fr/articles/perron-25> (site consulté le 19 février 2022).

ROBERT, Pierre. « Le procès criminel : éléments d'une approche socio-juridique de la procédure pénale », *Criminologie*. 15.1 (1982): 21-37 <https://core.ac.uk/download/pdf/59268211.pdf> (site consulté le 12 octobre 2022).

SEMBENE, Ousmane. *Le docker noir*. Paris : Présence Africaine, 1974.

VERDE, Alfredo. « Délit, procès et peine dans L'étranger d'Albert Camus », *Déviance et société*. 19. 1 (1995): 23-33. [https://www.persee.fr/doc/ds\\_0378-7931\\_1995\\_num\\_19\\_1\\_1560](https://www.persee.fr/doc/ds_0378-7931_1995_num_19_1_1560) (site consulté le 29 octobre 2022).

VERDUSSEN, Marc. « L'étranger. Sur les révoltes fondatrices d'Albert Camus contre le mensonge, l'injustice et la violence ». *Droit et littérature*. Louvain-la-Neuve : Anthémis, (2007) : 45-61.

---

# L'Autre féminin dans les labyrinthes identitaires des personnages d'Anne Hébert

Marinković Milica<sup>1</sup>

---

**Résumé :** Dans sa majestueuse œuvre littéraire, Anne Hébert, l'auteure québécoise, montre comment ses personnages luttent pour la vie, comment ils entreprennent leurs quêtes identitaires et qui ils combattent pour découvrir leur identité. Dans notre longue recherche<sup>2</sup>, à travers la lecture mythanalytique, nous avons présenté les jeux et les enjeux qui s'instaurent entre les personnages hébertiens, examinant leurs comportements et leurs rôles comme ceux de trois grands personnages mythiques : Thésée, Ariane et le Minotaure. Toutefois, nous considérons qu'il faudrait approfondir le rôle d'Ariane, qui est toujours un personnage féminin et correspond à l'Autre dans la recherche identitaire du héros principal hébertien, de Thésée de ses récits. Afin de découvrir la présence et les apparitions d'Ariane dans les évolutions identitaires des Thésée hébertiens, nous allons d'abord mettre en valeur la quête identitaire et ensuite la fusion ou la triplicité du personnage hébertien, pour arriver à la figure d'Ariane, personnage central dans ce travail.

**Mots-clés :** Anne Hébert, le labyrinthe, Ariane, Thésée, le Minotaure.

## 1. Introduction

Les lecteurs des romans d'Anne Hébert ne peuvent négliger certains thèmes récurrents : la violence sans limite, les rapports familiaux difficiles, l'inceste, l'exploration des pulsions sexuelles, l'espace clos, le désir sexuel souvent lié à la mort, le secret, la recherche de l'identité, les projections de sa propre identité, la mémoire et l'oubli. Ces thèmes sont très liés au mythe du labyrinthe et à ceux qui concernent d'autres héros mythologiques.

Le personnage hébertien est à l'image d'un Thésée, souvent même sans le savoir. Un Thésée jeté dans un grand labyrinthe, où il comprend trop tard qu'il faut combattre dès le début, qu'il faut détruire la grande bête noire, cachée dans ses couloirs cérébraux. Cette captivité fatale est relevée par plusieurs critiques de l'œuvre hébertienne, comme le notent Paterson et Saint-Martin : « On le constate : chez Anne Hébert, la captivité recouvre des éléments profonds et tragiques de l'expérience humaine. Qu'en est-il de la libération ? Où est-elle dans cette grande œuvre marquée par la violence, la

---

<sup>1</sup> Université de Bari « Aldo Moro », Italie.

<sup>2</sup> Ce travail représente l'élaboration de certains concepts développés dans la thèse de doctorat de l'auteure de l'article, soutenue à l'Université de Bari en 2016.

sauvagerie, la culpabilité et le mal ? » (Paterson, Saint-Martin 4).

Pour pouvoir interpréter cette captivité et la possible libération d'une manière différente, nous nous servons de l'analyse labyrinthique, en imaginant ces personnages hébertiens enfermés à l'intérieur d'un grand dédale. Le point de départ pour l'analyse de la structure est évidemment l'histoire de Thésée qui entre dans le labyrinthe pour y tuer le Minotaure à l'aide du fil d'Ariane. Mais qui est Ariane ? Quel est effectivement son rôle ? Qui est la princesse qui aide le héros à tuer la bête et à sortir du dédale ? Avant de présenter les figures féminines hébertiennes, nous allons montrer comment les trois figures labyrinthiques, les trois visages de l'Autre, peuvent coexister à l'intérieur d'un seul personnage, le héros de la quête identitaire.

## **2. La quête labyrinthique de l'identité**

Dans la plupart des cas des labyrinthes hébertiens, les trois figures – Thésée, Ariane et le Minotaure – ne forment qu'une seule personne dans l'imaginaire de l'auteure, et c'est le protagoniste de la quête. Anne Hébert altère le statut de Thésée. Il n'est pas simplement un grand héros qui tue la bête et sort du labyrinthe. Il est la bête. Il se transforme en Minotaure et, quand il en prend conscience, il peut sortir du dédale après avoir tué le monstre en lui. Ce monstre, c'est toujours un mal lié à l'origine, comme le démontre l'ouvrage de Daniel Marcheix<sup>3</sup>. En fait, c'est ce mal qui rend monstrueux le protagoniste hébertien, scindé entre deux forces antagonistes, entre la vie et la mort, entre Éros et Thanatos. C'est durant le combat de ces deux forces que la lutte centrale se produit.

Nous n'imaginons pas Thésée comme un personnage tout à fait positif et le Minotaure comme le seul monstre du récit. Par contre, le Minotaure est celui qui est enfermé, qui est, même si cela peut nous surprendre, la victime de Thésée qui le tuera. Il ne faut pas oublier que le vrai Thésée profite de la naïveté d'Ariane, princesse amoureuse de lui, en lui promettant de l'épouser, pour ensuite l'abandonner, après être sorti du labyrinthe. Et finalement, Ariane est aussi ambivalente, surtout si on l'observe du point de vue du personnage-Thésée. Elle l'aide à sortir, mais elle lui fait du mal, elle peut blesser plus grièvement que le Minotaure.

La présence des figures labyrinthiques dans l'imaginaire hébertien est double. Elle peut être observée d'abord comme triplicité, c'est-à-dire, comme l'unité labyrinthique dans chaque individu. De cette manière, chaque protagoniste, voire chaque personnage, incarne ces trois fameux aspects : il est à l'intérieur de son labyrinthe mental où il doit combattre son Minotaure intérieur à travers la force de sa connaissance. Afin d'y parvenir, il devra se transformer en Minotaure, devenir conscient que la bête se trouve en lui-même.

La présence de la bête ou du monstre a des racines personnelles très

---

<sup>3</sup> Daniel Marcheix, *Le mal d'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005, 540 p.

profondes et voilà pourquoi la mise à mort est toujours très difficile. Ces racines se trouvent d'habitude dans le passé et dans l'enfance des personnages hébertiens où ils cultivent des rapports particuliers. Ou mieux, dans certains cas, ces rapports ne sont pas cultivés, mais imposés. La victime de ce rapport de force, l'enfant, deviendra un Thésée à la recherche de son bonheur et de son identité. Le Minotaure est souvent la mère et comme telle, elle donne vie à un autre Minotaure. La mère-Minotaure engendre le fils-Minotaure. De cette manière, même quand le personnage s'éloigne de sa mère-Minotaure, il sentira sa présence et sa charge. Lui, le fils de la mère, sera le Minotaure de sa propre vie et devra l'accepter et s'accepter comme tel. Les personnages qui refusent de l'accepter mettent un terme à leur recherche terrestre qu'ils poursuivent dans le monde sous-marin ou sous-terrain.

### **3. La triplicité du personnage hébertien**

Les rapports entre les personnages hébertiens ne sont pas simples. Chacun est le Minotaure de l'autre, chacun peut aider comme Ariane, mais souvent en blessant. Et finalement, chacun est un Thésée, doublé d'un Minotaure. Ce Minotaure est souvent accentué par une image d'animal. Les femmes hébertiennes, les Ariane, sont chattes, chiennes, cochonnes, oiseaux, renardes. Les hommes sont taureaux, loups, chevaux.

Il n'y a pas d'unité dans l'homme et c'est pour cette raison que chacun poursuit sa propre quête. Chaque homme est un univers de personnalités, comme un kaléidoscope, plein de contradictions et de dédoublements, comme l'a confié Anne Hébert dans une entrevue, « Peut-être que l'être humain est un être plein de contradictions... Moi je n'ai pas fait d'unité en moi. Heureusement car cela signifierait la mort de beaucoup de mes personnages » (Vanasse 444).

Chaque personnage dans les textes analysés<sup>4</sup> peut être considéré comme Thésée par son parcours identitaire et sa recherche du bonheur. D'autre part, le Minotaure se trouve dans le héros qui poursuit la recherche. Et finalement, le fil conducteur est sa raison, ou mieux, sa conscience. Voilà pourquoi nous pouvons parler de la triplicité du personnage hébertien qui dépasse la fréquente dualité de l'homme. Du coup, chaque personnage pourrait être analysé à son tour, en examinant son parcours, ses Minotaure intérieurs et ses moyens de découvrir son fil rouge.

---

<sup>4</sup>Les références aux œuvres d'Anne Hébert sont inscrites dans le corps du texte selon les sigles suivants : *Le torrent* : LT ; *Les chambres de bois* : CB ; *Kamouraska* : K ; *Les enfants du Sabbat* : ES ; *Héloïse* : H ; *Les fous de Bassan* : FB ; *Le Premier Jardin* : PJ ; *L'Enfant chargé de songes* : ECS ; *Œuvre poétique 1950-1990* : OP ; *Est-ce que je te dérange ?* : EJTD ; *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* : ACMLA ; *Un habit de lumière* : HL ; *Le Premier Jardin, L'Enfant chargé de songes, Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais, Est-ce que je te dérange ?*, *Un habit de lumière*, éditions établies par Anne Ancrenat, Luc Bonenfant, Ariane Gibeau, Lucie Guillemette, Daniel Marcheix et Lori Saint-Martin, avec la collaboration de Mélanie Leclerc et de Janet M. Paterson, quatrième tome des *Œuvres complètes d'Anne Hébert* : OC IV.

#### 4. Ariane

La figure d'Ariane dans ce contexte est aussi ambivalente. Ni tout à fait bonne ni tout à fait mauvaise, elle saura blesser et nuire au personnage, mais elle pourra aussi l'aider à trouver le vrai chemin. C'est la même Ariane qui, dans le poème « Le tombeau des rois<sup>5</sup> », fait entrer le personnage dans le labyrinthe : « Quel fil d'Ariane me mène / Au long des dédales sourds ? » (*OP*, p. 52) et ensuite l'aide à en sortir. C'est une Ariane particulière qui ne donne pas simplement le fil rouge à son Thésée, mais lui fait découvrir la solution.

Chez Anne Hébert, la figure d'Ariane est celle qui est la moins perceptible. Ou mieux, on ne peut pas parler d'une Ariane qui aide tout simplement Thésée à se libérer pour ensuite être abandonnée, comme la plupart des versions du mythe le racontent. En effet, le destin d'Ariane change aussi dans le mythe. On est d'accord sur ce qui se passe jusqu'à la sortie du labyrinthe. Ariane, fille de Minos et de Pasiphaé, tombe amoureuse de Thésée lequel lui promet de l'épouser. La princesse, en lui faisant confiance, lui donne un fil que Thésée devra dévider après avoir tué le demi-frère de la princesse, le Minotaure, pour sortir du dédale. Ensuite, ils partent ensemble, mais après un peu de temps, Thésée ne tient pas sa promesse et il laisse Ariane seule sur l'Île de Naxos. Les versions qui continuent l'histoire d'Ariane sont différentes. Selon la plus connue, elle va y rencontrer le dieu Dionysos qui va l'épouser. Mais le chagrin et la douleur d'Ariane causés par son aimé Thésée sont remarquables et on ne sait pas beaucoup de choses sur elle après la séparation de Thésée.

Le premier récit d'Anne Hébert, « Le torrent », finit avec la mystérieuse disparition d'Amica, de même qu'on ne sait que peu de choses sur Ariane après son voyage avec Thésée. Comme dans l'histoire de Thésée-Ariane, toujours liée à la mer, à l'eau, c'est le destin qui attend le couple François-Amica, de même que d'autres femmes hébertiennes : Elisabeth est abandonnée par son amant dans le roman *Kamouraska*, Nora et Olivia sont tuées et abandonnées dans la mer dans *Les fous de Bassan*, Catherine, la protagoniste de *Les chambres de bois*, se sépare de son mari, mais retrouve Bruno, son Dionysos, au bord de la mer, Julie est abandonnée par son frère dans *Les enfants du Sabbat*, mais retrouve aussi son chemin avec un inconnu.

En ce qui concerne le prénom de certains personnages hébertiens, il est surprenant de constater le nombre élevé de personnages féminins dont les prénoms commencent par la lettre *a* : Amica, Anita, Aurélie, deux Aline. Aline aurait aussi pu être le prénom de Flora dans *Le Premier Jardin*, puisque la romancière a hésité entre « Rose, Olga, Fanny, Agnès et Aline » (*OC IV*, p. 86). Et ce qui est encore plus surprenant, c'est le rôle de ces

---

<sup>5</sup> L'œuvre poétique *Le tombeau des rois* avec le poème éponyme a été publiée en 1953.

personnages. En fait, elles aident les personnages à se libérer. Même s'il ne s'agit pas toujours des protagonistes féminines des romans, mais bien des personnages secondaires, leur fonction dans le texte devient capitale.

Ce qui est important dans ce travail, c'est l'ambivalence diabolique d'Ariane. En effet, l'auteure introduit le motif du labyrinthe dans son imaginaire par la simple mention d'Ariane dans ses vers déjà cités. L'Ariane qu'Anne Hébert imagine est une femme qui pousse Thésée dans le dédale. On pourrait dire que, malgré les problèmes qu'elle crée au protagoniste Thésée, elle est plus intelligente que l'Ariane crétoise : elle ne donne pas simplement la solution au personnage, mais elle lui enseigne à se sauver presque tout seul.

Donc, la présence d'Ariane comme figure de l'Autre maltraite le héros plus que ne le fait sa conscience ou son inconscience et arrive à harceler les couches de sa psyché vers lesquelles il n'ose pas s'aventurer.

La figure d'Ariane n'est pas facile à saisir vu que le fil conducteur est aussi difficile à trouver. Ariane qui aide le personnage hébertien est souvent vue par le héros comme une femme méchante et mauvaise. Elle a des pouvoirs démoniaques, elle devient sorcière noire, démon, diable. Et elle le fait parce qu'elle dérange le protagoniste, elle le détourne, voire lui fait complètement abandonner son parcours établi.

Cette femme dangereuse, une femme féline et fatale, enchante par sa beauté, mais aussi par sa voix. Elle est proche aussi de la figure de Méduse et, en effet, plusieurs personnages se figent comme des statues. La figure de l'Ariane d'Anne Hébert est très proche de celle de la sorcière, d'une sorcière noire, comme c'est explicitement dit par ses héroïnes, et de la figure de Médée. Ce fait est très important vu qu'Ariane, la fille du roi Minos, avait aussi des pouvoirs magiques, étant fille de Pasiphaé, sorcière. Et comme le dit sœur Julie dans *Les enfants du Sabbat*, « la sorcellerie est héréditaire » (ES, p. 234). Ariane appelle ainsi Thésée vers les profondeurs par sa chanson, comme une sirène maléfique.

#### **4.1. La diablesse**

Ariane est une femme féline, c'est une diablesse. Belle femme, aux cheveux et/ou aux yeux noirs, la sorcière noire ou la sorcière trop pâle, comme vampire Héloïse dans le roman homonyme, elle fait entrer Thésée dans le labyrinthe obscur, dans la forêt obscure de son intimité. Ariane est ambivalente. Outre la couleur rouge liée à Ariane et à son fil, il y a une autre couleur qu'Anne Hébert préfère attribuer à ce personnage et c'est la couleur noire. Effectivement, si on pense à l'ambivalence d'Ariane et à son côté obscur perçu par son Thésée, le noir est indispensable comme l'un des traits de sa personnalité.

Les manières dont elle aide Thésée à s'échapper du labyrinthe sont différentes, mais le plus souvent très cruelles. Son aspect maléfique se fait sentir même quand elle est chaleureuse et sensuelle. Peut-être plus que Thésée, Ariane incarne l'ambivalence et la dualité de l'individu. Quand elle est en rouge, elle est bonne, elle aide. Quand elle est en noir, elle est mauvaise,

elle hante. Mais cela aussi est ambivalent, vu que le rouge symbolise la passion, mais aussi le sacrifice, et vu que le noir symbolise la mort, mais aussi la fertilité de la terre. C'est pourquoi les fils principaux qu'elle donne à son Thésée sont ceux de la violence et de l'initiation sexuelle, liées par le désir. Dans « Le torrent », Amica assume parfaitement l'aspect d'une déesse noire, avec ses longs cheveux noirs et ses yeux particuliers. Cette femme, la première d'une série de sorcières d'Anne Hébert, est aussi une princesse mystérieuse dans ce récit, comme dans le reste de l'œuvre. Dans le texte, François, le protagoniste, est terrifié par les cheveux de la fille :

Sans se retirer de moi, elle enlève le fichu branlant que ses mains renouaient sur les lourds cheveux. Ils s'échappent, libres, sur ses épaules. Je recule. Ils sont noirs et très longs. Une masse de cheveux presque bleus. Je recule encore. C'est elle qui marche sur moi. Ses yeux sont pers. Ses noirs sourcils, placés haut, soulignent l'enchâssement parfait des prunelles (*LT*, p. 29).

Comme le note Daniel Marcheix dans son livre, « [d]ans tous les cas, la chevelure féminine est surdéterminée par des évocations métaphoriques du monde naturel, le végétal, l'eau, le vent ou le feu, et son désordre atteste un dynamisme, une énergie vitale irréductible » (Marcheix 378).

La description de la jeune femme que François nous donne ne peut pas être notée sans rappeler une autre figure de ce texte. C'est le cheval Perceval qu'il rencontre dans la première partie de son parcours. Les cheveux de la fille sont décrits de la même manière que la crinière de Perceval : « Ils sont noirs et très longs. Une masse de cheveux presque bleus » (*LT*, p. 29), tandis que le cheval, la bête, est « [t]oute noire » : « De mon abri je voyais la belle robe noire aux reflets bleus » (*LT*, p. 22). La combinaison des deux couleurs, de la couleur noire et de la couleur bleue, est surprenante dans la description de ces deux figures.

Le cheval noir et la fille aux cheveux noirs sont des figures hébertiennes récurrentes. On peut penser encore, dans le roman *Kamouraska*, au cheval de George Nelson et à George Nelson lui-même et à son Ariane, Elisabeth d'Aulnières, ou aux personnages dans *Un habit de lumière*, à Jean-Ephrem de la Tour, à la mère de Miguel, Rose-Alba, ou bien à Lydie et au cheval noir dans *L'enfant chargé de songes*, et encore aux personnages de *Les enfants du Sabbat*.

Ensuite, il ne faut pas négliger la forte ressemblance qui existe entre les mots « cheveux » et « chevaux ». Le crâne noir de la fille est la crinière noire du cheval. C'est la nature animale et sauvage du cheval Perceval qui est incarnée par Amica. François pressent que son histoire avec Amica doit finir tragiquement : « Amica est le diable. Je convie le diable chez moi » (*LT*, p. 32), dit-il. De cette façon, Amica est son diable qui lui fait du mal, mais elle est aussi la seule personne qui pourra le libérer de lui-même.

Le personnage d'Ariane est connoté négativement par les Thésés

d'Anne Hébert : elle est « la bête maléfique » (*LT*, p. 36), chatte, espionne, témoin, et même *sorcière*. Ici, nous pouvons nous apercevoir de la remarquable analogie qui existe entre le personnage d'Amica dans « Le Torrent » et celui d'Elisabeth d'Aulnières dans *Kamouraska*. Elisabeth est la sorcière noire, responsable du malheur de George Nelson, le témoin de son délit et quand elle sort de sa maison, même quand elle l'imagine, tout le monde la « regarde comme une bête curieuse » (*K*, p. 7). Elle est une sorcière avec son « chignon noir » (*K*, p. 127). Elle est l'Autre qui dérange : « Je te suis à la trace. Tu entends derrière toi les clochettes de mon attelage. Je suis Mme Rolland. Je te hante, comme tu me hantes. Nous délirons tous les deux. La séparation entre nous a déjà eu lieu » (*K*, p. 219).

Les traits que nous avons notés chez Amica caractérisent aussi Elisabeth, qui s'identifie à plusieurs animaux, dont la salamandre, l'animal légendaire qui vit et se baigne dans le feu, et meurt seulement si le feu s'éteint, comme l'observe la critique.

Cette proximité avec l'animal s'avoue à plusieurs reprises, car Elisabeth se compare souvent à une bête, tantôt à la salamandre, ce minuscule animal noir taché de jaune nommé créateur d'enfer (*K*, 10, 47), tantôt à une chienne ou à une chatte (*K*, 75, 215), tantôt à une bête sauvage (*K*, 51, 130)... Dans un passage très révélateur, Elisabeth impute à la société la responsabilité de son animalité parce que c'est cette société qui la pousse, en l'incitant à crier, à se métamorphoser en animal. Cette animalité renvoie, en se fusionnant à la sorcellerie en fin de parcours, à l'aspect lunaire et démoniaque de l'instinct, aussi le cri, sollicité dans le but de faire rentrer au bercail un animal domestique, provoque au contraire la sortie des « bêtes les plus féroces » parmi lesquelles figure le docteur Nelson (Maccabée Iqbal 117-118).

L'image de la chatte, un être considéré diabolique par excellence, et de son regard est très présente dans l'imaginaire et s'associe toujours à une Ariane-diabliesse. Par exemple, dans le récit *Est-ce que je te dérange?*, Delphine « se colle à lui [à Patrick] comme un chat perdu » (*EJTD*, p. 71). Elle griffe Patrick dès qu'il s'approche de son ventre. Elle est vue « comme un chat perdu qui se colle à vos jambes et qu'on refuse à regarder de crainte d'avoir à l'adopter » (*EJTD*, p. 117).

C'est la même chose avec Elisabeth, la protagoniste du roman *Kamouraska* : « Voyez comme je me serre contre Antoine (une vraie chatte) lorsqu'il me présente à sa mère [...] » (*K*, p. 74). Mais Elisabeth est aussi une diabliesse à l'aspect sale, comme en témoigne ce passage : « Une chienne en moi se couche. Gémit doucement. Longtemps hurle à la mort » (*K*, p. 212). Nora, dans *Les fous de Bassan*, se compare aussi à une bête : « Je ressemble à un chat, l'œil à peine ouvert et déjà en possession de toute l'énergie du monde » (*FB*, p. 112). En fait, Nora et Elisabeth se ressemblent beaucoup. Nora est appelée par Nicolas Jones « sa petite chatte » (*FB*, p. 126), elle veut aussi attraper sa proie, tout comme Elisabeth : « Cette fois-ci c'est l'été et c'est moi "la chasserresse" » (*FB*, p. 126).

Elisabeth dit : « J'ai un chignon noir, mal attaché sur le dessus de la tête. Avec de grosses mèches qui retombent. Je suis une sorcière. Je crie pour faire sortir le mal où qu'il se trouve, chez les bêtes et les hommes » (*K*, p. 128), et ensuite elle ajoutera : « Voyante. Je suis voyante » (*K*, p. 181).

Amica et Elisabeth ne sont pas les seules femmes démoniaques. La diablesse qui fait peur aux hommes est aussi présente dans *Les chambres de bois* et c'est Catherine, pure et douce, qui l'incarne, du moins, du point de vue de Michel. L'époux de Catherine n'accepte que le côté spirituel des hommes et des choses et veut chasser chaque signe de la présence charnelle et physique qui caractérise son épouse : « Il promenait sur elle des mains glacées qui tremblaient. Il rêvait d'exorciser cette chair tendre » (*CB*, p. 57). Il voit le diable dans son épouse et dans sa chair qui lui fait peur. C'est pourquoi il ne veut pas la toucher, mais lorsqu'il perd le contrôle et cède aux pulsions sexuelles, il agit comme un animal, un vrai Minotaure, ou comme Thésée qui combat son Minotaure, celui du désir :

C'est alors que le long corps s'est abattu contre elle, lourdement comme un arbre. Michel demandait pardon, et il embrassait Catherine au visage et aux seins.

Vers le matin, Catherine était devenue femme. Michel s'écroula à ses côtés comme un noyé et il répétait : « Tu es le diable, Catherine, tu es le diable » (*CB*, p. 58).

La diablesse est toujours liée au rite d'initiation sexuelle, aux pulsions sexuelles et à la volonté de les contrôler, mais sans succès. C'est pourquoi elle procure le malaise mental. Le personnage ne se sent pas à son aise quand elle est proche de lui. Même si cette Ariane diablesse l'aide à se réveiller des ténèbres de son passé, elle le gêne, elle le dérange.

Les femmes diablasses sont toujours jeunes. En effet, leur jeune âge provoque surtout le désir des hommes âgés dans le monde d'Anne Hébert. Dans *Les fous de Bassan*, la femme vue comme diablesse, c'est Nora. Elle a même « été cochonne avec le pasteur, dans la cabane à bateaux » (*FB*, p. 130). C'est une fille qui séduit par sa nature sexuelle et perverse : « Mon oncle Nicolas s'est relevé d'un bond. Son corps lourd craque aux jointures. Il dit que je suis mauvaise. Il serre les poings. Il a l'air de vouloir me battre. Il dit que c'est par moi que le péché est entré à Griffin Creek » (*FB*, p. 129).

Julien, le Thésée de *L'enfant chargé de songes*, lorsqu'il se trouve à Paris « a l'impression d'être enfermé avec une inconnue (se détachant soudain de la masse des fidèles) dans un lieu clos, réduit à la même respiration, à la même délectation partagée » (*ECS*, p. 15). Il est dérangé par la présence dévorante de la femme « vêtue de noir ». Ils sont dans l'église, à écouter la *Leçon de ténèbres* : « Sa figure étroite, ses bandeaux de cheveux noirs. Elle vire sur ses talons hauts, s'étire, comme si elle était seule au monde, tout sombre dans la lumière d'été, cambrant les reins, projetant sa poitrine, un vague sourire sur ses lèvres rouges » (*ECS*, p. 16). La belle et

mystérieuse Parisienne est sa sorcière noire qui le dérange et le questionne. Julien identifie cette femme maléfique et séductrice à la diablesse de son enfance, à Lydie, qu'il doit confronter afin de pouvoir sortir de son labyrinthe. En effet, la femme ténébreuse fait ressurgir l'image d'« une dure adolescente d'autrefois » (ECS, p. 17) :

C'est du fond de ce silence, sous les paupières fermées de Julien, que surgit Lydie. Elle se montre de face et de profil, ses longs cheveux noirs en bataille sur ses épaules et dans son dos. En croupe sur un cheval de labour gris pommelé elle n'en finit pas de parader. Encore un peu elle va franchir la mémoire de Julien [...]. (ECS, p. 18).

Lydie, cette Ariane-bête a son fil rouge accroché à son cou et c'est son écharpe rouge : « Elle a un grand rire de gorge, enfonce ses mains dans les poches de sa veste de laine bleue. Sa longue écharpe rouge traîne derrière elle » (ECS, p. 63). C'est ce que Julien voit de l'image de Lydie devant lui. Il est terrifié, mais cette peur provoque une violence dans son imagination. En effet, par son arrivée telle une apparition parmi les villageois, Lydie dans *L'enfant chargé de songes* est décrite comme s'il s'agissait d'une vraie divinité féminine, très sensuelle, mais qui fait payer aux mortels l'admiration et la peur qu'ils ressentent à son égard :

Le cheval allait au pas dans la rue de l'église, les jambes nues de la fille qui le montait à cru étaient fort écartées à cause de la taille énorme du cheval de labour.

On aurait pu croire qu'elle faisait exprès de parader lentement pour qu'on la voie bien et qu'on sache que c'était elle, la voleuse de chevaux et la reine nocturne du village (ECS, p. 42).

Cette beauté toute sensuelle appartient aussi au couple formé de Nora et Olivia, formant et se présentant comme un seul être fabuleux et mythologique : « Un seul animal fabuleux, pense-t-il, à deux têtes, deux corps, quatre jambes et quatre bras, fait pour l'adoration ou le massacre » (FB, p. 31).

Il faut préciser que dans l'imaginaire hébertien le rôle de la femme diablesse est même un prestige parce qu'il ne peut pas appartenir à chaque femme. Ariane, diablesse et sorcière, c'est la femme fatale hébertienne. La femme sorcière est fatalement belle, séduisante et charnelle. Elle est divinité. On note bien que ces femmes sont caractérisées par le noir, le rouge et le blanc, quand il s'agit des femmes vampires. En effet, l'imaginaire hébertien n'a pas beaucoup de couleurs. On pourrait dire que l'écrivain voyait le monde justement à travers cette trinité élémentaire : le noir, le rouge et le blanc. Cette symbolique est très importante, surtout en ce qui concerne les personnages féminins, vu que ces trois couleurs sont fortement liées au domaine des symboles féminins, importants dans les études

psychanalytiques. En effet, les femmes en rouge déterminent la vie des hommes, elles sont des Ariane qui aident obscurément, comme le note Lilian Pestre de Almeida dans son analyse d'*Héloïse*,

Toutes ces vieilles femmes ou ces femmes en rouge (Mélanie porte une perruque rousse, les danseuses de can-can des culottes rouges, Héloïse est vêtue de soie rouge le soir où Bernard a la gorge tranchée) aident obscurément celles qui président au destin de Bernard, et celui-ci pourra former, grâce à elles, le couple interdit, Bernard/Héloïse : le vivant/la mort(e), le Fils/la Mère (Pestre de Almeida 47).

Héloïse est vampire et sirène qui enchante par ses chants. Elle est aussi l'Ariane du « Tombeau des rois » qui pousse son héros au dédale et qui exige d'être suivie. Elle est son guide maléfique dans les couloirs du labyrinthe : « Guidé par la voix d'Héloïse, Bernard court dans les couloirs. Le voici bientôt sur une sorte de place où débouchent des couloirs. On entend toujours la voix d'Héloïse » (*H*, p. 290).

Même si elle ne peut pas être identifiée à la figure d'Ariane vu qu'elle n'aide d'aucune manière, Héloïse est une diablesse pâle et anémique. Elle est le vampire qui tuera Thésée. Elle est séductrice, sirène, qui avec ses chants provoquera le naufrage de Bernard. De plus, les textes de ses chansons sont remarquables. La première fois, elle se présente comme :

Celle qu'on n'attendait pas  
Sort de l'ombre  
Creuse sa galerie profonde  
Au cœur noir de la terre  
Pour venir jusqu'à toi (*H*, p. 259).

Elle est pâle, mais ses yeux et ses cheveux sont noirs, comme ceux d'autres femmes-diables hébertiennes. En plus, elle se rapproche surtout de la première sorcière hébertienne, Amica, par la couleur de ses cheveux aux reflets bleus : « Ses cheveux noirs, très fins, relevés en chignon, ont un reflet bleu argenté, presque lunaire, qui enchante et inquiète » (*H*, p. 261).

Chaque Ariane hébertienne qui possède des côtés obscurs est un peu vampirique comme Héloïse, pâle, aux cheveux longs. Catherine, Elisabeth, Lydie, Julie, même Delphine, victime de ses propres fascinations, avec « [s]a peau transparente. Ses veines vertes visibles sur la peau trop blanche, tout le long du bras » (*EJTD*, p. 59), tandis que ces cheveux sont aussi noirs : « Elle bouge la tête et ses cheveux viennent sur ses joues et sur son nez en longs fils noirs » (*EJTD*, p. 14).

Catherine devient trop pâle et malade, enfermée dans la maison de Michel et elle aussi se transforme en une femme maléfique qui chante : « — Que chantes-tu là, Catherine, à mi-voix, gravement, comme si tu appelais des esprits ? » (*CB*, p. 87)

Même la mère et la fille, Flora et Maud, dans *Le Premier Jardin*,

lesquelles, malgré la complexité de leurs vies, n'ont pas, à vrai dire, de traits diaboliques, ont des cheveux noirs : « Ses cheveux sont noirs comme ceux de sa mère » (*PJ*, p. 18). En plus, Maud est décrite par le héros Raphaël comme une vraie divinité : « — Grande et pâle avec des cheveux noirs, raides, très longs qui lui descendent jusqu'aux fesses. Une vraie splendeur » (*PJ*, p. 20). Flora se coupe les cheveux très courts et « [l]a voici avec une petite tête d'oiseau gris » (*PJ*, p. 27). Ayant survécu à l'incendie de l'hospice, elle se renouvelle comme un Phoenix. Même la toute jeune et innocente Clara dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* se voit comme un oiseau noir, une sorcière noire, qui fait même de la musique, comme une petite sirène noire :

Je grandis à vue d'œil,  
je suis noire comme une corneille,  
je joue de la flûte à bec.  
Je crois que je suis tombée en amour avec le  
Lieutenant anglais (*ACMLA*, p. 66).

Ariane est à la fois complice, amante et ennemie. Elle est une auxiliaire précieuse vu qu'elle aide Thésée à trouver la sortie, mais elle est aussi son adversaire. Dans la plupart des cas, elle est considérée comme une femme mauvaise par le héros, mais, paradoxalement, elle lui fait du bien. Mais, dans certains cas, il arrive qu'elle s'oppose réellement au protagoniste du dédale et devienne sa rivale. C'est exactement ce qui se passe entre Miguel et sa mère dans *Un habit de lumière*. Rose-Alba, femme qui adore la vie nocturne, la danse, la scène de « strass et paillettes », commence à aller au même cabaret fréquenté par son fils et devient complice et ennemie de son propre fils, tous les deux amoureux du danseur travesti Jean-Ephrem de la Tour.

Dans *Les chambres de bois*, c'est Lia, la sœur de Michel, qui s'inscrit dans la série des femmes maudites, des femmes initiatrices, telles qu'Amica, Lydie, Héloïse, Elisabeth, Julie. Lia, à la fois Minotaure parce qu'elle dérange violemment, à la fois Ariane, parce qu'elle rend la situation dans la maison insupportable, ouvre les yeux de sa belle-sœur et, de cette manière, l'encourage à s'échapper loin du couple suspect formé du frère et de la sœur. Lia sait que Catherine ne représente rien dans la vie de son frère et que la seule reine, la seule femme dans la vie de Michel, c'est elle, sa sœur. Catherine la voit comme une bête, comme une femme rapace : « cet œil de profil, long, très noir et étroit, ce nez de fin rapace, ce petit derrière haut perché sur de longues jambes sèches ; toute cette allure noble et bizarre d'oiseau sacré » (*CB*, pp. 77-78). La sorcière noire peut se transformer comme elle veut, elle peut renaître justement comme Phoenix, oiseau sacré. Encore, Lia est décrite comme « un corbeau calciné » (*CB*, p. 101), grand oiseau noir et brûlé.

La femme maléfique et ambivalente correspond bien à l'image que lui attribue Adela Gligor, quand elle évoque les figures féminines bibliques dans l'univers hébertien. Gligor parle d'« Ève, [de] Marie et [de] Lilith, qui

actualisent trois aspects fondamentaux de la féminité : la mère-séductrice, la vierge-mère et la sorcière-séductrice » (Gligor 184). On pourrait dire que l'Ariane hébertienne se rapproche de la première, tout comme Flora et Rose-Alba, mais elle se retrouve surtout dans l'image de la troisième, de Lilith. Il en va ainsi de toutes les Ariane diablasses.

#### 4.2. La servante

Ariane incarne l'une des dualités hébertiennes. Elle est à elle seule le couple-oxymore hébertien formé de deux éléments tout à fait contradictoires, vu qu'elle n'est jamais ni tout à fait bonne ni tout à fait mauvaise. Ariane chez Anne Hébert est souvent représentée par les personnages auxiliaires, tels que les tantes ou les servantes. La fonction de ces personnages est très souvent celle d'aider le personnage principal à résoudre ses problèmes et à se sortir des difficultés. Il ne faut que se souvenir de nombreuses servantes présentes surtout dans le théâtre classique et d'autres personnages féminins qui assument cette fonction, tels que les tantes ou les amies. Ces petites Ariane, dont la position dans le texte semble marginale, exercent effectivement un rôle très important dans la structure labyrinthique. C'est comme ça que s'introduit aussi le motif de la bonne, de l'assistante de l'héroïne, tant dans le théâtre que dans les mythes. C'est toujours grâce à une figure féminine qu'une dame atteint son but.

Même quand elle est bonne, douce et maternelle, comme Aline dans *Les chambres de bois*, on craint toujours le regard d'Ariane. Ce type d'Ariane, la servante, revêt certains traits de la sorcière. Catherine craint le regard de la servante Aline. Rien n'échappe au regard de la servante à « l'œil perçant » (CB, p. 149) qui obtient pour cette raison des caractéristiques de femme noire hébertienne, celles de la sorcière : « — Quelle vieille sorcière tu fais, Aline » (CB, p. 147). Une chose semblable est vécue par Delphine dans *Est-ce que je te dérange ?* qui, après son accouchement nerveux, vit à la villa Anthelme, dans une maison pour les personnes âgées. La maîtresse de la villa, Farida, essaie de l'aider, mais Delphine la trouve « féroce avec les pauvres bêtes comme un dompteur dans la cage qui brandit un bâton » (EJTD, p. 105). Ce côté maléfique se trouve encore chez les servantes d'Elisabeth, surtout chez Aurélie qui dit pouvoir deviner si les bébés naissants vont vivre : « — Aurélie, on dit que tu es une sorcière ? » (K, p. 63), mais également chez Florida, la servante qui veille son mari mourant, M. Rolland : « Florida est le diable. J'ai pris le diable à mon service. C'est la seconde fois, madame Rolland. C'est la seconde fille de l'enfer que vous engagez chez vous. La première s'appelait Aurélie Caron » (K, p. 33).

Le regard est la plus forte arme que le personnage hébertien puisse avoir. Qu'il soit Thésée, Ariane ou le Minotaure, le personnage qui regarde et observe dérange toujours. De cette manière, il se transforme en Minotaure, même s'il ne l'est pas vraiment. Par exemple, en achetant la jeune fille, François met fin à sa solitude et l'emmène chez lui. Il lui fait parcourir différents chemins pour qu'elle oublie celui du retour. C'est déjà un

labyrinthe. Amica rit tout le temps et attire François par son regard :

Parfois, elle me jette un regard perçant qui rompt son expression passive et me fait tressaillir. Trop tard. Je suis déjà lié. Je ne m'éveille pas d'une illusion ; au contraire, dès que j'ai vu cette femme, ce qui m'a attiré plus que tout autre chose en elle, c'est justement ce je ne sais quoi de sournois et de mauvais dans l'œil (*LT*, p. 31).

Le rapport entre la maîtresse et la bonne est à l'image de celui qui existe entre le mari et la femme. La femme est le diable, elle est la sorcière pour son mari. Il faut noter qu'il s'agit toujours du rapport d'une domination voulue, mais les personnages hébertiens échappent à cet ordre. C'est pourquoi, malgré son rôle socialement supérieur par rapport à l'être soumis, l'homme craint sa femme, de même que la femme craint sa bonne. Ce rapport s'établit aussi entre Aurélie et le docteur Nelson, un homme des ténèbres, vu comme un diable par la servante : « — Quelle pauvre sorcière tu fais, Aurélie ! — Le plus grand diable c'est vous, Monsieur le docteur ! » (*K*, p. 172)  
De même qu'Aline-Ariane dans *Les chambres de bois* voit tout, Aline-Ariane dans *L'enfant chargé de songes*, qui n'est pas une servante, a le même pouvoir :

Aline se hâte. Ses souliers rouges trottaient allégrement sur le trottoir. Elle voit tout, elle entend tout sur son passage comme si tout lui était offert et donné. Les rues, les maisons, les petits terrains devant les maisons, les enfants qui jouent, les chiens qui aboient. La ville entière s'est apprivoisée. Aline pourrait elle-même délimiter les bornes de la ville, l'organiser à sa manière, en fixer le cœur secret, le loger dans sa propre poitrine, ce cœur rayonnant qui l'enchantait (*ECS*, p. 122).

Cette Ariane, avec ses souliers rouges, telle que Julien l'imagine aussi, voit tout de l'extérieur. Ce pouvoir exprime sa liberté. Elle voit tous les dédales : les rues, les maisons, les terrains, la ville, elle peut même border et construire un espace à son gré, mais elle se trouve en dehors de tous les espaces fermés, qu'ils soient réels ou mentaux.

On constate que l'Ariane hébertienne doit posséder des caractéristiques mauvaises et négatives parce que c'est le seul fil conducteur qui pourra aider Thésée à combattre ses mauvais instincts et à sortir de son labyrinthe mental. Une Ariane agressive et violente est la seule capable de le réveiller et de le faire émerger de sa rêverie. Les longs cheveux noirs sont une caractéristique par excellence des femmes hébertiennes. Ces cheveux déliés touchent les héros des quêtes, comme cela arrive à François, à Michel, à George Nelson ou à Édouard. Ils sont l'instrument que les sorcières hébertiennes utilisent pour séduire et enchanter. Elles « disent la mort par leur chevelure » (Marcheix 390). Même le jeune Miguel, qui aspire à l'aspect féminin, se déguise et se met un « collant noir sur [sa] tête, simulant une

chevelure féminine, avec de longues nattes » (*HL*, p. 27).

## 5. Conclusion

La femme considérée comme Ariane, diablesse et maléfique, est très souvent envisagée comme le Minotaure par le héros, avant de découvrir que la vraie bête se trouve en lui-même. Il y a plusieurs personnages vus comme des monstres parce qu'ils dérangent, mais ce dérangement aide le personnage à réveiller le vrai Minotaure, celui qui se trouve dans son âme. Cependant, chez Anne Hébert, il y a aussi des Minotaure qui n'aident pas l'autre à sortir de leur dédale. Ce sont des personnages eux-mêmes enfermés, victimes de leur labyrinthe, comme le Minotaure, cachés dans les maisons isolées, et dès qu'ils trouvent une occasion, ils violent et ils tuent.

Dans l'imaginaire hébertien, la sortie de l'enfance et le passage vers l'âge adulte souvent coïncident avec le premier rapport sexuel. Des fois tellement désiré, une fois accompli, ce rite deviendra aussi une sorte du Minotaure pour le personnage. Souvent réalisé avec des femmes diableses ou avec des hommes diaboliques, ce rite est vécu comme un pacte avec le diable qui marquera toute la vie du personnage, parce qu'il s'agit du « passage de l'adolescence à l'âge adulte, de l'innocence à l'expérience grâce à un médiateur diabolique » (Sirois 134).

Donc, initiée ou initiatrice, la femme hébertienne est une femme-diable, elle est toujours diabolique pour l'homme auquel elle est liée. Toutes les femmes hébertiennes sont vues comme diaboliques par les hommes qu'elles enchantent et possèdent. Toujours ambivalente, la figure féminine hébertienne peut être soit Ariane, soit le Minotaure, soit Thésée. Elle est l'Autre. Elle aide Thésée à sortir, mais elle est souvent cruelle, elle l'observe, elle le hante et déränge. Servante, tante, amante, elle suit le personnage dans sa quête. L'Ariane d'Anne Hébert donne rarement le fil conducteur à Thésée. Elle le lui fait plutôt découvrir, parfois d'une manière atroce. Ce fil peut être l'initiation au monde des adultes, la connaissance ou bien la mort. Dans tous les cas, il s'agit d'un retour vers le passé, vers la compréhension du mal d'origine dont on ne peut pas guérir autrement.

## Bibliographie

Les sigles utilisés dans le corps du texte et les œuvres d'Anne Hébert citées :

*OP* - *Œuvre poétique 1950-1990* (1993), Montréal : Les Éditions du Boréal, 166 p.

*CB* - *Les chambres de bois* (1996 [1958]), Paris : Éditions du Seuil, 172 p.

*K* - *Kamouraska* (2006 [1970]), Paris : Éditions du Seuil, 246 p.

*ES* - *Les enfants du sabbat* [1975], dans *Œuvres complètes III. Romans (1975-1982)* : *Les Enfants de Sabbat*, édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin, suivi de *Héloïse* et de *Les Fous de Bassan*, édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Myriam Bacon (2014), Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », p. 75-241.

*H - Héloïse* [1980] dans *Œuvres complètes III. Romans (1975-1982) : Les Enfants de Sabbat*, édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin, suivi de *Héloïse* et de *Les Fous de Bassan*, édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Myriam Bacon (2014), Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », p. 243-327.

*FB - Les fous de Bassan* (1998 [1982]), Paris : Éditions du Seuil, 253 p.

*PJ - Le premier jardin* (1989 [1988]), Montréal : Éditions du Seuil, 189 p.

*ECS - L'enfant chargé de songes* (1999 [1992]), Paris : Éditions du Seuil, 159 p.

*ACMLA - Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* (1995), Paris : Éditions du Seuil, 90 p.

*EJTD - Est-ce que je te dérange ?* (1998), Paris : Éditions du Seuil, 138 p.

*HL - Un habit de lumière* (1999), Paris : Éditions du Seuil, 137 p.

*OC IV - Œuvres complètes IV. Romans (1988-1999) : Le Premier Jardin, L'Enfant chargé de songes, Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais, Est-ce que je te dérange ?, Un habit de lumière*, éditions établies par Anne Ancrenat, Luc Bonenfant, Ariane Gibeau, Lucie Guillemette, Daniel Marcheix et Lori Saint-Martin, avec la collaboration de Mélanie Leclerc et de Janet M. Paterson (2015), Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 623 p.

GLIGOR, A. 2014. *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*. Québec : L'instant même.

MACCABEE IQBAL, F. 2006. « Kamouraska, "la fausse représentation démasquée" » dans *Anne Hébert en revue*. J. M. Paterson et L. Saint-Martin (sous la direction de). Sainte-Foy : Voix et images et Les Presses de l'Université du Québec.

MARCHEIX, D. 2005. *Le Mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Québec : L'instant même.

PATERSON, J. M. et SAINT-MARTIN L. (sous la direction de) 2006. « Présentation » dans *Anne Hébert en revue*. Sainte-Foy : Voix et images et Les Presses de l'Université du Québec.

PESTRE DE ALMEIDA, L. 2006. « Héloïse, la mort dans cette chambre » dans *Anne Hébert en revue*. J. M. Paterson et L. Saint-Martin (sous la direction de). Sainte-Foy : Voix et images et Les Presses de l'Université du Québec.

SIROIS, A. 1997. « L'initiation dans les récits d'Anne Hébert », dans *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*. M. Ducrocq-Poirier et al. (sous la direction de). Montréal : L'Hexagone.

VANASSE, A. 1982. « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert » dans *Voix et images*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec.

---

## Sujet migrant et altérité dans *53 cm* de Bessora et *Préférence Nationale* de Fatou Diome

Dakouri Ange Nicole Gnabah<sup>1</sup>

---

**Résumé:** Écrivaines de la diaspora, Bessora et Fatou Diome se distinguent par une esthétique littéraire qui s'attache à peindre les rapports dialectiques entre « Soi » et l'« Autre ». Ceux-ci, construits dans l'intersubjectivité, biaisent les relations interhumaines et interétatiques. Au-delà, l'acte d'énonciation délibérément cynique et ironique s'attache à interroger l'existence humaine à travers le parcours du sujet migrant. Ces romans centralisent la quête d'une autonomie vis-à-vis des idéologies de l'Occident mythique qui manifeste depuis la période coloniale l'altérité radicale à l'égard de ce « Grand Autre » (Lacan). Cet article se propose d'étudier à la lumière de la théorie de Derrida, les techniques scripturales de la déconstruction du discours dit hégémonique (Occident) et qui participent à la relecture de la relation Identité-Altérité.

**Mots clés :** identité, altérité, marginal, relation, multiculturalisme.

*Si on pouvait posséder, saisir et connaître l'autre, il ne serait pas l'autre. Posséder, connaître, saisir sont des synonymes du pouvoir.*

(Emmanuel Levinas)

Depuis plusieurs années, les écritures migrantes sont témoin de la fragmentation du sujet postmoderne qui s'ancre dans de nouveaux repères construits autour des mutations, de la mouvance et du double flux. Ces mobilités à la fois sociale et culturelle donnent lieu à de nouveaux territoires littéraires<sup>2</sup>. À l'intérieur de ces territoires émergents se révèle la difficulté d'intégration de l'exilé au sein de la communauté d'accueil. En réalité, il est celui qui ébranle les certitudes de l'identité, liée au nationalisme et à l'homogénéité culturelle. Qui mieux est, le sujet migrant est selon l'expression de Michel de Certeau, ce « héros anonyme tapi dans la foule innombrable, porteur du stigmate de la différence » (Ollivier 89). Dans sa différence, celui-ci modifie l'*habitus* culturel du territoire autre. À partir du parcours de Zara et du Protagoniste de *La Préférence Nationale*, l'étude

---

<sup>1</sup> Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire.

<sup>2</sup> Terme emprunté à Adama Coulibaly

comparative permettra de ressortir les différents stéréotypes affectés à l'étranger. Dans la postmodernité, le sujet migrant participe à la déconstruction du savoir occidental qui débouche sur l'ère transitionnel. On passe de l'identité fixe au développement des identités mobiles ou de celles dites rhizomiques<sup>3</sup>. L'acte scriptural devient ainsi le lieu de l'interaction et de la manifestation de la rupture du nouveau venu d'avec les pratiques coloniales. L'hypothèse est que la mobilité du sujet postcolonial met en crise fondamentale à la fois le discours et la perception de l'Occident mythique. Autrement quelle(s) représentation(s) du sujet migrant (africain) dans l'imaginaire des œuvres du corpus? Et selon quelles modalités ces représentations déconstruites participent au processus de redéfinition de l'identité des sujets migrants? En outre quelle est la portée idéologique de la déconstruction du discours de l'autre? La théorie de déconstruction de Derrida servira à montrer comment le discours de l'Autre (Occident) est déconstruit dans l'espace du récit au point où les romans reconfigurés participent à la reconstruction de l'identité-relation.

Cette réflexion se décline en trois parties. La première présente la notion d'identité qui passe de la fixité au relativisme à travers la pratique de la déconstruction. La deuxième déploie les différentes étapes de l'analyse déconstructiviste, révélée par les différentes figures de l'altérité. La dernière partie soumet l'étude à une relecture des relations du « soi » vers l' « autre » et qui suscite des réflexions multiculturalistes.

## **I. De la fracture de l'identité à la construction des « altérités »**

Notion complexe, l'identité est construite autour de l'unité et la permanence à travers l'espace et le temps, *Idem*. Au contraire, « l'*ipséité* est l'espace de la réunification de plusieurs identités du sujet qui se confrontent à la réalité (appropriation) ou une définition de l'identité qui passe par la définition des altérités en soi (processus d'identification) » (Ricoeur 12-13). On note également que « l'identité permet de penser, au-delà de l'affirmation de soi, le rapport à l'autre, la cohabitation des cultures sur le mode de l'altérité » (Forget 1). L'existence de l'altérité implique par conséquent la reconnaissance de l'autre dans sa différence.

À y voir de près, le refus de l'autre en soi et hors de soi a été à la base de la construction de l'altérité radicale<sup>4</sup>. Dans ce contexte, la domination exercée par les pouvoirs coloniaux est guidée par les théories et les croyances fausses d'une Afrique imaginaire. Celle-ci suscite chez les intellectuels des pays colonisés le désir de déconstruction identitaire en vue de l'affirmation d'une nouvelle représentation identitaire à valeur relative. S'inspirant du relativisme, Derrida crée le concept de déconstruction. Avec Claude Lévi-Strauss comme représentant de la pensée structuralisme, il montre le

---

<sup>3</sup> Chez Glissant, la pensée du rhizome se rapporte à la poétique de la Relation qui centralise tout rapport à l'Autre.

<sup>4</sup> Selon Denise Jodelet, l'altérité radicale se résume dans la pratique du racisme.

caractère désuet et caduque des oppositions binaires nature / culture, et universel / normatif. En effet, l'auteur de la déconstruction rejette l'histoire métaphysique hiérarchisante et qui centralise le raisonnement logique, *le logos*. Derrida lui-même résume l'opération de déconstruction comme un refus de la possibilité d'une totalisation. S'appuyant sur ces théories, Hottois contribue à définir les deux étapes clés de la déconstruction :

1. Une phase de renversement : comme le couple était hiérarchisé, il faut d'abord détruire le rapport de force. Dans ce premier temps, l'écriture doit donc primer sur la voix, l'autre sur le même, l'absence sur la présence, le sensible sur l'intelligible, etc.
2. Une phase de neutralisation : on arrache le terme valorisé lors de la première phase à la logique binaire. Ainsi, on abandonne les significations antérieures, ancrées dans cette pensée duelle. Cette phase donne naissance à l'androgynie, à la super-voix, à l'archi-écriture. (Hottois 306).

Subsumant la rupture, la déconstruction s'oppose au structuralisme et impose une révision du schéma saussurien (la relation signifiant / signifié). Cette théorie propose le pluralisme et le relativisme comme des fondements de toutes relations sociales. Dans ce sens, l'acte scripturaire devient l'espace de la mise en pratique d'un discours qui subvertit la pensée herméneutique. Il peut être lu à l'aune des pratiques déconstructivistes à travers ses étapes de renversement et de neutralisation du discours dit hégémonique. Ces dernières constituant la grille de lecture des textes du corpus, permettront de révéler comment d'autres voix, d'autres discours, distinctes de ceux prônés dans le champ littéraire national français militent pour re-construire l'identité. De fait, des voix autrefois dites subalternes, principalement celles des immigrés prônent la déconstruction des idéologies coloniales. Il s'agit pour elles de construire l'identité en tenant compte de l'émergence des altérités.

## **II. Configurations narratives et figure(s) d'altérité**

L'acte scriptural circonscrit des lieux formant des hétérotopies qui véhiculent des sémiotiques du sujet marginal et de l'errant.

### **II.1 Système(s) de représentation(s) et figure du marginal**

Selon Roussiau et Bonardi la représentation « [...] est une grille de lecture de la réalité, socialement construite, des groupes forts différents qui élaborent à leur manière cette grille, en fonction notamment de leurs intérêts » (Patzoglou 78). Ce processus de construction du soi au détriment de l'autre est représenté dans les œuvres du corpus à travers la mise en scène de la figure marginale. Le recueil de nouvelles *La Préférence Nationale* relate l'histoire de la mobilité d'une jeune étudiante africaine du Sénégal vers Strasbourg. Face à l'exclusion sociale, l'immigré revit le passé colonial :

Le visage, c'est un aéroport, une entrée et son décor ne dévoile jamais assez de labyrinthe qu'il cache. Le visage, réceptacle de gènes et de culture, une carte d'immatriculation raciale et ethnique. Voilà donc pourquoi on me regardait tant : l'Afrique tout entière avec ses attributs vrais ou imaginaires s'était engouffrée en moi et mon visage n'était plus le mien mais son hublot sur l'Europe. (Diome 63)

Dans l'imprévisibilité, la métaphore de l'aéroport révèle l'histoire de la colonisation à travers son centre et sa périphérie. Soumis à une perception dépréciative, le regard de l'autre va générer des représentations ; elles se déclineront en fonction des regards sur ce "je". Dans cette veine, le sujet migrant est chosifié, présenté comme une esclave (Cunégonde) et un objet sexuel. L'espace du récit va devenir le creuset de discours idéologiques. Dans ce climat délétère, la voix du colonisé s'élève pour démystifier la figure de la marge longtemps entretenue par l'Occident dans l'imaginaire social. À chaque rencontre avec l'autre (blanc), le protagoniste subissant les velléités coloniales dans la Seine, n'est plus l'image de la marge silencieuse. À cet effet, *La Nouvelle* " Le visage de l'emploi " assure l'une des étapes clés du renversement du discours de l'autre. Elle représente le séjour de travail du sujet migrant chez le couple Dupont. Ce séjour de femme de ménage est marqué par des tensions entre employé (sujet migrant) et employeurs (couple français). Employé sur l'insistance de madame Dupont, le protagoniste vivra sous le joug des humiliations. Notons que pour le couple Dupont, être africain se résume à l'ignorance et à la soumission. Toute la personnalité de l'employé se déploie dans sa chosification : « Je n'étais pas moi avec un prénom ni madame, ni mademoiselle mais ça. J'étais donc ça et même pas l'autre [...] » (Diome 67). À travers cette expérience de l'héroïne, on observe comment l'Afrique, vu de l'intérieur comme de l'extérieure à très tôt été considérée comme un territoire qui héberge le primitif et le sauvage. C'est pourquoi, en plus de la chosification du sujet africain, Diome fait le portrait de l'homme noir esclave (figure de Cunégonde) qui subit l'indifférence de l'Autre (objet sexuel). Comme l'observe les travaux d'Achille Mbembe, l'homme noir est la parfaite illustration du territoire sombre et monstrueux voué à la malédiction de Cham. Par conséquent, il est différent du « Nous ».

Dans cette réflexion guidée par la perception de l'être-objet, le sujet migrant est exclu d'office de la société française. Par devers, Madame Dupont s'investit de la mission civilisatrice assignée au colonisateur. Face à ce que la narratrice considère comme le retour de l'esclavage, la réplique inverse aussitôt la perspective du regard « Toi tête pour réfléchir? Puis se tournant triomphalement vers son mari avant de me jauger à nouveau, elle proféra Cogito sum » (Diome 75). L'employé répliqua, « Non madame, Descartes dit Cogito ergo sum [...] » (75). Sauvée par *Discours de la Méthode* de Descartes, le personnage exerce une influence sur ce couple. En effet, il apprend à parler français à madame Dupont qui préparait un concours. De même, lorsque

monsieur Dupire découvre Cunégonde à la bibliothèque nationale de Strasbourg la logique binaire s'estompe. La voix du colonisé s'élève pour démystifier la figure de la marge longtemps entretenue par l'Occident dans l'imaginaire social. Dans la postcolonie, il s'est assigné la mission de : « déconstruire [qui] consiste principalement à renverser les principes de la philosophie occidentale en insistant sur le rôle de la marge et du non-privilegié [...] » (Irudayadason 44)

Ce même processus de déconstruction est vécu par la narratrice de *53cm*. Dès l'entame du texte l'altérité est vue comme une menace :

Un Blanc laiteux crache son stress en poussant un râle. Un autre... encore un autre... toujours un autre... toujours l'altérité... Ils m'encerclent [...] Ils dégoulinent de partout, comme des chaussettes mal essorées, tout autour de moi. Ils puent de dedans et de dehors, comme des chaussettes mal lavées, tout autour de moi. Moi, je ne pue pas : je suis une chaussette propre. (Bessora 11).

Sans ambages, ce passage maintient le sujet migrant dans les geôles du centre et de la périphérie. Il devient lieu de confrontation entre les oppositions : Moi (blanc) vs autre (étranger) ou encore entre les Étrangers (extrazorgiaque) et les Nationaux (Métaextra) (145). La métaphore de la chaussette permet de relever deux portraits en présence. D'une part, l'autre serait ces chaussettes mal essorées qui puent de dedans et de dehors. D'autre part, la race blanche représentée par le pronom personnel accentué « moi » serait l'image de la chaussette propre. Le recours au paradigme chaussette propre/ chaussette sale dévoile le refus systématique de l'altérité au sein de l'espace d'accueil. En réalité, l'énonciation déconstruit toute possibilité d'un « éventuel [...] mais qui déstructure la stéréotypie ancrée dans les rapports de pouvoir » (Imbert 25). Or, l'être tournée uniquement vers le paradigme intérieur ne peut se rendre compte de la beauté de l'univers (paradigme extérieur) : « selon la théorie montandonnienne, les nègres seront toujours plus nègres, les blancs plus blancs, [...]. Car des cerises vraies, des Hutu vrais, des Aryens vrais et d'autres vrais Serbes furent, sont et seront épanouis. Ces vrais sont toujours les vrais plus vrais. (Bessora 23). L'image des cerises rappelle les thèses conçues autour des classifications des races. Elles se révèlent dans la pratique du paradigme inclusion/ exclusion. Ce discours sur l'authenticité identitaire génère très souvent des conflits interethniques et interracial (Hutu, Aryens, Serbes) rappelé de manière ironique dans ce passage. Il est rejoint par Voltaire à travers le discours « métaphysico-théologo-cosmolo-nigologie » (Diome 99). Soutenu par les traditions mythiques, ce personnage développe l'idée de la conformité à la réalité en tenant pour vrai ce qui est représenté comme vrai. Or, la valeur de ce vrai apparaît subjective. Submergé par la figure du nègre marginal et exclu du système social, Zara convoque la figure d'Asperge sauvage pour inverser le mythe de l'Eldorado occidental : « les roses, disait-il, ne sont plus tout à fait des animaux ; mais ce ne sont pas

encore tout à fait des Fang (des humains) [...] » (Bessora73). Métaphoriquement, les roses font références à la race blanche qui sont contrairement à la race noire pris dans cet extrait pour des sauvages « ils vivent l'âge malheureux de la sauvagerie » (73) et ne sont pas tout à fait des animaux, tout à fait des hommes donc à la croisée du genre humain, mi-homme – mi animal. Ce fut le cas de Saartjie Baartman (166), la femme animale découverte par Georges Cuvier et assimilée à toute la race noire. Pour Asperge Sauvage au contraire, le noir, épris du grand esprit devient le civilisé tandis que les roses vouées à donner ou à répandre la mort apparaissent comme des sauvages et des barbares. Dans les rapports de force, le *pouvoir* est attribué à celui qui a la parole. Celui-ci, a l'avantage de manipuler le *logos* à sa guise. On observe alors comment, « le rapport entre les deux discours [...] change pour s'inverser : « l'Autre devient "je" [colonisé] et "Je" devient l'Autre [colonisateur] » (Cazenave 164). Cette technique vise en effet à déconstruire la pensée monolithique. C'est une attitude profondément politique qui trouvent l'expression la mieux affirmé dans la représentation du personnage errant.

## II.2. Figure d'errant et quête de soi

Dans les romans du corpus, la posture d'altérité exalte la condition d'errance, celui qui n'a pas d'attaches fixes. Devenant la résultante de la notion d'étranger, elle est représentée à travers la mobilité de la mémoire et les pérégrinations spatio-temporelles vécues en terre d'accueil. Cette posture inaugure l'autre phase de la déconstruction à savoir la neutralisation : « On arrache le terme valorisé lors de la première phase à la logique binaire. Ainsi, on abandonne les significations antérieures, ancrées dans cette pensée duelle. Cette phase donne naissance à l'androgynie, à la super-voix, à l'archi-écriture » (Hottois 306). À l'analyse, l'errant déconstruit les oppositions puisqu'il s'installe dans une zone d'inconfort<sup>5</sup>. Avec lui, les frontières s'estompent et il est confronté à la dispersion de l'identitaire d'origine. On observe alors comment le protagoniste de *La Préférence Nationale* rencontre des difficultés d'insertion manifestée par l'exclusion sociale. Celles-ci se révèlent par l'errance de la mémoire. À l'interstice de l' "ici " et de l' "ailleurs", la mémoire corrompue par l'hybridité est à l'afflux des différents territoires arpentés par le personnage. À l'intérieur de ces différents espaces il perd l'identité d'origine travestie par les affects culturels du lieu d'accueil. La mise en abyme de l'intrigue inaugure un recours à l'intertextualité exubérant exaltant le potentat occidental : Baudelaire, Molière, Tartuffe...(45). La référence à la culture littéraire montre que l'immigré a assimilé la culture de l'autre. Interiorisée, celle-ci permet à la narratrice de décrire les méandres d'une vie prise dans les décombres de l'altérité culturelle. Pour résister au chaos culturel, seul la maîtrise de la culture d'origine se révèle être un palliatif

---

<sup>5</sup>Dans *Les Lieux de la culture*, Homi Bhabha définit l'inconfort comme une période d'instabilité et de crise qui plonge le sujet migrant dans des angoisses de toutes sortes.

idoine. Au cœur de ce retour sur soi, l'acte narratif à travers les analepses interroge la condition actuelle du personnage. Omniprésente, la trace du passé participe ainsi à l'inscription d'une quête identitaire rattachée à la mémoire enfance et à la mémoire collective. C'est pourquoi, l'acte d'énonciation convoque à la fois, la figure des grands-parents maternels et du mode de vie de la communauté niodoroise. Depuis Strasbourg, la mémoire en mouvement témoigne : « Quant à moi, ce n'était pas seulement une force d'adulte qui me permettait d'affronter les tâches rudes et les quolibets. Mes souvenirs d'enfance m'étaient d'un grand secours. » (Diome 107). L'énonciation tournée vers le passé et les souvenirs montre qu'elle n'a pas rompu le lien qui l'unit à sa terre d'origine. Au contraire, elle trouve dans ce passé la force (béquilles) pour affronter le quotidien de la ville de Strasbourg. L'errance est alors construction de soi à travers la revendication de l'africanité.

Parallèlement, *Dans 53cm*, la figure de l'errance représente le mouvement de la mémoire opérant sous le signe d'un territoire en déplacement. L'instabilité territoriale du personnage principal (Zara) révèle une posture identitaire mitigée. La mobilité de celui-ci est alors motivée par le souci d'accroître ses compétences estudiantines. Pour répondre à ce besoin, la narratrice choisit la France comme terre d'accueil. Née en Belgique d'un père gabonais et d'une mère Suisse, elle se définit à partir de tous ces espaces géographiques (Belgique, Suisse, Gabon). Chez elle, c'est aussi la crise du territoire où les fondements nationaux s'ébranlent. Pour mettre fin au débat concernant le lieu d'appartenance, Zara déclare : « [...] je suis planétologue » (Bessora 142) ou encore, « Moi, je suis une Black acceptable, black, c'est mieux que noir. Ça sonne presque blanc » (129). Dès lors, la crise identitaire se mue en une crise de non-appartenance qui oblige le personnage à la liquidation des frontières. En s'installant dans l'espace de l'entre-deux, lieu du possible, le personnage échappe à l'enfermement des cultures. Pour résister au chaos culturel, Zara a également recours à la figure du père Théodore dont l'histoire s'entremêle à celle de la politique gabonaise. Le personnage explique : « dans Bruxelles enneigée, mon père, Noir, teint en noir [...] Je suis fille de Théodore, né à Lambaréné au Gabon » (56). La figure du père atteint ainsi la fonction de lieu symbolique ; un espace thérapeutique qui devrait guérir l'immigré de la crise de non-appartenance.

Dans les textes du corpus, l'évocation de la terre natale prend l'allure d'une double quête du soi. Il s'agit à la fois du soi-individuel et du soi-communautaire. Motivés par le devoir de mémoire, ces protagonistes inversent la perspective de la mission civilisatrice. Chez elle, ce n'est plus le colon le civilisateur, mais l'immigré africain. La narratrice de *La Préférence nationale* explique : « Je suis venue, monsieur, guidée par l'odeur du sang des miens [...]. Enfin je suis venu pour rétablir la vérité » (89). De même, Zara révèle : « [...] je n'aspire à l'époque qu'à leur communiquer les lueurs de la colonisation. Sortir les barbares des ténèbres » (Bessora 47). Cette nouvelle posture de la mission civilisatrice suscite des réflexions concernant la

relation du “ soi ” tournée vers l’ “ altérité”.

### **III. Du multiculturalisme ou comment penser la relation du « soi» vers l’ « altérité » ?**

Le multiculturalisme « désigne cette idée radicale selon laquelle les personnes appartenant à d’autres cultures [...] sont moralement égales à nous, [...] » (Taylor -Kymlicka 119). De plus, « [elles] ont droit au même respect et au même soin ; que leur vie ne compte pas moins que la nôtre et qu’elles ne doivent pas être traitées comme des castes subordonnées. »(119). Influencé par l’ère postmoderne, le multiculturalisme invite à la prise en compte de l’autre en tant que différence positive. Cette réalité est rendue possible par la pratique de la « politique de la différence » (Taylor 57). Celle-ci se résume au fait d’être reconnu en fonction de son identité (unique ou plurielle) qui distingue l’individu ou le groupe d’individu de tous les autres. Au centre du discours national se développe des discours dits minoritaires qui revendiquent le droit d’être accepté au niveau culturel, politique, religieux. Dans ces conditions, il s’établirait alors des relations et des connexions entre les cultures considérées comme antagonistes. Vu sous cet angle, le multiculturalisme encourageant l’identité – relation<sup>6</sup> apparaît comme le maître mot de ces romans. Lorsque le sujet postcolonial rencontre le visage de l’autochtone français, il est confronté au rejet systématique car la peur de l’altérité hante l’imaginaire des récits. En réalité, c’est la pratique de l’altérité radicale qui suscite une exigence de la prise de parole du sujet migrant.

On l’observe dans le parcours narratif de Zara et de celui du protagoniste de *La Préférence Nationale*. Dans ces textes, l’identité-relation est compromise par la condition marginale des deux protagonistes. Exclut d’office de la société française (couleur de la peau), la quête de soi prend l’allure d’une quête collective qui tente de restituer à l’Afrique ses biais culturels. C’est une question de survie des communautés culturelles, qui, si on n’y prend garde risquerait de tomber dans l’extrémisme. Plutôt que de concevoir l’être comme un absolu se suffisant en lui-même, il faut considérer l’identité comme « étant en perpétuelle Relation avec le divers » (Gaudette 185). En ce sens, la prise en compte de l’autre en soi et hors de soi passe par l’exercice de la coexistence et de l’acceptation de l’autre en tant que différence positive. À partir de cette configuration sociale, le récit « se déroulant dans un univers dystopique où plus aucune frontière ne tient » (187) contribue ainsi à subvertir le chauvinisme normatif. La posture d’être errant révèle l’incapacité du personnage à rester le même face au contact établi avec d’autres cultures dans l’imprévisibilité et la coïncidence. De ce fait, il démystifie la logique identitaire en apportant de nouvelles significations à savoir, celle de la

---

<sup>6</sup> Selon Glissant, l’identité-relation s’oppose à l’identité-racine. Elle exulte la pensée de l’errance et est liée aux différentes altérités qui redéfinissent l’identité du sujet.

transculture<sup>7</sup>. Zara à travers la mobilité de son père porte en elle la tripatricie (filiation). Au contraire, le personnage de *La Préférence Nationale* rencontre la culture d'accueil par adoption (mariage). Le désir d'africanité rencontre le concert des mobilités culturelles. À l'égard d'une telle épreuve s'impose la pratique de la conscience multiculturelle<sup>8</sup>. Car en réalité, « [...] le moi ne se conçoit pas sans l'autre qui n'est pas forcément son opposé, mais plutôt la condition de son existence [...] » (Hocine 27).

## Conclusion

Au centre des écritures migrantes se trouve la redynamisation de la relation identité-altérité. Pour leur part, Bessora et Diome tentent à travers leur récit respectif de traduire l'interaction entre le moi (citoyen français) et l'autre (sujet migrant) sur le territoire d'accueil. Perçu comme une menace de l'homogénéité culturelle, « l'étranger » est freiné par des mesures visant à préserver l'identité nationale contre l'assimilation et l'intégration. D'où sa mise en altérité radicale. Au-delà de l'entre-deux, l'exil volontaire des deux protagonistes devient ainsi un espace symbolique à l'intérieur duquel le nouveau venu revendique son « droit à la différence ». L'acte scriptural devient le lieu d'expression et de validation de nouvelles identités (hybridité, entre-deux, multiculturalité, planétologue). Pour dire bien, à travers la prise de parole du sujet migrant africain, ces auteures valorisent la politique de la diversité et de la différence culturelle si chère aux écrivains de la postcolonie. Assurément l'ère postcoloniale suggère de *voir le monde différemment*, « de voir le monde autrement qu'au travers du regard européen qui tend à 'extranéité' » (Afef 1). De leur posture ambiguë et problématique de l'entre-deux, les narratrices entreprennent de délivrer l'Afrique de la métaphysique occidentale. Leur démarche respective inaugure la réenculturation<sup>9</sup>. On constatera alors comment à travers des postures spécifiques, ces personnages investissent le récit de la permanence de la quête pour l'égalité dans la différence. Car « [...] aucune culture ne pourrait, en droit, s'imposer comme seule culture légitime » (Celentano). Si les sociétés actuelles veulent atteindre l'idéal du vivre ensemble, il va falloir briser les barrières idéologiques en laissant libre expression aux différences culturelles et identitaires. Car « l'avenir n'est écrit nulle part, l'avenir sera ce que nous en ferons. » (Maalouf 113)

## Références

---

<sup>7</sup> La transculture véhicule l'idée de dépassement des différences culturelles.

<sup>8</sup> Emprunté à Tereza Amadeo, la conscience multiculturelle renferme l'idée de coexistence culturelle qui exige l'acceptation de l'Autre en tant que différence positive.

<sup>9</sup> Selon Émile Ollivier, la réenculturation est un processus de réinsertion de l'immigré dans sa culture de base.

- AMADEO, T.M. 2013. « L'histoire de Pi et Yann Martel : un scénario multiculturel » *Rencontres multiculturelles. Imprévus et coïncidences. Le Canada et les Amériques*, Ottawa (éd.), pp.47-88.
- AFEF, B. 2010. « La perspective postcoloniale, voir le monde différemment » *Théories des relations internationales : contestations et résistances*, Montréal, Cepes (éd.), [En ligne]
- BESSORA. 1999. *53cm. Le serpent à plumes* (éd.).
- CAZENAVE, O. 2008. *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, L'Harmattan (éd.).
- CELENTANO, A.B. 2019. « Le multiculturalisme: regard croisé sur une réalité et un projet de société » *Science Politique de Paris*, <http://gerflint.fr/base/AmeriqueduNord1/alexandrine.pdf>, [Consulté le 20 janvier 2019].
- COULIBALY, A. 2011. « Écriture migrante et nouveaux territoires littéraires dans quelques romans africains francophones. » *Littératures africaines et territoires*, Karthala (éd.), pp.249- 262.
- DERRIDA, J. 1967. « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » *L'écriture et la différence*, Seuil (éd.), pp.409-428.
- DIOME, F. 2001. *La Préférence Nationale*. Présence Africaine (éd.).
- FORGET, D. 2011. « L'identité / Les identités comme argument : considérations rhétoriques et littéraires » *Transactions mémorielles et identitaires*, 79e Congrès de l'ACFS. <http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Forget-Danielle.pdf>. [Consulté le 08 juin 2018].
- GAUDETTE, J. 2013. « L'anthropologie dans les littératures des Amériques : variations sur le thème de la créolisation » *Rencontres Multiculturelles. Imprévus et coïncidences. Le Canada et Les Amériques*. Ottawa (éd.), pp.184-221.
- GLISSANT, E. 1990. *Poétique de la Relation*. Gallimard (éd.)
- HOCINE, A. 2013. « Poétique de la Relation : Amin Maalouf et Édouard Glissant » *Synergie –Algérie n°19*, <https://gerflint.fr/Base/Algerie19/Hocine.pdf>. [Consulté le 22 mars 2019].
- HOTTOIS, G. 1998. *De la Renaissance à la Postmodernité : Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, De Boeck (éd.).
- IMBERT, P. 2013. *Rencontres Multiculturelles. Imprévus et coïncidences*. Le Canada et Les Amériques : Québec. uOttawa.
- IRUDAYADASON, N. A. 2008. « Penser un monde par-delà les frontières: Derrida et Tirumular, essai de philosophie comparative. » Thèse, Université Paris-Est.
- JODELET, Denise. « Formes et figures de l'altérité », [En ligne]
- KONANDRI, V. 2014. « Mythe et mobilité : une lecture de trois contes » *Rhumsiki*, Revue, <https://docplayer.fr/60201748-Mythe-et-mobilite-une-lecture-de-trois-contes.html>. [récupéré le 11 février 2019]
- MBEMBE, A. 2000. *De la Postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Karthala (éd.).
- LEVINAS, E. 1980. *Le temps et l'autre* Fata. Morgana (éd.).
- MAALOUF, A. *Les identités meurtrières*, Grasset & Fasquelle, (éd.).
- OLLIVIER, E. 2005. « Quatre thèses sur la transculturation » *Cahier de recherche sociologique, Cahiers international de sociologie*, n°118, DOI : [10.3917/cis.118.0023](https://doi.org/10.3917/cis.118.0023) [Consulté le 20 mars 2018]

PATZIOGLOU, E.2012. « La représentation de l'altérité et les discours de la différenciation dans la presse écrite française et grecque: vers la construction d'une identité européenne? » Thèse. Université Rennes 2, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00754343/document>. [Consulté le 11 novembre 2018.]

RICŒUR, P. 1990. *Soi-même comme un autre*. Seuil (éd.).

TAYLOR, C. 2009. Multiculturalisme. Différence et démocratie, Champs/Flammarion (éd.).

TAYLOR, C. et Will K. 2009. «Multiculturalisme et droit à la culture ». Théories du multiculturalisme. La Découverte (éd.), pp.119-124.

## *Cultural –isms*

**Post-Otherness in Literature, Culture and Language. New Strategies for the Validation of Identity**

## *Études culturelles*

**La post-altérité dans la littérature, la culture et la langue. Nouvelles stratégies pour la validation de l'identité**

## *Kulturwissenschaftliche Studien*

**Post-Otherness in Literatur, Kultur und Sprache. Neue Strategien für die Validierung von Identität**

---

## Identities and Identifications

Magda Danciu, Claudia Judea Pusta<sup>1</sup>

---

**Abstract.** The present paper tackles the issue of scientifically reconstructing past identities from remains of bodies by putting together the pieces and developing them into narratives of a unified entity. It is the area explored by forensics and the experts specialized in the field- anthropologists, archaeologists, linguists, pathologists or geneticists – in detective/crime fiction, thus demonstrating how justice can be done by using an interdisciplinary approach.

**Key words:** identity, forensic sciences, identification technique, research, body, storyline

One's personal identity covers all the individual features that make one unique and it is seen as being entitled to track "these features through time" (Behrensen, 2017:4) in the intricate process of establishing that relation in which "everything bears to itself and no other things"(9), in order for an identity to be recognized in its entirety. The singularity of an identity resides in the body, on the one hand, and on the other hand, in the individual's mind, in memories, coherently rendered as past events, as well as in other factors that shape and provide one's particularity, such as society, place, especially home, culture or ethnicity, that is, all the interplaying components that make people be different from one another. When it comes to forensic identification of a body, identity is conceptualized in terms of the characteristics of trace material found at crime scenes when examiners focus on all the skeletal pieces, or fragments of human tissues, that is, all the traces left by humans, and try to estimate the relevance of the material details recovered after the fatal event. Scientifically reconstructing bodies from pieces of puzzles implies combining various methods in order to correctly assess all the particular, unique marks isolated from human remains or other samples so that a final identification should be possible, as well as a list of possible causes of the person's death (see Grévin et al., 1998: 2-3).

---

<sup>1</sup> University of Oradea, Romania

## **Reconstructing damaged identities**

A medical forensic examiner is commonly one of the leading characters in a crime fiction, as this particular stage of investigating the victim/survivor – offender/criminal relationship is decisive in establishing identities and the facts that generated the tragic end, be them accidents or voluntary bodily destruction through crime and suicide; in many cases, this process reveals the deceased's identity in terms of their biological organism their personal distinctiveness and uniqueness, and also aspects of their individual life experiences, so that a whole life story can be mapped. It is a multi-sided, complex work carried out by specialized teams of forensic anthropologists, those who, as Dr Temperance Brennan acknowledges, "work with the recently dead (...). Drawing on our knowledge of biomechanics, genetics, and skeletal anatomy, we address questions of identification, cause of death, postmortem interval, and postmortem alteration of the corpse. We examine the burned, decomposed, mummified, mutilated, dismembered, and skeletal"(Reichs, 2008: 4).

Forensic identification of the remains of a body includes several important stages, starting with a detailed analysis of the trace material found at a crime scene, specially on fragments of human tissues, in case of which the following steps are to be taken, according to the standard procedures of the medical examination operation: demonstration that these tissue fragments belong to the human species, then if these tissue fragments belong to a single person, continuing with the age, gender, height, race, dental status and traumatic injuries and/or associated pathologies of the victim, respectively, differentiation of traumatic injuries prior to death from postmortem, non-traumatic ones or postmortem cadaveric changes, to end with the probable date of death (see Roşu, 2011: 413- 26). These are the estimated methods employed by the same expert, Dr Temperance Brennan, when working on the identification of some unknown, fragmentary, decomposed remains recovered from a crime scene, that is,

I took the cranium in my hands, palate and foramen magnum pointing up (...); it looks like the third molars were just erupting, and there's minimal wear of the others. The basal suture has recently fused (...). The configuration suggests an age in the mid to late teens (...). The mastoids are small. And (...) this raised ridge dies out at the end of the cheekbone (...). These features all suggest female (...). What about race? Tough one. The nasal opening isn't all that wide, but the nasal bones meet low on the bridge (...). The lower face projects forward (...). Cranial shape is long, but not excessively narrow (...); my gut feeling is Negroid : African-American. Or African. Caribbean. South American, Central- (...). A black teenaged girl (Reichs, 2008: 40-1).

Reading corpses via forensic sciences such as anthropology or archaeology, represents the very foundations for any mechanism of personal identification

in an investigation that is meant to retrieve, recompose and rebuild biographical moments of damaged bodies from mere pieces of puzzles in the course of the preliminary research of each individual case from historical and legal perspectives, as Dr Kay Scarpetta proceeds to do when examining John Doe (the placeholder names given to the corpse in the coroner's office prior to establishing any formal identity), with a PERK, a physical evidence recovery kit, that includes "swabbing orifices, clipping fingernails and plucking head, body and pubic hair" (Cornwell, 2000: 137); it is the stage of identifying the given condition of the recovered remains collected during the background research and submitted to the laboratory analysis in order to have the victim's particular marks properly assessed so that valid conclusions should be reached, in the way this pathologist does while minutely examining the dead man's body:

During my violation of this man's most private places I discover healing tears of his anal ring. He has abrasions at the angles of his mouth. Fibers adhere to his tongue and the inside of his cheeks. I go over every inch of him with a lens and the story he tells grows more suspicious. His elbows and knees are slightly abraded and covered with dirt and fibres (...). Over the bony prominences of both wrists are incomplete circumferential dry reddish-brown abrasions and minute skin tags. I draw blood from the iliac veins and vitreous fluid from the eyes, and test tubes ride up on the dumbwaiter to the third-floor toxicology lab for STAT alcohol and carbon monoxide tests"(Cornwell, 2000: 137).

Carrying out laboratory research of the analyzed material - anthropological, odontological, radiological, pathological, or genetic - is an essential requirement for mapping the identity structure, both internal and external, that could lead to discover the victims' life experiences, their inner operating system, feelings, presence and outcomes, and to elaborate the expertise report that could fill in the missing parts of their past, as a result of the accurate process of linking findings together, an intricate operation as, Dr Brennan states it, "The human remains meant time for research"(Reichs, 2008: 80).

### **Bodies as texts**

Forensic experts consider that the biological individualization of a person represents the very objective of the identification process, carried out gradually through the analysis of morphological, physiological, biochemical and behavioral characteristics (see Beliş, 1999: 31). When the identification is made on bone materials, the establishment of the individual belonging of the bones will be followed, as demonstrated by the minute examination of the deceased's skeletal evidence:

The two leg bones were similar in side and robusticity. Both were slender and lacked prominent muscle attachment sites. One was a left, the other a

right. Both were straight, with little shaft concavity, an AFRICAN-American more than a European trait. And with the skull, I [Dr. Brennan] took measurements. Maximum length. Bicondylar breadth. Midshaft circumference (...). Both bones classified as female. Both classified as black (...) after examining the cranium and the femora. The picture suggested death sometime in the late teens. The leg bones came from a young black female. So did the skull" (Reichs, 2008: 80-1).

In forensic anthropology, major steps are acknowledged to be the identification of the age, sex, race and stature of the victim and then bring them together, combine them and unify them in order to get that jigsaw storyline that could reveal the destroyed self in a rather complex construction, namely, as Dr Rosie Fergusson puts it, that by "dissecting cadavers to find out what had taken place before death (...); and thus the whole process became an absorbing insight into the vagaries of life and death" (Gray, 2015: 97). It is a complex procedure of "manufacturing identities" by restoring both their physical body and moral personality (see Hossu, 2012: 99) in an identity narrative, able to shape and map a life story described as being a combined structure of internal and external elements that contribute to one's sense of self. It is what forensic practitioners, such as Kay Scarpetta, do when trying to read a John Doe's fragmentary, burned remains recovered from a crime scene:

A syringe is still embedded in the crook of his right arm, and second-degree burns blister his upper right arm. They have bright red margins, and his skin is streaked black with soot that is thick inside his nose and mouth. He is telling me that he was alive when the fire started. He had to be breathing to inhale smoke. He had to have a blood pressure for fluid to be pumped into his burns, causing them to blister and have a bright red margin. The circumstances of a set fire and the needle in his arm certainly could suggest suicide (Cornwell, 2000: 133).

An essential conclusion related to establishing victims' identities when examining their cadaver remains is reached after the odontological report, consisting of "the comparison of antemortem dental information regarding a missing person with postmortem data from an unidentified corpse or human remains" (De Angelis, Cattaneo, 2015: 505), an essential stage in the objectification course that such an evaluation takes, as stated by Kay Scarpetta when investigating her case of John Doe:

Teeth have their own stories. Your dental habits often reveal more about you than jewelry or designer clothes and can identify you to the exclusion of all others, providing you have premortem records for comparison. Teeth tell me about your hygiene. They whisper secrets about drug abuse, early childhood antibiotics, disease, injury and how important your appearance was to you. They confess if your dentist was a crook and billed your insurance company

for work that was never done. They tell me, for that matter, if your dentist was competent” (Cornwell, 2000: 310).

Once identities have been determined, the forensic experts resort to use the body of evidence in order to obtain the victims’ antemortem details that could help in restoring the closing moments of their corporeality, as seen with Kim Luong, who, the examinations point out, was alive when the perpetrator began beating and biting her as “there was sufficient tissue response to the injuries of her face to suggest she was alive when he began beating her. What we can’t know is whether she was conscious or how long she was conscious”(179); or with Diane Bray, whose body displays a whole narrative of assault and aggression as

Clotting suggests a survival time of at least six minutes from the time the injury was inflicted (...). The crushed facial bones (...); the splits and tears to skin made by some sort of tool that left a pattern of round and linear wounds (...), chipping hammer (...). Premeditation (...). He brought his weapon to the scenes versus using something he found when he got there (...); the photo here shows knuckle bruises from punching. So he also used his fists to beat her (...) with bare hands based on the fact that the fibers [of the sweater] are torn instead of cut (186-7).

Reading bodies with the aim of identifying one’s once unified self for the sake of justice and of bringing closure and solace to the surviving relatives and friends, is that invisible contribution of the crime detection technique that can help with rewriting, even engineering, identity tales from remnants left at crime scenes, carefully analyzed and estimated for each particular case by a compact group of scientists whose work so crucially contributes to the recording and completing each victim’s life account.

## References

- BEHRENSSEN, Maren, 2017, *The State and the Self Identity and Identities*, London: Rowman & Littlefield International
- BELIȘ, Vladimir, 1999. *Forensic Medicine*, Bucharest, Odeon Publishing House
- Cornwell, Patricia, 2000, *The Last Precinct*, London: Warner Books
- DE ANGELIS D, Cattaneo C., 2015, *Implant Bone Integration Importance in Forensic Identification. Case report*, in *Journal of Forensic Sciences* 60(2), (pp.505-508 )
- GRAY, Alex, 2015, *The Darkest Goodbye*, London: Sphere
- GREVIN, G, Bailet, P, Quatrehomme, G, Ollier. A, 1998, *Anatomical reconstruction of fragments of burned human bones: a necessary means for forensic identification*, in *Forensic Science International*, 96 (2-3) (pp.129-134)
- HOSSU, Ramona, 2012, *The Postmodern Individual*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană
- REICHS, Kathy, 2008, *Devil Bones*, London: Arrow Books
- ROȘU, Mariana, 2011, *Expertiza antropologica în identificarea medico legală în*

*Medicina legală prosecturală*, Bucharest: Viața Medicală Românească Publishing House, (pp 413-26).

---

# L'exotisme littéraire ou l'écriture de l'altérité dans la pensée d'Abdelkebir Khatibi : Enjeux éthiques et interculturels

Jaouad Najeh<sup>1</sup>

---

**Abstract:** In *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Khatibi reports on the relevance of exoticism and the figure of the Exote that he deploys in his novels and essays as well as in his various interventions. In this paper, we identify the intercultural dimension in Khatibi's approach to the relationship between writing and otherness through the notion of exoticism. We study the question of the writing of the Other and its relationship with interculturality by placing the Exote at the center of an intercultural ethics. An inalienable right that every individual possesses and of which he must not tolerate any negotiation, cultural difference implies the recognition of the cultural identity of the writer in his own right. Against any form of folklorism that would fail to perceive the Other in all its complexity, the irreducible, "intractable" and impenetrable character of otherness promises the richness of the exchange and the euphoria of the encounter with the Other. Apart from an ethic of exoticism, inscribed in respect for difference, the writer will fall into the "tyranny" of his subjectivity and his value judgments. The ethics of exoticism rhymes with the freedom of the Other in the expression of their Difference. In fact, the author reactivates, in his own way, the use of interculturality in that he attributes to it other principles that redefine it from a perspective that is both intercultural and humanist. If it is true that he leans on this exoticism from the study of some works of the French writer Victor Segalen such as the *Immemoriaux* and the *Equippée* that he highlights, Khatibi does not miss to take a critical look at this creative process, even going so far as to question some positions of the French writer vis-à-vis the Other.

**Key words:** identity, otherness, culture, exoticism, exote, interculturality.

## Introduction

Dans *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Khatibi rend compte de la pertinence de l'exotisme et de la figure de l'Exote qu'il déploie dans ses romans et ses essais ainsi que dans ses différentes interventions. Dans la présente réflexion, nous nous attacherons à cerner la dimension interculturelle dans l'approche de Khatibi du rapport entre l'écriture et l'altérité à travers la notion de l'exotisme.

Nous aborderons la question de l'écriture de l'Autre et son rapport avec l'interculturalité car Khatibi place l'Exote au centre d'une éthique

---

<sup>1</sup> Laboratoire de Langues, Littératures et Communication (LALICO). Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Ben M'si. Université Hassan II de Casablanca.

interculturelle. Dans ce sens il parle de « la narration du dehors » qu'il approche à partir de l'exotisme dans la littérature française, défini comme « *métaphore du voyage* ».

En fait, l'auteur réactive, à sa manière, l'emploi de cette notion en ce qu'il lui attribue d'autres principes qui la redéfinissent dans une perspective à la fois interculturelle et humaniste. S'il est vrai qu'il se penche sur cet exotisme à partir de l'étude de quelques œuvres de l'écrivain français Victor Segalen telles que les *Immémoriaux* et *L'Equipée* qu'il met en valeur, Khatibi ne manque pas pour autant de poser un regard critique sur cette démarche de création allant même jusqu'à remettre en question quelques positions de l'écrivain français vis-à-vis de l'Autre.

Nous rejoignons l'auteur pour le choix de cet écrivain français qui, dans son *Essai sur l'exotisme* publié en 1978, développe une éthique de l'écriture sur l'étranger. Faisant référence à l'originalité de Segalen, Khatibi écrit :

Victor Segalen a été parmi les fondateurs de cette internationalité, de cette modernité littéraire. Son œuvre voulait sortir la littérature française de son ethnocentrisme et de ses domaines trop nationalistes. Elle mettrait ainsi en jeu cette littérature dans des « formes » d'art irréductibles à toute vérité (de territoire, de langue, de civilisation). (Khatibi 1987 :15)

La modernité de l'exotisme de Segalen, selon Khatibi, réside dans l'exploration d'un « dehors » compris ici comme d'autres cultures et civilisations, ce qui s'inscrirait bien dans un processus d'acculturation et d'ouverture sur le monde. C'est là un point de départ de Khatibi quant à sa définition de la notion de l'exotisme. Il le soutient d'ailleurs en parlant d'une écriture « en marge ». Radouane Acharfi, parle à ce propos du « discours littéraire marginal en rébellion contre le consensus et la morale bourgeoise » (Rédouane 2003:201). Il estime que l'exotisme dans la littérature, de manière générale, est en lui-même une remise en question de la vision ethnocentriste et nationaliste de l'écriture. Dans ce sens, l'écriture se place en dehors des frontières nationales, pour approcher l'étranger dans ses croyances, ses traditions et sa culture, de manière générale.

#### **a) La double distance ou le droit à la différence**

Selon Khatibi, l'écrivain doit « *se désenclaver par rapport à la tradition de son pays d'origine* » (Rédouane 2003:201). Il ne peut prétendre à l'exercice de l'expérience d'une altérité que s'il s'affranchit de ses valeurs et de son système de référence. Michel Zérafra, traitant de ce rapport de l'écrivain avec son cadre de référence, soutient que depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'esthétique romanesque chez plusieurs écrivains témoigne d'une volonté de transgresser l'ordre établi et de le subvertir. Cet auteur cite, entre autres, Flaubert, Joyce, Faulkner, qui selon lui, tentent l'écriture du roman qui s'érige contre l'institution romanesque que Zérafra relie aux conventions, au conformisme

et aux idées reçues. Cette contestation, ajoute-il, a été concrétisée par des formes subversives de la culture officielle (Zéraffa 1971: 32-33)

Par ailleurs, la différence culturelle ne sera perçue en tant que telle que si l'identité culturelle de l'écrivain est reconnue à part entière. Il s'agit de maintenir sa Différence à l'abri de toute dissolution ou assimilation dans l'altérité. Khatibi évoque à cet égard la différence intraitable. Il écrit :

Pas de folklore donc, ni de littérature coloniale, mais une écriture du Dehors qui accueille le lieu de l'autre dans mon langage, dans mon espace imaginaire. Différence distante : C'est lorsque l'autre est maintenu, respecté dans sa singularité que je peux être reçu peut-être par lui. Il n'y a aucune transparence absolue, aucune réduction totale. L'autre est toujours lui-même, toujours imprenable à la source de son être...Je voyage vers l'autre, toujours tourné vers sa présence énigmatique. Présence de peuples, de contrées et de paysages de ma vision inversée du monde. C'est pourquoi l'autre m'est impénétrable : il est une part de moi, et l'autre de mon autre. Je ne peux jamais posséder l'autre, le réduire dans son réel, encore moins dans son imaginaire. (1987:28)

C'est bien dans ce caractère irréductible, « intraitable » et impénétrable de l'altérité que réside la richesse de l'échange et l'euphorie de la rencontre avec l'Autre. Nous nous rendons compte de ce caractère insaisissable de l'altérité qui échappe à tout effet pervers d'acculturation. Autrement, la rencontre avec la Différence basculera dans l'assimilation et perdra ainsi sa signifiante. Ainsi, l'intérêt de la rencontre prend-il son sens dans la complexité de l'Autre, ce qui, comme l'affirme Segalen, fonde la survivance et la pérennité de la rencontre avec l'Autre : « Partons de cet aveu d'impénétrabilité, ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres, mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers. » (Pretceille 2017:29)

Nous pouvons dire que la Différence est une donnée nécessaire qui motive l'intérêt de l'écrivain-Exote. C'est bien l'étrangeté inaccessible qui nourrit la création. Ajoutons que cette Différence et cette étrangeté sont perçues par Khatibi comme des droits inaliénables que tout individu possède et dont il ne doit tolérer aucune négociation. Il introduit dans ce sens la pensée taoïste qui, selon lui, constitue une manière de poser la Différence. Dans *Le lutteur de classe à la manière taoïste*, il exhorte le lutteur-orphelin, figure fictive de son poème à être, à la manière de Tao, « intraitable ». Il écrit : « sois mobile et intraitable » (Khatibi 1976:22).

En dehors d'une éthique de l'exotisme, inscrite dans le respect de la différence, l'écrivain basculera dans la « tyrannie » de sa subjectivité et ses jugements de valeurs. Autrement dit, l'écriture de l'Autre suppose l'approche de sa culture et de sa civilisation, et si, dans cette approche, l'écrivain de l'étranger ne considère pas cette étrangeté en tant que telle, il se trouve en proie à un comparatisme de cet univers culturel par rapport à celui dont il fait partie, ce qui entraînerait des jugements de valeur, le plus souvent,

guettés par le subjectivisme.

Pour Pretceille, cette éthique de l'exotisme rime avec la liberté de l'Autre dans l'expression de sa Différence. Elle insiste à cet égard sur l'idée selon laquelle cette liberté est une condition *sine qua non* à partir de laquelle l'altérité culturelle s'octroie le droit à la différence. Écrire donc sur l'Autre en reniant sa singularité renvoie à une forme d'aliénation, voire de violence :

L'éthique est justement cette rencontre de l'Autre comme Autre qui s'appuie sur une exigence de la liberté d'autrui et sur le respect de sa complexité de sa non- transparence, de ses contradictions. L'éthique de la diversité a comme lieu propre la relation entre sujets, et non pas l'action sur l'Autre, même si cette action est généreuse, juste charitable. Toute dissymétrie dans la relation transforme les uns en acteurs, les autres en agents et entraîne une relation de pouvoir réel ou symbolique, source en retour de violence, potentielle ou exprimée. (Pretceille 2017:69)

Nous retenons que la rencontre interculturelle est définie selon un ensemble de principes nécessaires à une ouverture sur le dialogue et l'échange avec l'Autre. Le regard inférieurisant d'autrui et la hiérarchisation des différences n'ont aucun bienfondé sinon le déni de l'altérité et la survalorisation du Même.

Par ailleurs, l'originalité de Khatibi dans sa définition de l'exotisme se situe dans le fait qu'il l'oppose à toute forme de folklorisme qui manquerait à percevoir l'Autre dans toute sa complexité, à voir et «écouter l'autre en tant qu'Autre» (1988:41), écrit-il dans *Ombres japonaises*. Il cite ainsi Segalen écrivant :

L'exotisme n'est donc pas cet état Kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance... le folkloriste<sup>2</sup>, excité par le spectacle des curiosités, pose sur les Autres un regard qui se croit neutre et impersonnel. (Segalen 1978 :36)

L'exotisme tel qu'il est soutenu par Khatibi, derrière la théorie de Segalen, est celui qui se démarque d'un regard superficiel et éphémère sur la Différence. L'intérêt scientifique et intellectuel à la singularité de l'Autre conditionne l'abord et l'accès à son altérité car la rencontre avec sa propre étrangeté passe par la décentration de l'Exote<sup>3</sup> et la méditation sur l'altérité de l'étranger. Dans le même ordre d'idées, Victor Segalen cité par Khatibi, écrit : « Une différence de civilisation est à approcher dans sa singularité irréductible,

---

<sup>2</sup> Le folklorisme renvoie ici à une forme d'ethnologie qui se limite à la collecte des mœurs populaires d'un pays.

<sup>3</sup> L'Exote, concept inventé par Segalen. Il fait référence à celui qui entreprend une expérience de l'exotisme en tout affranchissement. « Il se peut qu'un des caractères de l'Exote, soit la liberté, soit d'être libre vis-à-vis de l'objet qu'il décrit ou qu'il ressent, du moins dans une phase finale, quand il s'en est retiré

sinon dans son impénétrabilité ; singularité que l'Exote se doit (devoir d'écriture et d'esthétique) de transformer, de réinventer selon de nouvelles formes littéraires. »<sup>3/4</sup> ( Segalen 1999 :42)

Nous en décelons un caractère de l'altérité, soit son irréductibilité à toute démarche de connaissance. En d'autres termes, l'Autre n'est pas totalement accessible, c'est pour cela que Khatibi parle d'un Autre « impénétrable », autrement dit il ne s'agirait pas d'une Différence. D'un point de vue interculturel, nous évoquons à cet égard, l'effet pervers de toute assimilation culturelle qui tend à éliminer la Différence pour identifier l'Autre au Même.

C'est cette Différence inaliénable qui assoit l'expérience de l'écriture sur l'étranger dans la mesure où l'écrivain-Exote s'attèle à une recréation de l'altérité. Il ne s'agit pas pour l'écrivain de l'étranger de citer l'altérité culturelle et de la nommer mais de tenter de la comprendre, de la pénétrer, et de se l'approprier pour une perspective de réinvention. L'Autre apparaît donc comme un vecteur de l'écriture à partir d'une saisie objective avec sa culture. Il est perçu comme « Le ressort par excellence de la création littéraire ». (Pretceille 1986:140).

En conséquence, il n'y a aucun fondement rationnel et objectif à ce que le réel de l'étranger corresponde à l'image que nous avons construite sur lui. C'est dire que les récits sur la Différence sont loin de réduire l'altérité à une image universelle, et qu'ils ne peuvent non plus la soumettre (à) l'identité du Moi au risque de son assimilation.

Lisons la déception de Gérard de Nerval, dans *Voyage à l'orient*, décrivant la ville de Constance, qui est à cet égard révélatrice :

Seulement, lorsqu'on arrive près des portes, on commence à trouver que la cathédrale est moins imposante qu'on ne pensait, que les maisons sont bien modernes, que les rues étroites comme au Moyen-âge, n'en ont gardé qu'une malpropreté vulgaire[...]Tu me demanderas pourquoi je ne m'arrête pas un jour de plus à Constance, [...] C'est qu'en vérité je voudrais ne pas gâter davantage Constance dans mon imagination.[...] je t'ai dit aussi combien, en approchant, on trouvait ensuite la ville elle-même indigne de sa renommée et de sa situation merveilleuse. (188)

Il est à remarquer, que Nerval avait sa propre image sur cet espace qui lui est étranger, une image à laquelle il veut faire correspondre le réel. Néanmoins, il se heurte à une Différence qu'il a du mal à accepter, d'où son regard empreint de mépris et de rejet suggérés par des vocables comme « malpropreté vulgaire » et « indigne ». C'est ce que Khatibi nomme « conflit entre le réel et l'imaginaire » en écrivant : « N'être dupe ni du voyage ; ni du pays, ni du quotidien pittoresque ; ni de soi ! [...] L'imaginaire déchoit-il ou se renforce quand on le confronte au réel » (Segalen 1914 :267)

---

<sup>4</sup> V. Segalen. Op.cit. p 65.

C'est dire que l'altérité ne peut se confiner à l'image que nous en donnons. Elle ne peut se définir à partir de notre regard souvent ethnocentriste. C'est encore une fois dans le sens d'une éthique que ce respect de l'altérité est évoqué car l'écrivain ne peut écrire sur l'Autre en le diluant dans des modèles issus de sa propre société et sa culture. Pretceille parle même d'une responsabilité. Ainsi, elle note : «La responsabilité de l'individu envers autrui ne relève pas uniquement de l'ordre juridique mais d'une éthique personnelle, d'une éthique de l'altérité qui ne peut plus se penser à partir de la logique du Même, mais à partir de l'Autre dans sa totale liberté et responsabilité. » (2017 :68)

Justement, l'écriture sur l'Autre participe de la différence. Ce que l'écrivain-Exote doit observer également dans cette expérience de création réside dans la particularité des traits caractéristiques de ses personnages. Il est dès lors amené à composer avec des individus, qui lui sont différents, mais sont inscrits dans un univers culturel auquel ils appartiennent. C'est dans ce sens que Pretceille ajoute un peu plus loin : « La littérature permet d'explorer une pluralité de personnages, de situations, de cultures ...et ainsi d'éviter la référence à un seul modèle érigé en vérité universelle.» (2017:139)

Marc Gontard souligne ce risque, estimant que le point de vue exotique traditionnel est surtout égocentrique et tend à assimiler l'Autre au Même. Il introduit l'exemple de Louis Bertrand qui cherchait en Afrique du Nord, non pas la Différence mais la pérennité de l'Afrique Latine. Ou celui de Pierre Loti dans son « récit sauvage », une position qui témoigne selon Khatibi d'un « résidu idéologique, parfaitement transparent d'une époque et d'une mythologie européennes bien déterminées» (1987 :26).

Nous pouvons considérer dans quelle mesure la littérature française était restée attachée, pendant plusieurs siècles, à la société française, ne mettant en scène que l'homme français, ne traitant que d'une thématique strictement française. Par conséquent, les archétypes de sociétés et d'individus proposés sont, d'une certaine manière, érigés en archétypes universels. Claude Clanet nous livre un exemple de cette littérature renfermée sur elle-même :

La littérature du XVII<sup>e</sup> siècle s'attache à des types généraux, impersonnels. Ce que les auteurs mettent en scène, ce ne sont pas des individus particuliers, issus d'un milieu social et ethnique, d'une éducation particulière, ce sont les aspects de l'homme en général, les éternels travers du genre humain [...] Tout ce qui peut particulariser les personnages est omis. Les événements représentés se passent dans une sorte de milieu abstrait, idéal, qui est en dehors de l'espace et du temps, par ce qu'il est pour ainsi dire de tous les temps et de tous les pays. (1993:37)

Dans une perspective interculturelle, le jugement de l'Autre et de sa culture n'est pas de mise dès lors qu'il renvoie à une forme d'assimilation qui fait que cette rencontre avec autrui, cette expérience de la création est compromise

par une position ethnocentriste et hégémonique. C'est que l'écriture exotique est une « littérature de la différence où toute étrangeté se respecte. » (A. De Toro 2008 : 133)

Sous la même optique, l'écrivain dans sa conception et dans son écriture de l'Autre, selon Khatibi, est appelé à se garder de toute prise de position par rapport aux aspects culturels des autres civilisations ; il doit se positionner en *Exote* qui « voit, écoute, goûte, et jouit » (1987:25) de sa rencontre avec l'Autre. Il écrit dans ce sens : « Rencontrer l'étranger, leçon paradoxale : rencontrer, ne pas évaluer, ni dévaluer, ni classer là où il s'agit que de différer (ses croyances, ses passions, habitus, ses passions barbares). » (85)

Ainsi, l'esthétique de l'exotisme s'accommode du principe de la défiliation qui est à la base de l'écriture du texte exotique. Par-là, il entend essentiellement un décentrement du sujet écrivant par rapport à son appartenance au sens large du terme. En d'autres mots, il parle de l'oubli du nom propre. Pour lui, l'écrivain-Exote n'appartient à aucune patrie et doit donc se défaire de tout ce qui l'affecterait à une origine qui l'enfermerait dans l'essentialisme et la « différence sauvage », et le subjugue au narcissisme de l'appartenance, notamment par le biais du nom propre. Dans *Un été à Stockholm*, Khatibi dédouble l'identité de Gérard Namir en le dotant de deux noms qui mettent en avant son appartenance à deux nations : La France et le Maroc. Immergé dans la société suédoise, le narrateur pose un regard détaché sur les personnages, l'espace, et la culture suédoise. Tous les portraits brossés sur Lena, Ulrika, Sven, et les acteurs italiens témoignent d'une saisie objective établie dans la distance par rapport à Soi et dans le respect de leur altérité.

### **b) Critique de Segalen**

Certes, Khatibi loue à plusieurs égards la modernité de Segalen dans sa reconsidération de l'exotisme dans la littérature française en ce qu'il a ouvert une nouvelle voie vers la création des récits exotiques en rupture avec les modèles de plusieurs écrivains français, comme Flaubert pour ne citer que celui-ci, mais il a tout de même remis en cause ses positions face à la civilisation chinoise, une position à la quelle Marc Gontard ne manque pas de souscrire : « En fait Segalen, voulait en même temps montrer aux chinois que leur art actuel était bâtard et décadent et aux occidentaux quel était le véritable art chinois ». (1987:173)

Contrairement à la conception de l'exotisme développée tout au long de sa réflexion, Khatibi trouve que Segalen manque à l'éthique exotique telle qu'il la défend dans son *Essai sur l'exotisme*. En effet, sa perception de la femme chinoise est empreinte de misogynie et de réification. D'abord, il la prive de son droit grammatical au féminin écrivant ainsi : « La femme m'a paru toujours très Réel » (1987:50).

Dans le même sens, Segalen manque, selon Khatibi, à la loi de

l'exotisme en ce qu'il décrit les hommes de bât<sup>5</sup> qui les accompagnent d'un ton hautain et méprisant. Ce que Khatibi tourne en dérision en écrivant « cette aristocratie raciale de Segalen est partie prenante de l'expérience de l'Exote »(51). Et il écrit plus loin :

Voici un lettré qui rêve de devenir mandarin occidental en faisant de la Chine son laboratoire d'écriture, mais lorsqu'il est confronté au terrain, il retrouve parfois en lui un archaïsme sauvage et intolérant. Limite où, s'arrêtant devant son image, l'Exote est mort à la figure de l'Etranger. Tout en célébrant les paysages et les sites de Chine ; il méprise ce peuple... il ( Segalen) sera passé ) côté de la Chine historique ; celle des événements révolutionnaires chinois de l'époque. (1987:51)

Cette citation nous laisse voir l'importance de la figure de l'Exote et du décentrement de l'écrivain par rapport à l'approche de l'étranger. Sa position trahit un certain ethnocentrisme qui fait que cet écrivain se retrouve juge de l'Autre à partir de ses propres valeurs et référents. Ce qui fausserait l'éthique de la rencontre avec l'altérité. Il convient que l'écrivain de l'altérité se dépasse de ses référents culturels et idéologiques pour pouvoir rendre compte de la réalité de l'Autre en toute objectivité. Cela reste tout de même relatif et c'est pour cela que Khatibi parle de risque dans la mesure où la distance avec ses propres repères requiert un travail sur soi-même, sur ses convictions les plus profondes avant d'appréhender autrui. C'est dire combien est pesant l'ancrage de la culture d'origine. « La référence dominante, écrit Michel Zérafra de l'écrivain quand il compose une fiction est précisément fictive ; il s'agit d'un ensemble d'idéaux, de valeurs, de principes ou mêmes de théories qui relèvent d'un subjectivisme de classe ». (1971:47)

L'exotisme tel que le conçoit Khatibi, participe à une destruction des mythes dans la mesure où l'écrivain, dans son récit exotique, doit prendre ses distances avec toutes les formes mythiques ancrées et reconduites de manière insidieuse sur l'Autre. Son travail est celui de déconstruire ces figures mythiques et de recréer l'Autre à partir d'une rencontre affranchie de toute forme de stéréotypes et de préjugés, mais empreinte de respect et d'objectivité. Ces mythes sont tels que les décline Alfonso De Toro quand il écrit : « L'exotisme traditionnel est fondé sur trois motifs : celui du bon sauvage ( indien, africain), celui de la passion du barbare ( l'Orient arabe et islamique), celui de l'art du mystérieux( Chine, Japon).» (2008:129)

Le dépaysement est donc le lot de l'écrivain-Exote. Il faut cependant souligner que cette stratégie recommandée par Khatibi ne renvoie pas à une occultation de sa culture, mais il s'agit d'une posture intellectuelle dont l'écrivain-exote doit témoigner vis-à-vis de la Différence et qui le rendrait propice à aborder cette altérité. Roger Bastide parle à ce propos de deux

---

<sup>5</sup> « Les hommes de bât » revêtent ici un sarcasme reproché à Segalen. Assimilé aux esclaves, ils désignent les porteurs de la chaise dans laquelle il est transporté pendant de la Chine.

principes, celui de « coupure » et celui de « participation » qui sont en fait liés. Par le premier, le chercheur entend une démarche de distanciation par rapport à l'univers culturel de l'individu qui approche une culture différente pour pouvoir l'intégrer et c'est bien à partir de cette intégration qu'il évoque le principe de participation.

Cette participation suggère ici une approche rationnelle et intellectuelle de la Différence que l'écrivain doit entreprendre dans son travail de création. Elle part également d'une remise en question de son enfermement à une quelconque identité. Retenons, entre autres exemples de cette démarche, celui de l'oubli du nom propre. Marc Gontard écrit à ce propos : « Le nom propre cherche alors à traduire un phénomène de subversion du discours sur l'identité. » (1995:81)

Ce principe de décentrement et d'oubli est à la base d'une démarche interculturelle. Le regard que l'on pose sur l'Autre ne peut se justifier et ouvrir réellement le partage que s'il se libère de l'emprise du logocentrisme et du dogmatisme des « identités meurtrières » critiquées par Amin Maalouf.

### **c) L'enjeu interculturel**

L'écriture de la Différence s'avère une expérience interculturelle pour l'écrivain- Exote, notamment celui qui s'attèle à comprendre l'univers culturel différent en toute distanciation par rapport à un subjectivisme réducteur. Marc Gontard estime que Segalen refuse toute forme de mimétisme du moi vis-à-vis de l'Autre dans la mesure où cela nuirait à l'échange interculturel avec cet Autre. Ainsi, Segalen écrit : « On ne voit, on ne sent, on ne déguste la nature<sup>6</sup> avec une grande joie esthétique, que lorsqu'on s'en est un peu séparé, différencié » (1986:36). Nous pouvons remarquer que la Différence est cultivée en tant que telle, et dans la distance et le décentrement, seuls garants de l'interaction et de l'échange entre des cultures différentes. Cela dit, la Différence renvoie plus à l'épanouissement et la libération de l'expérience de l'écriture qu'à l'enfermement dans la référence unique de sa culture et de sa civilisation. C'est en ce sens que Martine Abdallah Pretceille conçoit la littérature : « C'est d'ailleurs au prix de l'abandon de l'illusion référentialiste que la littérature, comme une des modalités d'accès à l'altérité et l'étrangéité, est potentiellement riche. » (2009 :7)

Le propre de l'interculturel est de communiquer avec l'Autre et de recevoir inconditionnellement son altérité. Nous pouvons situer cette démarche à la fois dans la volonté de s'affranchir de la référence de l'univers de la création à la société et à l'homme français, et dans la reconnaissance de l'étranger dans sa différence et dans sa singularité comme objet d'écriture romanesque :

La littérature est l'un des rares moyens de sortir du solipsisme natif, de

---

<sup>6</sup> La nature renvoie ici à l'altérité.

pénétrer dans ce qui est par définition impénétrable: la conscience d'autrui telle qu'elle est reconstruite dans et par les textes littéraires. Ce désir de connaissance passe par l'interpénétration des signes, interpénétration nécessairement aléatoire, source de malentendus mais que la littérature rend possible car elle donne accès à l'altérité et cet accès est promesse de revenir sur soi et sur les autres dans de meilleures conditions. (2009:7)

Nous signalons que l'emploi de la littérature, qui résonne ici comme réception de l'écrit sur l'Autre, est convoquée dans notre présente analyse sous l'acception de la création littéraire comme expérience de l'écriture sur la différence. Ce qui permet d'ores et déjà un abord de l'altérité, c'est l'intérêt décentré porté aux items culturels de l'Autre. A partir de cette saisie de la différence culturelle, l'écrivain de l'altérité se trouve confronté à sa propre culture, d'où le regard interrogateur et relativiste qu'il serait amené à porter à l'égard de son propre univers culturel.

À cela, nous trouvons des illustrations dans les rencontres de Gérard Namir, avec les autres personnages issus de la société suédoise dans *Un été à Stockholm*, qui accueillent le narrateur en acceptant sa différence. À aucun moment, ce personnage ne formule un jugement vis-à-vis des personnes qu'il côtoie dans le récit, en dépit de leurs différences culturelles. Il s'agit plutôt, souligne Assia Belhabib, d'une volonté de Khatibi d'inscrire son héros dans la traversée de l'altérité et de l'initier à l'échange avec l'Autre d'un point de vue interculturel. De même, les rencontres de Raïssi dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, au gré de ses pérégrinations, sont caractérisées par le dialogue et l'apprentissage de la culture de l'Autre :

Ces romans réservent une part importante aux lieux de passage et d'interférences culturelles où chaque langue, et par là chaque culture rendue vive par l'écriture, sait quelque chose du secret et de l'ailleurs ; par les espaces traversés, le brassage des lieux et des époques, le palimpseste des scènes, l'hétéroclite des représentations se construit le Babel des cultures » (2008:45).

Notons ici un aspect dynamique de la culture, celui de l'acculturation qui accompagne tout contact avec d'autres univers culturels. En effet, l'approche des différentes cultures, par l'écriture entre autres, ne peut qu'entraîner des métissages, des échanges interculturels qui sont de nature à transformer l'identité culturelle de l'écrivain. Nous pouvons souligner que Khatibi observe dans la création de son héros le principe d'une démarche interculturelle, faisant de lui un « passeur de cultures », aurait-il dit.

Ce que privilégie Khatibi, c'est surtout cette rencontre de l'Autre au fond de Soi-même. Pour lui, la relation du Même avec l'Autre ne peut réussir que si elle permet un bon retour sur soi-même, sur cette partie étrange en nous-mêmes, comme le souligne Julia Kristeva quand elle écrit :

*Étrangement*, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité,

l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le « nous » problématique ; peut-être impossible ; l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux lieux et aux communautés » (1988 :9).

Kristeva souligne l'évidence de l'altérité constitutive de l'identité car l'individu ne peut donc se penser comme absolument différent de l'Autre ; il ne peut également se positionner dans une relation dichotomique qui renvoie à une division nette entre le Même et l'Autre. Ainsi, l'individu est invité à sonder son for intérieur en vue d'y trouver son étrangeté à lui-même. Nous ne pouvons, selon ce constat, nous estimer supérieurs par rapport aux Autres du fait que nous portons en notre sein cette différence. Pouvons-nous être supérieurs à nous-mêmes ? Pouvons-nous rejeter une altérité qui fait partie intime de notre identité ? Pretceille place cette dialectique entre le Même et l'Autre dans une dynamique interculturelle : « Tout ego est un alter, tout alter est un alter ego. La dynamique interculturelle est incarnée ici même de manière exemplaire comme articulation, connexion, passage, pont entre les uns et les autres ; l'Autre est indissolublement partie du Même. » (2001:50)

De là, l'interculturel apparaît comme une double interaction. D'abord, celle que l'individu entretient avec l'Autre mais aussi celle qu'il établit à l'intérieur de lui-même et qui lui permettrait de se rendre compte d'une part étrange qu'il charrie et qui n'est perceptible qu'à travers un décentrement. Se déloger de son être, à travers l'Autre, est un vecteur principal de la compréhension de Soi. « La culture, écrit De Toro ne peut se comprendre que dans la trantextualité et la transnationalité. La littérature est toujours travail sur la différence et avec la différence. » (2008:129)

Dans ce même sens, Khatibi écrit : « C'est pourquoi l'autre m'est impénétrable : il est une part de moi ; et l'autre de mon autre. Je ne peux jamais posséder l'autre ; le réduire dans son réel, encore moins dans son imaginaire. » (1987:204) Il souligne par-là que l'exotisme est un acheminement vers l'intérieur, où l'être se dépayse dans l'unité même de sa propre culture. En lui permettant de se rendre compte du caractère étrange d'une culture qu'il croyait connaître, cette introspection à l'intérieur de Soi-même culmine en une découverte de son identité. Ce que Khatibi étaye en parlant d'un « *exotisme du dedans* » dans ce passage : « Au-delà de leur insistance, de siècle en siècle, ces mythes m'ont guidé vers l'exotisme du dedans qui rend toute littérature étrangère à elle-même et à son cadre national ou patriotique ». (12) Ce périple à l'intérieur de sa propre littérature, et par là de sa propre culture, en ce sens que la littérature est véhiculaire des aspects culturels relatifs aux contextes de sa production, ce voyage permet à l'écrivain de découvrir combien cette culture est multiple et cosmopolite.

## Conclusion

Il faut dire que l'aboutissement de l'expérience de l'exotisme dans la littérature est bien la création d'un espace d'échange entre le Même et L'Autre. Khatibi écrit à ce propos : « Je considère l'écriture comme l'itinéraire d'un passeur entre plusieurs frontières, plusieurs langues, plusieurs continents » (196). Il évoque, dans plusieurs interventions, le concept de l'interculturalité qu'il inscrit au cœur même de son œuvre. Plus encore, ses écrits témoignent d'une ouverture sur l'étranger et sur la Différence telle que dans *Un été à Stockholm* où le récit se démarque du nationalisme littéraire pour approcher l'Autre dans sa différence.

Nous pouvons en déduire l'évidence du caractère cosmopolite de l'identité culturelle. L'écrivain du texte littéraire exotique est amené, dès lors, à partir de ce constat de métissage culturel. La culture de l'Autre n'est donc qu'une image différente de sa propre culture et d'une manière ou d'une autre, son passage d'une culture à une autre ne participe que d'une dynamique du partage et de l'échange entre les peuples et leurs civilisations.

Khatibi place ainsi l'expérience de l'exotisme dans la littérature comme levier incontournable de contacts des cultures, une perspective qu'il nourrit également à partir d'une autre notion capitale dans ses écrits et dont il se réclame d'ailleurs, celle de « l'étranger professionnel » qui fera l'objet d'une future réflexion.

## Bibliographie

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. 2001. *Education et communication interculturelle*, Paris, PUF.

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. 2017. *L'éducation interculturelle*, Paris. PUF, Que sais-je.

BENCHEIKH, Mustapha, & Buci-Gluksmann, Christine, L'Harmattan, 1995.

CLANET, Claude. 1993. *Introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*, Toulouse, PUM.

COLLECTIF. 2009. *Littérature et Altérité*, Sous ( Dir) Assia Belhabib, Ed. Okad, Rabat.

GONTARD, Marc. 2009. in *L'Interculturel: réflexion pluridisciplinaire*, Paris, (sous Dir. *Hommage à Abdelkebir Khatibi, Actes du colloque international, 26 et 27 mars 2008 / Laboratoire d'études et de recherches sur l'interculturel*, Association provinciale des affaires culturelles, Association At'Art ; Coord. Abdelouahad Mabrou, El Jadida : Faculté des lettres et des sciences humaines). *Imaginaires de l'autre, Khatibi et la mémoire littéraire*, Actes du colloque de Grenoble en mai 1985 sur Abdelkébir Khatibi et la Différence intraitable, L'Harmattan, Paris. 1987.

KHATIBI, Abdelkebir. 1987. *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denöel.

NERVAL, Gérard de. 1998. *Voyage en Orient*, Paris, Folio Classique.  
SEGALEN, Victor. 1983. *Equipée : Voyage au pays du Réel*, Paris, Broché.  
SEGALEN, Victor. 1986. *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le livre de poche.  
ZERAFFA, Michel. 1971. *Roman et société*, PUF, Paris.

---

## Le parcours identitaire de Dany Laferrière : autoreprésentation et invention d'identités

De Luca Ylenia<sup>1</sup>

---

**Abstract:** The social and cultural fabric of Québec has been profoundly transformed for about twenty years. Québec, and in particular Montréal, have now become increasingly plural. In an almost irreversible way, the borders move or are reduced. Dany Laferrière, a writer originally from Haiti who decided, following his voluntary exile in Québec, to publish exclusively in Montreal and in French and to live in Miami, writes from a space which is at the same time both within, and peripheral to Québec society. His marginality is expressed both explicitly in the thematic material of his writing and textually through choices of language and form. «Auteur déplacé», he does not like classifications: black, Haitian, French, Quebec, etc., but he is considered an American writer. His Americanness, accompanied by an opaque, nomadic, and wandering writing style, reveals a plural identity belonging and a hybrid cultural belonging. Montréal, Miami, New York are just his writing spaces, because for Laferrière literature is a journey and not a place of confinement.

**Key words:** Québec; Haiti; nomadic literature; identity; hybridity.

Depuis plus de vingt ans, le tissu social et culturel du Québec s'est profondément transformé. Actuellement, le Québec, et tout particulièrement Montréal, est devenu de plus en plus pluriel. Avec la loi 101 qui prévoit la fréquentation obligatoire des écoles de langue française pour les enfants immigrés ou nés de parents immigrés, il s'est produit, de façon inattendue, un véritable 'troc'. D'un côté, les enfants immigrés ont appris le français et se sont confrontés à la culture québécoise francophone, et de l'autre, certains enfants francophones ont démystifié l'image rigide et préconçue de l'étranger, se sentant ainsi 'délestés' de leur peur ; ils ont appris à connaître directement la différence et non pas à travers l'intermédiation des préjugés familiaux et sociaux. Dans la jeune génération comme dans les précédentes, les identités se définissent sans nul doute encore et seulement à partir d'un bagage culturel et familial préétabli, peut-être québécois, mais peut-être aussi haïtien, algérien, chinois, polonais. De manière presque irréversible, les frontières se déplacent ou se raccourcissent.

Il est bon de rappeler que l'intégration se constitue lentement, comme

---

<sup>1</sup> Université de Bari Aldo Moro, Italie.

autant de sédiments qui se posent les uns sur les autres. L'immigré, homme ou femme, redevient 'analphabète', obligé d'apprendre de nouveaux codes dans tous les domaines. Cette image récurrente souligne la difficulté de l'immigré qui, rapidement, doit décoder une nouvelle culture : il en va parfois de sa survie même. C'est ce que rappelle, dans un style ironique et âpre, la narratrice de *Soigne ta chute* de Flora Balzano :

On n'est plus sûr de rien. C'est le grand questionnement. On n'est sûr que d'une chose, va falloir s'adapter, on ne sait pas trop comment, on veut apprendre, vite, vite, on sent qu'il faut se grouiller, on ne comprend pas tout, c'est dur pour l'orgueil, on rougit, on se dandine, on s'entortille, on s'excuse, on a de nouveaux six ans, on entre en première année. Tous les immigrants sont des écoliers. Les écoliers c'est l'avenir. Donc, les immigrants, c'est l'avenir (Balzano 1980, 36).

### **I. Introduction à l'écriture interculturelle**

L'idée d'interculturel prend naissance dans la réalité de l'immigration où se produit le choc des cultures. Le terme apparaît en 1968 dans le nom donné au Groupe d'information et d'échanges interculturels de Montréal et à sa revue *Interculture*. L'écriture littéraire, qui en est une des manifestations, tend à questionner les identités en cause en marquant leur disparité, leur diversité, voire leur hétérogénéité et leur possible réconciliation. Les thèmes du départ et du retour, de l'expatriation et du déracinement, qui dominent dans les œuvres de cette période, expriment ce va-et-vient où les cultures se déplacent en direction opposée ou convergente, où les êtres s'éloignent d'un lieu, celui du pays natal, ou hésitent à entrer dans un autre, celui du pays de migration.

A partir de ce moment, le terme interculturel s'impose comme possibilité de maintenir les situations d'écriture dans une sorte d'équilibre : l'écrivain immigrant se fait le porte-parole de sa communauté d'origine, position inconfortable en ce sens qu'elle fait de lui l'écrivain ethnique de service, ou encore le représentant d'une ethnicité institutionnalisée.

Il se présente comme un mélange de cultures, un métis, le produit d'une somme intégrée de formes et d'imaginaires différents, et alors, il apparaît comme indifférencié. L'écrivain immigrant cherche à concilier des contraires, à trouver une certaine stabilité, souvent issue de compromis.

L'interculturel est donc une mise en rapport d'écritures, de mentalités, d'imaginaires qui, au départ, n'ont que peu en commun, mais qui, dans une situation donnée, celle de la cohabitation ou de la confrontation, se rapprochent, se comprennent, se lient même, tout en maintenant leur image propre ou leur caractère particulier.

Dans le colloque de 1985 sur «La littérature des minorités. Écrire la différence», Régine Robin mettait en rapport l'écriture immigrante, l'écriture migrante et le concept d'interculturel. Selon Robin, l'écriture immigrante met bien en évidence cette mise en relation obligée de moi et de l'autre, cette

recherche d'une solution à la dichotomie identité-altérité et, on l'a dit, c'est le propre de l'interculturel de placer vis-à-vis deux ou plusieurs cultures et de tendre à les confronter ou à les unir.

Robin affirme que : «L'écriture permet aux identités de se jouer et de se déjouer les unes les autres. Elle constitue des frontières poreuses, traversées par les rêves. Elle détotalise, elle institue un droit au fantasme d'être autre, d'ailleurs, par-delà, en deçà, en devenir» (Robin 1998, 373). Certes, l'écriture peut se transformer en terre d'asile plus que le pays d'accueil. Ça rappelle le drame de Kierkegaard incapable d'épouser la femme aimée et condamnée à en parler à partir d'un ressassement sans fin : parler toujours, jusqu'à l'infini, de l'objet perdu. L'écrivain en tant qu'étranger n'écrit que pour s'appartenir.

En ce sens, Claude Beausoleil a raison de dire que l'écriture est un désir d'aller au-delà, que l'auteur est toujours propulsé vers un ailleurs imaginaire. «Obligatoirement, on devient mobile, parce qu'il y a toujours un aspect de découverte : les mots nous amènent ailleurs, notre désir des mots nous amène à découvrir autre chose» (Gaudet 1985, 207). Dans cette ère actuelle d'exodes, de migrations planétaires, le lieu d'origine ou le lieu de transplantation n'opère plus nécessairement de reconnaissance identitaire. La géographie prend une valeur d'indétermination.

Cependant, l'échange interculturel ne peut se produire que si l'on reconnaît l'existence de l'autre, que si on lui laisse un espace vital où s'épanouir et du côté de l'immigrant, cet espace est l'écriture.

L'hybridité, la frontière, la migration, la marge, l'entre-deux, bref l'autre, en tant que sujet, modifie le regard que nous portons à notre environnement immédiat et au monde en général.

Peut-on comprendre l'autre ? ; Peut-on considérer l'autre comme un passeur dans la connaissance et la réalisation de soi-même ? Pour Hegel, la réalisation de soi passe par la reconnaissance exercée par les autres.

Dans l'entrevue accordée à Fulvio Caccia, Marco Micone précise que le concept de 'culture immigrée', d'où provient celui d'écriture immigrante, repose sur trois axes. Le premier est donné par l'expérience du vécu dans le pays d'origine, c'est-à-dire tout ce que les immigrés ont vécu avant d'aller au Québec ; le deuxième axe, c'est l'expérience de l'émigration-immigration, c'est-à-dire le processus de déracinement ; le troisième axe, c'est le devenir québécois, avec toutes les difficultés d'adaptation que cela comporte.

A partir de ce moment, selon Micone, la culture littéraire québécoise n'est plus une, elle devient plurielle, justement à cause de la présence effective des « minorités visibles », des minorités cette fois écrivantes. «La culture immigrée, dit-il, est une culture de transition qui, à défaut de pouvoir survivre comme telle, pourra, dans une situation d'échange interculturel véritable, féconder la culture québécoise et ainsi s'y perpétuer» (Micone 1994, 203).

Et donc : un écrivain migrant appartient-il à la littérature québécoise ou faut-il lui créer une case à part dans l'ensemble des œuvres et des

institutions qui constituent la chose littéraire ?

## II. Poétiques haïtiennes-qubécoises contemporaines

Jean Jonassaint, écrivain d'origine haïtienne, pense, lui, qu'il est temps de sortir de l'ethnocentrisme pour «penser le Québec non plus comme français, mais comme pluriel, espace géopolitique ouvert aux multiples influences, de multiples habitus comme ceux qui l'habitent et l'habiteront» (Jonassaint 1985, 13).

Le défi d'avenir du Québec est donc le métissage culturel entendu comme : «l'acceptation de la légitimité d'appartenance de chaque groupe différent à l'ensemble du pays [...]» (D'Alfonso 1985, 20), parce que l'étranger ne l'est pas seulement par rapport aux Québécois, il l'est aussi par rapport aux autres immigrants qu'il côtoie dans la rue ou avec qui il doit composer dans sa vie quotidienne.

Les œuvres néo-qubécoises ne sont plus seulement une partie du système mais une composante nécessaire de la littérature québécoise, qui n'aurait plus le même visage sans cet apport qui lui a donné une autre nature, pour ainsi dire. Harel précise :

Non, Montréal n'est pas seulement cosmopolite [...] Montréal ne se contente pas de comptabiliser les cultures. Elle préfère les laisser jouer, parfois euphorique, parfois mélancolique, mais toujours soucieuse de respecter la tendresse des immigrants qui viennent y habiter. C'est pourquoi cette ville, demandez-le à un Montréalais d'adoption, est vraiment aimée (1992, 374).

La question de la langue au Québec, presque toujours associée aux difficultés d'intégration et d'acceptation, traverse l'écriture migrante. Le thème de la langue embrasse deux plans : d'un côté, une partie témoigne du passage souvent conflictuel d'une langue à l'autre, en tant que nécessité de trouver une langue appropriée ; de l'autre, elle symbolise la réadaptation intérieure et multidirectionnelle que doit vivre l'émigré lorsqu'il se meut d'une culture à l'autre. Quoi qu'il en soit, malgré la récurrence de la dimension conflictuelle propre à la rencontre des langues, certains écrivains explorent aussi l'aspect de l'intégration, créateur d'hybridité et d'inouï. La langue devient dès lors symbole d'enrichissement et de transculture.

Au Québec, les langues s'entrechoquent, se croisent, s'additionnant plus qu'elles ne se nient. L'originalité de cette écriture métissée tient à cette conjoncture où langue, culture et quotidien sont aux prises avec un vertige, comme dans un 'Babel' humain.

Le Québec a donc changé. Comme le dit Pierre Nepveu : «L'unité est perdue» (1979, 18), pour laisser place à une nouvelle conjoncture faite de liens et de langues, de lieux et d'inscriptions, dans le tissu de la société

québécoise. Michel van Schendel, français d'origine belge, arrivé au Québec en 1952, décrit cette situation avec lucidité et émotion dans le texte final de sa rétrospective poétique *De l'œil et de l'écoute* : «Celui, ici, qui écrit est un immigrant. Écrivain, il s'en souvient, il s'en empare, il produit sa condition. C'est pourquoi il écoute. C'est pourquoi il écrit. Et il revendique cette écriture. Il réclame qu'elle ait place en contravention des lassitudes fermées de la conformité» (1980, 200).

Il faut rappeler que, sur le territoire nord-américain, s'ouvrir voulait dire peut-être disparaître. Un continent massivement anglophone ainsi que le manque de sécurité dans les rapports économiques et politiques plaçaient la société et la culture du Québec dans une position de repliement relatif. Les écrivains haïtiens, latinos, italiens et de divers autres lieux d'Europe et d'Afrique ont contribué à cette ouverture, refaisant le tableau de l'identité québécoise devenue plurielle, transformée et transformante, dans la mesure où la confrontation avec d'autres cultures a donné du sang neuf à leur façon d'imaginer leur appartenance à l'Amérique, à la francophonie et aux sociétés modernes en général, les rendant encore plus consciemment américains et contemporains, en incluant dans leur définition d'identité, la notion concrète de métissage culturel. Tous ces écrivains se joignent aux enjeux spécifiques d'une culture qui veut s'ouvrir aux autres et, par leurs interventions, ils enrichissent l'évolution de l'écriture du Québec. On comprend que le dialogue interculturel s'affirme comme une véritable nécessité : la reconnaissance de la diversité culturelle mondiale est en effet une condition préalable pour instaurer un dialogue réel entre les peuples.

C'est dans ce rapport à l'autre, au pluriel, que l'écriture québécoise a le plus pris conscience de son identité, confrontée à la modernité d'une situation de vie en mutation rapide et, comme le dit Marco Micone dans *Speak What* : «Nous sommes cent peuples venus de loin/Pour dire que vous n'êtes pas seuls» (1991, s.p.).

En 1986, Des Rosiers, poète et essayiste d'origine haïtienne, déclarait : «Nous sommes des Québécois pure laine crépue», ce qui signifie que le Québec est aussi son pays.

Nés ici ou arrivés à un âge précoce, nous avons vécu une expérience de la migration et de la société canadienne totalement différente de ceux qui immigrèrent adultes. Nous réclamons notre appartenance au Québec autant que nos racines dans la Caraïbe : nous Haïtiens québécois. Nous n'entendons pas être des citoyens de seconde classe au Québec (Des Rosiers 1996, 181-182).

L'effet de dépaysement peut alors paraître artificiel pour l'écrivain québécois qui situe ses trames dans des lieux lointains, et fait évoluer des personnages qui ressemblent peu à ses concitoyens. Mais l'écrivain immigrant qui parle de sa terre natale, de gens qu'il a connus ou dont ses parents lui ont appris la vie et les tracas, doit lui aussi se dépayser pour rendre accessible cette

étrangeté.

Donc, laissons définitivement de côté le mythe de l'identité unique. Ce que van Schendel met à l'écoute, c'est le singulier de chacun, face à d'autres singularités. Chacun a ajouté sa voix singulière à l'écriture québécoise, transposant ses préoccupations et ses expériences de passage d'une culture vers une autre, donnant des contours relatifs et dialectiques à l'écriture et aux esthétiques, formels et politiques.

Quand Micone parle de «processus d'assimilation», malgré le mot dont il se sert, il parle d'un processus qui s'accomplit sans sacrifier la mémoire. D'où la nécessaire interaction qu'il voit entre culture immigrante et culture d'accueil. En 1989, Pierre Nepveu affirmait que : «[...] il faut penser la *fin* de la littérature québécoise [...] dans la perspective d'un dépaysement persistant et d'une pluralité des points de référence» (1989, 15). En effet, la littérature québécoise s'articule désormais sur la tension de l'identitaire et de l'hétérogène. Elle ne peut plus être pensée comme complétude, mais comme ouverture, la diversité n'y étant plus perçue comme une menace, mais comme le signe du réel inévitablement multiple. Espace transfrontalier de la liberté et du désir, elle ne se construit plus seulement à partir d'un centre fixe, mais se laisse travailler par sa périphérie, sa marge, son étrangeté, devenant le lieu d'échange et de circulation des imaginaires.

### **III. La dérive comme court-circuit dans les romans de Dany Laferrière**

Sans parvenir à remettre vraiment en question la représentation qui enferme l'immigrant noir à Montréal dans un dédale de lieux communs et de préconstruits, les dix romans qui font partie de l'*Anthologie Américaine* de l'écrivain néo-québécois d'origine haïtienne Dany Laferrière montre ce que l'autre peut faire au niveau du discours pour prendre du recul face aux représentations hégémoniques. Dany Laferrière a eu certainement raison de chercher à déconstruire le stéréotype que le Blanc se fait du Noir, grâce à une stratégie ironique d'auto-représentation dans son roman *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, première œuvre de son *Anthologie Américaine*, qui tend un miroir ludique sur lequel peut se lire la question «c'est donc comme ça que tu me vois?». Déjouer les stratégies de représentation qui contraignent l'immigré à se conformer à l'image que l'on attend de lui constitue l'un des enjeux intéressants de ce texte. C'est aussi la preuve qu'une politique multiculturelle ouverte peut donner lieu à des paroles artistiques susceptibles de contribuer à une déstabilisation des représentations stéréotypées de l'autre.

Le thème de l'Amérique se retrouve dans presque toutes les œuvres des écrivains d'origine haïtienne qui ressentent le besoin de dire que leur vision fait partie d'un ensemble qu'ils critiquent, mais dont ils sont une variante importante. C'est, je crois, un des points thématiques qui rapproche

l'écriture haïtienne et l'écriture québécoise.

L'expression *dérives* fut propagée par la revue du même nom, fondée et dirigée par Jean Jonassaint. Déjà, nous pouvons en appréhender le sens à travers sa définition : «Revue interculturelle essentiellement ouverte aux tierces expressions en marche au Québec, en Afrique, en Amérique latine, en Asie, etc. : *pour l'émergence de nouvelles pensées critiques*» (Jonassaint, deuxième de couverture).

Le terme « dérive » introduit dans la notion d'identité l'idée de relativité, en rompant avec l'exclusivisme du rapport binaire minorité/majorité. Il suggère qu'il n'y a plus deux seuls positionnements possibles, fonction l'un de l'autre, mais des positionnements variables, aussi bien de la part du minoritaire que du majoritaire, qui échappent à la mosaïque comme à la fusion. En somme, des déplacements, non pas seulement de soi à l'autre, mais à l'intérieur de son propre complexe culturel, identitaire, mémoriel. En insistant sur la pluralité des appartenances, il met en évidence le mouvement d'appropriation /désappropriation inhérent à toute culture et à toute identité. L'objectif de l'emploi du terme dérive est de faire circuler dans le champ culturel québécois des tierces expressions. Il est difficile de séparer le terme dérive de la littérature haïtienne du dehors, à laquelle Jonassaint appartient et dont il écrit : «[...] n'est-il pas signifiant que ce topos du voyage, de la migration, de la traite, soit des plus forts, du moins l'un des plus intéressants, il me semble, des romans du dehors ?» (Jonassaint 1986, 245). Cela nous conduit au triangle qu'annonçaient les «tierces expressions», puisqu'on le voit dans le passage suivant, la figure du triangle renvoie à la géographie de la diaspora qui, à son tour, renvoie à celle de la traite : «[...] trois continents ou sous-continents : l'Afrique, l'Europe, l'Amérique (du Nord) qui sont ceux du triangle de la traite» (Jonassaint 1986, 245).

Quant à Dany Laferrière, il déclare tout bonnement : «Je suis physiquement né en Haïti mais je suis né comme écrivain à Montréal» (Marcotte 1990, 81). Brisant ainsi les murs de son ghetto, passant, selon les termes de Deleuze et Guattari, de l'être minoritaire au devenir minoritaire, la culture immigrante réussit un «dépassement, une assomption capable d'émettre en crise la culture» (D'Alfonso 1990, 13) et la société, dans laquelle elle intervient : « Par son brassage pluriculturel à l'intérieur d'une société elle-même minoritaire, Montréal devient l'axe géopolitique, le lieu d'articulation de la différence. Là se pose avec acuité le rapport aux cultures et à l'acculturation » (D'Alfonso 1990, 13).

Pour Laferrière, le passé est défini, un passé qui dure encore, qui continue à faire mal, qu'on rappelle comme pour s'en délivrer. Pour le romancier d'Haïti, le retour au pays natal est nécessaire, d'autant que c'est un moyen de consommer la rupture. Mais ce retour reste du domaine de l'imaginaire, même s'il est effectué physiquement. Seul le geste efficace de l'écriture permet ce passage salvateur.

Le retour au pays de l'enfance, pays rêvé et pays réel en alternance

(*Pays sans chapeau*), se fait en douceur dans les œuvres de Dany Laferrière. L'euphorie domine chez le personnage qui revient dans la maison de sa grand-mère Da (*L'odeur du café*), retrouve :

Le charme des après-midis sans fin de Petit-Goâve, le soleil du midi, les rues désertes, la mer turquoise scintillant derrière les casernes, la ville qui fait la sieste, et enfin reprend le goût des jeunes filles en fleur de son adolescence, avec leurs rires et leurs cris qui agacent et redoublent l'attirance (Laferrière 1991, 37).

Mais dans un tout autre sens, la situation d'exilé a fait de Laferrière un provocateur : cette situation lui permet de dire franchement ce qu'il pense, sans concessions, sans peur, car alors il ne s'adresse pas au pays de son enfance, mais à un autre pays, d'adoption. L'exil sous toutes ses formes, déportation, expatriation, expulsion, résulte généralement de dictatures militaires ou d'idéologies, qui font partie de l'histoire personnelle de plusieurs écrivains migrants et se répercutent dans leurs œuvres.

Dans *L'odeur du café*, la maison renvoie sans cesse au passé, au lieu abandonné, comme un remède à ce manque. C'est la mémoire qui met en scène la réminiscence, le souvenir et aussi l'oubli. Elle donne un espace au rêve, au voyage imaginaire, au sentiment de solitude, de mélancolie, ou même de désespoir. Chez Laferrière la mémoire est active, plutôt historique ; elle est attachée à des souvenirs d'enfance, sur cette galerie où rien ne bouge, si ce n'est cette gestuelle sacrée de la préparation et de la dégustation du café. Les souvenirs viennent de l'odeur, de la couleur et du goût. Le titre du roman place la mémoire sous le signe de l'odorat, source d'un plaisir extrême. Dany Laferrière, lui, ne se pose pas de question de langue. Il a appris le français dans son pays, en même temps que le créole, mais comme tout Haïtien, les deux langues ne sont pas sur le même plan, l'une est écrite, l'autre orale, l'une réservée à Haïti, l'autre à la communication avec les locuteurs de la France et des pays francophones. Aussi, sa maîtrise du français lui a donné accès à la littérature qui, de livre en livre, revivait d'autant plus «qu'on peut écrire en toute liberté» (Laferrière 1997, quatrième de couverture).

L'écrivain, on le sait, n'écrit pas dans la langue commune et son premier travail est de trouver son langage, voire sa langue, dans la langue. Mais l'écrivain francophone a ceci de particulier que la langue d'écriture est un espace à inventer et à conquérir à partir des multiples possibles que lui offre la proximité d'autres langues, dont certaines, liées aux cultures de l'oralité, font partie de son propre patrimoine langagier. Il doit re-négocier son rapport à la langue française et pratiquer ce qu'Edouard Glissant nomme une *stratégie du recours et du détour*.

La langue pour Laferrière est fondamentalement une pratique du soupçon, un lieu de quête et de désir, l'objet d'un questionnement. Il affirme dans son introduction au texte d'Antoine de Rivarol : *De l'universalité de la langue française* :

Je me rangeai tout de suite du côté du français, qui était devenu ma langue sans équivoque. Je me suis acheté, un matin, une vieille machine à écrire Remington 22 sur laquelle j'ai tapé, à Montréal, à Port-au-Prince et à Miami, des romans qui racontaient mes péripéties d'exilé, d'ouvrier, de voyageur, de lecteur et d'écrivain en Amérique (2014, 12) ;

et encore :

[...] J'étais ému de pouvoir tout dire dans une langue qui n'est pas celle de ma mère. [...] Ces vingt-cinq livres qui sont tous du temps volé à ma vie sociale, je les ai écrits en français, dans cette langue apprise en Haïti. Des gens qui pourtant ignorent le créole continuent à me demander un peu partout dans le monde pourquoi je n'écris pas dans ma langue maternelle. [...] Il arrive qu'en Haïti même on me reproche de ne pas écrire en créole (2014, 12).

«J'écris toutes les langues du monde», déclare Glissant dans son essai *Introduction à une poétique du divers* (Glissant 1996) et il ajoute que dans le contexte actuel des littératures, on ne peut plus écrire de manière monolingue. L'écrivain n'a plus qu'à réclamer son statut d'*étranger professionnel*.

Le problème fondamental est l'inflation et son résultat inévitable, la confusion. Culture chaotique, sans ancrage, excrémentielle même, où tout devient possible, où tout se réalise, mais en l'absence de critères stables, de hiérarchie, de principe compréhensif et organisateur.

Alain Finkielkraut définit, dans *La Défaite de la pensée*, l'intellectuel ou le consommateur culturel typique de la période actuelle :

L'acteur social postmoderne applique dans sa vie les mêmes principes auxquels les architectes et les peintres du même nom se réfèrent dans leur travail ; refusant la brutalité de l'alternative entre académisme et innovation, il mélange souverainement les styles ; au lieu d'être ceci ou cela, classique ou d'avant-garde, bourgeois ou bohème, il marie à sa guise les engouements les plus disparates, les inspirations les plus contradictoires ; léger, mobile, et non raidi dans un credo, ni figé dans une appartenance, il aime pouvoir passer sans obstacle d'un restaurant chinois à un club antillais, du couscous au cassoulet, du jogging à la religion, ou de la littérature au deltaplane (Finkielkraut 1987, 136-137).

#### IV. Pour des nouveaux itinéraires du roman au Québec

La culture de l'enracinement et de la spécificité définie par le romantisme se voit désormais remplacée par une culture du déracinement, du dépaysement systématique, ce qui correspond évidemment assez bien au cheminement de la culture québécoise contemporaine.

D'une certaine manière, la culture du déracinement (postmoderne, transculturelle) ne ferait qu'épuiser la logique propre à celle de l'enracinement (nationaliste) : morcellement de l'universel, relativisme et même nihilisme.

Chose étonnante, plutôt qu'un culte du déracinement et de l'exil, il faut voir, dans l'œuvre de Laferrière, l'affirmation d'un dépaysement 'riche' où le désir d'identité et d'enracinement se vit comme dérive tourmentée, à travers une confusion de signes, une errance tantôt désespérée, tantôt euphorique. Double dépaysement, alors : un rapport au pays perdu, oublié, parfois inconnu parce qu'on l'a quitté trop jeune, mais aussi, rapport à un ici problématique, mal possédé, ne parvenant pas à se donner dans l'unité d'un lieu, d'une histoire, d'une culture.

Il crée alors des 'centres' qui sont des foyers de conscience, des expériences sur la différence et l'altérité. Il se pourrait que par là on cherche aussi une autre manière de penser le social. C'est en tout cas ce que suggérait René Payant lorsqu'il voyait dans les installations et les performances élaborées par les artistes actuels le projet de «remplacer l'idée d'une société homogène, stable et lisse par celle d'une socialité construite comme un partage et non comme ce qui s'expose, fragile et instable, dans les divers systèmes qui constituent une société déterminée» (Paysant 1987, 599).

Il est possible en effet que nous nous trouvions en pleine confusion, et que nous ayons, peut-être à jamais perdu notre centre. «Je ne suis plus revenu pour revenir/ je suis arrivé à ce qui commence», disait Miron dans *L'Homme rapaillé*. Il se pourrait qu'une des forces de cette décennie soit d'avoir permis de retrouver le sens du mot « arriver » : que sans doute, nous n'en aurons jamais fini d'arriver, que pour arriver, il faut être parti, il faut repartir, qu'arriver pose à la fois l'exigence d'un recueillement, et celle d'un déploiement.

Complexité et métissage ne signifient pas pour autant la débauche culturelle, le renoncement de sa spécificité au profit d'une identité anonyme modelée par une critique mondialisée et américanisante, mais bien la mise en jeu de cette singularité culturelle qui se nourrit de ses contradictions, de ses crises pour se renouveler. C'est le pari de la transculture qui se donne comme une alternative culturelle au projet d'une culture québécoise définie en termes d'identité, d'appropriation, d'homogénéité. Il s'agit d'ouvrir la québécité à son altérité fondamentale, sur la base à la fois de solidarités, de dialogues, d'échanges, de contaminations réciproques.

Les textes de Laferrière fournissent un repère indispensable, dans la mesure où ils proposent tous, à des degrés divers, une pratique concrète,

critique, du dépaysement et d'un certain 'territoire imaginaire' de la culture. Les productions littéraires récentes poussent vers cette exploration de la sédimentation culturelle et identitaire, mais l'analyse de ce phénomène, quoique amorcée, est en devenir. C'est une histoire à suivre.

### **Bibliographie:**

#### **Textes de Dany Laferrière :**

- LAFERRIÈRE, D. 1991. *L'odeur du café*. Montréal : VLB éditeur.  
LAFERRIÈRE, D. 1992. *Le goût des jeunes filles*. Montréal : VLB éditeur.  
LAFERRIÈRE, D. 1996. *Pays sans chapeau*. Outremont : Lanctôt éditeur.  
LAFERRIÈRE, D. 1997 a. *La chair du maître*. Outremont : Lanctôt éditeur.  
LAFERRIÈRE, D. 1997 b. *Le charme des après-midi sans fin*. Outremont : Lanctôt éditeur.

#### **Textes de références :**

- BALZANO, F. 1980. *Soigne ta chute*, Montréal, XYZ.  
D'ALFONSO, A. 1990. *Avril ou l'Anti-passion*. Montréal : VLB éditeur.  
DE RIVAROL, A. 2014. *De l'universalité de la langue française* (présenté par Dany Laferrière). Paris : G.F.  
DES ROSIERS, J. 1996. *Théories Caraïbes. Poétique du déracinement*. Montréal : Triptyque.  
DURANTE, D. C. 1997. 'Les enjeux et la littérature' in Françoise Tétu de Labsade (ed.), *Littérature et dialogue interculturel*. Québec : Presses de l'Université Laval.  
FINKIELKRAUT, A. 1987. *La Défaite de la pensée*. Paris : Gallimard.  
GAUDET, G. 1985. «Claude Beausoleil. L'état des transformations», *Voix d'écrivains, Entretiens*, Montréal.  
GLISSANT, E. 1996. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.  
HAREL, S. 1992. 'La parole orpheline et l'écrivain migrant' in Pierre Nepveu et Gilles MARCOTTE (eds.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*. Montréal : Fides.  
JONASSAINT, J. 1985. *Vice Versa*, vol. 2, n. 3.  
JONASSAINT, J. 1986. *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir. Des romanciers haïtiens de l'exil*. Paris/Montréal : Arcantère/PUM.  
MICONE, M. 1991. *Speak What*. Trois-Rivières : Écrits des Forges.  
NEPVEU, P. 1979. *Les mots à l'écoute*. Québec : P.U.L.  
PAYSANT, R. 1987. *Vedute*. Montréal : Editions Trois.  
ROBIN, R. 1998. 'Langue et fiction identitaire. Introduction : un Québec pluriel' in Claude Duchet et Stéphane Vachon (eds.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*. Paris et Montréal : Presses Universitaires de Vincennes et XYZ éditeur.  
VAN SCHENDEL, M. 1980. *De l'œil et de l'écoute*. Montréal : L'Hexagone.

#### **Articles :**

- D'ALFONSO, A. 1985. «Le métissage : le défi d'avenir du Québec», *Vice Versa*, vol. 2, n. 3.  
MARCOTTE, H. 1990. « Interview: Dany Laferrière », *Québec Français*, 79.  
MICONE, M. 1994. « L'identité immigrée », *Les écrivains du Québec*. Paris : ADELFI.  
NEPVEU, P. 1989. « Qu'est-ce que la transculture ? », *Paragraphes*, 2.

---

# Métissage, plurilinguisme et baroque dans l'écriture identitaire d'Édouard Glissant : enjeux et horizons

Mohamed Lamine Rhimi<sup>1</sup>

---

**Résumé:** L'écrivain martiniquais prend à partie toutes les formes d'uniformisation et s'applique à faire barrage à toute standardisation qui modélise les cultures, auxquelles il propose plutôt une pensée excentrée, cultivant l'identité comme rhizome. En effet, il met à contribution le métissage, le multilinguisme et le baroque pour procéder à l'élaboration d'une totalité-terre, placée sous le signe de l'équinoxe géoculturel et la poétique de la Relation et ordonnée autour de l'emmêlement des divers imaginaires humains.

**Mots-clés :** baroque, Édouard Glissant, métissage, multilinguisme, rhizome.

## Introduction

Il n'est peut-être pas inutile de revenir tout d'abord sur l'arrière-plan théorique et philosophique de la « contre-rhétorique » (2010 : 24) glissantienne. Pour étayer cette contre-rhétorique, le penseur caribéen met en place tout un paradigme de concepts remettant en question l'essentialisme et récusant la typicité de la culture. De sa « pensée archipélique » (2009 : 45), il évacue avec détermination les notions de « modèle » et de « système » pour autoriser la rhétorique à cultiver les imaginaires culturels de « la totalité-monde » (1996 a : 45).

Pour en finir avec les perspectives culturelles de la genèse et de la généalogie, l'écrivain est loin d'avancer une pensée intrinsèque aux systèmes monolithiques. À l'inverse, sa « contre-rhétorique » s'accroît d'une phénoménologie qui se démarque de la philosophie de l'Être et de l'Un<sup>2</sup>, philosophie exclusiviste et chosificatrice, pour promouvoir une relation dialectique non aliénante entre les « Étants » du Tout-Monde. Selon la conception qu'il développe dans *L'entretien du monde*, « la relation c'est la méthode d'exercice généralisée entre les Étants, n'importe quel Étant, qui fait qu'il n'y a pas de relation entre ceci et ceci, car il y a relation entre ceci et tout le reste » (2018 : 51).

---

<sup>1</sup> Université de Tunis

<sup>2</sup> « L'Un, toujours supporté par la Conquête. », Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 98. Les majuscules et les italiques dans les citations sont le fait de l'auteur.

Ainsi, ce n'est pas inutilement que le penseur caribéen se départit en définitive de la philosophie de l'Histoire, du nomadisme en flèche<sup>3</sup> et de l'identité racine-unique. Il fait un choix décisif et opte pour les histoires des sociétés composites. Dès lors, il formule la perception d'une totalité culturelle reposant sur la poétique de la Relation, le nomadisme circulaire et la pensée de l'errance, définis en ces termes : « Par la pensée de l'errance nous refusons les racines uniques et qui tuent autour d'elles : la pensée de l'errance est celle des enracinements solidaires et des racines en rhizome. Contre les maladies de l'identité racine unique, elle est et reste le conducteur infini de l'identité relation » (2009 : 61). L'originalité de Glissant, militant de l'antillanité, consiste à faire valoir toutes les cultures, y compris les cultures ataviques, cultures génératrices de l'esclavage et de la colonisation et dont la responsabilité leur incombe au premier chef.

Dans cette optique, le baroque chez Édouard Glissant se méfie des stéréotypes et se désolidarise de la systématisation, pour réhabiliter la diversité et accréditer l'ouverture et l'étendue. Corrélativement, il fonctionne de concert avec l'esthétique du chaos-monde, laquelle récuse toute réduction et toute forme de sclérose. Ainsi le baroque, qui est « la parole privilégiée [des] cultures » (1990 : 105), s'érige-t-il en vecteur de renouvellement, embrassant toutes les civilisations sous le ciel du chaos-monde, sous l'égide du métissage culturel et sous les auspices de la diversité et du respect de l'altérité. C'est ainsi que l'écrivain antillais assure dans *Poétique de la Relation* :

L'art baroque cesse d'être a contrario, il consacre une vision novatrice (bientôt une autre conception) de la Nature, et s'y accorde. Le temps fort de cette évolution est le métissage : des styles, des langages, des cultures. Par la généralité de ce métissage, le baroque achève de se « naturaliser ». Ce qu'il dit désormais dans le monde, c'est le contact proliférant des « natures » diversifiées. Il « comprend » ou plutôt il donne avec le mouvement du monde. Il n'est plus réaction, mais la résultante de toutes les esthétiques, de toutes les philosophies. Alors, il n'affirme pas seulement un art ou un style, mais plus outre, provoque un être dans le monde (1990 : 93).

L'altérité ontologique, linguistique et culturelle est-elle, dans l'écriture identitaire glissantienne, incontournable pour bâtir la Tour de Babel et dépasser les commotions civilisationnelles et le choc des cultures ? Dans quelle mesure le penseur caribéen met-il en vigueur le concept de métissage et la dynamique de multilinguisme pour cultiver l'esthétique baroque et la poétique du « *Chaos-monde* » (1997 : 22) ? Quelles en seraient les retombées

---

<sup>3</sup> « [...] le nomadisme envahisseur, celui des Huns par exemple ou des Conquistadores, qui a pour but de conquérir des terres, par extermination de leurs occupants. Ce nomadisme n'est ni prudent ni circulaire, il ne ménage pas ses effets, c'est une projection absolue vers l'avant : un nomadisme en flèche [...] Le nomadisme en flèche est un désir dévastateur de sédentarité », É. Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 24.

géoculturelles aussi bien sur les Antilles que sur la « totalité-Terre » (Glissant, 1990 : 45)?

Dans cet ordre d'idées, l'on essaiera de montrer comment Glissant, s'inscrivant à l'opposé de toute expansion coloniale, s'emploie à clouer la diglossie au pilori et à réinvestir le métissage culturel, le plurilinguisme et le baroque non seulement pour combattre l'aliénation et faire face à la standardisation de la culture occidentale, mais également pour rendre compte des différents imaginaires esthétiques.

### **1-L'identité-rhizome : le métissage ethnique et l'acculturation**

Édouard Glissant s'inscrit dans le sillage de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui accusent la hiérarchisation et s'en prennent à toute systématisation :

Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de « devenir » (Deleuze & Guattari 1980 : 32).

Il se réfère, à plusieurs reprises, à la pensée du rhizome qui leur est propre pour forger le concept de « l'identité comme rhizome »<sup>4</sup> qui se révèle opératoire quant à la rhétorique et à la *poétique de la Relation* de l'écrivain antillais. Glissant convient en effet que la racine unique et par-delà l'identité unique ne peuvent qu'être génératrices d'exclusion. C'est ce qui se profile dans l'analyse puisée dans *Poétique de la Relation* :

*L'identité-racine* [...] est lointainement fondée dans une vision, un mythe, de la création du monde [...] sanctifiée par la violence cachée d'une filiation qui découle avec rigueur de cet épisode fondateur [...] ratifiée par la prétention à la légitimité, qui permet à une communauté de proclamer son droit à la possession d'une terre, laquelle devient ainsi territoire [...] préservée, par la projection sur d'autres territoires qu'il devient légitime de conquérir [...]. L'identité racine a donc ensouché la pensée de soi et du territoire [...] (1990 :

---

<sup>4</sup> « Il en est résulté deux conceptions de l'identité, que j'ai essayé de définir d'après l'image de la racine unique et du rhizome, développée par Deleuze et Guattari. Une conception sublime et mortelle, que les cultures d'Europe et d'Occident ont véhiculée dans le monde, de l'identité comme racine unique et exclusive de l'Autre. La racine unique s'ensouche dans une terre qui devient territoire. Une notion aujourd'hui « réelle », dans toute culture composite, de l'identité comme rhizome, allant à la rencontre d'autres racines. Et c'est par là que le territoire redevient terre », Glissant, *Traité du Tout-monde (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997, p. 36-7.

C'est justement lors de l'avancée coloniale, placée sous le signe de la barbarie et de la terreur, que s'est opéré le métissage. C'est ce que soutient Glissant dans *Faulkner, Mississippi* : « Il y a quelque chose de pourri, tant qu'on s'y accroche, dans l'appropriation et la colonisation, dans la Plantation et dans ce qu'elle installe alentour : l'esclavage et sa dérivée irrémédiable, le métissage, fondé d'abord sur le viol » (1996 : 181). D'ailleurs, le métissage s'érige, sous cet angle, en une infamie aussi bien pour les Blancs esclavagistes que pour les Noirs asservis, dans la mesure où le métis devient victime du racisme et d'une haine double : il se trouve décontenancé et dépaycé chez ses parents et ancêtres noirs comme il devient sujet aux attaques méprisantes de la part des Blancs. C'est ainsi que le culte de l'identité unique fait du métissage un principe de dommage et une cause de malédiction et de dégénérescence, comme le souligne le philosophe et l'historien martiniquais dans *L'Intention Poétique* :

La damnation de ce mot : métissage, inscrivons-la énormément dans la page. C'est d'abord le métis qui, par tradition (par avatar de l'histoire), se considère comme raté. Il a toujours (dans une certaine littérature) honte de quelque chose : ses parents ne peuvent se marier, ils craignent pour sa vie, ou bien son père l'a abandonné. L'intériorisation du racisme (toujours dans ce genre de littérature) est le fait du métis lui-même. Et, toujours à cause des avatars de l'histoire (la violence et la haine entre deux races), il est pour tous un objet de scandale (1997a : 213).

Le romancier martiniquais, dans l'intention de mettre fin aux ravages occasionnés par l'expansion colonialiste de l'identité-unique, dans l'objectif également d'obvier aux cicatrices de l'esclavage et de promouvoir la construction civilisationnelle ne peut céder au désenchantement et au dépérissement. Tout à l'inverse, il réhabilite résolument l'identité-rhizome et l'identité-relation, lesquelles s'avèrent des dynamiques à géométries variables et corrélativement opérantes à bien des égards. C'est ce que le penseur caribéen s'attache à mettre en relief dans *Poétique de la Relation* :

*L'identité-relation* [...] est liée, non pas à une création du monde, mais au vécu conscient et contradictoire des contacts de cultures [...] est donnée dans la trame chaotique de la Relation et non pas dans la violence cachée de la filiation [...] ne conçoit aucune légitimité comme garante de son droit, mais circule dans une étendue nouvelle [...] ne se représente pas une terre comme un territoire, d'où on projette vers d'autres territoires, mais comme un lieu où on « donne avec » en place de « com-prendre ». L'identité-relation exulte la pensée de l'errance et de la totalité (1990 : 158).

Signalons ici que c'est dans cette optique que le métissage acquiert sa juste valeur et rejoint sa fonction prépondérante, dans la mesure où il autorise les humains à se départir de toute acculturation ou déculturation pour épouser

la dynamique de l'interaction et, corollairement, celle de la créativité. Glissant note dans *Le Discours antillais* : « Le métissage en tant que proposition n'est pas d'abord l'exaltation de la formation composite d'un peuple ; aucun peuple en effet n'a été préservé des croisements raciaux. Le métissage comme proposition souligne qu'il est désormais inopérant de glorifier une origine 'unique' dont la race serait gardienne et continuatrice » (1981 : 250).

Au demeurant, il n'en reste pas moins que, si le métissage, dans l'univers phénoménologique et anthropologique de Glissant, est un principe générateur d'interactions ethniques, d'échanges et de dialogues culturels, ses mécanismes se montrent insuffisants, dans la mesure où les résultats de toute forme de métissage sont calculables et, partant, systématisables, voire récupérables. Il s'ensuit que le romancier se prononce pour la dynamique de la créolisation qui constitue une phase avancée du métissage, mais assurément plus complexe que lui. La créolisation se démarque avantageusement du métissage, en ceci qu'elle stimule et soutient les échanges culturels et artistiques pluridimensionnels et surtout imprédictibles dans l'univers du chaos-monde. À cet égard, l'analyse de l'écrivain antillais revêt une importance capitale :

La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation « s'intervalorisent », c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange. Et pourquoi la créolisation et pas le métissage ? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage. On peut calculer les effets d'un métissage de plantes par boutures ou d'animaux par croisement, on peut calculer que des pois rouges et des pois blancs mélangés par greffe vous donneront à telle génération ceci, à telle génération cela. Mais la créolisation, c'est le métissage avec une valeur ajoutée, qui est l'imprévisibilité [...] La créolisation régit l'imprévisible par rapport au métissage [...] (Glissant, 1996 a : 18-9).

C'est ici le lieu de rappeler que les romans glissantiens fonctionnent, sous bien des aspects, à travers la dynamique mouvante de la créolisation. Ils fonctionnent en écho à l'interpénétration, à la créolisation des genres oratoires propres à la rhétorique qui sous-tend l'écriture et l'œuvre littéraire de l'écrivain martiniquais. Celui-ci envisage non seulement le métissage et le multilinguisme, mais aussi la poétique de la Relation et l'esthétique du chaos-monde à la lumière de la dynamique de cette créolisation, laquelle incarne probablement la clé de voûte tant de son art oratoire que de son écriture et de son projet culturel. Cet extrait de *Mahagony* (1987) revient sur le caractère imprévu et incalculable de la créolisation : « Une femme d'habitation nommée Tani a mis bas trois enfants dont l'un bien rose, le second noir, le troisième au milieu tout gris. Fut déclarée Mère des trois couleurs. Du moins l'a-t-on ainsi déclamé alentour. Tani a déboulé la parabole de l'humanité, elle rassemble dans son fruit les trois directions la

quatrième inconnue » (Glissant, 1987 : 43).

Dans cette perspective valorisant l'identité-relation au détriment de l'identité-racine-unique, de l'assimilation et du nomadisme en flèche, n'avons-nous pas affaire aux catégories de pensée autour desquelles s'ordonne, entre autres, le postmodernisme glissantien ?

## **2-Diglossie et Multilinguisme**

À l'instar de la rhétorique glissantienne qui cultive l'entremêlement des genres oratoires et leur intrication, les dynamiques du multilinguisme et de la créolisation – qui représentent deux pièces maîtresses de la pensée archipélique dont s'arme cette rhétorique glissantienne – s'articulent fondamentalement autour du brassage des langues et des cultures. C'est à la manière de la pensée archipélique qui, elle, remet en cause l'unicité de l'Histoire et épouse la variété des histoires, que le multilinguisme et la créolisation s'emploient à descendre en flammes le monolinguisme, lequel s'avère être l'apanage des Occidentaux. Ceux-ci s'efforcent de faire propager uniquement leur langue dans les colonies et partout dans le monde, tout en cherchant à étouffer les mots et expressions qui proviennent d'autres langues : « Longtemps aussi, l'arrogance et l'impérialisme monolinguisques ont accompagné l'expansion occidentale » (1981 : 462), lira-t-on à ce propos dans *Le Discours antillais*. De facto, la langue véhiculaire du colonisateur domine les idiomes locaux, la langue des esclaves et des colonisés. C'est ce que Glissant s'attache à mettre en relief dans *Les entretiens de Baton rouge* :

Les régies langagières, à l'époque, ne protégeaient pas seulement le domaine de la langue elle-même. Il s'agissait à coup sûr de protéger non seulement la langue et l'exposition de la langue mais aussi l'entière culture ou des civilisations qui les illustraient. De même, sous l'esclavage, le maître interdisait à l'esclave d'apprendre à lire et écrire, sous peine de mort (2008 : 95).

Face à ce monolinguisme qui vise à resserrer encore plus l'étau de l'exploitation autour des dominés antillais, le romancier mise sur le multilinguisme. Il développe ainsi une dynamique multilingue dans le but d'en finir avec le monolithisme linguistique, lequel ne peut que faire partie intégrante des systèmes réductionnistes. C'est dans cette optique que le penseur martiniquais se voue à mettre fin aux systèmes monolingues : « Une nation n'est pas consubstantielle à sa langue. Fin des 'monolinguismes' impérialistes » (Glissant, 1981 : 356). Il faut remarquer ici que le multilinguisme fonctionne dans le droit fil aussi bien de l'impulsion judiciaire que de l'éloquence épideictique, dans la mesure où il s'agit d'une mouvance qui participe de la libération des langues marginalisées ou jugulées et, par conséquent, du surgissement des cultures des communautés auxquelles les esclavagistes ont mis le bâillon et dont ils ont entravé la manifestation sur la scène de la civilisation mondiale, celle de la *totalité*.

*monde*. Et Glissant de clarifier la question dans *Le Discours antillais* :

Le multilinguisme est un des axes de la Relation, et qui par là s'oppose à l'universel généralisant. Il est impraticable aujourd'hui (et dégénère en conflits diglossiques) là où l'Histoire a imposé cette généralisation transcendantale. Le multilinguisme est une donnée de la Caraïbe. C'est un des axes du métissage culturel. Il est permis et donné dans la Relation, là où les histoires des peuples ont ouvert les champs d'expression (1981 : 356).

C'est justement sous cet angle que l'on peut envisager les répercussions destructives de la diglossie qui fait état de la domination d'une langue au détriment d'une autre. Eu égard à la pensée archipélique dont est investie la rhétorique de Glissant, toute sorte de standardisation de n'importe quelle langue et sa modélisation réductrice ne peuvent s'appréhender qu'en termes de cruauté culturelle, comme le précise l'écrivain martiniquais: « La notion de langue standard est un barbarisme quand on l'applique de manière normative à une société » (1981 : 325). Rappelons dans ce contexte que le romancier, qui se dresse d'emblée contre toute force hégémonique, ne peut aucunement souscrire à la diglossie qui, elle, sacrifie les langues pour ne consacrer qu'une et une seule langue, laquelle n'est pas en mesure de cultiver autre chose que l'exclusivisme et l'aliénation. À l'opposé du moule diglossique, placé sous le signe de la réification culturelle, Glissant s'attache à l'affranchissement des langues bridées et à l'égalité entre toutes les langues, y compris les langues minorées, c'est-à-dire celles des minorités marginalisées. Cette attitude se trouve particulièrement mesurée dans *Le Discours antillais* :

La donnée fondamentale du multilinguisme devait être la libération du locuteur par rapport à tout assujettissement linguistique possible. (Par conséquent : « l'égalité » entre les langues en rapport.) Ce n'est presque jamais le cas : la diglossie est la tentation de tout multilinguisme de fait. Il faut combattre partout cette tentation. La première règle en la matière est que toute langue parlée par une communauté, quelles qu'en soient les conditions de déploiement, doit être élue dans son entière dignité (1981 : 325).

Dans la même lignée judiciaire, Glissant prône le multilinguisme dans le but de battre en brèche le culte des langues universelles (véhiculaires), s'employant souvent à réduire à néant les langues indigènes (vernaculaires). L'écrivain se déclare ainsi ennemi juré de la chosification qui découle de cette universalisation ravageuse, et partant, il met ses auditeurs en garde, dans *Traité du Tout-Monde*, tout à la fois contre la modélisation et contre l'uniformisation : « Opposés à la standardisation, à la banalisation, à l'oppression linguistique, à la réduction aux sabirs universels. Mais savoir déjà qu'on ne sauvera pas une langue en laissant périr les autres » (Glissant, 1997 : 85). Dans cette même optique de procès que Glissant intente contre toutes les forces hégémoniques, il s'en prend à la francophonie parce que,

non seulement, elle relève d'un universalisme généralisant et aliénant<sup>5</sup>, mais aussi parce qu'elle est centrée sur l'efficacité économique qui profite à l'Hexagone au détriment des communautés francophones. Écoutons, à cet égard, l'aveu de Giscard d'Estaing que Glissant cite dans *Le Discours antillais* :

Il existe un lien d'interdépendance entre la puissance économique d'une nation et le rayonnement de sa culture [...]. Non seulement la présence matérielle d'une nation ouvre la voie à sa présence spirituelle, mais cette dernière, grâce principalement au véhicule de sa langue, contribue au dynamisme économique sur les marchés extérieurs (1981 : 197).

Pour cette raison, l'orateur formule des réserves à l'endroit de la francophonie et il le déclare sans nuance dans *Introduction à une poétique du Divers* : « C'est d'ailleurs pourquoi je n'ai jamais pu accepter la sorte de vague ralliement qu'est la francophonie » (1996 a : 41). Toujours est-il que le multilinguisme que Glissant prône est un mouvement langagier de dépassement, en ceci qu'il fait office de protection des langues et a pour vocation d'empêcher leur dépérissement. Somme toute, une langue qui s'appauvrit, qui périclité ou qui manque, implique indubitablement un appauvrissement culturel pour l'humanité tout entière. *A contrario*, l'enrichissement qui procède du multilinguisme s'opère sous les auspices de l'interaction, de l'échange et l'emmêlement des langues, comme le rappelle le penseur caribéen : « La grandeur des langues est pour nous dans le change et l'échange, non dans l'immobile réflexion » (2008 : 89). C'est particulièrement à partir de ce point de vue que Glissant confie dans *Le Discours antillais* :

Ce n'est pas seulement la possibilité de parler plusieurs langues, ce qui n'est souvent pas le cas dans nos régions, où nous ne pouvons parfois pas parler notre langue maternelle opprimée. Le multilinguisme est le désir passionné d'accepter et de comprendre la langue de son voisin et d'opposer à la grande égalisation linguistique sans cesse recomposée par l'Occident, hier avec la langue française, aujourd'hui avec la langue anglo-américaine, la multiplicité des idiomes et leur inter-compréhension (1981 : 462).

De surcroît, le multilinguisme prend une autre envergure avec Édouard Glissant, en ceci qu'il met en jeu l'imaginaire culturel des langues dont l'interaction serait à bien des égards d'autant plus enrichissante aussi bien au niveau des personnes qu'au niveau des communautés et des peuples. C'est en ce sens que, dans *L'imaginaire des langues*, le romancier propose une analyse pertinente :

C'est plutôt la manière même de parler sa propre langue, de la parler fermée ou

---

<sup>5</sup> « Ce serait la transcendance de la francophonie : une sorte de correcteur en humanisme », Édouard Glissant, *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990, p. 127.

ouverte ; de la parler dans l'ignorance de la présence des autres langues ou dans la prescience que les autres langues existent et qu'elles nous influencent même sans qu'on le sache. Ce n'est pas une question de science, de connaissance des langues, c'est une question d'imaginaire des langues. Et, par conséquent, ce n'est pas une question de juxtaposition des langues, mais de leur mise en réseau (2010 : 28).

Glissant, qui clame sa vision du multilinguisme dans *La Cohée du Lamentin*<sup>6</sup>, ne conditionne pas le fonctionnement de ce multilinguisme en le rattachant obligatoirement au pouvoir de parler d'autres langues. Néanmoins, il implique que le locuteur se figure uniquement les autres langues : « Je répète que le multilinguisme ne suppose pas la coexistence des langues ni la connaissance de plusieurs langues mais la présence des langues du monde dans la pratique de la sienne ; c'est cela que j'appelle le multilinguisme » (Glissant, 1996 a : 41). Dans ce cadre, il faut signaler que Glissant ne peut pas se représenter le multilinguisme en dehors, si l'on peut dire, de la responsabilité linguistique et culturelle, ni en dehors de la créativité pluridimensionnelle, comme il le confirme dans *Le Discours antillais* : « *Les contaminations d'une langue par une autre ne sont négatives que dans le contexte de la non-responsabilité et de la non-crédation* » (1981 : 325). L'on arrive ici à la notion de créolisation, notion très opérationnelle au regard de la rhétorique glissantienne, dans la mesure où elle engage le brassage et l'emmêlement des genres oratoires, où elle englobe le multilinguisme, et ne se borne ni aux résultantes de sa dynamique, ni aux incidences de son processus. C'est ce que Glissant recommande à ses auditeurs dans *Introduction à une poétique du Divers* ; aux Français comme aux Antillais, aux dominés comme aux dominants :

[...] cette tangence du créole au français constitue l'originalité des cultures antillaises francophones : il nous faut opacifier le créole par rapport au français ou déstructurer le français par rapport au créole pour pouvoir maîtriser les deux, pour pouvoir sortir du « petit nègre ». Il faut donc bien constituer l'originalité du créole par rapport au français et l'originalité du français par rapport au créole (la créolisation n'est en rien un méli-mélo) (1996 a : 52).

C'est dire si, à l'instar du multilinguisme, la créolisation représente une dynamique d'interaction, de dialogue et d'emmêlement. Cependant, elle ne couvre pas uniquement le domaine des langues ; elle s'étend à toutes les dimensions humaines et à tous les domaines de la vie, qu'ils soient économiques, technologiques, scientifiques, religieux, artistiques, intellectuels, culturels ou civilisationnels. Il est en effet question, dans *Mémoires des esclavages*, de :

---

<sup>6</sup> « ENTENDS, JE TE PARLE DANS TA LANGUE, ET ENTENDS ENCORE, C'EST DANS MON LANGAGE QUE JE TE COMPRENDS », Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin (Poétique V)*, Paris, Gallimard, 2005, p. 38. Les majuscules sont le fait de l'auteur.

l'extraordinaire intensité de ces mélanges, heurts, conflits, « races », imaginaires, techniques, mythes et croyances, que j'ai donc appelé créolisation, non par référence à un modèle donné qui serait le créole, mais par une méthodologie comparative (une créolisation étant une composition d'éléments distincts hétérogènes les uns par rapport aux autres, mis en fusion dans un lieu et un temps donnés et dont les résultantes, poussent plus loin que les mécanismes fertiles du métissage, sont imprévisibles et imprédictibles : ce qui est en effet l'image acceptable du parcours d'une langue créole (2007 : 123).

Dans cette optique, le romancier, pour qui la technique de brassage est primordiale, appréhende la créolisation, en ceci qu'elle implique même les contacts choquants et tragiques afin de les convertir en effets avantageux, sur le plan culturel, pour ceux qui entrent dans son aire et se trouvent concernés ou, mieux, contaminés par ses processus. En somme, la créolisation altère souvent, bon gré mal gré, les parties qui se mettent en contact et procèdent au dialogue et à l'échange culturels même dans les situations les plus conflictuelles, telles que celles de la colonisation, de la mondialisation ou encore du néocolonialisme. C'est ce que le penseur martiniquais développe en particulier dans *Les entretiens de Baton Rouge* :

Dans l'invasion, après les massacres, il y a transformation profonde et mutuelle, une créolisation qui se forme en naturalité nouvelle, et, dans la colonisation, après les massacres de la conquête, il y a mutation, douloureuse et unilatérale, des seuls colonisés, qui résistent ou non. Le colonisateur resté chez lui aura tendance à considérer ce colonisé plus ou moins malléable comme une simple donnée de situation. Mais il change lui aussi, et sans qu'il le sache : les créolisations le rattrapent à demeure (2008 : 93).

Signalons ici que la dynamique de la créolisation ne soutient ni la violence, ni la domination. Elle s'allie étroitement à « la poétique de la Relation » qui cultive l'ouverture à tous les lieux et dans tous les sens. Glissant pointe, dans *Introduction à une poétique du Divers*, l'apport de la créolisation qui fait écho à l'éloquence épideictique, propre à la rhétorique archipélique, dans la mesure où elle prend part à la valorisation et à l'exaltation de toutes les cultures et de tous les lieux, y compris l'île et l'archipel :

Le rapport est intense entre la nécessité et la réalité incontournable de la créolisation et la nécessité et la réalité incontournable du lieu, c'est-à-dire du lieu d'où l'on émet la parole humaine. On n'émet pas la parole en l'air, en diffusion dans l'air. Le lieu d'où on émet la parole, d'où on émet le texte, d'où on émet la voix, d'où on émet le cri, ce lieu-là est immense. Mais ce lieu on peut le fermer, et on peut s'enfermer dedans. L'aire d'où l'on émet le cri, on peut la constituer en territoire, c'est-à-dire la fermer par des murs, des murailles spirituelles, idéologiques, etc. Elle cesse d'être « aire ». L'important aujourd'hui est précisément de savoir discuter d'une poétique de la Relation telle qu'on puisse, sans défaire le lieu, sans diluer le lieu, l'ouvrir (1996 a : 29-30).

Plus précisément, le romancier antillais conçoit la dynamique et les mécanismes non systémiques de la créolisation en termes d'ouverture et d'interpénétrations, lesquelles se révèlent être illimitées : « La créolisation comprend et dépasse tous les contraires possibles » (1996 a : 106), lira-t-on ainsi dans *Introduction à une poétique du Divers*. C'est que « [le] Monde tremble, se créolise, c'est-à-dire se multiplie, mêlant ses forêts et ses mers, ses déserts et ses banquises, tous menacés, changeant et échangeant ses coutumes, et ses cultures et ce qu'hier encore il appelait ses identités, pour une grande part massacrées » (Glissant, 2005 : 75). Il s'agit là, *a fortiori*, d'un caractère, à la fois, cathartique et prophylactique pour ceux qui ont déjà subi les tourments de la Traite et les affres de l'asservissement, en ce que la créolisation leur fournit une occasion certaine d'entrer en interaction avec le monde, de se forger une identité renouvelable, tout en obviant à leurs stigmates et à leur trauma. Cela est certes l'apanage de la créolisation et, par-delà, de la rhétorique qui tire sa force argumentative et son caractère pragmatique du brassage des genres oratoires et de l'emmêlement des cultures. C'est dans ce cadre que Glissant pointe l'intérêt de la créolisation, et tente, dans *Faulkner Mississippi*, de lui accorder sa juste valeur : « [...] que cela a un nom, la créolisation, la conjonction inarrêtable malgré la misère, l'oppression, les lynchages, conjonction qui ouvre sur des résultantes imprévisibles [...] que c'est l'imprévisible qui terrifie ceux qui refusent même l'idée, sinon la tentation, de mêler et de partager [...] » (1996 : 48).

Par ailleurs, la dynamique de la créolisation s'avère être un catalyseur de créativité et un gage d'inventivité, en ceci qu'elle réanime les imaginaires, dans tous les sens et toutes les directions. Cela relève d'une véritable gageure au regard de la rhétorique et de la poétique glissantienne : « Et d'où le rôle du poète qui va chercher non pas des résultantes prévisibles mais des imaginaires ouverts pour toutes sortes d'avenirs de la créolisation. Le poète n'a pas peur de l'imprédictible » (2010 : 33), lira-t-on ainsi dans *L'imaginaire des langues*. Enfin, l'on peut arguer de ce qui précède que la dynamique du multilinguisme et, tout particulièrement, la mouvance de la créolisation sont en mesure de préparer le terrain pour l'esthétique ou la poétique du chaos-monde. Il s'agit là d'un mécanisme linguistique, culturel et anthropologique d'une immense portée, et ce, notamment en ce qui concerne la création artistique, littéraire et esthétique. C'est ainsi que Glissant met en lumière, dans *Traité du Tout-Monde*, l'importance décisive de la créolisation pour sa *nouvelle région du monde* : « Je vous présente en offrande le mot créolisation, pour signifier cet imprévisible de résultantes inouïes, qui nous gardent d'être persuadés d'une essence ou d'être raidis dans des exclusives » (1997 : 26).

Dans quel sens alors le baroque, l'esthétique du chaos et la poétique du nomadisme circulaire glissantien s'inscrivent-ils dans la droite ligne des mécanismes du métissage, du multilinguisme et de la créolisation ?

### **3-Le baroque glissantien, l'esthétique du chaos et la poétique du nomadisme circulaire**

L'auteur, dans *Malemort* (1975), s'attache à valoriser l'esthétique baroque en ces termes : « [...] il déroulait, loin des splendeurs baroques de ses bonnes années, des discours tout aussi perdus de contenu mais d'une banalité rase » (1997b : 167). Il est indubitable que le baroque glissantien prend de la distance par rapport aux clichés et aux idées stéréotypées pour embrasser le mouvement et les transmutations perpétuelles. Le baroque s'écarte aussi des normes préétablies et de toute systématisation, qu'elle soit antérieure ou ultérieure. C'est pourquoi l'écrivain martiniquais recommande à ses lecteurs, dans *Poétique de la Relation*, de souscrire à cette esthétique : « La naturalité baroque a, s'il se trouve, une structure ou du moins un ordre, et il nous faudrait inventer un savoir qui n'en garantirait pas d'avance la norme, mais qui suivrait au fur et à démesure, la quantité mesurable de ses variances vertigineuses » (1990 : 116). Précisons également que le baroque propre à la rhétorique archipélique de Glissant s'inscrit foncièrement dans le sillage de l'impulsion judiciaire, en ceci qu'il bat en brèche toute propension archétypale provenant d'un quelconque monolithisme ou atavisme. Au lieu de l'unicité et du modèle de l'Être, il propose la diversité des « étants », la variété littéraire, culturelle et identitaire des communautés. Le romancier caribéen le signifie clairement dans *Les entretiens de Baton Rouge* :

Toute la littérature, tout l'effort et toute la pulsion et toute la tension de la littérature occidentale, pour dire la chose d'une manière grossière et qu'il faudrait nuancer, tout cet effort est allié à la conception de l'être comme être : il me semble que, sauf hérésies, toutes les littératures occidentales sont allées à cette recherche de l'être comme être. À savoir que toutes les littératures occidentales sont d'une recherche de la profondeur. C'est seulement dans les moments extrêmes et de réaction violente chez les poètes qu'apparaissent, par exemple, des formes de littérature baroque, qui ne sont pas des littératures de la profondeur, mais qui sont ce que j'appelle des littératures de l'étendue [...] Si la littérature continuait à être liée à une recherche de l'être comme être (« la vérité »), elle cesserait d'être importante dans le cri du monde actuel (2008 : 99).

Dans cette optique, Glissant se départit, en définitive, de tout classicisme prototypique, surtout en raison du caractère dogmatique qu'il recèle. Du coup, il place sa rhétorique et sa pensée archipélique sous le signe du baroque et de la pluralité culturelle et artistique, pluralité qui se veut inaliénable dans la logique et la philosophie glissantienne. C'est en ce sens que le penseur antillais souligne, dans *Introduction à une poétique du Divers*, le caractère transversal ou horizontal incoercible du baroque, lequel contredit, et la verticalité, et la typicité de la culture atavique :

Autrement dit, la fonction du baroque est de prendre le contre-pied de l'ambition et de la prétention classique. Or la prétention classique, bien

entendu, c'est la *profondeur*. Si je propose au monde mes valeurs particulières comme valeurs universelles, c'est parce que je crois que j'atteins à une profondeur. Et, bien entendu, le baroque c'est l'*étendue*. Le baroque c'est l'étendue, c'est-à-dire le renoncement à la prétention de la profondeur. Nous savons bien que tous les arts baroques en architectures, en peintures ou en littérature sont des arts de l'étendue, de la prolifération, de la redondance et de la répétition (1996 a : 94).

Il faut préciser ici que l'esthétique baroque profite énormément à la dynamique de la créolisation, dans la mesure où le baroque s'inscrit aux antipodes de toute réduction et conteste toute exclusion. Ce qui constitue, d'ores et déjà, un atout dont bénéficie la créolisation. C'est d'ailleurs ce que Glissant s'attache à montrer dans l'ouvrage précité :

La créolisation est toujours une manifestation du baroque parce que le baroque est ce qui s'oppose disons au classique [...] Le baroque c'est l'anti-classicisme, c'est-à-dire que la pensée baroque dit qu'il n'y a pas de valeurs universelles, que toute valeur est une valeur particulière à mettre en relation avec une valeur particulière et que par conséquent, il n'y a pas de possibilité qu'une valeur particulière quelconque puisse légitimement se considérer ou se présenter et s'imposer comme valeur universelle. Elle peut s'imposer comme valeur universelle par la force, mais elle ne peut pas s'imposer comme valeur universelle en légitimité. C'est ce que la pensée baroque dit, et en ce sens toute créolisation est une forme de baroque à l'ouvrage, n'est-ce pas, en acte (1996a : 50-1).

Dès lors, le baroque, qui se méfie des stéréotypes et se désolidarise de la systématisation, pour réhabiliter la diversité et accréditer l'ouverture et l'étendue, fonctionne de concert avec l'esthétique du chaos-monde, laquelle récuse toute réduction et toute forme de sclérose. Ainsi le baroque, qui est « la parole privilégiée [des] cultures » (Glissant, 1990 : 105), s'érige-t-il en vecteur de renouvellement, embrassant toutes les civilisations sous le ciel du chaos-monde, sous l'égide de la créolisation et sous les auspices de la diversité et du respect de l'altérité. C'est ainsi que l'écrivain antillais assure dans *Poétique de la Relation* :

L'art baroque cesse d'être a contrario, il consacre une vision novatrice (bientôt une autre conception) de la Nature, et s'y accorde. Le temps fort de cette évolution est le métissage : des styles, des langages, des cultures. Par la généralité de ce métissage, le baroque achève de se « naturaliser ». Ce qu'il dit désormais dans le monde, c'est le contact proliférant des « natures » diversifiées. Il « comprend » ou plutôt il donne avec le mouvement du monde. Il n'est plus réaction, mais la résultante de toutes les esthétiques, de toutes les philosophies. Alors, il n'affirme pas seulement un art ou un style, mais plus outre, provoque un être dans le monde (1990 : 93).

C'est sous cet angle qu'on peut lire dans son poème « Les Grands Chaos (1993) », dont le titre est à cet égard révélateur, les vers suivants :

Mais aussi la parole déroulée de leur errance. Ils détournent la raison suffisante de ces langages dont ils usent, et c'est par des contraires de l'ode ou de l'harmonie : des désodes. Ils comprennent d'instinct le chaos-monde. Même quand ils affectent, jusqu'à la parodie, les mots de l'Autre. Leurs dialogues sont d'allégorie. Folles préciosités, science non sue, idiomes baroques de ces Grands Chaos. Venus de partout, ils décentrent le connu. Errants et offensés, ils enseignent. Quelles voix débattent là, qui annoncent toutes les langues qu'il se pourra (Glissant, 1994 : 409) ?

À l'évidence, qui importe le plus dans cette mouvance baroque, qui incarne l'un des maîtres-mots de l'esthétique du chaos ou du chaos-monde, c'est, à juste titre, le décentrement épistémique, culturel et artistique qu'elle met en vigueur et érige en une modalité génératrice d'innovation et d'inventivité pluridimensionnelles. Dans cette perspective, la formule de Gilles Deleuze se révèle d'une grande importance : « Mais le baroque ne se projette pas seulement dans sa propre mode. Il projette en tout temps, en tout lieu » (Deleuze, 1988 : 1). En outre, cette vision baroque dote la poétique du chaos-monde, appuyée par la rhétorique glissantienne et surtout par le brassage des genres oratoires qui la distingue, d'une ouverture non réductrice, dans la mesure où elle cultive le dialogue, l'échange et l'interaction entre toutes les cultures et les imaginaires possibles. Or, ce qui hisse vraiment l'esthétique ou la poétique du chaos-monde à ses sphères paroxysmiques, c'est le caractère imprévu et imprédictible dont se nourrit cette esthétique et qui est, bel et bien, la particularité du processus de la créolisation avec laquelle elle noue des liens solides. C'est là où siège l'apport de la rhétorique glissantienne, qui ne se contente pas de brasser les genres oratoires, mais toutes les pensées, tous les arts, toutes les cultures, tous les imaginaires, toutes les possibilités créatives et toutes les alternatives d'inventivité. Il s'agit ainsi non seulement d'embrasser toutes les identités, communautés et ethnies, toutes leurs histoires, langues et civilisations, mais plus encore de s'apprêter à appréhender tout imprédictible résultant du contact, de l'interpénétration, voire même du choc des différentes cultures autant que de leurs différentes modalités d'expression. C'est de cette manière que se conçoit, en partie d'ailleurs, l'esthétique du chaos-monde, comme Glissant la développe dans *Introduction à une poétique du Divers* : « Une fois de plus, en ce qui concerne la notion de chaos, quand je dis chaos-monde, je répéterai ce que j'ai précisé à propos de la créolisation : il y a chaos-monde parce qu'il y a imprévisible. C'est la notion d'imprévisibilité de la relation mondiale qui crée et détermine la notion de chaos-monde » (1996 a : 37). C'est dans la même optique salvatrice de la rhétorique glissantienne que l'esthétique du chaos-monde s'applique à convertir les chocs dramatiques de la Traite en des générateurs de remède, de consolation et de dépassement : « *Les poétiques diffractés de ce Chaos-monde que nous partageons*, à même et par-delà tant

de conflits et d'obsessions de mort, et dont il faudra que nous approchions les invariants » (Glissant, 1997 : 16).

Le romancier martiniquais tente, dans un élan curatif ou psychothérapeutique, de normaliser, s'il se trouve, les heurts du chaos-monde pour les siens, comme il le rappelle dans l'essai précité : « Les interrelations procèdent principalement par fractures et ruptures. Elles sont même peut-être de nature fractale : d'où vient que notre monde est un chaos-monde » (Glissant, 1997 : 24).

Il faut préciser que Glissant s'attache à définir le « chaos-monde » par opposition à toute uniformisation et à toute hiérarchisation culturelle, c'est-à-dire par opposition à tout égocentrisme civilisationnel. Autrement dit, la poétique du chaos-monde est diamétralement opposée à toute dilution et à toute sorte de réductionnisme. C'est ce qu'il développe notamment dans *Poétique de la Relation* :

Le chaos-monde n'est ni fusion ni confusion : il ne reconnaît pas l'amalgame uniformisé – l'intégration vorace – ni le néant brouillon. Le chaos n'est pas « chaotique ». Mais son ordre caché ne suppose pas des hiérarchies, des précellences – des langues élues ni des peuples-princes. Le chaos-monde n'est pas un mécanisme, avec des clés (1990 : 108).

Glissant revendique, en toute conscience, l'esthétique du chaos-monde, la poétique étayée par l'intention rhétorique, laquelle constitue sans doute la modalité de sa participation et, outre cela, de la participation des Antillais au chaos-monde littéraire, artistique et culturel. C'est là un enjeu majeur de la poétique glissantienne, dans le sens où l'esthétique du chaos-monde remplit une fonction cruciale, que ce soit au niveau du brassage ethnique ou de l'interaction des différents imaginaires du monde. Et l'écrivain martiniquais de certifier à ce propos : « Ma poétique, c'est que rien n'est plus beau que le chaos – et il n'y a rien de plus beau que le chaos-monde » (1994 a : 111). C'est ainsi également que le baroque fait la part belle à la poétique de la Relation à laquelle l'esthétique du chaos-monde est coextensive et/ou corrélative, en ceci que la seconde est tributaire des connections et des interrelations illimités et incommensurables que cultive la première et qui s'établissent entre les diverses langues, cultures et régions du Tout-Monde :

L'esthétique du chaos-monde (qui est donc ce que nous nommons l'esthétique de l'univers, mais désencombrée des valeurs a priori) globalise en nous et pour nous les éléments et les formes d'expression de cette totalité, elle en est l'action et la fluidité, le reflet et l'agent en mouvement.

Le baroque est la résultante, non érigée, de ce mouvement.

La Relation est ce qui en même temps le réalise et l'exprime. Elle est le chaos-monde qui (se) relate (Glissant, 1990 : 108-9).

À partir de ce point de vue, le romancier s'emploie à « contester la prédominance de l'Occident [et] du même coup *intègre* celui-ci au monde »

(1997 a : 29). C'est également de cette manière qu'il tente de prémunir les communautés de la *totalité-monde* contre les errements des mouvements usurpateurs de l'errance, lorsqu'elle est conçue selon le modèle occidental : « Ce monde est déjà ce que sera l'eau mêlée de la mare, imprévisible et multiple, libre à vous de le concevoir aussi comme l'O tyrannique et parfait qui en marquait le bord » (1999 : 350), lira-t-on à ce propos dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999). Ce passage, repéré dans *Malemort (1975), revient sur l'opérationnalité de la pensée de l'errance, s'agissant du vivre ensemble, autant sur le plan local que mondial :*

Il y a toujours dans le monde un pour tuer son voisin ou son frère, quand ceux qui ont intérêt à la chose le lui commandent. Et ils n'ont même pas à payer cher. Un peu de sourire suffit parfois. Toujours un nègre pour asservir ou massacrer un nègre. Il y a toujours sur les routes du monde un vagabond qui ne peut rentrer dans son pays (il navigue sous les falaises, il souque dans les barres d'écumes, il prend les grosses vagues) alors même que le port est ouvert : parce qu'il redoute de se trouver face à l'inutile de son acte, à l'inutile de l'errance, à l'inutile du revenir (1997 b : 220).

La « poétique de l'errance » se démarque ainsi définitivement du « nomadisme en flèche », lequel fonctionne en droite ligne de l'expansion colonialiste et constitue indubitablement une modalité de domination et d'assujettissement à laquelle les dominateurs ont recours : « Cela précisément, que la grandeur appartient à l'inaperçu, qui vous distrait du souci de domination. » (2003 : 351), lira-t-on dans *Ormerod* (2003). En même temps, cette poétique de l'errance qui procède de la rhétorique et de la philosophie, adoubant la création littéraire glissantienne, a intimement trait au nomadisme circulaire, lequel s'inscrit strictement à l'opposé du « nomadisme envahisseur », en tant que « désir dévastateur de sédentarité » (1990 : 24), pour embrasser l'échange culturel, sans toutefois céder aux penchants hégémoniques visant l'expansion de son propre territoire aux dépens des autres et de leurs entours géoculturels. Il faut préciser ici que la poétique du nomadisme circulaire glissantienne s'avère être « le sel de la diversité du monde » (1993 : 324-5), en ceci qu'elle cherche à établir un « nouvel équilibre » (2003 : 244) entre les « peuples immortels et les peuples souffrants actuels » (2003 : 251), et à « envisager une multiplicité de fleuves temporels, une conjonction de ces courants dans des lieux de rencontre des humanités futures [...] » (1999 : 224). Il s'agit en effet de tout placer sous le contrôle de la fraternité culturelle, c'est-à-dire à l'abri de tout exclusivisme et de tout réductionnisme. C'est en ce sens que le narrateur, dans cet extrait de *La Lézarde* (1958), cultive et chante la fraternité humaine, et ce, loin de toute standardisation et de toute mise sous curatelle :

Aucun, aucun, même pas Mathieu, nos mères qui ont tout sacrifié, la vie et la santé, nos frères et nos sœurs condamnés pour nous, pour nous permettre d'apprendre, et quoi, nous voilà, hein, nous voulons être différents, uniques,

est-ce que ce peuple veut être différent, il veut sa place au soleil, il veut des défenseurs, la liberté, partout dans le monde il y a des peuples qui souffrent, nous ne sommes pas différents, nous sommes les frères de tous les peuples, il n'y a que celui qui exploite et celui qui est exploité (1958 : 176).

La poétique du « nomadisme circulaire » permet, d'une part, aux différentes identités communautaires autant qu'aux différentes cultures de la totalité-Terre de réaliser une « entrée en monde » (2018 : 147), tout en s'attachant à pourfendre la relation « d'opresseur-opprimé » (2018 : 147) et à rendre caduc le clivage civilisationnel entre le centre et les périphéries, comme le recommande l'auteur dans *Ormerod* (2003) :

Sur ces *Lesser Antilles* qu'Anglais et Français se déchirèrent entre eux durant trois siècles pour le moins, et les Ibériques faisaient ailleurs leur ménage et provision, dans le Champ de ces autres îles, Puerto Rico ou Cuba, qui sont bourrées d'arrière-pays et de profonds inatteignables – ne cherchez pas de centre. Vous qui tenez tant à préciser où ça se passe et comment, et à dérouter ces clartés de réitations sans lesquelles vous ne soutenez rien (2003 : 347).

Glissant considère que « l'infini détail du monde nous aide ici autant que les vues les plus générales que nous pouvons en saisir, que la résistance vit dans toutes les périphéries que vous ne voyez pas [...] » (2009 : 86). Cela revient à dire que l'écrivain martiniquais cherche à établir « le change dans l'échange » (2008 : 38), et ce, dans l'intention d'autoriser tous les imaginaires à s'aventurer dans les zones nouvelles, entrelacées et incirconscripibles de la mondialité<sup>7</sup>, sans pour autant se perdre dans ses conjectures imprédictibles et apocalyptiques. Car cette poétique veut renverser de fond en comble les systèmes envahisseurs des esclavagistes occidentaux, puisque, comme le spécifie Glissant dans *L'entretien du monde*, « [l']Occident [...] a été prodigieusement expansionniste dans son monolithisme [...] » (2018 : 38).

D'autre part, la poétique du « nomadisme circulaire » recoupe la poétique de la relation glissantienne, en cela qu'elle procède – à l'encontre des pensées de système colonialistes qui s'attachent à faire table rase de la diversité – à mettre en valeur tous les lieux et imaginaires du chaos-monde ainsi que la différence et son esthétique. C'est cette question que Glissant tient à éclaircir dans *Philosophie de la Relation* : « Les beautés des différences (des différents sont les premiers témoins et les acteurs décidés des résistances à la nuit de l'esprit et à toute oppression » (2009 : 87-8). Ce passage, puisé dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), informe sur la liaison dialectique non aliénante qui doit s'établir entre le lien d'où tout un chacun peut émettre l'expression de son imaginaire créatif et le reste de la totalité-Terre :

---

<sup>7</sup> « La mondialité est cette aventure sans précédent qu'il nous est donné à tous de vivre, dans un espace-temps qui pour la première fois, réellement et de manière foudroyante, se conçoit à la fois unique et multiple, et inextricable », É. Glissant, *La Cohée du Lamentin*, op. cit., p. 23.

La flambance de l'entour n'aveugle pas tes yeux. Le lieu évoque et appelle non pas les oppresseurs venus d'ailleurs, qui en feront leur domaine, mais ces autres beautés multipliées derrière l'horizon, les flammes grises des fjords et les minuties des sources dans leurs Verts-Prés et le vertige des steppes et la glace énorme qui tourne en craquements autour de son cœur bleu qui veille, et les champs aplatis, sillonnés de tracteurs rectilignes. Lieu d'un peuple qui devine le monde et y conjoint, par la présence manifeste et la présence intime (31-2).

La poétique du « nomadisme circulaire » est ainsi une formule qui permet de lutter contre la dilution culturelle et l'aliénation. Elle se trouve renforcée par la pensée archipélique de la trace, qui scelle les mécanismes de la créolisation, dans la mesure où « [la] pensée de la *Trace* est d'archipelliser » (2003 : 222). Elle est aussi appuyée par une « pensée de tremblement [qui] nous [éloigne] des certitudes enracinées » (2009 : 54) et par la pensée « tourbillonnaire », en ce sens que « [le] tourbillon est ce qui permet de concevoir toutes les valeurs, non pas comme semblables mais comme équivalentes » (2018 : 71). Il s'agit ici d'« une pensée du mouvement du vivant » (2018 : 109), selon la formule pertinente du philosophe martiniquais qui ajoute dans *L'entretien du monde* :

Mais il y a un système rhizomique de relations dans le monde et c'est à partir de la méditation sur ce système rhizomique que l'on peut envisager à plus ou moins long terme la solution de nombreux problèmes qui se posent dans le monde et dans chaque lieu particulier : « agis dans ton lieu, pense avec le monde, n'agis pas dans le monde parce que tu agis à la place de l'autre » (111).

Dans cet extrait du *Tout-Monde (1993)*, le narrateur s'attache à mettre en quarantaine toutes sortes d'emprisonnement et d'immobilisme pour adhérer à cette poétique tourbillonnaire, laquelle épouse les pérégrinations et, à l'instar des abeilles, butine de la sève dans tous les champs possibles :

*Et quand il alla dire un au revoir à Tarzan, Raphaël Targin eut vraiment le sentiment de se séparer d'un conducteur d'ombres, d'un maître des profondeurs, d'un dériveur de tous les espaces connaissables, d'un qui était désigné pour vous mener au bord de votre propre enfermement, après quoi vous n'aviez plus qu'à ouvrir sur les hauteurs libres et les emportements où vous imaginez ce que vous êtes réellement, c'est-à-dire ce que votre identité apporte et prend à cette succession ininterrompue de tourbillon et de fixités (1993 : 180).*

Il s'ensuit ainsi l'opinion que la poétique du nomadisme circulaire – qui s'inscrit au cœur de la mondialité<sup>8</sup> glissantienne, « laquelle entend s'opposer

---

<sup>8</sup> « Et la mondialité au contraire est la seule dimension où peuvent s'estimer à la fois la quantité réalisée de toutes les différences du monde et la relation infinie maintenue d'une variété à l'autre, d'une identité à l'autre, qui sont issues des mouvements de cette quantité, c'est-à-dire ainsi, le commerce et l'échange dont la loi ne serait plus le profit le plus éternel

aux effets mécaniques des mondialisations, et désignera les réalités et l'intuition d'une quantité réalisée des différences dans le monde » (Glissant, 2006 : 81), en nouant des liens organiques autant avec la *poétique de la Relation* qu'avec l'esthétique de la *nouvelle région du monde* – se situe dans la droite ligne des visées oratoires d'une rhétorique par le truchement de laquelle Glissant s'évertue à transmuier l'échec en réussite et les enfermements en ouverture tous azimuts entre les différents imaginaires du monde et en rencontres fructueuses pour toutes les identités de la « communauté-monde » (Glissant, 1996 : 305). C'est dans cette perspective qu'opère cette poétique du *nomadisme circulaire*, comme le confirme le penseur caribéen dans *Poétique de la Relation* : « Alors le déracinement peut concourir à l'identité, l'exil se révéler profitable, quand ils sont vécus non pas comme une expansion de territoire (un nomadisme en flèche) mais comme une recherche de l'Autre (par nomadisme circulaire). L'imaginaire de la totalité permet ces détours, qui éloignent du totalitaire » (1990 : 30). À cet égard, l'auteur tente par et à travers son œuvre romanesque de « mieux appréhender les détails et l'ensemble » (2003 : 221) du *chaos-monde*, « pour apprécier les vraies richesses » (2003 : 221) et se livre, dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), à la valorisation de ce nomadisme circulaire au détriment du nomadisme envahisseur, dont les retombées sur les différentes humanités et cultures sont néfastes :

Éléné ! conjoint les lieux et voici que s'en présentait une des plus troubles révélations, non pas donc de ce continent où vous avez pensé trouver les Indes, qui avait toujours été là et y serait toujours, mais de sa rencontre avec d'autres, ainsi qu'il en fut quand Alexandre, fourrier sauvage et paradoxal du même Éléné !, tueur de peuples et passeur de cultures, fit se rejoindre, sans se confondre, Orient et Occident (249).

## Conclusion

Précisons ici que pour appréhender la portée argumentative de la rhétorique qui sous-tend l'écriture identitaire glissantienne, nous avons proposé de rendre compte des principes philosophiques et des schèmes esthétiques que l'écrivain s'attache à articuler à l'intention dont se charge sa contre-poétique, c'est-à-dire aux visées oratoires dont s'enrichit son art romanesque. Il était question de voir en quel sens le métissage, le multilinguisme et le baroque font partie intégrante de l'esthétique du chaos-monde, dans quelle mesure le philosophe-orateur décharge les lieux-communs des prêts-à-porter colonialistes et procède à leur resémantisation pour les placer sous le signe de la « pensée des transversalités » (Glissant, 2007 : 118), laquelle s'inscrit radicalement aux antipodes de l'essentialisme occidental. La phénoménologie dont s'enrichit la rhétorique de Glissant met en vigueur les lieux-communs de différence et d'opacité pour promouvoir une nouvelle

---

possible mais les équilibres du donner-recevoir. », É. Glissant, *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*, Paris, Gallimard, 2006, p. 150.

vision existentielle des « étants », au lieu de se cantonner dans les vieilles idées de « l'Être ».

S'agissant de la phénoménologie du penseur martiniquais, elle incarne l'un des mécanismes opératoires des soubassements de la contre-rhétorique glissantienne, dans le sens où elle permet au romancier de revisiter la notion de lieux-communs, la vider ou mieux la purger des préconçues impérialistes pour, au bout du compte, lui injecter une recharge sémantique novatrice, qui fonctionne dans le droit fil de la pensée archipélique et de l'esthétique du chaos-monde et prend en considération la conjoncture géoculturelle contemporaine. Dès lors, les lieux-communs soutiennent assurément l'armature de ce que nous appelons « ethnorhétorique »<sup>9</sup>, dans la mesure où l'écrivain accorde le primat aux imaginaires du monde, loin de toute forme d'exclusion ou de chosification. Ainsi l'auteur interroge-il, dans *Tout-Monde* (1993), les lieux-communs pour les replacer sous le signe d'une esthétique d'horizontalité, laquelle participe du réquisitoire que l'écrivain dresse contre la verticalité monolithique, de même que contre toutes sortes de standardisation ou d'universalisation : « [...] nos vérités, ne sont-elles pas tissées de lieux-communs, que nous attrapons dans l'air qui passe et le temps qu'il fait ? [...] La trame des lieux-communs dessine la seule profondeur qui importe pour nous, la profondeur de l'étendue » (1993 : 56).

Dans cet ordre d'idées, Glissant met en échec « les identités à racine unique » au profit des « identités-relations » ou des « identités rhizomes » (2010 : 39-40). Il conçoit la bipolarité culturelle – dont les deux antipodes ne sont autres que les communautés assujetties, d'une part, et les impérialistes, d'autre part – à travers le métissage, le multilinguisme, le baroque et notamment la dynamique opérante de la créolisation, laquelle constitue le substrat de la rhétorique à laquelle l'écrivain a recours et la pierre angulaire de sa poétique et de son esthétique, comme il le confirme dans *Traité du Tout-Monde* :

Dans cette circonstance, la distinction nous est devenue nécessaire entre deux formes de culture : – Celles que je dirai ataviques, dont la créolisation s'est opérée il y a très longtemps, si elle s'est faite, et qui se sont armées entre-temps d'un corps de récits mythiques visant à les rassurer sur la légitimité de leurs rapports avec la terre qu'elles occupent. Ces récits mythiques prennent le plus souvent la forme d'une Création du monde, d'une Genèse. – Celles que j'appellerai composites, dont la créolisation se fait en quelque sorte sous nos yeux. Ces cultures ne génèrent pas de Création du monde, elles ne considèrent pas le mythe fondateur d'une Genèse. Leurs commencements procèdent de ce que j'appelle une digenèse (1997 : 194-5).

---

<sup>9</sup> Il s'agit d'un néologisme qui désigne que toute rhétorique sous-tendant un projet littéraire et/ou culturel communautaire et/ou identitaire constitue une ethnorhétorique.

## **Bibliographie**

- DELEUZE, G. 1988. « Un critère pour le baroque », *Chimères*, N° 5-6, Paris : Éditions Persée.
- DELEUZE, G. & Félix Guattari, F. 1980. *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- GLISSANT, É. & Noudelmann, F. 2018. *L'entretien du monde*, Paris : PUV.
- GLISSANT, É. 2010. *L'imaginaire des langues (Entretiens avec Lise Gauvin)*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 2009. *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 2008. *Les entretiens de Baton Rouge (avec Alexandre Leupin)*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 2007. *Mémoires des esclavages*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 2006. *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 2005. *La Cohée du Lamentin (Poétique V)*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 2003. *Ormerod*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 1999. *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 1997. *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 1997a. *L'Intention Poétique (Poétique II)*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 1997b. *Malemort*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 1996. *Faulkner, Mississippi*, Paris : Éditions Stock.
- GLISSANT, É. 1996a. *Introduction à une poétique du Divers*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 1994. *Les Grands Chaos (1993)*, in *Poèmes complets*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 1994a. « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », *Écrire la « parole de nuit »*, *La nouvelle littérature antillaise*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 1993. *Tout-Monde*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 1990. *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, É. 1987. *Mahagony*, Paris : Éditions du Seuil.
- GLISSANT, É. 1981. *Le Discours antillais*, Paris : Éditions du Seuil.
- GLISSANT, É. 1958. *La Lézarde*, Paris : Éditions du Seuil.

---

# Die Interpretation des Begriffs *Literatur* in der Zeitschrift *Gazeta literară* und der Zeitung *Scânteia* im Jahr 1954

Monica Mociofan<sup>1</sup>

---

**Abstract:** 1954 was the year of publication of the magazine *Gazeta Literară*, which was styled after the most important Soviet magazine *Literaturnaia gazeta* and includes features about socialist realism in literature. *Scânteia* was the press organ of the Romanian Communist Party (Partidul Comunist Român) until the fall of the political regime and reported on socialism in Romania and other countries. The aim of the paper is to highlight how the term "literature" was interpreted in this literary magazine and in the main political newspaper in 1954. The article examines similarities and differences that can be found between the definitions of the term, which literatures are cited as examples, and what role the political power played in their selection.

**Keywords:** *Gazeta Literară*, *Scânteia*, 1954, literature, socialist realism

## Einleitung

1954 ist das Erscheinungsjahr der Zeitschrift *Gazeta Literară*, die nach der wichtigsten sowjetischen Zeitschrift *Literaturnaia gazeta* benannt wurde. Sie beinhaltet die Thematisierung des sozialistischen Realismus in der Literatur. Luminița Marcu (14) vermutet, dass Zeitschriften mit einer wortwörtlichen Übersetzung des russischen Zeitschriftentitels oder mit ähnlicher Bezeichnung im Umkreis der Sowjetunion veröffentlicht wurden. *Scânteia*, im Gegensatz dazu, war das Presseorgan der Rumänischen Kommunistischen Partei (Partidul Comunist Român) bis zum Untergang des politischen Regimes und berichtete von dem Erfolg des Sozialismus in Rumänien.

Das Ziel des Artikels ist hervorzuheben, wie der Begriff *Literatur* in der genannten literarischen Zeitschrift und in der politischen Zeitung von Juli bis Dezember 1954 interpretiert wurde. Der Beitrag besteht aus einem allgemeinen Überblick über die Bedeutungen des Stichwortes *Literatur* anhand der Definitionen und Einteilungen zweier Lexika, gefolgt von einer kurzen Darstellung der Geschichte der beiden Medien; zum Schluss erfolgt die quantitative und qualitative Analyse des Begriffs *Literatur* in der

---

<sup>1</sup> Babeș-Bolyai University, Romania

Zeitschrift und der Zeitung.

Der Beitrag untersucht, in welchen Kontexten dieser Begriff verwendet wurde, mit welchen anderen Termini er gleichgestellt oder verglichen wurde bzw. welche Literaturen als Beispiele genannt wurden und welche Rolle die politische Macht bei der Auswahl dieser Beispiele gespielt hat.

## **1. Die Verwendungsweisen des Begriffs *Literatur*. Historischer Überblick**

Mit dem Begriff *Literatur* werden verschiedene Definitionen und Inhalte verbunden: *Literatur* wird in der deutschen Sprachgeschichte erstmals 1571 von Simon Roth im Sinne von Schrift, Schriftkunst oder Schriftgelehrsamkeit verwendet (vgl. Roth 150); erst nach dem 18. Jahrhundert wird er auf bedeutsame Schriftwerke eingeeengt (vgl. Dieter, Fasbender 278). Das Metzler-Fachlexikon schlägt drei Interpretationsrichtungen für diesen Begriff vor: zunächst *Literatur* als Gesamtheit aller Texte, die bis jetzt geschrieben wurden, dann als Gegenstand der Literaturwissenschaft (in der enger gefassten Bedeutung *Primärliteratur*) und letztendlich als Sammelbegriff für alle Texte, die ausschließlich nach ihrem ästhetischen Wert erfasst werden und demzufolge in drei Kategorien unterteilt werden: die Hochliteratur, die Trivalliteratur oder Unterhaltungsliteratur und die Schundliteratur – eine verdorbene oder unmoralische Literatur (vgl. Dieter, Fasbender 445).

Weitere Ergänzungen zu den obigen Erläuterungen enthält das *Reallexikon* (vgl. Braungart, Fricke 443–48). Man kann *Literatur* auch im Sinne von Sekundärliteratur – die benutzten wissenschaftlichen Ressourcen – interpretieren und demzufolge nicht nur mit Primärquellen assoziieren. Ähnlich wie das Metzler-Fachlexikon beschreibt das *Reallexikon* *Literatur* als „Synonym von Gesamtheit der höherwertigen literarischen Texte“ (Braungart, Fricke 443) bzw. für Hochliteratur und als „Antonym von Gesamtheit der minderwertigen literarischen Texte“ (Braungart, Fricke 443). Diese Klassifizierung berücksichtigt die Änderungen und die Erweiterungen des literarischen Kanons nicht (vgl. Rippl, Winko) und muss deswegen als problematisch betrachtet werden. Außerdem ist zu bemerken, dass laut dem *Reallexikon* die *Literatur* auch die Rolle eines Untersuchungsobjekts innerhalb eines terminologischen Feldes übernimmt oder als Gegenstand der Beurteilung durch die Literaturkritik angesehen werden kann (vgl. Braungart, Fricke 444).

## **2. Geschichte der Zeitschrift *Gazeta Literară* bzw. der Zeitung *Scânteia***

*Gazeta Literară* erscheint im Jahr 1954 unter dem Motto *Proletarier aller*

*Länder, vereinigt euch* (im Original: *Proletari din toate țările, uniți-vă!*)<sup>2</sup> und ist die Wochenzeitschrift des rumänischen Schriftstellerverbandes. Die Hauptziele des Mediums sind die Hinwendung zu Literaturen aus Ländern im politischen Umkreis der Sowjetunion bzw. der Verweis auf Werke, die den Aufbau des Sozialismus widerspiegeln. Darüber hinaus ist die Vermittlung des *sozialistischen Realismus* eine weitere Grundlage des Programms dieser literarischen Zeitschrift. Robert Cincu erläutert dazu:

In der rumänischen Literatur der 1950er Jahre war der sozialistische Realismus die vorherrschende Strömung, die politisch als die einzige ästhetische Option für literarische Werke durchgesetzt wurde.<sup>3</sup> (Cincu 60)

Eine wichtige Aufgabe für die Entwicklung des sozialistisch-realistischen Kunstschaffens besteht darin, eine enge Verbindung zwischen Künstler und Volk herzustellen (vgl. Pracht, Neubert 111).

Die Texte, die die Merkmale der genannten literarischen Bewegung tragen, sollten der Arbeiterklasse Zugang zur Literatur bieten (Marcu 30). Die Menschen, die zu dieser sozialen Kategorie gehören, sind auch die Zielgruppe der literarischen Zeitschrift, die sich an jene Lesergruppen richtet, „die den Drucksachen nur eine begrenzte Zeit widmen können, weil sie sich mit Aufgaben fürs Land befassen, die viel wichtiger als die Lektüre von Büchern sind.“<sup>4</sup> (Marcu 30) Deswegen sind Novellen und Erzählungen, wegen ihrer idealen Länge, die Lieblingsgattungen der damaligen Zeiten (vgl. Marcu 30).

*Scântea* erscheint im Jahr 1944, ein Jahrzehnt vor *Gazeta Literară*, und ist eine politische Zeitung und das Presseorgan der kommunistischen Partei bis zum historischen Untergang des Kommunismus in Rumänien 1989. Die Zeitung hat ein sehr präzises Ziel schon ab dem Erscheinungsjahr: Die darin veröffentlichten Texte werden als Dialog zwischen der Gesellschaft und der politischen bzw. der kommunistischen Macht bezeichnet. In diesem Sinne wird von der Redaktion keine privilegierte Gruppe als Leserschaft erwähnt, denn alle sozialen Kategorien gehören zu dem erwünschten Zielpublikum des politischen Mediums: „Von Intellektuellen und Beamten bis zu Arbeitern und Bauern“ (Anton 130) sei die ganze Gesellschaft aktiv am Aufbau des Sozialismus in Rumänien beteiligt (ebd.).<sup>5</sup>

In dem folgenden Kapitel werden die Literaturen, die zu der Kategorie

---

<sup>2</sup> Der Slogan wird von Karl Marx und Friedrich Engels im Jahr 1848 als Motto zum *Manifest der Kommunistischen Partei* eingeführt (vgl. Marx, Engels 1848).

<sup>3</sup> „În literatura română a anilor 1950 realismul socialist era curentul dominant, impus politic drept singura opțiune estetică pentru creațiile literare.“ [Die Übersetzung aller Zitate ins Deutsche stammt von der Verfasserin des Beitrags].

<sup>4</sup> „care nu pot da timp citurii decât un timp mărginit, deci celor din clasa muncitoare, celor care au treburi mult mai importante pentru țară, decât lectura.“

<sup>5</sup> „de la intelectuali și funcționari la muncitori și țărani cooperatori, semn că societatea în întregul ei participă la construirea socialismului“.

der *Literatur des sozialistischen Realismus* gezählt wurden bzw. die Ausdrucksformen, mit denen der Hauptbegriff in Zusammenhang gebracht wurde, erläutert.

### **3. Der Begriff Literatur in *Gazeta literară* bzw. *Scânteia***

Anhand der Analyse des Hauptbegriffs *Literatur* sowie weiterer Aussagen, die in der literarischen Zeitschrift bzw. der politischen Zeitung eine spezifische Literatur benennen, wird das Kapitel folgendermaßen gegliedert. Zuerst werden die Literaturen hervorgehoben, die in den beiden Medien mindestens einmal thematisiert wurden, und danach wird eine Liste mit synonymischen bzw. antonymischen Syntagmen erstellt. Dadurch wird keine Hierarchisierung der Erscheinungsfrequenz der Termini bzw. der Nominalgruppe, sondern eine allgemeine Übersicht zur Begriffsverwendung angestrebt.

#### **3.1. Der Begriff Literatur in *Gazeta literară* und *Scânteia***

Der Begriff *Literatur* wird als Leitmotiv in den beiden Medien benutzt und hauptsächlich im Sinne einer *Literatur des sozialistischen Realismus*<sup>6</sup> („Partidul îndrumător al literaturii noastre“ 66) interpretiert, die eine grundsätzliche Rolle in der kommunistischen Erziehung der jüngeren Generation spielen soll. Sie umfasst Werke, die, laut der beiden Medien, auf den Alltag des einfachen Menschen, der zu der sozialen Kategorie der Arbeiter oder Bauern gehört, verweisen. Diese Werke widerspiegeln die Hauptprobleme der damaligen Zeiten, mit denen sich der kommunistische Protagonist befasst. Weil die Werke die zeitgenössische Realität hervorheben sollen, wird eine enge Verbindung zu dem Leben des Volks zum Hauptziel der Literatur bestimmt. Das folgende Zitat dient als Beispiel dafür.

Die Literatur, die die Wahrheit aussagt und einen Bezug zum Leben der Menschen hat, erhält die Wertschätzung, die sie verdient. Das ganze Leben des Volkes, voller harter Arbeit, aber frei und enthusiastisch, voller Schwierigkeiten und Siege, erhellt von den schönsten Zukunftsperspektiven.<sup>7</sup> („Înflorirea literaturii noastre“ 69)

Darüber hinaus wird thematisiert, wie die Macht der Partei die Wirklichkeit und die Art und Weise, wie die Schriftsteller schreiben, beeinflusst, wobei die Hauptfiguren zu der Arbeiterklasse gehören und den realitätsnahen Helden verkörpern, der als literarischer Prototyp der damaligen Zeiten betrachtet wurde. Als Beispiel dafür dient die folgende Aussage:

---

<sup>6</sup> „o literatură realist-socialistă“.

<sup>7</sup> „Literatura care spune adevărul și e legată de viața poporului, capătă prețuirea pe care o merită. Întreaga viață a poporului, plină de muncă aspră, dar liberă și entuziastă, plină de greutate și biruințe, luminată de cele mai frumoase perspective de viitor.“

Zu den nationalen Literaturen, die zu der *Literatur des sozialistischen Realismus* gehören, kann man die Wir, die Autoren der R.V.R. [der Rumänischen Volksrepublik, M. M.], haben aus der historischen Erfahrung der sowjetischen Literatur gelernt, dass jede Abweichung vom Weg des sozialistischen Realismus, jede Schwächung des Parteigeistes zu fatalen Misserfolgen in der Kunst [und] zur Verzerrung der Lebenswahrheit führt.<sup>8</sup> („Salut celui de al doilea Congres al scriitorilor sovietici“ 104)

folgenden Beispiele aus den analysierten Medien aufzählen.

Die russische Literatur (*Gazeta Literară, Scânteia*) wird am häufigsten angegeben und dient auch als Vorbild für jene Literaturen, die zur Bereicherung der nationalen Kultur übersetzt werden sollten. Ein Beispiel dafür ist die folgende Aussage:

Er [Eugen Jebeleanu] hat betont, dass sich die klassische russische Literatur und die sowjetische Literatur der Gegenwart in Rumänien großer Berühmtheit erfreuen und einen positiven Einfluss auf die rumänische Poesie und Prosa ausüben.<sup>9</sup> („Arta și literatura poporului român viu apreciate în U.R.S.S.“ 28)

In den untersuchten Medien werden weitere Literaturen aufgezählt, die im Folgenden aufgrund einer statistischen Aufnahme aufgelistet werden: die rumänische Literatur (*Gazeta Literară, Scânteia*), die ungarische Literatur, die aus der Rumänischen Volksrepublik stammt (*Gazeta Literară, Scânteia*), die bulgarische Literatur (*Gazeta Literară, Scânteia*), die chinesische Literatur (*Gazeta Literară, Scânteia*), die polnische Literatur (*Gazeta Literară, Scânteia*), die estnische Literatur (*Gazeta Literară, Scânteia*), die serbische Literatur (*Scânteia*), die lettische Literatur (*Gazeta Literară, Scânteia*) und die DDR-Literatur (*Gazeta Literară, Scânteia*).<sup>10</sup>

### **3.2. Synonyme/Antonyme zu dem Begriff *Literatur des sozialistischen Realismus***

Der Begriff *Literatur* wird in Nominalgruppen, Komposita und Metaphern eingesetzt. Im Folgenden werden die meistverwendeten Erwähnungen des

---

<sup>8</sup> „Noi, scriitorii din R.P.R., am învățat din experiența istorică a literaturii sovietice că orice abatere de pe drumul realismului socialist, orice slăbire a spiritului de partid duce la eșecuri fatale în creație, la denaturarea adevărului vieții.“

<sup>9</sup> „El [Eugen Jebeleanu] a subliniat că literatura clasică rusă și literatura sovietică contemporană se bucură de o mare influență binefăcătoare asupra poeziei și prozei românești.“

<sup>10</sup> Da an dieser Stelle die Ergebnisse der quantitativen Erfassung angegeben werden, wird auf einzelne Quellenverweise verzichtet.

Hauptbegriffs aufgelistet und für jede Kategorie Beispiele angegeben. Als Nominalgruppe ist die sowjetische Literatur (*Gazeta Literară, Scânteia*) zu betrachten. Laut dem folgenden Zitat können die Merkmale der sowjetischen Literatur in einer semantischen Eins-zu-eins-Entsprechung mit denen der *Literatur des sozialistischen Realismus* assoziiert werden:

Heute unterstützt diese Literatur [die sowjetische Literatur, M.M.] den Kampf um die Verbesserung des Lebens der Werktätigen, die Steigerung der Produktion, den Aufbau des Kommunismus, die Aufdeckung imperialistischer Machenschaften und den Kampf des sowjetischen Volkes um die Aufrechterhaltung und Festigung des Friedens [...]. Diese Literatur, die sich heute an der Spitze der Literaturen weltweit befindet, hilft den Menschen überall auf der Welt, den Weg zu einem besseren Leben, zu einem glücklicheren Alltag zu finden.<sup>11</sup> (Stanca 80)

Am häufigsten wird der Begriff *Literatur* in Nominalgruppen mit den folgenden Attributen versehen: neu (*Gazeta Literară, Scânteia*), realistisch (*Gazeta Literară, Scânteia*), weil sie der literarischen Bewegung des sozialistischen Realismus zugeordnet wird, oder sogar gesund (*Gazeta Literară*): „Seiten aus gesunder Literatur, die die Leser ausbilden, erziehen, anregen muss.“<sup>12</sup> (Breslașu 34)

Die rumänische Literatur, die in den analysierten Medien immer als die Nominalgruppe *unsere Literatur* (*Gazeta Literară, Scânteia*) präsentiert wird, wird am häufigsten mit Superlativformen beschrieben; sie sei „am ideenreichsten, am wahrhaftigsten, am ehrlichsten und am mutigsten unter den Literaturen weltweit“<sup>13</sup>. („Carnet soviectic“ 39) Man kann auch die Verbindung zwischen den Nationalliteraturen bemerken, wo „die sowjetische Literatur unsere neue Literatur auf den Weg des sozialistischen Realismus geführt hat.“<sup>14</sup> („Salut celui de al doilea Congres al scriitorilor sovietici“ 104) Man muss aber berücksichtigen, dass die Literatur, die erwähnt wurde und als Vorbild dargestellt wurde, diejenige ist, die sich nach fast zehn Jahren seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges entwickelt hat. Ein Beispiel dafür ist das folgende Zitat.

Die zehn Jahre der Freiheit, die unser Heimatland erlebt hat, brachten auch große Fortschritte auf dem literarischen Gebiet. Für die Literatur eines Landes stellen zehn Jahre einen recht kurzen historischen Zeitraum dar.

---

<sup>11</sup> „Astăzi această literatură ajută la bătălia care se dă pentru a se îmbunătăți și mai mult viața oamenilor muncii, la sporirea producției, la construirea comunismului, la demascarea uneltirilor imperialiste, la lupta poporului sovietic pentru menținerea și consolidarea păcii [...] Această literatură, care se află azi în fruntea literaturii mondiale, ajută oamenii de pretutindeni să-și găsească drumul spre o viață mai bună, spre un trai mai fericit.“

<sup>12</sup> „pagini de literatură sănătoasă, menite să cultive, să educe, să însuflețească pe cititori“.

<sup>13</sup> „cea mai bogată în idei, cea mai veridică, cea mai onestă, cea mai curajoasă literatură din lume!“

<sup>14</sup> „Literatura sovietică a călăuzit noua noastră literatură pe calea realismului socialist.“

Noch nie gab es in der Literatur unseres Landes ein Jahrzehnt, in dem so viele Schriftsteller so viele bemerkenswerte Werke geschaffen haben.<sup>15</sup> („Înflorirea literaturii noastre“ 69)

Metaphern sind beispielsweise „die idyllische Literatur über das Volk“<sup>16</sup> (Bratu 91) oder „eine Literatur der Ehre“<sup>17</sup> („Înmînarea Premiului Internațional Stalin Pentru întărirea păcii între popoare scriitorului polonez Leon Kruczkowski“ 20), wodurch die enge Verbindung der Literatur zur Gesellschaft hervorgehoben wird. Mit der Metapher „die Literatur des tiefen Wissens über das Leben“<sup>18</sup> („Carnet sovietic“ 39) wird die damals bevorzugte Tendenz dieser Literatur erfasst, die in der Umschreibung ebenfalls hyperbolisiert wird.

Die Literatur muss auch den Einfluss der politischen Macht berücksichtigen, damit durch die Werke eine Gemeinschaft zwischen Gesellschaft und Politik gefördert wird.

Demnach, wenn die Literatur ein treuer Helfer des Volkes beim Aufbau des Kommunismus sein will, muss sie berücksichtigen, was die Partei über die in der Literatur ablaufenden Prozesse denkt.<sup>19</sup> („Înarmarea ideologică a literaturii“ 45)

Hierzu finden sich Formulierungen wie „eine Literatur, die offen mit dem Proletariat verbunden ist“<sup>20</sup> („Înarmarea ideologică a literaturii“ 45), „eine Literatur der Partei“<sup>21</sup> („În prag de un nou an școlar“ 13) durch Übersetzungen aus Marx und Lenin oder „Literatur der Arbeiterklasse“<sup>22</sup> (Crohmălniceanu 86); das letztere Merkmal präzisiert noch einmal die Zielgruppe. Zudem wird festgelegt, dass die Literatur mit „einem treuen Helfer des Volkes beim Aufbau des Kommunismus“ („Înarmarea ideologică a literaturii“ 45) gleichgesetzt wird, wobei die Ideologie, die die neue Literatur von Grund auf bestimmt, die marxistische ist:

Die einzige gerechte, wissenschaftliche Ideologie ist die marxistisch-leninistische Ideologie. Sie ist die Sonne ohne Untergang, in deren Licht die große sowjetische Literatur entstand und sich entwickelte. Dank dieser

---

<sup>15</sup> „Cei zece ani de libertate a patriei noastre au adus mari progrese si pe tărîmul literar. Pentru literatura unei țări, zece ani reprezintă o perioadă istorică destul de scurtă. Niciodată încă literatura țării noastre n-a cunoscut un deceniu în care atît de mulți scriitori să creeze un asemenea număr de opere remarcabile.“

<sup>16</sup> „literatura idilică despre popor“.

<sup>17</sup> „o literatură a onoarei“.

<sup>18</sup> „literatura cunoașterii profunde a vieții“.

<sup>19</sup> „Prin urmare, dacă literatura vrea să fie un ajutor credincios al poporului în construirea comunismului, ea nu poate să nu țină seama de ceea ce gîndește partidul despre procesele care se petrec în literatură.“

<sup>20</sup> „o literatură legată deschis de proletariat“.

<sup>21</sup> „o literatură de partid“.

<sup>22</sup> „o literatură a clasei muncitoare“.

Ideologie haben wir in unserem Land die neue Literatur, die Sie kennen und lieben und zu deren Dienern auch Sie gehören.<sup>23</sup> (Jebeleanu 70)

Als Komposita sind beispielsweise „Schwesterliteraturen des sowjetischen Ostens“<sup>24</sup> („Literatura sovietică multifuncțională“ 112) oder „Brüderliteraturen der Völker aus der Sowjetunion“<sup>25</sup> (Griaznov 82) zu erwähnen, die im Zusammenhang mit den Ländern im Umkreis der Sowjetunion stehen.

Neben den zahlreichen synonymischen Ausdrucksweisen der *Literatur des sozialistischen Realismus* tauchen Syntagmen auf, die als Antonyme dazu angesehen werden können. Gegensätzliche Bedeutungen kann man zwischen dem Hauptbegriff und „einer bürgerlichen Literatur“<sup>26</sup> (Ignat 55) erkennen, die als eine „dekadente Literatur“<sup>27</sup> (Stancu 24) vorgestellt wird: „es würde einen Versuch bedeuten, zusammen mit dem wertvollen literarischen Erbe die dürren Zweige und die Fäulnis der bürgerlichen Literatur einzuschleichen und Verwirrungen zu stiften, die der Entwicklung unserer Literatur zutiefst schaden.“<sup>28</sup> (Ignat 55) Eine weitere Aussage betont ebenfalls diesen Gegensatz:

Das Bürgertum hat nicht nur die reaktionäre Literatur erzeugt und unterstützt, sondern auch gleichzeitig versucht, die zukunftsorientierte Literatur zu unterdrücken.<sup>29</sup> (Ignat 55)

Die abwertenden Adjektive kommen in deutlich geringerer Zahl vor, da der Schwerpunkt auf der Förderung der Literatur des sozialistischen Realismus durch Ausdrucksformen der Wertschätzung liegt. Ein Beispiel dafür wäre „die widerwärtigen Einflüsse der Dekadenz“<sup>30</sup> („Înflorirea literaturii noastre“ 69)

In dem letzten Kapitel werden die DDR-Literatur und ihre Rolle als Prototyp der *Literatur des sozialistischen Realismus* untersucht.

---

<sup>23</sup> „Singura ideologie justă, științifică, este ideologia marxist-leninistă. Ea este soarele fără de apus, la lumina căruia s-a ivit și s-a dezvoltat marea literatură sovietică. Datorită acestei ideologii, în țara noastră avem literatura nouă pe care o cunoști, o iubești și din rîndul slujitorilor căreia faci și dumneata parte.“

<sup>24</sup> „literaturile surori ale Orientului sovietic“.

<sup>25</sup> „literaturile frățești ale popoarelor din U.R.S.S.“.

<sup>26</sup> „o literatură burgheză“.

<sup>27</sup> „o literatură decadentă“.

<sup>28</sup> „ar însemna o încercare de a strecura — odată cu ce e valoros în moștenirea literară — și uscăturile și putregaiurile literaturii burgheze, de a crea confuzii profund păgubitoare dezvoltării literaturii noastre.“

<sup>29</sup> „Burghezia nu numai că a generat și a promovat literatura reacționară, dar a căutat în același timp să înăbușe literatura înaintată.“

<sup>30</sup> „influențele bolnăvicioase ale decadentismului“.

#### 4. Die Rolle der DDR-Literatur

Zu den schon erwähnten Literaturen, die sich in dem Umkreis der *Literaturen des sozialistischen Realismus* befinden, gehört auch die DDR-Literatur. Die Deutsche Demokratische Republik wurde als „Staat der Arbeiter und Bauern“<sup>31</sup> bzw. als „der erste tatsächlich demokratische und freiheitsliebende deutsche Staat“<sup>32</sup> (Laabs 48) vorgestellt. Pracht und Neuberg behaupten, dass die Deutsche Demokratische Republik der ganzen deutschen Nation den Weg in eine Zukunft des Friedens und des Sozialismus weise (vgl. Pracht, Neuberg 277).

Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik wurde laut den untersuchten Medien als „Literatur der demokratischen Deutschlands“<sup>33</sup> (Valeriu 38) oder einfach als die gesamte „deutsche Literatur“<sup>34</sup> (Laabs 48) oder die „neue deutsche Literatur“<sup>35</sup> („Expoziția cărții germane“ 69) bezeichnet, wobei die BRD-Literatur in den beiden Medien nicht erwähnt wurde. Die DDR-Literatur habe nur ein Ziel, die deutsche Literatur weltweit bekannt zu machen und dadurch nicht mehr „das Monopol einer kleinen privilegierten Schicht zu sein.“<sup>36</sup> (Laabs 48) Alle sozialen Kategorien sollen zu dem Zielpublikum gehören und Zugang zu den Werken haben. Durch die deutsche Literatur werden nicht nur die zeitgenössischen, sondern auch die klassischen Schriftsteller bekannt gemacht, die wegen der politischen Ereignisse vergessen wurden:

Das Land, dessen verrückte Herrscher einmal wertvolle Schätze der Welt- und der deutschen Literatur auf dem Scheiterhaufen verbrannten, ist zu seinen Söhnen zurückgekehrt. Es feiert stolz Karl Marx und Friedrich Engels [...] es pflegt die humanistischen Traditionen Goethes, Schillers und Heines, Beethovens und Bachs, Dürers und Humboldts.<sup>37</sup> (Laabs 48)

Die Vertreter der DDR-Literatur werden mehrmals hervorgehoben: Zu ihnen zählen Bertolt Brecht, Johannes R. Becher, Kuba, Erich Weinert und vor allem Anna Seghers, Mitglied der KPD (Kommunistischen Partei Deutschlands) und des BPRS (Bunds proletarisch-revolutionärer Schriftsteller). Sie hat intensiv im Weltfriedensrat und in kulturpolitischen Gremien der DDR gewirkt, wo sie ihre Hoffnung auf die revolutionäre Veränderung der Welt ausdrückte (vgl. Opitz, Hofmann 311). Über die *DDR-*

---

<sup>31</sup> „stat al muncitorilor și țăranilor“.

<sup>32</sup> „primul stat german cu adevărat democrat și iubitor de pace“.

<sup>33</sup> „literatura Germaniei Democrate“.

<sup>34</sup> „literatura germană“.

<sup>35</sup> „literatura nouă germană“.

<sup>36</sup> „monopolul unei mici pături privilegiate“.

<sup>37</sup> „Țara ai cărei conducători smintiți au ars odinioară pe rug valoroase comori ale literaturii universale și germane a revenit la ai săi fii. Ea sărbătorește cu mândrie pe Karl Marx și Friedrich Engels [...] cultivă tradițiile umaniste ale lui Goethe, Schiller și Heine, ale lui Beethoven și Bach, ale lui Dürer și Humboldt.“

*Literatur* wird folgende Aussage gemacht: „Die neue deutsche Literatur stellt die Erfolge und den Kampf des deutschen Volks für die Einheit Deutschlands, für Frieden dar.“<sup>38</sup> („Expoziția cărții germane“ 69)

Im Gegensatz zu der DDR wird die BRD wenig erwähnt und in allen Artikeln aus *Gazeta Literară* oder *Scânteia* kann man feststellen, dass sie stark kritisiert wurde. Die folgenden Aussagen dienen als Beispiel dafür.

In den Schulen Westdeutschlands hetzt man öffentlich für einen Krieg gegen die Sowjetunion und die Länder der Volksdemokratie. Die deutsche Nationalkultur wird [...] durch die kosmopolitische Kulturbarbarei der amerikanischen Imperialisten ersetzt.<sup>39</sup> (Laabs 48)

Die BRD-Literatur findet keine Beachtung in beiden Medien in der untersuchten Zeitspanne, weil sie nicht das Interesse des Sozialismus verfolgt und dementsprechend nicht zu der *Literatur des sozialistischen Realismus* gezählt werden kann.

## Schlussfolgerungen

Der Begriff *Literatur* wurde in den beiden Medien verwendet. Anhand der quantitativen und qualitativen Interpretation der Untersuchungsergebnisse kann man feststellen, dass es keine Diskrepanzen zwischen ihnen bezüglich der Begriffsverwendung gibt. Die literarische Zeitschrift bzw. die politische Zeitung haben ähnliche Ausdrucksformen gebraucht. Der Hauptbegriff *Literatur* gehört in den beiden Fällen zu der *Literatur des sozialistischen Realismus*, wobei die Literaturen, die in Zusammenhang damit gebracht wurden, aus Ländern sind, die eine enge Beziehung zu der Sowjetunion haben. Die Auswertung der Ergebnisse belegt den Einfluss der politischen Macht im Jahr 1954.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

„A zecea eliberare a țării noastre“ *Scânteia* 3. August 1954: 7.

AGERPRES. „Deschiderea bazarului cărții.“ *Scânteia* 14. August 1954: 47.

ANTON, Mioara. „Cotidianul comunist în anchetele ziarului Scânteia. Lipsuri mărunte și fapte diverse.“ *Studii materiale de istorie contemporană* (2017): 130.

„Arta și literatura poporului român viu apreciate în U.R.S.S.“ *Scânteia* 8. September 1954: 28.

---

<sup>38</sup> „Literatura nouă germană [...] înfățișează succesele și lupta poporului german pentru unitatea Germaniei, pentru pace“.

<sup>39</sup> „În școlile din Germania occidentală se ațîță fătîș la un război împotriva Uniunii Sovietice și a țărilor de democrație populară. [...] Cultura națională germană este călcată în picioare și înlocuită cu barbaria culturală cosmopolită a imperialiștilor americani.“

BRATU, Savin. „Evocările unui mare scriitor.“ *Gazeta Literară* (1954): 91.

BRESLAȘU, Marcel. „La moartea poetului luptător.“ *Gazeta Literară* (1954): 34.

„Carnet sovietic.“ *Gazeta Literară* (1954): 39.

COMITETUL CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST AL UNIUNII SOVIETICE.  
 „Salutul adresat de C.C. al P.C.U.S. celui de-al 11-lea Congres unional al scriitorilor sovietici.“ *Gazeta Literară* (1954): 110.

CROHMĂLNICEANU, O. S. „O mare obligație morală.“ *Gazeta Literară* (1954): 86.

„Expoziția cărții germane.“ *Gazeta Literară* (1954): 69.

GRIAZNOV, Alexei. „Pregătiri în toate republicile Uniunii.“ *Gazeta Literară* (1954): 82.

IGNAT, N. „Cu privire la valorificarea moștenirii culturale.“ *Scânteia* 16. Juli 1954: 55.

„În prag de un nou an școlar.“ *Gazeta Literară* (1954): 13.

„Înarmarea ideologică a literaturii.“ *Gazeta Literară* (1954): 45.

„Înflorirea literaturii noastre.“ *Scânteia* 20. August 1954: 69.

„Înmînarea Premiului Internațional Stalin Pentru întărirea păcii între popoare scriitorului polonez Leon Kruczkowski“ *Scânteia* 06. Juli 1954: 20.

„Însemnări *Gazeta literară*.“ *Scânteia* 03. Juli 1954: 11.

JEBELEANU, Eugen. „Dintr-o scrisoare către un tânăr poet.“ *Gazeta Literară* (1954): 70.

LAABS, Hans Joachim. „Avîntul culturii și învățământului în Republica Democrată Germană.“ *Scânteia* 14. August 1954: 48.

„Literatura sovietică multifuncțională.“ *Gazeta Literară* (1954): 112.

„Salut celui de al doilea Congres al scriitorilor sovietici.“ *Gazeta Literară* (1954): 104.

STANCA, Zaharia. „Decada manifestărilor culturale.“ *Gazeta Literară* (1954): 24.

STANCA, Zaharia. „Lumina marelui Octombrie.“ *Gazeta Literară* (1954): 80.

VALERIU, Cecilia. „Prietenie.“ *Gazeta Literară* (1954): 38.

## **Sekundärliteratur**

BRAUNGART, Georg, Harald Fricke u.a. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 2. Berlin/ New York: de Gruyter, 2000.

BURDORF, Dieter, Christoph Fasbender u.a. *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Auflage. Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler, 2007.

CINCU, Robert. „Curentul botanist în poezia românească din epoca realismului socialist.“ *Studii din literatură română recentă. Contribuții la istoria realismului socialist*, Vol. II. Hrsg. Gheorghe Perian. Cluj-Napoca: Limes, 2017. 60-67.

MARCU, Luminița. *O revistă culturală în comunism: Gazeta literară 1954-1968*. București: Cartea Românească, 2014.

MARX, Karl, Friedrich Engels. *Manifest der kommunistischen Partei*. London 1848.

OPITZ, Michael, Michael Hofmann u.a. *Metzler Lexikon DDR-Literatur*. Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler, 2009.

PRACHT, Erwin, Werner Neubert. *Sozialistischer Realismus: Positionen, Probleme, Perspektiven: Eine Einführung*. Berlin: Dietz, 1970.

RIPPL, Gabriele, Simone Winko. *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler, 2013.

ROTH, Simon. *Ein Teutscher Dictionarius, dz ist ein außleger schwerer*,

*vnbekanter Teutscher, Griechischer, Lateinischer, Hebraischer, Wälscher und frantzösischer, auch andrer Nationen wörter so mit der weil inn Teutsche sprach kommen seind, vnd oft mancherley irrung bringen [...]. Augsburg: Michael Manger, 1571.*

# *Diversity-isms*

---

## The Quest for Salvation in *The Power and the Glory* (1940) by Graham Greene

Alphonse Sambou<sup>1</sup> and Aladji Mamadou Sane<sup>2</sup>

---

### Abstract

The anthropology of religious consciousness occupies a central position in Graham Greene's novelistic aesthetics, placing man at the heart of his literary production. Indeed, *The Power and the Glory* bears the mark of the writer's concerns and anxieties, as he consistently cast a critical eye on human behavior in the practice of religion and its interactions with others in a society deeply rooted in religious beliefs. It is within this literary perspective that his works emerge as a mirror, reflecting societal dynamics.

The present study seeks to examine the troubling question of salvation in *The Power and the Glory* by showing how Graham Greene's main character, despite being deeply devoted to religion, grapples with temptation. However, the fact of being conscious that he is going astray from his creator plunges him into a state of dereliction to the extent that he envisions himself as a useless man. Will man be saved by his deeds or by divine grace? In any case, Greene's unmistakable interest in eschatology is evident, as he has consistently explored the fate of man after death. This is reflected in the divided consciousness of the main character, symptomatic of a tormented soul.

**Key-words:** anthropology, religious consciousness, salvation, fate, anxiety.

Anthropological issues have always been at the heart of literary production and have inspired many writers among which Graham Greene. Born in October 1904 in England, Greene, an English novelist, paid attention to the different events that marked his period. Considered in some senses as “*the most Catholic of Catholic novelists*” (Connolly 1949: 18), Greene was particularly interested in the destiny of the individual after death. His interest in such issues has all the more been triggered by the two deadly wars the world had experienced, bringing into debate the question of Man's salvation. All Greene's literary productions turn around religious themes such as faith, salvation, grace, etc.; showing how salvation, being a fundamental aspiration for every Man, is at the core of his thinking “*Catholic*

---

<sup>1</sup> Université Assane Seck de Ziguinchor

<sup>2</sup> Université Numérique Cheikh Hamidou KANE Dakar, Sénégal

*theology is a radical part of his thinking and feeling, the evident principle of integration in his art*” (Connolly: 16). This issue and that of the individual destiny are unceasingly raised by writers and it is in this outlook that Ronald Rolheiser states:

There is within us a fundamental disease, an unquenchable fire that renders us incapable, in this life, of ever coming to full peace. This desire lies at the center of our lives, in the marrow of our bones and in the deep recesses of the soul (Rolheiser 1998: 75).

Dealing with Graham Greene and the unremitting question of salvation in *The Power and the Glory* seems redundant as it reflects the preoccupation of the writer. According to Connolly, Greene, is placed “*with Dostoesvski, Mann, James, Conrad, Joyce, Kafka, Mauriac and Bernanos and other deep and subtle analysts of sick-for-God modern man*” (16). After the second world war, Graham Greene was traumatized so much so that one of his main mental efforts was about how to get the salvation of the soul. This paper is an attempt to show, through a psychoanalytic approach, how Greene’s characters are relentlessly invaded by guilt after having experience sin; a situation that leads them to dereliction in their search for redemption and salvation. And as highlighted, “*Greene’s preoccupation with sin and grace, the fall and redemption, are even more evident in The Power and the Glory and The Heart of the Matter*” (Connolly: 18).

Thus, our analysis turns around three main points. The first part deals with the manifestation of sin. In other words, it insists on the way the concept of sin appears in the novel. The second part focuses on Greene’s Protagonist State of Dereliction. After sinning many times, the hero experiences a total spiritual abandonment. The third and last part maps out the Hero’s traumatic experience of Guilt.

### **I. The Manifestation of Sin**

Sin is defined as a deliberate transgression of God’s commands. Indeed, transgression can be a word, a deed, a desire in opposition to the divine prescription or an omission of one duty.

In *The Power and the Glory*, sin is firstly shown through the priest’s inordinate self-esteem which makes him stay in Mexico despite the persecutions. His life is led in genuine innocence before the revolutionary law. He is not used to make sacrifices which would have explained his choice of self- denial. He is under illusion as he confesses to his adversary: “*Pride was at work all the time, not love of God. Pride was what made the angels fall. Pride’s the worst thing of all. I thought I was a fine fellow to have stayed when the others had gone*” (Greene 1940: 190). Actually, the priest has stayed in Mexico not for God’s sake but for personal honor.

In addition, the priest becomes self-sufficient towards God and it is well shown through his inattention related to his religious duties. It is in this perspective that he says: “*And then I thought I was so grand I could make my own rules. I gave up fasting, daily Mass, I neglected my prayers*” (190).

The priest has explicitly stopped to be a religious man when the others went. He has stayed for God's sake and he wants to do without him. He has risked his life to continue the mission abandoned by his colleagues and yet he behaves like an enemy of God and this can be seen through his failure to perform his duties. As Eric Fromm points it out, "*the real fall of man is his alienation from himself, his submission to power, his turning against himself even though under the guise of his worship of God*" (1950: 53).

As a Christian, the priest should pray incessantly to be in constant communion with the Almighty. It is in prayers only that the disciple draws the necessary spiritual strength for his mission. The believer, who does not pray, is living astray in a state of mortal sin.

Besides, the servant of God shouldn't neglect his oath. Indeed, as a priest, he must have daily mass and as a good Christian, it is compulsory for him to fast. This is mortification in order to fight temptations so as to prevent sin. As the unnamed priest neglects all these practices, he lacks the spiritual strength that would have helped him to resist evil. So, in refusing to respect his oath, he commits a series of sins.

The most striking sin is the one committed by fathering a child illegally. He therefore breaks with the religion of the heart to embrace the pleasures of life. In this regard, Lafille taking up the words of André Gide reveals that there are in every man at all times, two simultaneous postulations: one towards God, the other towards Satan (1963: 317).

All Christians know that it is forbidden by the sixth commandment of the decalogue: "*Do not commit adultery*" (Ex: 81). In other terms, the decalogue is a set of precepts which facilitates the relationship between men and God and between the disciples themselves. This sin is all the more serious since in this case the sinner is a priest. The priest is supposed to be a guardian of the divine law as he is a representative of God on earth. Graham Greene raises a problematic question within the catholic church which imposes celibacy on its priests when the other churches allow theirs to marry.

For catholic church, celibacy is one of the ways and means of holiness. The second Vatican Council declares that:

Celibacy is that precious gift of divine grace given to some by the Father to devote themselves to God alone more easily with an undivided heart. And this perfect continence for love of the kingdom of heaven has always been held in high esteem by the church as a sign and stimulus of love, and as a singular source of spiritual fertility in the world (Vatican Council: CC 42).

Thus, every person who wants to serve God as a priest in the Catholic church knows that he is bound to celibacy. And the non-conformity to this law is a transgression of the divine law. Adultery is linked to lust which the church regards as an inordinate act as it does not conform to the divinely ordained purpose of sexual pleasure.

Moreover, another aspect of the priest's sinful life is that he is a bad example of the weak. He is the only witness of God in that Godless state of

Tabasco yet, he tarnishes the image of the Church. According to the Christian concept, a witness is a believer who testifies the religious experience by his life, words and actions. He or she gives inspiration and is an example to others by his testimony. On the contrary, the unnamed priest is a “*whisky priest*” and worse, he has a daughter.

His life, words and actions do contrast with that of a good witness. Captain Fellows, the father of the child, Carol who hides the priest in a bar, wonders what kind of religion he belongs to. Likewise, one of the little girls of the pious mother who is reading the book about martyrdom of young Juan, holds a negative image of the priest “*He had a funny smell*” (Greene: 213). The use of the group of words “*funny smell*” is pregnant with meaning. Indeed, how can a man of God have a funny smell? Indeed, having such a smell means that the religious has tarnished his image and the image of God by his behavior. That is the reason why Maria couldn’t understand how this man could be a saint. She tells him that he is making people mock the church as he moves away from believers and Jesus. In fact, the priest is torn out between fear and desire, good and evil, the profane and the sacred.

The priest’s degradation really scandalizes the weak and his sin is all the more serious because it is against charity which demands self-restraint in order to protect others from spiritual harm. This obligation in charity is clear from the teaching of Saint Paul, who would not eat meat that is presented to idols so that he would not scandalize the weaker brothers: And in this way, you will be sinning against Christ, by sinning against your Christian brothers and wounding their weak conscience. So then, if food makes my brothers sin, I will never eat meat again, so as not to make my brother fall into sin (Cor: 12-13).

Therefore, the priest’s pride leads him to commit a series of sins without having the opportunity to receive the sacrament of reconciliation as there is no other priest. The confession would have cured him from the anguish caused by his numerous sins. Burdened with series of sins committed in Mexico, he gives way to despair.

Despair is a grave sin also connected to pride. It is the sin by which a person gives up all hope of salvation. Indeed, conscious of his sinful state, the priest thinks that he does not deserve God’s mercy. He thinks that his sins are too serious for God to forgive him. His most desperate sin is the fruit of adultery. Indeed, his illegitimate daughter always reminds him of his mortal sin and consequently throws him into despair.

## **II. The Traumatic Experience of Guilt**

Graham Greene’s novels have sometimes been regarded as obsessive expressions of his fragile psychological state of mind and many critics claim that Greene does not depict reality in his novels but projects his own vision of life. Richard Hoggart finds that:

In Greene’s novels we do not explore experience, we meet Graham Greene. We enter continual reservations about what is being done to

experience, but we find the novels up to a point arresting because they are forceful, melodramatic presentation of an imaginative personality (Hoggart. 1970: 33).

In almost all his work, Greene creates extreme situations which usually illustrate human anguish and question the teaching of the church, particularly the matter of human destiny. In *The Power and The Glory*, the protagonist's sentiment of guilt arises out of his main contraventions namely his fornication, the bad example he is for the believers, his tarnishing of the image of the church and the atrocities including the deaths he is responsible for in the villages.

First of all, the whisky priest's fornication constitutes the main cause of his anguish. As we have seen, adultery is one of the grave sins which, according to Christians, leads to death. So the priest suffers intensely from his sin from the beginning to the end of the novel because not only does the act bear a living fruit in the form of his daughter, Brigitta, but also he does not have the opportunity to confess and get absolution which would have liberated his conscience and cured him from the feeling of being guilty.

The unnamed priest's guilt feeling is manifested first through his avoiding of Maria's village for six years. When driven by the presence of the soldiers in his permanent flight, he is compelled to go there, he dives into despair which can be seen in the following line "And he was going back now to scene of his despair with a curious lightening of the heart" (Greene: 55). This passage shows that the priest is concerned with salvation and that he thinks of the consequences of his sin.

Besides, the hearing of the name Brigitta makes his heart jump. In other words, the name of Brigitta reminds him of his unworthy action as a religious man. Likewise, his culpability increases whenever he hears the word daughter. Indeed, the priest remains sick of everything related to his daughter or whatever is in connection with adultery or his unglorious past which tormented him. Talking about Greene's novels, Barnes asserts: Most of Greene's characters do reflect on the past and future. Ironically, their tormented minds neither accept the past nor look forward with serenity to the future; and they can escape the implications of neither. They must resign themselves not to a release, but to a torture, which involves past, present, and future – eternal time. Nearly all Greene's main characters reject their past, yet it is nevertheless the shaping influence of their character (1949: 197).

Actually, the priest is affected by his fornication so much so that he now on lives in an inner turmoil and this is well shown through his own repetitive admission, "I am not only a drunkard... I got a child" (122) and holds on the shame for this misdeed until the end of the novel. He can't stop thinking that he is to die in a state of mortal sin, reflecting then an unbearable situation, an emotional instability. It is in this sense that Georges Bataille's words are very relevant: « Je hais l'angoisse qui: a) me fatigue ; b) me rend la vie à charge, me laisse incapable de vivre ; c) me retire l'innocence »

(Bataille 1957 : 30).<sup>3</sup>

The priest's guilt also stems from his conscience of being a bad example for his parishioners. As a priest he should have been a witness of God, worthy to represent God's holiness, but on the contrary, he is aware that he is a bad priest and knows that he is nicknamed the whisky priest and worse of all, he sees in himself as "a damned man putting God into the mouths of men" (55). This is great suffering to him when we consider his past before the persecution and his concern for salvation. He knows what Jesus Christ says about scandal which is liable to cause spiritual harm: "If anyone should cause one of these little ones to lose his faith in me, it would be better for that person to have a large millstone tied round his neck and be drowned in the deep sea" (Mt18,6).

Indeed, every Christian has the obligation to conform his life, words and actions to Jesus Christ's teachings, for this reason, obligations is greater for a priest because of his status. The whisky priest is conscious of his responsibility as the only priest in the state. He blames himself for his degradation as it can be seen in the following passage: "He had felt nothing but regret; it was difficult even to feel shame where no one blamed him. He was the only priest most of them had ever known – they took their standard of priesthood from him" (Greene: 61).

This is also a perfect illustration of the priest's sentiment of guilt stemming from his consciousness of the bad example he is. His inner feeling makes him wonder if it is not better to leave the country so that the believers would be free from his example.

In addition, the other cause of the priest's culpability is his endangering the villagers. After ten years of persecution, the governor hears that there is still a priest in the country, he orders more investigation. So, it is decided that hostages will be taken from villages and even killed so as to make people report him. But the villagers, faithful to their hope or not willing to involve themselves in the blood of martyrs would rather risk their lives than betray the deprived priest. Consequently, the parishioner, Pedro Montez is shot in Conception because the police have discovered the priest's mass wine reserve in his house. The priest's crying testifies that he is somehow responsible for Pedro Montez's death.

Moreover, in Maria's village, Minguél is taken as hostage in front of the priest whom the police fail to recognize. He finds many other hostages in the prison and this situation increases his sentiment of guilt which is well illustrated in the following passage: "Oh God, send them someone more worthwhile to suffer for. It seemed to him a damnable mockery that they should sacrifice themselves for a whisky priest with a bastard child" (131). In

---

<sup>3</sup> "I hate the anxiety that, a) tires me; b) makes my life dependent, leaves me unable to live; c) takes away my innocence."

fact, it would be bearable if he did not feel so damned. Further, he makes the resolution not to be any more the cause of such sufferings: “He assured himself aloud: there were going to be no more hostages. If I have been seen I will give myself up. I assure you no one shall get into trouble because of me” (152).

This assertion shows how the protagonist feels guilty of the sufferings he causes to his parishioners. In a word, Greene’s main character suffers so much so that he thinks that it will be better to surrender instead of causing more harm to his people. A parallel can be drawn between the story of the unnamed priest and that of Scobie. Like the unnamed priest, Scobie used to be a model in his community. But, after the travel of his wife, he falls in love with Helen and dive into a series of sins. Being parted between his wife and Helen and refusing to harm each of them, Scobie prefers to sin and enters in a realm of total despair. He ends up in saying:

O God, I am the only guilty one because I have known the answers all the time. I have preferred to give you pain rather than give pain to Helen or my wife because I can’t observe your suffering.... You are ill at me. I can’t go on, month after month, insulting you (Greene 1948: 315).

Contrary to Scobie who ends up his life by killing himself, the unnamed priest gets despair but does not kill himself because as a religious man, he knows about the danger of killing oneself. Green tends to portray his characters as abnormal human beings by insisting on their flaws as Catholics. Talking about Graham Greene, Connolly asserts that:

In his books normality appears to be romantic folly, a mere mathematical average, an unattainable equilibrium, a bourgeois deception, an affront to reality, a sentimental prejudice” (18). Still, he mentions that “Greene has not yet shown us his saints, but he has furnished us with an impressive gallery of sinners” (18); considering the fact that “characters are as unnerved, exhausted and psychologically diseased as they are sinful” (18).

## **II. The State of Dereliction of Greene’s Character**

Dereliction is the state of someone who is left to himself as he is deprived of any divine assistance. In other words, a person is in dereliction when there is in his life an apparent silence of God. So, in *The Power and the Glory*, the unnamed priest seems totally lost after sinning not once but many times. Indeed, he has made the choice to resist persecutions in Mexico for God’s sake. But the Almighty let him experience horrible sufferings. Describing the psychological state of mind of Greene’s characters that may even bring the reader into consciousness. Indeed, Connolly remarks that “the emptiness of vice, the hell of the soul isolated from its divine affinity, the burning sense of loss which terrifies so many of Greene’s characters jolt even the unwary reader into a realization that man has a kind of existence, but no real being, apart from God” (19). In fact, the protagonist is living in a moral vacuum and in a constant fear of God’s punishment.

For instance, after years of endurance he tries to escape because his

life is in danger. He misses the ship as he wants to perform his priesthood duties. The hearing of the general Obregon's siren illustrates his despair: "He knew what it meant: the ship had kept to time-table: he was abandoned. He felt an unwilling hatred of the child ahead of him and the sick woman – he was unworthy of what he carried" (Greene 1970: 13).

Additionally, Graham Greene's protagonist has come to the conclusion that he is wretched. The priest holds this sentiment of wretchedness throughout the novel. This feeling increases his anxiety which is the main cause of his suffering. But, the most striking thing is when he doubts about God's mercy expressed through the following passage:

I don't know a thing about the mercy of God: I don't know how awful the human heart looks to him. But I do know this – that if there's ever been a single man in this state damned, then I'll be damned too. He said slowly: I wouldn't want it to be any different. I just want justice, that's all (194).

Definitely the priest feels himself damned. This is because he is anxious that he is going to die without absolution. Therefore, this anxiety is acute as he realizes that he is close to death. It will be easier for him if he has a mere sign of God to console and encourage him but God seems to be absent. So, he thinks that all he has done so far is nothing but harm which can be seen in the following:

He thought: if I hadn't been useless, useless... The eight hard hopeless years seemed to him to be only a caricature of service: a few communions, a few confessions, and endless bad examples. He thought: If I had only one soul to offer, so that I could say, look what I've done ... people had died for him, they had deserved a saint, and a tinge of bitterness spread across his mind for their sake that God hadn't thought fit to send them one... He thought of the cold faces of saints rejecting him (202).

Actually, the priest will so humble if he feels himself worthy. In other terms, if he has the assurance that his life is not so imperfect. The experience of dereliction heightens the priest's anguish. It leads him to realize his wretchedness and believes he is damned, being therefore in a state of total despair. Peace of the mind is very significant and important for Greene who constantly believes that salvation is the only way out for the believer. The priest has frightfully been tormented in the depths of his being by suffering from the fact of having a daughter, which in fact, is not permitted by the Catholic religion.

## **Conclusion**

Graham Greene's characters are always obsessed by the question of salvation. In other terms, the problem of the individual destiny after death is at the central core of his writings. In almost all his works, Greene has managed to show how his characters are parted between two forces: Good and evil and how they have tried to survive in such an environment. For Greene, sin is permanently present everywhere in human life and it depresses him and as Charles Moeller remarks:

Avec Graham Greene, le véritable visage du mal se révèle: c'est le péché, présent partout, dans le temps, parce qu'il souille l'enfance, dans l'espace parce que la même cruauté et violence qui ravage les écoles se retrouve dans les grandes cités et les plus lointains pays du monde (Moeller 1967: 287).<sup>4</sup>

The above assertion is a perfect illustration of Greene's obsession of evil especially of sin. He introduces his anguish of sin and damnation in all his novels. As a true Catholic, Greene raises consciousness by highlighting the religious principles and by displaying the characters flaws. By dealing with the issue of salvation, he shows that "by prayers and sacrifices one soul can succeed in lifting the burden which weighs on the liberty of another" (More 1951: 55). It is only through prayers and sacrifices by doing good all-around, by breaking with sin and by welcoming grace that one can get redemption and salvation. As More points it out,

it is an experience infinitely more tormenting, for to lose one's peace is a rather negative expression which leaves the imagination without representations, while the concept of damnation soon evokes all kinds of moral and physical punishments, the thought of which tortures the soul (58).

By putting the stress on the psychological state of mind of the main protagonist, we have tried to show how man can be attracted by the pleasures of life which ultimately lead him to the life of a sinner, living astray from God. Suffering, dereliction, abandonment, torments of every kind are the marks of the priest's psychological situation. In a nutshell, Greene often creates in his fiction a corrupted world filled with sin and his fictional characters hover between damnation and salvation, hence his pessimistic view of the world.

### **Bibliography**

- AUDEN W. H. 1973. *The Heresy of Our Time*. Renascence. Vol. 25. pp. 181-182.  
BARNES, Robert J. 1962. *Two Modes of Fiction: Hemingway and Greene*. Milwaukee. Renascence. Vol. 14. p. 193.  
BATAILLE, Georges. 1957. *La littérature et le mal*. Paris. Gallimard.  
BREEN, B. 2004. « Dostoïevski: dire la faute » in *Le bien commun*. Paris. Éditions Michalon  
CAMPBELL, A. John. 2010. *The Holy Bible: King James Version*. London. Quatercentenary Edition.  
CONNOLLY, Francis X. 1949. *Inside Modern Man: The Spiritual Adventures of Graham Greene*. Renascence. Vol. 1. pp. 16-24.  
DREVER, James. 1960. *A Dictionary of Psychology*. First Ed. 1952. London. Penguin Books.

---

4 With Graham Greene, the true face of evil is revealed: it is sin, ubiquitous in time, as it stains childhood, and in space, because the same cruelty and violence that ravage schools are found in major cities and the furthest countries of the world.

- DUFFY, Joseph M. Jr. 1958. *The Lost World of Graham Greene*. Thought: Fordham University Quarterly. Vol. 33. Num. 2. pp. 229-247.
- FROMM, Erich. 1950. *Psychoanalysis and Religion*. New Haven & London. Yale University Press.
- GIDE, Andre. 1970. *Fruits of the Earth*. Published by Penguin Books Ltd.
- GREENE, Graham. 1970. *The Power and the Glory*. London. The Viking Press.
- \_\_\_\_\_. 1948. *The Heart of The Matter*. London. Heinemann.
- GIUSSANI, Luigi. 1999. *La conscience religieuse de l'homme moderne*. Paris. Le Cerf.
- HOGGART, Richard, *Speaking to Each Other: Essays*, Volume 2. Great Britain. Chatto and Windus.
- JANKELEVITCH, Vladimir. 1960. *Le pur et l'impur*. Paris. Flammarion.
- JOYCE, James. 1977. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London. Penguin.
- LAFILLE, Pierre. 1963. *André Gide par lui-même*. Paris. Seuil.
- MIRCEA, Eliade. 1965. *Le sacré et le profane*. Paris Éditions Gallimard.
- MOELLER, Charles. 1967. *Littérature du XXème siècle et Christianisme*. Paris. Beauchesne.
- MORE, Marcel. 1951. *The Two Holocausts of Scobie on Graham Greene's The Heart of The Matter*. Cross Currents, II. pp. 44-63.
- POPE PAUL VI. 1967. *The Second Vatican Council: Encyclical on the Celibacy of the Priest*.
- RICOEUR, Paul. 1960. *Finitude et culpabilité*. Tome II. *La symbolique du mal*. Paris. Aubier. Éditions Montaigne.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Le mal : un défi à la philosophie et à la théologie*. Genève. Éditions Labor et Fides.
- ROLHEISER, Ronald, 1998. *Seeking Spirituality: Guidelines for a Christian Spirituality for the twenty-first century*. Great Britain. Hodder and Stoughton.
- SEWELL, Elizabeth. 1954. *Graham Greene*. London. The Dublin Review. Vol. 228. pp. 12-21.

*Book Reviews*

*Comptes rendus de livres*

*Buchbesprechungen*

---

## **New American Fiction and All Things Skeptical.**

Marc Chenetier, “*Beyond Suspicion. New American Fiction since 1960*” (*Dincolo de suspiciune. Noua literatura americana din anii '60 incoace*), translated into English by Elizabeth A. Houlding, Liverpool University Press, 1996 (reprinted in 2023)

Anemona Alb<sup>1</sup>

---

Chenetier is academically astute in his endeavour. Indeed, his is a comprehensive and compelling study of the main trends and tenets of American fiction since the 60s. The rationale of this book first published in 1996 taps into issues of what he terms ‘suspicion’, read skepticism, in and beyond the Lyotardian vein. Skepticism as regards the validity of genres, *inter alia*. As Chenetier puts it,

How many full-length portraits in “realist” texts never descend below the waist? But, beyond these earlier realizations and modernism’s subsequent engagement with them, the relationship between narrative, characterization, chronology, the reader, the narrator and the author were profoundly questioned by Ricardou, Robbe-Grillet, Sarraute, and many others, united as they were in their refusal of what Stephane Mallarme had termed “the old forms that poets inherit from one another like mistresses.” For example, Sarraute tells us that the evolution in methods of characterization “testifies”

“on the part of both author and reader, to an unusually sophisticated state of mind. For not only are they both wary of the character, but through him, they are wary of each other. He had been their meeting ground, the solid base from which they could take off in a common effort toward new experiments and new discoveries. He has now become the converging point of their mutual distrust, the devastated ground on which they confront each other.” (Chenetier 2023: 36)

Not only does Chenetier tackle experimental writing here, but also the intricate relationship between author, character and reader, in all skepticism (in a post-Barthian world):

And if we examine his present situation, we are tempted to conclude that it furnishes a perfect illustration of Stendhal’s statement that “the genius of suspicion has appeared on the scene.” We have now entered upon an age of suspicion.” (...) The French brand of suspicion inspired various reactions in the United States, ranging from restorative attempts, to a broadening of the concept into an entire genre by means of a “So be it” that opens on to the core of our subject here. If the novel must die, fiction can and should be reborn from its ashes. Many American writers would no doubt be quick to say that the novel is quite dead, if by this we mean the literary form historically designated by the term, an inheritance from the schools of realism and naturalism, who had themselves stolen the term from the ‘fantasists’ denounced as irresponsible by both eighteenth-century moralists and by the early Victorians. Protean by nature – as Bakhtin demonstrated – the novel’s functions are too diverse

---

<sup>1</sup> University of Oradea, Romania

for the periodical announcement of its death to prevent it from living on. (Chenetier 2023: 36)

A perusal of the chapters and sub-chapters thereof yields concepts such as hedonism, moralisms, derision, myth and suspicion, language and reality, cultural tradition, mass culture, the avatars of voice, intertextuality, utterance and verbal universe etc. Indeed, an array of overarching concepts and subsequent themes that is food for thought for the critically-inclined. All this, Chenetier argues informs postmodern American fiction. The ‘grist for one’s critical mill’, as Chenetier himself names it, is the dialectical tension between what is generally acknowledged as ‘high culture’, which, according to some, should be the fodder of literature and ‘the tastings of the familiar’, of the mundane, of cultural artifacts that pertain to everyday life, which, Chenetier argues, have equally become the subject-matter and indeed the medium for literature in America.

What stands out as a pervasive paradigm in Chenetier’s study is the subtle interplay between voracity and veracity (as one of the sub-chapters is titled) *i.e.* between excess and the ‘less is more’ mantra of postmodern fiction. Minimalism with a pinch of salt, that’s what Chenetier advocates, therefore relinquishing the temptation to overlay, to allow space for incremental accruing, otherwise, he argues, “superannuated perfumes will give you a headache” (Chenetier 2023: 37). At the other end of the continuum, the ‘*connoisseurs* of chaos’ that can discern amid competing paradigms, indeed in the midst of excess get referred to and analyzed here.

Precariousness, opaqueness, a sense of the ethereal and the evanescent, all the amalgam thereof is what Chenetier identifies as the overarching paradigm of postmodern American fiction. In his words,

Just as Don Quixote arose from the ashes of the novels of chivalry that had run their course, contemporary American fiction, vigorous as ever, phoenixed out of the novel’s ruins. While the form had been challenged by the New Novelists, American writers felt under no obligation to follow the same French itinerary. Strivings toward the universal, toward coherence and the ineluctable linkages of causality could not outlive the overriding sense of precariousness, impotence, unreality, and opaqueness that characterized the period inaugurated by the 1960s. (Chenetier 2023: 36-7)

As the quotation above abundantly shows, Chenetier is adept at shedding light on the arcane.

All in all, a rewarding read indeed.

---

## **The Multi-layered Modernism.**

**(On Alexandra Chiriac, *Performing Modernism. A Jewish Avant-Garde in Bucharest*, De Gruyter, Berlin, 2022)**

Ioana Cistelecan<sup>1</sup>

---

From the very first glance, Alexandra Chiriac's book, *Performing Modernism. A Jewish Avant-Garde in Bucharest* (De Gruyter, Berlin, 2022) introduces and also portrays a modernism that seems so frantic, so flexible and so animated that the usually imposed dissociation regarding the modernity paradigm in itself, a dissociation referring to art form, on one hand, and a form of life, on the other hand, seems simply superfluous. The study is primarily oriented towards a foreign reader, for whom, as Michel de Certeau (*L'Invention du quotidien*, 1980) puts it, "marginality becomes universal", in the sense that a discourse on a Romanian and Jewish avant-garde at the same time would actually generate the potential for a double appeal to an audience seeking both rare and familiar charms.

*Performing Modernism. A Jewish Avant-Garde in Bucharest* is, however, a book that nevertheless addresses itself to a multi-layered cultural audience. It can be claimed by art history, sociology and literary studies, through what becomes a theory of an "applied" modernism, which comes alive and pulses both through the radiography of figures previously captured exclusively in a group photograph of interwar Romania. At least from the literary studies perspective, this applied, pragmatic modernism has in mind not only the artistic dimension, but also the pedagogical and consumerist side, as Irina Livezeanu records in the *Preface* of the study. It is basically a modernism that grows and educates its public, but moreover it allows itself to be shaped and influenced by its inner needs. Furthermore, it is a modernism that does not dissociate itself from the avant-gardes, being inclusively assumed and designed, in the very spirit of recent modernist researches. The visual artists are thus scanned alongside the literati and their impressions and attitudes complement each other in a quite democratising perspective of the interwar cultural space.

Perhaps the most obvious theoretical achievement of the study is what one might call an integrated modernism, which simply refers to a fragment literature that perfectly makes sense in an assemblage in the form of a collection, an exhibition or an archive – or in the format of all of them together. Consequently it is not a mere accident that the readers can thus refer to a sort of an ecology of the avant-garde performance that becomes, as the author herself points out, "a form of embodied knowledge that is as valid as the tangible, written form of the archive". Alexandra Chiriac is quite successful in her process of reassembling and reconstructing some seemingly disparate, random objects – belonging to interior design, magazine covers, photographs, etc. - a system that would ultimately also prove an artistic and

---

<sup>1</sup> University of Oradea, Romania

social modernist ethos. This approach is basically reminiscent of the strategies of a very fashionable cluster research strategy: such is the case of *Magazine Studies* which aims to redefine modernism by focusing on the exploration of a corpus of small, glossy, literary or/and cultural magazines, all of them largely ignored by post-war critics.

Last but not least, the integrated modernism suggested by the author essentially textures a dialogical shawl among diverse cultural parties: between the private and the public, between the arts, the institutions that validate them and the new urban social stratum that ultimately manages them. It also explores the ways in which modernism is projected as a way of life which actually functions as an essential moment in the course of bringing art forms closer to life forms, an instant that postmodernism would later intricately grasp without always mentioning the reference to it.

A perfect sample of the study's inner argumentative strategy would be the cover of *Integral* magazine from December 1926: it incorporates a photograph of "a modern decor", composed of furniture, cushions, rugs, paintings, as well as "a porcelain tea set from the Primavera studio in the Parisian Printemps shop and a book on the cubist painter Georges Braque", designed as a tableau and ordered by Brun-Maxy. The photograph actually illustrates a modern home interior as assembled in the showroom at the Academy, in an attempt to blur the boundaries between the private and the public and it is meant to sell the consumer an image of an actual, contemporary interior, a totally different one, if one is to compare it with that recommended by a possible artificial organisation of exhibits in a showcase. Thus the interior suggested by Brun-Maxy displays an intimate and a functional living space, a minimalist but an airy-cosy-cool one. If this atmosphere seems perfectly liveable today, in the modernity of a hundred years ago, such consumer objects barely made an appearance. Christine Frederick's book *Selling Mrs Consumer* (1929), quoted by Alexandra Chiriac, proves this particular specificity by highlighting the importance of suggestion in marketing new interiors.

In all these respects, the most obvious virtue of this study is its ability to identify in its intriguing strategy of displaying the very peculiarities of the integrated modernism, a structure that demands not only interdisciplinary skills and intelligence flexibility, but also the proper tools to deliver persuasive associations and also to determine the readers to actively involve themselves in the book's journey.

---

## Facets of Ongoing Postmodern Tendencies: Consumerism and Self-Destruction

Magda Danciu<sup>1</sup>

---

In spite of the so many attempts to describe and define the currently emerging stages in the evolution of the modern, world, society, such as post-postmodernism, trans-postmodernism, pseudo-, digi- or meta-modernism, scholars and readers continue working with the commonly accepted concept of postmodernism in terms of its essential characteristics, among which, the cultural changes and effects brought about through its contesting, re-thinking ways of approaching traditional, respectively, modernist views on humans, society, arts, values, thinking, within the spirit of a newly founded cultural democracy. The contemporary postmodern stage generates a particular human behavior and identity by one of its dominant condition which is related to consumption cycles, consisting mostly in providing “increasing choices and the sense of consumer awareness (...), leading to the construction of a lifestyle on the basis of consumerism” (Tomlinson1990: 26), and creating an individual with typical psychological traits. In her book, *A Lullaby for God. Self Destruction and the Postmodern Consumerism*, (2023), Ioana Beteg sees consumerism as „power, wealth and dignity, in the eyes of the consumerist individual. One could argue that the thrill of consumerism, of owning and buying goods, could come from the modern and postmodern individual’s lack of self-fulfillment and self-satisfaction” (Beteg, 2023: 38); considering that the postmodern individual’s lacks „a genuine and sincere connection to the divinity” and the fact that he “has been cast away from the relationship to God”, thus being shattered his “stability and sanity”, his only way of remodelling and reshaping his identity most often resides in consumerism, even if this “could be a superficial way of reconquering oneself and the world around him”, even if it means “accepting to live as a miscellaneous self, made up of goods rather than emotions” (38).

Choosing to link consumption with self-destruction as outcomes of postmodern chaotic and hazardous life conditions and style, the author reflects on specific strategies leading to individuals’ ruination of themselves on the American stage, considering it “the ultimate morph of alienation (...), is the most powerful postmodern fragmentation of the self (...), the final decision, the most brutal way in which one takes revenge over the world or takes control over himself, over his body” (95). Her selection of titles are meant to cover a large range of novels and authors, from Ernest Hemingway and F. Scott Fitzgerald to Vladimir Nabokov and J.D.Salinger, to Philip Roth and to the two authors, Chuck Palahniuk and Kurt Vonnegut, whose works stand for examples of how the entire theoretical approach and debate on consumerism and its consequences were carried out.

The author’s gaze on the discourse of postmodern consumerism and self-

---

<sup>1</sup> University of Oradea, Romania

destruction conflates a number of issues related to the condition of the individual when exposed to emotions (love, hatred), reason or faith, facts (social environment), reactions to lack of freedom or options, referred to as *The paradox of trying to organize the chaos* in the chapter about Suicide as an act of creation, or as *The self as the enemy*, the final part of the chapter explaining the Post-consumerist alienation. The fictional characters epitomizing the critical status of frustrated self, motivated their present conditions, namely, that of faithlessness, delusionalism, perspectivelessness, by rebelling against "social conventions" and thriving to "arrange the puzzle of their identity" (170), respectively, that of anxiety and insomnia, both generated by fears, by struggling to find ways to eliminate them artificially, chemically, in a constant attempt to change or even kill their recent identities as "a means of escaping living in illusion" (276).

The closing chapter of Ioana Beteg's book, *The post-apocalyptic consumer*, reports on several typical elements shaping the transgressive fiction, among which one identifies "Violence, alienation, brutality and raw sexuality (...) of a character that feels that he does not belong to the world he is forced to live in" (279). In trying to decipher his subjective dystopia, "he is bound to take on consumerism as the primary means of living his life" (279), often deciding for isolation which, he thinks, is able to "bring along change" as "it is rooted in an intrinsic need for change; it is not only a change in the outer atmosphere of the transgressive characters' worlds, but also a change in attitude and in behavior" (281), as the findings of the research have demonstrated.

Consumerism, always ready to provide the illusion of comfort and solace, especially, Postmodern consumerism, "acts as an incentive towards the destruction of the self, being a secure, safe and pleasant chaperone in one's journey towards the inevitable demise" (341), as revealed by the purposely selected texts; and, as it has been concluded in the present study: "consumerism deprives the individual of his own identity, allowing him to constantly zigzag between fragments of identities that would never fit together; consumerism acts as a melting pot of individuality, transforming the consumer into a ridiculous creator of nothing" (344); it is a statement that both authors and readers, scholars and students might find it interesting to reflect on under the pressure of the present social, historical, cultural state of affairs that individuals are facing in the globalized stream of a fast evolving world.

## References

- Beteg, Ioana, 2023, *A Lullaby for God. Self Destruction and the Postmodern Consumerism*, Oradea: Editura Muzeului Țării Crișurilor
- Tomlinson, Alan, 1990, Introduction: "Consumer culture and the aura of the commodity", in Tomlinson, Alan, editor, *Consumption, Identity and Style. Marketing, meaning and the packaging of pleasure*, London: Routledge

---

**Virginia Woolf Society of Great Britain, Twenty-Fifth Anniversary by Claire Nicholson.**

Supplement to Issue no. 74, September 2023, of the Virginia Woolf Bulletin, of the Virginia Woolf Society of Great Britain. ISSN 1465-2579

Irina-Ana Drobot<sup>1</sup>

---

This supplement to Issue no. 74, September 2023, of the Virginia Woolf Bulletin, of the Virginia Woolf Society of Great Britain consists of the text of the lecture held by Claire Nicholson on the occasion of the Twenty-Fifth Anniversary of the Virginia Woolf Society of Great Britain, held in person “at the Old Diorama Arts Centre, regent’s Place, 201 Drummond Street, London NW1 3FE, as part of the anniversary celebrations, on 20 May 2023” (p. 1).

Mainly, the lecture consists of a historical outline of the staple moments of the Virginia Woolf Society of Great Britain. We could go as far as to claim that this Society actually forms a subculture centred on the common interest in Virginia Woolf’s work and life shared by both “common readers” and members of the academic medium alike. Originally, the purpose of the society, as mentioned in this supplement, was to reunite those passionate about the work and life of Virginia Woolf, who were also very knowledgeable of various aspects and details, such as reading her novels in relation to her life, exploring various details about her manuscripts, discovering various significant details in her letters that could shed new light on her works, and others. Surprisingly, Woolf’s work and life can be, as we see throughout the issues of the Virginia Woolf Bulletin, subject to constant discoveries and rediscoveries. The passionate members of the society treat Woolf as a mystery from various points of view, ready to be analysed in spite of so much research that has been ongoing about her work and life. We can speak about a research field called Woolf Studies to which academic researchers pay attention. The Annual Virginia Woolf Conference is by now a well-known event for researchers interested in her works, an event which is attended by both academic researchers and common readers. Additionally, actors performing in plays based on Woolf’s life together with her sister are also present. The Annual Virginia Woolf Conference is held, every year, in another part of the world. It has been held, as an example, in Scotland, as well as in various areas of the United States, organized by various universities.

The Virginia Woolf Bulletin documents events related to Woolf of both the Virginia Woolf Association of Great Britain, as well as of other organizations, for those who have not attended them.

The beginnings of the Virginia Woolf Association of Great Britain are mentioned in the Anniversary Lecture, with the key personalities involved, such as Sheila Wilkinson, Stephen Barkway, and Stuart Clarke, who are all familiar authors

---

<sup>1</sup> Technical University of Civil Engineering Bucharest, Romania

in the issues of the Virginia Woolf Bulletin.

The Virginia Woolf Association of Great Britain is portrayed, in the Anniversary Lecture, as a true community of those passionate about Woolf's work and life, or even as a true subculture. We could speak of symbols, personalities or heroes, traditions, rituals, and practices, as well as values, of this community, in a similar way that we can apply such culture identity manifestations, as defined by Sorin Baciú (2013) when referring to cultures, in his book *Culture: An Awareness-Raising Approach*, published at Cavallioti Publishing House, in Bucharest, Romania. The activities organized by the Association can be included in the category of rituals, traditions, and practices. Such activities are: the publication of the Virginia Woolf Bulletin, the Study Week, the Annual Woolf Lecture, and others. The perspective of the "common reader" can be considered a value of the Virginia Woolf Association of Great Britain, focusing on the aspect of passion for Woolf's work and life. The members participating in the Study Week activity also visit places that were meaningful to Virginia Woolf, such as Talland House, a place which inspired Woolf to write her novels *To the Lighthouse* and *The Waves* (p. 6). Definitely, while being in such places the passionate readers can connect all the more with the writer they admire and with whom they sympathize.

As for personalities, the founding personalities of the Virginia Woolf Association of Great Britain can be considered. To these, we can add Cecil Woolf, the last living relative of Woolf, and his wife Jean Moorcroft Wilson, who were frequently present at Woolf-related events, academic and otherwise. When it comes to symbols, we could consider symbolic places which were meaningful to Virginia Woolf herself and which can be visited, such as Talland House, or her house in London, together with the places in London where she enjoyed taking walks.

A symbol could be considered the Virginia Woolf Memorial in Tavistock Square, which was unveiled in June 2004. The Memorial "was to form the culmination of the International Virginia Woolf Conference being hosted at the University of London in June" (p. 17). Another symbol can be represented by the blue and black plaques. Such a plaque was placed on the Tavistock Hotel, "after a long campaign by Lindsay Martin," on the home of Virginia and Leonard Woolf "from 1924 to 1939, a period in which Virginia produced *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando*, *A Room of One's Own*, *The Waves*, *The Years* and *Three Guineas*" (p. 20).

Among the practices we could also include "Dallowday, held in June each year since 2017, [...] comprising a walk in London, followed by themed talks by invited speakers" (p. 21).

This supplement is an occasion to review the major events of the Virginia Woolf Association of Great Britain, as well as its contribution to popularizing and better understanding, as well as celebrating, Virginia Woolf's works and life.

---

## How an Early American First Couple Saw Europe

Jeanne E. Abrams, *A View from Abroad: The Story of John and Abigail Adams in Europe* (New York: New York University Press, 2021)

Zoltán Peterecz<sup>1</sup>

---

Without doubt one of the most important aspect of American history, especially in the personal domain, is the office of the executive and some of the aspects pertaining to it: the presidents' domestic and foreign policy views and actions, their political credo, their religious views, and the list could go on. Since the presidents and their powers over the centuries have become critical concerning the course of American history, it is understandable that generations of historians have tried to capture and analyze almost all of their important moments, actions, and thoughts—mainly of those who are considered having been outstanding persons in White House. Jeanne E. Abrams's new book is another addition to this historian tradition. She focuses on John Adams, the second president of the United States, but she chose for her study a distinct point of view: how Adams and his wife related to Europe.

John Adams was president between 1797 and 1801, the first president to hold the office for only one term. To his bad luck, he was sandwiched between George Washington and Thomas Jefferson, and this fact, both regarding history and historiography, proved to be a considerable disadvantage. Washington, who is often viewed as a father figure of the nascent United States of America, has been the subject of overwhelming praise throughout American history. Jefferson, on his part, was the main author of the enshrined Declaration of Independence, and as third president he managed to double the territory of the young country by concluding the Louisiana Purchase in 1803. Compared to these two giants—who are always among the top five-ranked presidents of all time—, Adams indeed seems somewhat of a failure and week president. Recently, however, there have been more sympathetic volumes about Adams's presidency, and his overall assessment seems to be on the rise.

This book studies not the presidential years of Adams but his early diplomatic career when he represented his fledgling country in the Old World, more precisely in France, the Netherlands, and Great Britain. This service of almost ten years—a considerable part of which he spent together with his wife, Abigail Adams, in Europe—meant an important period of the future president's life. Since he had only sporadic and secondhand information regarding Europe, the personal experience put many things in a different perspective, while his enthusiastic and fervent patriotism served his home country's interests. The long years he spent in the abovementioned countries of Europe and the work that he did there made him not only an expert of the political and cultural characteristics of Europe of the late eighteenth century, but as a diplomat he could also show how he was able—with

---

<sup>1</sup> Eszterházy Károly Catholic University, Hungary

devotion but still in a sensible manner—to further America’s interests, although not all his efforts were crowned with success. Abrams’s book tells the story of these ten years in a chronological order, and she examines what attitudes the future president and future first lady carried with them to Europe, and what influences or changes their experiences in the Old World caused.

John Adams set sail from Braintree, Massachusetts, in February 1778 in the middle of the War of Independence. He took with him his eldest son, the then ten-year-old John Quincy Adams, who later became a president in his own right in 1825, but he left behind his wife and three other children. Abigail only reluctantly stayed, but she had to manage the household and various interests of his husband while the latter was away. In Paris, France, Adams joined forces with Benjamin Franklin and Arthur Lee, both of whom had been already in the French capital, and who had been trying to secure and maintain larger French support for the American freedom fight. It is important to note that in the wake of the successful Battle of Saratoga in October 1777, which ended in a decisive American victory over the northern British forces, helped spawn the Treaty of Alliance between the United States and France the next February—exactly when Adams traveled to Europe.

The contemporary French conditions and society had a dual effect on Adams. On the one hand, he respected and on certain occasions almost admired the products of French culture and the art created by French artists. At the same time, the social structure and some basic characteristics of the country repelled him. Coming from a long line of Puritans, Adams instinctively had a strong aversion toward pomp and waste, both of which he amply witnessed in Versailles and Paris. The strictly separated social classes and the uncrossable boundaries between them disturbed his republican mind and attitude. The oft-occurring evidence of liberal morality was also against his basic rules of life and lifestyle. What he believed in was that a member of society lives for their family and country, works for the public good and not for personal gain and becoming rich. Although Adams perceived many things positively, for example, he often visited the theaters and the opera, but numerous circumstances and experiences were against his taste and convictions. This is significant because, as the author emphasizes, and it seems to be the thesis of the book, “Adam’s maiden journey to France would provide him with a firsthand opportunity to define with more clarity what separated America from European nations and to develop his ideal view of the emerging individual and national American identity.” (24) He was also convinced that America was head and shoulders above the to him seemingly harmful European standards.

Abrams also mentions that the relationship between Adams and Franklin was fraught because both men had a distinct approach to diplomacy. But the ultimate diplomatic goal was, in accordance with the early American republican view, to achieve a balance of power in Europe as this would mean the largest security for the young United States. Adams’s first diplomatic stunt was soon over. The Congress called him home in the beginning of 1779, which caused him deep disappointment, but he could rejoin his family, and also did not stay long before leaving for Europe again.

The Congress must have been satisfied with his work in Paris, because soon enough he was commissioned to go to France one more time. His task was to carry on diplomatic representation and the hopefully soon-to-begin peace talks with the English diplomats—only after agreeing on various points with the French—, and to revive the all-important trade with Great Britain. This time, before reaching Paris,

he spent some time in Spain first. This provided him with a golden opportunity to gain some insights into Spanish conditions whether political, trade, or general standard of living. He found that America in general was far superior to Spain, while in his view Massachusetts in particular was a hundred years ahead of that European country.

In Paris a lot of frustration was in store for Adams. The main reason for this stemmed from the fact that the French, quite naturally, wished to control the diplomatic moves according to their own interests. This was a major factor why after a few months Adams traveled north and spent the next almost two full years in the Netherlands. Here he tried to make sure that further aid was given to America, mostly financial, which endeavor was made easier by the American victory over the British at Yorktown in 1781. The Dutch made a much more favorable impression on Adams than the French, but the Americans came out on top in this comparison as well. This was a further proof for the American diplomat that his home country was destined for success—as he later wrote to John Jay, America was “destined beyond a doubt to be the greatest Power on Earth.” (67) In the spring of 1782, the Netherlands officially recognized the United States of America, in the wake of which Dutch loans started to come that proved to be a lifeline in the aftermath of the war, while in the fall a commercial treaty was also concluded between the two countries. After this Adams returned to Paris to begin, in the company of Franklin and John Jay, the peace talks with the British. Despite French pressure, the three American diplomats carried the day for American interests, and the Treaty of Paris between the USA and Great Britain in 1783 meant a famous diplomatic victory for which Adams could take some credit.

Adams’s diplomatic career did not slow down: he became the sole diplomatic representative of America in France. The major difference between the earlier stints and this new one was that this time his wife, Abigail, sailed across the ocean to be able to accompany him in the French capital. Abigail was no ordinary American wife. She was well read and well educated, had a solid opinion on the world and the various issues of any situation, and she proved to be an intellectual equal and partner to John Adams. Being together in the Old World, now they could study together the European surroundings, and accordingly both of them formed an opinion on Europe: how it was different, and in what aspects it was better or worse than the young American republic. Abigail Adams came to a very similar conclusion to that of her husband regarding the comparison between the Old and New Worlds. Many things were pleasing to her in Paris, but in summary she held the viewpoint that her country was by far superior to what she witnessed in France. The desire toward freedom, the republican state form, and the public virtues all together guaranteed that Americans enjoyed that moral and political advantage that was furthered by geographical setting and commercial possibilities.

After nearly one year’s stay in Paris, the Adams couple moved on, this time to Great Britain, where Adams became his country’s first ambassador to the Court of St. James’s from February 1785. The three years they spent in London provided the Adamses with many opportunities to get to know and size up the people of London. This had a political, a social, and cultural aspect as well. The British political sphere was rather cool toward Adams, whom not so long ago they called a traitor, partly because the general opinion was that the nascent overseas republic would not exist long. As a result, not everybody took seriously the diplomatic approach from the American ambassador, although one of the most important jobs

in his new capacity for Adams would have been exactly to reach better relations especially in the realm of commerce. In this effort he ultimately failed, because the British government adamantly refused to sign such a treaty with America. According to the well-known anecdote, the British asked Adams how many treaties he wished to sign, one or thirteen, thereby referring to the thirteen member states and their dissent or outright dislike among them. For her part, Abigail had similar experiences to his husband's. But irrespective of how certain individuals in England related to them as the official diplomatic representative of the United States and his wife, both paid respect to the cultural joys London provided: theater, music, fine arts, or particular luxury items. Their opinion, however, did not change at all that the United States enjoyed a moral superiority over the European powers. Still, Britain was a more advantageous place to be in than was France: instead of the sometimes oppressive Catholic faith, here they were surrounded with Protestantism, which was their denomination as well. What was a shock to the American couple was the situation of the poor. Not only were the conditions under which these people tried to live terrible in the crowded capital, but also in the seemingly idyllic countryside. In this comparison the United States came out on top one more time since in America wealth distribution was more equal.

The 1786 Shays' Rebellion in Massachusetts had a big impact on John and Abigail Adams. This uprising unmistakably showed what ailments were eating at the young republic and the constitutions of the various member states. Adams took up the pen and put to paper his opinion on the subject that appeared in print. The major point of his book was that a strong executive was needed in order to prevent the appearance of oligarchs. This was an unpopular thought among many Americans, because they feared such a step would pave the way for the rising of a king or a dictator. At the same time, however, the masses needed to be controlled, because it was obvious that for an average individual personal interests overwhelmed the will to act for the community. Adams saw the solution in the balance of the governmental powers, that is, separation of the various branches of government and a bicameral legislative; control over the common people; belief in the responsibility for the public good and not far-fetched individualism or overwhelming liberty or equality. Expressing these opinions created tension with many former acquaintances. Such one example was none other than Thomas Jefferson, who, for his part, had a much more liberal view of and for the people. Although Adams's book coincided with the Constitutional Convention held in Philadelphia in 1787, which was to address the shortcomings of the Articles of Confederation and create a new constitution, it had little if any effect on it. Still, Adams's thoughts were similar to the overwhelming wishes of the political elite in the United States: the new Constitution, which was ratified the following year, rhymed in many ways with Adams's ideas. He only mentioned as missing from the text the various civil rights and liberties, but this was remedied with the passing of the Bill of Rights in 1791.

John and Abigail Adams finally set sail for home in the spring of 1788—in the case of John this happened after nine years' stay in Europe. He received a hero's welcome in America, and not much later—now within the rules of the new Constitution—he became George Washington's vice president for two terms, then the second president of the country in his own right. That cemented his status as one of the leading founding fathers and personalities of the early United States.

In addition to a rich amount of secondary literature, the narrative of Abrams's book is to a large degree based on the correspondence of John and Abigail

Adams—with each other and with various friends and colleagues. In the United States the contemporary documents, with the private letters of now famous people included, fortunately have been in most cases preserved. It helps the work of a historian delving into the early years of the republic. The letters of the Adamses not only embellish the book but reflect on problems that are still present in the twenty-first century. This alone would be sufficient for those interested in American history to read the book. But the thoughts of Adams' on of the burgeoning American identity and his comparisons to the Europe of the day, which is one of the clear strengths of the volume, tells the reader a lot about how the early American political elite was thinking, and for this the author reserves praise.

---

## **Words Travel Worlds. The Translator Does the Driving.**

Mona Baker's *In Other Words*. Routledge, 2018

Giulia Suci<sup>1</sup>

---

The third edition of the book *In Other Words* by Mona Baker (professor Emerita of Translation Studies at the University of Manchester, UK) represents the definitive guide and a must read for anyone studying translations, regardless of their language combinations and of their prior knowledge in the field of linguistics. Reflecting recent developments in a fast-growing discipline, the book is a reference work for students, teachers and researchers alike.

Why a book on translations? We are living in an era of increased visibility for translators and interpreters, as every aspect of our social and political life is heavily mediated by translations; translations have become part and parcel of our professional and academic life nowadays, and because uncredited book-length translations now belong to an earlier, less enlightened time, the field of translation studies has become more appealing to would-be translators.

Drawing on linguistic theory and social semiotics, the third edition of this best-selling book serves as a practical, user-friendly guide, accessible and authoritative at the same time, combining scholarly rigor with graspable explanations. The book is structured in nine chapters, providing a comprehensive coverage of the major theories in the field, bringing forth numerous problems that translators are faced with, and offering solutions to overcome them.

The organization of the book is hierarchical, starting at the simplest possible level – the word – and gradually widening its focus to aspects such as pragmatic and semiotic equivalence. Chapter one is an introductory chapter, discussing translation as a profession. The second chapter focuses on the smallest unit to possess meaning i.e. the word, and discusses the relationships between word and meaning, the different types of meaning: propositional, expressive, presupposed, and evoked meaning, as well as the problems that arise when there is non-equivalence between the words in the source language and the target language. Chapter three, '*Equivalence above word level*' looks at collocations, idioms and fixed expressions and at the difficulties encountered by translators in rendering their various aspects of meaning, as well as strategies used by professionals to deal with such issues. Chapter four deals with grammatical categories such as person, number, gender, tense, voice, modality etc. Chapters five and six explore the notion of cohesion, identifying grammatical and lexical relationships that provide links between various parts of a text. Chapter seven goes beyond the textual level of connecting sentences and paragraphs together, focusing on the way in which utterances are used in communicative situations and the way we interpret them in context, thus stepping in the realm of pragmatics. Chapter 8, '*Semiotic Equivalence*', moves beyond verbal

---

<sup>1</sup> University of Oradea, Romania

expression, to explore the interplay between verbal and visual elements, in popular genres such as comics, films, children's literature etc. Chapter 9, '*Beyond equivalence: ethics and morality*', is meant to raise the reader's awareness to the wider implications of their decisions when translating a text, and to the impact their choices might have on others. It deals with some of the concrete ethical choices and dilemmas that translators often encounter, while attempting to respond to the increased pressures on translators to demonstrate accountability and awareness of the tremendous social and political implications of their decisions.

As Gill and Guzman<sup>2</sup> put it

Translation is a point of contact between peoples, and since it is rare that two peoples have the same access to power, the translator is in a privileged position as mediator, to make explicit the differences between cultures, expose injustices or contribute to diversity in the world.

Based on extensive research, each chapter is accompanied by a plethora of examples from a wide range of languages, such as French, German, Spanish, Japanese, Arabic etc. The book is also perfectly suited to online learning environments, as the third edition comes with an accompanying companion website, offering additional end of chapter exercises, with a wider range of example answers in even more languages, new videos and audio lectures, links to training resources and translation blogs etc.

Drawing on interesting examples from a wide range of genres and languages, Mona Baker's *In Other Words* remains the essential coursebook for any student of translation studies, shedding light not only on the provocations of translating one language into another, but also on the ethical and moral challenges faced by the translator.

---

2 Gill, Rosalind and Maria Constanza Guzman (2010) „*Teaching Translation for Social Awareness in Toronto*”, in Julie Boeri and Carol Maier (eds) *Compromiso Social y Traducción/Interpretación//Transaltion/Interpreting and Social Activism*, Granada:ECOS, 121-133

---

## Exploring Gender Issues in Late Victorian Society through Patricia Murphy's *Poetry of the New Woman: Public Concerns, Private Matters*.

Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2023

Éva Székely<sup>1</sup>

---

Patricia Murphy's quarter-century engagement with literature on the Fin de siècle New Woman, and the works of Fin de siècle New Women writers, has culminated in her latest exploration, *Poetry of the New Woman: Public Concerns, Private Matters* (2023). This fourth installment in her series follows earlier works, such as *In Science's Shadow: Literary Constructions of Late Victorian Women* (2006), *The New Woman Gothic: Reconfigurations of Distress* (2016), and *Reconceiving Nature: Ecofeminism in Late Victorian Women's Poetry* (2019). Murphy's latest book stands out as a significant contribution, emphasizing the social responsibility of Fin de siècle New Woman poets and their commitment to reflecting the paramount issues of their time.

In the introductory chapter, Murphy skillfully navigates the controversies surrounding the portrayal of the New Woman in the 1890s. She conducts a concise survey of anthologies, critical essays, and studies focused on poetry by late Victorian women. The introduction concludes with a surprising twist, briefly addressing aspects of New Woman poetry that the subsequent chapters will not extensively cover. This sets the stage for a nuanced exploration of specific themes in the following chapters.

Chapter 2, "The Vagaries of Marriage," provides a profound analysis of New Woman poetry that reflects the emotional and intellectual burdens borne by married women in Victorian marriages. Edith Nesbit takes center stage, with Murphy expanding the discussion to include Nora Hopper, Amy Levy, and Dora Sigerson Shorter. Together, these poets offer valuable insights into the flaws of Victorian marriage, addressing constraints, estrangement, and infidelity.

Moving to Chapter 3, "The Workings of Desire," Murphy delves into the previously taboo theme of sexuality in New Woman poetry. Gender-fluid, bisexual, or lesbian poets like Olive Custance, Amy Levy, Alice Meynell, Dollie Radford, and Michael Field are spotlighted. This chapter navigates the complexities of expressing erotic desire within the restrictive Victorian society, showcasing the poets' ability to articulate such themes in veiled terms.

Chapter 4, "Social Responsibility for the Destitute," focuses on the socio-economic problems of the late 19th century addressed by New Women poets. Isabella J. Southern's works are explored, emphasizing her critique of societal apathy towards the destitute and her advocacy for women's emancipation. This chapter serves as a lens into the multifaceted societal challenges of the era.

---

<sup>1</sup> University of Oradea, Romania

Chapter 5, "Grim Stories of the Fallen Women," takes a closer look at New Woman poems addressing societal judgments on women perceived to have violated prevailing norms. Mathilde Blind's verses provide a comprehensive view of the complexities surrounding the "fallen woman," shedding light on societal abhorrence and hypocrisy.

Chapter 6, "Poets on Poetry," focuses on the underappreciated poet A. Mary F. Robinson, highlighting her significant contributions and New Woman perspectives. Robinson's metapoetry explores challenges faced by serious female writers, emphasizing her rejection of misogynistic assumptions and alignment with strong female models.

In Chapter 7, "The Promise of London," Murphy explores how New Women poets celebrated London as a source of exhilaration and exploration. Amy Levy's collection, *A London Plane-Tree and Other Verse* (1889), is highlighted as a unique guidebook for New Women, challenging traditional gender roles and providing a comprehensive guide for engaging with the city. This chapter showcases Levy's role in challenging gender norms and her praise for spaces like the British Museum's Reading Room.

The concluding chapter serves as a thoughtful reflection on glimpses of hope and concerns for the future found in New Woman poetry. Poems by May Kendall, Dollie Radford, Emily Pfeiffer, Amy Levy, and "Ellis Ethelmer" envision advancements, changing eras, and a future of equality and shared destiny between men and women. Murphy reflects on the progress made since the New Woman poets' era and acknowledges the ongoing work needed for true equality.

In *Poetry of the New Woman: Public Concerns. Private Matters*, Patricia Murphy offers a comprehensive and insightful exploration of the diverse themes within New Woman poetry. Beyond the thematic analysis, Murphy highlights the social responsibility of Fin de siècle New Woman poets, emphasizing their commitment to addressing the societal issues of their time. The book not only serves as a valuable resource for scholars and students interested in late Victorian women's literature but also contributes to a broader understanding of the complexities of women's experiences and aspirations during this transformative period.

Throughout the book, Murphy's meticulous research and nuanced analysis shed light on the nuances of New Woman poetry, providing readers with a deeper appreciation for the poets' contributions. By weaving together themes of marriage, desire, social responsibility, fallen women, and the promise of urban life, Murphy creates a rich tapestry that captures the essence of the New Woman movement. The inclusion of lesser-known poets and a variety of perspectives adds depth to the narrative, offering a more comprehensive view of the era.

In conclusion, *Poetry of the New Woman: Public Concerns. Private Matters* stands as a significant addition to the scholarship on late Victorian women's literature. Patricia Murphy's expertise in the field and her ability to present complex themes with clarity make this book accessible to a wide audience. The exploration of New Woman poetry through the lens of social responsibility is a distinctive and valuable contribution that enhances our understanding of the literary, social, and cultural landscape of the Fin de siècle period.

---

## Philosophical and Anthropological Perspectives on Comic

Claudiu T. Arieșan, *The History of Romanian Comic*, Datagroup, Timișoara, 2022

Anca Tomoioga<sup>1</sup>

---

The comicologist Claudiu T. Arieșan, today an associate professor at the Faculty of Letters in Timișoara, began in 1986 with a study dedicated to Eminescu's bitter smile. This debut was followed by the publication in 1999 of part of his doctoral thesis, entitled *Repere pentru o comicologie românească* (Amarcord, Timișoara) and in 2003 of the book *Între surâs și rugăciune. Modele culturale din comicologia clasică și patristică* (West University Publishing House, Timișoara). This volume is now in its second edition, the first having been published in 2016, and brings together the author's research in a new synthesis that he declares an *opera uverta*.

In the book's preface, the author describes the stages of his development in the theoretical field of laughter. He justifies his orientation towards comicology by the fact that his choice could be a cultural weapon (p. 8), and "prefigures an air of dissident independence" (p. 9) in the political context of the time. In addition, the study of the comic (especially in literary criticism) was also "an exegetical path not taken here" (p. 9). Hence the need for such an approach. The expected result was not long in coming. At the end of the research, Arieșan reveals the existence of a Romanian comic tradition.

The hypothesis from which the present study started is also expressed in the preface, confessing the need for a cultural recovery of some writings concerned with comedy: "this is how we proceeded, seeking, within the limits of our possibilities, to map precisely as many regions as possible, hitherto uncharted within the perimeter of national comedy" (p. 9), referring here to folkloric literature, the first cultured authors, humorous publicity and the biographies of important writers in our country. Of course, here too the author confesses in a disclaimer, invoking the literary critic Marian Popa, that his personal speculations, as the first building site of the book, were then confirmed by a rich bibliography. With regard to the argumentative framework of the book, I consider this to be a key statement that reveals the relationship of this volume with the multiple theoretical and critical perspectives addressed by Claudiu T. Arieșan. The overflowing reference bibliography inside the book not only provides a list of titles of great interest at the end, but also gives it the character of a well-systematized reading file. The source books on which it draws belong to Bergson, Kierkegaard, Freud, Starobinski and many other thinkers from all areas of culture, from philosophy to psychoanalysis, from anthropology to religion, and even aesthetics. After all, this book is comparative and interdisciplinary in scope, for laughter is, in fact, universal.

---

<sup>1</sup> University of Oradea, Romania

Although the author declares that his study is not intended to be "an exhaustive comparative study, with references to cultural, circumambient spaces", aiming only to identify some landmarks in view of a "future encyclopaedic repertory dedicated to national humour" (p. 7), the 569-page book is nevertheless very comprehensive. Excluding the literary texts that Arieşan does not deal with, the volume presents diachronically, as befits any history, the theoretical perspectives and conceptual delimitations in the area of comedy starting from antiquity to modern theories of comedy, with reservations about postmodern irony, however. For this reason, I would venture to suggest a new title for the present volume: *The History and Theory of Comedy/Comic*. The configuration of the chapters bears witness to this.

The first theorizing chapter refers to the terminology of the field, presenting congruences and differences between the laughable (the cause of laughter) and the comic, the former belonging to aesthetics, the latter to poetics. (p. 20). After exposing the problem of confusion between laughter, comedy and humour, a discrete sub-chapter deals with the psycho-somatic description of laughter as an emotional, cathartic, uniquely human manifestation (p. 25-26), making the transition to the Freudian perspective on laughter. Laughter appears here as liberation from repression to the point of rebellion against authority. The following are cited here: Wolfenstein, Favez-Boutonier, George Dumas, Piaget, F. Kris, G. Golse, Baconschi.

Also, in its social function, laughter can temper the "functorial hostility between individuals" (p. 31). He presents French sociology's distinction between laughter of welcome and laughter of rejection and sets out the main characteristics of the laughable as presented by Bergson in his famous seminal work. Following in the footsteps of Latour and Huizinga, he reveals the interferences between the ludic and the laughable, then the typology of laughter synchronised with that of the comic (the comic of morals, the situational, the licentious, the childish) up to the noble, bourgeois and mass comic, according to Marmontel's classification (p. 40). The same chapter dwells on philosophical and aesthetic theories of the comic, starting with Plato, who understands laughter as the penalisation of the ridiculous, "truly blameworthy" (44), but also understands the duplicity of the comic as a mixture of suffering and pleasure. Arieşan refers to this period of comicology, calling it the prehistory of philosophical comicology. Through Xenophon and Heraclitus, he reaches Aristotle's *Poetics*. Although comedy is "the imitation of rude people" (*comai*), the comedy that defines it must, according to Aristotle, be accompanied by philanthropy, by a feeling of humanity, translated by the Latin rhetoricians by the word "charity" (52-53). This feeling, which keeps the exaggerations of laughter in check, anticipates the common sense and humanity that will define, in the second part of the book, the folk humour of Romanian satirical short stories called *snoave*. Temperance of this kind takes the forms of circumspection and parsimony for Cicero (p. 57), vital to the comic.

Writing about Cicero, Arieşan also points out the importance of laughter in oratory and how it can shape speech. References to Quintilian and Curtius conclude the section on Greco-Latin philosophy. Diachronically, the author moves quickly through medieval writings to Renaissance thinkers and humanist rationalism (Descartes, Hobbes, La Bruyere). If for Descartes, laughter is a biological accident, for Hobbes it is a narcissistic triumph (p. 67). Several pages present the Kantian conception of laughter, based on the principle of the opposition of opposites, and

highlighting the absurd character of laughter as "animal delight" (p. 73). After the Enlightenment's naturalist conception of laughter, the transition is made to the Romantics (Schelling, Jean Paul, Hoffman, Sulzer, Flögel). In addition to the proverbial Romantic irony, Arieșan renders, through Flögel, the main elements of laughter: the new, the unexpected, the rare, describing the anti-Kantian Romantic conception of laughter (82). The following are mentioned and commented on: Hegel, Schopenhauer with his two types of laughter (the joke and buffoonery), A. Bain, Vischer, K. Fischer and of course Bergson. Arieșan also refers to the grouping of the main theories of laughter into two categories: moral theories (Aristotle, Hobbes, Freud and others) and intellectualist theories (Cicero, Leasing, Schopenhauer, Bergson). The author also takes into account an aesthetic strand of the conception of laughter, debuting with German Romanticism. Distinctions emerge between aesthetic laughter, the elaborately comic, and anaesthetic, grotesque laughter (p. 95). This part of the theories of the comic concludes with references to the main ideas about the comic put forward by Ch. Lalo, J. Sully, Hartmann, B. Croce in the 20th century. This is followed by an anthropological and religious approach to the comic. In this respect, the author mentions the debates on discursive comedy (Perlman, J. R. Searle, Schmidt) and the gesticulation of laughter, mentioning a new humanist discipline, ethnogestics (p. 110).

Studying Bahtin, the author devotes a few pages to the *grotesque*, whose perception has deteriorated with its romantic association with the monstrous and infernal, but which Bahtin understands as the *carnivalesque*, the laughter of all people (117). Following theorisations from various fields of knowledge, Arieșan presents a phenomenology of laughter. One of the hypostases concerns the relationship with the sacred. Quoting M. Meslin, R. Otto, Baconschi, he highlights laughter as ritual, the hierophanic meaning of laughter (p. 127), the magic-religious laughter with apotropaic functions.

The author explores, through Tertullian, the laughter of the Old Testament God and the dispute with regard to the laughter of Christ. The hermeneutical excursus continues with patristic comicology, emphasizing the importance of Clement of Alexandria. The next chapter entitled *Humour and Irony*, presents irony and humour as one of the possible modes of the comic. The delineations concern the nature of irony and humor. The Romantics were the apostles of the former, it was the British who associated humour with the comic through Ben Johnson in 1599. Humour was considered an English reality (p. 183). The chapter places the two categories, irony and humour, in parallel, diachronically highlighting their theorisations, from German Romanticism to Kierkegaard for whom irony is the joke behind seriousness (p. 190), to Louis Aragon who refused to write what humour is. The author offers several definitions of the two terms, collected from different thinkers; several types of humour are listed. The distinction between humour and the comic is important. Humour, "congenital to man" (216) belongs to the creator of the comic, it is the inner resource of the humorist that brings out the comicality of a situation, of an object (p. 197). One can detect here a triple equation in the scheme of a speech act: humour, comedy, laughter. The last one seems to us to belong to the receiver. So the first part of the book, devoted to theories of laughter, in fact inventories theories of the reception of the comic.

As humour is inseparable from the auctorial personality (p. 218), the chapter on the universal and Romanian comedy/comic/ humour starts from the author's conviction that: 'humour has elective affinities with one individual temperament or

another, with one national character or another, with different social, community, dialectal or regional groupings. Its study as an ethnic peculiarity is therefore perfectly possible, lawful and even instructive". (p. 219). The chapter opens with distinctions between collective humour, national humour and individual humour, with classifications of humour and the specific humour of the English, Germans, Spanish, Americans, Russians and Jews.

The last two hundred pages are devoted to Romanian comic, revealing a phenomenology of the comic in Romanian popular literature first through the satirical short stories and paremiology. Through the study of the first, "as a compensatory humorous act in Romanians" (p. 263), the satirical spirit of the Romanians, imbued with bonhomie, is highlighted. *Snoava* reflects a sympathetic satire, argues Arieșan, and from this point one can also highlight the quality of Romanian humour in stimulating communion between people. Nor is the main character of the stories omitted, Păcală, at times witty, at times retarded (p. 279), overflowing with resigned optimism in the face of trouble (p. 281). The author then moves on to an exposition of Romanian comicology, starting with the first writings of the chroniclers, with Dimitrie Cantemir, Simion Bărnuțiu, up to the theorisations of G. Călinescu or Radu Enescu. After all, the critic can also be a humorist, writes Arieșan.

The chapter on Romanian humour in 19th-century Romanian literature has a more applied character. Journals such as *Gura Satului*, *Calicul*, *Tutti-frutti* abound in epigrams, satires, parodies and caricatures. This chapter does seem very relevant in the recuperative act it expresses.

Two important personalities of Romanian culture receive special attention: B. P. Hașdeu and Mihai Eminescu, both analysed from the perspective of their non-literary writings, the former also being followed biographically along the path of his becoming a humorist. In Eminescu's articles, Arieșan notes the desperate joviality, the polite desperation and the acerbic polemicist tempered by "doses of compensatory humour" (p. 419). The last part dedicated to Romanian comic aims to define a specific national humour. Romanian theorists who have written about the specificity of Romanian humour and Romanian cultural humour are highlighted. Arieșan notes that comicology has aroused too little interest from specialists in our country. He attaches particular importance to P. Locusteanu and his study of the comic, but tries to list other concerns in the area of Romanian humour in Iorga, Streinu, even Dumitru Stăniloae.

Arieșan's volume ends somewhat abruptly. From our point of view, a concluding chapter would have been necessary to synthetically reconstruct the portrait of Romanian humour, the features of which are scattered through the bibliographical labyrinth. However, in one of the final sub-chapters (pp. 448-449), the author briefly reviews some of the characteristics of Romanian humour: refinement, nobility, sympathetic, ironic and satirical profile, but with moral value. The great merit of the book, *Istoria comicului românesc*, lies in the fact that it provides a robust theoretical framework for a future approach, even historical, of Romanian literary comic.

# Authors/ Auteurs/ Autoren

**Alb Anemona:** anemona1002000@yahoo.com

**Bassintsa-Bouesso Aetius :** bouessoleil@gmail.com

**Beteg Ioana:** ioana.beteg@scoalaauseu.ro

**Cistelecan Ioana:** ioana\_cistelecan@yahoo.com

**Danciu Magdalena:** magda\_danciu@yahoo.com

**Drobot Irina-Ana:** anadrobot@yahoo.com

**Gnabah Dakouri Ange Nicole:** atemaau@gmail.com

**Kearney Daithí:** daithi.kearney@dkit.ie

**De Luca Ylenia :** ylenia.deluca@uniba.it

**Malone Luke :** doo190464@student.dkit.ie

**Marinković Milica:** milica.angiuli@gmail.com

**Mociofan Monica :** monica.mociofan@ubbcluj.ro

**Najeh Jaouad :** jaouaduniv@gmail.com

**Peterecz Zoltan:** zpeterecz@yahoo.com

**Rhimi Mohamed Lamine :** rhimi\_ml@hotmail.fr

**Sambou Alphonse:** asambou@univ-zig.sn

**Samir Messaoudi:** samir1980dz@gmail.com

**Sane Aladji Mamadou:** aladjimamadou.sane@unchk.edu.sn

**Suciu Giulia:** giuliasuciu@ymail.com

**Székely Éva:** eszekely@uoradea.ro

**Tomoioagă Anca:** tomoioaga.anca@gmail.com

**Truță Liliana:** truta.liliana@yahoo.com

**Zango Achille Carlos :** zachica2001@yahoo.fr

***Next Issue's Topic:***

**Coping with Reality through  
Storytelling as a Performative Act in  
Literature**

***Thematik der nächsten  
Ausgabe:***

**Realitätsbewältigung durch  
Geschichtenerzählen als performativen  
Akt in der Literatur**

***Thématique du prochain  
numéro:***

**Faire face à la réalité à travers le récit  
en tant qu'acte performatif dans la  
littérature**

“

*Confluente*, Annals of the University of Oradea, Modern Literature Fascicule is an academic, double blind peer-reviewed journal that appears once a year.

The executive editors and the advisory board shall decide on any change about the frequency of the journal.

TCR specializes in bridging the world of academic literary criticism and theories with the aliveness of everyday literary phenomenon as reflected in the cultural media and book-production.

The topics covered by our journal in its 2 generous sections – **Literary - Isms & Cultural - Isms** are as they follow:

British and Commonwealth Literature  
American and Canadian Literature  
French Literature  
Emmigrants' Literature  
Cultural and Gender Studies  
Literature and Media

**Foundation:**

As a research journal, the beginnings can be traced back to the academic year 1966- 1967, when, under the name *Lucrari stiintifice*, the section of academic research emerged at the University of Oradea. In 1991 the research journal changed its name and template, focusing on topics of immediate relevance and on thorough going studies, on cultural studies, research articles on Romanian literature, comparative literature. In 2006 emerged *Confluente*, a Modern Literature Fascicule including academic literary studies in English, French, German and Italian. In 2012 the Ministry of Education and Research (Romania) ranked our journal category C.

**Submission:**

The details about the submission of papers, instructions for the contributors and on the preparation of the manuscript are published online at:

<http://www.confluente.univoradea.ro/ro/>

**Peer review:**

Our journal advocates the double blind peer-review system. The quality of the research article is the single argument taken into account when operating the selection of articles.

The administration of the peer-review process is the attribution of the journal's editors that are selected from the members of the advisory board. The sender of the manuscript does not know the names of the reviewers of his/her particular case, only the complete list of reviewers.